

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Dörte Schmidt und Bettina Berlinghoff-Eichler

57. Jahrgang 2004 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden.
E-Mail: G.f.Musikforschung@T-Online.de · Internet: <http://www.musikforschung.de>, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 64,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 23,- (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 17 vom 1. Januar 2003.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Inhalt dieses Heftes

Theo Hirsbrunner: Zum Gedenken an Kurt von Fischer (1913–2003)	109
Joachim Kremer: Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘	110
Reiner Nägele: Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?	121
Markus Rathy: Georg Philipp Telemann als Kommissionär für Johan Helmich Romans Flöten-sonaten von 1727	133
Erich Reimer: Zwei Miszellen zur Mendelssohn-Rezeption	141
Hiromi Hoshino: Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug „Die erste Walpurgisnacht“ op. 60	151
Ryszard Daniel Goliańek: Die Handschriften der Kompositionen Jules Zarembkis im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar	160

Berichte

Venosa/Potenza, 17. bis 20. September 2003: Convegno Internazionale di Studi „La Musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo“	168
Ottobeuren, 1. bis 5. Oktober 2003: „Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration“ ...	169
Steyr, 23. bis 25. Oktober 2003: „Bruckner vokal“	170
München, 24. bis 26. Oktober 2003: „Franz Lachner und seine Brüder, Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner“	171
Dresden, 29. Oktober bis 1. November 2003: „Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext“	172
Weimar, 31. Oktober 2003: „Franz Liszt und die Moderne“	173

Michaelstein, 20. bis 23. November 2003: 24. Musikinstrumentenbau-Symposium „Die Musikinstrumente des 16. Jahrhunderts im Dom zu Freiberg“	174
Jerewan, 27. bis 29. November 2003: „Aram Chačaturjan und die Musik des 20. Jahrhunderts“ ..	175
Poznań, 3. bis 5. Dezember 2003: International Meeting „De Musica“	176

Im Jahr 2003 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	178
--	-----

Besprechungen

E. Roch: Chroma – Color – Farbe. Ursprung und Funktion der Farbmeterapher in der antiken Musiktheorie (Dobberstein; 182) / Perotinus Magnus (Berger; 183) / M. Kirnbauer: Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Gülke; 185) / Th. Hindrichs: Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent (Urchueguía; 186) / J. D. Grimm: Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof ... (Kremer; 187) / M. Jira: Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik von J. S. Bach (Aringer; 188) / M. Parker: The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation (Schwindt; 189) / Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults (Tumat; 191) / R. Larry Todd: Mendelssohn. A Life in Music (Wehner; 193) / J. M. Cooper: Mendelssohn's 'Italian' Symphony (Wehner; 195) / F. Loy: Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy (Wehner; 196) / W. Doebel: Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas (Röder; 197) / Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht (Synofzik; 199) / L. J. Pike: Vaughan Williams and the Symphony (Schaarwächter; 200) / H. Haffner: Furtwängler (Gülke; 200) / C. Gommel: Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“ (Borchmeyer; 201) / W. Hafner: Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911–1940) und sein Verhältnis zur französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts (Blaut; 203) / Music and Nazism. Art under Tyranny (Gülke; 203) / M. Kontarsky: Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau (Petersen; 205) / Geschichte als Musik (Kremer; 206) / Music in the Theatre, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver (Siegert; 208).	
---	--

Eingegangene Schriften	209
Eingegangene Notenausgaben	212
Mitteilungen	212
Die Autoren der Beiträge	214

Zum Gedenken an Kurt von Fischer (1913–2003)

von Theo Hirsbrunner, Bern

So bedeutend und weitherum bekannt Kurt von Fischer als Musikwissenschaftler ist, so wenig lassen sich seine Verdienste als Forscher trennen von seiner berührend menschlichen Art, die er voll und ganz in seine beruflichen Aktivitäten einbrachte. Nach dem Abitur begann er gleichzeitig ein Klavierstudium bei Franz Joseph Hirt und besuchte die Veranstaltungen von Ernst Kurth an der Universität (Doktorat 1942 über Edvard Grieg). Als er im Februar 1940 seine Kollegin Esther Aerni heiratete, war er schon seit einem Jahr Klavierlehrer an der Bernischen Musikschule, die von seinem verehrten Freund Alphonse Brun geleitet wurde. Später hat er an dieser Schule, die zum Konservatorium mutierte und heute Hochschule ist, auch Blattspiel und Stilkunde unterrichtet. 1948 habilitierte Kurt von Fischer sich bei Kurth mit einer Arbeit über Beethoven und verbrachte anschließend fruchtbare Studienmonate an verschiedenen Bibliotheken. In Florenz begann er sich intensiv mit der Musik des italienischen Trecento zu beschäftigen, die zu einem seiner wichtigsten Spezialgebiete wurde, und zwar so sehr, dass ihn die Boccaccio-Stadt Certaldo, wo er jährlich Kurse über Musik des Mittelalters gab, 1975 zum Ehrenbürger ernannte.

Entscheidend für seine bald in alle Erdteile ausgreifende Tätigkeit war die im Jahr 1957 erfolgte Berufung an die Universität Zürich. In Vorlesungen und Seminaren, die immer vom Klavierspiel begleitet waren, fand er die Nähe und das Verständnis der Studierenden, die er auch in ihrer rebellischen Phase im Zusammenhang mit dem Mai 1968 nicht allein liess. Mitgetragen vom jugendlichen Elan öffnete er sich neuen, ihm zuerst ungewohnten Denkmustern, lernte nicht nur die Musik der Avantgarde um John Cage kennen, sondern anerkannte auch die Wichtigkeit von sozialen Veränderungen im Zusammenhang mit dem nicht nur in der Schweiz bedrängenden Gastarbeiter-Problem. Wie sein politisch aktiver Bruder Hans wollte Kurt von Fischer einen Beitrag zur Linderung von Not und Elend leisten. Politisch engagiert und tief religiös war er nicht auf schöngeistige Probleme fixiert.

1997 kehrte er nach Bern zurück, obwohl er dem konservativ gemütlichen Klima seiner Heimat fremd gegenüber stand. Er spielte vierhändig Klavier, hielt Vorträge, kümmerte sich um die Laufbahn seiner ehemaligen Schüler und las seiner Frau Marcel Prousts *Recherche du temps perdu* vor. Trotz dem komfortablen Leben im Bürgerheim interessierte er sich für alles, was in der Welt vorging. Noch im Sommer 2003 konnte er mich mit den Worten empfangen: „Hast du *Invocation*, Beat Furrers neues Stück, gesehen?“

Er blieb in Kontakt mit Alexander Ringer und anderen Kollegen in den USA, korrespondierte mit Wolfgang Rihm und interessierte sich für die Musik von Galina Ustvol'skaja. Besondere Freude bereitete ihm der Anlass zu seinem 90. Geburtstag, den ihm die Universität Zürich in würdiger Form bereitete. Schon in den darauf folgenden Wochen verschlechterte sich aber sein Gesundheitszustand rapide. In der Nacht zum 27. November 2003 ist Kurt von Fischer gestorben.

Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘

von Joachim Kremer, Stuttgart

Regionale Aspekte der Musikgeschichte sind heute im Kontext der musikwissenschaftlichen Methoden und Fragestellungen eine Selbstverständlichkeit. Tagungen und Konferenzen widmen sich der regionalen Musikgeschichte,¹ zahlreiche Publikationen fokussieren gattungsgeschichtliche Fragestellungen anhand einer regionalen Eingrenzung auf lokale oder regionale Einheiten. Auch wenn die Frage einer regional-historischen Methodik seitens der Musikwissenschaft bisher vergleichsweise weniger intensiv behandelt wurde und wird, kommen auch heute noch – allen Paradigmenwechseln der letzten Jahrzehnte mit ihren methodischen Konsequenzen zum Trotz – ganze Forschungszweige nicht ohne die Fokussierung auf regionale oder lokale Aspekte aus. Geht man beispielsweise von der gegenwärtigen Kenntnislage aus, dann ist im 17. und 18. Jahrhundert die Funeralmusik in Württemberg im Vergleich zur überbordenden Produktion im protestantischen Norddeutschland eher ein Randgebiet. Geradezu betroffen macht es aber, wenn man sich vergegenwärtigt, wie dieses Bild zustande kam: Norbert Bolin berücksichtigte in seiner verdienstvollen Studie² norddeutsche und mitteldeutsche Bestände und Komponisten vergleichsweise stark. Begibt man sich aber selbst in die Quellenrecherche, dann frappt, dass auch in Württemberg dieses Genre kaum weniger gepflegt wurde als in anderen Regionen. Fürstliche Begräbnisse wie das der verwitweten Herzogin Dorothea Sophie im Jahre 1698 oder das ihrer Schwiegertochter Magdalena Sibylla 1712 weisen darauf hin, dass der Repräsentationsanspruch auch im Süden Deutschlands nicht ignoriert wurde, selbst bei einer – wie im Falle Magdalena Sibyllas – erkennbaren Nähe zum Pietismus und auch im bürgerlichen Bereich.³

Dennoch ist zuzugestehen: Dieses Beispiel belegt recht wenig, nämlich vor allem die aus dem Selbstverständnis der Musikwissenschaft als inhaltlich vielschichtige und methodisch heterogene Disziplin⁴ folgernde Selbstverständlichkeit, dass sie auch regio-

¹ *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. v. Arnfried Edler u. Joachim Kremer (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9), Augsburg 2000; *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, 2 Bde., hrsg. v. Kathrin Eberl u. Wolfgang Ruf, Kassel u. a. 2000, Bd. 1, S. 161–213: „Kolloquium Musikkulturlandschaften“; *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. v. Fiona Kisby, Cambridge 2001; *Musikalische Regionalforschung heute. Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung. Bericht von der Jahrestagung Düsseldorf 1998*, hrsg. v. Norbert Jers (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 159), Kassel u. a. 2002.

² Norbert Bolin, *„Sterben ist mein Gewinn“ (Phil 1,21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550–1750* (= *Kasseler Studien zur Sepulkralkultur* 5), Kassel u. a. 1989.

³ Hartmut Lehmann, *Pietismus und weltliche Ordnung in Württemberg vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 1969, S. 25 f. und Staatsarchiv Stuttgart, Württembergisches Hausarchiv, G 124, Büschel 20/21, darunter: *Geistliche Lieder u. Gebete, auch andere Betrachtungen von der höchstseligen Herzogin Magdalena Sibille aufgesetzt u. mit ihrer eigenen Handschrift geschrieben, nebst einem kleinen Convolut der Aufschrift auf ihrem Todensarg, auch von ihr selbst verfaßt*.

⁴ Rainer Cadenbach, Art. „Musikwissenschaft“, Absatz I: Grundsatzfragen, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6 (1997), Sp. 1791 und ähnlich Walter Wiora, Artikel „Musikwissenschaft“, Abschnitt E: Landes- und gesellschaftskundliche [Musik]forschung“, in: *MGG*, Bd. 9 (1961), Sp. 1213–1215.

nale Fragestellungen gewissermaßen in Hülle und Fülle verfolgen kann und angesichts der Defizite auch verfolgen muss. Die Notwendigkeit musikalischer Regionalforschung aufzuzeigen, wäre deshalb dem sprichwörtlichen Tragen einer Eule nach Athen vergleichbar: Wer leidenschaftlich mit ‚Herzblut‘ Regionalhistorie betreibt, der benötigt solch eine ‚Beweisführung‘ nicht, läuft aber Gefahr, sich – weitgehend frei vom Nachdenken über die Bedeutung des Besonderen und damit auch des Regionalen – Nietzsches Kritik eines „monumentalistisch“ orientierten Sammlertums zuzuziehen, bei dem „einzelne geschmückte Facta“ gleichsam als sich heraushebende Inseln Gegenstand von Verehrung sind.⁵ Und wer ‚regional‘ als Wertkriterium und alles Regionale als zweit- bis drittklassig oder – wie ein Londoner Kritiker 1873 über die Werke Wagners und Liszts – als „Unkraut“ auf dem Grabe der Heroen verstünde,⁶ der ließe sich auf diese Weise nicht von der Notwendigkeit einer Regionalforschung überzeugen.

Die Lage der heutigen musikgeschichtlichen Regionalforschung ist mit derjenigen der Geschichtswissenschaft vergleichbar: Trotz zahlreicher Einzelstudien, Tagungsberichte, Zeitschriften und Institutionen, die sich ausdrücklich der Regionalgeschichte widmen, beklagt nämlich auch die jüngere Geschichtswissenschaft das Fehlen methodischer Überlegungen, und dies obwohl Regionalgeschichte in Frankreich seit dem strukturgegeschichtlichen Konzept der *Annales* und der folgenden Mikro-Historie, Alltagsgeschichte oder einer ‚Geschichte von unten‘ einen enormen Auftrieb erhalten hatte.⁷ Auch in der Musikwissenschaft ist kein einheitliches oder gar verbindliches Konzept einer musikalischen Regionalforschung erkennbar. In der aktuellen Situation ist folglich ein Nachdenken über Regional(musik)geschichte untrennbar mit der Frage nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung und dem methodischen Handwerkszeug verbunden.

1. Zur Abgrenzbarkeit der Region: Profil, Verflechtung und Kulturtransfer

Betrachtet man die heutige Forschungslandschaft, dann scheint sich eine bemerkenswerte Tendenz herausgebildet zu haben: Wieder einmal wenden sich viele Arbeiten dem regionalgeschichtlichen Ansatz zu. Auffallend ist aber, dass sich viele regionale Forschungen dezidiert an Fragestellungen orientieren, die in jüngerer Zeit Fuß gefasst haben, etwa alltags-, identitäts- oder mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen.⁸ Trotzdem bereitet aber der Gegenstand musikalischer Regionalforschung eine fundamentale Schwierigkeit. Sobald man nämlich davon Abstand nimmt, dass die Region im allgemeinsten Sinn Menschen – oder im Sinne Mosers „Stämme“ – und ihr musikalisches

⁵ Friedrich Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1980, S. 262.

⁶ Wilhelm Tappert, *Wörterbuch der Unhöflichkeit. Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, München 1967, S. 114.

⁷ Axel Flügel, „Chancen der Regionalgeschichte“, in: *Regionales Prisma der Vergangenheit. Perspektiven der modernen Regionalgeschichte (19./20. Jahrhundert)*, hrsg. v. Edwin Dillmann (= *Saarland Bibliothek* 11), St. Ingbert 1996, S. 25–46.

⁸ Vgl. verschiedene Beiträge in: *Traditional Music in Bavaria. Regional Identity, History and Culture*, hrsg. v. Max Peter Baumann (= *The world of music* 41,2), Berlin 1999; *Geschichte als Musik*, hrsg. v. Otto Borst (= *Stuttgarter Symposium Schriftenreihe* 7), Tübingen 1999 und *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute, Referate der 11. ASPM-Tagung vom 27. bis 29. April 2001 in Graz*, hrsg. v. Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* 29/30), Karben 2002.

Schaffen präge und man Klimatheorien und „rassemäßig und landschaftlich bedingten“⁹ anthropologischen Determinanten abschwört – letzteres ist nach Klaus Hortschansky notwendig, solange eine „anthropologische Wissenschaft nicht neue Kriterien bereitstellt und mit den Auswüchsen der Rassentheorie abgerechnet hat“¹⁰ –, dann löst sich der Untersuchungsgegenstand auf zunächst unerfreuliche Weise auf und unterschiedliche Verständnisse des Begriffs „Region“ werden erkennbar.¹¹ So pragmatisch zuweilen das Problem der geographisch-politischen Abgrenzung eines Forschungsprojekts geleistet werden muss, um dessen Realisierbarkeit und Finanzierbarkeit zu gewährleisten, so muss doch stets klar sein, dass das Verständnis einer Region als geschlossenes System ein Konstrukt ist, nicht immer wissenschaftstheoretisch abgesichert. Betrachtet man beispielsweise, was in der Musikgeschichtsschreibung als „norddeutsch“ bezeichnet wurde – ein Gebiet zwischen Ostfriesland und dem Baltikum mit deutlichen Ausstülpungen nach Skandinavien –, dann kann diese Unterschiedlichkeit der Sichtweisen im Grunde nicht überraschen, denn Regionen sind immer offen und das Phänomen der Mobilität und Überlagerung, also der multiplen Zugehörigkeit, ist geradezu ein Spezifikum.¹² Auch wenn wie im Falle der Mittelmeerforschung Fernand Braudels oder der Musica-Baltica-Forschung die Mobilität als wesentlicher Faktor berücksichtigt wurde,¹³ bleibt die Festlegung der geographisch äußersten Grenzen problematisch und es bleibt stets unscharf, wo denn der Einflussbereich des Mittelmeers oder der Ostsee endet. Mag man aus einer gewissen Pragmatik heraus das Konzept der Region als ein geschlossenes System tolerieren – vor allem bei politisch-territorialer Kontinuität wie im Falle des Herzogtums Württemberg –, um Phänomene wie alle Erscheinungsformen der Mobilität – etwa bedingt durch Kriege, berufliche und wirtschaftliche Veränderung, Verheiratung etc. – vor dieser Folie zu beschreiben, so sind die Grenzen niemals hermetisch.¹⁴ Über den strukturgeschichtlichen Ansatz Braudels hinaus, der die

⁹ Kahl fragte 1922: „Gibt es denn eine rheinische Musik mit rassemäßig und landschaftlich bedingten Merkmalen, wie man von schwäbischer oder etwa norddeutscher musikalischer Heimatkunst sprechen darf?“ (Willi Kahl, „Von jungrheinischer Musik“, in: *Die Westmark* 2 (1922), S. 142). – Jers geht bei seinem Rückblick über die Entwicklung im Rheinland von der ideologischen Belastung der Regionalforschung aus und gibt Hinweise auf Kongresse seit den 1920er Jahren: N. Jers, „Von der Musikalischen Landeskunde zur Regionalforschung: die Entwicklung im Rheinland“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 2, S. 114–121.

¹⁰ Klaus Hortschansky, „Der mitteldeutsche Raum und seine Kantoren- und Organistenmusik, Regionalität und Ausstrahlung im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 1, S. 189.

¹¹ Steven A. King, „England und seine Regionen. Neue Überlegungen zum Regionbegriff und zur Regionalgeschichte vom 16. bis 19. Jahrhundert“, in: *Regionalgeschichte in Europa. Methoden und Erträge der Forschung zum 16. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefan Brakensiek u. Axel Flügel (= *Forschungen zur Regionalgeschichte* 34), Paderborn 2000, S. 153; vgl. dazu auch: Peter Steinbach, „Zur Diskussion über den Begriff der ‚Region‘ – eine Grundsatzfrage der modernen Landesgeschichte“, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 31 (1981), S. 185–210.

¹² Vgl. den Band *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, hrsg. von Heinrich Detering (= *Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte* Bd. 1), Göttingen 1996.

¹³ Fernand Braudel, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1990 (Erstauflage als: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.*, Paris 1966); Heinrich W. Schwab, „Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept“, in: *Nordisk musikkforskerkongress Oslo, 24.-27. Juni 1992*, hrsg. v. d. historisch-philosophischen Fakultät der Universität Oslo, Oslo 1993, S. 11–33; Jens Henrik Koudal, „Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600-og 1700-tallet“, in: *Dansk Årbog for Musikforskning* 21 (1994), S. 9–32 und Joachim Kremer, „Zur Mobilität und Repertoireverbreitung im 19. Jahrhundert. Der Lüneburger Organist Louis Anger (1813–1870) im Urteil Mendelssohn-Bartholdys, Schumanns und Hummels“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, S. 161–183.

¹⁴ Diesem Problem widmet sich: Rudolf Jaworski, „Zentraleuropa–Mitteleuropa–Osteuropa. Zur Definitionsproblematik einer historischen Großregion“, in: *Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900* 2 (1999) 1.

Struktur einer Region auch in geographischer Hinsicht beschreibt und damit den für alle Ausformungen kulturellen Lebens grundlegenden fördernden oder hemmenden Einfluss regionaler Bedingungen hervorhebt, stößt man auch über konkrete Fallbeispiele auf dieses Phänomen: Regula Rapp hat in ihrer Darstellung der Musikgeschichte Stuttgarts gezeigt, wie sehr die Musikgeschichte dieser Stadt über Jahrhunderte hinweg vom Phänomen der Mobilität bestimmt war.¹⁵ Aber auch die Musikgeschichte der Hansestädte im Ostseeraum zeigt aufgrund der Mobilität der Musiker dieses Phänomen der überregionalen und supranationalen Prägung. Auch weil im Ostseeraum kein singuläres Zentrum vorhanden war, fanden reisende Musiker „weitgehend identische Anstellungs- und Organisationsformen“ vor.¹⁶ Dies ermöglichte, nahezu problemlos im Ostseeraum zu reisen, und – wie etwa Georg Michael Telemann – selbst von Hamburg nach Riga zu ziehen. Aber erst vor dem Hintergrund der Homogenität des geographischen Raumes werden „signifikante lokale und soziale Vorlieben oder Animositäten“ erkennbar, „an denen zeitweise [...] Unterschiede von höfischer oder bürgerlicher Musikkultur abzulesen sind“, etwa am Beispiel des Madrigals oder des Menuetts.¹⁷

Natürlich können die hinter dem Phänomen der Fluktuation stehenden regionalen Besonderheiten über den Weg einer interregionalen Vergleichsanalyse auf ihre Eigentümlichkeit hin untersucht werden und die geographische Forschung hat diesbezüglich Methoden und Modelle formuliert.¹⁸ Methoden und Fragen benachbarter Kulturwissenschaften, auch quantitativ-statistische Herangehensweisen anderer raumbezogen arbeitender Disziplinen – der Geographie und der Wirtschafts- und Sozialgeschichte – bieten hierfür diskussionswürdige Anregungen, etwa bezüglich der Profilbildung von Regionen und der regionalen Differenzierung.¹⁹ Auch im musikgeschichtlichen Bereich finden sich solche Herangehensweisen, etwa mit Sabine Henze-Dörings Ausführungen zur italienischen Oper an deutschen Residenzen.²⁰

Ein zweiter Schritt der Regionalforschung wäre aber, die Vergleichbarkeit dieser in bestimmter Weise profilierten Regionen und die Art bzw. den Grad der Verflechtungen zu thematisieren. Eine die Offenheit von Regionen akzeptierende Regionalforschung wird folglich weniger die Frage nach einer vermeintlich württembergischen, nieder-

¹⁵ Regula Rapp, *Stuttgart* (= *Musikstädte der Welt*), Laaber 1992.

¹⁶ Schwab, „Der Ostseeraum“, S. 15. – Dem Nord-Süd-Gefälle, das an der Verbreitung gedruckter Funeralkompositionen erkennbar wird, zum Trotz basiert Geoffrey Webbers Studie *North german church music in the age of Buxtehude* (Oxford 1996) auf der Homogenität des Ostseeraumes.

¹⁷ Schwab, „Der Ostseeraum“, S. 18.

¹⁸ Walter Isard u. a., *Methods of Interregional and Regional Analysis*, Aldershot 1998.

¹⁹ Karl-Georg Faber, „Geschichtslandschaft – Région historique – Section in History. Ein Beitrag zur vergleichenden Wirtschaftsgeschichte“, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 30 (1979), S. 4–21; Rainer Fremdling, Tono Pierenkemper u. Richard H. Tilly, „Regionale Differenzierung in Deutschland als Schwerpunkt wirtschaftshistorischer Forschung“, in: *Industrialisierung und Raum. Studien zur regionalen Differenzierung im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Rainer Fremdling u. Richard H. Tilly (= *Historisch-Sozialwissenschaftliche Forschungen* 7), Stuttgart 1979, S. 9–26 sowie Hermann Tengler, *Die Shift-Analyse als Instrument der Regionalforschung* (= *Schriften zur Mittelstandsforschung* 28 N. F.), Stuttgart 1989.

²⁰ Sabine Henze-Döring, „Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung: Italienische Opern an deutschen Residenzen“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft* Bd. 1, S. 161–171 und Heinrich W. Schwab, „Zur Struktur der ‚Musikkultur des Ostseeraums‘ während des 17. Jahrhunderts“, in: *Economy and Culture in the Baltic 1650–1700. Papers of the VIIIth Visby Symposium 1986*, hrsg. v. Sven-Olof Lindquist, S. 141–160. – Duhamel vergleicht verschiedene „villes de province“ (Marseille, Bordeaux und Lyon), sowie die „ville non-académique: Lille“ vor dem Hintergrund „Paris et la province“; Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville de Lully à Rameau...*, Lille 1994, S. 75 ff., 89 ff. und 117 f.

sächsischen oder ostwestfälischen Eigenart im Bereich der Musik zu lösen versuchen. Der Versuch einer Musikgeschichte deutscher Stämme muss nicht noch einmal unternommen werden, weil die Prämissen des Konzepts – vom Gedanken der sozialdarwinistischen „Stammesaulesung“ ausgehend²¹ – aufgrund ihres latent oder offen völkischen Kulturbegriffs heute nicht nur mit Recht suspekt geworden sind, sondern weil es mit Unschärfen operiert, die in dem Begriff des Stammes und der ‚Rasse‘ liegen. Eine vom Gedanken eines regional zu verortenden Profils ausgehende Forschung wird vielmehr nach den Faktoren suchen, die Musikgeschichte im engen Sinn ermöglichen, die den strukturellen Rahmen ausmachen und die – bezogen auf die Beispielfälle – Veranlassung und Anreize gaben, nach Stuttgart oder Riga zu gehen oder den Ort wieder zu verlassen. Regionalgeschichte wird so – und dies vor allem wegen der kaum zu leistenden strikten Abgrenzbarkeit – über den Weg einer strukturgeschichtlichen Herangehensweise auch zu einer Frage des kulturellen Austauschs, des Einflusses im weitesten Sinn und des Kulturtransfers.²² Gerade die Regionalmusikgeschichte benötigt damit eine Thematisierung jener Kategorie, die in der Musikwissenschaft oft bedenkenlos verwendet wurde, den ‚Einfluss‘.²³ Rezeption im weitesten Sinn ist immer an konkrete Räumlichkeiten gebunden, womit – ungeachtet der Unterschiedlichkeit der Einflusstheorien – der geographische Raum auch als Kommunikationsraum zu verstehen ist, in dem Lokales und Regionales selbst im Zeitalter der weltweiten Globalisierung nicht unbedingt und zur Gänze zugunsten einer ‚Macdonaldisierung‘ aufgehen muss.²⁴ Die heutige Globalisierungsforschung stellt nämlich als Gegenseite der weltweiten Verknüpfung eine Fragmentierung fest, die mit dem Schlagwort der „Glokalisierung“ bezeichnet wird.²⁵ Vor seiner weltweiten Distribution z. B. durch die Gruppe „Nirvana“ war der auch als „Seattle-Rock“ bezeichnete Grunge ein in den 1980er-Jahren aus der alternativen Rockszene in Seattle entstammendes Phänomen. Die Gründe für seinen Erfolg formulierte Bruce Pavitt wie folgt: „Der Grund dafür war, daß unsere Sachen regionale Identität hatten und regionalen Geschmack verkörperten. Die Geschichte der Rockmusik besteht aus Einzelteilen – Labels und regionalen Szenen.“²⁶

²¹ Hans-Joachim Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien u. Stuttgart 1957, S. 26 f.

²² Vgl. beispielsweise: *Transferts culturels triangulaires France – Allemagne – Russie*, hrsg. v. Katia Dimitrieva u. Michel Espagne (= *Philologiques* 4), Paris 1996; Helga Mitterbauer, „Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht“, in: *Newsletter Moderne* 2 (1999) 1, S. 23–25; Wolfgang Schmale, *Historische Komparatistik und Kulturtransfer. Europageschichtliche Perspektiven für die Landesgeschichte*, (= *Herausforderungen. Historisch-politische Analysen* 6), Bochum 1998, S. 101–111 und Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999.

²³ Andreas Meyer fasst die musikwissenschaftliche Diskussion um den Einflussbegriff seit den 1990er Jahren zusammen und geht in seiner Studie von Harald Blooms Arbeiten aus. Er hebt dabei hervor, dass der „Einflussbegriff häufig verwendet, aber kaum je reflektiert“ wird; Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op. 21. Eine Studie über Einfluß und „misreading“* (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 100), München 2000, S. 68.

²⁴ George Ritzer, *Die McDonaldisierung der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

²⁵ Bernd Wagner, „Kulturelle Globalisierung: Weltkultur, Glokalisierung und Hybridisierung“, in: *Kulturelle Globalisierung – Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*, hrsg. v. dems. (= *Schriftenreihe der Hessischen Gesellschaft für Demokratie und Ökologie Landesstiftung der Heinrich-Böll-Stiftung* 13), Essen 2001, S. 9–38. – Vgl. auch verschiedene Beiträge in: *Local Musical Traditions in the Globalization Process*, hrsg. v. Max Peter Baumann u. Linda Jujic (= *The World of Music* 42,3), Berlin 2000.

²⁶ Zit. in: Michael Azerrad, *Nirvana. Come As You Are*, aus dem Amerikanischen übers. v. Thomas Pöll, Höfen 1994, S. 93, und Frank Meinhard, „Grunge, Nirvana, Kurt Cobain: frisst die Generation X ihre Kinder?“, in: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf am 22. und 23. November 1997*, hrsg. von Christian Kaden (= *Musik-Kultur* Bd. 7), Essen 2000, S. 135–146; zur regionalen und lokalen Verwurzelung ebd. S. 138 f.

Grunde war somit in seinen Anfängen ebenso an die Musikszene einer Stadt – nämlich Seattle – gebunden, wie das Weckmannische Collegium musicum im Jahre 1660 vom musikalischen Reichtum der Stadt Hamburg profitiert hatte. Aber das Regionale steht in einem Wechselspiel mit überregionalen Entwicklungen: Obwohl „populäre Musik als Prototyp globalisierter Kultur“ gesehen werden kann, kann folglich auch eine „deutsche Erfolgsgeschichte“ des HipHop beschrieben werden, deren spezifisch nationale und auch regionale Bedingungen herauszuarbeiten sind.²⁷

Hinter der Frage nach der Herkunft und Verbreitung steht folglich ein Denkmodell, das Region als Kommunikationsraum versteht, der regionale Musikkultur ermöglicht. Kommunikation im weitesten Sinn ist, was die Verbreitung der Musik und die Verwebung regionaler Musikpflege ermöglicht. Im Grunde ist dieser Ansatz also ein strukturgeschichtlicher Ansatz, der nach den regionalen Bedingungen fragt, die die Musikentwicklung fördern oder auch behindern.²⁸ Mit der Fokussierung auf solche dynamische Verwebungsprozesse ist es folgerichtig, auch regionale Einheiten zu erforschen, die über die politischen oder nationalen Grenzen hinausgehen, etwa den Saar-Lor-Lux-Raum.²⁹

2. *Regionalgeschichte hat (k)eine eigene Methode*

Vergleicht man die Titel der zahlreichen musikwissenschaftlichen Studien zur regionalen und lokalen Musikgeschichte, dann fällt auf, dass sie verhältnismäßig oft – ein wenig unverbindlich – als „Beiträge“ zu überregionalen Fragestellungen bezeichnet sind, ohne aber meist das überregionale und über den spezifischen Einzelfall hinausgehende Problemfeld zu umreißen. Eine jeder wissenschaftlichen Beschäftigung notwendige Klärung, wo denn der spezifische Beitrag in einer übergeordneten Fragestellung zu erwarten sei und wie er im Folgenden geleistet wird, ist oft zugunsten einer Bereitstellung zahlreicher Fakten ausgespart. Mag die häufig zu findende immense Informations- und Materialfülle regionaler Studien bestechen, so kann sich der regionalhistorische Ansatz nicht darin erschöpfen, Materialsammlungen gewissermaßen als ‚Steinbrüche‘ für künftige Arbeiten herzustellen. Die häufig zu findende Bezeichnung regionalhistorischer Arbeiten als „Beitrag zu [...]“ kann zwar als Bescheidenheitstopos gelten, sie entbindet den regional Forschenden nicht von der Frage der Einordnung in größere Zusammenhänge, verpflichtet ihn also, hinsicht-

²⁷ Susanne Binas, „Populäre Musik als Prototyp globalisierter Kultur“, in: *Kulturelle Globalisierung – Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*, S. 93–105 und Diedrich Diederichsen, „HipHop – eine deutsche Erfolgsgeschichte“, in: ebd., S. 106–112. – Zur Bedeutung der ‚lokalen‘ Perspektive in der Popmusikdebatte vgl. auch George Lipsitz, *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, aus dem Amerikanischen übers. v. Diedrich Diederichsen, St. Andrä-Wörldern 1999.

²⁸ Volker Kalisch, „Raum als musiksoziologische Kategorie“, in: *Musikalische Regionalforschung heute*, S. 67–78 und Wolfgang E. J. Weber, „Die Bildung von Regionen durch Kommunikation. Aspekte einer neuen historischen Perspektive“, in: *Kommunikation und Region*, hrsg. v. Carl A. Hoffmann u. Rolf Kießling [= *Forum Suevicum. Beiträge zur Geschichte Oberschwabens und der benachbarten Regionen* 4], Konstanz 2001, S. 43–67.

²⁹ *Saar-Lor-Lux. Eine Euro-Region mit Zukunft*, hrsg. von Jo Leinen [= *Schriftenreihe Geschichte, Politik & Gesellschaft der Stiftung Demokratie Saarland* 6], St. Ingbert 2001; *Probleme von Grenzregionen: Das Beispiel Saar-Lor-Lux-Raum. Beiträge zum Forschungsschwerpunkt der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes*, hrsg. v. Wolfgang Brücher u. Peter Robert Franke, Saarbrücken 1987 und *Stätten grenzüberschreitender Erinnerung – Spuren der Vernetzung des Saar-Lor-Lux-Raumes im 19. und 20. Jahrhundert. Lieux de la mémoire transfrontalière – Traces et réseaux dans l'espace Sarre-Lor-Lux aux 19^e et 20^e siècles*, hrsg. v. Rainer Hudemann unter Mitarbeit von Marcus Hahn u. Gerhild Krebs, Saarbrücken 2002, publiziert im Internet unter: www.memotransfront.uni-saarland.de. – Der „Euregio“-Gedanke basiert auf solchen über politische Grenzen gehenden Sichtweisen.

lich der 1861 von Moritz Fürstenau beschriebenen Frage nach der Bewertung und dem Ordnen des oft „mosaikartig“ wirkenden Quellenmaterials einen Standpunkt einzunehmen.³⁰ Der Emphase über das bereits Geleistete der Regionalforschung und der Formulierung umfassender Zielvorstellungen zum Trotz sind analog zur prinzipiellen, in der unterschiedlichen Gewichtung strukturbildender Faktoren begründeten Offenheit der Kategorie ‚Raum‘ auch diese überregionalen Fragehorizonte einzufordern, und zwar schon seit Friedrich Nietzsches 1874 formulierter tiefen Skepsis gegenüber einem bloßen Sammlertum und einer auf Einzelheiten ausgerichteten „monumentalistischen“ Geschichtsauffassung.³¹ Regionahistorische Arbeit ist untrennbar mit archivalischen Studien, biographischen und institutionsgeschichtlichen Fragen, repertoire- und gattungsgeschichtlichen sowie philologischen Studien verbunden, weil sie aufgrund einer Fokussierung so viele Quellen, Informationen und Sichtweisen aufeinanderbeziehen kann, wie es eine überregionale – etwa nationale – Fragestellung niemals leisten könnte.³² Aber die Vorgehensweisen und Methoden dieser genannten Teilbereiche sind nicht ausschließlich Kennzeichen der Regionalforschung. Auch die Bachforschung, die Mozart- und Beethovenforschung stellen diesbezügliche Fragen, die dann – wenn etwa der Leipziger oder Salzburger Kontext thematisiert wird – entweder das regionalhistoriographische methodische Repertoire nutzen oder selbst Regionalhistorie sind: Bachforschung wäre so in ihrer Akzentuierung auf Bachs Wirken in Leipzig auch in starkem Maße Lokalgeschichtsforschung. Zumindest lässt die Möglichkeit einer solchen Betrachtung deutlich erkennen, wie wenig eigenständig regionalgeschichtliche Methodik ist und wie vice versa jede Forschung zu Komponisten und Werken mit überregionaler Wirkung und Bedeutung auch auf Regional- und Lokalhistorie angewiesen ist. Was macht also das Spezifikum regionalhistorischer Studien aus, letztlich ihre Daseinsberechtigung, außer, dass am konkreten Ort veranschaulicht wird, was als überregionale Entwicklung angenommen und dann am konkreten Einzelfall demonstriert wird?

Die französische Geschichtswissenschaft hat die Frage nach Sinn und Aufgabe der Regionalforschung in den 1960er-Jahren offen diskutiert und dabei auch die „départementalisation“ der Geschichte beklagt. Statt einer Zersplitterung und Wiederholung gleichbleibender Fragen wurde eine „histoire-problème“ am regionalen oder lokalen Beispiel eingefordert, also gewissermaßen lokalisierte Untersuchungen.³³ In dieser Forderung ist die Ausrichtung auf Fragestellungen der Wirtschafts-, Sozial-, Kultur-,

³⁰ „Wie mühselig Arbeiten sind, welche grobentheils auf archivalischen Nachrichten beruhen, vermag nur der zu beurtheilen, welcher in Archiven geforscht hat und weiß, wie ameisenerartig derartiges Material aus Bergen von Aktenstößen zusammengesucht und wie mosaikartig dasselbe verarbeitet werden muß, wobei es oft schwer ist, das Wichtige vom Unwichtigen zu scheiden und das gesammelte Material zu beherrschen.“ (Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62; Reprint hrsg. v. Wolfgang Reich Leipzig 1979, S. XI.)

³¹ Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil*, S. 262. Ein solcher „historisch-antiquarischer Verehrungssinn“ nimmt – weil er nicht „messen kann“ – in sammelwütiger Weise „alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig“; ebd. S. 267.

³² Vgl. beispielsweise die bisherigen Studien der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, die Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, in: *Musikalische Regionalforschung heute*, S. 210–218. Auf das anspruchsvolle Konzept einer regionalhistorisch arbeitenden „histoire totale“ in Frankreich verweist Hinrichs; Ernst Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte als Methode der modernen Geschichtswissenschaft“, in: E. Hinrichs u. Wilhelm Norden, *Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele* (= *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen* 34), Hildesheim 1980, S. 5.

³³ Jacques Rougerie, „Faut-il départementaliser l'histoire de France?“, in: *Annales* 21 (1966) 1, S. 178–193 und Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte“.

Mentalitäts- oder Identitätsgeschichte begründet, die über die französische historiographische Tradition hinaus auch die neuere Regionalforschung prägt.³⁴

Wegen der inhaltlichen Offenheit des Begriffs ‚Region‘ wird Regionalgeschichte wie keine andere Branche der Geschichtsschreibung die Profilbildung einer geographischen Einheit zu thematisieren und die Dichte, Interdependenz der diese Ausprägung ermöglichenden Faktoren zu beschreiben haben. Das kann sie unter Anlehnung an Fragestellungen der Wirtschafts-, Sozial-, Kultur-, Mentalitäts- oder Identitätsgeschichte leisten. Ob sie dies aber mit quantitativ-statistischen Methoden macht – nicht alle kultur- und musikgeschichtlichen Sachverhalte sind in der Weise zu quantifizieren wie etwa in der Wirtschaftsgeschichte –, ob sie empirisch arbeitet – wie zahlreiche Studien zur zeitgenössischen regionalen Geschichte – oder ob wie sie Sabine Henze-Dörings Studie als „kunstgeographischer Ansatz [...] strikt historisch argumentiert“,³⁵ wird auch vom Gegenstand abhängen.

Aber alle diese Studien werden nicht auskommen, ohne die Geflechtsstrukturen darzustellen und den jeweiligen Untersuchungsgegenstand darin zu verorten, wenn sie nicht im buchhalterischen Erfassen und Dokumentieren stecken bleiben und sich den Vorwurf der heimatkundlichen Verliebtheit aussetzen wollen.³⁶ Sie werden – wie Fürstenau hervorhob – ordnen und vergleichen müssen. Der Vergleich als historische Methode ist indes kein besonders neues Instrument. Seit den 1920er Jahren besteht Konsens über die Prinzipien des historischen Vergleichs, trotz der Diskussion der Vergleichsmöglichkeiten von Regionen, Städten und Dörfern in der Geschichtsschreibung.³⁷ Den Vergleich aber konsequent auf die regionalen Gegebenheiten anzuwenden, die Untersuchungen gerade auf diese Vergleichbarkeit hin anzulegen und so die „Herausarbeitung übergeordneter Strukturen“ anzustreben,³⁸ ohne die lokalen und regionalen Besonderheiten zu ignorieren, wäre immer noch als Ziel der Regionalforschung zu beschreiben. Im Sinne einer die historische Geflechtsstruktur erfassenden Historiographie wäre beispielsweise nicht eine einzige Stadtmusikgeschichte ‚erschöpfend‘ darzustellen, sondern die Musikgeschichte strukturell ähnlicher, aber sich doch in signifikanten Aspekten unterscheidender Städte. Ein solches Vorgehen erlaubt letztlich Aussagen, die weit über die regionale Bedeutung hinausgehen und jede Regional- oder Lokalforschung von einer ‚Heimatkunde‘ unterscheiden.³⁹

³⁴ E. Hinrichs, „Mentalitätsgeschichte und regionale Aufklärungsforschung“, in: *Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele*, S. 21–41.

³⁵ Henze-Döring, S. 163.

³⁶ Zur Notwendigkeit vergleichender Studien vgl. beispielsweise Arnfried Edler, „Regionalgeschichte und Strukturgeschichte der Musik. Zur Frage der Forschungsorganisation am Beispiel Niedersachsens“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 1, S. 177 und Joachim Kremer, *Change and Continuity in the Reformation Period: Church Music in North German Towns, 1500–1600*, in: *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, hrsg. v. Fiona Kisby, Cambridge 2001, S. 118–130, hier: S. 130.

³⁷ Zum Vergleich als historiographische Methode siehe aus der umfangreichen Literatur z. B. Marc Bloch, „Pour une histoire comparée des sociétés européennes“ (1928), in deutscher Übersetzung: „Für eine vergleichende Geschichtsbetrachtung der europäischen Gesellschaften“, in: Matthias Middell u. Steffen Sammler, *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der ANNALES in ihren Texten 1929–1992*, Leipzig 1994, S. 121 ff. und Hartmut Kälble, *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt u. New York 1999, S. 13 und besonders S. 17 ff. – Die Sinnhaftigkeit interregionaler Vergleiche wird demgegenüber von Isard nicht angezweifelt; vgl. Isard, *Methods of interregional and regional analysis*.

³⁸ Edler, „Regionalgeschichte und Strukturgeschichte der Musik“, S. 175.

³⁹ Vgl. hierzu etwa die institutionengeschichtliche Darstellung „als Rekonstruktion des administrativen und künstlerischen Profils des Opern- und Konzertlebens an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik“, und zwar am Beispiel der Städte Bochum und Hannover, in: *Keine Experimentierkunst. Musikleben an städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, hrsg. v. Dörte Schmidt u. Brigitta Weber, Stuttgart u. Weimar 1995; zu den Auswahlkriterien ebd. S. 5 ff.

Aber auch vergleichende Studien werden immer die grundlegende Entscheidung treffen müssen, ob sie in Art eines Längsschnitts vorgehen und historische Prozesse in ihrer zeitlichen Ausdauer thematisieren, oder ob sie einen Querschnitt anstreben, also die in einem engen Zeitfenster profilbildend wirkenden und kulturgeschichtlich aufeinander einwirkenden Faktoren in Bezug setzen, selbst für das sogenannte Zeitalter der Globalisierung: Auch für die Musikgeschichte ist die strukturelle Entwicklung bedeutsam, dass die Welt immer näher zusammenrückte, dass mit den Vertriebs- und Verbreitungsmechanismen auch Distanzen immer mehr überbrückt werden. Mit dem Aufkommen professioneller und erwerbsmäßiger musikalischer Publikations- und Distributionsinstrumente wurde dieser Prozess entscheidend intensiviert. Prinzipiell neu war das Phänomen der Mobilität und des Kulturtransfers nicht. Neuartig waren aber die Dimensionen und die diesen Dimensionen dienenden Instrumente. Breite Schichten wurden damit überregional verbunden, und es scheint, als sei dadurch die regionale Komponente infolge der Größe und der strukturgebenden Faktoren – auch der Kommunikation – vorwiegend zu einer Frage der Rezeption andernorts bestimmter Entwicklungen geworden. Ein Autor der *Neuen Zeitschrift für Musik* wies 1855 auf eine solche Abhängigkeit „kleinerer Städte, welche weder an der Heerstraße des reisenden Virtuositums liegen, noch durch das Vorhandensein großartiger Kunstinstitute“ sich auszeichnen, hin. Nur „gesunder Sinn, ernster Eifer und rüstiges Bemühen“ könnten „auch bei beschränkteren Mitteln Anerkennenswerthes [...] leisten“.⁴⁰ Im 20. Jahrhundert scheint diese überregionale Verwebung durch die Massenmedien Film und Funk ins Extreme intensiviert worden zu sein, durch die Entwicklungen einer ‚Massenkultur‘ und der Verbreitung via Internet in unumkehrbarer Weise globalisiert worden zu sein. Mit einigem Fug und Recht ließe sich damit das Ende der Regionalgeschichte behaupten, zumindest deren Relevanz vorwiegend für den Zeitraum begründen, der maßgeblich von der relativen Abgrenzbarkeit und Begrenztheit regionaler Einheiten geprägt war. Zudem ließe sich auch behaupten, dass regionale Fragestellungen aufgrund der Migrationsprozesse zu solchen der Akkulturation und der Assimilation geworden sind, also beispielsweise in musiksoziologische Fragen übergegangen sind.⁴¹ Und dennoch: Es ist eine Binsenweisheit soziologischer und wirtschaftssoziologischer Überlegung, dass Globalisierung auch Fragmentierung fördert, dass weltweit eine Fülle von regionalen Erscheinungen zu finden sind, die die sogenannte ‚MacDonaldisierung‘ in gewissem Sinne modifiziert haben, indem sie auf regionale Präferenzen Rücksicht nehmen.⁴² Die Erforschung zeitgenössischer Phänomene – etwa aus dem Bereich der Populärmusikforschung – zeigen aber, dass auch der regionale Fokus im Zeitalter solcher Globalisierungen nicht obsolet geworden ist.⁴³

⁴⁰ [Anonym], „Aus Lüneburg“, in: *NZfM* 43 (1855) 2, S. 6.

⁴¹ Auch eine von Wiora hervorgehobene Prämisse der „Heimatsforschung“, die Homogenität und Abgrenzbarkeit ethnischer Gruppen, ist heute nicht mehr verbindlich; Wiora, Sp. 1214.

⁴² Christian Giordano, „Zur Regionalisierung der Identitäten und der Konflikte. Die Rückkehr des Nationalstaats und die Versuchung der ‚territorialen Ethnizität‘ in Mittel- und Osteuropa“, in: *Identitäten in der modernen Welt*, hrsg. v. Robert Hettlage u. Ludgera Vogt, Wiesbaden 2000, S. 384; vgl. hierzu auch: Michael Featherstone, „Global and Local Cultures“, in: *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*, hrsg. v. Jon Bird, London 1993, S. 169–187.

⁴³ Vgl. beispielsweise den Tagungsband: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute*.

3. Regionalgeschichte als Forschungsgegenstand

So alt die Regionalforschung in Europa auch ist, so verschiedenartig hat sie sich entwickelt: Unterschiedliche nationale Traditionen sind deutlich zu erkennen, die jeweils einen Einblick in die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung erlauben. Die verschiedenartigen ideellen, ideologischen und wissenschaftsgeschichtlichen Verankerungen – z. B. erkennbar auch in der begrifflichen Vielfalt (‚Landesgeschichte‘, ‚Landeskunde‘, ‚Musikalische Landeskunde‘, ‚Landesmusikkunde‘, ‚Lokalgeschichtsforschung‘, ‚Regionalforschung‘, ‚Musikalische Heimat- und Länderkunde‘, ‚regionale – oder regionalisierte – Sozialgeschichte‘, ‚Kulturlandschaft‘)⁴⁴ – sind bis heute aber kaum herausgearbeitet worden.

Für die französische Geschichtsforschung sind die Zusammenhänge zwischen Wissenschafts- und Musikgeschichte deutlich zu erkennen: Motor für eine nach 1871 zu beobachtende Regionalisierung war der Wunsch nach einer nationalen Erneuerung: „Quant aux Régionalistes [...] ils voudraient que les régions trouvent en elles-mêmes les éléments de leur renaissance artistique et théâtrale.“⁴⁵ Ausgangspunkt hierfür war die regionale Folklore, die regionale Kunst und Literatur. Vor 1900 entstanden Regionalismusbewegungen wie die Union régionaliste bretonne (1898), die um Frédéric Mistral gescharte Gruppe Félibrige, die um den Dichter Louis-Xavier de Ricard begründete Gruppe La Lauseto oder die 1900 von Jean Charles-Brun begründete Fédération Régionaliste Française (FRF) mit ihrer Zeitschrift *L'Action Régionaliste*. Sie alle verfolgten eine Regionalisierung auf politischen und künstlerischen Gebieten. In diesem politischen Anliegen sind auch die Anfänge der französischen Volksmusikforschung begründet, etwa das Wirken Julien Tiersots, die Tagungen anlässlich der Pariser Weltausstellungen, die Durchführung lokaler und regionaler Erhebungen aller französischen Volksschullehrer im Umfeld der Weltausstellung 1900 oder die Wiederbelebung der in der Langue d'Oc verfassten Revues und „Théâtres populaires“.⁴⁶ Auch zahlreiche Kompositionen sind in diesen Jahren entstanden, die auf volksmusikalisches Material Bezug nahmen, etwa Eduard Lalos *Symphonie espagnole* op. 21 (1874), seine *Rapsodie norvégienne* (1879), Vincent d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 (1886) oder zahlreiche Werke von Joseph Canteloube oder Henri Collet.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Jers, „Von der musikalischen Landeskunde“, S. 118; Reinhard Stauber, „Regionalgeschichte versus Landesgeschichte? Entwicklung und Bewertung von Konzepten der Erforschung von ‚Geschichte in kleinen Räumen‘“, in: *Geschichte und Region / Storia e regione. Jahrbuch der Arbeitsgruppe Regionalgeschichte / Annuario del Gruppo di ricerca per la storia regionale*, Bozen u. Wien, 3 (1994), S. 227–260 und Edlers Bemerkungen zur Entstehung musikalischer Regionalgeschichtsforschung; Arnfried Edler, „Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, S. 11 ff.

⁴⁵ Henri Auriol, *Décentralisation musicale, Préface de Gabriel Fauré*, Paris 1910, S. 3.

⁴⁶ Vgl. Reinhard Sparwasser, *Zentralismus, Zentralisation, Regionalismus und Föderalismus in Frankreich (Schriften zum Öffentlichen Recht 511)*, Berlin 1986; Joachim Kremer, „‚Régionalisme artistique‘? Zur Bedeutung der Volksmusik für das Schaffen Vincent d'Indys“, in: *Pluralismus wider Willen? – Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, hrsg. v. Manuela Schwartz u. Stefan Keym (= *Musikwissenschaftliche Publikationen* 19), Hildesheim u. a. 2002, S. 176–202 und zur französischen Regionalgeschichte Jochen Hoock, „Regionalgeschichte als Methode. Das französische Beispiel“, in: *Kultur und Staat in der Provinz. Perspektiven und Erträge der Regionalgeschichte* (= *Studien zur Regionalgeschichte* 2), Bielefeld 1992, S. 29–39.

⁴⁷ Das Beispiel Henri Collets weist auf entsprechende Strömungen in anderen Ländern hin, beispielsweise Spanien, vgl. zu Elementen schottischer Volksmusik im Werk Alexander Campbell Mackenzies und seiner Suite *Pibroch* op. 42 (1889); Stuart Campbell, „The Musical Landscape of Scotland in the Nineteenth Century“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 2, S. 85–92.

Auch der régionalisme artistique weist – vielleicht weniger drastisch als eine völkisch orientierte Landeskunde der 1930er-Jahre – auf die Notwendigkeit hin, Motive und Verankerungen der regional orientierten Musikgeschichte zu beschreiben, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert herausgebildet hat und die im Kontext der frühen „Culturgeschichte“ seit dem mittleren 19. Jahrhundert Auftrieb erhalten hatte.⁴⁸ Regionalforschung kann wegen ihrer zeitbedingten Verhaftungen somit selbst ein Forschungsgegenstand und angesichts der Lasten, die sie mit sich trägt, auch notwendiger Bestandteil einer Wissenschaftsgeschichte darstellen.⁴⁹

*

Regionalforschung erlaubt, „am Ort [...] Voraussetzungen, Ansätze und Verlaufsformen strukturwandelnder Prozesse auf[zu]spüren und einwirkende Faktoren in ihrer Gewichtung und Tragweite [zu] erkennen“.⁵⁰ Sie ist so auch als eine pragmatische Entscheidung zu sehen, weil die Untersuchung aller relevanten Quellen niemals zu leisten wäre. Regionalforschung – und das zeigt sowohl der Blick auf ihre Geschichte innerhalb der Musikforschung wie auch der Geschichtswissenschaft überhaupt – bewährt sich aufgrund des unterschiedlich zu verstehenden Begriffs der ‚Region‘ am besten im Zusammenwirken mit Methoden und Fragestellungen anderer historiographischer Branchen, sei es als Sozialgeschichte, als Mikro- oder Alltagsgeschichte oder als kulturelle Identitätsgeschichte: „Kennzeichnend für den regionalhistorischen Ansatz ist [...] eine interdisziplinäre Vorgehensweise“.⁵¹

Mit dem Abschied von der Vorstellung, dass Klima und Boden essentielle Determinanten der Musikentwicklung darstellen, wird die Frage nach Sinnhaftigkeit und Legitimität regionaler Forschung unerlässlich. So spricht einiges dafür, dass vor allem die Regionalforschung – auch aufgrund ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Belastung – in besonderer Weise ihr Forschungsinteresse zu formulieren hat und im interdisziplinären Diskurs Fragestellungen und Methoden zu diskutieren hat. Für eine Wissenschaft, die vorwiegend werkorientiert-philologisch arbeitet, könnte dies einen grundlegenden Paradigmenwechsel darstellen. Dass die Musikwissenschaft nach dem allgemeinen Paradigmenwechsel der Historiographie nicht auf die Regionalforschung verzichtet hat, liegt auch in der Konsequenz des interdisziplinären und insbesondere struktur- und kulturgeschichtlichen Verständnisses von musikgeschichtlicher Regionalforschung. Über die Diskussion ihres Forschungsinteresses und ihrer Methoden im Kontext der Regionalforschung überhaupt kann sich auch die musikalische Regionalforschung so darstellen, dass sie im Gefüge der pluralistisch-heterogenen Musikwissenschaft mit

⁴⁸ Otto Beneke, *Von unehrlichen Leuten. Cultur-historische Studien und Geschichten aus vergangenen Tagen deutscher Gewerbe und Dienste*, Hamburg 1863. Während die erste Auflage vorwiegend hamburgische Beispiele, auch zur Geschichte der „Standeslosen, z. B. der Scharfrichter, Gaukler und Spielleute“ (S. 24 ff.), berücksichtigt, ist die zweite „vermehrte“ Auflage (Berlin 1889) überregional ausgerichtet.

⁴⁹ Wissenschaftsgeschichtliche Hinweise gibt Norbert Jers; N. Jers, „65 Jahre Musikalische Regionalforschung im Rheinland“, in: *Musikalische Regionalforschung heute*, S. 7–54.

⁵⁰ Wolfgang Köllmann, „Zur Bedeutung der Regionalgeschichte im Rahmen struktur- und sozialgeschichtlicher Konzeptionen“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 15 (1975), S. 44.

⁵¹ S. Brakensiek u. A. Flügel, „Vorwort“ zu: *Regionalgeschichte in Europa*, S. XI. – Für die Musikwissenschaft verwies Wiora darauf, Wiora, Sp. 1213 ff.

anderen Sparten der Musikforschung vernetzt werden kann. Dem „schlechten Image“ oder dem „latenten Minderwertigkeitsgefühl“⁵² der Regionalforschung kann auf Dauer nur durch solche methodische Diskussionen, inhaltliche Fokussierungen und die Aufarbeitung der Geschichte der Regionalgeschichtsforschung konstruktiv begegnet werden.

⁵² Jers, „Von der Musikalischen Landeskunde“, S. 115. Auch Hinrichs wendet sich gegen den Vorwurf des „Provinzialismus“ und der Suche nach „Geborgenheit“ in der regionalen Dimensionen; Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte“, S. 2.

Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?

von Reiner Nägele, Stuttgart

„Regionalforschung ist eine Methode: ein Ansatz,
der die Region als heuristisches Mittel nutzt.“¹

Pat Hudson

Auf die konzeptionellen Schwierigkeiten einer regionalisierten Musikforschung,² die sich durch die territoriale, gerade mal ein halbes Jahrhundert existierende Ordnung des heutigen Baden-Württemberg legitimiert, hat Ulrich Siegele bereits 1992 überzeugend hingewiesen.³ Er machte zugleich deutlich, wie sehr die „politische Vielgestaltigkeit des deutschen Südwestens im alten Reich“⁴ und die daraus resultierende kulturelle Vielfalt und „Dezentralisation des Musiklebens“⁵ dessen Erforschung und Würdigung in der deutschen – historisch von Berlin geprägten – Musikwissenschaft bislang behinderte. Zugleich wies Siegele der Musikgeschichtsschreibung Baden-Württembergs programmatisch den Weg:

¹ Pat Hudson, „Regionalgeschichte in Großbritannien. Historiographie und Zukunftsaussichten“, in: *Regionalgeschichte in Europa: Methoden und Erträge der Forschung zum 16. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefan Brakensiek (= *Forschungen zur Regionalgeschichte* 34), Paderborn, 2000, S. 5.

² Stefan Brakensiek plädiert überzeugend für die Begriffsbildung „regionalisierte Forschung“ statt Regionalforschung, S. Brakensiek, „Regionalgeschichte als Sozialgeschichte. Studien zur ländlichen Gesellschaft im deutschsprachigen Raum“, in: *Regionalgeschichte in Europa*, S. 197.

³ „Musikleben in Baden-Württemberg – einst und jetzt“, in: *Baden-Württemberg, Wissenswertes über das Land und seine Menschen*, hrsg. v. Staatsministerium Baden-Württemberg 1992, S. 33–35; im Folgenden zit. nach der erw. Fassung: Ulrich Siegele, „Gedanken zur musikalischen Topographie des deutschen Südwestens“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1 (1994), S. 73–76.

⁴ Ebd. S. 73.

⁵ Ebd. S. 75.

„So unerlässlich punktuelle Studien sind: das Ziel muß eine vergleichende Darstellung sein, die differenziert, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeitet, die die Vielfalt nicht als diffuse, sondern als gegliederte Vielfalt zur Kenntnis bringt“.⁶

Siegeles Beitrag, der in revidierter Fassung im ersten Band des Jahrbuches der 1993 neu gegründeten „Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ erschien, blieb bis heute die einzige reflektierte Äußerung zur Problematik einer dezidiert baden-württembergischen Musikgeschichtsschreibung. Dem Publikationsort entsprechend kann diese somit durchaus als Auftrag an die 1993 von Manfred Hermann Schmid, Tübingen, initiierte „systematische landeskundliche Musikforschung“⁷ gelesen werden.

Nach über zehnjährigem Wirken der „Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ (im Folgenden GMG) und unter Ausweis einer beeindruckenden Fülle an Publikationen,⁸ nicht zuletzt jedoch angesichts der aktuellen geschichtswissenschaftlichen Debatte um einen neuen Kulturbegriff („cultural turn“), der die regionalisierte Forschung gegenüber der nationalgeschichtlichen aufwertet⁹ oder zumindest erneut und mit neuen Fragestellungen dem wissenschaftstheoretischen Diskurs zuführt, ist eine kritische, vor allem methodenkritische Bilanz des Geleisteten unerlässlich. Zugleich ist die nachfolgende Darstellung exemplarisch zu lesen. Die Probleme, die sich mit dem erklärten Anspruch einer regionalisierten Musikforschung in Baden-Württemberg stellen, unterscheiden sich ja nicht grundlegend von den Problemstellungen landesmusikkundlicher Forschungsvorhaben anderer Regionen.

Der Anspruch der GMG, eine dezidiert „regionale Musikgeschichtsschreibung“¹⁰ fördern zu wollen, behauptet ausdrücklich eine Differenz zwischen „regional“ und „nicht regional“, die im Folgenden anhand ausgewählter Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Baden-Württembergs zu hinterfragen sein wird. Er unterstellt zugleich stillschweigend einen allgemeinverständlichen Begriff des Regionalen, der jedoch bislang innerhalb der musikwissenschaftlichen Disziplin nicht überzeugend diskutiert wurde, unbestritten der Tatsache, „daß sich ‚die Region‘ als Konzept und Gegenstand der interdisziplinären wissenschaftlichen Forschung längst etabliert hat“.¹¹ Auch der Tagungsbericht Wolfenbüttel 1997 zum Thema „musikalische Regionalgeschichtsforschung“ verweigert eine Definition dessen, worin die erkenntnisfördernde Qualität der regionalen Forschung gegenüber nicht-regi-

⁶ Ebd. S. 76.

⁷ Rolf Keller, „Gründung und erstes Wirken der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1 (1994), S. 9.

⁸ 10 Jahrbücher (*Musik in Baden-Württemberg*), 6 Monographien und Quellenverzeichnisse (*Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*), 14 Denkmälerausgaben (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*), eine kommentierte Faksimileausgabe, mehrere Bände der Froberger-Gesamtausgabe, Tonträger. Eine Liste der Publikationen findet sich im Internet unter der Adresse <http://www.uni-tuebingen.de/musik/Muwi48.htm>.

⁹ Gerhard Brunn, „Einleitung“, zu: *Region und Regionsbildung in Europa: Konzeptionen der Forschung und empirische Befunde; wissenschaftliche Konferenz, Siegen, 10.–11. Oktober 1995*, hrsg. v. dems. (= *Schriftenreihe des Instituts für Europäische Regionalforschungen* 1), Baden-Baden 1996, S. 9–24; ebenso Detlef Briesen, „Region, Regionalismus, Regionalgeschichte – Versuch einer Annäherung aus der Perspektive der Neueren und Zeitgeschichte“, in: ebd., S. 157, bes. Anm. 27. Siehe auch Robert Jers in seinem Vorwort zum Tagungsbericht *Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung, Bericht von der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft f. Rheinische Musikgesch. Düsseldorf 1998*, hrsg. v. Norbert Jers (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 159), Kassel 2002, S. 5: „Regionalforschung ist in der Wissenschaft wieder im Gespräch“.

¹⁰ So auf dem rückseitigen Cover einer jeden Ausgabe des Jahrbuches *Musik in Baden-Württemberg*. Im Kommentar zur Satzung ist von „landeskundlicher Musikforschung“ die Rede (Keller, S. 9).

¹¹ Brunn, S. 11.

onaler Forschung besteht,¹² und dokumentiert stattdessen Editionsprojekte und „Fallbeispiele regional orientierter musikalischer Gattungsgeschichte am Beispiel der Oper“.¹³

Dass eine Kritik des Regionalbegriffs in der Musikwissenschaft vorrangig die Frage nach einem adäquaten Werkverständnis evoziert, einem Begriff vom musikalischen Kunstwerk, der den sogenannten ‚kleinmeisterlichen‘ Kompositionen als historische Quelle gerecht wird, ist offensichtlich. Die Differenz zwischen einer ‚überregionalen‘ Musikproduktion und einer ‚regionalen‘ ist letztlich keine territoriale, sondern eine ästhetische.¹⁴ Die regionale Musikproduktion, sofern sie sich wirkungsgeschichtlich auf die Region beschränkt, ist zwangsläufig mit Blick auf den Kanon der ‚Hochkultur‘ ästhetisch von defizitärem Charakter und kompositionsgeschichtlich nur soweit von Interesse, wie sie zum Verständnis der ‚überregionalen‘ Musikproduktion beiträgt. Zu diskutieren ist also nicht nur der Begriff der ‚Region‘, sondern ebenso der des ‚Werkes‘ als ästhetisches Produkt. Erst dann nämlich, wenn das ‚Werk‘ nicht mehr normativ verstanden wird, scheint die Lösung für eines der großen methodischen Probleme der Musikgeschichtsschreibung in Sicht, nämlich Kompositionsgeschichte einerseits und soziologisch orientierte Forschung andererseits erkenntnisfördernd zu vereinen, denn:

„Eine Antwort auf die große Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Menschheitsgeschichte, die die entscheidenden Probleme und Konflikte erst zutagebringt, wird von den meistverbreiteten Werken über Mg. [Musikgeschichte] nicht verfehlt, sondern umgangen“.¹⁵

Musikgeschichte Baden-Württembergs

Siegeles territorial gefasster Regionalbegriff, der sich an den Verwaltungsgrenzen des heutigen Bundeslandes orientiert, mag als heimatkundliche Folie genügen, als heuristisches Instrument für die historische Forschung ist er aber untauglich. Eine wissenschaftlich seriöse Arbeit, die sich dieses Rahmens bedient, muss an der Vielfalt und Mixtur an politischen und stammesgeschichtlichen Regionen, Territorien, Verwaltungseinheiten, dialekt- und konfessionsgeprägten Gegenden, aus denen sich das heutige Baden-Württemberg generiert, scheitern. Eine „Musikgeschichte Baden-Württembergs“, wie sie Siegele fordert, ist deshalb als Auftrag an die Musikwissenschaft unsinnig¹⁶ und grenzt sich „deutlich gegen eine wissenschaftliche Wirklichkeitssuche ab, die, um sich an ihr Ziel vorzutasten, der heimatlichen Traditionen nicht bedarf, sondern gewisser-

¹² Entgegen der im Vorwort aufgestellten Behauptung, „grundlegende methodische und inhaltliche Überlegungen zur Regionalmusikforschung“ dokumentieren zu wollen; Arnfried Edler u. Joachim Kremer, „Vorwort“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte: zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung; internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. v. Arnfried Edler (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9), Augsburg, 2000, S. 9. Schwerpunkt der im Tagungsband veröffentlichten Studien ist nicht die Diskussion eines neuen, für die Musikgeschichte tragfähigen Begriffs der ‚Region‘, sondern sind Probleme der Gattungsgeschichte, die sich bei der Edition der Werke regionaler, also letztlich ‚kleinmeisterlicher‘ Komponisten stellen.

¹³ Ebd.

¹⁴ Dass eine „Diskussion um neue Methoden bei der Analyse und Interpretation von Kompositionen“ im Blick auf die regionale Musikhistoriographie dringend erforderlich wäre, findet zwar in Klaus Wolfgang Niemöllers programmatischem Beitrag zum Tagungsbericht Düsseldorf 1998 Erwähnung, wird aber vom Autor kategorisch abgelehnt: „Generell möchte ich hier [die Diskussion] nicht ansprechen [...] Grundlage aller analytisch-interpretatorischen Untersuchungen bleibt die Philologie“; K. W. Niemöller, „Die rheinische Musikhistoriographie im Kontext der Kulturwissenschaften“, in: *Musikalische Regionalforschung heute*, S. 56.

¹⁵ Georg Knepler, „Musikgeschichtsschreibung“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1312.

¹⁶ Beispiel eines solchen methodischen Scheiterns: Friedrich Baser, *Musikheimat Baden-Württemberg – tausend Jahre Musikentwicklung*, Freiburg i. Br. 1963.

maßen von außen kommt“.¹⁷ Ob auf subregionaler Ebene eine territorial definierte Begrenzung ergiebig ist, erscheint ebenso zweifelhaft. Das Problem ist nicht die Größe des jeweiligen geographischen Raumes, sondern dessen Qualität im Hinblick auf das erkenntnisleitende Interesse – ein Postulat, das in der modernen Sozial- und Geschichtswissenschaft längst der Forschungspraxis entspricht. „Das angedeutete heuristische, vom untersuchten Problem ausgehende Verständnis von ‚Region‘ entspricht der historischen Forschungspraxis, die in der Regel die Raumbegriffe der Geographie ignoriert.“¹⁸ Die besondere Prägung der sogenannten ‚oberschwäbischen Klostermusik‘ etwa – ein zentrales Forschungsgebiet der Tübinger Musikwissenschaft mit einer eigenen „Forschungsstelle“ – liegt nicht primär in deren ‚oberschwäbischer‘ Provenienz, sondern in ihrer Eigenschaft als klösterliche Musikpflege. Als Forschungsgegenstand monastärer Tradition ist sie aber weder landeskundlich zu erklären, noch geographisch zu begrenzen; sie weist im Gegenteil weit über die Region hinaus;¹⁹ konsequent betrachtet, aus historischer Sicht, war die in den Klöstern entstandene und aufgeführte Musik zu keiner Zeit auf württembergischem Territorium gegenwärtig, geschweige denn auf baden-württembergischem. Denn nach der Mediatisierung, die erst zur Integration der oberschwäbischen Gebiete nach Württemberg führte, fand diese reiche Musiktradition ein jähes Ende.

Der regionale – ‚kurfälzische‘ – Faktor als strukturbildende Kategorie in der Genese der ‚Mannheimer Schule‘ ist dagegen nicht erkennbar; allein schon die Fragestellung erscheint unsinnig. Der Terminus ‚Mannheim‘ ist allerhöchstens tauglich als nominale Abgrenzung zur ‚Wiener‘ oder ‚Berliner‘ Tradition. Die am ehesten noch überzeugende regionale Kategorie ist das Komposition gewordene „böhmische Musikantentum“²⁰, wie immer dies auch zu beschreiben sein mag, vermittelt über die Biografie der am kurpfälzischen Hof wirkenden Musiker, eine Deutungskomponente, die aber in eine ganz andere Region und ihre musikgeschichtliche Tradition verweist. Von all dem unabhängig ist die ‚Mannheimer Schule‘ prominenter Teil der Gattungsgeschichte, eine regionale Deutung ist obsolet. In diesem Sinne ist Arnfried Edlers Schlussfolgerung zwar einerseits zuzustimmen, der aufgrund der von ihm ausgewerteten regionalen Forschungsprojekte ein Hinterfragen der Gattungsgeschichte, wie sie bislang betrieben wird, einfordert.²¹ Tatsächlich ist dies aber keine Forderung an eine regionalisierte Musikgeschichte, sondern an die nationale. Die Frage nach einer verbindlichen Definition des Regionalen und seiner Bedeutung für die Musikgeschichtsschreibung bliebe auch mit der Erfüllung dieser Forderung nach wie vor unbeantwortet.

¹⁷ Heinrich Schmidt, „Heimat und Geschichte. Zum Verhältnis von Heimatbewußtsein und Geschichtsforschung“, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 39 (1967), S. 34.

¹⁸ Brakensiek, S. 198.

¹⁹ Ludwig Wilss, *Geschichte der Musik an den Oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert* (= *Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen* 1), Stuttgart 1925, S. 10 und S. 21.

²⁰ Art. „Mannheimer Schule“, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachtel, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 544.

²¹ Arnfried Edler, „Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, S. 19.

Musikgeschichte in Baden-Württemberg

„Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ – so der im Titel formulierte Auftrag der GMG – erfüllt zwar die erforderliche legitimitative Funktion hinsichtlich potentieller Sponsoren. Tatsächlich verweigert der Titel jedoch aufgrund der präpositionalen Fügung eine Antwort auf die Frage, was denn unter „Musikgeschichte“ zu verstehen sei. Der gesellschaftliche Auftrag entzieht sich letztlich sogar der Pflicht, explizit eine „Musikgeschichte Baden-Württembergs“ betreiben zu müssen. Dass es sich hier durchaus um ein methodisches Kalkül handelt – im Konsens mit dem überkommenen wissenschaftstheoretischen Verständnis unseres Faches – offenbart eine kritische Lektüre der zahlreichen Veröffentlichungen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg, wie sie in den verschiedenen Publikationsforen der GMG erschienen sind.

Die bisherige Erforschung des regionalen musikgeschichtlichen Aspektes auf baden-württembergischem Terrain lässt sich wie folgt kategorisieren:

1. Erzählende Beschreibung des Musiklebens, der musikalisch-kulturellen und folkloristischen Aktivitäten an einem Ort zu einer bestimmten Zeit (z. B. Geschichte der Stuttgarter Oper, des Schwäbischen Sängerbundes, Instrumentenbau), Musikerbiografien und bibliografische Arbeiten zu musikalischen Quellenfunden (Repertoire-dokumentation). Die erkenntnisleitenden Fragestellungen sind soziologisch, kultur-, mitunter auch heimatgeschichtlich motiviert. Die meisten Beiträge im Jahrbuch und alle bisher erschienenen Bände der Monographienreihe, lassen sich dieser Kategorie zurechnen. Die Autoren betreiben Kulturhistorie, die freilich prinzipiell auch von Ethnologen, Volkskundlern oder Landeshistorikern zu leisten wäre, da i. d. R. keine ästhetische Bewertung der Artefakte gefordert ist.

2. Studien zur nationalen Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte, also Analysen von Werken regionaler Komponisten, denen eine überregional vorbildliche oder epigonale Rolle beigemessen wird. Ihre zu analysierende Relevanz für die Schöpfungen der Hochkultur (ex negativo auch deren Ignoranz) legitimiert die wissenschaftliche Beschäftigung. Insbesondere gilt dies für ein werkbezogenes rezeptionsgeschichtliches Erkenntnisinteresse (Ausbreitung, Einfluss) oder ästhetische, vorzugsweise gattungsgeschichtliche Fragestellungen (Innovation, Tradition, Konservatismus). Die Leitfrage ist stets: Was wirkt in die Region hinein, was aus dieser heraus? Erkenntnisziel ist es, Belege zu finden für die Fort- oder Rückschrittlichkeit eines regionalen Komponisten, einer Kulturinstitution oder -region. Zugleich ist dieses Erkenntnisinteresse einer evolutionär verstandenen Geschichtsauffassung verpflichtet, denn nur unter dem Aspekt des Entwicklungs- bzw. Fortschrittsgedankens macht die Einflusstheorie Sinn.

3. Musikalische Quellendokumentation, insbesondere in den „Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg“.²² Da als Grundsatz des Herausgebers gilt, in dieser Reihe vorzugsweise – wenn auch nicht konsequent – das zu veröffentlichen, was bislang

²² Die Reihe *Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg – Kommentierte Faksimile-Ausgaben* als ein nicht genuines GMG-Projekt sowie die Froberger-Gesamtausgabe, für die die GMG redaktionell nicht verantwortlich zeichnet, sind hier ausgenommen.

noch nicht publiziert wurde,²³ stellt sich zwangsläufig die Frage nach den Auswahlkriterien der Editionsleitung. Musikgeschichte kommt nun mal um Auswahlprozeduren und das Problem, entsprechende Qualitätskategorien zu bilden, niemals herum. Eine Vollständigkeit der Phänomenerfassung ist unmöglich. Auffällig enthalten sich die „Einführungstexte“ zu den Editionen jedoch einer ästhetischen Bewertung und einer Kontextualisierung der Werke bzw. Relationierung der kompositorischen Qualität²⁴ im Hinblick auf die nationale Musikgeschichtsschreibung. Man käme damit wohl auch in Erklärungsnot.²⁵

Das Schema der Einführungen gliedert sich generell in: 1. Biografisches, 2. das Werk in seiner formalen Gestalt und 3. Quellenlage bzw. editorische Anmerkungen (Bd. 1, 3–7, 9) sowie regionales Musikleben (Bd. 2); die einzige Ausnahme bildet die Edition der Lieder von Christian Friedrich Daniel Schubart.²⁶ Die erläuternden Studien von Hartmut Schick²⁷ und J. Nikolaus Schneider²⁸ versuchen eine ästhetische Bewertung, die das Phänomen des kunstlos Populären im 18. Jahrhundert zu ergründen versucht, sowohl musik- als auch literaturgeschichtlich.

Der Eindruck, dass hier mit großem redaktionellem und natürlich auch finanziellem Aufwand eine rein archivalische Historie im Gegensatz zu einer hermeneutisch anspruchsvollen betrieben wird, ist nicht zu leugnen.²⁹ Für die editorische Auswahl sei, so der ehemalige Präsident der GMG Rolf Keller, „an erster Stelle der geistig-kulturelle Zusammenhang und weniger die politische Grenzziehung des Landes ausschlaggebend“.³⁰ Gleichwohl wird an keiner Stelle – auch nicht in Begleitpublikationen wie z. B. dem Jahrbuch (mit zwei Ausnahmen³¹) – begründet, warum dieses oder jenes Werk ‚es wert ist‘, ediert zu werden.³² Damit ist aber bislang eine Chance vertan, sich der längst

²³ So mehrfach von Manfred Hermann Schmid in Diskussionen um editorische Vorhaben sowohl im Vorstand und Beirat der GMG geäußert; dieser Ausschluss gilt prinzipiell auch, sofern eine zeitgenössische Drucklegung vorliegt.

²⁴ Wie ganz anders Hugo Riemann, der zur Legitimation der Edition der Werke der „Pfalzbayerischen“ Komponisten diesen eine „hohe musikgeschichtliche Bedeutung“ zumisst und dies auch zu begründen weiß. Hugo Riemann, „Die Mannheimer Schule“, in: *Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule*, eingel. u. hrsg. v. dems. (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* 3. Jg., 1. Bd.), Leipzig 1902, S. 10.

²⁵ Bezeichnend hierfür ist die einleitende Bemerkung von Andreas Traub („Zur Passionsmusik von Johann Wendelin Glaser“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 7 (2000), S. 211): „Das Werk, das hier nur vorgestellt, nicht aber schon in übergreifende Zusammenhänge eingeordnet werden soll [...]“. Auch der Schlusssatz ist entlarvend: „Glaser's Passionsmusik ist sicher kein ‚verkanntes Meisterwerk‘, aber sie ist ein interessantes Dokument zur Kirchenmusikgeschichte des 18. Jahrhunderts und sie ist vor allem eine Komposition, die ‚klingt‘“ (ebd., S. 219). Hier wird nicht der musikhistorische Standort der Komposition bestimmt, sondern ihre Tauglichkeit für die Praxis behauptet.

²⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämtliche Lieder*, vorgelegt v. Hartmut Schick (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 8), München 2000.

²⁷ H. Schick, „Schubart und seine Lieder“, in: ebd., S. XV–XXXII, bes. XXII ff.

²⁸ Joh. Nikolaus Schneider, „Zwischen Lyra und Lettern. Schubarts Lieder in einer Grenzsituation der Lyrikgeschichte“, in: ebd., S. XXXIII–XLIV.

²⁹ Dieses ‚archivalische‘ Prinzip ist gewollter Teil des Editionskonzeptes, dem Ulrich Siegele ein „Ausweichen vor einer kritischen Konstitution des zu edierenden Textes“ bescheinigt; U. Siegele, „Ein Editions-konzept und seine Folgen“, in: *AfMw* 52 (1995), S. 344.

³⁰ Keller, S. 9.

³¹ U. Siegele, „Von der Freiheit des Autodidakten – Johann Samuel Welter und die ältere protestantische Kirchenkantate“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 2 (1995), S. 127–142. Siegele äußert sich freilich als Kritiker der Edition. Ebenso A. Traub, „Zur Passionsmusik von Johann Wendelin Glaser“, S. 211–219. Zur Kritik dieser Bewertung s. Anm. 25.

³² Im Falle der ersten Denkmälerbände ist dies erklärlich: Hinter dem seinerzeitigen Publikationswunsch verbargen sich lokalpatriotische Interessen einer finanzstarken Gesellschaft und Region (Historischer Verein für Württembergisch-Franken). Die Entscheidung war also nicht wissenschaftlich notwendig begründet, sondern Mittel zum Zweck der Aufwertung lokaler Quellen einerseits und, auf akademischer Seite, der Einrichtung einer möglichst dauerhaft finanzierten landesmusikgeschichtlichen Forschungsstelle andererseits.

notwendigen Diskussion um die Gültigkeit der überkommenen Wertungskriterien in der Musikwissenschaft zu stellen. Die Herausgeber hätten sich dann wohl der grundsätzlichen Frage nach Sinn und Unsinn eines normativen oder geniehaften Werkbegriffs im Hinblick auf eine ausschließlich regionale Musikproduktion stellen müssen, ebenso der Problematik und epistemologischen Relevanz einer ästhetischen Bewertung beispielsweise ‚unorigineller‘ (Johann Evangelist Brandl³³), weitgehend „improvisierter“ (Christian Friedrich Daniel Schubart³⁴) oder gar „dilettantischer“ Musik (Ernst von Gemmingen³⁵). Die Herausgeber weichen einer solchen grundlegenden Fragestellung bis heute aus.

Der normative Werkbegriff

Entwicklung und Fortschritt: Werden die kompositorischen Quellen unter geschichtsphilosophischer Prämisse gelesen, ergibt sich zwangsläufig ein Wertgefälle zwischen hemmenden und fördernden Tendenzen. Fördernd wirken kann dabei zwangsläufig nur, was auch rezeptionsgeschichtlich wirksam oder zumindest überregional auffällig war. Ein solcher Erkenntnisanspruch macht die historische Quelle nicht vom Gegebenen, sondern vom Gedachten her ‚durchsichtig‘, thematisiert mithin nicht die Ereignisse der Vergangenheit, sondern „das Denken des Historikers“ (R. G. Collingwood³⁶). Konstitutiv für ein solches Erkenntnisbemühen – bezogen auf das Kunstwerk – ist ein normativer Werkbegriff.³⁷

Der moderne musikalische Werkbegriff entsteht im 18. Jahrhundert und gründet auf Dauerhaftigkeit, auf Repertoirewürdigkeit. Damit grenzt er sich radikal gegen den Werkbegriff früherer Zeit (‚musica poetica‘) ab.³⁸ Die Ablösung der Regelpoetik durch die Genieästhetik brachte, so Dahlhaus, die Musiktheorie in Rechtfertigungszwang, die sich fortan, um ihren „Universalitätsanspruch [...] zu retten, auf die ‚Klassizität‘ der musikalischen „Meisterwerke“³⁹ berief, d. h. die kompositionstechnischen Normen von diesen abstrahierte. Eine Norm (Regelpoetik) wurde durch eine andere (Klassizität) ersetzt. Ein solches Werkverständnis, das für die musikwissenschaftliche Analyse sogar

³³ Klaus Häfner (Friedrich Leinert), Art. „Brandl, Johann Evangelist“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 737. Werkausgabe: Johann Evangelist Brandl, *Kammermusik mit Bläsern*, Teil 1 (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 12), München 2002 und ders., *Kammermusik mit Bläsern*, Teil 2 (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 13), München 2003.

³⁴ Schick, S. XXIX.

³⁵ A. Traub, „Ernst von Gemmingen“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 714. Werkausgabe: Ernst von Gemmingen, *Vier Konzerte für Violine und Orchester*, vorgelegt v. A. Traub (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 2), München 1994.

³⁶ Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1946, zit. nach: Ulrich Dierse u. Gunter Scholtz, „Geschichtsphilosophie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 3, hrsg. v. Joachim Ritter, Basel 1974, Sp. 435.

³⁷ In Anlehnung an Andreas Reckewitz' Typologie des Kulturbegriffs. Reckewitz spricht von dem im Zeitalter der Aufklärung in Deutschland ausgebildeten „normativen Kulturbegriff“. Kultur, so Reckewitz, „stellt in dieser Bedeutung nichts Wertfreies, rein Deskriptives dar“; Andreas Reckewitz, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2000, S. 65.

³⁸ Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Mißverständnis* (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 11), Hildesheim 2001.

³⁹ Carl Dahlhaus, „Was heißt ‚Geschichte der Musiktheorie‘?“, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S.17.

lehrbuchhafte Gültigkeit erlangte,⁴⁰ differenziert also nicht nur zwangsläufig zwischen hoher (normativer) und niederer (nicht vorbildhafter) Kunst, sie stützt ihre Beweiskette vor allem auf die ästhetische Evidenz, mithin auf das Geschmacksurteil des Publikums – denn nur was im Repertoire dauerhaft Bestand hat, kann ‚klassisch‘ sein.

Der Erkenntniswert einer solchen Betrachtungsweise ist unbestritten, nicht nur stil- und gattungsgeschichtlich; sie erlaubt auch, „fragmentarisch“, Aussagen zum musikalischen „Verstehen“ von Musik,⁴¹ sofern man rezeptionsgeschichtliche Dokumente hinzuzieht. Sie extrahiert aber ihre kompositionstechnischen Parameter und damit ihre Wertungskriterien von nur wenigen – gemessen an dem zeitgenössisch gespielten Repertoire – und anfänglich keineswegs immer erfolgreichen Werken (beispielsweise Schubert-Lieder⁴², Beethoven-Sinfonien⁴³). Unter der Prämisse, eine kulturgeschichtlich orientierte Musikwissenschaft betreiben zu wollen, die ihren Forschungsgegenstand nicht unabhängig von den Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsweisen der historischen Subjekte definiert, ist eine solch schmale und im Grunde ästhetisch legitimierte Quellenbasis nicht hinreichend.

Der heuristische Werkbegriff

Um die „Diskrepanz zwischen Idealtypus und geschichtlichem Dokument“⁴⁴ aufzuheben, bedarf es einer heuristischen Fragestellung⁴⁵ an die musikalischen Quellen, insofern nicht nur ihre kulturelle Funktion generell beschrieben, sondern die kompositorischen Parameter als kulturelle Objektivation eines konkreten und vor allem rekonstruierbaren Habitus interpretiert werden sollen. Grundlegende Voraussetzung ist freilich die strikte Trennung zwischen der Wissens- und der Wertesphäre, zwischen dem historischen und dem ästhetischen Bewußtsein.⁴⁶ In der modernen Sozialtheorie ist solches längst paradigmatisch:

⁴⁰ „Die entscheidende Frage ist und bleibt: Warum ist jenes Meisterwerk gerade so, wie es ist?“ Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, Textteil, Kassel u. a. 1968, S. 7.

⁴¹ Silke Leopold, „Kompositionsprozeß und musikalisches Hören“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *NHdb* 5), S. 43–50, hier S. 48. Zwar unterscheidet Leopold drei Stufen musikalischen Verstehens, die, zusammengedacht, es erlauben sollen, Zusammenhänge zwischen der „Intention des Komponisten“ und den „Rezeptionsformen der Umwelt, in der er lebte und für die er in erster Instanz schrieb“, aufzudecken (S. 48). Der Anspruch wird jedoch nicht eingelöst. Es bleiben die „unmittelbare Wahrnehmung“ der Stufe 1 (also das unreflektierte, rein genüssliche Rezeptionsverhalten des Publikums) und die kompositionsgeschichtliche Analyse (die sie in eine normative – Stufe 2 – und eine historische – Stufe 3 – unterscheidet) erkenntnistheoretisch unverbunden.

⁴² Reiner Nägele, „Das Populäre und das Klassische – oder Antwort auf die Frage: Ob Kreutzer ein besserer Komponist als Schubert sei?“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 53–66.

⁴³ Das Stuttgarter Publikum ging noch in den 1830er Jahren nach der Pause nach Hause, sobald eine Sinfonie Beethovens den zweiten Programmteil bildete; *NZfM* 9 (1842), Bd. 17, Nr. 46, Sp. 188.

⁴⁴ Carl Dahlhaus, „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte“, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Kosellek (= *Poetik und Hermeneutik* 12), München 1987, S. 96.

⁴⁵ Die Heuristik ist eine Methode zum Auffinden, nicht zum Beweisen oder Begründen neuer Erkenntnisse; die Hermeneutik dagegen ist eine Methode des Verstehens, bei der stets historische und normative Aspekte gleichermaßen wesentlich sind. Da Hermeneutik auf Sinndeutung und Sinnggebung zielt, unterscheidet sie sich grundlegend von einer heuristischen Fragestellung.

⁴⁶ Eine Trennung, deren Überwindung als epistemologische Notwendigkeit Carl Dahlhaus zwar erkannte, die er aber dennoch nie vollzog: „He [Dahlhaus] is unwilling to cross the divide that separates the ideal of form from the unidealizable force of dissemination“; Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkley u. a. 1995, S. 46.

„Kennzeichnend [für den ‚Hauptstrang‘ des Cultural Turn – R. N.] ist, daß der Begriff des ‚Wissens‘ hier vom Bezug auf Wahrheit gelöst und auf den Bezug zur Handlungspraxis umgestellt wird: Entscheidend ist nicht, ob die Wissensformen, über die die Handelnden verfügen, objektiv wahr oder falsch sind, sondern daß sie die Akteure dazu in die Lage versetzen, bestimmte Handlungsweisen hervorzubringen und andere nicht.“⁴⁷

Für die musikwissenschaftliche Interpretation der musikhistorischen Dokumente hat die Akzeptanz eines solchen Paradigmas weitreichende Folgen – insbesondere für die erkenntnisfördernde Relevanz ‚regionaler‘ Kompositionen. Zunehmend fordern in den letzten Jahren Musikwissenschaftler vor allem aus ethnomusikologischer Sicht ein grundlegendes methodisches Umdenken auch in Bezug auf die musikhistorische Forschung.

„Weniger problematisch schiene Ethnomusikologie und Musikgeschichtsschreibung als strukturiertes Erzählen von Funktionsweisen der Musik im Spiegel von Kommunikationsprozessen und dominanten Normkonzepten, die die ästhetische Funktion nur als eine unter vielen anderen Funktionen gelten läßt.“⁴⁸

Das Schlüsselwort in Max Baumanns Forderung ist: Funktion. Eine Funktionsbeschreibung der musikalischen Quelle aber bedarf einer Kenntnis und Zusammenschau möglichst aller eruierbaren im umfassenden Sinne „kulturellen“⁴⁹ (politischen, wirtschaftlichen, technischen, biografischen, sozialen, philosophischen, ästhetischen usw.) Voraussetzungen, um die Entstehungsbedingungen und Wirkungsansprüche des Werkes in Abhängigkeit von der einmaligen historischen Situation erfassen und bewerten zu können. Die Ästhetik – wie auch die Musiktheorie – zur Erklärung der Kompositionsprozesse ist dabei nur eine unter vielen und sicherlich nicht die wichtigste Komponente. „Es reicht nicht mehr, formale, harmonische, melodische oder metrische Analysen der Werke vorzulegen, es geht meiner Meinung nach darum“, schreibt Jean-Jacques Nattiez,

„einerseits besser zu verstehen, wie die Besonderheit jedes einzelnen dieser Parameter sich zu den anderen verhält, und andererseits zu zeigen, wie diese Strukturen mit kompositorischen und perzeptiven Prozessen in Verbindung stehen [...] Für die Untersuchung der Beziehungen zwischen den musikalischen Parametern ist es notwendig, zu einer mehr empirischen Sicht der musikalischen Strukturen zurückzukehren.“⁵⁰

Von ähnlichen Überlegungen geleitet, fordert Eberhard Hüppe „die Entwicklung einer musikalischen Praxisanalyse“,⁵¹ die das Komponieren als eine „Form virtuellen Musizierens“ und die Partitur als „Dokument eines sozialen Handelns“ begreift.

Hier gewinnt die regionale Musiklandschaft als Kulturraum an substantiellem Gewicht, denn nur mikroanalytisch ist der behauptete Zusammenhang zwischen dem Wirkungsanspruch eines komponierten oder aufgeführten Werkes und den Wahrneh-

⁴⁷ Andreas Reckwitz, „Praxis – Autopoiesis – Text. Drei Versionen des ‚Cultural Turn‘ in der Sozialtheorie“, in: *Interpretation, Konstruktion, Kultur: ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*, hrsg. v. Holger Sievert u. A. Reckwitz, Opladen 1999, S. 26.

⁴⁸ Max Baumann, „Historisches Bewußtsein und Musikologie“, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, 21.3–23.3. 1991*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Stephan Münch (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 36), Tutzing 1997, S. 11.

⁴⁹ „Kultur bedeutet eben zweierlei: Sie ist der ‚Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen‘ und sie ist ein ‚Teilsystem‘ dieser allgemeinen Kultur, unterschieden etwa von den Bereichen Technik, Wirtschaft und Politik“, Wolfgang Frühwald, *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt/M. 1991, S.40.

⁵⁰ Jean-Jacques Nattiez, „Zu den Beziehungen zwischen historischer Musikwissenschaft und Ethnomusikologie bei der musikalischen Analyse“, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft*, S. 96.

⁵¹ Eberhard Hüppe, „Topik als Instanz der Kriterienbildung und musikalisches Handeln. Anmerkungen zu einer Forderung bei Carl Dahlhaus“, in: *Was heißt Fortschritt?*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 100), München 1998, S. 50.

mungsbedingungen eines konkreten Publikums zu rektifizieren, kann somit, bei hinreichender Quellenlage, die Rekonstruktion einer vergangenen Lebenswelt auch mittels einer Partitur gelingen. Damit hätte die Musikwissenschaft auch kompositionsgeschichtlich Teil an der neuen Kulturgeschichtsschreibung.

Kulturgeschichte in Baden-Württemberg

Musikalische Quellen für eine solche kulturgeschichtliche Fragestellung (im Gegensatz zu einer gattungsgeschichtlichen) sind zunächst die regional erfolgreichen Werke, denen aufgrund ihrer – durchaus regional begrenzten – Popularität eine unmittelbare Wirkung auf das historische Publikum unterstellt werden kann, ebenso die nicht ins Repertoire gelangten Produktionen, deren mangelnder Erfolg nicht zwangsläufig im geringen Talent des Komponisten oder in der ‚Geschmacksverirrung‘ des Publikums begründet sein muss. Die ‚Meisterwerke‘ der Heroengeschichte interessieren ausschließlich in ihrer jeweils historisch datierbaren Aufführungsform (nicht als ‚Urtext‘, nicht idealisiert), denn erst die Bearbeitungsspuren und Aufführungsvermerke erlauben eine verbindliche Aussage über die tatsächliche kommunikative Situation und Funktion der musikalischen Produktion. Die Frage nach dem künstlerischen Wert der nur regional bedeutenden Kompositionen ebenso wie die Erklärung der perennierenden Wirkungsmacht eines ‚Meisterwerkes‘ sind hingegen ohne erkenntnisfördernde Relevanz. Ein Postulat der Regionalliteraturforschung, von Andreas Schumann formuliert, gilt unter diesen Bedingungen uneingeschränkt auch für eine regionalisierte Musikforschung; man ersetze nur das Wort „Literaturen“ durch „Musikproduktion“:

„Stilistische oder ästhetische Bedenken, oder solche, die etwaige Trivialitäten der regionalen Literaturen betreffen, können eigentlich ausgeschlossen werden. Für die Suche nach Wirkungsabsichten und Handlungsmodellen wären diese Kategorien nebensächlich.“⁵²

Es ist wohl kein Zufall, dass gerade in den USA vor wenigen Jahren eine Arbeit zur württembergischen Hofmusik entstanden ist, die sich ihrem Thema mit einer kulturgeschichtlichen Fragestellung nähert.⁵³ Der Autor, Paul Wiebe, stellt sich damit bewusst in eine lange und vorbildliche Tradition angelsächsischer Musikwissenschaft. Die Arbeiten der prominenten Vertreter des „music criticism“ (wie Lawrence Kramer, Charles Rosen, Anthony Newcomb, Leo Treitler) weisen sich bekanntlich durch einen kulturgeschichtlich motivierten Blick in die Partitur aus, indem „bestimmte Charakteristika aus dieser isoliert werden, die mit der Kultur, den Hauptgedanken der jeweiligen Epoche, der Gesellschaft und der Geschichte usw. in Beziehung gesetzt werden können“.⁵⁴ Freilich stehen diese Forschungen nach wie vor im Banne der Genieästhetik. Kramers *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkley 1995) beispielsweise stützt seine Werkanalysen auf Kompositionen der Heroen der ‚klassischen‘ Musik,

⁵² Andreas Schumann, „Heimat ist überall gleich. Strukturelle Traditionen regionaler Identität“, in: *Region – Literatur – Kultur: Regionalliteraturforschung heute. Tagung Regionalliteraturforschung heute? Vom 26. bis zum 28. Mai 2000 im Alexander-von-Humboldt-Haus der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, hrsg. v. Martina Wagner-Egelhaaf (= *Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 2*), Bielefeld 2001, S. 75.

⁵³ Paul Wiebe, „To Adorn the Groom with Chaste Delights – Tafelmusik at the Weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586)“, in: *Musik in Baden-Württemberg 6* (1999), S. 63–99.

⁵⁴ Nattiez, „Zu den Beziehungen zwischen historischer Musikwissenschaft und Ethnomusikologie“, S. 90.

desgleichen Rosens *The Romantic Generation* (Cambridge 1995). Die katalytische Fragestellung entzündet sich stets am besonderen, am ‚klassischen‘ Werk, dem mit kulturwissenschaftlich geschärftem Verständnis analytisch zu Leibe gerückt wird. Für Musikwissenschaftler jedoch, die eine regionalisierte Musikforschung betreiben wollen, und die es deshalb in aller Regel nicht mit repertoirewürdigen Kompositionen zu tun haben, gilt es dagegen, zuallererst das kulturgeschichtliche Umfeld zu befragen, um so – erst im zweiten Schritt – einen von der Gattungsgeschichte unabhängigen, einen heuristischen Blick auf das Werk wagen zu können.

Ein solch exemplarisches kulturgeschichtliches Forschungsfeld auf baden-württembergischem Terrain stellt das ‚Württembergische Hoftheater‘ dar. Die Quellenlage zu dessen Geschichte seit Mitte des 18. Jahrhunderts ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Erhalten sind ein Großteil der Verwaltungs-, Aufführungs- und Personalakten,⁵⁵ ist das gesamte Aufführungsmaterial (Partituren, Stimmen, Regiebücher) seit ca. 1750,⁵⁶ sind die Programmzettel jeder datierbaren Aufführung (Schauspiel, Oper, Ballett, Hofkonzerte) seit 1807,⁵⁷ und erhalten sind natürlich auch die für das 19. Jahrhundert wichtigen Rezensionen. Dennoch blieb das Interesse der werkanalytisch interessierten ‚regionalen‘ Musikforschung der vergangenen einhundert Jahre weitgehend begrenzt auf das knapp 17jährige Wirken Niccolò Jommellis, der ‚nur‘ als Opernreformer und im Hinblick auf seinen Einfluss auf die Wiener Klassik interessierte und auf Johann Rudolph Zumsteeg, der jedoch nicht in seiner Eigenschaft als Opernkomponierender Hofmusiker, sondern als Vorläufer Franz Schuberts in der Literatur zur Liedgeschichte Erwähnung fand.

Erste Ansätze zu einer verstärkt kulturgeschichtlichen Fragestellung in Bezug auf die württembergische Hofmusik, bei denen das erkenntnisleitende Interesse nicht primär gattungsgeschichtlich motiviert ist und die auch die gattungsgeschichtlich ‚unbedeutende‘ Musikproduktion am Hoftheater im 19. Jahrhundert berücksichtigen, finden sich in Studien des Autors zu den Komponisten Johann Rudolph Zumsteeg, Christian Ludwig Dieter und Peter Joseph Lindpaintner – drei Beispiele für eine Interpretation des musikalischen Kunstwerkes als Symbol für den Wandel von Charakter- und Persönlichkeitsbildern, von Wahrnehmungsmustern und Rezeptionserwartungen.

Ein generativer Vergleich der Werke Zumsteegs mit denen Schuberts (beispielsweise in den zahlreichen Arbeiten von Walther Dürr⁵⁸) oder gar W. A. Mozarts (so Hermann Abert⁵⁹) mag im Hinblick auf eine Analyse der Werke Schuberts und Mozarts ergiebig sein. Für das Verständnis von Zumsteegs Liedgestaltung ist ein solcher Vergleich jedoch unerheblich. Dem Stuttgarter Komponisten mangelte es keinesfalls an technischen Möglichkeiten, gar an Talent oder Genie, im Gegenteil: Zumsteeg bediente vorbildlich die Hör- und Gefühlserwartung seines gegenwärtigen Publikums. Kulturgeschichtlich betrachtet sind die später berühmten Balladenvertonungen sogar als Sekundärprodukte

⁵⁵ Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart sowie im Staatsarchiv Ludwigsburg.

⁵⁶ In der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Exemplarisch Walther Dürr, „Johann Rudolf Zumsteeg und Schubert: Von der „schwäbischen Liederschule“ zum romantischen Klavierlied“, in: *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons II*, Stuttgart 1987, S. 625–634.

⁵⁹ Hermann Abert, „Die dramatische Musik“, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Esslingen 1907, Bd. 1, 7. Abschnitt, S. 606.

eines gänzlich anderen künstlerischen Wollens zu interpretieren, sofern der Musikhistoriker nicht gattungsgeschichtlich argumentiert. Die originelle Opernästhetik Zumsteegs – und nicht die avancierte Balladentechnik – entpuppt sich als Schlüssel zu seinem kompositorischen Ethos, denn nicht mit den Liedern, sondern mit seinen melodramatisch beeinflussten Bühnenwerken versuchte Zumsteeg für lange Zeit eine eigenständige Antwort auf das gesellschaftlich virulente Problem adäquater Gefühlsäußerung zu geben. In den Opern und Melodramen realisierte der Komponist gewissermaßen auf musikalische Weise den gesellschaftlichen Wandel von der „höfischen Charaktermaske“ zur „naturhaften und authentischen Individualität“,⁶⁰ wie sie in der schauspielerischen Rollengestaltung auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts Ausdruck fand – und der Stuttgarter Komponist zeigte sich dabei in seinem Anspruch nicht weniger konsequent (wenn auch weniger erfolgreich), als die Wiener Komponisten seiner Zeit.

Ebenso lassen sich die Bühnenwerke des Stuttgarter Hofmusikers Christian Ludwig Dieter kulturgeschichtlich lesen. Die Popularität von Dieters Opern erklärt sich aus den Musik gewordenen Momenten, die die ständische Empfindungswelt und Etikette konstituieren. Unter ästhetischen Gesichtspunkten – an gattungsgeschichtlichen Standards der Zeit gemessen – bleibt deren regionaler Erfolg unbegreiflich, es sei denn, man unterstellte dem Publikum schlechten oder ungebildeten Geschmack. Ein kulturgeschichtlich motivierter Vergleich der beiden *Entführungs*-Vertonungen von Dieter und Mozart offenbart jedoch die regionale Wirkungsmacht von Dieters Musiksprache,⁶¹ die Mozarts Werken bei der Aufführung am gleichen Ort nicht eigen sein konnte,⁶² da dessen Bühnenwerke zwar zur selben Zeit, aber in einer völlig anderen Region, für eine andere Lebenswirklichkeit komponiert und inszeniert wurden. Bezeichnend ist, dass sich diese bemerkenswerte Differenz in der musikalischen Gestaltung bei identischem Libretto auf schlüssige Weise funktional und eben nicht ästhetisch erklären lässt.

Die Studien zu Lindpaintners Operschaffen (gespiegelt an den Werken Heinrich Marschners⁶³ und Richard Wagners⁶⁴) wiederum thematisieren einen dramatischen Wandel des gesellschaftlichen Rollenverständnisses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; ein Wandel, der nicht nur im Libretto, sondern gerade auch in der musikalischen Struktur Gestalt annimmt. Auch hier dienen, wie schon bei Zumsteeg und Dieter, die analysierten Werke nicht einer gattungsgeschichtlichen Kategorisierung und Evaluation, sondern werden als repräsentative Symbole des jeweiligen Habitus gelesen.

⁶⁰ R. Nägele, „Johann Rudolph Zumsteeg – der andere Mozart? Versuch über die ‚Stuttgarter Klassik‘“, in: *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) – der andere Mozart?*, hrsg. v. R. Nägele (= Ausstellungskatalog Württembergische Landesbibliothek Stuttgart 2002), Stuttgart 2002, S. 57.

⁶¹ R. Nägele, „Belmont und Constanze‘ in den Vertonungen von Dieter und Mozart. Ein Vergleich“, in: *Mf* 3 (1997), S. 277–294.

⁶² R. Nägele, „Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810“, in: *Mozart-Studien* Bd. 5, hrsg. v. M. H. Schmid, 1995, S. 119–137.

⁶³ R. Nägele, „Der Vampyr – Held oder Traumbild? Zur Funktionalität des Bösen in den Opern von Marschner und Lindpaintner“, in: *AtMw* 51 (1999), S. 128–145.

⁶⁴ R. Nägele, „Der Wagner'sche Schwindel wird vorüberrauschen“. Lindpaintners und Wagners Operschaffen im Vergleich“, in: *Richard Wagner und seine ‚Lehrmeister‘. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 6. / 7. Juni 1997*, hrsg. v. C.-H. Mahling u. Kristina Pfarr (= *Schriften zur Musikwissenschaft* 2), Mainz 1999, S. 233–248.

So zeigt sich beispielhaft in der kulturgeschichtlichen Analyse dieser verschiedenen Werke unterschiedlicher Epochen, dass die Kohärenz von rezeptions- und gattungsgeschichtlichen, sprachphilosophischen, inszenierungstechnischen, dramaturgischen und darstellungspsychologischen Überlegungen zu einem ‚lebensweltlichen‘ Verständnis der kompositorischen Strukturen führen kann, einem Verständnis, das frei ist von jeglicher Wertung der – an normativen Kategorien gemessen – trivialen Tonschöpfungen regionaler ‚Kleinmeister‘.

Georg Philipp Telemann als Kommissionär für Johan Helmich Romans Flötensonaten von 1727

Von Markus Rathey, New Haven

In seiner Gedächtnisrede auf Johan Helmich Roman bezeichnete Abraham Magnusson Sahlstedt 1767 den Komponisten emphatisch als „Stamfader för musiken i vårt land“¹, als Stammvater der schwedischen Musik. Wenngleich in vielen europäischen Ländern die Musik und bestimmte Musikerpersönlichkeiten Teil des identifikationsstiftenden kulturellen Selbstverständnisses waren und dem nationalen Kulturmythos inkorporiert wurden – genannt seien nur Bach in Deutschland und Händel in England –, so ist doch die Entschiedenheit, mit der bereits im 18. Jahrhundert dem Hofkapellmeister Johan Helmich Roman der Ehrentitel des Vaters der schwedischen Musik verliehen wurde, exzeptionell. Die ‚Vaterschaft‘ kommt ihm dabei gleich in mehrfacher Hinsicht zu: als Musiker, als Komponist sowie als Organisator des schwedischen Musik- und Konzertlebens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Roman, 1694 in Haraldsmålen (nahe Kalmar) geboren, wurde seine erste musikalische Ausbildung durch seinen Vater Johan Roman d. Ä. zuteil, der Mitglied der schwedischen Hofkapelle war. 1711, siebzehnjährig, erhielt J. H. Roman dann selbst eine Anstellung an der Kapelle. Bereits 1715/16 wurde er jedoch von seinem Dienst freigestellt, und er unternahm eine mehrjährige Reise nach England, wo er u. a. Violinist in der Oper am King's Theatre war und damit auch in Kontakt zu Händel und Pepusch kam.² Ob es dabei allerdings, wie Sahlstedt in Romans Gedenkrede postuliert,

¹ Abraham Magnusson Sahlstedt, *Åreminne öfwer [...] Herr Johan Helmich Roman, [...] Stockholm [...] 1767*, S. 25, zit. nach Eva Helenius-Öberg, *Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd*, Stockholm 1994, S. 210.

² Anna Ivarsdotter-Johnson, „Johan Helmich Roman och hans tid“, in: *Musiken i Sverige II. Frihetstid och Gustaviansk Tid 1720–1810*, Stockholm 1993, S. 26.

zu einem regelrechten Unterricht durch die beiden Komponisten gekommen ist, ist nicht belegt.³ Unzweifelhaft ist jedoch, dass deren Stil einen spürbaren Eindruck im Schaffen Romans hinterlassen hat.⁴ Nach der Schließung der Oper im Jahre 1717 blieb Roman weiterhin in England und erscheint 1719 in den Gehaltslisten der Royal Academy of Music,⁵ wo er wiederum unter der Leitung Händels spielte.

Als der junge Musiker 1720 nach Schweden zurückkehrte, brachte er vielfältige Eindrücke mit, die sich einerseits kompositorisch, andererseits aber auch in einer von englischen Vorbildern inspirierten Konzeption zur Neuorganisation des Musiklebens manifestierten. Bereits ein halbes Jahr nach der Rückkehr wurde Roman Vizekapellmeister der schwedischen Hofkapelle.⁶ In der Ernennungsurkunde heißt es, die Bestallung erfolge wegen „ogemena färdighet“ (außerordentlicher Fertigkeit).⁷ 1727 rückte er dann zum Hofkapellmeister auf. Er unterbrach seinen Dienst jedoch von 1735 bis 1737, um eine weitere Auslandsreise zu unternehmen, die ihn nun nach England, Frankreich, Italien und auf dem Rückweg auch durch Deutschland führte.

Neben seinen organisatorischen und kompositorischen Verpflichtungen als Leiter der Hofkapelle engagierte sich Roman ebenfalls für die Etablierung eines öffentlichen Konzertlebens, wobei er sich am englischen Vorbild orientierte. Ab 1731 initiierte er die ersten öffentlichen Konzerte in Schweden, an denen sowohl Berufsmusiker als auch Laien teilnahmen.⁸ Pläne zu einem „Seminarium musicum“ konnten jedoch erst von seinem Schüler Per Brant umgesetzt werden.⁹ Roman starb im Jahre 1759.

Bedenkt man die Bedeutung, die er in der Entwicklung der schwedischen Musik und des schwedischen Musiklebens seiner Zeit einnimmt, und die in dem Titel „Vater der schwedischen Musik“ ihren Ausdruck findet, so mag es verwundern, dass abgesehen von einem Probedruck mit einem *Assaggio* für Violine solo aus dem Jahre 1740¹⁰ nur ein einziger Druck vorliegt: Romans *12 Sonaten für Traversflöte, Violone und Cembalo* erschienen 1727 bei dem Stockholmer Drucker Ericus Geringius (Erik Gering).

Gewidmet war das Werk der schwedischen Königin Ulrika Eleonora. Über den Zweck der Widmung ist vielfach spekuliert worden. Nahe liegt zunächst, dass sich Roman bei seiner Gönnerin für die kurz vor dem Erscheinen der Stücke erfolgte Ernennung zum Hofkapellmeister bedanken wollte.¹¹ Darüber hinaus bezieht sich der Komponist in der in italienischer Sprache abgefassten Vorrede auf Neider, gegenüber denen er sich zu

³ Diese Ansicht vertrat etwa Abraham Abrahamsson Hülphers, *Historisk afhandling om musik och musikinstrumenter*, Vesterås 1773, Faksimileausgabe Stockholm 1969 (= *Musik i Sverige. Skrifter utgivna av Svenska samfundet för musikkforskning och Svenskt musikhistoriskt arkiv* 1), S. 106, Anm. 26.

⁴ Greifbar wird eine Beziehung auch auf der Ebene der Musiktheorie. Roman übersetzte Pepuschs 1731 in London erschienene zweite Auflage der Abhandlung *A Treatise on Harmony* ins Schwedische. Darüber hinaus fertigte er auch Übersetzungen musiktheoretischer Werke Francesco Gasparinis und Gottfried Kellers an; s. Stig Walin, *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik. Studien aus dem Musikleben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts*, Stockholm 1941, S. 101. Romans Übersetzungen blieben sämtlich ungedruckt.

⁵ Ivarsdotter-Johnson, S. 29.

⁶ Helenius-Öberg, S. 46.

⁷ Ebd., S. 47; vgl. auch Patrik Vretblad, *Johan Helmich Roman 1694–1758. Svenska musikens fader*, Bd. 1, Stockholm 1915, S. 20.

⁸ Ivarsdotter-Johnson, S. 26, und Walin, *Beiträge*, S. 146 f. Zum schwedischen Konzertleben im 18. Jahrhundert vgl. auch Ivarsdotter-Johnson, S. 42 f.

⁹ Walin, *Beiträge*, S. 118 f; vgl. zu Romans Plänen auch Hülphers, S. 106, Anm. 26.

¹⁰ *Assagio a violino solo*, [Stockholm 1740].

¹¹ Vgl. Ivarsdotter-Johnson, S. 38.

behaupten habe.¹² Roman dankt daher der Königin für den Schutz gegenüber deren Anfeindungen:

„Si come il gran lume del Mondo non ricusa i suoi benigni raggi anche a i teneri rampolli, da cui vengono nodriti, e fomentati, così un sol lampo del bel sole di *Vostra Maestà* recherà la maggior perfettione à questi deboli sforzi, i quali da *Vostra Maestà* magnanimamente raccolti, e protetti, verranno aggraditi ed assicurati da ogni insulto d'invidia.“¹³

Nun war der Hinweis auf mögliche oder reale Neider ein Topos, der bereits seit dem 16. Jahrhundert in vielen Notendruckanordnungen anzutreffen ist und hinter dem sich nicht in jedem Fall ein realer Konflikt verbirgt. Doch auch wenn man unterstellt, dass sich Roman tatsächlich mit Neidern auseinander zu setzen hatte, so erschöpft sich der Zweck der Wahl der Widmungsträgerin darin jedoch wohl kaum. Auch die zu erwartende Remuneration für die Widmung wird nicht der einzige Grund für die Dedikation gewesen sein. Bereits Stig Walin vermutete zu Recht, dass die Widmung (neben dem Dank für gewährte Wohltaten) vor allem der Versuch war, dem Druck durch die berühmte Widmungsträgerin eine besondere Dignität zu verleihen: „För att sprida ett furstligt skimmer över dessa utgåvor [...] försågos de ofta med en dedikation till någon högt uppsatt person.“¹⁴ Denn die Königin war zwar Adressatin der Vorrede, der Druck wandte sich hingegen an eine ganz andere Klientel. Ein wichtiges Detail ist dabei ein Cicero-Zitat, das Roman auf dem Titelblatt verzeichnete: „Neque ab indoctissimis neque a doctissimis legi vellem. Cicero, de orat., Lib II“.

Angesprochen wurden weder die (Musik-)Gelehrten noch die Ungelehrten, mit anderen Worten: die Gruppe der Kenner und Liebhaber, also jene, die im 18. Jahrhundert verstärkt zur Trägerschicht des Musiklebens wurden.¹⁵ Gestützt wird diese These durch eine umfangreiche Werbekampagne, die für das Werk initiiert wurde. Leider wurden die Inserate, die für den Sitz im Leben der Sonaten von großer Bedeutung sind, nicht in die Sammlung mit Quellen zu Leben und Werk Romans, die 1994 von Eva Helenius-Öberg herausgegeben wurde, aufgenommen.¹⁶ Dabei waren zumindest die Anzeigen in schwedischen Zeitungen bereits seit Åke Davidssons Untersuchungen zum Notendruck in Schweden bekannt. Diese Anzeigen sollen im Folgenden noch ergänzt werden um eine sehr ausführliche Annonce in einer deutschen Zeitung, die der Forschung bisher verborgen geblieben ist.

Bereits am 21. November 1726, also mehr als ein halbes Jahr vor dem Erscheinen der Sonaten, druckten die *Stockholmske Post Tidningar* in ihrer Nr. 47 einen Pränumerationsaufruf, in dem „[...] ett musicaliskt wärck af 12 sonater, som här i

¹² S. Vredblad, S. 23. Vgl. zu möglichen Neidern Ingmar Bengtsson, Art. „Roman“, in: *MGG*, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 771.

¹³ Zit. nach Helenius-Öberg, S. 54–55.

¹⁴ Stig Walin, „Sonate a flauto traverso, violone e cembalo da Roman, Svedese“. En stilstudie“, in: *STMf* 27 (1945), S. 9. Dt. Übersetzung: „Um über diesen Ausgaben einen fürstlichen Schimmer auszubreiten, sind sie oft mit einer Widmung an eine hochgestellte Persönlichkeit versehen.“

¹⁵ Vgl. zum Terminus „Kenner und Liebhaber“ und zu seiner gesellschaftlichen und musikhistorischen Verortung ausführlich: Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 128–140. Sich an Kenner und Liebhaber zu wenden, hatte nicht zuletzt auch ökonomische Gründe: „Die große Mode war, es allen recht machen zu wollen, z. B. Konzerte ‚für Kenner und Liebhaber‘ zu organisieren [...] oder nach dem Vorbilde Carl Philipp Emanuel Bachs [...] Stücke ‚für Kenner und Liebhaber‘ zu schreiben und damit für jeden Anspruch etwas anzubieten.“ (Schleuning, S. 129).

¹⁶ Vgl. Anm. 1.

Stockholm utstickes i koppar, hwartil mäklaren Eschil emottager praenumeration“¹⁷ angeboten wurde. Weitere Annoncen erschienen am 28.11., 5.12. und 19.12. in derselben Zeitung.¹⁸

Roman und seinem Drucker war wohl bewusst, dass in der dünnen schwedischen Oberschicht trotz dieser intensiven Werbekampagne kaum genügend Abnehmer zu finden sein würden, damit sich der Druck rentierte. Daher nahm man Kontakt nach Deutschland auf, um dort ebenfalls Käufer für die *12 Sonaten* zu finden. Im Dezember des Jahres 1726 erschienen in mehreren Hamburger Zeitungen umfangreiche Pränumerationsaufrufe: Am 11.12.1726 im *Hamburgischen Correspondenten* (Nr. 198), am 16.12.1726 im *Hamburger Relations-Courier* (Nr. 196) sowie am 20.12.1726 im *Nordischen Mercurius*. Als Kollekteur und späteren Kommissionär konnte man den Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann gewinnen. Stellvertretend sei im Folgenden die Anzeige aus dem *Nordischen Mercurius* wiedergegeben:

„In Stockholm ist man gesonnen / ein Musicalisches Werk aus 12 Sonaten bestehend / in Kupfer stechen zu lassen / unter dem Titul: Sonate à Flauto traverso solo col Violone è Cembalo, da Roman Suedese; welche also eingerichtet sind / daß sie auch auf der Violine, Viola di gamba, Hautbois, und Fleute douce bequemlich gespielt werden können. Wie dieß Werk / so wohl wegen der lebhaften und sehr anmuthigen Composition, als des saubern und accuraten Kupferstichs halber den Kennern und Liebhabern der Musique sonderlich gefallen wird; zu dem das der erste ist / was auf oberwehnte Art in Schweden hervor kömt: So vermuhtet man / daß sich gleichfalls an verschiedenen Orten des Teutschen Reiches einige Anzahl derselben finden werden / welche dieß Werk durch Praenumeration ans Licht befördern helffen wollen; Wer nun hierzu entschlossen der beliebe einen Ducaten in Specie nach Hamburg an den dasigen Directoren Musices, Hrn. Georg Philipp Telemann einzusenden / da ihm dann im Monath Junii 1727. von demselben ein reines und untadelhaftes Exemplar dieses Werkes / ohnfehlbar zugesandt werden soll. Die gedachte Praenumeration aber wird nicht länger als bis auf nechste Ostern / angenommen / und muß / nach Verlauff solcher Zeit das Exemplar mit 4 Rthl. Courant eingelöset werden.“¹⁹

Die Wahl der Publikationsorgane und des Kollekteurs erwies sich dabei als äußerst durchdacht. Bei den Zeitungen handelte es sich um die am weitesten, auch über die Stadt Hamburg hinaus verbreiteten Blätter.²⁰ Während Telemann in den beiden erstgenannten häufiger Pränumerationsanzeigen (auch für eigene Werke) einrückte, bildet die Anzeige im *Nordischen Mercurius* (Erscheinungszeitraum ca. 1665 bis 1730²¹) eine Ausnahme. Möglicherweise wollte er sich dessen weite Verbreitung in anderen Teilen Deutschlands zunutze machen.²² Da Telemann sonst vorzugsweise in anderen Blättern inserierte, ist zu vermuten, dass man bewusst ein Blatt mit überregionaler Ausstrahlung für die Anzeige gewählt hat. Ebenso gezielt erfolgte die Wahl Telemanns als Kollekteur. Zum einen hatte er als Hamburger Musikdirektor den renommiertesten

¹⁷ Åke Davidsson, *Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750* (= *Studia Musicologica Upsaliensia* V), Uppsala 1957, S. 84. Dt. Übersetzung: „[...] ein musikalisches Werk von 12 Sonaten, das hier in Stockholm in Kupfer gestochen wird, zu dem der Makler Eschil Pränumerationen entgegennimmt.“

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ *Nordischer Mercurius* Nr. 102 (20.12.1726).

²⁰ Vgl. zur Hamburger Tagespresse im 18. Jahrhundert und ihrer ‚Kulturberichterstattung‘ den Überblick bei Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)* (= *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 4), Hildesheim 2000, S. 12–38.

²¹ Elger Blühm, „Nordischer Mercurius, Hamburg (1665–1730)“, in: *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heinz-Dietrich Fischer, Pullach bei München 1972, S. 91.

²² Blühm, S. 99. Musikalische Anzeigen sind sonst im *Nordischen Mercurius* nicht sehr häufig. Am 14.3.1713 wurden etwa Reinhard Keisers „Divertimenti serenissimi delle cantate [...]“, Hamburg 1713, angezeigt; am 27.11.1716 wurde zur Pränumeration eines Gesangbuchs aufgerufen, und am 26.12.1724 wurden „Außerlesene und anmuthige Arien, mit einer Sing=Stimme und dem Generalbass von einem berühmten Sänger und Componisten gesetzt / und bey unterschiedlichen vorfallenden Begebenheiten zur Recreation sich zu bedienen“ angeboten.

musikalischen Posten Norddeutschlands inne; zum anderen hatte Telemann dadurch, dass er seit mehreren Jahren den Druck und die Distribution seiner eigenen Werke selbst in die Hand genommen hatte, profunde Erfahrungen (und Verbindungen) in diesem Metier, die man sich in Schweden gern zunutze machte.²³

Diese Form des Musikalienvertriebs durch Pränumeratation und Subskription war bis zur Etablierung größerer Musikverlage in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin üblich.²⁴ Ein großer Teil des Musikalienhandels lag zu dieser Zeit in den Händen der Musiker selbst. Dabei betätigten sich viele nicht nur im Vertrieb ihrer eigenen Werke, sondern boten auch Kompositionen anderer Musiker zum Verkauf oder zur Subskription an.²⁵ Vom Pränumerationswesen profitierten letztlich alle Beteiligten.

„Alle auf Subskription oder Pränumeratation herausgegebenen Noten brachten neben dem günstigen Preis für den Käufer auch dem Sammler von Abnehmern einen kleinen Rabatt in Form von Freixemplaren oder gar barem Geld ein. Ein finanzielles Risiko ging man dabei nicht ein.“²⁶

Auch der Verlag bzw. der Drucker reduzierte sein Risiko, indem er zumindest schon einen Teil der Auflage vor deren Erscheinen verkauft hatte, und mit dem Erlös die Herstellung finanzieren konnte.

Wichtig war es daher, bereits im Vorfeld für die angebotenen Produkte zu werben. Im Falle von Romans Sonaten geschah dieses – wie oben gezeigt – in den *Stockholmske Post Tidningar* sowie – durch Telemann – in der Hamburgischen Tagespresse. Diese Werbung wird, wie Klaus Hortschansky für ähnliche Fälle dargelegt hat,²⁷ sicherlich nicht kostenlos von den Zeitungen abgedruckt worden sein, sondern wurde wohl von Telemann selbst getragen – in der Hoffnung, die Auslagen durch den späteren Verkauf wieder decken zu können.

Die oben zitierte Anzeige weiß mit mannigfachen Argumenten für den Druck zu werben. Angesprochen sind explizit die Kenner und Liebhaber (die von Roman implizit in der Maske des Cicero-Zitats auf dem Titelblatt genannt werden); man verspricht ihnen einen „saubern und accuraten“ Stich sowie eine bequeme Spielbarkeit der Werke. Außerdem mochte die Verwendbarkeit für verschiedene Melodieinstrumente (neben der Flöte) weitere Käufer interessieren.

²³ Telemann verlegte bis 1740 seine eigenen Kompositionen selbst und gab in der Hamburger Presse regelmäßig seine Werke zur Subskription bekannt; s. Martin Ruhnke, „Telemann als Musikverleger“, in: *Musik und Verlag*, Festschrift Karl Vötterle, hrsg. v. Richard Baum u. Wolfgang Rehm, Kassel 1968, S. 506. Vgl. auch die Auswertung der Hamburger Presse bei Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's. Überlieferung und Zeitfolge* (= *Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft* III), Kassel 1942, passim und Heinz Becker, „Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle“, in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. v. Heinrich Husmann (= *Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg* 1), Hamburg 1956, S. 22–45; beide Forscher lassen den *Nordischen Mercurius* unberücksichtigt.

²⁴ Peter Schleuning beschreibt diesen Vorgang in knappen Stichworten: „Vor allem der Notenverkauf erfolgte zu großen Teilen über das System der Pränumeratation: Agenten des Verlages oder des Komponisten (falls er zugleich Verleger seiner Werke war) zogen nach einer öffentlichen Ankündigung des Werkes (mit Pränumerationsaufforderung und Agentenliste) in den größeren Städten Optionen auf den Kauf und dabei auch zugleich die ermäßigte Kaufsumme ein. [...] Bei Subskription wurde der weniger ermäßigte Preis nach Erhalt der Ware gezahlt“ (Schleuning, S. 248 f.).

²⁵ Vgl. in dieser Hinsicht zu Telemann: Annemarie Clostermann, „Der Handel mit Eintrittskarten, Textbüchern und Musikalien. Strategien einer öffentlichkeitswirksamen Verbreitung von Musik in Hamburg zur Zeit Telemanns“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. v. Hans Joachim Marx (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18), Frankfurt/M. u. a. 2001, S. 257–266.

²⁶ Klaus Hortschansky, „Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Walter Salmen, Kassel u. a. 1971, S. 85.

²⁷ Ebd.

Über diese, für Musikalienanzeigen der Zeit nicht ungewöhnlichen Verkaufsargumente hinaus, warb man mit der Besonderheit, dass jener Druck der erste seiner Art in Schweden sei. Nun ist die Erst- und Einmaligkeit eines Produkts seit jeher ein beliebtes Werbeargument und ist es bis heute geblieben. Im Falle der Sonaten Romans hat es jedoch seine Berechtigung. Der erste Notenkupferstich erschien in Schweden zwar bereits im Jahre 1706 und wurde etwa von Johann Mattheson (allerdings negativ) rezensiert,²⁸ doch handelte es sich um ein Werk mit geistlicher Musik, das eine andere Klientel ansprach.²⁹ Weitere Kupferstiche vor 1727 beinhalten entweder wiederum geistliche Kompositionen, oder es handelt sich um kleinere Gelegenheitswerke. Der erste Kupferstich mit weltlicher Instrumentalmusik war dann tatsächlich der Druck mit den Sonaten Romans.³⁰ Auch der nächste umfangreichere Notenstich ließ wieder längere Zeit auf sich warten. 1754 erschienen Hinrich Philipp Johnsens *24 Oden af Våra Båsta Poeters Arbeten*.³¹ Erst im Jahre 1788 gründete Olof Åhlström in Schweden eine Notenstecherei, die sich über längere Jahre behaupten konnte.³²

Hielt die Anzeige bei der Exzeptionalität des Drucks also Wort, so wurde der versprochene Auslieferungsmonat Juni nicht eingehalten. Die Widmungsvorrede an Königin Ulrika Eleonora datiert erst vom 4. Juli 1727. Die Kenner und Liebhaber mussten sich somit mindestens einen Monat länger gedulden. Leider wurde dem Druck keine Subskribentenliste beigegeben, so dass nicht bekannt ist, ob und inwieweit die Werbung in Deutschland Erfolg gezeitigt hat.³³

Die im *Nordischen Mercurius* veröffentlichte Annonce untermauert die These, dass die Sonaten (und wohl auch ihre Widmung) nicht primär eine Reaktion auf die Ernennung Romans zum Hofkapellmeister im Jahre 1727 waren. Roman hatte die Sonaten schon vorher fertiggestellt und bereits im November 1726 dafür geworben. Ein Vergleich des Titelblatts des Drucks mit der Anzeige Telemanns zeigt, dass auch der Titel zu dieser Zeit in seinem Wortlaut weitgehend feststand.

Telemann	Drucktitel
Sonate à Flauto traverso solo col Violone e Cembalo, da Roman Suedese	Sonate a Flavto traverso, Violone e Cembalo da Roman, Svedese

Adressat der Sonaten sind ganz offensichtlich die Kenner und Liebhaber, also die Träger des öffentlichen und privaten Musiklebens in Schweden, zu dem Roman u. a. durch seine Sonaten, aber auch als Organisator, einen wichtigen Beitrag geleistet hat. Bedient

²⁸ Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 39.

²⁹ S. Davidsson, S. 143 f.; vgl. auch die Abbildung im Frontispiz zu Davidssons Untersuchung.

³⁰ Ebd., S. 150.

³¹ Von dem Druck liegt eine Faksimileausgabe vor: Hinrich Philipp Johnsen, *24 Oden af Våra Båsta Poeters Arbeten*, Faksimile hrsg. v. Hans Eppstein, Stockholm 1978. Vgl. zu Johnsen und seinem Oden-Druck auch Eva Nordenfeld-Åberg, *Hinrich Philipp Johnsen. Biografi och verkförteckning* (= *Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie* 36), Stockholm 1982, S. 59–62. Björkbom konnte vor den 1780er Jahren sogar nur zwei in Schweden gedruckte Musikalien nachweisen: Romans Sonaten und Johnsens Oden, s. Carl Algot Peter Björkbom, „Svenskt musiktryck. Några anteckningar om musiktrycket under äldre tider särskilt i Sverige“, in: *Nordisk boktryckarekonst* 38 (1937), S. 53–63. Auch wenn das Material durch die Forschungen Åke Davidssons beträchtlich erweitert werden konnte, so kommt doch den Drucken der beiden genannten Komponisten in der Geschichte des schwedischen Musikdrucks durch ihre Exzeptionalität eine besondere Bedeutung zu.

³² S. Walin, *Beiträge*, S. 190.

³³ Zumindest in Schweden existiert ein Beleg dafür, dass die Sonaten ihren Weg zu den Kennern und Liebhabern fanden. Die Auflistung des Nachlasses des Stockholmer Händlers Michael Michelson Grubb aus dem Jahre 1740 verzeichnet neben verschiedenen Flöten und einem Clavichord auch ein Exemplar von Romans Sonaten; s. Helenius-Öberg, S. 125.

hat er sich dabei der Hilfe eines Kollegen, der in ähnlicher Weise als Komponist und ‚Musikmanager‘ tätig war.

Ungeklärt ist jedoch die Frage, wie Roman und Telemann in Kontakt gekommen sind. Ihre Wege haben sich niemals nachweislich gekreuzt. Allerdings sind vielfältige Wege denkbar, auf denen ein Kontakt zustande gekommen sein könnte. Hamburg und Stockholm waren wichtige Handelsstädte und pflegten einen intensiven wirtschaftlichen wie auch kulturellen Austausch. Jedoch lässt sich über diese sehr allgemeinen Verbindungen auch ein ganz direkter Kontakt Telemanns nach Schweden nachweisen: In der Bibliothek der Kungliga Musikaliska Akademie in Stockholm werden zwei Flötensonaten Telemanns verwahrt. Es handelt sich dabei um die Sonaten TWV 41 a:8 und 9. Jeanne Swack hat aufgrund stilkritischer Untersuchungen dafür plädiert, dass es sich bei TWV 41 a:8 wohl nicht um eine Komposition Telemanns handelt, während die „Einordnung der Sonate TWV 41a:9 in sein Schaffen [...] dagegen plausibel“³⁴ scheint. Auch die auf den Quellen zu findenden Zuschreibungen sprechen dafür. Während TWV 41 a:9 bereits vom Kopisten mit „del Sig.^r Teleman“ bezeichnet wurde, stammt die Zuschreibung auf dem Manuskript von TWV 41 a:8 von dem Bibliothekar und Sekretär der Königlichen Akademie Per Frigel (1750–1842) und muss zwischen 1796 und 1806, seinem Amtsantritt und der Anfertigung eines Katalogs der Bibliothek, eingetragen worden sein. Aufschlussreich sind die von ihm in seinen Nachträgen verwendeten Formulierungen. Frigel versieht nämlich Telemanns Namen auf beiden Quellen mit dem Zusatz „d. ä.“, also „der ältere“ oder schwedisch „den äldre“. Swack wies bereits darauf hin, dass es hier nicht darum ging, Georg Philipp von seinem Enkel Georg Michael zu unterscheiden, wie dies etwa Hans Graeser in seiner Studie zu Telemanns Instrumentalmusik vermutet hatte,³⁵ sondern dass wohl Telemanns Sohn Benedict Conrad Eibert als ‚der Jüngere‘ mitgedacht ist. Telemann schreibt 1740 in seiner Biographie in Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte*: „Einen Sohn: Benedict Conrad Eibert; gebohren 1726. den 12. September; Lehrling bey meinem Vetter, Hr. Warmholtz, Apothekern in Stockholm.“³⁶ Telemann verfügte also über engere familiäre Kontakte nach Stockholm. Ab den späten 1730er-Jahren über seinen Sohn, zuvor jedoch bereits durch seinen Vetter, den dort ansässigen Apotheker Johann Conrad Warmholtz. Es ist somit nicht auszuschließen, dass Warmholtz an dem verlegerisch geschickten Coup, Telemann als Kollekteur für Romans Flötensonaten zu gewinnen, beteiligt war und er möglicherweise den Kontakt hergestellt hat. Ebenso könnte über ihn – wie Swack vorgeschlagen hat – die mutmaßlich echte Flötensonate Telemanns (TWV 41 a:9) nach Schweden gelangt sein.

Aber noch ein zweiter Weg ist vorstellbar: Könnte nicht Telemann seinem schwedischen Kollegen, dessen Flötensonaten er beworben hatte, ein Exemplar dieser Gattung aus eigener Feder übermittelt haben – möglicherweise über den genannten Vetter? Dies

³⁴ Jeanne Swack, „Die in Stockholm überlieferten Sonaten Georg Philipp Telemanns“, in: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage der DDR. Magdeburg, 12. bis 14. März 1987*, hrsg. v. Wolf Hohohm u. Carsten Lange, 3 Teile in einem Band, Teil 2, Köln 1991, S. 32.

³⁵ Hans Graeser, *Georg Philipp Telemanns Instrumentalmusik*, phil. Diss. München 1925, Bd. 2, S. 19.

³⁶ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrte, Tonkünstler &c. Leben, Werke, Verdienste &c erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 367.

muss Spekulation bleiben, sollte jedoch ebenfalls in Betracht gezogen werden. Ein weiterer Kontakt zwischen dem Hamburger Musikdirektor und dem Schwedischen Hofkapellmeister ist nicht mehr belegt. Roman erscheint noch 1738 als Subskribent der *Pariser Quartette*, jedoch ohne dass die genauen Umstände dieser Subskription nachvollziehbar wären. Als Kollekteur für Telemann ist Roman zumindest nicht nachweisbar.

Das 18. Jahrhundert ist einerseits der historische Ort kultureller nationaler Mythen. Bach, Händel, oder in Schweden Johan Helmich Roman werden zu Fixpunkten nationaler Identitätsstiftung deklariert und dem Fundus kultureller Nationalmythen einverleibt. Diese Mythenbildung vollzieht sich nach jenen Schemata, die Roland Barthes scharfsinnig herausgearbeitet hat. Danach geht die Bildung eines Mythos einher mit der Deformierung von Sinn,³⁷ und das Geschehene wird durch eine Bedeutungsverschiebung funktionalisiert. „Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert. Der Mythos ist weder Lüge noch ein Geständnis. Er ist eine Abwandlung.“³⁸

Zugleich ist das 18. Jahrhundert aber auch die Zeit eines wachsenden kulturellen Austausches. Es ist kein Zufall, dass sich gerade jetzt der Begriff des „vermischten Geschmacks“ (mit positiven wie negativen Konnotationen) etabliert und dass der bürgerliche Bildungsdiskurs vermehrt das Reisen in nahe oder ferne Länder als Möglichkeit der Aus- und Fortbildung für sich entdeckt.³⁹ So widerstreitend diese beiden Tendenzen sein mögen, so notwendig sind sie doch aufeinander angewiesen, indem sie einen Ausgleich zwischen Innovation und Konsolidierung gewährleisten. Für die Forschung, die diese Zusammenhänge nur im Rückblick wahrnehmen kann, stellt sich jedoch gerade im Falle der Kulturkontakte das Problem, dass die Vermittlungswege häufig nur sehr undeutlich wahrzunehmen sind. Kulturelle Verbindungen zwischen zwei florierenden Handelsstädten wie Hamburg und Stockholm sind auf so vielfältige Weise möglich, dass immer nur mit Wahrscheinlichkeiten, selten aber mit Beweisen gearbeitet werden kann. Umso ergiebiger ist die Auswertung solch randständig erscheinender Quellen wie der vorgestellten Subskriptionsanzeige, die symptomatisch für vielschichtige kulturelle Vernetzungen zwischen Norddeutschland und Skandinavien ist.

³⁷ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt ²¹2001, S. 103.

³⁸ Ebd., S. 112.

³⁹ Vgl. Markus Rathey, „Carl Philipp Emanuel Bach und der hamburgische Reisediskurs seiner Zeit“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 86 (2004), im Druck; s. außerdem: Klaus Laermann, „Raumerfahrung und Erfahrungsraum. Einige Überlegungen zu Reiseberichten aus Deutschland vom Ende des 18. Jahrhunderts“, in: *Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung*, hrsg. v. Hans-Joachim Piechotta, Frankfurt/M. 1976, S. 57 f. sowie Wolfgang Martens, „Zur Einschätzung des Reisens von Bürgersöhnen in der frühen Aufklärung (am Beispiel des Hamburger „Patrioten“ 1724–1726)“, in: *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*, hrsg. v. Wolfgang Griep u. Hans-Wolf Jäger, Heidelberg 1986, S. 36.

Zwei Miszellen zur Mendelssohn-Rezeption

von Erich Reimer, Köln

I. Mendelssohn-Rezeption in Paderborn: Die Einführung des Liborituschs

Im Vorwort ihrer kulturgeschichtlichen Untersuchung *Libori. Das Kirchen- und Volksfest in Paderborn* gibt Barbara Stambolis folgende Einführung:

„Das Liborifest ist unbestritten Höhepunkt des Paderborner Jahresfestkalenders. Es übte und übt bis heute als kirchliches und weltliches Volksfest im Erzbistum Paderborn und darüber hinaus eine große Anziehungskraft aus. 1991 nahmen nahezu zwei Millionen Festgäste an den achttägigen Feierlichkeiten zu Ehren des heiligen Liborius in der Paderborner Kathedrale teil und besuchten die Kirmes auf dem Liboriberg sowie den Topfmarkt auf dem Kleinen Domplatz. Libori gehört zu den bedeutendsten Volksfesten in Deutschland [...]“.¹

Kernstück dieses Ende Juli gefeierten Festes ist das eröffnende kirchliche Triduum:

„Die kirchlichen Feierlichkeiten beginnen mit der Aussetzung des Liborischreins am Samstag vor dem ersten Festsonntag und enden am darauffolgenden Dienstag mit der Beisetzung der Reliquien des Bistumsheiligen in der Krypta im Osten der Kathedrale“.²

Zur Erhebung und Beisetzung der Liborius-Reliquien wird ein dreimaliger Tusch geblasen. Dieser sogenannte Liboritusch bildet, wie ältere und neuere Berichte erkennen lassen, für viele Besucher einen Höhepunkt im Festablauf. In einem derartigen Bericht heißt es:

„Nun, ich stand 1952 erstmals im Dom und erlebte diesen Menschenandrang mit. Ich sah wie der Schrein aus der Krypta heraufgeholt wurde, ich hörte, wie plötzlich die Orgel brauste und ein ungeheurer Hörner-Schall dazwischentief in einem aufsteigenden Jubel. Und mir lief's kalt den Rücken herunter, das war wie im Mittelalter“.³

Was dieser Besucher als mittelalterlich erlebte, hat in historischer Hinsicht nichts mit dem Mittelalter zu tun, sondern mit dem 19. Jahrhundert. Der Liboritusch geht auf die Bläserfanfaren im *Wachet-auf*-Choral von Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus* (1836) zurück, und zwar auf die Takte 5–7.



Bsp. 1: Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 16 Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, T. 5–7

¹ Barbara Stambolis, *Libori. Das Kirchen- und Volksfest in Paderborn. Eine Studie zu Entwicklung und Wandel historischer Festkultur (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 92)*, Münster u. New York 1996, S. VII.

² Ebd., S. 1.

³ Zit. nach ebd., S. 253.

Wie auf einer vom Metropolitankapitel Paderborn in den 1960er Jahren herausgegebenen Schallplatte zu hören ist,⁴ wird der Liboritusch, abweichend von der in D-Dur stehenden Vorlage, in Es-Dur dreimal nacheinander von einer großen Blaskapelle ausgeführt, wobei aufgrund des langsamen Tempos die in Mendelssohns Notation aus drei Sechzehnteln bestehenden Figuren wie breite Achtel-Triolen erklingen.⁵

Bildet die Herkunft des Liborituschs kein Problem, so ist die Datierung seiner Einführung bis heute umstritten. Dies deshalb, weil der Tusch – Paderborner Überlieferung zufolge – im Jahre 1836 aus Anlass des 1000-jährigen Liborijubiläums, 1000 Jahre nach Überführung der Liborius-Reliquien von Le Mans nach Paderborn, eingeführt worden sein soll, ein Quellenbeleg hierfür aber nicht vorliegt. Im Begleittext der zitierten Schallplatte wird zum „Liboritusch“ dementsprechend angemerkt: „In der heutigen Form stammt er aus Mendelssohns Oratorium ‚Paulus‘ (Erstauff. Mai 1836) und wurde wohl zum 1000jährigen Liborijubiläum 1836 übernommen“. Diese Angaben stimmen mit einem im Jahre 1951 unter dem Titel „Der Liboritusch, die festliche Bläsermusik“ erschienenen Zeitungsartikel überein, in dem die Verfasserin Hildegard Gocke die Herkunft des Tuschs aus dem am 22. Mai 1836 in Düsseldorf uraufgeführten *Paulus* behandelt und Überlegungen anstellt, wie der Tusch nach Paderborn gelangt sein könnte. Es heißt dort:

„Die den heutigen Generationen vertraute Musik des Tusches ist nicht uralte. Sie ist dem Oratorium ‚Paulus‘ von Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) entnommen. [...] Wie und wann die Fanfarenklänge aus dem ‚Paulus‘ in den Paderborner Dom eingezogen sind, weiß man nicht. Möglich und wahrscheinlich ist folgender Weg: Im 18. und 19. Jahrhundert bestand am Paderborner Dom eine Instrumentalkapelle. Nach der durch die Säkularisation verursachten Verarmung war man zu Sparmaßnahmen gezwungen. Die Zahl der angestellten Dommusiker wurde eingeschränkt. Mitglieder der örtlichen Militärkapelle wirkten auch bei der Dommusik mit. Es ist leicht möglich, daß die Musiker der Paderborner Garnison mit benachbarten Militärmusikern zu den Aufführungen des rheinischen Musikfestes hinzugezogen wurden und dort den ‚Paulus‘ kennenlernten. Leiter der Domkapelle war damals Domkantor Xaver Franz Hartmann [...]. Vielleicht besuchte auch er das rheinische Musikfest, lernte dort das Oratorium kennen und schlug vor, die Bläserstelle als Tusch der Dommusik am Liborifest einzufügen. Im Jubiläumsjahr 1836 wird er für seine häufiger eingereichten Vorschläge für eine farbigere Ausgestaltung der Dommusik besondere Bereitschaft gefunden haben“.⁶

Diese Vermutungen wurden nicht nur durch den Wiederabdruck in dem 1986 erschienenen Sammelband *Liborius. Bischof und Schutzpatron* erneut verbreitet,⁷ sondern erhielten auch dadurch besonderes Gewicht, dass sich Barbara Stambolis in ihrer 1996 erschienenen Monographie über die Geschichte des Liborifestes an ihnen orientiert hat. Unter der Überschrift „Erste Ansätze neuzeitlich-bürgerlicher Festgestaltung am Beispiel des Liborijubiläums 1836“ stellt sie fest: „Auch der Liboritusch gehört in diesen Festzusammenhang des Jahres 1836, in dem er aller Wahrscheinlichkeit nach erstmals bei der Aus- und Beisetzung der Reliquien geblasen wurde“.⁸ Im Weiteren betont sie

⁴ Die unter dem Titel „Der Dom zu Paderborn“ herausgegebene Schallplatte ist – wie dem Begleittext zu entnehmen ist – nach 1966 erschienen.

⁵ Nach brieflicher Mitteilung von Herrn Domorganist Helmut Peters (Paderborn) wird der Tusch noch heute in derselben Weise ausgeführt.

⁶ Hildegard Gocke, „Der Liboritusch, die festliche Bläsermusik“, in: *Westfälisches Volksblatt* 171 (28.7.1951); zit. nach *Liborius. Bischof und Schutzpatron. Eine Sammlung von Beiträgen zu Festen des Heiligen*, hrsg. von Klemens Honselmann, Paderborn 1986, S. 26 f.

⁷ Vgl. Anm. 6.

⁸ Stambolis, S. 90. Aufgrund eines Missverständnisses der Ausführungen von Hildegard Gocke nennt Barbara Stambolis als Herkunftsstelle des Tuschs in Mendelssohns *Paulus* nicht den Choral Nr. 16 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, sondern das Rezitativ Nr. 14, in dem lediglich die Schlusswendung des Tuschs erklingt (ebd., S. 91).

den hypothetischen Charakter dieser Annahme und referiert Hildegard Gockes Überlegungen, wie der Tusch nach Paderborn gelangt sein könnte:

„Es gibt allerdings lediglich Spekulationen darüber, in welcher Weise Paderborner Musiker auf das Mendelssohnsche Werk aufmerksam geworden sind und wie sie es in den Paderborner Festrahmen integriert haben könnten. Einige Mitglieder der Instrumentalkapelle am Dom, die gleichzeitig Garnisonmusiker waren, könnten am Niederrheinischen Musikfest teilgenommen haben. Möglicherweise ist auch der Domkantor Fr. Hartmann am 22. Mai 1836 in Düsseldorf gewesen und hat sich für das bevorstehende Jubiläum von der Musik inspirieren lassen.“⁹

Diesen Vermutungen steht der Einwand gegenüber, es sei unwahrscheinlich, dass jene zweieinhalb Takte aus dem am 22. Mai 1836 im Rahmen des 18. Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf unter Mendelssohns Leitung uraufgeführten *Paulus* bereits acht Wochen später während des Paderborner Liborijubiläums erklingen sind,¹⁰ zumal der Druck des Oratoriums erst im Herbst 1836 (Klavierauszug) und Frühjahr 1837 (Partitur) bei Simrock in Bonn erschienen ist.¹¹ So heißt es in einem 1991 erschienenen Beitrag „Die Quelle des Liborituschs“ von Winfried Bunsmann unter Hinweis auf den geringen zeitlichen Abstand zwischen der *Paulus*-Uraufführung und dem Liborijubiläum:

„Die These, daß schon im gleichen Jahr zum 1000jährigen Liborijubiläum der Tusch in Paderborn eingeführt ist, halte ich für sehr gewagt [...]. Zugegeben: Anlässlich eines so bedeutenden Jubiläums eine so bedeutende musikalische Neuerung einzuführen oder eingeführt zu haben, würde passen. Nur: Nach der Ur-Aufführung wurde das Oratorium massiv geändert und im Winter 1836/1837 (neu?) gedruckt. Die Beantwortung der obigen Fragen bedarf also weiterer Nachforschungen.“¹²

Da in Paderborn kein Quellenbeleg bekannt ist, der Aufschluss über einen Zusammenhang zwischen der Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* und dem Paderborner Liborijubiläum von 1836 geben könnte, alle Angaben über die Einführung des Liborituschs sich vielmehr auf eine mündliche Überlieferung beziehen, bot es sich an, die Nachforschungen auf das im Stadtarchiv Düsseldorf aufbewahrte Quellenmaterial zur *Paulus*-Uraufführung zu konzentrieren. Die Durchsicht des betreffenden Aktenkonvoluts¹³ erwies sich insofern als aufschlussreich, als in ihm sämtliche Mitwirkende des Niederrheinischen Musikfestes von 1836 mit ihren Herkunftsorten aufgeführt sind. Und eine direkte Verbindung zwischen Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* und Paderborn war insofern festzustellen, als unter den mehr als 500 Mitwirkenden ein Musiker aus Paderborn verzeichnet ist. Im „Verzeichnis derjenigen Dilettanten und Künstler, welche zur Mitwirkung bei dem Nieder. Rheinischen Musikfeste 1836 angemeldet worden sind“ wird unter den 74 „Violini“ an 10. Stelle „Gerke aus Paderborn“ mit dem Zusatz „primo“ (1. Violine) aufgeführt. Ebenso wird im „Verzeichnis der Mitwirkenden beim Musikfest 1836 und des an dieselben gezahlten Honorars“ sowie im „Verzeichnis der Vergütungen für die Herren Musici. Musikfest 1836“ „Gerke aus Paderborn“ bzw. „Herr Gerke v. Paderborn“ aufgeführt, und zwar mit einer Ver-

⁹ Ebd., S. 90 f.

¹⁰ Seit 1829 wurde das Liborifest auf Anordnung der preußischen Regierung nicht mehr am Festtag des Hl. Liborius (23. Juli), sondern am darauf folgenden Sonntag gehalten, sofern der 23. Juli nicht auf einen Sonntag fiel (nach Stambolis, S. 84). Für das Jahr 1836 ergab sich aufgrund dieser Regelung, dass das Fest am Samstag, dem 23. Juli, eröffnet wurde.

¹¹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Paulus op. 36. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift*, kritische Ausgabe von R. Larry Todd, Stuttgart 1997, S. VII.

¹² Winfried Bunsmann, „Die Quelle des Liborituschs“, in: *Die Warte. Heimatzeitschrift für die Kreise Paderborn und Höxter* 70 (Sommer 1991), S. 31. Hinsichtlich der von Mendelssohn nach der Uraufführung vorgenommenen Änderungen ist festzustellen, dass der Choral Nr. 16 mit seinen Bläserfanfaren hiervon nicht betroffen war.

¹³ Stadtarchiv Düsseldorf, Akte XX 104.

gütung von 24 Talern, dem zweithöchsten Honorar der gesamten Liste, und dem Vermerk „frei quartier“.

Bei dem Genannten handelt es sich um den Violinisten Otto Julius Gerke, einen Schüler Louis Spohrs, der bereits bei vier früheren Niederrheinischen Musikfesten als ‚Vorgeiger‘ mitgewirkt hatte, und zwar 1829 und 1834 in Aachen und 1832 und 1835 in Köln. Die Mitwirkung bei dem von Mendelssohn geleiteten Musikfest 1835 in Köln ist insofern besonders bemerkenswert, als Gerke vom Kölner Fest-Komitee einstimmig als ‚Vorgeiger‘ für die von Mendelssohn geleiteten Proben gewählt wurde.¹⁴ Die Höhe des Düsseldorfer Honorars lässt darauf schließen, dass Gerke bei den Proben zur Uraufführung des *Paulus* dieselbe Funktion ausgeübt hat. Da in den Düsseldorfer Listen kein weiterer Mitwirkender aus Paderborn aufgeführt ist, liegt die Vermutung nahe, dass Gerke während der Proben und der Aufführung in Düsseldorf die Eignung der Mendelssohn'schen Bläserfanfare für das bevorstehende Liborijubiläum erkannte und – möglicherweise mit Mendelssohns Erlaubnis – eine Abschrift oder nachträglich aus dem Gedächtnis eine Niederschrift der Fanfare für die Verwendung in Paderborn anfertigte. Demgegenüber ist Hildegard Gockes Vermutung auszuschließen, Paderborner Bläser könnten als Vermittler gewirkt haben. Denn aufgrund der Wohnort-Angaben ist ersichtlich, dass die *Wachet-auf*-Fanfaren bei der Uraufführung ausschließlich von Düsseldorfer Hornisten, Trompetern und Posaunisten ausgeführt worden sind.¹⁵

Ist mit Otto Julius Gerke ein Paderborner Musiker genannt, der über die fachlichen Voraussetzungen verfügte, die Bläserfanfare in der angedeuteten Weise zu vermitteln, so bleibt die Frage, ob Gerke ein Interesse an einer Vermittlung gehabt haben könnte. Diese Frage ist zu bejahen, wenn man Gerkes Mitwirkung beim Paderborner Liborijubiläum des Jahres 1836 beachtet: Gerke, der bis 1832 als Konzertmeister in Aachen gewirkt hatte, war in den Jahren 1832–1837 Dirigent des Paderborner Musikvereins und führte am zweiten Festtag des Liborijubiläums, am Montag, dem 25. Juli 1836, in der Paderborner Jesuitenkirche mit über 200 Mitwirkenden das Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* seines Lehrers Louis Spohr auf,¹⁶ und zwar in Anwesenheit des Komponisten.¹⁷ Da zu den Instrumentalisten des Paderborner Musikvereins auch einige in Paderborn stationierte Militärmusiker gehörten, die außerdem in der Instrumentalkapelle am Dom spielten,¹⁸ hatte Gerke offensichtlich die Möglichkeit, Blechbläser für die Ausführung des Tuschs im Dom zu gewinnen. Ein späterer Termin für die Einführung des Tuschs durch Gerke ist nicht wahrscheinlich, da dieser 1837 Paderborn

¹⁴ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Niederrheinische Musikfest 1835 in Köln“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes* 3, hrsg. von Ursula Eckart-Bäcker (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 62), Köln 1965, S. 61: „Ein ganz ausgezeichneter Violinist muß Otto Gerke aus Paderborn gewesen sein, der als Aachener Konzertmeister bis 1832 bereits bei den Musikfesten in Köln 1832 sowie in Aachen 1829 und 1834 ‚das Pult eines Vorgeigers eingenommen‘ hatte [...], da er einstimmig gewählt wurde, als Mendelssohn den Wunsch äußerte, ‚daß einer der fremden Vorgeiger‘ schon vor den eigentlichen Generalproben in Köln anwesend sei“.

¹⁵ Im „Verzeichnis der Mitwirkenden“ werden 5 Hornisten, 4 Trompeter und 3 Posaunisten aufgeführt – sämtlich mit der Angabe „Düsseldorf“.

¹⁶ Vgl. Theo Hamacher, „Oratorium von Louis Spohr in der Jesuitenkirche in Paderborn“, in: *Die Warte* 24 (1963), S. 66 f.

¹⁷ Vgl. Walter Salmen, „Louis Spohrs Reise von Kassel nach Paderborn im Juli 1836“, in: *Die Warte* 25 (1964), S. 114 f.

¹⁸ Nach Stambolis, S. 91 f.

verließ und erst 1846 zurückkehrte, ohne wieder eine leitende Funktion zu übernehmen.¹⁹

Mit dem Nachweis, dass der beim Liborijubiläum mit einer Oratorienaufführung beteiligte Dirigent des Paderborner Musikvereins acht Wochen zuvor in Düsseldorf bei der Uraufführung von Mendelssohns *Paulus* als Violinist mitgewirkt hat, ist zwar nicht bewiesen, dass Gerke Mendelssohns Bläserfanfare nach Paderborn vermittelt hat, doch ist im Hinblick auf die bisherigen, teilweise widerlegten Spekulationen festzustellen, dass es nunmehr gute Gründe für die Annahme gibt, dass es Otto Julius Gerke (1807–1878)²⁰ war, der Mendelssohns *Wachet-auf-Fanfare* im Jahre 1836 in Paderborn eingeführt hat und damit zum Begründer des Liborituschs geworden ist.

II. Robert Schumanns Besuche des Kölner Doms und die Mendelssohn-Anspielung im vierten Satz der Rheinischen Symphonie

In den Kommentaren zur *Rheinischen Symphonie* (1850) von Robert Schumann ist bislang auf einen auffälligen Sachverhalt nicht hingewiesen worden: die Tatsache, dass die Fanfaren am Ende des vierten Satzes (*Feierlich*, T. 52–54 und 56–58) in ihrer Grundstruktur mit den Bläserzwischenspielen im *Wachet-auf-Choral* des *Paulus* (1836) von Felix Mendelssohn Bartholdy übereinstimmen.²¹ Während Mendelssohns D-Dur-Fanfare vom Grundton über Terz und Quinte aufsteigt, um die Tonfolge *d''-e''-fis''* als Oberstimme der Kadenz ‚Subdominante – Subdominante mit sixte ajoutée – Tonika‘ erklingen zu lassen, setzt Schumanns H-Dur-Fanfare auf der Terz *dis'* ein, um über die Quinte dieselbe Kadenz und die entsprechende Oberstimme (*h'-cis''-dis''*) zu erreichen. Zielpunkt ist in beiden Fällen die Durterz der Tonika. Gegenüber den mit zwei Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen besetzten *Paulus*-Fanfaren weisen Schumanns Fanfaren eine um zwei weitere Hörner und acht Holzbläser (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg.) erweiterte Besetzung auf.²²



Bsp. 2: Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 16 Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, T. 5–7

¹⁹ Vgl. Hamacher, S. 67 mit weiteren Angaben zu Gerke in Paderborn 1846–1878. Die Angaben zu Gerke bei Maria Elisabeth Brockhoff, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn* (= *Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte* 20), Paderborn 1982, S. 327, bieten keine zusätzlichen Informationen, da sie den Aufsätzen von Hamacher und Salmen entnommen sind.

²⁰ Angabe des Geburts- und Todesjahrs nach Salmen, S. 114. Demgegenüber bemerkt Hamacher, S. 66, Gerke sei „wahrscheinlich um 1800 geboren“, verweist aber anschließend auf eine Notiz im Paderborner Stadtarchiv, die das Jahr 1804 als Geburtsjahr nennt.

²¹ *Paulus*, Nr. 16 Choral: T. 5–7, 18–20, 33–35 (D-Dur), T. 12–14 (A-Dur), T. 39–41 (D-Dur-Variante).

²² Schumanns Fanfare erklingt zunächst in T. 52–54 über dem von der 3. Posaune ausgeführten Orgelpunkt *H* und bei der Wiederholung in T. 56–58 über der Basskadenz *H-H-e-H*, notiert als *ces-ces-fes-ces*. Die besondere Wirkung beider Einsätze beruht auf der enharmonischen Umdeutung von *es'* (Grundton von *es*-Moll) in *dis'* (Terz von H-Dur).



Bsp. 3: Schumann, *Symphonie Nr. 3*, IV. *Feierlich*, T. 52–54

Es stellt sich die Frage, ob in Schumanns Fanfaren eine Anspielung auf Mendelssohns Bläserzwischenpiele vorliegt oder eine hiervon unabhängige Anwendung des Topos ‚Kirchenschluss‘. In diesem Fall müssten sowohl die im Tonika-Dreiklang aufsteigende Hinführung zur ‚plagalischen Kadenz‘ als auch die metrische Einordnung von Hinführung und Kadenz als zufällige Übereinstimmungen mit den *Paulus*-Zwischenspielen interpretiert werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Anspielung handelt, die mit Schumanns Interesse am Kölner Dom in einem assoziativen Zusammenhang gestanden hat.

Über die Beziehung des vierten Satzes der *Rheinischen Symphonie* zum Kölner Dom gibt bekanntlich die ursprüngliche Satzbezeichnung „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ in Verbindung mit dem in Wasielewskis Schumann-Biographie enthaltenen Hinweis auf die Feier zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs Auskunft.²³ Da dieser Hinweis in der Schumann-Literatur kontrovers diskutiert worden ist, insbesondere hinsichtlich der Frage, ob Schumann an der Feier im Kölner Dom persönlich teilgenommen hat, soll er im Zusammenhang mit Wasielewskis übrigen Bemerkungen zur Entstehung der *Rheinischen Symphonie* erneut einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Dabei ist zwischen drei Punkten zu unterscheiden: dem ersten Anstoß zur Komposition der Symphonie, der Anregung zum vierten Satz durch die Feier im Kölner Dom und einer Fahrt nach Köln während der Arbeit am ersten Satz. Überprüft man diese drei Punkte, so ist festzustellen:

1. Der Hinweis auf den ersten Anstoß ist nicht anzuzweifeln, da Wasielewski sich auf Äußerungen Schumanns bezieht:

„Die Symphonie in Es-Dur [...] könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes ‚die Rheinische‘ nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes.“²⁴

Damit übereinstimmend erwähnt Wasielewski „die schlank sich erhebenden Pfeiler und kühn gespannten Bogen des großartigen Baudenkmales [...], welches die erste Anregung zu der in Rede stehenden Tonschöpfung gab.“²⁵

2. Der Hinweis auf die Feierlichkeiten im Kölner Dom bleibt unklar, da aus der Formulierung nicht hervorgeht, ob Schumann durch persönliche Teilnahme an der Feier oder durch Berichte über sie beeinflusst worden ist:

²³ Wilhelm Josef v. Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858, hrsg. von Waldemar v. Wasielewski, Leipzig 1906, unveränd. Neudr. Vaduz 1984, S. 455 f.

²⁴ Ebd., S. 455.

²⁵ Ebd., S. 456.

„Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben: ‚Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie‘.“²⁶

Ebenso unbestimmt ist die Parallelstelle formuliert: „Es ist jener Satz, welchen Schumann mit besonderer Beziehung auf die zur Kardinalserhebung des Erzbischofs v. Geissel im Kölner Dom veranstaltete Feier schrieb“.²⁷

3. Eindeutig ist dagegen der sich auf Äußerungen Schumanns berufende Hinweis auf eine Fahrt nach Köln während der Arbeit am ersten Satz:

„Während der Niederschrift dieses Durchführungssatzes wurde Schumann durch eine Fahrt nach Köln in der Arbeit unterbrochen, so daß es ihm seinen Äußerungen zufolge Mühe machte, den Faden des Ideenganges befriedigend weiterzuspinnen. Er konnte sich auch mit der betreffenden Stelle, welche unmittelbar auf den Eintritt des Themas in H-Dur folgt, nicht recht befreunden. Allerdings hat man bei derselben [T. 294 ff.] die Empfindung, als ob die Gedankenentwicklung hier nicht im vollen Fluß gewesen sei.“²⁸

Wie Reinhard Kapp in seiner Einführung zur *Rheinischen Symphonie* ausgeführt hat, handelte es sich bei der von Wasielewski erwähnten Fahrt „mit größter Wahrscheinlichkeit“ um die Fahrt zur Feier im Dom. Unter Hinweis auf die Skizzen-Untersuchungen von Linda Correll Roesner und die in Schumanns *Haushaltbuch* unter dem 11. und dem 13. November 1850 verzeichnete Eintragung „Am 1sten Satz“ führte Kapp aus:

„[...] da Schumann nach der ersten [am 7. November begonnenen] Niederschrift noch eine vollständige Neu-disposition der Durchführung vornahm, deren einzelne Stadien den mitgeteilten Daten mühelos zuzuordnen sind, wurde jene die Arbeit unterbrechende Fahrt nach Köln mit größter Wahrscheinlichkeit am 12. November [d. h. am Tag der Feierlichkeiten im Dom] unternommen.“²⁹

Demgegenüber gab Gerd Nauhaus im Vorwort seiner *Haushaltbücher*-Edition eine gegenteilige Beurteilung ab, indem er mit Bezug auf Schumanns Eintrag vom 12. November („Nicht wohl. – Abends Verein“) feststellte:

„Ein interessantes Detail begegnet uns hinsichtlich der ziemlich vage belegten Anregungen zur Komposition der Es-Dur-Symphonie: Der oft genannten Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs, die Schumann bei der Komposition des 4. Satzes [...] vorgeschwebt haben soll, kann er schlechterdings nicht beigezogen haben, da er sich zu diesem Zeitpunkt (12.11.1850) in Düsseldorf befand.“³⁰

Diese Begründung ist allerdings nicht stichhaltig, da es aufgrund der schon bestehenden Eisenbahnverbindung zwischen Düsseldorf und Köln – genauer: zwischen Düsseldorf und dem rechtsrheinischen Deutz – für Schumann ohne weiteres möglich war, vormittags an den Feierlichkeiten im Kölner Dom teilzunehmen und abends in Düsseldorf die reguläre Dienstags-Probe des Gesangvereins abzuhalten.³¹ Dass die Fahrt nach Köln, für die Schumann seine Arbeit an der Durchführung des ersten Satzes

²⁶ Ebd., S. 455 f.

²⁷ Ebd., S. 458.

²⁸ Ebd., S. 456.

²⁹ Reinhard Kapp, „Einführung und Analyse“, zu: Robert Schumann, *Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 ‚Rheinische‘*, Taschenpartitur, Mainz 1981, S. 178.

³⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 1: 1837–1847, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 19.

³¹ Vgl. folgenden Eintrag Schumanns über die Tagesfahrt nach Köln am Sonntag, dem 29. September 1850: „Fahrt nach Köln. Eisenbahn hin u. zurück [...] Um 11 nach Köln [...] Um 7 Uhr zurück“ (*Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1847–1856, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 539) sowie den unten zitierten Eintrag vom 6. November 1850 „Um 4 Uhr Abschied“, der sich auf die Rückfahrt nach Düsseldorf bezieht (ebd., S. 544). – Der von der Köln-Mindener Eisenbahngesellschaft betriebene rechtsrheinische Streckenbau Deutz-Minden wurde 1847 fertiggestellt; nach Judith Breuer, *Die Kölner Domumgebung als Spiegel der Domrezeption im 19. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1980, hrsg. vom Landeskonservator Rheinland (= *Arbeitsheft* 10), Köln 1981, S. 17.

unterbrochen hat, nicht später als am 12. November stattgefunden haben kann, ergibt sich auch bei Durchsicht der *Haushaltbuch*-Eintragungen zwischen dem 9. November, an dem Schumann den „1sten Symphoniesatz in *Es* in d. Skizze beendet“ hat, und dem 23. November, an dem er den „1sten Satz d. Symphonie [zu] instr[umentieren] beendet[e].“³² Wenn man die für die Ermittlung des Reiseterrmins irrelevanten Eintragungen vom 10. und 22. November sowie die sich auf Ausgaben beziehenden Eintragungen und einige hier nicht interessierende Vermerke weglässt, handelt es sich um folgende Notizen:

- „11. [...] Unwohl. – Am 1sten Satz d. Symphonie. –
- 12. [...] Nicht wohl. – Abends Verein. – [...]
- 13. [...] Am 1sten Satz. – Abends bei Fr[äulein] Leser [...]
- 14. Buddeus'sche Ausstellung – [...] Abends Probe mit Wasielewski. [...]
- 15. [...] Br[ief] v. R. Pohl.
- 16. [...] Fleißig.
- 17. [...] Früh a.[uf] d. Budeus'schen Kunstaussstellung – Besuch von Lessing. – Abends Kränzchen bei Hasenklev[er]. – [...]
- 18. [...] Fleißig. –
- 19. Bei Sommer. Abends Probe m.[it] Orchester z. C.[oncert] [...]
- 20. [...]
- 21. Im Breidenbacher Hof. Früh 9 Uhr 2te Probe. – Abends Concert. Anstrengender Tag. [...]

Schließt man die Tage aus, an denen Schumann kompositorische Arbeit verzeichnet hat (11., 13., 16., 18.) oder sich ganztägig in Düsseldorf aufgehalten haben muss (14., 17., 19., 21.), und berücksichtigt man, dass der 20. für eine die Durchführungsarbeit unterbrechende Reise zu spät liegt und nicht von ‚Komponiertagen‘ flankiert wird, bleiben als mögliche Reisetage nur der 12. und der 15. Hiervon kommt der 15. als Reisetag nicht in Frage, wenn man davon ausgeht, dass Schumann am vorangehenden Tag, an dem er keine kompositorische Arbeit verzeichnete, auch tatsächlich nicht komponiert hat. Somit ergibt sich, dass Schumann die Arbeit am ersten Symphoniesatz mit großer Wahrscheinlichkeit am 12. November unterbrochen hat, um an der Feier im Kölner Dom teilzunehmen – und dies, wie im Weiteren zu zeigen ist, nachdem er den Dom bereits zweimal aufgesucht hatte.

Wie bekannt, fand Schumanns erste Begegnung mit dem Kölner Dom während einer Tagesfahrt nach Köln am Sonntag, dem 29. September 1850, statt. Im *Haushaltbuch* vermerkte er: „29. Farth nach Cöln. Eisenbahn hin u. zurück [...] Um 11 [Uhr] nach Köln. – Deutz. – Der Dom. – [...] – Um 7 Uhr zurück.“³³ Dem entspricht der Eintrag in Clara Schumanns Tagebuch. „Sonntag, den 29., fuhren wir zu unsrer Zerstreung nach Köln, das uns gleich beim ersten Anblick von Deutz aus entzückte, vor allem aber der Anblick des grandiosen Domes, der auch bei näherer Besichtigung unsere Erwartungen übertraf.“³⁴ Wenn hier vom „Anblick des grandiosen Domes“ die Rede ist, hat man sich den seit 1842 im Weiterbau befindlichen Dom zu vergegenwärtigen,³⁵ d. h. den Dom mit dem nach wie vor unvollendeten Südturm, dem fehlenden Nordturm, dem im Bau befindlichen Haupt- und Querhaus, den 1848 eingeweihten Seitenschiffen des Langhauses und der Trennwand zwischen Chor und Langhaus. Beliebteste Ansicht des

³² Schumann, *Haushaltbücher*, Teil 2, S. 544 f.

³³ Ebd., S. 539.

³⁴ Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. II, Leipzig ³1907, S. 227; zit. nach Kapp, S. 178.

³⁵ Vgl. den bei Kapp (S. 191) wiedergegebenen Stich von 1851.

Doms war zu dieser Zeit der Blick vom Rhein her auf den Chor.³⁶ Ein weiterer, bislang wenig beachteter Dombesuch Schumanns fand am 6. November statt, dem Tag nach der Kölner Aufführung seines Klavierkonzerts durch Clara Schumann, unmittelbar vor dem Beginn der kompositorischen Arbeit am ersten Satz der *Rheinischen Symphonie*. Im *Haushaltbuch* notierte Schumann:

- „4. [...] Um 3 Uhr nach Köln – bei Hiller’s abgestiegen [...]
 5. [...] Früh Probe im *Casino*. [...] Abends Concert [...]
 6. [...] Früh Austernkeller. – Dann in d. Dom. – Hiller [...] immer sehr freundlich [...] Um 4 Uhr Abschied.“³⁷

Es ist anzunehmen, dass Schumann bei diesem Dombesuch genauere Informationen über die sechs Tage später stattfindende Kardinalserhebung erhalten hat.³⁸ Über den ersten Festtag der Kardinalserhebung erschien in der *Kölnischen Zeitung* am 13. November ein ausführlicher Bericht. Darin heißt es:

„Köln, 12. Nov. [...] Unter dem Feierklange der Domglocken hielt die Geistlichkeit ihren Einzug in den Dom durch das Langhaus nach dem Chore [...]. Die Chorsitze nahmen die Geistlichkeit und die zu der Feier geladenen Civil- und Militär-Behörden [...] ein; selbst der Laufgang des Chores war mit Damen besetzt, nämlich denjenigen, welche der Domkirche in den von ihrer Hand gestickten Teppichen das kostbare Ehrengeschenk gemacht hatten. Die Capelle war auch stärker, denn an gewöhnlichen Feiertagen, und führte mit gewohnter Präcision eine Messe von Cherubini aus.³⁹ Der Gang um die Chorrundung war gedrängt voller Menschen. Nach vollendetem Hochamte [...] hielt der [...] Nuncius in lateinischer Sprache eine Anrede an den Cardinal-Erzbischof, an deren Schlusse er demselben das rothe Biret aufsetzte. Die Domglocken verkündeten mit ernsten Klängen der Stadt den feierlichen Augenblick. [...] Ein feierliches Te Deum schloß die Kirchenfeier. – War bis dahin der Himmel trübe gewesen, so verklärten sich gerade beim Schlusse die weiten Hallen des Domes in freundlichstem Sonnenscheine. Die Bischöfe [...] wurden nebst dem Nuncius und dem Cardinal-Erzbischof [...] von der Geistlichkeit in feierlichem Zuge [...] bis zum Ausgange der Kirche begleitet. So endigte die hohe Feier, so bedeutungsvoll wie noch keine ähnliche, für die kölnische und deutsche Kirche gleich wichtige in den Hallen unseres Domes begangen worden war.“⁴⁰

Ob Schumann diesen Bericht gelesen hat, ist nicht nachweisbar. Auffällig ist aber, dass das von ihm als Vortragsbezeichnung für den vierten Satz verwendete Wort „Feierlich“, das auch im ursprünglichen Titel – „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ – enthalten war, sowie das Wort „Feier“ und dessen Komposita den Tenor

³⁶ Vgl. bei Judith Breuer (S. 46 ff.) die Abschnitte „Partielle Freilegung des Baukörpers“ und „Ausrichtung einer Sichtachse auf den Chor als Point de vue“. Die „entscheidende Veränderung des Dombildes im Rheinpanorama“ war durch den 1816/17 erfolgten „Abriss der in östlicher Verlängerung des Chors liegenden Kirche St. Maria ad gradus“ zustande gekommen (ebd., S. 46).

³⁷ Schumann, *Haushaltbücher*, Teil 2, S. 544.

³⁸ In diesem Zusammenhang ist auf einen von Nauhaus in der *Haushaltbücher*-Edition nicht kommentierten Vermerk Schumanns hinzuweisen: Während im *Haushaltbuch* auf Seite 47v, rechte Spalte, für den 12. November keine Fahrt nach Köln verzeichnet ist, findet sich auf derselben Seite, linke Spalte oben, direkt unter der Überschrift „November 1850“ vor Beginn der laufenden Eintragungen, eine „gestrichene oder radierte, aber dennoch lesbare“, von Nauhaus deshalb in spitze Klammern gesetzte Eintragung, nämlich: „Nach Köln: 12.10.“ (Ed. Nauhaus, Teil 2, S. 543). Da die Zahlen dicht hinter dem Doppelpunkt und nicht am rechten Seitenrand in der Ausgaben-Spalte stehen, sind sie offenbar nicht als Geldbetrag zu lesen. Deshalb ist zu fragen, ob Schumann hier die für den 12. November geplante Fahrt nach Köln mit der Anfangszeit des Hochamts im Dom vorgemerkt hat. Da in derselben Spalte weiter unten die vom 4. bis 6. November dauernde Fahrt nach Köln verzeichnet ist, könnte Schumann im Anschluss an diesen Köln-Aufenthalt den Termin vorgemerkt haben. Warum er den Vermerk getilgt hat, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, warum er am 12. November keine Fahrt nach Köln verzeichnet hat. Denn der nahe liegenden Erklärung, er habe die Fahrt am 12. nicht unternommen, wäre die Vermutung entgegenzuhalten, er habe den Vermerk später in der Annahme getilgt, diese Fahrt im Kalender eingetragen zu haben, da unten auf der Seite eine Fahrt nach Köln, allerdings die vom 4. bis 6. November, verzeichnet ist.

³⁹ Von den vier im Repertoire der Kölner Domkapelle überlieferten Messen von Luigi Cherubini dürfte am 12.11.1850 eine der drei vierstimmigen Messen mit großer Orchesterbesetzung aufgeführt worden sein. Nachweise in: Gottfried Göller, *Die Leibliche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle* (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 57), Köln 1964, S. 9 ff. (Nr. 20–22). Besonders häufig scheint die *Deuxième Messe Solennelle à quatre parties avec accompagnements à Grand Orchestre in d-Moll/D-Dur* aufgeführt worden zu sein: „Die Part. weist sehr viele und weitgehende Streichungen auf“ (Göller, S. 10).

⁴⁰ *Kölnische Zeitung* [1850] Nr. 272, Mittwoch, 13.11.1850, Zweite Ausgabe.

des Berichts bestimmen. So ist vom „feierlichen Augenblick“, vom „feierlichen Te Deum“ und vom „feierlichen Zug“ die Rede sowie von der „Feier“, der „hohen Feier“, der „Kirchenfeier“, dem „Feierklang der Domglocken“ und der Heraushebung über die „gewöhnlichen Feiertage“. Der sich über die Kirchenmusik nur knapp äußernde Berichtserstatter hält einen stimmungsvollen Moment fest, wenn er bemerkt, dass sich am Schluss „die weiten Hallen des Domes in freundlichstem Sonnenscheine“ verklärten.

Wie Schumann die Feier erlebt hat und ob er jene „Verklärung“ als solche wahrgenommen und sich von ihr zur Schlussgestaltung des vierten Satzes mit den „wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen“ hineinragenden H-Dur-Fanfaren hat inspirieren lassen, ist nicht bekannt.⁴¹ Bekannt ist aber ein Text, der einen Schlüssel für sein Interesse an der Feier im Dom bietet, nämlich sein Bericht über das „Musikfest in Zwickau“ von 1837. Geht man von diesem Text aus, so ist zu vermuten, dass Schumann die Arbeit am ersten Satz der *Rheinischen Symphonie* unterbrochen hat, um wenige Tage nach seiner zweiten Besichtigung des Kölner Doms zu erleben, „wie sich Musik in diesen Hallen ausnehme“. Darüber hinaus enthält der Text einen Hinweis auf einen assoziativen Zusammenhang zwischen Schumanns musikalischem Erleben des gotischen Kirchenraumes und den Bläserzwischenpielen in Mendelssohns *Paulus-Choral* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. In dem Bericht heißt es über die Aufführung des *Paulus* in der Zwickauer Marienkirche im Jahre 1837:

„Die Aufführung geschah [...] zum Besten der Sankt Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war [...]. Wie aber der Ort wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin [1821], wo der Berichtserstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des ‚Weltgerichts‘ [von Friedrich Schneider] stehend akkompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnehme; heute aber, kaum war der Choral [der *Paulus-Ouvertüre*] begonnen, fiel ihm die ruhig, wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüsste in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute.

[...] Worin aber die Zwickauer [*Paulus*-Aufführung] der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘ mit seinen höchst feierlichen Zwischenpielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnten im Ruf steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben.“⁴²

Setzt man voraus, dass Schumanns Erinnerung an die „höchst feierlichen Zwischenpiele der Trompeten und Posaunen“ in der spätgotischen Hallenkirche seiner Vaterstadt dreizehn Jahre später nicht nur nicht verblasst war, sondern durch das Musikhören im Kölner Dom belebt wurde, so ist nicht vorstellbar, dass er sich der partiellen Übereinstimmung seiner Fanfaren mit Mendelssohns *Paulus*-Fanfaren nicht bewusst gewesen wäre. Vielmehr ist anzunehmen, dass er diese in Anspielung auf die *Paulus*-Fanfaren geschrieben hat – möglicherweise als Hommage für seinen Düsseldorfer Amtsvorgänger.⁴³ Anzeichen dafür, dass er mit seinen Fanfaren auf eine im Kölner Dom

⁴¹ Vgl. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 202: „Bläsersätze wie der in TT 52 ff. dieses ‚Feierlich‘ überschriebenen Satzes, dessen H-Dur wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen hineinragt, nehmen in mancher Hinsicht die sinfonische Welt Anton Bruckners vorweg [...]“

⁴² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig 51914, S. 265f.

⁴³ Die Düsseldorfer Musikdirektoren vor Schumann waren: Mendelssohn 1833–1835, Julius Rietz 1835–1847 und Ferdinand Hiller 1847–1850.

übliche liturgische Praxis angespielt hat, gibt es demgegenüber nicht. Nach dem zitierten Bericht verkündeten lediglich die Domglocken „mit ernsten Klängen der Stadt den feierlichen Augenblick“⁴⁴. Ebenso wenig gibt es einen Hinweis darauf, dass Schumann davon Kenntnis hatte, dass die *Paulus-Fanfare* alljährlich beim Paderborner Libori-Fest zur „Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, nämlich zur Erhebung und Beisetzung des Libori-Schreins, verwendet wurde.

⁴⁴ S. Anm. 40.

Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug „Die erste Walpurgisnacht“ op. 60*

von Hiromi Hoshino, Tokyo

Im Jahr 1990 wurde der Tamagawa-Universität in Tokyo der umfangreiche Nachlass des international gefeierten spanischen Cellisten Gaspar Cassadó (1897–1966) geschenkt. Er wird im Museum of Educational Heritage (Kyouiku Hakubutsukan) an der Universität aufbewahrt und ist in einem vorläufigen Verzeichnis erfasst.¹ Der wichtigste Bestandteil unter den zahllosen Notenhandschriften und -drucken, Schallplatten und Kassettenaufnahmen, Konzertprogrammen, Besprechungen, Fotos, Briefen usw. ist zweifellos ein Autograph von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Es handelt sich um den Klavierauszug seiner Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes *Die erste Walpurgisnacht* für Solostimmen, Chor und Orchester (op. 60).

Mendelssohn komponierte das Stück zwischen 1830 und 1832 und leitete die Uraufführung in Berlin am 10. Januar 1833. Fast zehn Jahre später, 1842/43, überarbeitete er es, schrieb die Partitur neu und führte diese zweite Fassung am 2. Februar 1843 in Leipzig auf.² Seinem Verleger Friedrich Kistner in Leipzig bot er das Stück jedoch erst

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Referats vom 4. November 2002 in Shizuoka/Japan beim Internationalen Kongress zur Feier des 50. Jahrestags der Musicological Society of Japan (Nippon Ongaku Gakkai). Für die Hilfe bei der Übersetzung meines ursprünglich englischen Manuskripts ins Deutsche bin ich Dr. Armin Koch in Leipzig/Würzburg zu Dank verpflichtet.

¹ Ich danke Dr. Takahiro Yamaguchi, dem ehemaligen Leiter des Museums, sowie seinem Nachfolger Dr. Yutaka Okayama und den Mitarbeitern für ihre freundliche Hilfe. Der Nachlass wurde bislang nicht geordnet, und das vorläufige Verzeichnis ist nur wenig hilfreich. Die Universität hat durch zwei kleinere, interne Veröffentlichungen (beide auf Japanisch) die Schenkung bekannt gemacht, jedoch ohne Hinweis auf Mendelssohns Autograph. Vgl. Isao Toshimitsu, „Cassadó to Cello to Ongaku to [Cassadó, Cello and Music]“, in: *Zenjin-Kyouiku* (= *Bulletin of the Tamagawa-University*) Juni 1997, S. 8–16, sowie *Cassadó Seitan Hyakunen Kinensai: Kinen Concert, Tokubetsu Ten* [Programmheft der Gedenkkonzerte zum 100. Geburtstag von G. Cassadó mit einer Liste der Ausstellungsstücke], Tamagawa-Universität 1997.

² *Die erste Walpurgisnacht* hat eine lange Entstehungsgeschichte mit einer Vielzahl von Quellen. Siehe Douglass Seaton, „The Romantic Mendelssohn: The Composition of *Die erste Walpurgisnacht*“, in: *MQ* 68 (1982), S. 398–410; Christoph Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 76–112; Peter Krause, „Mendelssohns dramatische Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Ergänzende Bemerkungen zur Werkgeschichte auf der Grundlage von Untersuchungen des Leipziger Autographs der Letztfassung“, in: *Musik & Dramaturgie: 15 Studien; Fritz Henneberg zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Beate Hiltner-Henneberg, Frankfurt/M. u. a. 1997, S. 101–121.

im Juli, nach weiteren Änderungen, zum Druck an. Er verfasste den Klavierauszug, wobei er die Ouvertüre für Klavier vierhändig, die Begleitung der folgenden neun Vokalsätze für Klavier zu zwei Händen einrichtete. Dieser erschien im Februar 1844 zusammen mit den Singstimmen; die Partitur und die Orchesterstimmen folgten zwei Monate später, im April 1844.³

Bald schon gehörte *Die erste Walpurgisnacht* zu den populärsten Chorwerken des 19. Jahrhunderts; es wurde nicht nur in öffentlichen Konzerten mit Orchester aufgeführt, sondern auch bei privaten Veranstaltungen mit Klavierbegleitung. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel (1805–1847) beispielsweise führte die Musik gern bei ihren Sonntagskonzerten im Hause Mendelssohn in der Leipziger Straße 3 in Berlin auf.⁴ Als das Stück dort zum ersten Mal auf dem Programm stand, im März 1844, war auch Felix Mendelssohn Bartholdy anwesend. Es war wahrscheinlich die erste Gelegenheit für ihn, den gerade veröffentlichten Klavierauszug zu benutzen.⁵ Bei der letzten Probe spielte er die Ouvertüre mit seiner Schwester und half ihr teilweise bei der Klavierbegleitung in den Vokalsätzen aus.⁶

Der autographe Klavierauszug entstand, wie noch gezeigt wird, im Sommer 1843 und fungierte als Stichvorlage der Ausgabe bei Kistner. Lange Zeit befand er sich in Kistners Archiv, bevor er bei einer Auktion 1891 in Berlin versteigert wurde.⁷ Danach verlor sich seine Spur: Der Verbleib der Handschrift war der Forschung im vergangenen Jahrhundert unbekannt.⁸

Bevor ich das Autograph im Herbst 2000 in Augenschein nehmen konnte, hatte es bereits zehn Jahre im Museum of Educational Heritage der Tamagawa-Universität gelegen. Bei genauer Durchsicht entdeckte ich, dass es verschiedene Streichungen und

³ Die Ausgaben wurden in der *AmZ* 46 (1844) vom 7. Februar, Sp. 104, und vom 24. April, Sp. 296, angezeigt. Eine Besprechung des Klavierauszugs erschien in der *NZfM* 20 (1844) vom 26. und 29. Februar, S. 65 f. bzw. 71 f. Übrigens erschien dieses Stück gleichzeitig bei Ewer & Co. in England, wovon in dem vorliegenden Beitrag nicht weiter die Rede sein soll.

⁴ *Die Familie Mendelssohn 1729–1847: Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. v. Sebastian Hensel, 3 Bde., Berlin 1879, hier Bd. 1, S. 343. Neuausgabe: *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847: Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. v. Sebastian Hensel, Nachwort v. Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt/M. u. Leipzig 1995, S. 364 f.

⁵ Mendelssohns Handexemplar des Klavierauszugs ist erhalten (GB-Ob, Deneke 101). Dieses hatte ihm Kistner am 1. Februar 1844 zugeschickt. Vgl. den Brief von Kistner an Mendelssohn, 1. Februar 1844, in: GB-Ob, Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 45 („Grüne Bücher“ 19), Nr. 66, und Mendelssohns Antwortbrief vom 4. Februar 1844, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. v. Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 326 f. Im Handexemplar befindet sich eine von Mendelssohn mit Rötel eingetragene Korrektur. Siehe *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, Bd. 3: Printed Music and Books*, hrsg. v. Peter Ward Jones (= *Musikbibliographische Arbeiten* 9), Tutzing 1989, S. 105.

⁶ Vgl. den Brief von Fanny an Rebecka, Berlin, 18. März 1844, in: *Die Familie Mendelssohn*, Ausgabe 1879, Bd. 3, S. 128, bzw. Ausgabe 1995, S. 765 f.

⁷ Siehe den Auktionskatalog der Firma Leo Liepmannssohn, Berlin, 9. März 1891, S. 6. Dort werden unter Nr. 51–60 Mendelssohns Briefe und Autographe angeboten, die sämtlich aus dem Kistnerschen Verlagsarchiv stammen. Der autographe Klavierauszug *Die erste Walpurgisnacht* findet sich unter Nr. 59. Die kurze Beschreibung lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei der angebotenen Handschrift um das heute in Tokyo aufbewahrte Autograph handelt. Für den Hinweis auf den Auktionskatalog bin ich Dr. Ralf Wehner von der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* zu Dank verpflichtet. Zu den Mendelssohn-Autographen aus Kistners Archiv siehe auch Rudolf Elvers, „Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Beiträge zur Musikdokumentation: Festschrift Franz Grasberger*, hrsg. v. Günter Brosche, Tutzing 1975, S. 83–91, v. a. S. 86 f.

⁸ Das Autograph ist beispielsweise auch nicht im derzeit verlässlichsten und umfassendsten Werk- und Quellenverzeichnis aufgeführt. Vgl. John Michael Cooper, „Mendelssohn’s Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. Douglass Seaton, Westport u. London 2001, S. 701–785, hier S. 720. Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit“, S. 81 f., erwähnt die autographe Stichvorlage und betont ihre Bedeutung, jedoch ohne deren Verbleib zu kennen.

Änderungen von der Hand des Komponisten enthält. Der vorliegende Beitrag beschreibt kurz das Autograph und zeigt die letzten Stadien des langwierigen Kompositionsprozesses an diesem Werk. Aber zuvor folgen wir den Spuren des Autographs, bis es nach Tokyo gelangte.

I. Die Provenienz der Quelle

Dem Tokyoter Autograph ist ein separates Blatt mit einer Widmung an Gaspar Cassadó beigefügt. Diese ist handschriftlich in Italienisch abgefasst, datiert „Berlino 1926“ und mit „Giulietta Gordigiani von Mendelssohn“ unterschrieben. Der Widmung zufolge überreichte sie Cassadó das Autograph in Erinnerung an das gemeinsame Musizieren der Sonaten (für Violoncello und Klavier) von Felix Mendelssohn Bartholdy.⁹

Giulietta Gordigiani (1871–1955) war eine in Florenz geborene italienische Pianistin. Ihre Ehe mit dem Berliner Bankier Robert von Mendelssohn (1857–1917) führte sie in die preußische Hauptstadt.¹⁰ Robert war ein Verwandter des Komponisten. Sein Urgroßvater, Joseph Mendelssohn (1770–1848), hatte das Bankgeschäft der Familie zusammen mit seinem jüngeren Bruder Abraham (1776–1835), dem Vater von Felix Mendelssohn Bartholdy, gegründet. Robert führte zu seiner Zeit das Geschäft weiter und erwarb sich großes Ansehen und Wohlstand.

Als engagierter Musikliebhaber spielte er sehr gut Violoncello und musizierte gern mit seiner Frau Giulietta. Zuhause – in der Jägerstraße 51, direkt neben dem Bankhaus – organisierte er regelmäßige musikalische Zusammenkünfte, bei denen berühmte Musiker empfangen wurden. Joseph Joachim (1831–1907) beispielsweise war ein häufiger Gast und musizierte zusammen mit Robert und Giulietta von Mendelssohn.

Obwohl es keinen Beleg dafür gibt, scheint es sicher, dass es Robert von Mendelssohn war, der das Autograph bei der Auktion in Berlin 1891 erwarb. Er hatte sowohl die finanziellen Mittel als auch Interesse an Musik und an der Familientradition. Er wusste, dass *Die erste Walpurgisnacht* bei Fanny Hensels Sonntagskonzerten besonders beliebt war. Joachim, der im März 1844 als zwölfjähriger Junge bei der ersten Aufführung der *ersten Walpurgisnacht* im Hause Mendelssohn zugegen war,¹¹ wird Robert sicher davon berichtet haben.

Nach Roberts Tod im Jahr 1917 erbte Giulietta sein enormes Vermögen. Wir können annehmen, dass das Autograph im Erbe enthalten war. Giulietta blieb als Witwe in Berlin und lud weiterhin in ihren prächtigen Salon ein. Dabei traf sie den jungen Cassadó und wurde bald seine Gönnerin, indem sie ihm half, in ganz Europa als Konzertcellist Karriere zu machen. Etwa von 1925 bis 1932 spielten sie mehrfach

⁹ Im Original lautet die Widmung: „Offro in regalo | a Gaspar Cassadó | questo Manoscritto | della „Walpurgisnacht“ | in ricordo di | nostre esecuzioni | delle Sonate di | Felix Mendelssohn Bartholdy | Berlino | 1926 | Giulietta Gordigiani | von Mendelssohn“.

¹⁰ Zu Robert und Giulietta Gordigiani von Mendelssohn siehe Wilhelm Treue, „Das Bankhaus Mendelssohn als Beispiel einer Privatbank im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Mendelssohn-Studien 1*, hrsg. v. Cécile Lowenthal-Hensel, Berlin 1972, S. 29–80, v. a. S. 53–55; Lothar Uebel, *Die Mendelssohns in der Jägerstrasse: Das Haus Mendelssohn Jägerstrasse 51 in Berlin*, Berlin 2001.

¹¹ S. Anm. 6.

zusammen in Konzerten und bei Aufnahmen. Seit 1934 lebten sie gemeinsam in Giuliettas Heimatstadt Florenz, bis die Pianistin im Jahr 1955 starb.¹²

Vier Jahre später, 1959, heiratete Cassadó die Japanerin Chieko Hara (1914–2001), eine seit den 1930er Jahren in Japan und Europa wirkende Konzertpianistin.¹³ Sie gehörte zur zweiten Generation von japanischen Musikern, die sich der abendländischen Klassik verschrieben hatten. Nach der Heirat mit Cassadó, ihrem zweiten Mann, zog sie zu ihm nach Florenz und wurde auch seine musikalische Begleiterin. Als Duo Cassadó ging das Ehepaar auf Konzertreise.

Hara blieb auch nach Cassádós Tod im Jahr 1966 in Florenz. 1990 jedoch konnte sie aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr allein im Ausland leben; daher brachte ein Sohn – aus ihrer ersten Ehe mit einem Japaner – sie und ihren Besitz zurück nach Japan. Bei dieser Gelegenheit übergab er der Tamagawa-Universität den größten Teil der Musiksammlung mit dem ehemaligen Besitz von Cassadó, den dieser seiner Frau vollständig vermacht hatte. Den Rest ihres Lebens verbrachte Hara in einem Krankenhaus; sie starb im Jahr 2001.

Die Provenienz des autographen Klavierauszugs von *Die erste Walpurgisnacht* kann damit folgendermaßen zusammengefasst werden: Felix Mendelssohn Bartholdy (1843), Verlagshaus Kistner (1843–1891), Robert von Mendelssohn (1891?–1917), Giulietta Gordigiani von Mendelssohn (1917–1926), Gaspar Cassadó (1926–1966), Chieko Hara (1966–1990) und schließlich Tamagawa-Universität/Tokyo (seit 1990).

II. Kurzbeschreibung des Autographs

Das Autograph ist nicht datiert. Der Vorgang der Veröffentlichung kann jedoch mit Hilfe der überlieferten Korrespondenz zwischen Mendelssohn und Kistner im Detail verfolgt werden.¹⁴ Wir wissen, dass Mendelssohn das Autograph mit seinem Brief vom 17. Juli 1843 an Kistner schickte,¹⁵ daher muss es spätestens an diesem Tag abgeschlossen worden sein.

Das Autograph ist im Großen und Ganzen sehr sauber und klar geschrieben. Mendelssohn benutzte größtenteils dunkelbraune Tinte und nur gelegentlich Bleistift oder Rötel. Es finden sich auch Zahlen und Markierungen für den Stich von fremder Hand, die fast vollständig der Seitenaufteilung der gedruckten Ausgabe entsprechen. Das ist ein deutlicher Beweis dafür, dass das Autograph als Stichvorlage für die Erstausgabe verwendet wurde.

¹² Über die persönliche Beziehung der beiden geben die Primärquellen des Cassadó-Nachlasses in der Tamagawa-Universität Aufschluss.

¹³ Der Cassadó-Nachlass enthält einen großen Teil der Primärquellen zu Chieko Hara. Eine japanische Biografie über sie wurde kurz vor ihrem Tod veröffentlicht: Yasuko Ishikawa, *Hara Chieko: Densetsu no Pianist [Chieko Hara: A Legendary Pianist]*, Tokyo 2001.

¹⁴ Siehe *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, S. 322–327; Faye Ferguson, „Unknown Correspondence from Felix Mendelssohn Bartholdy to his Leipzig Publisher Friedrich Kistner“, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Dietrich Berke u. Harald Heckmann, Kassel u. a. 1989, S. 197–206; *Sotheby's Catalogue, Fine Music and Continental Manuscripts*, London, 15.–16. Mai 1997, S. 111.

¹⁵ Ferguson, „Unknown Correspondence“, S. 198–200.

Das Manuskript umfasst insgesamt 48 Seiten. S. 1 ist die Titelseite:

„Die erste Walpurgisnacht | Ballade für Chor und Orchester. | gedichtet von Goethe | componirt von | F.M.B. | op. 60
| Clavier=Auszug.“

Auf S. 2 ist das berühmte Zitat aus Goethes Brief an Mendelssohn vom 9. September 1831 zu sehen:

„Dies Gedicht ist im eigentlichen Sinn hochsymbolisch intentionirt. Denn es muß sich in | der Weltgeschichte immerfort wiederholen, daß ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, | Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und | wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo | der Haß noch gegenwirken kann und mag ist hier prägnant genug dargestellt, | und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und | Klarheit hinauf. | Aus einem Brief Goethes an den Componisten (9ten September | 1831)“.

Ferner finden sich auf S. 2 die Liste der vokalen Rollen¹⁶ sowie ein Verweis auf den Text¹⁷. Auf S. 3–48 folgen die Noten: auf S. 3–14 die Ouvertüre vierhändig in der Partiturform und auf S. 14 ff. die Vokalsätze.

Die Musik ist nicht überall vollständig ausgeschrieben. Besonders rationell ging Mendelssohn in Nr. 6 vor, indem er die wiederholten Passagen mit Hilfe von Verweischbuchstaben oder -ziffern abgekürzt notierte (S. 32–35, 38 f.). Zugleich jedoch trug er eine genaue Anweisung ein, wie die Noten des Klavierparts auf die Systeme zu verteilen seien (S. 8). Das zeigt, dass das Autograph nicht für Aufführungen, sondern für den Stich bestimmt war. Es kann daher auf kurz vor die Zeit datiert werden, als Mendelssohn es zum Druck anbot, vermutlich um die erste Hälfte des Juli 1843, spätestens, wie gezeigt, auf den 17. des Monats.

Von besonderem Interesse sind nun die verschiedenen Änderungen von der Hand des Komponisten. Der sorgfältige Vergleich mit der autographen Partitur, die jetzt in der Musikbibliothek in Leipzig aufbewahrt wird (Signatur: PM 143), gibt einen Einblick in Mendelssohns schöpferisches Verfahren. Die für die Leipziger Aufführung am 2. Februar 1843 angefertigte Partitur hatte er nach eigener Datierung im Dezember 1842 abgeschlossen. Doch unter seiner Datumsangabe findet sich noch eine weitere vom 15. Juli 1843: Seinem Brief vom 3. März 1843 zufolge war Mendelssohn trotz des Erfolgs der Aufführung nicht sicher, ob er das Werk veröffentlichen wollte.¹⁸ Kurze Zeit später muss er es sich wieder vorgenommen haben, um es für den Druck zu überarbeiten. Es ist naheliegend, dass er zunächst die ganze Partitur revidierte und anschließend am Klavierauszug arbeitete, wobei er dort weitere Änderungen vornahm.

Die bedeutendsten Änderungen zeigen sich im Schlusschor (Nr. 9¹⁹). Dort singen die Druiden, angeführt von ihrem Priester (Solo-Bariton), eine triumphierende Hymne.

¹⁶ „[Auf der ersten Seite kommt:] | 6) Chor der Druiden und des Heidenvolks. | 7) Chor der Wächter der Druiden. | 8) Chor der christlichen Wächter | 5) Eine alte Frau aus dem Volke (Alto Solo) | 2) Ein Druiden | 3) Ein christlicher Wächter | [zu 2) Ein Druiden' und 3) Ein christlicher Wächter' zusammen] Tenor Solo | 1) Der Priester der Druiden Baryton Solo | 4) Ein Wächter der Druiden Bass Solo.“ Die Nummern, die die eigentliche Reihenfolge zeigen, wurden mit Röteln eingetragen.

¹⁷ „Hierauf kommt der Text wie er auf dem vorjährigen Concertzettel steht, | jedoch ohne die Vorbemerkung.“ Mit dem „vorjährigen Concertzettel“ meint Mendelssohn den Zettel des Gewandhauskonzerts am 2. Februar 1843, in dem *Die erste Walpurgisnacht* in ihrer revidierten Form uraufgeführt wurde.

¹⁸ Vgl. Mendelssohns Brief vom 3. März 1843 an Ferdinand Hiller, in: Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 178–180.

¹⁹ Zuerst war der Schlusschor als „No. 10“ gezählt, später änderte Mendelssohn dies in „No. 9“, obwohl er in den Autographen nicht alle Nummern korrigierte. Siehe Bsp. 1 und 2. Die ursprüngliche Nummerierung begann mit der Ouvertüre als Nr. 1, wohingegen die endgültige nur die Vokalsätze ohne Ouvertüre durchzählt.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piano arrangement of "Die erste Walpurgisnacht" by Hiromi Hoshino. The score is written on ten staves, with the top two staves containing vocal lines and the remaining eight staves containing piano accompaniment. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). There are several annotations and corrections throughout the piece, including the word "Cot. techn." at the top left, "No. 10" and "Vinciente maestoso" in the middle right, and "No. 10 And. con moto" at the bottom right. A large section of the score is heavily scribbled over with dark ink, obscuring the original notation. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

Bsp. 1: Autographe Klavierauszug, S. 45, aus dem Cassadó-Nachlass der Tamagawa-Universität

Autographer Klavierauszug

The autograph piano extract shows the vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts (Tenore solo, Soprani/Alti, Tenori/Bassi) have lyrics: "lasst uns fliehn!" and "Die Flam - - me". The piano part features a dynamic of *pp* and *ff*.

Autographer Klavierauszug, erstes Revisionsstadium

The first revision stage shows changes to the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are now: "lasst uns fliehn!" and "Die Flam - - me rei - - nigt". The piano part remains the same.

Autographe Partitur, zweites Revisionsstadium

The second revision stage shows further changes to the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are now: "lasst uns fliehn!" and "Die Flam - - me rei - - nigt". The piano part remains the same.

Autographe Partitur, zweites Revisionsstadium

The second revision stage of the autograph score shows changes to the orchestral parts. The vocal parts are the same as in the previous stages. The orchestral parts include Vn. I, II, Vla., Hr., Tb., and Cb.

Bsp. 3: Revisionen

Die zweimalige Revision lässt sich durch den Veröffentlichungsprozess erklären. Als Mendelssohn den Klavierauszug am 17. Juli an Kistner sandte, teilte er dem Verleger mit, das Partiturautograph werde gerade von seinem Kopisten abgeschrieben.²⁰ Nachdem die Kopie fertiggestellt war, schickte er sie zum Stechen, zusammen mit einem Brief vom 15. August.²¹ Sicher sah er die Abschrift sorgfältig durch, bevor er sie an Kistner weitergab, und korrigierte dabei nicht nur die Kopistenfehler, sondern änderte auch Weiteres. Diese Änderungen wurden sowohl in der Abschrift als auch im Partiturautograph eingetragen, nicht aber im autographen Klavierauszug, da dieser bereits im Verlag war.

²⁰ Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger, S. 323.

²¹ Vgl. Mendelssohns Brief vom 21. November 1843 an Kistner, in: ebd., S. 324.

Inzwischen begann Kistner mit dem Stich des Klavierauszugs und schickte Mendelssohn im November den ersten Abzug,²² der zweite und abschließende folgte im Dezember.²³ Obwohl beide Fahren heute verschollen sind,²⁴ können wir annehmen, dass die erste – neben den Korrekturen der Fehler – die oben erwähnten Änderungen und eventuell noch zusätzliche enthielt, wohingegen die zweite höchstens einige wenige und unwesentliche Korrekturen einschloss, so dass Mendelssohn weitere Korrekturabzüge für unnötig hielt.

Für die erste Korrektur hatte Mendelssohn in seinem Brief vom 21. November 1843 an Kistner das Manuskript zurückgefordert.²⁵ Allerdings übertrug er die Korrekturen und Änderungen nur in die Fahren, aber nicht in die Handschrift, so dass diese das erste Revisionsstadium zeigt, die gedruckte Ausgabe jedoch das zweite Revisionsstadium wiedergibt.

Da die erste Revision im autographen Klavierauszug enthalten ist, ist sie vor dessen Abgabe an Kistner, also vor dem 17. Juli zu datieren; die zweite könnte entweder bei der Durchsicht der abgeschrieben Partiturstichvorlage, nämlich kurz vor dem 15. August, oder bei der ersten Korrektur des Klavierauszugs, nämlich im November erfolgt sein. Eine solchermaßen relevante Änderung wie diese wird Mendelssohn eher bei der früheren Partiturdurchsicht vorgenommen haben. Aber Genaueres ließe sich nur anhand der heute verschollenen Stichvorlage der Partitur feststellen, je nachdem, ob sich das endgültige Stadium in ihr findet.

Eine weitere bemerkenswerte Änderung nahm Mendelssohn am Ende der Nr. 9 vor. Dort (T. 28–31) war die Passage ursprünglich einem vierstimmigen Männerchor zugewiesen, in den Drucken, sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug, ist sie aber nur für Solo-Bariton bestimmt. Diese Änderung erscheint ebenfalls nur im Partiturotograph und nicht im autographen Klavierauszug; daher muss Mendelssohn dies kurz vor dem 15. August oder im November revidiert haben.

Der autographe Klavierauszug in Tokyo wirft ein Licht auf Mendelssohns Vorgehensweise bei der Komposition dieses Werkes. Er zeigt die letzten Gestaltungsschritte und belegt nachdrücklich Mendelssohns fortwährende Anstrengungen, eine vollkommene Form zu erreichen. Zusätzlich ermöglicht uns das Autograph, einige unklare Stellen oder Fehler in den Drucken zu erklären. Es ist damit eine unentbehrliche Quelle für das laufende Projekt der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*.

In diesem Beitrag konnten nur wenige Beispiele diskutiert werden. Die Autorin bereitet derzeit die Faksimile-Ausgabe des Autographs mit einem ausführlichen Kommentar vor (Tokyo im Verlag Yushodo). Für eingehendere Untersuchungen sei darauf verwiesen. Der Kommentar wird zweisprachig, in Englisch und Japanisch, veröffentlicht.

²³ Vgl. Kistners Briefe vom 5. und 30. Dezember 1843 an Mendelssohn, in: GB-Ob, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 44 („Grüne Bücher“ 18), Nrn. 222 und 282. Der Inhalt der Briefe wird erwähnt in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*, S. 324.

²⁴ Ein „Korrektur-Exemplar“ des Klavierauszugs wurde 1931 versteigert. S. Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit“, S. 78, Anm. 11.

²⁵ S. Anm. 22.

Die Handschriften der Kompositionen Jules Zarembkis im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar

von Ryszard Daniel Goliańek, Poznań

Im Jahre 1967 wurde in der polnischen Musikzeitschrift *Ruch Muzyczny* eine kurze Notiz veröffentlicht, die berichtete, dass zahlreiche Handschriften der Werke von Jules Zarembki (Juliusz Zarębski) sich im Besitz des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar (GSA bzw. D-WRgs) befänden.¹ Zu jener Zeit gab es im GSA fünf Aktenmappen mit Handschriften der Kompositionen Zarembkis, sowie die Korrespondenz des Komponisten mit Franz Liszt. Diese Korrespondenz wurde in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von der Brüsseler Musikwissenschaftlerin Malou Haine veröffentlicht,² dagegen blieben die Handschriften der Kompositionen bisher unerforscht. Die Vernachlässigung dieses musikalischen Erbes konnte auch den Grund haben, dass die Handschriften erst im Jahre 1993 in das Verzeichnis des GSA aufgenommen wurden. Während meines Aufenthalts in Weimar im November 2000 hatte ich die Gelegenheit, diese Handschriften genau zu studieren.³

Die Weimarer Handschriften Zarembkis stellen eine sehr wichtige Quelle für Studien über das Schaffen des Komponisten dar, bisher wurden nämlich nur einzelne Handschriften (meistens die aus der Zeit des Komponistenlebens stammenden Kopien) seiner Jugendkompositionen bekannt, die in der polnischen Nationalbibliothek in Warschau aufbewahrt werden.⁴ Die im GSA gesammelten Handschriften stammen aus dem Depot der Franz-Liszt-Musikhochschule in Weimar. Es scheint möglich, dass diese Archivalien sich im Besitz Liszts aus den letzten Jahren seines Lebens befanden; diese Vermutung kann durch die Anwesenheit der inkompletten Handschrift von Zarembkis *Klavierquintett* in den GSA-Sammlungen belegt werden. Dieses Werk wurde im letzten Lebensjahr Zarembkis komponiert und Franz Liszt gewidmet. Liszt hörte die Aufführung dieses Werkes während seines Besuchs in Brüssel im Jahre 1885.⁵

Die Handschriften der Kompositionen Zarembkis sind jetzt im GSA in 19 Aktenmappen gesammelt; die Mappen sind mit den Signaturen GSA 60/Z 152 bis 169 bezeichnet.⁶ Leider sind die Beschreibungen dieser Handschriften, die Titelangaben sowie die Zuordnung der

¹ Der polnische Komponist Juliusz Zarębski (1854–1885) studierte bei Franz Krenn im Wiener Konservatorium und bei Franz Liszt in Rom und Weimar. Er konzertierte als Pianist in ganz Europa und wurde in seinen letzten Jahren zum Professor des Brüsseler Konservatoriums berufen. Da er fast sein ganzes Leben im Ausland verbrachte, benutzte er die französische Form seines Namens Jules Zarembki. Seine Kompositionen sind hauptsächlich für Klavier (zu zwei oder vier Händen) bestimmt, doch wird das *Klavierquintett* (seine letzte Komposition) als sein bestes Werk betrachtet. Der frühe Tod des Komponisten brach seine künstlerische Entwicklung jäh ab.

² Malou Haine, „Dix-neuf lettres de la correspondance entre Liszt et les époux Zarembki“, in: *Liszt saeculum* 58 (1997) 1, S. 13–26.

³ Ich möchte hier Dr. Evelyn Liepsch vom GSA meinen herzlichen Dank für ihre Hilfe und Höflichkeit aussprechen.

⁴ PL-Wn, Mus. 100 (*Romance sans paroles* und *Adieu* für Klavier); Mus. 101 (*Kolomyjka*, die von Zarembki verfasste Bearbeitung für ein Blasorchester seines Klavierwerkes *Dance galicienne* Op. 2 Nr. 3); Mus. 103 (*Ouverture zur Oper „Maria“* von Malczewski für Klavier zu vier Händen; *Andante ma non troppo* für Klavier; *Te rozkwie świezo drzewa* – Lied zu Worten von Adam Mickiewicz); Mus. 107 (unbeendetes Lied *Akacja*).

⁵ Vgl. Jenő de Hubays Vorwort in: Juliusz Zarębski, *Kwintet na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę*, Warschau 1931, S. III.

⁶ Die Aktenmappen sind der Reihe nach nummeriert, doch folgt nach der Mappe GSA 60/Z 158 noch die Mappe GSA 60/Z 158a, da die beiden Mappen zwei Fassungen desselben Werkes, nämlich der *Polonaise triomphale* Op. 11, enthalten.

einzelnen Blätter zu den Aktenmappen meistens falsch. Daher entsprechen die in dem Katalog beschriebenen Daten oft nicht dem Gehalt der Aktenmappen. Diese Situation kann ganz einfach verstanden werden, da bisher keine kritischen Studien dieser Handschriften unternommen worden sind. Der von mir gemachte Versuch der Interpretation ist eine schwierige Aufgabe gewesen, da die Handschriften zersplittert und inkomplett aufbewahrt werden. Ein zusätzliches Problem stellte die Form einiger Handschriften dar, weil mehrere Kompositionen unbeendete Entwürfe blieben.

Um die falschen Bezeichnungen, die auf den Aktenmappen im GSA stehen, zu vermeiden, benutze ich hier folgende Beschreibungsweise: Nach den GSA-Signaturen präsentiere ich die von mir bestimmten Daten, die die identifizierten Musikwerke betreffen, und danach (in eckigen Klammern) füge ich die im GSA bestehenden Beschreibungen bei. Nur einige Aktenmappen wurden richtig beschrieben – es handelt sich hier ausschließlich um die Handschriften, die zum Druck vorbereitete Reinschriften mit Titelseiten sind. Selbstverständlich stellte die Identifizierung solcher Kompositionen kein Problem dar. In den Fällen, in denen der Name einer Aktenmappe mit ihrem Gehalt übereinstimmt, verzichte ich auf die eckigen Klammern.

Da in manchen Handschriften die Seitenbezeichnung fehlt, werden in der vorliegenden Beschreibung die aufeinanderfolgenden Blätter einer Handschrift mit Ziffern versehen. Die rechte Seite einer Handschrift ist mit der Abkürzung „r“ (recto) bezeichnet, die linke Seite – mit „v“ (verso).

GSA 60/Z 152 – Fragmente von einer oder zwei unbekanntenen Kompositionen für Klavier zu vier Händen (eine von diesen Kompositionen mit dem Titel *Krakowiak*); Fragmente eines unbekanntenen Klavierwerkes; zweiter Satz des *Klavierquintetts* Op. 34 [„*Krakowiak*“/ Entwurf für 2 Klaviere].

Die Aktenmappe enthält sechs Notenblätter (ein Blatt mit 16 Notensystemen, die übrigen mit 18 Notensystemen), beschrieben auf beiden Seiten (auf Seite 3v gibt es nur einzelne Bleistiftskizzen, die kein Ganzes bilden). Auf drei Seiten sind mehrfache Unterschriften des Komponisten: „Jules Zarembki“ sichtbar, an verschiedenen Stellen befinden sich die später hinzugefügten Bezeichnungen und Ergänzungen, die mit rotem Bleistift markiert sind.

Die Seiten 1r–1v enthalten Fragmente von wahrscheinlich zwei oder drei Musikstücken. Die erste dieser Kompositionen, notiert auf Seite 1r und betitelt *Krakowiak*, umfasst 44 Takte. Obwohl das Werk auf zwei zu einer Akkolade verbundenen Notensystemen notiert wurde, wurde es mit Sicherheit für Klavier zu vier Händen bestimmt, denn die Melodie in der Oberstimme erklingt in Paralleloktaven und die Akkorde in der Unterstimme präsentieren einen großen Umfang. Auf dieselbe Weise wurde auch ein Fragment von 57 Takten auf Seite 1v notiert. Die Ähnlichkeiten innerhalb des Satzes, Metrums und Tonartplans suggerieren, dass es sich möglicherweise hier um Fragmente derselben größeren Komposition für Klavier zu vier Händen handelt, deren fehlende Seiten verlorengegangen sind. Eine solche Vermutung kann auch wegen eines anderen, auf denselben Seiten notierten Klavierwerks aufrechterhalten werden. Die 40 Takte dieses Werkes sind auf den folgenden Seiten mit den mit rotem Bleistift markierten Bezeichnungen „4“ und „3“ versehen; dies würde den fragmentarischen Charakter aller dieser Kompositionen bestätigen. Ein zusätzliches Argument bildet die Ziffer „9“, die oben auf S. 1v gesetzt ist.

Die nächsten vier Seiten enthalten die Handschrift des zweiten Satzes des *Klavierquintetts* Op. 34. Mit Sicherheit handelt es sich hier um eine der ersten Versionen des Werkes – obgleich die Schrift die ganze Teilfolge enthält, bleiben manche Abschnitte nur skizziert, auch die Instrumentierung wurde nur teilweise bestimmt. Zarembki benutzt vier Notensysteme, deren beide untere Systeme eine relativ ausführlich bearbeitete Klavierpartie enthalten, dagegen aber bringen die beiden übrigen Systeme die skizzierten Partien der Streichinstrumente. Die Schrift ist meistens lesbar, doch wird die Lektüre auf einer der Seiten durch zahlreiche mit Bleistift geschriebene Unterschriften „Jules Zarembki“ erschwert. Im Vergleich mit der veröffentlichten Version muss dem Unterschied in der rhythmischen Gestaltung des Beginns Aufmerksamkeit geschenkt werden (Sechzehntel anstatt Zweiunddreißigstel) sowie manchen Passagen, die anders verlaufen. Die beiden letzten Seiten der Handschrift enthalten ein Fragment desselben Satzes dieses *Klavierquintetts*, das aus einer noch früheren Phase des Schaffensprozesses stammt.

GSA 60/Z 153 – Dritter und vierter Satz des *Klavierquintetts* Op. 34 [Entwurf eines Werkes für 2 Klaviere]

Die Aktenmappe besteht aus 20 zusammengeklebten und zusammengenähten Notenblättern (10 Doppelblätter) mit 20 Notensystemen, die mit dem Firmenumschlag des Verlags Breitkopf & Härtel aus Leipzig gebunden sind. Der Umschlag ist rechts und unten eingerissen und die Vignette enthält keinen Namen oder Titel. Nur 15 Blätter sind vollgeschrieben (Blätter 16–20 bleiben leer). Die Handschrift enthält den dritten (S. 1r – 6r) und den vierten (S. 6v–15v) Satz des *Klavierquintetts* Op. 34 in Reinschriftversion, doch werden die Partien der Streichinstrumente nicht unterschieden. Das Werk wurde auf vier Notensystemen notiert, wobei die beiden oberen für das „Quatuor“ und die beiden unteren für das „Piano“ bestimmt sind. Es gibt einzelne, mit rotem und schwarzem Bleistift gemachte Verbesserungen, die sich z. B. auf den Fingersatz auf Seite 14r oder auf kleinere Ergänzungen in der Melodie auf Seite 14v begrenzen. An den Rändern einiger Seiten gibt es Unterschriften des Komponisten (in Formen wie: „Jules Zaremski“, „Jules“ und als Initiale „J“); an einem der Ränder befindet sich ein Zeichen, das vielleicht eine Auto-Parodie des Komponisten ist. Am Rande einer anderen Seite sieht man die mit anderer Tintenfarbe hinzugefügte Inskription „Quintett“, sowie Unterschriften des Komponisten und einige unlesbare Worte. Im Laufe der Partitur findet man Ergänzungen des Notentextes mit rotem und schwarzem Bleistift. Im Vergleich mit der veröffentlichten Version muss dem Fehlen von 30 Takten in dem Couplet (G-Dur) des dritten Satzes (T. 141–170) Aufmerksamkeit geschenkt werden. Im vierten Satz unterscheiden sich einzelne Melodieintervalle von der gedruckten Fassung.

GSA 60/Z 154 – *Passion* [Nr. 2] aus *Rêverie et Passion. Deux Morceaux en forme de Mazurka* für Klavier zu vier Händen Op. 5 [Komposition für Klavier zu 4 Händen]

Die Handschrift enthält fünf doppelseitig beschriebene Notenblätter mit 16 Notensystemen, mit einigen Bezeichnungen und Ergänzungen (dynamische Bezeichnungen, Repetitionen einiger Abschnitte, Seitenbezeichnung), die mit rotem und blauem Bleistift gemacht sind. Die Schrift ist rein und ohne Streichungen; so kann man vermuten, dass sie eine zum Druck vorbereitete Reinschrift darstellt. Weil ein längeres Fragment des Werkes wiederholt werden soll, schrieb der Komponist am Ende der Seite den Hinweis: „à continuer pages 1, 2 et 3 jusqu' au signe et puis page 9 etc“. Das Werk wurde als Partitur vorbereitet, in der die Secondopartie sich unter der Primopartie befindet. Im Vergleich mit der veröffentlichten Version können nur kleinere Unterschiede bemerkt werden.

GSA 60/Z 155 – *Rêverie* [Nr. 1] aus *Rêverie et Passion. Deux Morceaux en forme de Mazurka* für Klavier zu vier Händen Op. 5 [Komposition für Klavier zu 4 Händen (nr 2)]

Diese Handschrift, die aus fünf doppelseitig beschriebenen Notenblättern mit 16 Notensystemen besteht, ist direkt mit der vorangehenden Handschrift verbunden, weil sie das Werk enthält, das zusammen mit der *Passion* Op. 5 veröffentlicht wurde. Die Schrift und die Redaktion sind ähnlich wie in GSA 60/Z 154 – auch hier handelt es sich um eine Reinschrift in Partiturform, es gibt auch Bleistiftergänzungen. In der Handschrift findet man eine charakteristische Weise der Notierung von Wiederholungen, die auch in anderen Handschriften Zaremskis auftritt: Die sich wiederholenden Takte werden mit fortlaufenden Buchstaben des Alphabets bezeichnet. In der gedruckten Version gibt es nur einzelne hinzugefügte Noten und andere Schreibweisen (z. B. *h* anstatt *ces*). Oben auf Seite 1r sieht man die mit blauem Bleistift geschriebene Inskription „N.3“, doch wurde die Ziffer „3“ mit Standardbleistift gestrichen und in „2“ korrigiert. Es scheint möglich, dass die *Rêverie* anfänglich nicht den ersten Satz des Werkes Op. 5 bildete und dass dieser Zyklus ursprünglich aus mehr als zwei Sätzen bestand.

GSA 60/Z 156 – *Cracovienne* [Nr. 4] aus dem Zyklus *À travers Pologne* für Klavier zu vier Händen Op. 23 [Allegretto für Klavier zu 4 Händen (N 4)]

Die Aktenmappe enthält zwei Notenblätter mit 20 Notensystemen, doppelseitig beschrieben. Die beiden Partien sind als Partitur notiert, mit der Secondopartie unter der Primopartie. Die an einzelnen Stellen aufgeführten Bleistiftergänzungen begrenzen sich nur auf die Taktreihenfolge, mit Bleistift wurde auch die Bezeichnung „N 4 Allegretto“ hinzugefügt, die als ein Hinweis auf die nachträgliche Idee einer zyklischen Anordnung von Op. 23 betrachtet werden kann. Man findet keine Korrekturen, es handelt sich um eine zum Druck vorbereitete Reinschrift. Die Wiederholungen längerer Abschnitte wurden mit Hilfe folgender Erklärung beschrieben: „jetz komen [sic!] 14 Takte vom Zeichen O Seite 1 bis Zeichen X Seite 2“.

GSA 60/Z 157 – *Andante* [Nr. 1] aus dem Zyklus *Divertissement à la polonaise. Deux morceaux sur des motifs nationaux* für Klavier zu vier Händen Op. 12, inkomplett [Kompositionen für Klavier zu 4 Händen (Primo-Part)]

Die Handschrift besteht aus drei Notenblättern mit 20 Notensystemen, doppelseitig beschrieben. Die Partien des ersten Werkes aus Op. 12 wurden hier als Stimmen (zum Druck oder für eine Aufführung) vorbereitet, da die Primopartie und die Secondopartie auf separaten Blättern notiert werden. Die Handschrift ist eine zum Druck vorbereitete Reinschrift und enthält (der Beschreibung im GSA zuwider) sowohl die Primopartie, als auch die Secondopartie. Eines der Doppelblätter, das die erste Seite der Secondopartie und die letzte Seite der Primopartie

enthält, ist leider verlorengegangen, so bleibt die Handschrift inkomplett. Im Vergleich mit der veröffentlichten Version fehlen in der Handschrift die Dynamik- und Artikulationszeichen sowie der Titel, der wahrscheinlich auf dem verlorenen Blatt stand.

GSA 60/Z 158 – *Polonaise triomphale* für Klavier zu vier Händen Op. 11; *Divertissement à la polonaise. Deux morceaux sur des motifs nationaux* für Klavier zu vier Händen Op. 12 (Nr. 1 und Nr. 2), inkomplett [Entwurf zu einem Stück für Klavier zu 4 Händen]

Die Handschrift besteht aus sechs Notenblättern mit 32 Notensystemen, doppelseitig beschrieben, mit verschiedenen Korrekturen und mit Redaktionshinweisen, die mit rotem und blauem Bleistift eingefügt wurden. Die Seiten 1r–4v, versehen mit Nummern von 1 bis 7 (S. 8 wurde nicht bezeichnet), enthalten eine komplette Partiturversion der *Polonaise triomphale* Op. 11 für Klavier zu vier Händen. Die Secondopartie ist unter der Primopartie angebracht, an den Rändern gibt es Bezeichnungen: „P“ (für Primopartie) – mit rotem Bleistift und „S“ (für Secondopartie) – mit blauem Bleistift. Die klare Schreibweise suggeriert, dass die Handschrift eine Reinschrift darstellt, doch weisen die Korrekturen und Streichung verschiedener Abschnitte auf den ständigen Schaffensprozess hin.

Die nächsten beiden Blätter umfassen Fragmente des *Divertissement à la polonaise* Op. 12: auf den Seiten 5r–6r befindet sich der Endabschnitt des *Andante* (Op. 12 Nr. 1), von Takt 126 bis zum Ende, auf Seite 6v gibt es den Beginn des *Allegro* (Op. 12 Nr. 2), bis zum Takt 39. Die Partiturnotierung, sowie viele Korrekturen und Streichungen, suggerieren, dass diese Version früher als die Version derselben Komposition aus der Aktenmappe GSA 60/Z 157 geschrieben wurde. Diese Vermutung kann auch durch eine vergleichende Analyse der beiden Handschriften und der gedruckten Version bestätigt werden.

GSA 60/Z 158a – *Polonaise triomphale* für Klavier zu vier Händen Op. 11

Die Aktenmappe enthält eine inkomplette und zum Druck vorbereitete Reinschrift der *Polonaise triomphale* Op. 11 in der Form der Stimmen, geschrieben auf zwölf Seiten Notenpapier mit 20 Notensystemen, ohne Korrekturen und Streichungen. Die oberen Teile der Blätter sind mit Nummern versehen; diese Seitennummern wurden ursprünglich mit Tinte bezeichnet und dann mit Bleistift korrigiert. Die fehlenden Seiten der Handschrift – S. 2 (Beginn der Primopartie) und S. 13 (Ende der Secondopartie) – befinden sich unter den Handschriften in der Aktenmappe GSA 60/Z 169. Die Hinzufügung dieser zwei Seiten, die mit Bleistift durchgestrichen wurden, ermöglicht die Vervollständigung der kompletten Handschrift. Im Vergleich mit der veröffentlichten Version fehlen hier nur die Dynamik- und Artikulationszeichen.

GSA 60/Z 159 – *Dumka* (Nr. 7) aus dem Zyklus *À travers Pologne* für Klavier zu vier Händen Op. 23; Beginn (T. 1–4) der *Polonaise triomphale* Op. 11 in einer Orchesterbearbeitung [Fragment eines Stückes für Klavier zu 4 Händen]

Diese Handschrift, die aus zwei doppelseitig vollgeschriebenen Seiten Notenpapier mit 20 Notensystemen besteht, enthält zwei inkomplette Werke. Auf den Seiten 1r–2r findet man eine Reinschrift der *Dumka* aus Op. 23, fast ohne Streichungen, in Partiturfassung. Diese Fassung entspricht der veröffentlichten Version, doch fehlt hier die Einleitung (T. 1–13). Die Seite mit diesen fehlenden Takten findet sich in der Aktenmappe GSA 60/Z 160, und ihre Hinzufügung ermöglicht die Vervollständigung der Handschrift. S. 2v ist eine Skizze der Instrumentation der ersten vier Takte der *Polonaise triomphale* Op. 11 für Sinfonieorchester.

GSA 60/Z 160 – *Kolomyjka* (Nr. 5) und *Dumka* (Nr. 7, Beginn) aus dem Zyklus *À travers Pologne* für Klavier zu vier Händen Op. 23 [Fragment eines Stückes für Klavier zu 4 Händen]

Die Handschrift besteht aus vier doppelseitig beschriebenen (außer der unbeschriebenen S. 3r) Seiten Notenpapier mit 14 Notensystemen. Auf Seite 2r findet man den Fingersatz, der die letzte Etappe der Werkvorbereitung suggeriert. Auf Seite 4v befindet sich der Beginn der *Dumka* Op. 23 Nr. 7, der das fehlende Fragment der Handschrift GSA 60/Z 159 darstellt.

GSA 60/Z 161 – *Marche* (Nr. 1) aus dem Zyklus *Étrennes. Six morceaux d'exécution facile* für Klavier Op. 27; Skizzen und Melodieentwürfe [Marsch (Fragment) op. 27 nr 1 (Étrennes) für Klavier zu 2 Händen und Skizzen]

Die Handschrift besteht aus vier doppelseitig beschriebenen (außer der unbeschriebenen S. 3r) Seiten Notenpapier mit 14 Notensystemen. Auf den Seiten 1r–2v befindet sich eine Fassung vom *Marsch* aus dem Klavierzyklus *Étrennes* Op. 27, die sich von der veröffentlichten Version in der Melodiegestaltung und Harmonie grundsätzlich unterscheidet.

det. Die übrigen Seiten enthalten mit Tinte und Bleistift geschriebene Skizzen und Melodicentwürfe, deren Identifizierung schwierig scheint – es ist mir nur gelungen, die auf Seite 4v beschriebene Skizze des Beginns desselben *Marches aus Étrennes* zu identifizieren, doch unterscheidet sich sein musikalischer Verlauf sowohl von der Fassung auf Seite 1r, als auch von der veröffentlichten Version dieses Werkes.

GSA 60/Z 162 – *Valse* (Nr. 2) aus dem Zyklus *Étrennes. Six morceaux d'exécution facile* für Klavier Op. 27; *Sérénade espagnole* Op. 26 (Beginn) [*Valse op. 27 nr 2 Etrennes* für Klavier zu 2 Händen und Skizzen]

Die Handschrift umfasst zwei doppelseitig beschriebene Notenblätter mit 14 Notensystemen. Auf den Seiten 1r–2r findet man die Handschrift des *Waltzers* H-Dur aus dem Klavierzyklus *Étrennes*, ohne Korrekturen oder Streichungen, obwohl diese Fassung sich grundsätzlich von der gedruckten Version unterscheidet. Die größten Änderungen betreffen den mittleren Teil, der hier einen ganz anderen Charakter und eine andersartige Satzstruktur präsentiert. Auf Seite 2v befindet sich der Beginn der *Sérénade espagnole* Op. 26. Die Tonart des Werkes As-Dur wurde von dem Komponisten nicht mit den vier Erniedrigungszeichen notiert, sondern in Worten beschrieben. Die Notierung der sich wiederholenden Takte wurde auf eine gekürzte Weise angegeben, die Partien der beiden Hände blieben inkomplett.

GSA 60/Z 163 – *Étrennes. Six morceaux d'exécution facile* für Klavier Op. 27

Die Handschrift besteht aus 16 doppelseitig beschriebenen (außer der unbeschriebenen S. 1v) Seiten Notenpapier mit 14 Notensystemen. Seite 1r ist eine Titelseite mit der Inschrift: „Dédié aux jeunes pianistes / Etrennes / Six morceaux / d'exécution facile / pour / Piano / par / Jules Zarembki / op. 27. / N 1. Marche / 2 Valse / 3 Menuet / 4 Conte / 5 Mélodie / 6 Valse“, die mit blauem Bleistift gestrichen wurde. Oben rechts befindet sich die mit blauem Bleistift hinzugefügte Nummer 44415. Unten auf Seite 2r wurde die Verlagsnummer „J.2759 H“ angegeben – unter dieser Nummer wurden die *Étrennes* vom Hainauer-Verlag in Breslau veröffentlicht. Diese Handschrift ist eine zum Druck vorbereitete Reinschrift. Korrekturen und Ergänzungen sind selten und von geringem Ausmaß.

GSA 60/Z 164 – *Fantaisie polonaise* für Klavier Op. 9, inkomplett; *2^{me} Mazurka de Concert* für Klavier Op. 15 – komplette Partitur und Fragmente einer anderen Fassung; *Les roses et les épines* für Klavier Op. 13 – Skizzen und Fragmente; *Impromptu-Caprice* für Klavier Op. 14, inkomplett; unbekanntes Klavierwerk in fis-Moll; *Polonaise* (Nr. 1, Fragment) aus der *Suite polonaise* für Klavier Op. 16; verschiedene Skizzen und Entwürfe [Verschiedene Skizzen und Entwürfe]

Die Aktenmappe GSA 60/Z 164 enthält 27 Notenblätter mit unterschiedlicher Notensystemzahl, meist doppelseitig beschrieben. Man findet hier vermischte Handschriften, so scheint diese Aktenmappe eine ungeordnete Sammlung der untereinander unverbundenen Blätter zu sein. Um die Handschriften der einzelnen Kompositionen zu vervollständigen, musste ich die Blätter durcheinander mischen, so scheint in diesem Fall die Seitenbezeichnung nebensächlich.

Auf zwei Notenblättern von 20 Notensystemen befinden sich die vier ersten Seiten der *Fantaisie polonaise* Op. 9 (bis zu Takt 203) in einer Reinschriftversion mit dem Fingersatz in den schwierigeren Abschnitten.

Auf elf Seiten Notenpapier mit 18 Notensystemen trifft man eine komplette Handschrift von *2^{me} Mazurka de Concert* für Klavier Op. 15 an, die fast ohne Streichungen und Korrekturen verblieben ist. Nur an einer Stelle, in der acht Takte zählenden Partie der linken Hand, tritt eine deutliche Korrektur auf, die als neue Version dieses Abschnitts auf dem darunter stehenden Notensystem notiert wurde. Die vorletzte Seite der Handschrift dieses Werkes bringt zahlreiche Unterschriften des Komponisten. Die nächsten vier Seiten in dieser Aktenmappe (eine mit 16 Notensystemen, die anderen mit 18 Notensystemen) enthalten eine inkomplette Version des Beginns desselben Werkes, die sich grundsätzlich von der ersten Version unterscheidet. Es fehlen hier die ersten 16 Takte, die in der Endversion die Funktion der Einleitung spielen, sowie acht Takte vom weiteren Verlauf, die in der gedruckten Version auftreten. Auch die rhythmische Struktur unterscheidet sich an manchen Stellen.

Von den anderen in dieser Aktenmappe eingeschlossenen Blättern ist es mir gelungen, sechs weitere Seiten (Notenpapier mit 16 Notensystemen) zusammenzuführen, die die Fragmente aller Sätze des Klavierzyklus *Les roses et les épines* Op. 13 bilden. Die Handschrift ist fast ohne Streichungen und die einzelnen Sätze führen verschiedene Etappen des Schaffensprozesses vor, doch bekam keiner der Sätze hier seine Endgestalt. Die Analyse dieser Handschrift ermöglicht die Rekonstruktion des Schaffensprozesses Zarembkis – der Komponist beginnt mit der Aufzeichnung des melodischen Verlaufs eines längeren Fragments, doch ist die Partie der linken Hand nur in einigen Takten skizziert. Der erste Satz beginnt in dieser Fassung direkt mit dem Themenabschnitt (ab T. 13 der gedruckten Version), so fehlt hier die durch die reiche Klangfarbgestaltung charakteristische Einleitung, die offensichtlich nachträglich komponiert wurde. Der Verlauf des zweiten Satzes wurde gekürzt notiert, doch mit der Hervorhebung seiner wichtigsten strukturellen Elemente. Der dritte Satz, als einziger ganz zu Ende geführt, weicht nur in Einzelheiten von der gedruckten Version ab. Die Handschrift des vierten Satzes bleibt inkomplett – die zwei anderen Seiten ent-

halten verschiedene Fragmente dieses Satzes in einer relativ fortgeschrittenen Phase der Vorbereitung. Der Verlauf des fünften Satzes unterscheidet sich an manchen Stellen von der gedruckten Version. Dort findet man auch Inskriptionen, die von großem Interesse sind – es geht wahrscheinlich um die Titel der aufeinanderfolgenden Sätze des Klavierzyklus *Les roses et les épines: Promenade, Déception, Reproche, Epilogue*. Zwischen den Bezeichnungen *Reproche* und *Epilogue* gibt es einen Abstand und eine Schlangenlinie, die suggeriert, dass der Titel des vierten Satzes erst später formuliert werden sollte. Obwohl Zarembski in der gedruckten Version auf diese Programmtitle verzichtete, bleibt ihre Anwesenheit ein gewichtiges Indiz für die programmatische Anregung.

Auf den anderen vier Seiten aus dieser Aktenmappe (3 Seiten mit 18 Notensystemen, 1 Seite mit 20 Notensystemen) findet man eine inkomplette Handschrift (ohne die 40 Takte des Beginns und ohne die letzten 21 Takte) der *Impromptu-Caprice* Op. 14. Im Verlauf des Werkes gibt es nur kleinere Unterschiede zur veröffentlichten Version.

Auf den anderen drei Seiten des Papiers mit 20 Notensystemen wurde ein unbekanntes Klavierwerk Zarembskis notiert – in fis-Moll, im Metrum alla breve, ohne Titel und ohne Tempobezeichnung. Auf der ersten Seite befindet sich die Unterschrift „Jules Zarembski“, vielfach wiederholt. Das 85 Takte zählende Werk ist ein lyrisches Stück, mit liedhafter Melodik und der Formgestaltung ABA₁, mit einem kurzen Mittelabschnitt in Fis-Dur. Die für Zarembski charakteristische Weise der Bezeichnung des Endes (Schlangenlinie), sowie die Analyse der musikalischen Struktur zeigen, dass die Komposition komplett vorhanden ist, doch weiß man nicht, ob es sich hier um ein eigenständiges Werk oder um einen Satz irgendeines Zyklus handelt.

Die übrigen in dieser Aktenmappe gesammelten Handschriften (17 Seiten) lassen sich zu keiner größeren Einheit verbinden, werfen auch Schwierigkeiten hinsichtlich ihrer Identifizierung auf, weil viele Blätter nur freie Bleistiftskizzen enthalten. Es scheint, dass sie nur melodische Ideen darstellen, die nie vom Komponisten in seinen Werken ausgenutzt wurden. Es ist mir lediglich gelungen, ein inkomplettes, mit Bleistift geschriebenes Fragment der *Polonaise* (Nr. 1) aus der *Suite polonaise* Op. 16 zu identifizieren. Besonders interessant scheint eine Seite mit von Komponistenhand stammenden Taktzahlen: Die erhaltene Seite beginnt mit Taktzahl 308, so musste dieses Werk einen relativ großen Umfang haben.

GSA 60/Z 165 – *Un pezzo agitato con un intermezzo amoroso* für Klavier

Die Handschrift besteht aus 18 Notenblättern (30 beschriebene Seiten). 14 Seiten sind aus Zierpapier mit blauer und grüner Vignette mit einem Blumenmotiv. Diese Seiten enthalten zwölf Notensysteme, die in sechs Doppelsysteme geteilt wurden (das Notenpapier wurde für die Notierung eines Klavierwerkes bestimmt); unten auf jeder Seite erscheint die Firmeninskription: „Lard Esnault à Paris“. Die übrigen vier Seiten der Handschrift, die auf Notenpapier mit 14 Notensystemen notiert wurden, stellen Ergänzungen und Korrekturen dar. Auf der Titelseite befindet sich die Inskription: „Un pozzo⁷ agitato / con un' intermezzo amoroso / Ricordanza dei tempi / passati (sperando il futuro trionfo) / alla mia Carissima / Giovanna / dedicata da / J. Zarębski / il 21 Settembre 76.“ Auf der letzten Seite gibt es eine Inskription: „Ostende le 15 Septembre 76“. Die Handschrift wurde mit Sorgfalt schöngeschrieben, doch wurde sie nachträglich durchgearbeitet. Manche Abschnitte wurden gestrichen und durch neue Versionen ersetzt, neue Seiten wurden hinzugefügt und auf die älteren Fassungen aufgeklebt. Diese Korrekturen sind so umfangreich, dass man eigentlich von zwei verschiedenen Fassungen des Werkes sprechen kann.

Dieses umfangreiche Klavierwerk wurde bisher in der Fachliteratur nicht erwähnt, man wusste nicht einmal von der Existenz dieser Partitur. In diesem Werk treten zahlreiche Merkmale auf, die klar bezeugen, dass Zarembski unter dem starken Einfluss des Schaffens seines Lehrers Franz Liszts stand. *Un pezzo agitato* macht die Ausbildung des Komponistenstils sichtbar, und gleichzeitig bezeugt es die Virtuosität seines Klavierstils und seine Experimente mit einer Großform.

Das Zierpapier, die sorgfältige Schreibweise, sowie die ausgesuchte Dedikation bezeugen, dass dieses Werk eine emotionale Erklärung des jungen Komponisten an seine zukünftige Frau Johanna Wenzel darstellte. In dem Verlauf des Werkes kann man einige Phasen von abwechselndem Charakter bemerken, wodurch *Un pezzo agitato* die Form der Fantasie oder Rhapsodie in Erinnerung bringt. Nach der ersten Phase „Impetuoso“ (in Klammern gibt es auch eine Bezeichnung: „Agitato“) folgt der Abschnitt „Andante“ („Amoroso“). Der Teil im Tempo „Allegro“ (die Deskription in Klammern: „quasi tromba“) führt zu einem Finalabschnitt „Marziale“ („Trionfale“). Die Abwechslung der Formgestalt ist von häufigen Tonart- und Dynamikänderungen begleitet.⁸

⁷ Dieses Wort findet man auf der Titelseite und auch auf der Aktenmappe GSA 60/Z 165. Es scheint mir, dass hier ein orthographischer Irrtum vorgelegen hat, den ich korrigiere. „Pozzo“ auf Italienisch bedeutet Brunnen, Loch, Grube.

⁸ Meiner Meinung nach ist *Un pezzo agitato* das als verloren geltende Werk Zarembskis, das unter dem Titel *Große Fantasie* einige Mal vom Komponisten aufgeführt wurde. In der Kritik des polnischen Komponisten Władysław Zeleniński, der an einer Konzertaufführung dieses Werkes in Warschau in 1876 teilnahm, wurde diese *Fantasie* beschrieben. Die Ähnlichkeiten dieser Beschreibung und der Formstruktur des *Un pezzo agitato* haben mich zur Hypothese geführt, dass es sich hier um dasselbe Werk handelt. Vgl. Władysław Zeleniński, *Przegląd muzyczny* [„Die musikalische Schau“], in: *Kłosa* 612 (1877), S. 196; Ryszard Daniel Goliańek, *Dzieła muzyczne Juliusza Zarębskiego. Chronologiczny katalog tematyczny / The Musical Works of Juliusz Zarębski. Chronological Thematic Catalogue*, Poznań 2002, S. 40–43.

GSA 60/Z 166 – *Polonaise mélancolique* für Klavier Op. 10

Die Handschrift (acht Notenblätter mit zwölf Notensystemen, außer der Titelseite doppelseitig vollgeschrieben) ist eine zum Druck vorbereitete Reinschrift der *Polonaise mélancolique* – man findet sowohl Artikulations- und Dynamikhinweise als auch die Zeichen zur Pedalisierung. Auf der Titelseite gibt es die Inskription: „Polonaise mélancolique / pour Piano / par / Jules Zaremski / op. 10“. Aus dem Vergleich dieser Handschrift mit der veröffentlichten Version wird ersichtlich, dass eine wesentliche Änderung im Druck stattfand – aus einem Mittelabschnitt wurden 19 Takte weggelassen, die durch einen nachträglich komponierten dreitaktigen Bindebogen ersetzt wurden.

GSA 60/Z 167 – *Barcarolle* Op. 31

Die Handschrift, die aus einer Titelseite und zehn doppelseitig beschriebenen Seiten Notenpapier mit 14 Notensystemen besteht, ist eine zum Druck vorbereitete Version der *Barcarolle* Op. 31, die präzise Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen, sowie die Bezifferung der Seiten enthält. Als Titelseite wurde der Firmenumschlag des Verlags Breitkopf & Härtel benutzt (obwohl das Werk von August Cranz in Hamburg veröffentlicht wurde), in der Vignette sieht man die Handinskription: „Barcarolle / pour / Piano / Jules Zaremski / op. 31“ (die Opuszahl steht neben einer gestrichelten Zahl 29). In der Handschrift gibt es fast keine Korrekturen, außer dem auf Seite 3r (Takte 53–56) korrigierten Bassverlauf, der durch diese Korrektur einen melodischen Charakter annimmt.

GSA 60/Z 168 – Fragment des ersten Satzes des *Klavierquintetts* Op. 34; Skizzen [Skizzen zu einem Werk für Klavier und Orchester]

Die Handschrift enthält zwei Notenblätter mit 18 Notensystemen. Auf den Seiten 1r–1v befindet sich ein Fragment des ersten Satzes des *Klavierquintetts* (T. 21–46), das in Partitur geschrieben wurde. Im Vergleich mit der gedruckten Version treten kleinere Unterschiede in den Partien der Streichinstrumente auf. Seite 2r enthält einige mit Bleistift geschriebene Melodieskizzen, nicht identifizierbar, zwischen den Notensystemen gibt es dreimal die Unterschrift Zaremskis. Seite 2v bleibt unbeschrieben.

GSA 60/Z 169 – *Polonaise triomphale* Op. 11 – Version für Sinfonieorchester und Fragmente einer Version dieses Werkes für Klavier zu vier Händen; Skizzen für *Un pezzo agitato con un intermezzo amoroso* für Klavier; Fragment eines Orchesterwerkes [Entwürfe für Orchester]

Die Aktenmappe enthält 16 Partiturbblätter (neun Blätter mit 20 Notensystemen, sieben Blätter mit 32 Notensystemen) doppelseitig beschrieben. Den größten Teil bildet die Handschrift der Orchesterversion der *Polonaise triomphale* Op. 11 (26 Seiten), einer bisher unbekanntten Partitur Zaremskis. Die Partitur ist lesbar und komplett, doch folgen verschiedene Korrekturen, Streichungen und Änderungen, an den Rändern wurden mit blauem Bleistift die Seitenbezifferung und Repetitions hinweise hinzugefügt. Die vom Komponisten geschaffene Instrumentation des Werkes (das in der Version für Klavier zu vier Händen veröffentlicht wurde) ist für Sinfonieorchester bestimmt (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauken und Streicher). Die Bedeutung dieser Handschrift scheint unschätzbar, weil sie die einzige symphonische Partitur Zaremskis enthält. Die Instrumentation ist ganz konventionell, mit Tutti-Abschnitten in äußeren Teilen des Werkes und mit reduzierter Besetzung im Mittelteil, die aus dem Verzicht auf Blasinstrumente hervorgeht.

Die beiden anderen Seiten stellen die fehlenden Seiten der Handschrift GSA 60/Z 158a dar, die falsch zugeordnet wurden. Auf den übrigen Seiten befinden sich Fragmente und Skizzen des *Un pezzo agitato*, sowie 20 Takte einer nicht identifizierten Orchesterpartitur im Metrum 4/4, von kleinerer Besetzung als in der *Polonaise triomphale* (ohne Posaunen und Pauken). Quer über eine der Seiten wurde mit Bleistift der Name „Moszkowski“ geschrieben, unter derselben Seite gibt es die Inskription: „Ostende, le 14 Septembre 1876“. Auf einer anderen Seite befindet sich ein Telegrammtext (mit unterstrichenen Worten) an Johanna Wenzel.

Aus der vorstehenden Beschreibung der Weimarer Sammlungen geht hervor, dass der größte Teil der Handschriften die Werke enthält, die schon zur Lebenszeit Zaremskis veröffentlicht wurden und dem Kreise der Musikwissenschaftler bekannt sind. Während der Forschung wurde aber klar, dass die Handschriften im GSA verschiedene Versionen präsentieren, die sich in Einzelheiten von den gedruckten Versionen unterscheiden. Daher scheint klar, dass diese Handschriften eine sehr wichtige Quelle für die Analyse des musikalischen Schaffensprozesses Zaremskis bedeuten. Die Erforschung dieser Handschriften ermöglicht die Einsicht in die verschiedenen Etappen der Komposition: vom Skizzieren der Eingangsideen (zahlreiche Skizzen, die nur Entwürfe einer Melodie oder eines harmonischen

Verlaufs enthalten), über die Etappe der künstlerischen Bearbeitung (die Versionen der Werke ohne Artikulation- und Dynamikbezeichnungen, manchmal auch nur mit skizzierter Begleitung der linken Hand), bis hin zur letzten Version, die sich ebenfalls in Einzelheiten von der gedruckten Version unterscheidet. Eine gründliche vergleichende Analyse wird sicherlich ein besseres Kenntnis der Schaffenspoetik Zarembskis ermöglichen – als interessantes Beispiel können die Programmtitel der Sätze des Klavierzyklus *Les roses et les épines* (Handschrift GSA 60/Z 164) erwähnt werden.

Für einen Musikhistoriker, der sich mit Quellenarbeit beschäftigt, ist besonders der Moment faszinierend, in dem die Analyse der Handschriften die Entdeckungen neuer, unbekannter und unveröffentlichter Werke eines Komponisten mit sich bringt. Meine mühsame und gründliche Durchforschung der Weimarer Handschriften Zarembskis hat mich zu einigen Entdeckungen geführt, deren Bedeutung umso größer erscheint, als das Schaffen Zarembskis zahlenmäßig begrenzt ist. In den Sammlungen des GSA fand ich zwei unbekannte Klavierkompositionen Zarembskis: *Un pezzo agitato con un intermezzo amoroso* (GSA 60/Z 165) und ein Werk ohne Titel in fis-Moll (in Aktenmappe GSA 60/Z 164). Bisher unbekannt blieb auch die Orchesterfassung der *Polonaise triomphale* Op. 11 (GSA 60/Z 169), weil der Komponist nur die für Klavier zu vier Händen bestimmte Fassung dieses Werkes veröffentlicht hat. Diese drei Werke sollten unbedingt zum Druck freigegeben werden. Es scheint selbstverständlich, dass die Analyse von *Un pezzo agitato* eine neue Beurteilung der Formgestaltung in den Werken Zarembskis erlauben kann. Außerdem zeugen die im Weimarer Archiv aufbewahrten Handschriften der anderen unbekannteren Werke Zarembskis (aus den Aktenmappen 152, 162, 164 und 169) von seiner Erfindungsgabe und belegen zahlreiche schöpferische Ideen.

Die oben beschriebenen Archivalien aus dem Goethe- und Schiller-Archiv stellen die einzige bekannte Sammlung der Handschriften Zarembskis dar, die eine unschätzbare Bedeutung für die polnische Musikgeschichte hat. Die von mir durchgeführten Forschungen in anderen Städten, in denen Zarembski lebte (Wien, St. Petersburg, Moskau, Paris, Brüssel), lieferten keine Entdeckungen von Handschriften und man kann vermuten, dass die übrigen Handschriften dieses Komponisten während der Kriege verlorengegangen sind oder schwer auffindbar in irgendwelchen Privatsammlungen liegen. Die Weimarer Handschriften bleiben also die einzigen Quellen, die die Kenntnis des Stils und des Schaffensprozesses dieses allzu früh verstorbenen Komponisten ermöglichen.

BERICHTE

Venosa/Potenza, 17. bis 20. September 2003:

Convegno Internazionale di Studi „La Musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo“

von Peter Niedermüller, Mainz

Bei Durchsicht einiger älterer Titel zu Carlo Gesualdo gewinnt man den Eindruck, dass weniger das Werk als die dramatische Vita das Interesse am Gegenstand weckten; umgekehrt könnte die Vielzahl der Publikationen zur Musik selbst, die seit Glenn Watkins' wegweisender Studie (1973) erschien, als Indiz gedeutet werden, dass das kompositorische Schaffen Gesualdos wissenschaftlich inzwischen ausgereizt sei. Solche Vorwürfe konnte die vom Conservatorio in Potenza ausgerichtete Konferenz schnell zurückweisen. Der Gefahr der Kolportage wurde dadurch begegnet, dass die Rezeption Gesualdos selbst zum Gegenstand avancierte, und auch die Beiträge, die eher werkimmanent operierten, präsentierten nicht alte Gedanken von neuem, sondern konnten verdeutlichen, dass die Untersuchung des Œuvres noch nicht abgeschlossen ist.

So wurde etwa die Funktion von Gesualdos geistlichem Schaffen bisher nicht wirklich hinterfragt, wie die Beiträge von Maria Manuela Toscano (Lissabon) und Giovanni Acciai (Mailand) zeigten. Acciai untersuchte die Präsentation der vertonten Texte, die der zu erwartenden Gebetshaltung diametral entgegensteht. Ebenso sah Toscano die Responsorien nicht als textgebundene, sondern textdeutende Musik. An der Frage, ob diese Stücke wirklich für die Liturgie gedacht sind, wird jede weiterführende Diskussion nicht mehr vorbeikommen. Eine interessante Querverbindung ergab sich auch zu den Ausführungen Anna Martellottis und Elio Durantes (beide Bari), die Gesualdos unkonventionellen Umgang mit Ferrareser Lyrik untersuchten.

Es zeigte sich, dass die musikalischen Merkmale der letzten beiden Madrigalbücher immer noch die Untersuchung des Madrigalschaffens dominieren. Anthony Newcomb (Berkeley) legte dar, dass die oft zitierte „imitatione del Luzzasco“ sich vor allem in den kontrapunktischen Delikatessen der ‚früheren‘ Madrigalbücher drei und vier niederschlägt. Dass gerade die Kompositionsweise dieser Madrigale auch für die Rezeption in Giambattista Martinis *Esemplare virulent* ist, zeigte Massimo Privitera (Cosenza). Auf die in der Forschung bisher vernachlässigten Canzonetten ging Niccolò Maccavino (Reggio Calabria) ein. Giorgio Sanguinetti (Rom) lieferte mit der Theorie der „maximally smooth cycles“ ein Erklärungsmodell für die Klangprogressionen in den Madrigalen der letzten Bücher. Dass Gesualdos ‚späte‘ Madrigale Giovanni Battista Donis Stilbegriff und seine Vorstellungen von korrekter Textbehandlung beeinflussten, versuchte Peter Niedermüller (Mainz) zu zeigen.

Neue biographische Informationen lieferten Enrica Donisi (Neapel) und Marta Columbro (Avellino). Zwei Vorträge befassten sich mit Musikern an Gesualdos Hof: Domenico Antonio D'Allessandro (Campobasso) verwies auf ein wieder entdecktes Madrigalbuch von Giovanni de Macque, Luigi Sisto (Neapel) präsentierte Quellenfunde zu Muzio Effrem. Das Gesualdobild des 20. Jahrhunderts setzt sich aus den unterschiedlichsten Facetten zusammen: Genuin musikalische Anknüpfungen stellten Luisa Curinga (Potenza) und Marco Della Sciucca (Monopoli) in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. Della Sciucca deutete Igor Stravinskij's *Monumentum* als Ergebnis der musikalischen Analyse von Gesualdo-Vorlagen. Curinga beschäftigte sich mit den Gesualdo-Bearbeitungen des Saxophonisten Salvatore Sciarrino, die das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit den Madrigalen darstellen. Dass Alfred Schnittkes Oper *Gesualdo* durch die Verbindung von ‚historischer‘ Stoffwahl und ‚polystilistischer‘ Musik ein problematisches Werk sei, scheint evident. Inwieweit diese Spannung von Komponist und Textdichter als ästhetische Intention geradezu gesucht wurde, erläuterte Imma Battista (Potenza). Einen Ausblick auf den Bereich der modernen Medien gaben Rocco Brancati (Potenza) mit seiner Vorstellung einer computergestützten Datenbank zu den Madrigalen und Marco Giuliani (Trento) mit einem Überblick über Film- und Fernsehproduktionen zu Gesualdo.

Ottobeuren, 1. bis 5. Oktober 2003:

„Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration“

von Gabriela Krombach, Mainz

In den großen Reigen wissenschaftlicher und künstlerischer Veranstaltungen zur Erinnerung an den Reichsdeputationshauptschluss von 1803, der das Ende des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation und der Reichskirche bedeutete, fügte sich auch die Gesellschaft für Musikforschung mit ihrer Fachgruppe Kirchenmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben ein. Das von Friedrich W. Riedel (Mainz/Sonthofen) geleitete und vorwiegend vom Freistaat Bayern und der Fritz Thyssen-Stiftung geförderte interdisziplinäre Symposium hatte sich zur Aufgabe gestellt, auf dem Hintergrund der politischen, gesellschaftlichen und religiösen Tendenzen die Entwicklung der Kirchenmusik um 1800 im Kontext mit den übrigen Künsten zu beleuchten.

Das Symposium war gegliedert in sechs Themenbereiche: 1. Grundzüge der Entwicklung; 2. Das Ende der klösterlichen Musikpflege; 3. Die Neugliederung im Westen des Reiches; 4. Die Auswirkungen der Säkularisation und Restauration in den protestantischen und konfessionell gemischten Territorien; 5. Der sakrale Raum und die Ornamenta Ecclesiae; 6. Wandlungen in der liturgisch-musikalischen Praxis zwischen Aufklärung und Vormärz.

Nach einleitenden Worten des Augsburger Weihbischofs Josef Grünwald eröffnete der Ottobeurer Historiker P. Ulrich Faust O. S. B. das Symposium mit einem Vortrag über „Säkularisierung – Säkularisation – als geistes- und kirchengeschichtliches Phänomen“. Claus Peter Hartmann (Mainz) bot einen weit gefassten Überblick über „Europa, das Heilige Römische Reich und die Säkularisation (1789 bis 1803)“, Johannes Meier (Mainz) referierte über „Expansion und Gefährdung – Mission und Krise der Jesuiten im 18. Jahrhundert“, Robert Münster (München) über „Das Wirken der Jesuiten in München“. In die Frühgeschichte der Säkularisation führte Hilary Davidson (Northampton/Peterborough) mit dem Thema „Säkularisation – Puritanismus – Restauration in der Kirche von England, dargestellt an der Kirchenmusik in den Pfarrkirchen“. Friedrich W. Riedel (Mainz/Sonthofen) schilderte die Entwicklung der „Kirchenmusik in der ständisch gegliederten Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts.“

Zum 2. Themenkomplex berichteten Katalin Kim-Szacsvai (Budapest) über das „Musikleben in den ungarischen Jesuiten-Kollegien zur Zeit der Aufhebung des Ordens“, Johannes Hoyer (Augsburg) über „Die Musikpflege des Memminger Kreuzherrenklosters vom Hl. Geist und ihre Bedeutung für die Reichsstadt am Ende des 18. Jahrhunderts“. Franz Körndle (Jena/Augsburg) beschäftigte sich mit der Frage der „Klösterlichen Vorsorge“ am Beispiel von Abt Martin Gerbert. Josef Focht (München) schilderte die „Auswirkungen der Klosteraufhebungen im oberbayerischen Landkreis Dachau“. Anschließend fand unter dem Vorsitz von Robert Münster (München) ein Roundtable über „Schicksale der Notenbestände“ statt, vorwiegend gestaltet von deutschen und österreichischen Mitarbeitern des *RISM*.

Den regionalen Entwicklungen gewidmet waren die folgenden Referate. Christoph Schmider (Freiburg i. Br.) erörterte die Wandlungen des Bistums Konstanz zum Erzbistum Freiburg, Werner Pelz (Seeheim-Jugenheim) sprach über den liturgisch-musikalischen Umbruch „Von der kurfürstlichen Hofmusik zum Verein für Förderung kirchlicher Musik in Mainz“, Norbert Jers (Aachen) über „Kirchenmusik in den Rheinlanden, insbesondere in dem ‚napoleonischen‘ Bistum Aachen (1802–1825)“. Joachim Kremer (Stuttgart) referierte über „Die Auswirkungen des Reichsdeputationshauptschlusses auf Liturgie und Kirchenmusik in den lutherischen Territorien Norddeutschlands“, Gerhard Schuhmacher (Vellmar) über „Die Liturgie der Altpreußischen Union und ihren Einfluss auf die evangelische Kirchenmusik“ und Franz Metz (München) über „Solistische Kirchenmusik und Orchesterbegleitung zu Beginn des 19. Jahrhunderts in südosteuropäischen Diözesen“.

Den kunstgeschichtlichen Bereich jener Epoche behandelten Michael Bringmann (Mainz) und Johann Michael Fritz (Münster) mit Referaten über „Reform und Restauration im Kirchenbau zu Beginn des 19. Jahrhunderts“ und über „Schicksale liturgischer Geräte und Gewänder“, während Mar-

tin Balz (Darmstadt) „Wandlungen im Orgelbau an der Schwelle des bürgerlichen Zeitalters“ aufzeigte.

Den letzten und primär musikgeschichtlichen Komplex eröffnete Siegfried Gmeinwieser (München) mit dem Thema „Vom Kurfürstentum zum Königreich – Wandel im Repertoire der Münchener Hofkapelle“; Gerhard Walterskirchen (Salzburg) sprach über die analoge Entwicklung der „Salzburger Kirchenmusik in der Phase des Übergangs vom Hochstift des Reiches zur Provinz des Kaisertums Österreich“, Jiří Sehnal (Brno) über „Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph“, während Ladislav Kačič (Bratislava) über „Josephinische Reformen und ihren Einfluss auf die Kirchenmusik in der Slowakei“ berichtete.

Den Abschluss des durch mehrere Aufführungen unveröffentlichter Werke aus dem reichen Repertoire der Klostermusik des 17. und 18. Jahrhunderts ergänzten Symposions bildete eine Schlussdiskussion, in der die Ergebnisse des Symposions unter interdisziplinären Aspekten erörtert und zusammengefasst wurden.

Steyr, 23. bis 25. Oktober 2003:

„Bruckner vokal“

von Rainer Boss, Bonn

Die vom Anton Bruckner Institut Linz und der Stadtpfarre Steyr veranstaltete Tagung fand statt im Stadtpfarrhof von Steyr, wo Bruckner viele seiner Sommerferien verbrachte, um sich in inspirierender Umgebung weit ab vom gewohnten Großstadtrubel der Komposition und Erholung widmen zu können. Mit der Tagung wurde eine Gedenkstätte eröffnet, die mit einer Dauer-Ausstellung an die engen Beziehungen des komponierenden und musizierenden Sommergastes zu Steyr erinnern soll. Passend zur Tagung konnte die sehr detailliert und umfassend gearbeitete Publikation *Anton Bruckner in Steyr* von Erich Wolfgang Partsch (Wien) präsentiert werden. Den musikalischen Rahmen der Tagung setzte zum einen ein Chorkonzert des Collegium Vocale Linz (Ltg. J. Habringer) mit Vokalwerken von Augustinus Franz Kropfreiter (1936–2003) und Bruckner. Zum anderen spielte Erwin Horn u. a. Werke von „Wiener Hoforganisten um Bruckner“, darunter Rudolf Dittrich mit *Einleitung und Fuge in B-Dur nach Thema, Fugenplan und Modulationen von Anton Bruckner*.

Die Tagung war in drei Blöcke gegliedert. Die Vorträge zur geistlichen Vokalmusik zeigten auf, wie Bruckner es verstand, systematisch als Lernender aufzubauen. Erwin Horn (Würzburg) stellte „Strukturelle Aspekte in den Motetten“ vor, die in harmonischer sowie kontrapunktischer Hinsicht den kontinuierlichen Fortschritt von ersten Schülerarbeiten bis hin zu reifen Meisterleistungen aufzeigten. Rainer Boss ging der Entwicklung des Komponisten vom traditionsbewussten Kirchenmusiker zum herausragenden Symphoniker nach. Dabei untersuchte er „Symphonische Gestaltungselemente in der Vokalfuge Bruckners“ von ersten Fugierungs-Ansätzen (*Aeolisches Asperges*, 1843–1845) bis zum Durchbruch der symphonischen Fuge im Credo der *f-Moll-Messe*. Franz Scheder (Nürnberg) stellte die „Entwurfsfassung des *Te Deum*“ von 1881 im Vergleich zur Endfassung vor (Orchestrierung, Korrekturen).

Den zweiten Tagungsabschnitt zur Musikgeschichte Steyrs leitete Franz Zamazal (Linz) ein mit neuen Forschungsergebnissen zur Familie Bruckners. Karl Mitterschiffthaler (Wien) gab einen Überblick über das „Musikleben Steyrs von den Anfängen bis zur Gegenreformation“, Roland Bachleitner (Steyr) speziell zur „Musik in der Steyrer Stadtpfarrkirche“. Partsch griff das Jahr 1875 heraus, um „Das musikalische Umfeld Bruckners in Steyr“ zu beschreiben. Freunde und Gönner aus der liberalen Bürger- und Adelschicht förderten Bruckner und sein Werk, das in der „kompositorischen Oase“ des ruhig gelegenen Stadtpfarrhofs weiter gedieh. Martin L. Fiala (Steyr) sprach über „Große Musiker und Musikerinnen des 20. Jahrhunderts in Steyr“. Ein Roundtable schloss sich an zur „Musik in Steyr nach 1945“ mit Fiala, J. Hack, L. Michl und O. Sulzer, moderiert von Partsch.

Im dritten Tagungsblock zum weltlichen Vokalbereich sprach Paul Hawkshaw (Yale, New Haven) über: „Lied als Lehrmittel: Die Liedkompositionen Bruckners aus seinen Studienjahren bei Otto Kitzler 1861–1863“. Angela Pachovsky (Wien) analysierte „Bruckners Lieder mit Klavierbegleitung“. Neben dem Einfluss der Wiener Klassik und Mendelssohns finden sich typisch romantische tonmalerische Effekte, wie etwa die Darstellung von Frühlingsrauschen oder Vogelgezwitscher. Andrea Harrandt (Wien) untersuchte die beiden monumentalen Männerchorwerke „*Germanenzug* und *Helgoland* – Markante Eckpunkte im Vokalschaffen Bruckners“. Der von August Silberstein verfasste Text *Germanenzug* beschreibt ein zu Bruckners Zeit beliebtes patriotisches Thema der „blonden Germanen im Anmarsch“. Auch *Helgoland* bietet einen deutsch-national gefärbten Text, den Bruckner als grandiose symphonische Chorbällade vertont hat.

München, 24. bis 26. Oktober 2003:

„Franz Lachner und seine Brüder, Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner“

von Bernhard Schmid und Sebastian Werr, München

Der 200. Geburtstag von Franz Lachner war der Anlass für ein Internationales musikwissenschaftliches Symposium, das das Schaffen der Brüder Lachner beleuchtete. Der Historiker Harald Mann (Rain am Lech) gab einen Überblick über die Genealogie der Familie. Lachner war eine Persönlichkeit, die mehr als lokalhistorisches Interesse verdient. Hartmut Schick, der die Tagung mit Stephan Hörner leitete, unterstrich Lachners Leistung als Orchesterleiter: Die Münchner Wagner-Uraufführungen wären ohne seine Vorarbeit undenkbar. In Wien gehörte Lachner zum „Schubert-Kreis“. Es scheint, dass Schubert dort keineswegs immer im Mittelpunkt stand, vielmehr fand offenbar ein Austausch auf gleicher Ebene statt. Was Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) anhand stilistischer und thematischer Bezüge in den Klaviersonaten nachweisen konnte, belegte Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) mit Lachners Vollendung von Schuberts *Mirjams Siegesgesang* ebenso wie die Kunsthistorikerin Andrea Gottdang (München) durch eine Untersuchung von Moritz von Schwind's „Lachnerrolle“. Bernd Edelmann (München) eröffnete den Block zur Instrumentalmusik mit einem Vortrag über das für die damals modernsten Instrumente konzipierte *Bläserquintett Nr. 2*. Friedhelm Krummacher (Kiel) und Wolfram Steinbeck (Köln) stellten eine starke Tendenz zu schematischer Verarbeitung des musikalischen Materials für Streichquartett und Sinfonie fest. Lachner mag das selbst erkannt haben, da er sich später mit mehr Erfolg der Suite zuwandte, die Robert Pascall (Bangor, Wales) überblicksartig behandelte.

Ulrich Konrad (Würzburg) umriss den Hintergrund der Bühnenmusik zu *König Oedipus*, die als bayerisches Pendant zu Mendelssohns *Antigone* gedacht war. Seine meistgespielte Komposition war im 20. Jahrhundert die Bearbeitung von Cherubinis *Médée*, der Lachner erst – wie Thomas Betzwieser (Bayreuth) feststellte – zum Durchbruch verholfen hatte, als er das mit den Konventionen der Opéra comique brechende Werk zu einer dem tragischen Stoff durchaus angemessenen Großen Oper ausweitete. *Catharina Cornaro* charakterisierte Sieghart Döhring (Thurnau) als „Schlüsselwerk“ der deutschen Oper zwischen Weber und Wagner. Zwar erfüllte sie die Gattungsnormen der Grand Opéra, interpretierte sie mit dem Ausgleich von dramatischer Wahrheit und Schönheit der Form aber in eigenständiger Weise. Die klassizistischen Tendenzen Lachners unterstrich Egon Voss (München) durch den Vergleich von *Catharina Cornaro* mit Halévy's ungleich grellerer Vertonung des Librettos. Wie Robert Braunmüller (München) zeigte, war die Pariser Opéra auch das Vorbild für zahlreiche theaterpraktische Fragen der Münchner Hofoper. Robert Münster (München) beleuchtete den Briefwechsel Lachners mit Richard Wagner, der immer wieder um Aufführungen seiner Opern in München nachgesucht hatte.

Zwei Beiträge waren Ignaz Lachner gewidmet. Reiner Nägele (Stuttgart) kennzeichnete dessen Stuttgarter Singspiele und Schauspielmusiken als Verbrauchsmusik ohne künstlerische Ambitionen. Erwies sich Lachners ausschließlich die Handlung illustrierende Musik hierfür als ausreichend,

so musste sie bei *Die Regenbrüder* scheitern, da in Mörikes Libretto kaum musikalisch untermalbare Bühnenaktion stattfand. Klaus Döge (München) zeigte, wie bei der radikalen Kürzung um gut ein Fünftel Wagners *Lohengrin* durch Weglassen der inneren Handlung auf eine Nummernoper reduziert wurde. Hans-Josef Irmen (Essen) stellte Franz Lachner als Kompositionslehrer von Rheinberger und Humperdinck vor. Mit Lachners geistlicher Musik beschäftigten sich Jürgen Wulf (Bünde) und Wolfgang Sawodny (Nersingen). Birgit Lodes (München) sprach über Lachners *Sängerfahrt*, in der dieser bereits vorliegende Heine-Lieder mit neu komponierten zum Zyklus vereinigte. Einmal mehr erwies sich die Beschäftigung mit einem Komponisten der zweiten Reihe als gewinnbringend. Nicht, um ihn unbedingt wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken (wenngleich sich einige Kompositionen sehr wohl lohnen), sondern auch, um zusätzliche analytische und ästhetische Kriterien für die Musik des 19. Jahrhunderts zu gewinnen, die es erlauben, Qualität und Funktionalität angemessen in Beziehung zu setzen.

Dresden, 29. Oktober bis 1. November 2003:

„Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext“

von Jörn Peter Hiekel, Dresden

Das dreitägige Symposium im Musikwissenschaftlichen Institut der Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ Dresden (Leitung: Manuel Gervink), das durch Konzertbeiträge sinnfällig flankiert war, widmete sich in umfassender Weise und von sehr unterschiedlichen Perspektiven aus dem erst in jüngerer Zeit ins Blickfeld musikwissenschaftlicher Forschung gerückten Spätwerk von Dmitri Schostakowitsch. Dabei wurde in einer „Mythos Spätwerk?“ überschriebenen Sektion zunächst erörtert, ob ein emphatischer Spätwerk-Begriff im Falle dieses Komponisten überhaupt angebracht und welchen Spekulationen er ausgesetzt ist. Manuel Gervink (Dresden) thematisierte Fragen wie diese in seinem Beitrag „Schostakowitschs Spätwerk und die Aura des Erhabenen“. Bettina Schlüter (Bonn) vertiefte die produktiven Zweifel in ihrem systematischen Referat „Mythos‘ und ‚Spätwerk‘ im Kontext narrativer und ästhetischer Strategien“, Sigrid Neef (Beverungen) fasste ihre Erörterungen zu diesem Themenbereich unter die Überschrift „Schostakowitschs Werke zerstören den Mythos Spätwerk und konstituieren ihn auf eine besondere Weise neu“. Grundsätzliche Erwägungen, die das Phänomen des „Spätwerks“ durch Vergleiche erhellten, stellte Detlef Gojowy (Unkel) in seinem Referat zu „Prinzipien der Melodik und des harmonischen Denkens im Früh- bis Spätwerk“ vor. In einem besonders ausführlichen Teil des Symposions wurden verschiedene Text-Vertonungen des Komponisten beleuchtet: Nach einem einführenden Beitrag von Svetlana Savenko (Moskau) über „Das Wort in den Spätwerken Dmitri Schostakowitschs“ trugen Erik Fischer (Bonn), Jörn Peter Hiekel, Gesine Schröder (Leipzig) und Gottfried Eberle (Berlin) eingehende Betrachtungen der Werke Opus 123, 127, 136 und 145 vor. Kadja Grönke (Oldenburg), Andreas Wehrmeyer (Berlin) und Michael Koball (Gelsenkirchen) fokussierten sodann unterschiedliche Perspektiven der vier letzten Symphonien. Im letzten Teil der Veranstaltung ging es um die Aspekte Umfeld und Rezeption. Friedbert Streller (Dresden) wandte sich dem Bereich „Schostakowitsch und die modernen Strömungen der 20er Jahre“ zu, ergänzend dazu referierte Wolfgang Mende (Dresden) über „Schostakowitschs späte Reflexion des Frühwerks“. Günter Wolter (Hamburg) stellte sich mit Überlegungen zu musikalischen Topoi in Schostakowitschs Werk vor. Thomas Schipperges (Leipzig) lotete auf der Basis einer umfassenden Befragung die Beziehungen von Komponisten der neueren westlichen Avantgarde zum Schaffen von Schostakowitsch aus. Anhand von Kritiken in der Zeitschrift *Sowjetskaja Musika* widmete sich Natalja Vlasova (Moskau) einem anderen wichtigen Bereich der Rezeption. Den Versuch einer Weitung der Perspektiven unternahm Wolf Kalipp (Soest) mit einigen Thesen zur didaktischen Behandlung von Schostakowitschs Persönlichkeit und Schaffen sowie Tamara Levaja (Nischnij Nowgorod) mit ei-

ner Betrachtung von Parallelen zwischen Schostakowitsch und dem russischen Strukturalisten Michail Bachtin. Spezifische Aspekte des Spätwerks erörterten im Schlussteil des Symposiums auch Stefan Weiss (Hannover) mit seinem Beitrag „Spätstil in der Filmmusik?“ sowie Levon Hako-pian (Moskau) mit Überlegungen zur Symbolik von Zwölftonreihen, während sich Melanie Un-seld (Hamburg) unter dem Stichwort „Schostakowitsch im ‚biographischen Käfig‘“ auf die umstrit-tenen *Memoiren* des Komponisten einließ. Die von lebhaften Diskussionen begleiteten Vorträge, die das immer noch im Wandel begriffene Bild des Komponisten zu differenzieren halfen, sollen in einem Tagungsbericht veröffentlicht werden.

Weimar, 31. Oktober 2003:

„Franz Liszt und die Moderne“

von Nina Noeske, Weimar

Im Rahmen des 2. Weimarer Liszt-Festivals der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ veranstaltete das Institut für Musikwissenschaft Weimar–Jena eine Tagung, die sich der Frage nach der wechselseitigen Beziehung zwischen Liszt und der Moderne seiner Zeit sowie der Liszt-Rezeption des 20. Jahrhunderts widmete.

Nach einem Grußwort von Detlef Altenburg (Weimar) ging Wolfram Steinbeck (Köln) in seinem Eröffnungsreferat auf die zahlreichen Bedeutungen des Begriffs „Moderne“ ein, der sowohl für eine Epoche als auch für eine „Haltung“ stehen könne. In Bezug auf die Modernität Liszts, die sich nicht zuletzt am Bruch mit Gattungstraditionen manifestiere, hob Steinbeck den Einfluss von Berlioz und Mendelssohn hervor. Liszts „provokative Negationen“ seien jedoch auch in dessen radikalisierter, zukunftsweisender Tonsprache spürbar.

Gerhard Winkler (Eisenstadt) führte in seinem Vortrag „‚Modernität‘ und ‚Alterität‘ – Ein Beitrag zum Geheimnis der Form bei Franz Liszt“ die Modernität Liszts auf dessen Außenseiter-Rolle als Klaviervirtuose im Verhältnis zur deutschen kompositorischen Tradition zurück. So habe er sich u. a. das heteronome Genre der Opernfantasie als wichtiges Experimentierfeld erobert: Als Kunst der Allusion, welche Form und Inhalt zum Ausgleich bringen müsse, sei sie bei Liszt u. a. richtungweisend für das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. So manifestiere sich die Modernität Liszts als spezifische „Alterität“. In seinem Beitrag über „Liszts Symphonische Dichtung *Orpheus* und ihren Einfluss auf Richard Wagner“ ging Rainer Kleinertz auf Formprinzipien in Liszts *Orpheus* ein, die Wagner offenbar bei der Komposition seines *Tristan* beeinflusst haben.

Wolfgang Dömling (Hamburg) hob in seinem Beitrag „Berlioz und die Moderne“ die „Entdeckung des Ich“ als modernes Paradigma hervor und stellte den Bezug zwischen der Darstellung eines musikalischen Subjekts in der *Symphonie fantastique* und dem inneren Monolog im Roman her. Berlioz vermittele so zwischen den Paradigmen Drama und Roman und betone zugleich die Momente Empfindung und Reflexion, so führe er die Tradition des späteren Gluck unter dem „modernen“ Paradigma des Romans fort.

Dass die Virtuosität Liszts Einfluss auf Moderne-Theorien des 20. Jahrhunderts hat, legt die von Thomas Kabisch (Trossingen) vorgestellte „Musikphilosophie Vladimir Jankélévitchs“ nahe. In dem Jankélévitch dem „Schein“ mit Seitenblick auf das Liszt'sche Klavierwerk eine wichtige Stellung einräume, sei dessen Affinität zur literarischen Moderne erkennbar, welche sich in ihrer Tendenz zur Herausstellung der künstlerischen Mittel ebenso wie in ihrer Betonung des „Zeichens“ gegenüber dem „Sinn“ von der Hegel'schen Tradition absetze.

Bezüge zwischen Komponisten des 20. Jahrhunderts und Liszt stellte Dieter Torkewitz (Wien) in seinem Beitrag „Zwischen Diskurs und Ritual“ her, in dem er vor allem auf die Potenzierung bereits in Liszts Klavierstück *Nuages gris* angelegter Gestaltungsmittel bei Mauricio Kagel hinwies. Dieser

führe etwa in seiner Komposition *Unguis incarnatus est* die Segmentierung von Teilmomenten ad absurdum und durchleuchte somit das Liszt'sche Spätwerk auf sein „modernes“ Potential hin.

Der Frage nach den Bezügen Liszts zur Neuen Musik ging Albrecht von Massow (Weimar) unter den Aspekten Entfunktionalisierung und Entkontextualisierung musikalischer Werk(abschnitt)e nach. Anhand mehrerer Musikbeispiele u. a. von Liszt, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann zeigte er, wo in der musikalischen Syntax eine kulturgeschichtliche Semantik angelegt sei, welche als Zustand eines auf sich zurückgeworfenen Ichs verstanden werden könne.

Michaelstein, 20. bis 23. November 2003:

24. Musikinstrumentenbau-Symposium „Die Musikinstrumente des 16. Jahrhunderts im Dom zu Freiberg“

von Ingeborg Allihn, Berlin

Im Mittelpunkt des Symposiums standen die 30 Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente, die 1594 in der Begräbniskapelle des Freiburger St. Marien-Doms in den Händen von Engelsputten ihren Platz gefunden hatten. Unter Leitung des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig und finanziell gefördert vor allem durch die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V. und die Ostdeutsche Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen haben sich seit dem Jahr 2001 ungefähr 20 Institutionen (Museen, Forschungslabore, Hochschuleinrichtungen etc.) und ca. 50 Personen aus der Bundesrepublik, der Schweiz und den USA sowie Instrumentenbauer und Musiker intensiv mit dem kostbaren Bestand beschäftigt. Auf dem Symposium in Kloster Michaelstein stellten 30 Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen die Untersuchungs- und Forschungsergebnisse vor.

Bereits 1884 wird in einem Inventarband der sächsischen Kunstdenkmäler auf die „wirklichen“ Instrumente verwiesen (vgl. auch Herbert Heyde/Peter Liersch, „Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch Peters* 1979). Ausgehend von ihren Untersuchungsergebnissen, die aufgrund neuer Forschungsmethoden heute revidiert werden müssen, hatte man sich nun unter regional- und kunstgeschichtlichen, instrumentenhandwerklichen, wirtschaftlich-soziologischen, ikonografischen und musikpraktischen Gesichtspunkten erneut mit den Freiburger Instrumenten beschäftigt.

Herbert Heyde (New York) bestätigte, dass sie aus den Dörfern Randeck und Helbigsdorf im Erzgebirge stammen. Als Vorbild dienten Exemplare der alemannischen Schule oder solche deutscher und italienischer Provenienz. Übrigens ist keine mit dem Engelsonchester vergleichbare Instrumentenkombination aus dieser Zeit dokumentiert. Vielleicht sollten die Instrumente auf die damalige Musikpraxis verweisen. Allerdings fehlen die im 16. Jahrhundert favorisierten Gamben. Stattdessen, so Wolfram Steude (Dresden), wurde die um 1590 am kursächsischen Hof übliche Praxis des *Violen-da-braccio*-Consorts auf Freiberg übertragen. Gestiftet wurden die Instrumente möglicherweise von dem kursächsischen Oberhofmeister und Lehnsherren von Randeck, Herrn von Schönberg zu Frauenstein. Fragen werfen auch die von Carlo di Cesare gestalteten und mit kupferfarbener Blattbronze überzogenen Engelsputten auf. Bei den zu unterschiedlichen Zeiten (1785/86, 1882–1885, 1960–1975/76) durchgeführten und gar nicht oder nur sehr mangelhaft belegten Restaurierungsarbeiten wanderten die Instrumente offenkundig von Engelshand zu Engelshand. Wie die jetzt vorgefundene Anordnung zustande gekommen ist, ist unbekannt. Tatsächlich kann fast jeder Engel jedes Instrument übernehmen. Thomas Drescher (Basel) verwies auf ihre religiöse Funktion. Die Engel mussten nicht „musizieren“. Es genügte die Geste. Dendrologische Untersuchungen zeigten, dass alle Instrumente aus einheimischen Hölzern angefertigt worden sind. Computertomographie, digitale Radiologie und Endoskopie ermöglichten den Blick in das Innere der Instrumente und machten Klebestellen, Werkzeugspuren u. ä. sichtbar. Infrarot-Spektroskopie, 3-D-Laser-Scan-

ner und Rasterelektronenmikroskop, Fotogrammetrie, Materialanalysen und akustische Messungen gewährleisteten eine exakte Dokumentation. Dennoch bleiben grundsätzliche Fragen z. B. nach der Stimmung bzw. Stimmtonhöhe, der Spieltechnik oder der Saitenspannung vorläufig offen.

Dass am Ende des Symposiums durch einige exakt nach dem Vorbild der Originale angefertigte Nachbauten die Klangwelt der Renaissance rekonstruiert werden konnte, war der Musica Freybergensis zu verdanken. Ein geplanter Studienband wird die vorgelegten Forschungsergebnisse dokumentieren. Bevor die Originalinstrumente 2004 wieder den Engelsputten in die Hände gegeben werden, werden sie im Rahmen einer Ausstellung im Freiburger Dom gezeigt. Die Nachbauten werden in zwei Konzerten erklingen: am 15. Mai 2004 im Freiburger Dom und am 9. Juli 2004 in Torgau.

Jerewan, 27. bis 29. November 2003:

„Aram Chačaturjan und die Musik des 20. Jahrhunderts“

von Christoph Flamm, Rom

Das dritte internationale Musikfest der armenischen Hauptstadt Jerewan stand dieses Jahr ganz im Zeichen des 100. Geburtstages von Aram Chačaturjan, den man wohl als den Nationalkomponisten des Landes schlechthin bezeichnen kann, obwohl ihm die jüngere Komponistengeneration den Rang abzulaufen scheint – zumindest was das Interesse an armenischer Musik der Gegenwart betrifft. Das unter dem Patronat der UNESCO stehende Festival wurde diesmal nicht nur um einen internationalen Klavierwettbewerb bereichert, sondern auch um einen dreitägigen musikwissenschaftlichen Kongress, an dem vorwiegend armenische (teils im Ausland lebende), aber auch zwei russische sowie je ein georgischer, iranischer und deutscher Redner teilnahmen. Organisiert und durchgeführt wurde das Symposium vom Komponistenverband unter der Leitung von Robert Amirxanyan, maßgeblich an der Konzeption beteiligt war Svetlana Sarkisyan (Sargsyan). Der Kongress versammelte die armenische Musikwissenschaft so gut wie vollständig, abgehalten wurde er fast ausschließlich in russischer Sprache.

Vorwiegend biographisch orientiert waren die Referate von Gulbat' T'oraj (über die Beziehungen des Komponisten zu Georgien), Arak's Saryan (über die Freundschaft zum Maler Martiros Saryan), Èra Barutčeva (Leningrader Erinnerungen) sowie die hochinteressanten Einblicke in unbekanntes Korrespondenz aus den 30er- und 40er-Jahren, die Tat'jana Broslavskaja aus Petersburger Archiven hervorholte und aus denen die Spannungen der Stalin-Zeit dramatisch hervortraten. Generelle Ausführungen zur Musik von Chačaturjan, ihrer vielschichtigen Verwurzelung in der armenisch-kaukasischen Folklore und ihren nationalen Stellenwert bestimmten das Panorama in den Beiträgen von Gevorg Geodakyan, Svetlana Sargsyan, Devil Harut'yunov, Karine Zağac'panyan, Zara Ter-Ğazaryan und Mik'ayel Kokjaev. Margarita Ruxyan, vor kurzem mit einer russischen Monographie über Avet Terteryan hervorgetreten, behandelte das Thema der musikalischen Form bei Chačaturjan, Karine Xudabašyan folkloristische (z. B. epische und rhapsodische) Vorbilder; Nazenik Sargsyan gab Hinweise zur Bühnenmusik, Irina Zolotova zum Klavierkonzert im Urteil der Pianisten. Chačaturjans Einfluss auf die armenische Musik der Jahrhundertmitte (etwa Mirzoyan) schilderte Ĵanna Zurabyan. Methodisch gestützt u. a. auf Richard Taruskin analysierte Hayk Avagyan, Herausgeber der musikologischen Zeitschrift *Cicernak* in Kairo, harmonisch-strukturelle Phänomene des *Klavierkonzertes* im Spiegel seiner Schallaufnahmen. Irina Tigranova gab einen kommentierten Überblick über das Chačaturjan-Schrifttum in russischer und armenischer Sprache. Das praktisch vollständige Fehlen entsprechender westlicher Publikationen (Ausnahme: Maria Biesold) nahm Christoph Flamm zum Ausgangspunkt, die geringe Einschätzung des Komponisten außerhalb des ehemaligen sowjetischen Kulturbereichs zu thematisieren.

Das Symposium zeigte, dass Aram Chačaturjan aufgrund seiner Synthese orientalischer und westlicher Musiktraditionen nach wie vor als nationale Identifikationsfigur gilt, neben dem die Leistungen älterer Komponisten wie Komitas und Č'uxačyan zu verblässen scheinen und an dem sich die

Jüngeren messen lassen müssen. Es zeigte aber auch, dass die ästhetischen Ideale der Sowjetzeit, mit denen Chačaturjans Werke weitgehend koinzidieren, aus Sicht vieler östlicher Wissenschaftler noch immer lebendiges Kulturgut sind statt Gegenstand historischer Reflexion. Es stünde dem Westen gut an, die Aufarbeitung dieser nur auszugsweise wirklich populären Musik nicht zu scheuen und so gemeinsam zu einer vielleicht objektiveren Einschätzung zu finden. Auch und gerade weil Armenien ein Land ist, das kulturell noch ganz andere Dinge zu bieten hat als den Komponisten des Säbeltanzes.

Poznań, 3. bis 6. Dezember 2003:

International Meeting „De Musica“

von Christine Siegert, Köln

Musik in vielen Facetten war das Thema dieses von Michał Bristiger (Warszawa) konzipierten und organisierten Meetings, zu dem WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen aus Polen, Italien, Frankreich und Deutschland zusammenkamen.

Der Eröffnungsabend stand im Zeichen der Ehrung von Paolo Emilio Carapezza (Palermo) zum 60. Geburtstag, dem als Festgabe ein Sonderheft der Zeitschrift *De Musica* überreicht werden konnte. Carapezza hat sich seit Ende der 1960er-Jahre um den polnisch-italienischen musikwissenschaftlichen Austausch verdient gemacht. Der Jubilar bedankte sich nicht zuletzt mit einem Vortrag, in dem er Beispiele für *Musica ficta* in der Musik der griechischen Antike und der Renaissance aufzeigte und nach verborgenen Zusammenhängen fragte.

Amalia Collisani (Palermo) plädierte dafür, Jean-Jacques Rousseaus theoretische Schriften, namentlich die *Lettre sur la musique française* aus der Perspektive seines musikalischen Schaffens, insbesondere des *Devin du village* zu verstehen. Anna Szlagowska (Warszawa) interpretierte Musik in den Erzählungen von Thomas Mann und Jarosław Iwaszkiewicz als Metapher für die Kunst und als Metapher für das Leben und ging dabei detailliert auf Manns *Tristan* und *Der Tod in Venedig* ein. Die Prosa Iwaszkiewiczs wurde allen Zuhörern durch die sensible Übersetzung der Referentin nahegebracht. Helen Geyer (Weimar) stellte die Bedeutung Luigi Cherubinis für die Entwicklung der großen Opernszene u. a. bei Ludwig van Beethoven heraus und verfolgte diese Entwicklung bis zu Cherubinis früher Opera buffa *Lo sposo di tre e marito di nessuna* zurück. Über die „Praxis der Eigenbearbeitung“ in seinen Opere serie sprach Christine Siegert. Winfried Kirsch (Hamburg) nahm eine semantische Analyse von Franz Schuberts *Impromptu c-Moll* op. 90,1 vor. In seiner ausführlichen Interpretation widmete er der Bedeutung von Beginn und Schluss besondere Aufmerksamkeit und betonte die Ambivalenz, die dem Stück zugeschrieben sei. Der aktuellen Bildungsdiskussion, der in der Umgestaltung der polnischen Gesellschaft eine erweiterte Bedeutung zukommt, trugen die Vorträge von Paweł Kłoczowski (Krakow) über das Konzept der „liberal education“ und Roland Galle (Essen) zum Wandel des Bildungsbegriffs in der Moderne Rechnung.

Besonders anregend bei dem Treffen war die gleichberechtigte Mischung von Vorträgen, Diskussionen und Konzerten, die teilweise genau aufeinander abgestimmt waren. Neben der Vorstellung von Regiekonzeptionen waren Höhepunkte die Aufführung von Rousseaus Melodram *Pygmalion* und ein Konzert mit Musik von Krzysztof Meyer (Köln) in Anwesenheit des Komponisten.

Die Vorträge sollen in einem der folgenden Hefte von *De Musica* einem breiteren – hoffentlich gesamt europäischen – Publikum zugänglich gemacht werden.



schaft für Musikforschung nach Weimar ein. Mit dem Generalthema *Musik und kulturelle Identität* wendet sich der Kongress einer zentralen und im Zeichen des zusammenwachsenden Europa der Regionen sowie der Globalisierung höchst aktuellen Fragestellung zu. Das umfangreiche Rahmenprogramm, das u. a. durch die Kooperation mit dem Kunstfest Weimar (Künstlerische Leitung: Nike Wagner) ermöglicht wird, steht in einem engen Bezug zum Thema des Kongresses.

Donnerstag, 16. September 2004

16.30 Uhr
Eröffnung
Begrüßung und Eröffnungsvortrag
Ensemble KAYEC, Namibia
20.00 Uhr
Eröffnungskonzert
Staatskapelle Weimar

Freitag, 17. September 2004

9.00 – 13.00 Uhr
Roundtable I
Kultur und Identität
(Auhagen/von Massow)
14.00 – 18.00 Uhr
Symposion A-01
Musikedition im Zeichen
nationaler Identität (Lühning)
Symposion A-02
Neue Musik in totalitären
Staaten (1930 – 1989/90) (Stenzl)
Symposion B-01
Musik in der Geschichte.
Gesellschaft, Musik und kulturelle
Nationsbildung im „langen“
19. Jahrhundert (Ther)
Symposion B-02
Nationale Komponenten in der
Musik des 16. Jahrhunderts
(Zywietz)
18.00 Uhr
Öffentlicher Vortrag (Peter Gülke)

Samstag, 18. September 2004

9.00 – 13.00 Uhr
Roundtable II
Tradition vs. Geschichte
(Schipperges/Steinheuer)
Symposion B-03
Schrift – Kultur – Individuum
(Urchueguía/Niedermüller)
Symposion B-04
Music, Race and Culture. Cross-
Cultural Perspectives (Hayes)
Symposion B-05
Musikpädagogik. Bildung
kultureller Identität? (Jank)

14.00 – 18.00 Uhr
Symposion A-03
Populärmusik – Identität und
Differenz (Meyer)
Symposion B-06
Mitteldeutsche Residenzkultur
1500–1800 (Wolff)
Symposion B-07
Musik/Kultur im Kalten Krieg
(Tischer)
Symposion B-08
Wissenskulturen und musikali-
sche Wissenskulturen in der
Frühen Neuzeit (Bayreuther)
18.00 Uhr
Öffentlicher Vortrag
(Bassam Tibi)

Montag, 20. September 2004

9.00 – 13.00 Uhr
Roundtable III Musikalische
Identität zwischen Lokalität und
Globalität (Vogels/Jäger)
Symposion A-04
Der Musikstar. Persönlichkeit
oder Konstruktion? (de la Motte)
Symposion B-09
Zur Identität katholischer und
evangelisch-lutherischer Kirchen-
musik (Riedel)
Symposion B-10
Musikalisches Erbe im digitalen
Zeitalter. Chancen und Probleme
neuer Techniken (Veit)
14.00 – 17.00 Uhr
Symposion B-11
Identische Musik – plurale
Deutung? Musikanalyse zwischen
kritischer Hermeneutik und
Postmoderne (Geck)
Symposion B-12
Regionale Differenzierung und
interregionaler Transfer in der
Musikkultur des europäischen
Mittelalters. Das Konzept „Kul-
turtransfer“ als Interpretations-
modell musikhistorischer
Prozesse. (Haug)

Unter der Schirmherrschaft
des Thüringischen Minister-
präsidenten Dieter Althaus
lädt die Hochschule für Musik
FRANZ LISZT vom 16. bis 21.
September zum XIII. Internati-
onalen Kongress der Gesell-

Symposion B-13
Aspects of US-American Music
(Betz)

Dienstag, 21. September 2004

9.00 – 13.00 Uhr
Roundtable IV
Kontinuität und Wandel
(Konrad/Lütteken)
Symposion A-05
Stimme und Geschlechteriden-
tität(en) (Grotjahn/Herr)
Symposion B-14
Musik für Jugendliche – Musik
von Jugendlichen. Historische
und anthropologische Perspekti-
ven (Waczkat)
Symposion B-15
Das nationale Selbstverständnis
in der französischen Musikkultur
vom Mittelalter bis in die
Moderne (Schneider)
14.00 – 18.00 Uhr
Symposion A-06
Jugend und ihre musikalischen
Welten (Kalisch)
Symposion B-16
Musikalische Globalisierung und
kulturelle Identität in Japan und
China (Gottschewski)
Symposion B-17
Musik im Theater als Medium
kultureller Identitätsstiftung
(Schmidt/Tumat)
Symposion B-18
Städtische und ländliche
Kirchenmusik in Mitteldeutsch-
land des 17. und 18. Jahrhun-
derts (Hortschansky)
18.00 Uhr
Öffentlicher Vortrag
(Klaus Manger)
20.00 Uhr
Abschlussveranstaltung
Kunqu-Oper
(UNESCO-Weltkulturerbe)

Weitere Informationen und Online-Anmeldung (ab 15. Mai 2004): www.musikforschung.de

Im Jahre 2003 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Katrin Haiduga und Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 86 der insgesamt 107 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2002

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Andreas Lehmann-Wermser: „...es waren ja nicht viel Musikbegeisterte bei uns in der Klasse...“ Musikunterricht im Freistaat Braunschweig 1928–1938.

Promotionen 2003

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

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

Bamberg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Universität der Künste.* Martin Grabow: Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit von Lebenswerken. Formen des Rückgriffs auf eigene Musik zur Schaffung neuer Werke bei Boulez, Berio und anderen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Jorma Lünenbürger: Studien zu Sibelius' Kammermusik. □ Olaf Meyer: Klänge mit übermäßiger Sexte bei W. A. Mozart. Historische, systematische, formale und semantische Aspekte.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Chen-Gia Tsai: The Chinese Membrane Flute („dizi“): Physics and Perception of its Tones.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Michael Custodis: Die soziale Isolation der Neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Christina Boenicke: Die Musik von Nanino – ein italienischer Madrigalkomponist. □ Alexandros Droseltis: Komponieren mit Zwölftonreihen. System, Erweiterung, Abweichung. □ Julia Glänzel: Die Rezeption der Zweiten Wiener Schule in der DDR. Ein Beitrag zur Rezeption der Musikalischen Moderne. □ Harald Hodeige: Der musikalische Raum in Gustav Mahlers Sinfonien. □ Arne Jähner: Philipp Jarnach. □ Johannes Menke: Die Musik von Giacinto Scelsi. □ Christine Raber: Filmmusik von Wolfgang Zeller. □ Ricarda Rätz: Musik von Josef Matthias Hauer. □ Uri Rom: Tonartbezogenes Denken in Mozarts Musik. □ Uwe Steinmetz: Die tonale Integration kombinatorischer Hexachorde auf der Basis von George Russels musikalischer Lehre für Improvisation und Komposition und die Entwicklung einer grenzübergreifenden Musiktheorie. □ Gerhard Uebele: Gustav Mahlers Scherzi. □ Yueyang Wang: Antizipation orchestraler Filmmusik im Werke Gustav Mahlers. □ Richard Witsch: Anton Schoendlinger – Instrumentalmusik.

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

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bremen. *Fachbereich 9 Kulturwissenschaften.* Inge Cordes: Der Zusammenhang kultureller und biologischer Ausdrucksmuster in der Musik. □ Holger Eichhorn: Giovanni Gabrieli: Stilkritische Studien zum Spätwerk in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. □ Jinshou Zeng: Chinas Musik und Musikerziehung im kulturellen Austausch mit den Nachbarländern und dem Westen.

Dortmund. *Institut für Musik und ihre Didaktik.* Sabine Brüning: Musik verstehen durch Mathematik. Überlegungen zu Theorie und Praxis eines fächerübergreifenden Ansatzes in der Musikpädagogik. □ Theresia Fleck: „Hybride Form“. Unvorhersehbares hören und denken – Unendliches erfahren. □ Beate Nemecek: Unterrichtsalltag im Fach Musik. Bestandsaufnahme des Musikunterrichts an allgemein bildenden Schulen

der Sekundarstufe 1 in Dortmund im Schuljahr 1997/98. □ Jens-Peter Schütte: Musik als Bekenntnis / Die Tondichtungen. Einleitung und Allegro und Metamorphosen im Spätwerk von Richard Strauss.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl Musikwissenschaft.* Karen Lehmann: Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe – Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C.F. Peters in Leipzig 1801–1865. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs.

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

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

Erlangen-Nürnberg. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Erlangen-Nürnberg. *Institut für Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Flensburg. *Abteilung Musik.* Kristina Gödecke: Todesthematik in der Musik nach 1945 – analytische und didaktische Grundlagen.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Jeong-Jin Hong: Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners □ Bertram Müller: Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Rezeption, Form, Struktur- und Inhaltsanalyse.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Henning Bey: Die Symphonie als Heterokosmos. Musikalische Logik und ästhetischer Inhalt in den Symphonien Haydns und Mozarts nach 1782. □ Kai Köpp: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. □ László Strauß-Németh: Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Michael Johann Aschauer: Einheit durch Vielfalt? Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter „Konservativer“ um Johannes Brahms. □ Kordula Knaus: Die andere „Lulu“. Alban Bergs Oper nach Frank Wedekinds Dramen „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Michael Fendre: „This wonderful man never fails...“ Kategorisierung der überraschenden Momente in der Sinfonie Franz Joseph Haydns. □ Herbert Kriegel: „Musik-imposto, andere Patente und Auflagen zur Gestaltung des öffentlichen Musizierens“. Das steirische Musikleben des 18. Jahrhunderts im Spannungsbereich ständischer und behördlicher Verfügungen und freier Entfaltung. □ Karl Pfeiler: Die Entwicklung der Trompetenimprovisationstechnik von Louis Armstrong bis Dizzy Gillespie. Dargestellt an den Personalstilen der (Swing-) Trompeter Henry ‚Red‘ Allen, Rex William Stewart und Roy David Eldridge.

Halle-Wittenberg. *Institut für Musikwissenschaft.* Ute Poetzsch-Seban: Die theatralische Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ Dietlind Rumpf: Beiträge zur Musikpflege der evangelischen Lateinschule in Saalfeld nach der Reformation bis zur Gründung der Realschule 1837. □ Werner Sobotzig: Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Alenka Barber-Kersovan: Vom „Punkfrühling“ zum „Slowenischen Frühling“. Der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertsystems. □ Jörg Eggeling: Die Bedeutung von Heavy Metal für die Schülerinnen und Schüler eines Kleinstadtgymnasiums. □ Mathias Lehmann: Der dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Hartmanns *Des Simplicius Simplicissimus Jugend*, Mauricks *Simplicius Simplicissimus*, Mohaupt's *Die Gaunerstreiche der Courasche*, Möllers und Sobanskis *Das Frankfurter Würfelspiel* und Strauss' *Friedenstag*. □ Ulrich Morgenstern: Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler Volksmusik im Gebiet Pskov (Nordwest-Rußland). □ Marc Pendzich: Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Katharina Hottmann: „Die anderen komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein im späteren Opernschaffen des Richard Strauss. □ Christine Siegert: Cherubini in Florenz. Studien zur Gattungssituation der Oper in Italien zwischen 1770 und 1790.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Antje Tumat: Ästhetik und Dramaturgie. Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Der Prinz von Homburg“.

Hildesheim. *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Andreas Hoppe: Musik hören – Texte erfinden. Studie zur Rezeption und Deutung von Musik durch blinde Jugendliche mit Hilfe erfundener Texte.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* Robert Jamieson Crow: Die „Ungewissheit, sich zu entschließen“: Konkurrenz zwischen unvereinbaren kognitiven Modellen als Quelle der kompositorischen Idee in der europäischen Kunstmusik 1850–1950. □ Bruno Oberhammer: Untersuchungen zur Orgel-Improvisationslehre im 20. Jahrhundert, dargestellt anhand zeitgenössischer Orgel-Improvisationsschulen.

Karlsruhe. *Institut für Musikwissenschaft.* Konrad Schwarz-Herion: „... auf eine ganz neu Besondere Art...“. Die Entwicklung der thematisch-motivischen Arbeit in Haydns Sinfonien aus der Zeit zwischen 1773 und 1781 und ihre Voraussetzungen.

Kassel. *Fachrichtung Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Koblenz/Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musik.* Paul Lang: Heinrich Fidelis Müller. Priester und Komponist.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Heidi Buchert: Musiktherapeutische Behandlung bei chronisch schizophrenen Patienten. □ Matthias Corvin: Formkonzepte in der Ouvertüre zwischen 1775 und 1811. □ Bernhard Distelkamp: Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik ... Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder“ von Engelbert Humperdinck. □ Arnold Esper: Hörbarkeit der Phasenbeziehung bei der Wiedergabe von Musiksignalen. □ Ruth Goedicke: Die drei viersätzigen Klaviersonaten Sergej Prokofjews. Studien zur Form und zum Gehalt der Sonaten Nr. 2 op. 14, Nr. 6 op. 82 und Nr. 9 op. 103. □ Renate Hüsken: Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. □ Marcus Christian Lippe: Gioachino Rossinis *opere serie* von *Tancredi* bis *Semiramide*. Eine Untersuchung zur musikalisch-dramatischen Konzeption. □ Ralph Paland: „Work in progress“ und Werkindividualität in Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerken der sechziger Jahre. □ Lars Wallerang: Die musik- und kulturgeschichtliche Stellung der retrospektiven Orchesterwerke Jürg Baur. □ Elke Winkelhaus: Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodienlehre. □ Ursula Winkels: Die Dynamikgestaltung von Beethovens Mondscheinsonate. Eine Interpretationsanalyse anhand der Welte-Mignon-Rollen und einer CD-Einspielung im Vergleich.

Köln. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Tatjana Böhme-Mehner: Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? □ Anja Morgenstern: Die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763–1845). Studien zu Biographie, Quellen und Rezeption.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Konrad Dryden: Beyond Pagliacci: The life and works of Ruggiero Leoncavallo.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Bernhard Bleibinger: Marius Schneider und der Symbolismo. Ensayo musicológico y etnológico sobre un buscador de símbolos.

München. *Institut für Musikpädagogik.* Ricarda Braumandl: Karl Leimer und Walter Gieseking als Klavierpädagogen. □ Silke Kruse-Weber: Klavierpädagogik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Fach Musikwissenschaft.* Stefan Evers: Musikperzeption und visuelle Reizverarbeitung. Eine Übersicht und experimentelle Beiträge aus dem Bereich der ereigniskorrelierten Potentiale. □ Daniel Glowotz: „Deipnosophistai“: Byzantinistische Gelehrte im italienischen Exil. □ Markus Schroer: Carl Maria von Webers *Oberon*.

Fach Musikpädagogik. Haddad Rani Irbid-Jordan: The preparation of music-teachers for the primary school in Germany in the State of NRW. An evaluation of the teacher education system by practicing teachers for consideration in reforme in Germany and Jordan.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Jan Henning Müller: Der Komponist als Prediger: Die deutsche evangelisch-lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformzeitalter bis in die Gegenwart.

Osnabrück. *Fachgebiet Musik/Musikwissenschaft.* Volker Fastenau: „... comme si on appuyait sur une sonnette?“ Untersuchungen zur filmklangästhetischen Konzeption in den Spiel- und Dokumentarfilmen Luis Malle.

Paderborn. *Institut für Begabungsforschung in der Musik.* Ulrike Schwanse: Familienkonzerte in Kooperation mit Grundschulen – ein Konzept und seine Wirkungen. Eine empirische Studie.

Potsdam. *Institut für Musik und Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Rostock. *Institut für Musikwissenschaft.* Ekkehard Krüger: Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock. □ Tobias Schwinger: Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Ricarda Wackers: Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Ivan Goll.

Salzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Arnold Blöchl: Zur Geschichte der Blasmusik und Bläsermusik in Oberösterreich.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Josef Bogensberger: Das Salzburger Kapellhaus. Reflexionen zur Geschichte sowie musikpädagogische und juristische Überlegungen zur Wiedererrichtung des Kapellhauses angesichts musikalischer Bildung im kirchlichen Österreich heute. □ Andrea Korenjak: Musik als Heilkunst. Eine vergleichende Kulturgeschichte musikalischen Heilens, reflektiert an Therapiekonzepten der Gegenwart.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Carl-Friedrich Beck: Die Tonstufe h als Klangbasis – Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert. □ Petrus Eder: Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz. □ Martin Klotz: Instrumentale Konzeption in der Virginalmusik von William Byrd. □ Christian Thomas Leitmeir: Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst. Eine Fallstudie über „Katholische“ Musik der Spätrenaissance am Beispiel von Jacobus de Kerle. □ Christiane Schumann: Mozart und seine Sänger – am Beispiel der „Entführung aus dem Serail“.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Christoph Meixner: Das Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages. □ Thomas Radecke: Theatermusik – Musiktheater: Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800. □ Christoph Sobanski: Untersuchungen zur ‚Méthode des méthodes de Piano‘ von François-Joseph Fétis und Ignaz Moscheles.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Christian Fastl: „Waldigen Hang, grünendes Tal durchtön‘ deutscher Sang mit mächtigem Schall!“ Das Gesangsvereinswesen im südlichen Wiener Raum. □ Wolfgang Fuhrmann: Herz und Stimme im Mittelalter. Zum Verhältnis von Affekt, Innerlichkeit, Frömmigkeit und Gesang im lateinischen Westen. □ Chia-Hsin Ho: Das Antiphonarium Romanum Salisburgense Codex 259 (Lit.A.) Vol. I-IV der Stiftsbibliothek Vorau. □ Bernhard Michael Huber: Die Streichungen in den Autographen der Kammermusikwerke Max Regers. □ Hitomi Mori: Gújó-Odori, ein Volkstanzfest in der Präfektur GIFU: Eine ethnomusikologische Analyse. □ Karsten Erik Ose: Harmonia est concordia discors. Musik und Harmonie in der Bildenden Kunst des 16./17. Jahrhunderts. □ Georg Pepl: Wie Weib zum Mann. Geschlechterklischees als Bewertungskategorien für Musik am Beispiel Schubert und Beethoven. □ Rainer J. Schwob: Claudio Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ im 20. Jahrhundert. □ Albert Seitlinger: Kammermusikfest Lockenhaus / KREMERATA MUSICA und ihr rezeptionsgeschichtlicher Kontext.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Ulrike H. Anton: Richard Wagner und England: die öffentliche Auseinandersetzung mit Person und Werk, 1914–1945. □ Richard Böhm: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. □ Che-Ling Bonell: Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer. □ Thomas Brezinka: Erwin Stein (1885–1957): ein Musiker in Wien und London. □ Bernhard Hanak: Musikgeschichte des Stiftes Lilienfeld. □ Wen-Tsien Hong: Friedrich Nietzsche und die Musik. □ Frank Huss: Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI.: mit einem Spielplan von 1706 bis 1740. □ Christina Meglitsch: Clavierland Wien: Beiträge zum Wiener Klavierbau im 19. Jahrhundert und zur Entwicklung der Konzertsäle in Wien unter besonderer Berücksichtigung des Bösendorfer- und Ehrbar-Saales. □ Anne-Maria Toro Pérez Gruber: Frédéric Chopin und George Sand: Versuch eines alternativen Persönlichkeitsprofils des Komponisten unter einem neuen Blickwinkel. □ Woo-Hyung Yang: Zur Realisierung von Menuhins Stiftung „Live music now“ in Wiener Seniorenheimen: Kunstmusik für Klavier zur Unterhaltung von Senioren.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Lilo Kunkel: Studien zur Harmonik in Max Regers Klavierliedern.

Würzburg. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Antonio Baldassarre: „Der klarste Träger musikalischer Ideen, der je geschaffen wurde und außerdem ... der menschlichste im Bereich der instrumentalen Mittel“. Vier Studien zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1970. □ Daniel Muzzolini: Genealogie der Klangfarbe. □ Martin Neukom: Signale, Systeme und Klangsynthese – Grundlagen der Computermusik.

BESPRECHUNGEN

ECKHARD ROCH: *Chroma – Color – Farbe. Ursprung und Funktion der Farbmeter in der antiken Musiktheorie*. Mainz: Schott 2001. 311 S., Abb. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Wird über die Begegnung von Farbe und Ton gehandelt, mag an Farbenmusik, medial gestiftete Kontiguitäten, Synästhesie oder die Kolorierung von Noten gedacht werden. Es kommt die Toneigenfarbe, Chroma genannt, in den Sinn. Einmal wäre es das tatsächliche Beieinander von Ton und Farbe, im anderen Fall eine Benennung in Wahrnehmung intermodaler Qualitäten. Den semantischen Aspekt verfolgend, ließe sich der Begriff „Klangfarbe“ hinterfragen oder das metaphorische Reden mit Farbbegriffen über die Anmutungen und Empfindungen thematisieren, die im Zusammenhang mit Tonskalen für jedermann verlässlich da sind oder per analogiam konstruiert werden können.

Heißt es, „Ursprung und Funktion der Farbmeter in der antiken Musiktheorie“ zu ergründen, wird untersucht werden wollen, wo die Übernahme von Farbbegriffen ins Akustische in jener Epoche herrührt, welche begriffsbildnerischen Leistungen sie in nämlichem Sinnkontext zu leisten vermochte und wie sich sprachliche Bezüge wandelten. Die Darstellung kann auf Augenscheinliches, die Frühgeschichte der Chromatik, konzentriert werden; diese im Wechselbezug von klanglichen Erscheinungen, den durch sie evozierten Empfindungsgehalten und ihren sprachlichen Fixierungen. Es wird nach der Herausbildung einer Zentralbedeutung in Bezug auf Referenz und Denotation zu fragen sein. Dann gibt es zwei Wege, Begriffsgenesen nachzusteigen: etymologisch auf die Tiefe der Herkunft gehend, wortfeldlich auf ein oder mehrere Verweisungs- respektive Übertragungszentren.

Keine Begriffsgeschichte im Sinne einer „Überlieferungsgeschichte“ der verschiedenen mit „Farbe“ benannten musikalischen Sachverhalte vorzustellen war intendiert, nicht zuerst Chronologisches, wie vielmehr historisch-systematische Ausbreitung. „Systematisch“ meint eine „synchrone Analyse“ genannte Methode.

Als zentrale Aufgabe stellte sich herauszufinden, worin der gemeinsame Nenner im Gebrauch des Begriffes Chroma zu Zeiten und in Kontexten besteht, aufgrund welcher Denkstrukturen es zu der gemeinsamen Benennung verschiedener Phänomene et vice versa der verschiedenen Benennung eines offensichtlich gleichen Phänomens gekommen ist. Um die semantischen Tönungen des Begriffes gleichzeitig zu erfassen, schichtet die „synchrone Analyse“ diese übereinander. Es galt ein Puzzle von Bedeutungen, Beziehungen und Referenzen zusammensetzen. Aber: „Bekannt sind nur Ausschnitte, Bruchstücke eines Ganzen, das als solches nie erscheint.“ Ein Problem bleibt stets virulent, sachnotwendig auch die Kette zeigen zu wollen ohne etymologische Klarheit herzustellen, ohne dem semantischen Ausbreiten wie dem Bemühen um Systematisierung das historische Schauen im Sinne des beschworenen evolutiven Gedankens überordnen zu können. Unverzichtbar wird eine profilierte Methodik diachroner Linguistik. Sollte es doch darum zu tun sein, Konstanten herauszufinden, die die Glieder zu einer Kette verbinden. Für die Lösung von Ursprungsproblemen geht es nur in Kooperation. Dabei wäre dann etwa zu sagen, inwieweit der Terminus auf einen Akt begrifflicher Setzung zurückgeführt werden kann und inwiefern im Hinblick auf solche von der überindividuellen terminologischen Prägekraft „des Geistes“ auszugehen wäre. Stattdessen kommt beides nebeneinander als Möglichkeit zu stehen.

Warum der Gesamteindruck nicht einheitlich werden will, hat zwei Gründe: Alle historische Detailsicht kann nicht aufwiegen, was ein Sujet, bei dem es um Denkstrukturen gehen soll, an mentalitätsgeschichtlicher, wahrnehmungs- und ausdruckspsychologischer wie auch sprachwissenschaftlicher Durchdringung nötig hat. Wortschöpfungen entspringen in jener antiken Epoche noch weithin dem Anschauungskreis der Sprachgemeinschaft. Auch hier war das Zeitalter eines des Überganges. Vormalis leistungsfähige Wahrnehmung, aber ein Hang zum Konkretismus, zu katathymen Momenten, Gefühlstönen und Willensregul-

gen, zu einer willfährigen Vermischung von Funktionsgebieten, schließlich im Denken eine Anschauungsdrastik begegnen dem Bestreben, alle Realitätsbereiche abstrahierend zu durchpflügen. Da ist des Weiteren das Gestrüpp griechischer Begriffsfindungen, das sich gerade in Bezug auf die vortastende sprachliche Bewältigung musikalischer Sachverhalte undurchsichtig, gar widersprüchlich darstellt. Die Buntheit der Anwendung von Farbmotiven in Bezug auf das Chroma tritt als Beispiel entgegen.

Die detaillierte Ausbreitung lässt aber ein nuanciertes Spektrum farbinspirierter Begriffsfindungen für musikalische Sachverhalte ansichtig werden. Der Ursprungsrekurs auf das Körperliche, die Hautfarbe vornehmlich, wie der ethische Charakter, der vielfältig religiös, erzieherisch, kosmologisch schillert, sind sich durchhaltende Bezugslinien. Meist aus der Praxis und einer nicht wissenschaftlich geschliffenen, sondern durch Empfindungszusammenhänge, anschaulich nahe Parallelen gestifteten Rede, werden die Änderung der Hautfarbe, die Farbe als Phänomen der Oberfläche oder die Farbmischung für Sinnbildungen, die auf das Akustische gerichtet sind, anregend. Die Ausführungen der Alten kreisen auch schon um das nüchtern besehen Eigentliche: die Möglichkeiten der Analogiesetzung von Sichtbarem und Hörbarem ob sinnesmodaler Entsprechungen. Mit dem Begriff Chroma verbindet sich der Gedanke der „Umfärbung“ von Tonstufen. Dann offenbart sich beharrlich, dass die Gelehrtenaristokratie dem Chromatischen subversive Gehalte zuschrieb. Das Mittlere sei es, was meint: das von zwitterhafter Artung. Im Mythos vom Auleten Marsyas tritt es als das Barbarische hervor, welches, fürs Fremde stehend, von zweifelhaft vagem Charakter einer den Paideiaidealen abträglichen Dekonzentration Raum gibt. Wo die Übergänge geschaffen werden, öffnet sich ein Einfallstor für Beliebigkeit in Gestalt der Improvisation, mit allem, was damit an Bedrohung des Kanons vor-schwebte.

Aber „der Begriff Chroma bleibt vieldeutig und unscharf“. Es sei daher nicht möglich, heißt es, einen chronologisch eindeutigen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der antiken Farblehre und musikbezogenen Wortschöpfungen herzustellen. Dennoch scheint über die jeweiligen sprachlichen Verwen-

dungszusammenhänge zwischen Theoretikern ein Konsens bestanden zu haben. Der wissenschaftlich nur mühsam aufzuschlüsselnden Referenzvielfalt steht auch überregional mitunter eine Sicherheit der Begriffsverwendungen gegenüber. Den Unterschied macht zuerst die Gegebenheit einer von der unseren partiell verschiedenen Denkungsart, die sich mit der keimenden Abstraktion in Entwicklung begriffener Fachsprachen vermischt.

(Oktober 2003) Marcel Dobberstein

Perotinus Magnus. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 109 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 107.)

Mit dem Untertitel seines Beitrages „Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten“ scheint Jürg Stenzl in seinem forschungsgeschichtlichen Überblick eine kritische Würdigung der musikalischen Mediävistik zu eröffnen, wie es in der Reihe der *Musik-Konzepte* zu erwarten wäre. Aber trotz des provozierend wirkenden Titels verharret er in einer unkritischen Heroen-Verehrung, die noch durch den einleitenden Abdruck des Textes von Friedrich Ludwig verstärkt wird. Bei aller Verehrung für die wissenschaftliche Leistung des Begründers der musikalischen Mediävistik wäre es dringend geboten, auch in der Musikwissenschaft einmal die unselige, von Ideologien befrachtete Fachgeschichte aufzuzeigen. Stattdessen werden die einzelnen Stationen, die in der Zeit von 1900 bis 1940 zur Etablierung des Bildes vom Komponisten Perotin führten, getreulich und scheinbar neutral nachgezeichnet. An dem Punkt, wo das Bild etabliert ist, lenkt Stenzl den Blick auf die Aufführungsgeschichte, die allerdings, das muss er selbst eingestehen, kaum Berührungspunkte zur Musikforschung aufweist (S. 44). Im Gegenteil, die Praxis prolongiert bis heute die Bilder der Vergangenheit (vgl. etwa S. 46 die Ausführungen zu Marcel Pérès mit seiner Verehrung der Sphärenharmonie, über die Boethius zu Recht angemerkt hat, dass sie nun einmal allen Unkenrufen zum Trotz nicht hörbar sei), während die Forschung sich langsam darum zu bemühen beginnt, gerade diese überkommenen Bilder als Wunschträume des 19. und frühen 20. Jahr-

hundreds zu entlarven, um neue Wege für ein Verständnis dieser lange vergrabenen Kunst zu öffnen. Statt unsere neuzeitliche Vorstellung vom genialen Großmeister als eine Projektion zu entlarven, verweist Stenzl nur dunkel auf die tiefe Prägung Besslers durch Heidegger (S. 34). Dabei gibt es in der Geschichtswissenschaft erste Versuche wie den von Otto Gerhard Oexle („Das entzweite Mittelalter“, in: *Die Deutschen und ihr Mittelalter*, hrsg. von Gerd Althoff, Darmstadt 1992, S. 7–28), die Hintergründe solcher „Prägungen“ aufzudecken.

Einer solchen Verstrickung scheint sich Wulf Arlt von vornherein zu entziehen, indem er sich nur in den „Kontext Perotins“ begibt. Zudem wählt er Werke, die mehr noch als jedes Organum dem Neuen, dem kompositorischen Experimentieren verpflichtet sind, nämlich zwei Conductus, also mehrstimmige Vertonungen neu gedichteter Lieder, deren Dimensionen die ursprüngliche liturgische Funktion dieser Gattung zu sprengen scheinen. Diese Werke passen denn auch nicht in das normale musikgeschichtliche Muster und bleiben gerne am Rande des Blickfeldes. Warum, das wurde den Teilnehmern eines denkwürdigen Seminars, das Fritz Reckow und Wulf Arlt 1980 im Bibelsaal der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek (W2 lag auf dem Tisch!), bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem Conductus *Naturas Deus regulis* eindringlich vor Augen geführt. Erste Früchte dieser Arbeit waren die auf S. 105 angeführten Texte von Fritz Reckow und Elisabeth Schmierer, denen nun Wulf Arlt einen weit kühneren Versuch folgen lässt. Nach einem ersten „Probelauf“ am zweistimmigen Conductus *Deus pacis* führt er den Leser in zwei analytischen Durchgängen durch das Hochgebirge der 226 Mensuren von *Clavus pungens acumine*. In einer Sprache, die keine Scheu vor Kurth'schen Metaphern kennt (S. 67: „intensiviert weitergeführt“, „exponierte Spannung“, S. 84: Information wird „aufgefangen“, S. 85: „Momente des Veränderns und Verdichtens“), versucht Arlt mit großer Akribie, die Details des Satzes und ihre Integration zum Ganzen nachzuzeichnen. Vor Beginn der Analyse werden diese Ziele offen exponiert (S. 65), und nach der Analyse rechtfertigt er die bewusste Anwendung von Methoden, „die in der allgemeinen Vorstellung erst mit späteren Zeiten verbunden werden“. Denn erst auf diese

Weise, so Arlts These, könne man diese fremden Texte „als musikalische Formulierungen [...] ernst“ nehmen (S. 88).

Aber die von Stenzl geschilderten 50 Jahre Forschungs- und Aufführungstradition haben das kritische Bewusstsein dafür getrübt, dass es für diese Musik keinerlei Aufführungstradition gibt. Wir haben nur die Quellentexte, die uns überliefert sind und die wir mit Hilfe theoretischer und anderer Zeitzeugnisse zu lesen versuchen müssen. Das bedeutet aber, und diese Konsequenz ist in der Musikwissenschaft viel weit reichender als etwa in der Kunstgeschichte, dass die Texte selbst zunächst als Teil der „Alterität“ des Mittelalters akzeptiert werden müssen. Anders gesagt: Wir können nicht davon ausgehen, dass diese Texte, so wie sie uns überliefert sind, von uns gelesen werden können. Aspekte der Modalität, der Hexachord- und der Contrapunctus-Lehre kommen hinzu, eben jene „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“, ohne die ein solcher Text nicht adäquat zu erfassen ist, geschweige denn zum Erklingen gebracht werden kann. Das lässt sich gleich am Beginn von *Clavus pungens* zeigen. Dort wird mit der Oktave $d + d'$ ein modaler Raum abstrakt exponiert, der gleich darauf melodisch realisiert wird. Die Unterstimme bewegt sich zunächst nur im Hexachord naturale von c bis a , während die Oberstimme gleich den gesamten Oktavraum $d + d'$ nutzt. Allerdings deutet vieles darauf hin, dass dies nicht mit der beim dorischen Modus üblichen Kombination zweier disjunkter Hexachorde geschieht, sondern mit dem zum Hexachord naturale konjunkten Hexachord molle: Deutlich wie selten wird gleich der formelhafte Abstieg „la sol mi (ut)“ präsentiert (vgl. C. Berger, „Pour Douz Regard...“, in: *AfMw* 51, 1994, S. 63 f.), der in den Mensuren 6–9 noch einmal aufgenommen wird. Auch kontrapunktische Gründe sprechen für ein b -molle etwa in Mensur 7/8, wo das Unisono auf a durch einen Halbschluss über die phrygische Tenorklausel in der Oberstimme erreicht wird. Und die Melodik legt auch in Mensur 17 ein b -molle nahe, wobei der Tritonus $e-b$ gut in das Spannungskonzept passt. Vor allem aber die Sekund-Dissonanz $e + f$ zu Beginn der Mensur 19 wird so ein Gegenstück zum Tritonus: Die melodische Figur dieser Takte ist ein Spiel mit den drei Quartenspecies *la-mi*, *sol-re* und *fa-ut*, wobei

jedesmal das *mi* der Quarte *la-mi* auf ein *fa* der anderen Stimme trifft: *e-mi + b-fa* in Mensur 17 und *e-mi + f-fa* in Mensur 19. Hier liegt ein frühes Beispiel von *Inganno* vor, das seinen Namen allerdings erst dann erhielt, als die Solmisation nicht mehr selbstverständliche Grundlage des „Denkens in Tönen“ war, das bis zum 16. Jahrhundert immer und vor allem ein „Denken in Silben“ war. Damit ist aber auch einigen der Schlussfolgerungen Arlts (vgl. etwa Bsp. 3, S. 67) der Boden entzogen. Es geht eben nicht um „thematisch-motivische Arbeit“ (S. 75), sondern um eine Melodiebildung, die immer durch die modal geprägten Hexachord-Bezüge bestimmt bleibt. Wenn sich auch viele der insgesamt faszinierenden Beobachtungen Arlts damit vereinbaren lassen, gerät ihm diese Voraussetzung, die er selber zunächst anspricht (S. 57), bei der Intensivierung der Analyse und der immer größeren Konzentration auf den Einzelton, der nicht mehr über seine *vox* mit der Struktur des Tonraumes und damit seiner modalen Einbindung verbunden ist, aus dem Blick. Noch Martin Agricola betonte 1539 in den *Rudimenta musices*, dass eine *clavis* immer beides ist: *littera* und *vox*.

Um die mediävistische Musikforschung voran zu bringen, bedarf es des Mutes, sich von der Fixierung auf die überlieferten Texte zu lösen. Die Praxis könnte hier vorangehen, aber leider ist sie, anders als in der Neuen Musik, weit stärker als die Wissenschaft auf traditionelle Leseweisen der Texte fixiert. Diese Neuerung kann wohl nur gelingen, indem wir uns wieder für Anregungen anderer Disziplinen öffnen (vgl. etwa Achim Diehr, „*Speculum corporis*“. *Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel u. a. 2000 [Texte zur Musiksoziologie 7]).

(September 2000)

Christian Berger

MARTIN KIRNBAUER: *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“*. *Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*. Bern u. a.: Verlag Peter Lang 2002. 417 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 42.)

Der Nürnberger Arzt Hartmann Schedel und sein fortan nur noch in Anführungsstrichen so zu nennendes „Liederbuch“ waren frühzeitig als Kronzeugen deutsch-frühbürgerlicher Musizierlust inthronisiert; Martin Kirnbauer hat sie so behutsam wie kompetent aus diesem Amt entfernt – zugunsten eines enormen Zugewinns an Einsichten und Detailkenntnissen ebenso wohl, was *Biographica*, Musiziergebräuche, Überlieferung, Quellenkunde wie Satztechnik betrifft. Weder war Schedel ein speziell Musikverständiger (seine Kopie einiger Guidonischer Traktate verrät, dass er nicht alles begriff, was er schrieb, S. 112 ff., außer dem „Liederbuch“ enthielt seine Bibliothek nichts Musikalisches), noch weist dieses Benutzerspuren auf; das Fehlerquantum übersteigt beträchtlich jenes, was Musizierende stillschweigend zu korrigieren pflegen, und als der Dreiundzwanzigjährige im Jahre 1463 die Niederschrift – vorläufig – abschloss, hielten das internationale und das deutsche Repertoire einander die Waage; erst einige Nachträge verschoben das Gleichgewicht zugunsten des Letzteren. Der dokumentarische Wert der Quelle gründet weniger in der Beglaubigung durch eine genau lokalisierbare Musizierkultur und die Person eines Musikliebhabers als in der repräsentativen Neutralität eines Kompilats – Schedel war, gut humanistisch, ein dokumentiersüchtiger Bibliomane.

Obwohl die seltsame forschungsgeschichtliche Karriere der Sammlung auch dies rechtfertigen würde, geht es Kirnbauer primär nicht um jene Amtsenthebung, sondern um Genauigkeit. Ob die Veränderungen von Schedels Schrift beobachtend (S. 59), das Für und Wider einer Entstehung schon in dessen Leipziger Studienjahren erwägend (S. 80 ff.) oder die spärlichen Zeugnisse der Kontakte mit Musikern prüfend, ob eine „tradition typographique“ zur Erklärung der seltsamen Tatsache heranziehend, dass die Treue zur Vorlage noch im Schriftbild der Rechenschaft über mögliche Fehler vorstand (S. 131 ff.), oder eine „eigene Ästhetik“ der oft veränderten Contratenores beschreibend (S. 147 ff.) – in all diesen und anderen Fällen bewährt sich eine Umsicht, Gewissenhaftigkeit und Sensibilität der forschenden Nachfrage, welches alles einschlägig Gearbeitete einbezieht, zumeist darüber hinausgelangt und eher bei einem alles Für und Wider erhel-

lenden Unentschieden stehen bleibt, als von Diagnosen auszugehen, deren Eindeutigkeit flankierende Gesichtspunkte oft beiseite drängt. Einen Musterfall hierfür stellt die Erläuterung des unterschiedlich bewerteten Satzes „Elend du hast Vmfangen mich“ dar; Kirnbauer favorisiert in der Alternative Tenorlied – Rondeau die überbrückende Verwechslungstheorie von David Fallows, ergänzt sie jedoch durch den Hinweis auf ähnlich gelagerte Probleme bei Kompositionen des ebenfalls in der Sammlung vertretenen Johannes Touront (S. 208).

Nicht nur das. Jene Meinungsunterschiede erörtert er als Teile der dem „Liederbuch“ anhängenden Forschungsgeschichte. Dass und wie sie hinzugehört, kann nur den verwundern, der einen in jeder Hinsicht genau lokalisierbaren Gegenstand als in seiner baren Faktizität weitgehend unabhängig von Sichtweisen vermutet. Damit kommt zu den genannten Verdiensten von Kirnbauers Untersuchung ein methodologisches, ein so detailliert wie überzeugend exemplifizierter Droysen. Die von Wilibald Gurlitt 1924 unverhohlen ideologisch formulierte Differenz zwischen der „lückenlosen formalen Abgeschlossenheit, überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen“ Liedkunst und der „ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme“ etc. der deutschen (bei Kirnbauer zitiert auf S. 27) hatte das Interesse an Schedels Sammlung ebensowohl beflügelt wie von vornherein vereinseitigt, bis hin zur Rolle als Idealkandidat für ein dezidiert nazistisch definiertes „Erbe deutscher Musik“ und als Lieblings- und Schmerzenskind von Heinrich Bessler. Kirnbauer belegt die Interdependenz von Betrachter und Betrachtetem so schlüssig und bis ins Satztechnische hinein vielfältig, dass der Verdacht einer für sich, möglicherweise denunziatorisch referierten Forschungsgeschichte nicht aufgenommen kann.

Im Anhang ergänzen u. a. ein Katalog, 13 Übertragungen speziell problematisierter Stücke und Materialien zu Schedels Biographie eine Untersuchung, welche als Musterfall einer Dissertation anzupreisen wie eine Verkleinerung erscheint.

(November 2003)

Peter Gülke

THORSTEN HINDRICH'S: Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XI, 257 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 7.)

Philipp de Monte, der keusche, d. h. harmlose Vielschreiber, dies das Autorenbild, gegen das sich Hindrichs mit seiner biographischen Studie wendet. Die Revision einer unsachgemäßen Bewertung, die Würdigung eines missverstandenen oder sogar verkannten Autors steht am Beginn vieler biographischer Annäherungen, doch ist dieses, im Vergleich mit dem Werk Philipp de Montes erfreulich schlanke Buch keineswegs zu jenen Apologien zu Unrecht vergessener „Kleinmeister“ zu zählen, mit denen man allzu oft konfrontiert wird. Vielmehr stellt sich Hindrichs explizit den methodologischen Tücken, die der biographischen Gattung zu Eigen sind, selbstbewusst entgegen, und distanziert sich von jeglichem Versuch der ‚Heroengeschichtsschreibung‘: Es gehe, so Hindrichs, nicht darum, „mit allerlei gewichtigen Argumenten einen ‚Helden‘ gegen einen anderen austauschen zu wollen“ (S. 16). Wird das, was dieses Buch nicht will, expliziert, so überlässt der Autor dem Leser die Aufgabe, die Aussage des Buches zwischen den Zeilen zu lesen.

Beginnen wir aber damit zu skizzieren, was das Buch leistet. Der zufällige Stabreim im Titel wird im Buch zum Programm: Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Drei unterschiedliche Funktionen de Montes strukturieren das Buch. Gehören die beiden ersten zum Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Arbeitens, so erweist sich Letztere, die des Korrespondenten, als neue Perspektive in der musikwissenschaftlichen de Monte-Forschung. Aber auch in seiner Betrachtung des Komponisten und des Kapellmeisters de Monte verfährt Hindrichs in einer Weise, die ich hier als Betrachtung von unten bezeichnen möchte. Die Vogelperspektive, die einer allwissenden Gesamtschau entspräche, wird sparsam und mit Bedacht nur in ausschließlich informativen Passagen eingesetzt, so der historischen Darstellung des Habsburger Hofes im 16. Jahrhundert. Es überwiegen die von Quellen und Dokumenten ausgehenden Einzelinterpretationen und die vernetzte Lektüre bisher verstreuter Dokumente, aber auch bisher unerkannter In-

formationsquellen. Dokumente dienen nicht zum Schmuck oder zur Veranschaulichung, sie werden geradezu als Zeugen befragt, sie bilden das Rückgrat des Textes. De Montes Musikan-schauung wird aus seinen Widmungsvorreden abgeleitet, Briefe und Berichte bilden die Stationen, durch die die Biographie, die Anschauung geschildert werden. Sie verorten somit de Monte in seinem kulturhistorischen Kontext. Ein Viertel des Buches ist der tabellarischen Dokumentation oder der kritischen Edition von zum Teil unbekannten oder unveröffentlichten Quellen gewidmet. Ferner wird eine erstaunliche Zahl von Dokumenten, von Listen und historischen Tabellen im Text wiedergegeben.

Die Methode, die Quellen sprechen zu lassen, stellt auch Hindrichs methodischer Vorschlag zur Beantwortung der Frage dar: Wie würdigt man einen Autor, ohne ihn gleichzeitig auf einen Sockel zu heben? Die analytischen Betrachtungen zur Musik de Montes dienen im Buch ausschließlich dazu, eine Handhabe bei der Chronologie zu geben und dem romantischen on dit zu widersprechen, de Monte habe um 1580 angesichts des schwindenden Erfolgs eine Schaffenskrise erlitten und sei durch die Aneignung moderner Kompositionstechniken davon genesen. Auf der Grundlage des Madrigalschaffens, der bisher am wenigsten betrachteten Gattung, versucht Hindrichs, die gängige Klassifizierung in früh/mittel/spät zu differenzieren und brauchbare analytische Kategorien herauszuarbeiten. Der Gedanke eines durch die Konkurrenz etwa Orlando di Lassos blockierten de Monte mag zwar romanhaft interessant anmuten, dagegen spricht jedoch der Umfang des Œuvres von de Monte: Einen Autor, der 1200 Madrigale, 300 Motetten, 40 Messen und wenigstens 50 Chansons hinterließ, während er nebenbei noch als Kapellmeister diente, kann man sich kaum im Banne ernsthafter Schreibhemmungen vorstellen.

Das Spezifische an de Montes Werdegang und an seiner Bewertung durch die Zeitgenossen erfahren wir jedoch weniger über die analytische denn über die dokumentarische Arbeit, die Hindrichs geleistet hat. Eine genaue Untersuchung der Publikations- und Distributionspraxis von de Montes Werken liefert Informationsmaterial, das nicht nur dem de Monte-Forscher, sondern auch der Druck- und Rezeptionsforschung als Anreiz dienen wird.

Am Schluss ist es Hindrichs zweifelsohne gelungen, dass der „züchtige [aber langweilige] mensch wie ain Junckfraw“, als der uns de Monte von der Forschung präsentiert wurde, nicht mehr wieder zu erkennen ist. Die Dokumente schildern einen höfisch versierten Mann mit literarischem Talent, der mit Musikern und mit Adligen korrespondiert und die Fähigkeit und Zuverlässigkeit hat, als Hofberichterstatter zu dienen, ein gebildeter Mann, der in seinen Widmungen vor philosophischen und ästhetischen Erwägungen keine Angst hat, ein Musiker, der in seinem Umgang mit seinen Arbeitgebern und Druckern als selbstbewusster und erfolgswilliger Mensch auftritt.

Die Fülle an Material, die kritische Durchsicht und Kommentierung der Dokumente, aber auch der Mut, Fragen eher offen zu lassen als vorschnelle Antworten zu geben, zeichnen dieses Buch aus. Auch jenes Material wie die politischen Avisen, deren Potential erst durch interdisziplinäre Annäherung hinreichend auszuschöpfen ist, wird präsentiert. Die Verweigerung, dieses gewaltsam in die Darstellung einzubeziehen, ist dabei symptomatisch für eine biographische Darstellung, die ihr kritisches Potential dadurch artikuliert, Material zu präsentieren, Dokumente zu lesen, Diskussionen zu öffnen, Fragen zu stellen und eben keine Biographie zu sein. Es darf nicht wundern, wenn dieses Buch zum Dauergast auf dem Schreibtisch jedes de Monte-Forschers wird.

(Oktober 2003)

Cristina Urchueguía

JOHANN DANIEL GRIMM: Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplement, nebst einer Beylage, die Zeichen und Aufgaben in sich enthaltend (Manuskript, Großhennersdorf bei Herrnhut 1758). Hrsg. von Anja WEHREND unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. X, 202 S., Abb., Notenbeisp. (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien. Band 6.)

Die Geschichte der schulischen Musikpädagogik im 18. Jahrhundert gehört heute kaum zu einem viel beachteten Gegenstand der Musik-

forschung. Zu sehr hat sich das Bild vom Verfall der Gelehrschulpädagogik festgesetzt, und allzu selten finden sich im 18. Jahrhundert Ansätze zu einer musikpädagogischen Reform und Anpassung an die neuen Trends seitens der Schulen. Mit Johann Daniel Grimms *Handbuch bey der Music-Information* liegt solch ein pädagogisches Konzept aus dem Jahre 1758 vor. Dass es aus der Herrnhuter Brüdergemeine stammt, erhöht seine Attraktivität für den Musikhistoriker, weist aber auch darauf hin, wie sehr das didaktische Anliegen – insbesondere die anschaulichen Beispiele aus der Bibel – und die Ziele dieses pädagogischen Konzepts theologisch motiviert sind (vgl. dazu auch Wehrends Kapitel „Religiöse Aspekte in Grimms *Handbuch*“, S. 34 ff.). In der ersten Person geschrieben und damit sehr persönlich, vereint dieses Lehrwerk musiktheoretische und musikpraktische Inhalte, liefert eine didaktische Begründung und theologische Reflexionen und soll Nachwuchs für die Brüdergemeine ausbilden.

Anja Wehrends Einleitung zu der von ihr vorgelegten Ausgabe umreißt diesen Horizont, indem sie nicht nur auf Beziehungen zum Halleischen Pietismus (S. 1 f.) und auf Grimm selbst eingeht (S. 4 ff.), sondern auch „Rahmenbedingungen“ des Musikunterrichts in Großhennersdorf (S. 8 ff.) skizziert. Vor allem die Ausführungen zu den „Religiösen Aspekten in Grimms *Handbuch*“ (S. 34 ff.) zeigen die theologische Verankerung dieser Unterrichtslehre. Ein Rückbezug zu Christian Bunnerns' Ausführungen zum theologischen Musikverständnis im 17. Jahrhundert wäre dabei aber hilfreich gewesen, um die Übernahme traditionell lutherischer Argumentationen zu sehen. Knapp gerät auch „Grimms Verhältnis zur Musiklehre und -praxis seiner Zeit“ sowie der Bezug zu Walthers *Lexicon* von 1732 und zu Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739. Der auch von Grimm benutzte Begriff der „Klangrede“ als der „zentralen Idee des 18. Jahrhunderts“ (S. 32) hätte ebenfalls eine ausführlichere Erörterung erfordert, die gleichwohl den Rahmen einer Einleitung zur Quellenedition sprengen würde.

Im Zentrum der Einleitung stehen folglich Ausführungen zum Verfasser, zu Grimms Werdegang (S. 4 ff.), zum Musikunterricht in Großhennersdorf (S. 8 ff.) und insbesondere zur hier edierten Quelle, also Überlieferung,

Datierung und Entstehungskontext (S. 11 ff.), Aufbau, Gliederung, Inhalt und die didaktisch-methodische Reflexion Grimms. Trotz eines umfassenden Lehrkonzepts, das sogar Instrumentalunterricht einbezieht, erscheint Grimms *Handbuch* aber wegen der vorwiegend theologischen Verankerung vor dem Hintergrund der musikpädagogischen Entwicklung im 18. Jahrhundert – man denke an die Instrumentalschulen von Quantz, L. Mozart und C. Ph. E. Bach – einzigartig und auch etwas isoliert. Das schmälert seinen Reiz nur wenig, denn zahlreiche Fäden können von Grimms Werk zur Musikpädagogik seiner Zeit gezogen werden. Das Benennen von Forschungsdesideraten durch die Herausgeberin („Ausblick“, S. 44 f.) wie auch die Edition von Quellen wie Grimms *Handbuch* stellen für solche Studien zur Vielfalt der Musikpädagogik im 18. Jahrhundert eine zusätzliche Motivation dar, sofern man eine solche überhaupt noch benötigt.

(Januar 2004)

Joachim Kremer

MARTIN JIRA: *Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 2000. 319 S., CD (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 20.)*

Die vorliegende Studie, eine Würzburger Dissertation, behandelt die wechselseitige Beziehung von musikalischer Temperierung und kompositorischer Gestaltung in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Die einleuchtende Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf den Bereich besaiteter Tasteninstrumente, deren Stimmung im Gegensatz zur Orgel leicht und (mit Ausnahme des gebundenen Clavichords) vollständig veränderbar ist, wird nicht ganz konsequent durchgehalten – ein (aus Gründen der Vollständigkeit einsichtiger) Seitenblick widmet sich auch *Praeludium und Fuge* BWV 552 aus dem dritten Teil der *Klavierübung*. In knapper, aber sehr informativer Weise bringt Martin Jira Licht in die Prinzipien der Temperierung: Er unterscheidet grundsätzlich zwischen „offenen“ und „geschlossenen“ Stimmungssystemen. Während in ungleichschwebenden geschlossenen Temperaturen alle Tonarten ohne Einstimmung von Subsemitonien und das Auftreten so ge-

nannter „Wolfsintervalle“ spielbar sind, weichen in offenen Temperierungen eine oder mehrere Quinten vom akustisch reinen Intervall so stark ab, dass sich charakteristische klangliche Reibungen einstellen. Dieses Prinzip wurde ausgehend von der Großterz-Mitteltönigkeit in unterschiedlicher Weise variiert (unregelmäßig und regelmäßig erweiterte Mitteltönigkeit, „gute“ offene Systeme), wobei sich die akkordischen und linearen Spannungen zunehmend lockern. Die Tastenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in einer Zeit des Übergangs zwischen den Stimm-Systemen, in der einer adäquaten Wahl des Temperierungssystems besondere Bedeutung zukommt: Offene Stimmungen bringen in der für sie geschriebenen Musik kompositorisch kalkulierte Affekte zur Geltung, während sie im umgekehrten Fall zu unbeabsichtigten Verzerrungen führen.

1997 bereits hatte Jira das Bach bekannte Repertoire an Tastenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einer diesbezüglichen Überprüfung unterzogen (Rezension von Klaus Miehl in *Mf* 52, 1999, S. 236) und konnte zeigen, in welcher Weise die Eigenheiten offener Temperierungen in der kompositorischen Faktur Berücksichtigung fanden. Bach, der selbst empirisch erprobten Stimmungen den Vorzug vor mathematisch errechneten geben haben dürfte, lebte in einem musikalischen Umfeld, in dem ältere Systeme noch vielfach präsent waren. Jira erörtert im Hauptteil seiner Arbeit an den (in vier Gruppen zusammengefassten) Klavierwerken Bachs detailliert, inwiefern sie sich einem bestimmten System oder einer Form der Temperatur zuordnen lassen. Am Beispiel der *Toccaten* oder der *Chromatischen Fantasie* wird Bachs Umgang mit den historischen Konventionen temperaturbedingter Reibungen besonders eindrücklich nachvollziehbar. Jira verfällt nicht auf den Fehler, fehlende Widersprüche zur Tradition von vorneherein als Indiz für offene Temperaturen aufzufassen. Ebenso erfreulich ist, dass temperierungsbedingte Reibungen aus dem jeweiligen Satzzusammenhang heraus erklärt und eingeordnet werden. Über die Polarität von offenen und geschlossenen Systemen gelingt es dem Autor in vielen Fällen, die mutmaßliche Stimmung schlüssig zu präzisieren. Nicht immer allerdings führt seine Methode zu eindeutigen Ergebnissen, da manches Werk (wie

BWV 819 oder BWV 910) an der Grenze zwischen den Systemen steht. Zu den verfahrensimmanenten Problemen der Untersuchung zählt, dass mithilfe des Herausfilterns eines kleinsten gemeinsamen Nenners aus dem komponierten Satz vielfach lediglich das Machbare zu eruieren ist, das mit der vom Komponisten intendierten historischen Spielpraxis nicht übereinstimmen muss. So dürften das *Italienische Konzert* oder die *Erste Französische Suite*, obwohl sie sich von der Faktur her auf einem in Großterz-Mitteltönigkeit gestimmten Instrument gut realisieren ließen, kaum für diese Temperierung gedacht gewesen sein. Die Studie macht plausibel, dass Bach nicht nur in seinem Frühwerk, sondern noch in seinen 1731 gedruckten *Partiten* mit offenen Temperierungen rechnete, während die für Unterrichtszwecke verfassten Kompositionen (unter Einfluss des dabei präferierten Clavichords) spätestens seit Beginn der 1720er-Jahre nur noch auf geschlossene Stimmssysteme abzielten, mit denen auch die späten Druckveröffentlichungen rechnen. Überraschend ist, wie viele Einzelsätze aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* sich, unabhängig von einer zyklischen Darbietung, nur in geschlossenen Temperierungen darstellen lassen. Anhand der dem Buch beigegebenen CD mit 22 kommentierten Hörbeispielen können die Unterschiede und Charakteristika einzelner Stimmungen im direkten Vergleich auch klanglich nachvollzogen werden.

Martin Jiras Buch bietet das Musterbeispiel einer aus dem Notentext abgeleiteten aufführungspraktischen Studie. Da die Veröffentlichung überdies eine im Kontext des Themas eher selten anzutreffende undogmatische Haltung auszeichnet, wäre ihr zu wünschen, dass sie in der Musikwissenschaft und im Kreise historisch informierter Tastenmusiker nachhaltige Beachtung findet.

(Dezember 2003)

Klaus Aringer

MARA PARKER: *The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation.* Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XIII, 315 S., Notenbeisp.

Das Streichquartett des 18. Jahrhunderts erscheint noch immer als ein Ozean, aus dem zwei Leuchttürme hervorragen, neben denen einige Bojen installiert sind. Praktische, wis-

senschaftliche und editorische Beschäftigung mit dem Repertoire kreisen nach wie vor um Haydn und Mozart und harren einer systematischen Ortung der Tiefen und Untiefen der Gattung. Daran änderten auch die immer wieder ausgeschickten Exkursionsschiffe nicht wirklich etwas.

Ein umfassendes Panorama wagt die Monographie von Mara Parker. Ihre Quellenbasis gebietet Ehrfurcht: 650 Quartette, von denen wohl mindestens drei Viertel zu spartieren waren, stellen das analysierte Material, das sämtliche relevanten Regionen Europas einbezieht. Konsequenterweise erscheinen die Namen Haydn und Mozart kaum häufiger als Brunetti, Vachon oder Krommer und 25 weitere. Eine derartige Fülle an Objekten zu bewältigen, verlangt einen exakt determinierten Zugriff, und deshalb ist Parkers Buch durchaus keine allgemeine Gattungsgeschichte. Vielmehr deutet der Untertitel die Methode an: Es handelt sich um ein streng klassifikatorisches Verfahren.

Wenngleich „conversation“ im Zusammenhang mit dem Streichquartett an wohlbekannte Konzepte gemahnt, bleiben der ideengeschichtliche sowie anthropologische Horizont von Gesprächstopos und Diskursgedanke vollkommen ausgeblendet, auch der kulturgeschichtliche der Salonkonversation wird nur beiläufig beim Quatuor concertant gestreift. Ob die allgemeine konversationstheoretische und die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur im großen Umfang bewusst negiert wurde oder unbekannt blieb, wird nicht ganz klar. Der Verdacht fällt auf Letzteres, denn anders ist die geradezu gebetsmühlenartige Wiederholung, man habe sich bisher in der Streichquartettforschung grundsätzlich nicht mit dem Verhältnis der Stimmen zueinander beschäftigt, in ihrer Pauschalität kaum verständlich. Aus der Konstatierung dieses Desiderats, unterfüttert von der These, die Forschungsgeschichte habe durch ausschließliche Konzentration auf strukturelle, formale, harmonische und motivisch-thematische Aspekte ein notwendig teleologisches, in Haydns und Mozarts Werken gipfelndes Bild der frühen Gattungsentwicklung erstellt, resultiert Parkers Ansatz, der sich aus zwei Momenten ergibt.

Zuerst werden die Kompositionen auf ihre Textur hin geprüft. Dazu dienen vier ausschließlich über ihre musikalische Erschei-

nungsweise definierte Kategorien von Konversation (als Referenz für die eher assoziativ gebrauchten Begriffe dient der *Oxford English Dictionary*): „lecture“, „polite conversation“, „debate“ und „conversation“. Die „Vorlesung“ meint eine durchgängige Hauptstimme über unterstützenden Begleitstimmen; die „höfliche Unterhaltung“ überträgt dieses Prinzip auf wechselnde „Vortragende“, also die in größeren musikalischen Abschnitten unter mehreren oder allen Instrumenten rotierende Hauptstimme. Unter „debate“ wird eine Hauptstimme verstanden, in deren Vortrag sich die anderen Instrumente immer wieder mit rhythmisch davon abgehobenen Bewegungen, zusätzlichen Motiven, kurzen Unterbrechungen etc. einmischen; dieses Modell der eigenständigen Präsenz wird in der tatsächlichen „Konversation“ verstärkt, indem mehrere Stimmen selbstständig agieren. Diese „types“ samt ihrer Interferenzen, Mischungen und Graustufen werden in über siebenzig Einzeldarstellungen detailliert beschrieben und mit dankenswert großzügigen Notenbeispielen visualisiert.

Die Radikalität des klassifikatorischen Ansatzes zeigt sich darin, dass die Fallbeispiele ohne Berücksichtigung des geographischen, chronologischen oder biographischen Kontextes in rein systematischer Folge erörtert werden. Was aus dem Blickwinkel einer konventionellen Gattungsgeschichte befremdet, ist dem zweiten Moment des Ansatzes geschuldet. De facto wird nie der Versuch gemacht, die Sätze im weiteren Sinne kompositionstechnisch zu verstehen. Bis auf marginale Ausnahmen bleiben all die üblichen analytischen Parameter unbefragt und interessieren ebenso wenig wie Vergleiche mit verwandten Gattungen und Besetzungen.

Was zuerst wie ein fast naives reduktionistisches Verfahren wirkt, erweist sich als konsequente Perspektive eines angenommenen Spieler- und Hörerinteresses – und dieses Interesse wird nach dem Maß der Spielaktivität bzw. dem Grad des Hervortretens bemessen. Das Ge- oder Misslingen eines Quartetts ergibt sich daher großformal wie im Kleinen aus dem Ausmaß und der Differenziertheit der „varietas“ für den Hörer einerseits und dem Grad der Angemessenheit für den jeweiligen Spieler andererseits, sei er ein brillanter Solist, ein dankbar im Hintergrund wirkender Laie, ein

technisch und geistig habiler Kenner oder was auch immer. Von hier rührt auch Parkers Bemühen, in flankierenden Überblickskapiteln die Sozialgeschichte des Streichquartetts im Kontext einer sich wandelnden Vorstellung von Kammermusik zu akzentuieren. Dieser Ansatz einer handlungsorientierten Betrachtung der Gattung ist zwar nicht völlig neu, aber er ist wahrlich noch nie in dieser Ausführlichkeit und Kompromisslosigkeit durchgeführt worden. Allerdings wäre es wünschenswert, dass er auch methodisch reflektiert würde. Als Zauberworte und roter Faden erweisen sich „the listener's attention“ und „the player's activity“, leider so unerörtert und undifferenziert, dass ein Außenstehender unweigerlich den Eindruck erhalten müsste, ein Hörer sei einzig darauf erpicht zu merken, welches Instrument gerade „dran ist“ und ein Spieler habe nur ein Interesse daran, sich hervorzutun – womit und zu welchem Ende, sei zweitrangig. (Und weil insinuiert wird, dieses Verhalten sei so etwas wie eine anthropologische Konstante, scheint auch die Annahme zu funktionieren, Orte und Zeiten der Quartettproduktion seien beliebig.)

Der Ertrag des Buches dürfte daher – über die unbestreitbaren Verdienste um die Erschließung von Material hinaus – für die Kompositions- und Gattungsgeschichte darin liegen, dass das Phänomen der Textur unmissverständlich aufs Tablett gehoben und in seiner faktischen Vielgestaltigkeit und Differenziertheit dokumentiert worden ist. Für die Kammermusikforschung allgemein ist die Korrektur der Perspektive zu begrüßen: Als Ergänzung zur werkbetonten Sicht ist die Orientierung hin zu einer Spieler-Warte überfällig. Dazu bietet der Band einen ersten Anstoß.

(September 2003)

Nicole Schwindt

Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults. Hrsg. von Bettina BRAND und Martina HELMIG. München: edition text + kritik 2001. 178 S., Abb., Notenbeisp.

Mit diesem anlässlich des Kongresses „Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven“ (2001) an der Hochschule der Künste Berlin entstandenen Band wagen die Herausgeberinnen Bettina Brand und Martina Helmig einen erneuten Vorstoß gegen das einseitige

Geschichtsbild der an den „Heroen“ orientierten Musikgeschichtsschreibung: Die Texte widmen sich Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, die „im Schatten des Geniekults“ um Beethoven oft unter großen gesellschaftlichen Widerständen ihrer Kunstausübung nachgingen. Der „Maßstab Beethoven“, der für viele Komponisten dieses Jahrhunderts so erdrückend wie herausfordernd war, wird hier in seiner Wirkung insbesondere auf Komponistinnen und Musikerinnen untersucht. Die Anordnung des Bandes ist einsichtig: Nach einem einleitenden methodenkritischen Essay zum Mythos Beethoven folgen Aufsätze zur Beethoven-Rezeption im Werk von Komponistinnen; in einem dritten Beitragsblock werden schließlich frühe Beethoven-Interpretinnen gewürdigt.

In dem interdisziplinär angelegten diskursanalytisch orientierten Essay „Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven“ hinterfragt Nanny Drechsler den Mythos des Genies Beethoven kulturgeschichtlich aus der Perspektive der Gender Studies. Die Autorin enttarnt die mit diesem Mythos verbundene unauflösliche Verknüpfung des „Genialen mit dem Heroisch-Männlichen“ (S. 7): An künstlerischen Dokumenten der Beethoven-Rezeption, etwa dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger, zeigt Drechsler, dass anhand der Person Beethovens gesellschaftlich konstruierte Geschlechterrollen wie die des Künstlers als Mann einerseits und der Frau als Muse und Interpretin andererseits immer wieder neu bestätigt wurden. Leider wird eine solche diskursanalytische Perspektive in der Musikwissenschaft bisher viel zu selten eingenommen; es wäre sicherlich gewinnbringend, ähnliche Untersuchungen in mehr als nur essayistischer Form zu vertiefen.

Im zweiten Themenabschnitt befragen die Autorinnen und Autoren das Werk verschiedener Komponistinnen im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit Beethoven. So setzt sich Melanie Unseld in ihrem Aufsatz „Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre *Sinfonie* op. 41“ nicht nur mit der gesellschaftlichen Situation Le Beaus als komponierende Frau auseinander, sondern bezieht diese zudem auf ihr Werk: Da das zeitgenössische Umfeld Le Beaus der Ansicht war, die Gattung Sinfonie sei kompositorisch ausschließlich von männlichen

Künstlern zu bewältigen, schreibe die Komponistin eine Sinfonie, um als vollgültiger „Komponist“ zu gelten. Hierbei orientiere sie sich formal aber nicht an Beethoven, sondern an klassischen Modellen wie Mozart oder Haydn. Damit versuche sie, so Unselds These, eine weibliche Traditionslinie zu initiieren, die zu Marianne von Martinez zurückführe – die biographische Vorbildfunktion von Martinez für Le Beau weist Unseld zuvor anhand von Eigenaussagen der Komponistin nach. An diese interessante These schließt sich sicherlich die Frage an, ob als Erklärung für die traditionelle Form von Le Beaus Sinfonie angesichts der Fülle der Sinfonien im 19. Jahrhundert, die gleichfalls dieser Form verpflichtet sind, der spezifische Bezug zu Martinez hinreicht. Ebenso bliebe zu überlegen, ob weitere darüber hinausreichende Aspekte zur Einordnung der Sinfonie hinzugezogen werden könnten. Unseld nimmt in ihrem Aufsatz erfreulicherweise das erste Mal eine analytisch-kritische Perspektive zu Le Beaus Aussagen in ihrer Autobiographie *Lebenserinnerungen einer Komponistin* ein; sie initiiert hiermit eine Forschungsrichtung jenseits der bisher rein affirmativen Haltung den Aussagen der Komponistin gegenüber.

In zwei weiteren Beiträgen von Claudia Breitfeld und Christin Heitmann zur kompositorischen Rezeption Beethovens wird das Werk Emilie Mayers und Louise Farrencs untersucht. Breitfeld kommt zu dem Schluss, dass, obwohl Beethoven in zeitgenössischen Rezensionen immer wieder als Vorbild Emilie Mayers genannt wird, er für sie nicht mehr als „ein Anknüpfungspunkt für eigene musikalische Klangentwicklungen“ (S. 56) war. Heitmann dagegen zeigt in Louise Farrencs Werk *Zitate und Entlehnungen von Beethoven* auf. Beide Beiträge können allenfalls als Eröffnung der Frage nach dem Einfluss Beethovens auf die jeweiligen Komponistinnen verstanden werden, die – zumal bei einem solch umfangreichen Werk wie dem Emilie Mayers – im Rahmen eines Aufsatzes nicht abschließend geklärt werden kann. Aus diesem Grund geht Annegret Huber in ihrem Beitrag „Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? – Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach ‚Beethovens letzter Zeit‘“ im Bewusstsein des Horizonts der Frage-

stellung einen anderen Weg: Sie legt zunächst eine detaillierte und überzeugende Analyse zu Hensels *Streichquartett* vor, bevor sie anschließend Anregungen gibt, wie das sehr genau erarbeitete Formkonzept dieses spezifischen Werkes in weiteren Untersuchungen zu Beethovens Œuvre in Beziehung gesetzt werden könnte. Huber ist sich der Probleme, die in einer solchen globalen Rezeptionsfrage liegen, bewusst; zu Beginn ihres Aufsatzes fragt sie daher berechtigterweise danach, „welcher Beethoven“ für die Fragestellung eigentlich als Maßstab diene und ob das „Bemühen um wissenschaftliche Objektivität“ manche „Beethoven-Klischees“ (S. 120), die unreflektiert auf uns wirken, hinlänglich ausblenden kann.

Da im 19. Jahrhundert das Vorurteil, Frauen könnten Beethoven nicht angemessen interpretieren, weit verbreitet war, stehen in einem dritten Abschnitt Interpretinnen seiner Musik im Mittelpunkt: Monika Schwarz-Danuser zeigt in ihren Ausführungen über Marie Bigot, ähnlich wie Christian Lambour in seinen Beiträgen über Fanny Hensel und die zeitweilig von Beethoven unterrichtete Leopoldine Blahetka, dass die genannten Pianistinnen mit ihren Beethoven-Interpretationen bisher kaum gewürdigte wichtige Beiträge zur frühen Rezeption des Komponisten leisten. – Schließlich entkleidet die Komparatistin Ann Willison Lemke in ihrem Aufsatz den Mythos des spezifischen Beethoven-Bildes, das Bettine von Arnim uns vermittelt hat. Zum Abschluss referiert Bettina Brand einen 1857 in London gehaltenen Vortrag der Pianistin und Komponistin Johanna Kinkel über Beethovens früheste Sonaten und stellt somit auch eine frühe Beethoven-Analyse einer Frau vor.

Der Band *Maßstab Beethoven?* hebt einmal mehr ins Bewusstsein, wie groß der Forschungsbedarf im Bereich von Komponistinnen bleibt: Da wir über die besprochenen Künstlerinnen offensichtlich noch immer sehr wenig wissen, kommt es in den Aufsätzen zuweilen zu einem Übergewicht an biographischen Erläuterungen gegenüber der tatsächlichen Werkanalyse, die eine Beurteilung und ein damit verbundenes künstlerisches Ernstnehmen der Komponistinnen überhaupt erst ermöglicht. So kann das Buch als ein wichtiger Schritt auf dem Weg, den „Künstlerinnen im Schatten des Genies Gehör zu verschaffen“ (Drechsler,

S. 21), verstanden werden, dem hoffentlich viele weitere folgen.
(Dezember 2003) Antje Tumat

R. LARRY TODD: *Mendelssohn. A Life in Music*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2003. XXIX, 683 S., Abb., Notenbeisp.

Lange beklagte die Forschung das Fehlen einer neueren, profunden Monographie zum Leben und Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy – nun ist sie da. Genau vierzig Jahre nach Eric Werners zunächst bahnbrechender, in den letzten Jahren jedoch zunehmender Kritik ausgesetzter Monographie *Mendelssohn. A New Image of the Composer and His Age* (London/New York 1963, deutsch: Zürich 1980) legte R. Larry Todd, Professor an der Duke University, Durham, North Carolina, ein Buch vor, das kaum einen Wunsch offen lässt. Noch vor knapp zehn Jahren formulierte Friedhelm Krummacher in einem Referat zu Stand und Aufgaben der Mendelssohn-Forschung: „Nur als ein fernes Wunschziel, das sich fast wie ein utopisches Projekt ausnimmt, lässt sich schließlich von einer Biographie sprechen, die von den Werken her den Werdegang des Komponisten nachzeichnen müsste“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von C. M. Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 295). Ein solches Projekt mutete insofern utopisch an, als die Ausgangssituation im Falle Mendelssohn Bartholdys, im Gegensatz zu anderen Komponisten, denkbar ungünstig war. Kein thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis ermöglichte den raschen Zugriff auf den kompletten Werkbestand und seine Quellen, keine ausführliche Bibliographie wies den Weg durch das Labyrinth der im Laufe der rund einhundertfünfzig Jahre seit Mendelssohns Tod angeschwollenen Sekundärliteratur. Eine Briefgesamtausgabe war seit 1968 nicht über den ersten Band hinausgekommen, die *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, in den 1960er-Jahren mit einigen Erstveröffentlichungen von Jugendwerken hervorgetreten, dann in den 1970er-Jahren zum Erliegen gekommen, hat mit neuer Konzeption, unter anderer Trägerschaft und mit dem leicht veränderten Titel *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erst seit Mitte der 1990er-Jahre wieder an Schwung ge-

wonnen. Ein großer Teil des kompositorischen und bildkünstlerischen Schaffens sowie der umfangreichen Korrespondenz liegt also nur in handschriftlicher oder in nicht durchweg zuverlässiger gedruckter Form vor. Jeder Forscher musste sich zunächst einen eigenen Überblick verschaffen und dann dort beginnen, wo die Quellen aufbewahrt werden. Die bekannten Zentren der Mendelssohn-Quellen in Berlin, Krakau, Oxford, Washington oder New York bieten eine überbordende, nur partiell oder erst in jüngster Zeit katalogisierte Materialfülle, die schwer überschaubar ist und eine Einarbeitung von mehreren Jahren erfordert. Außerdem gibt es eine große Zahl an Quellen, die nicht im Nachlass Mendelssohns und seiner Familie überliefert wurden und sich mittlerweile in allen Teilen der Welt in größeren und kleineren Bibliotheken, Privatsammlungen und Archiven sowie im florierenden Auto-graphenhandel finden lassen. All dies sind natürlich Charakteristika, die auch auf andere Komponisten zutreffen, doch steht der Vielzahl von Quellen ein verhältnismäßig geringer Grad an Aufarbeitung derselben gegenüber. Als R. Larry Todd 1979 an der Yale University mit einer viel beachteten, auf der Analyse von Primärquellen basierenden Dissertation zum Instrumentalschaffen Mendelssohn Bartholdys hervortrat, bezeichnete er den Stand der Mendelssohn-Forschung als „a stage of infancy“ (S. IV). In den folgenden zwanzig Jahren trat Todd kontinuierlich mit grundlegenden Studien zu einzelnen Werkbereichen Mendelssohns in Erscheinung und erwarb sich bald den Ruf als einem der exzellentesten amerikanischen Mendelssohn-Kenner der Gegenwart, der der jüngeren Mendelssohn-Forschung beachtliche Impulse verlieh. Immer wieder überraschte er die Öffentlichkeit durch Hinweise auf Quellen, die bis dahin nur einem geringen Kreis Eingeweihter bekannt waren. Meilensteine dieser mittlerweile über dreißig größeren und kleineren wissenschaftlichen Abhandlungen waren die Erstveröffentlichung des bei Zelter verwendeten Übungsbuches von Mendelssohn, mehrere Aufsätze zum Klavierschaffen und zu markanten Fragmenten des Komponisten (meist anhand wenig beachteter oder neu entdeckter Handschriften), die Betreuung der Edition des geistlichen Vokalschaffens im Carus-Verlag Stuttgart (in der Todd die Edition der oratori-

schen Werke übernahm), eine monographische Arbeit über die Ouvertüren und einige lexikographische Gesamtdarstellungen, die schließlich 2001 in den Mendelssohn-Artikel der zweiten Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* mündeten. Kurz zuvor wurde durch das Mendelssohn-Buch von Peter Mercer-Taylor öffentlich bekannt, dass Larry Todd an einer großen Mendelssohn-Biographie arbeite. Die Erwartungen waren angesichts der Vorleistungen des Autors, aber auch aufgrund der geschilderten Schwierigkeiten, enorm hoch. Das ebenso voluminöse wie vielschichtige Werk zeigt jedoch, dass Todd diese Erwartungen noch übertroffen hat.

Das Buch ist in einen Prolog und drei Hauptteile gegliedert, die mit „Precocious Deeds“ (Zeitraum bis Frühjahr 1829, S. 25–198), „The Road to Damascus“ (Von der ersten Englandreise bis 1837, S. 199–344) und „Elijah’s Chariot“ (S. 345–569) überschrieben sind. Jedes der insgesamt 16 Kapitel trägt neben einer Datierung des Zeitraums (in der Regel zwei oder drei Jahre) einen prägnanten Titel, der auf konkret Biographisches oder auf übergreifende Aspekte Bezug nimmt: „Wanderlust (1830–1832)“, „Leipzig vs. Berlin (1840–1841)“, „From Kapellmeister to Generalmusikdirektor (1841–1842)“ oder „The Noon of Fame: Years of Triumph (1844–1846)“. Die Kapitel selbst, mit einer Fülle von Dokumenten und Notenbeispielen angereichert, verweisen dort, wo sie einen Gegenstand nur kurz anreißen können, auf weiterführende Literatur und belegen sorgfältig die Grundlagen von Hypothesen. Quellen und Zitate werden konsequent nachgewiesen. Mehr als 2500 Anmerkungen sind in einem gesonderten Teil vereint, wobei sich das Suchen dadurch komfortabel gestaltet, dass in den Kolumnentiteln genau auf die den Haupttext betreffenden Seiten verwiesen wird.

Es verlangt das Format, die Erfahrung und den langen Atem eines bewanderten ‚Mendelssohnian‘ wie R. Larry Todd, ein solch in jeder Hinsicht gewichtiges Grundlagenwerk zu schaffen, das in Zukunft für jeden eingearbeiteten wie angehenden Mendelssohn-Forscher unentbehrlich sein dürfte. Angewiesen war aber auch Todd über Jahre hinweg auf eine Reihe von Institutionen und Personen, die das ebenso ehrgeizige wie wichtige Vorhaben unterstützten und unabhängig von eigenen Forschungsinter-

essen ihr Wissen bereitstellten. So liest sich denn ein Teil der Liste der über 60 namentlich erwähnten Personen, die auf ihre Weise zum Gelingen des Bandes beigetragen haben, wie ein „Who is Who“ der Mendelssohn-Forschung. Besonders scheint, wie die Fülle der diesbezüglichen Anmerkungen belegt, der Inhalt von den klugen Kommentaren Peter Ward Jones’ (Oxford) profitiert zu haben, der als der beste britische Mendelssohn-Kenner unserer Zeit bezeichnet werden darf.

Angesichts dieser wahren Meisterleistung versagt die Feder des Kritikers bezüglich eines negativ gefärbten Kommentars ihren Dienst, denn in keinem Verhältnis zu diesem fast übermenschlichen Kraftakt stünde ein beckmesserisches Aufzählen von bei der immensen Materialfülle verschwindend geringen Druckfehlern, das Infragestellen vereinzelter Hypothesen, das Hinweisen auf Details, die noch hätten berücksichtigt werden können oder Konkretisierungen und Ergänzungen von Daten, Literaturhinweisen oder Quellenbelegen, die Todd nicht erwähnt hat. Nur der leichteren Handhabbarkeit wegen sei auf einen winzigen Makel verwiesen, der offensichtlich im späten Herstellungsstadium durch das Einschleichen eines Blattes („Abbreviations“) zwischen Haupttext und Fußnotenapparat entstanden ist. Bei allen Angaben zu den Seiten 573–628 („Notes“) muss der Leser im Register bei den dort verzeichneten Seitenzahlen jeweils zwei addieren, um zur betreffenden Stelle zu gelangen. Dieses Register ist ein ausführliches, fein strukturiertes und sorgfältig recherchiertes Hilfsmittel, das nicht nur Werke und Personen auflistet, sondern auch das punktuelle Suchen nach bestimmten Themenschwerpunkten erleichtert und den Band somit zu einem Kompendium werden lässt, das Einblicke in Leben und Schaffensweise, Werke und Quellen, Einflüsse, Überlieferung und Weiterwirken Mendelssohns gewährt. Eine „Bibliography“, die nicht nur die neuesten Veröffentlichungen berücksichtigt, sondern auch – für Todd typisch – auf seltene, bisher in keiner Mendelssohn-Bibliographie verzeichnete Literatur hinweist, eine Karte von Europa mit den für Mendelssohn relevanten Orten sowie ausgewählte Abbildungen runden die Publikation ab. – R. Larry Todds neuestes Opus hat damit das vor Jahrzehnten gegebene Versprechen Eric Werners, Mendels-

sohns Leben und Werk „in neuer Sicht“ darzustellen, bravourös eingelöst. Man möchte wünschen, dass nicht, wie im Falle des Werner'schen Buches, siebzehn Jahre vergehen, bis diese glänzende Gesamtdarstellung in deutscher Sprache vorliegt.

(Januar 2004)

Ralf Wehner

JOHN MICHAEL COOPER: *Mendelssohn's 'Italian' Symphony*. Oxford: Oxford University Press 2003. XX, 230 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Studies in Musical Genesis and Structure.)

Über fünfzehn Jahre hat sich John Michael Cooper mit der Quellenlage und Rezeption der *Sinfonie in A-Dur*, der so genannten „*Italienischen Sinfonie*“ von Felix Mendelssohn Bartholdy beschäftigt. Ausgehend von einer profunden Dissertation an der Duke University, Durham, N. C., 1994, hat Cooper, jetzt Associate Professor of Musicology an der University of North Texas, alle Voraussetzungen dafür geschaffen, dass sich Musikforscher und Interpreten mit jener Komposition auseinandersetzen können, die in besonders eindringlicher, aber auch komplizierter Weise die Problematik der Mendelssohn'schen Arbeitsweise und ihre Konsequenzen für die Rezeption zutage treten lässt: Im Jahre 1997 besorgte Cooper (zusammen mit Hans-Günter Klein) eine opulente Faksimileausgabe aller eigenhändigen Niederschriften (erschienen im Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden), 2001 kam in demselben Verlag eine kritische Neuedition des berühmten Werkes heraus. Als Konsequenz und gleichsam krönenden Abschluss ließ Cooper nun eine Monographie folgen, die den bisherigen Forschungsstand zusammenfasst, Problem- und Punkte benennt und Perspektiven für die weitere Beschäftigung aufzeigt.

Obwohl die Quellenlage der *A-Dur-Sinfonie* insgesamt überschaubar ist (zwei Hauptpartituren liegen in Berlin, einige ausgesonderte Partiturblätter in Oxford, eine Kopistenabschrift in London, dazu kommen wenige verschollene Manuskripte), steckt das Problem, wie so oft bei Mendelssohn, im Detail. Ein Viertel des Bandes ist der genauen Beschreibung dieser Quellen gewidmet, ein weiteres Viertel untersucht die „*Music and its Revisions*“. Vor allem die Frage, wie die erhaltenen Quellen miteinander in Einklang zu bringen sind, wann

welche Passagen komponiert oder gestrichen wurden und ob die uns bekannte Version der *Sinfonie* gerechtfertigt ist, beschäftigt den Autor. Denn nicht erst seit Cooper ist bekannt: Das, was gemeinhin im Konzertleben und öffentlichen Bewusstsein als „*Italienische Sinfonie*“ zum Synonym für den unbeschwert fabulierenden Mendelssohn geworden ist, entspricht nicht dem letzten Willen des Komponisten und hält einer kritischen Prüfung nicht stand. Kurz gesagt: Die heute gewöhnlich gespielte Fassung von 1833 wurde von Mendelssohn verworfen, und seine Überarbeitung vom Sommer des folgenden Jahres blieb Fragment. Nur die letzten drei Sätze wurden 1834 neu aufgeschrieben und dabei umgestaltet, die Änderungen des 1. Satzes jedoch, der Mendelssohn besonders missfiel, sollten so gravierend sein, dass er die selbst gestellten Ansprüche in absehbarer Zeit nicht erfüllen konnte und spätestens ab 1841 keinen inneren Drang mehr verspürte, zu einem so weit zurückliegenden alten Werk noch neue Musik zu komponieren. So erschien die *Sinfonie* erst postum.

Die Nachwelt stand und steht vor einem kaum lösbaren Dilemma: Ein Interpret muss sich entscheiden für eine vom Komponisten gutgeheißene Musik, die Torso blieb, oder für eine vollständige *Sinfonie*, die verworfen war. Natürlich ist gerade bei einem Werk wie der *Italienischen Sinfonie* die Vorstellung abstrus, ausgerechnet auf den schwungvollen, fulminanten Kopfsatz zu verzichten – konsequent wäre es jedoch.

Coopers Ansatz, strikt von der Perspektive der originalen Quellen auszugehen und analytische mit editionsphilologischen Fragen zu verbinden, weist den Autor als Vertreter der jüngeren Mendelssohn-Forschung aus. Diese Grundhaltung zu den Handschriften zeigt sich nicht nur beim unmittelbaren Umgang mit den musikalischen Partituren, sondern auch beim Einbeziehen sekundärer Dokumente, vor allem von Briefen, die nach Möglichkeit nicht nach den weit verbreiteten, oft fehlerhaften Druckausgaben zitiert werden, sondern nach den Originalen. Für ein Buch, das vorrangig für ein englischsprachiges Publikum konzipiert wurde, ist es zudem bemerkenswert, dass die meisten Zitate neben der Übersetzung auch in ihrem deutschen Wortlaut wiedergegeben werden. Gerade auf diesem Gebiet zeichnet sich

Coopers Arbeit durch eine Fülle von Dokumenten aus, die schwer erreichbar, bisweilen völlig unveröffentlicht oder in Vergessenheit geraten waren. Die Rahmenteile der Publikation beleuchten einerseits Kontext, Entstehung und erste Aufführungen, reißen andererseits Spezialfragen der Sinfonie auf, die sich vor allem mit außermusikalischen Einflüssen auf das Werk und seiner Wirkung auf andere Komponisten (Berlioz, Strauss, Sibelius) befassen.

Das Buch lässt die gewohnte Qualität von Oxford University Press erkennen. Das Schriftbild ist ansprechend, die Faksimile-Reproduktionen sind brilliant, knapp 60 Notenbeispiele und mehrere schematische Darstellungen verdeutlichen die im Text verbal dargestellten Zusammenhänge. Wünschenswert bei einer Nachauflage wäre eine zusammenfassende Bibliographie der verwendeten Literatur am Ende des Bandes. Ebenfalls berichtigen könnte man dann den bedauernden Umstand, dass auf S. 65 anstelle von vier verschiedenen Autographseiten leider nur eine Autographseite viermal abgebildet wurde. – Das Buch bietet also viele Anregungen, sich weiter in die Thematik zu vertiefen. Keinesfalls, gibt auch Cooper zu, sind damit alle Geheimnisse des Werkes gelüftet. Ein kleiner Nachtrag sei noch gestattet. In der Phase der Drucklegung des Bandes gelang es der British Library, die seit 1914 als Depositum verwahrten Bestände der Royal Philharmonic Society als Eigentum zu übernehmen. Die aus den Stimmen der Uraufführung spartierte Kopistenabschrift von 1848 hat fortan die Signatur: RPS MS 111.

(Juli 2003)

Ralf Wehner

FELIX LOY: Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy. Tutzing: Hans Schneider 2003. 200 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)

Für die Bach- und die Mendelssohn-Forschung ist das behandelte Thema gleichermaßen aktuell und erfreut sich, wie die Veröffentlichungen der letzten fünf Jahre belegen, in beiden Forscherkreisen zunehmender Beliebtheit. Das in Layout und Aufmachung makellose Buch wird daher, dies sei vorweggenommen, einem breiten Publikum Impulse geben und

viele Fragen beantworten, die sich bei dem insgesamt nur punktuell aufgearbeiteten Themenkomplex stellen. Loys Arbeit „will nicht nur die verstreuten Beobachtungen und Studien zur Bach-Rezeption in den Oratorien möglichst umfassend auswerten und vergleichen, sondern auch die zahlreichen eher vagen Hinweise zum Thema an den Werken auf ihre Stichhaltigkeit überprüfen sowie durch eigene Analysen ergänzen und gegebenenfalls korrigieren“ (S. 13 f.). Um dieses anspruchsvolle Ziel zu erreichen, beschäftigt sich Loy zunächst mit den Quellen der Bach-Kenntnisse Felix Mendelssohn Bartholdys. Flankiert wird dieses Kapitel von mehreren im Anhang wiedergegebenen Übersichten über die Vokalwerke Bachs (und Händels), die Mendelssohn gekannt hat. Eine solche Zusammenstellung derjenigen Stücke, die der Komponist besaß, aufgeführt, studiert, empfohlen oder herausgegeben hat, gab es bislang noch nicht gedruckt. Sie ist äußerst nützlich und wertvoll, wie jeder bestätigen wird, der einmal den Versuch unternommen hat, sich beispielsweise einen Überblick über die von Mendelssohn aufgeführten Bachwerke zu verschaffen. Zu den bei Loy unerwähnten Bach-Kantaten, die Mendelssohn definitiv kannte, zählen BWV 39, 45, 76, 77, 110, 186 und 187 (vgl. die Online-Bachquellen-Datenbank www.bach.gwdg.de).

Der größte Teil des Buches behandelt dann die eigentliche Bach-Rezeption. Untersucht werden Textanlage und Konzeption sowie die musikalische Gestaltung der beiden vollendeten Oratorien *Paulus* und *Elias* sowie des unter der postumen Bezeichnung *Christus* bekannten Fragmentes *Erde, Hölle und Himmel*. In diesen Kapiteln der Arbeit, die der Analyse gewidmet sind, kommt der Autor zu einer Reihe von Beobachtungen, die Ansatzpunkte für künftige Forschungen sein könnten. Das betrifft beispielsweise die kritische Auseinandersetzung mit der von Erich Doflein 1969 aufgestellten Proportionstheorie, die Loy modifiziert und auch auf den *Elias* überträgt. Als einen der wichtigsten Aspekte von Mendelssohns Bach-Rezeption bezüglich der oratorischen Großwerke stellt Loy detailliert die Beschäftigung mit der *Matt-häuspassion* dar. Darüber hinaus werden – dies erstmalig so prononciert in der Mendelssohn-Literatur – Beziehungen zur *Johannespassion* sowie zu, wie Loy formuliert, Mendelssohns

„Lieblings-Bachkantate“ *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 konstatiert.

Während Loy sehr souverän und kritisch mit den Meinungen der Fachliteratur umgeht und diese auf den Prüfstand stellt, fällt es auf, dass er sich bei Briefzitate ausschließlich nach Druckausgaben richtet, ohne dieselben, vor allem die älteren, kritisch zu hinterfragen (Zitate nach den unzulänglichen Ausgaben von 1861 bzw. 1863 sind heute kaum noch zeitgemäß). Zudem bleibt die Möglichkeit ungenutzt, durch Einbeziehung von im Falle dieses Komponisten reichlich vorhandenen ungedruckten Dokumenten das Spektrum des bisher Bekannten zu erweitern.

Dem beziehungsreich am 193. Geburtstag des Komponisten datierten Vorwort ist zu entnehmen, dass es sich bei vorliegender Studie um die überarbeitete Fassung einer im Jahre 2000 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen vorgelegten Magisterarbeit handelt. Die Drucklegung derselben war aufgrund ihrer Thematik und Qualität wünschenswert, gleichzeitig auch mutig, denn nicht weniger als vier gewichtige Dissertationen (Reichwald, Sposato, Koch, jüngst Albrecht-Hohmaier) sowie weitere Arbeiten zu den Oratorien (Krummacher, Nohl, Reimer) und zu Mendelssohns Bach-Verbindungen (Ahrens, Stinson) sind teilweise parallel zu Loys Arbeit entstanden oder veröffentlicht worden und stehen nun in direktem Vergleich der Forschung zur Verfügung. Nicht alle diese Arbeiten konnte Loy zumindest beim Abfassen der ursprünglichen Magisterarbeit kennen, doch berühren sie Themenschwerpunkte seiner Studie (Struktur der Oratorien, Textanlage, Konzeption, Einsatz des Choral) und kommen, da teilweise auf breiterer Quellenbasis stehend, zu noch differenzierteren Resultaten.

(August 2003)

Ralf Wehner

WOLFGANG DOEBEL: *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas. Tutzing: Hans Schneider 2001. 522 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 24.)*

Bruckners Symphonien in Bearbeitungen – der Titel ist vielleicht nur (noch) Eingeweihten

ganz verständlich: Es geht um den Grenzbereich zwischen Edition und – wie auch immer motivierter – ‚Einrichtung‘ eines Autortextes. Wolfgang Doebel schränkt im Hinblick auf die Situation bei Bruckner den Begriff der „Bearbeitung“ ein. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht die „Bearbeitung“ im Sinne einer Fremdbearbeitung, angefertigt „ohne Beteiligung, Einwilligung oder Wissen Bruckners“ (S. 112). Das hierbei eingewobene biographische Moment hat der Autor zuvor kurssorisch und ganz in der traditionellen Linie der Bruckner-Forschung behandelt. Demnach waren Bruckners Visionen seiner eigenen Zeit entrückt, und um seine Werke aufgeführt zu bekommen, ließ sich der Komponist auf verschiedene Kompromisse, besonders jedoch auf eine Kooperation mit seinen Schülern ein. Diese redigierten die Partituren für die Erstausgabe vielfach an Bruckner vorbei, und orientiert am Zeitgeschmack (der mit einem abstrakten ‚Wagner-Stil‘ gleichgesetzt wird). Es war demnach Aufgabe der modernen Editionsphilologie nach 1930, diese ‚zeitbedingten‘ Aberrationen rückgängig zu machen und damit Bruckners Visionen wiederherzustellen.

An dieser – hier zugegebenermaßen holzschnittartig skizzierten – Lehrmeinung entzündete sich jüngst eine Diskussion um den Status zumindest der zu Lebzeiten Bruckners publizierten Ausgaben sowie um die ideologischen Implikationen der um 1930 begonnenen Gesamtausgabe (vgl. hierzu etwa B. Korstvedt, „Return to the Pure Sources: The Ideology and Text-Critical Legacy of the First Bruckner Gesamtausgabe“, in: *Bruckner Studies*, hrsg. von T. Jackson und P. Hawkshaw, Cambridge 1997, S. 91–109). In diesem Zusammenhang ist Doebeles Beitrag sehr zu begrüßen als der Versuch einer grundsätzlichen Bestandsaufnahme. Dabei macht der Autor es sich zur Aufgabe, im detaillierten Vergleich mit der jeweiligen „Originalpartitur“ (wie sie in der durch Leopold Nowak revidierten Form im Rahmen der Gesamtausgabe vorliegt) zunächst die spezifische Qualität der fraglichen Bearbeitungen, der Erstdrucke also, zu ermitteln, um sodann, in einem weiteren Durchgang, die problematischen Editionen, die Robert Haas von der 2., 8. und 7. *Sinfonie* vorlegte, zu untersuchen und schließlich noch die Editionspraxis von Haas' Nachfolger Nowak zu streifen.

Dieses Programm wird schnörkellos durchgezogen; die Funde wesentlicher Differenzen zwischen den Erstdrucken und Bruckners Eigenschrift (8., 6., 9. *Sinfonie*) sowie zwischen Haas' und Nowaks Editionen (1., 2., 4., 6.–9. *Sinfonie*) werden Punkt für Punkt diskutiert und im Anhang auf 48 Seiten in Tabellen aufgelistet. So sehr es nun zu begrüßen ist, dass den Erstdrucken (8. *Sinfonie*, 1892, redigiert von J. Schalk und M. von Oberleithner; 5., 1896, F. Schalk; 6., 1898, J. Schalk; 9., 1903, F. Löwe) besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, so sehr ist zu bedauern, dass Doebel sich hierbei einer letztlich affirmativen Methode verpflichtet; ein Indiz hierfür ist – trotz Vorbehalts (S. 215, Anm.) – die Übernahme der im Milieu des vehementen ‚Bruckner-Streits‘ der 30er-Jahre geprägte Formel der „Originalfassung“. Die Geschichte der editorischen Behandlung von Bruckners sinfonischen Werken ist demnach vom Telos der „Originalfassungen“ her zu verstehen, und das heißt: von der Wiedergabe der im autographen Text verabsolutierten Autorintention. Umso erstaunlicher wirkt unter vielem anderen nun der Befund, dass die Erstdruck-Ausgabe der 7. *Sinfonie* Bruckners Handschrift näher kommt als Haas' „Originalfassung“. Gleichwohl, und trotz weiterer, längst bekannter und schwerwiegender Eingriffe in den Text bleibt für Doebel die Editionspraxis von Robert Haas „wissenschaftlich“, im Gegensatz zur Intention der Bruckner-Mitarbeiter, die ‚nur‘ auf die dirigentische Praxis gerichtet war (S. 400 f.). Immerhin lehrt Doebls verdienstvoller Blick auf die Differenzen zwischen Haas' und Nowaks Editionspraxis, dass Edieren immer Interpretieren bedeutet. Gleichwohl werden die zeitgenössischen Erstdrucke, deren Text-Interpretation wiederum als Vorgriff auf die praktische Interpretation (einer Aufführung) zu bewerten sind, von eben dieser Möglichkeit, nämlich der einer Aktualisierung, ausgeschlossen: „Eine Aufführung [der Erstdruck-Partituren, T. R.] heute wäre ein historischer Irrtum“ (S. 419). Warum dies, wo doch Doebel im Zusammenhang mit der *Achten Sinfonie* konstatiert, dass die Bearbeiter „relativ behutsam und in weiten Teilen verantwortungsbewusst mit Bruckners Original umgegangen waren“ (S. 149). Und im Hinblick auf die heiklen Fragen der Haas'schen Editionen hätte der Autor in der Arbeit von Christa Brüst-

le (*Anton Bruckner und die Nachwelt*, Stuttgart 1998) zumindest diskussionswürdige Antworten finden können; unbegreiflicher Weise erscheint Brüstles Buch lediglich in der exhaustiven Literatur-Liste.

Dem überaus reichen Material, das Wolfgang Doebel dem Leser zuweilen fast zu detailliert ausbreitet, hätten sich gleichwohl weiterführende Fragen abgewinnen lassen: Was ist davon zu halten, dass Bruckners späte Änderungspraxis Berührungspunkte mit Verfahren seiner Bearbeiter aufweist? Wie sind Bruckners Vortragsanweisungen (und die hierzu häufig differierenden der Bearbeiter) im Kontext der Zeit zu verorten? Welche Rolle spielen die Normen des Notenstichs? Wie sinnvoll und gekonnt geriet die Redaktion der Bearbeiter eigentlich? War es möglicherweise nicht träge Gewohnheit, sondern eine ernst zu nehmende professionelle Sicht, die es maßgebenden Dirigenten um 1930 schwer machte, den autographen Text des Fragments der *Neunten Sinfonie* als autoritative Musiziervorlage zu betrachten?

Solche teilweise grundsätzliche Fragen, die aktuelle Brisanz des Gegenstands gerieten unter der Fülle der erhobenen Befunde leider aus dem Blick. Wenn es „Aufgabe der Musikwissenschaft“ ist, den „bis heute noch nicht abgeschlossenen Prozeß der Emanzipation“ – nämlich der Anerkennung der verschiedenen Fassungen von Bruckners Sinfonien unter der Bedingung ihrer Authentizität – „erklärend zu begleiten und immer noch vorhandene Hemmschwellen bei Dirigenten, Orchestern und Publikum weiter abbauen zu helfen“ (S. 109), dann liegt es doch nahe, diese Hemmschwellen auch den sagenhaften zeitgenössischen Erstdruckfassungen gegenüber abzubauen. Doebel hat jene Fassungen, von denen der größte Teil noch zu Bruckners Lebzeiten erschien und die lange Zeit rezeptionsprägend waren, ein gutes Stück weit ernst genommen und sine ira et studio untersucht – um diese Dokumente sodann umso entschiedener gleichsam zum Tabu zu erklären. Dies zu einem Zeitpunkt, an dem editionsphilologische Konzepte auch die Option bieten, die Rolle des Autors als zentralen, aber eben nur als Teil eines größeren sozialen Kontexts zu begreifen und nicht ausschließlich dem einsam schaffenden Genie posthum Gerechtigkeit zu verschaffen. Hieraus erwachsene Überlegungen sind nicht einfach „Opposition“

(S. 403 ff.) gegenüber dem scheinbar Bewährten, sondern prüfenswerte Ansätze, und es ist nicht gesagt, dass Bruckners „Visionen“ in das Korsett einer Lehrmeinung zu zwingen sind.
(Februar 2003) Thomas Röder

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

Das Brahms-Jahr 1997 wurde in Europa mit Kongressen nicht nur in Hamburg, Wien und Nottingham, sondern auch in Gmunden gewürdigt. Brahms' Besuche der Jahre 1890–1895 bei der Familie Miller-Aichholz in Gmunden sind Thema eines Beitrags von Ingrid Spitzbart. Der im Gmunder Museum befindlichen reichhaltigen Sammlung von Brahmsportraits widmet sich Elfriede Prillinger vornehmlich im Hinblick auf Datierungsfragen. Victor von Miller-Aichholz war Sponsor der Brahms-Biographie von Max Kalbeck; entsprechend bilden biographische Aspekte den Hauptteil des Bandes. Die Beiträge von Siegfried Kross zur Brahms-Biographik und von Constantin Floros über Kalbecks Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich geben in ihren konträren Bewertungen der Arbeiten Kalbecks einen Eindruck der im Übrigen nicht dokumentierten Diskussionen auf dem Kongress. Beziehungen zu Künstlerkollegen widmen sich Eberhard Würzl (Johann Strauss), Otto Biba (Ignaz Brüll), Gerd Nauhaus (Clara Schumann) sowie Malou Haine durch Edition unveröffentlichter Briefe von Ferdinand Kufferath an Johannes Brahms. Auch das Thema „Brahms und die Musikforschung“ bildet einen kleineren Schwerpunkt: Jürgen Neubacher dokumentiert Brahms' musikgeschichtliche Forschungen in der Hamburger Stadtbibliothek. Das Verhältnis von Brahms und Philipp Spitta steht im Mittelpunkt eines Beitrags von Imogen Fellingner, Michael Ladenburger stellt in seinen Ausführungen über Brahms als Beethoven-Forscher die Beziehungen zu Gustav Nottebohm in den Vordergrund. In einem Anhang ediert er Briefdokumente aus der Korrespondenz mit Julius Wegeler und Rafael Maszkowsky. Kurt Hofmann präsentiert unveröffentlichte Dokumen-

te über die letzten Lebensjahre, Renate Hofmann fördert Unbeachtetes über Brahms' Beziehungen zur Tochter Friedrich Rückerts zu Tage.

Besonderheit des Gmunder Kongresses war das Thema „Brahms-Rezeption im Ausland“. Herausgeberin Ingrid Fuchs arbeitet an Brahms-Nachrufen in der internationalen Presse typische nationale Rezeptionstopoi heraus. Internationale Forscher widmen sich der Brahms-Rezeption in der Schweiz (Sibylle Ehrismann), in den Niederlanden (Frits Zwart und Katja Brooijmans), in Russland (Ekaterina Tsareva), Belgien (Malou Haine), in Frankreich (Marc Vignal), Spanien (José Peris Lacasa), England (Robert Pascall) und den USA (Michael Musgrave). Dass die Uraufführung des *Klavierquintetts* op. 34 in Paris stattfand, wird nicht im französischen, sondern im belgischen Beitrag erwähnt. Michael Musgrave revidiert die Angaben über vermeintliche amerikanische Weltpremierer von Opus 8 und Opus 36. Sowohl Robert Pascall als auch Malou Haine ergänzen ihre umfangreichen Beiträge durch gründlich recherchierte Aufführungslisten.

Unter dem Oberbegriff „Schaffensaspekte“ sind thematisch verschiedenartige Beiträge zusammengefasst, wobei wie auf dem Wiener Kongress die Kammermusik im Vordergrund steht: Michael Kube behandelt den gattungsgeschichtlichen Kontext des *Klaviertrios* op. 8, ohne auf das Problem des dubiosen, Brahms zugeschriebenen *A-Dur-Trios* (Anh. IV/5) einzugehen. Original und vierhändige Bearbeitung des *Quintetts* op. 111 vergleicht Gernot Gruber. Peter Jost versucht an Korrekturspuren im Autograph des *Horntrios* op. 40 zu zeigen, dass Brahms das Werk zunächst für ein Ventilinstrument konzipiert habe und erst nachträglich zur Besetzung mit Naturhorn gelangt sei. Die Gattungszugehörigkeit der *Gesänge* op. 91 mit obligater Viola untersucht Marco Uvietta, und Joachim Reiber widmet sich ohne neue Antworten der alten Frage, warum Brahms keine Oper schrieb. Ferenc Bónis weist im Finale der 4. *Symphonie* einen Bezug zu dem „als zweite [ungarische] Nationalhymne anerkannten Szózat“ nach, von welchem sich eine Druckausgabe im Nachlass von Brahms erhalten hat. Weniger um direkte Zitate als um Imitation personalstiltypischer Satzmodelle geht es Hartmuth Kinzler in seinen Anmerkungen zu

Bezügen zwischen Werken von Brahms und Musik von Chopin, Schubert und Bach.

Am Schluss des Bandes stehen zwei aufgrund identischer Referenten vielfach redundante Sektionen zu den Themen „Forschungsprobleme“ und „Desiderata der Brahms-Forschung“. Der umfangreichste Beitrag des letzteren Roundtables ist derjenige von Robert Pascall zur Aufführungspraxis. Offenbar handelt es sich um ein besonderes Desiderat, das hier jedoch sonst nur am Rande im Beitrag von Peter Jost und den Ausführungen von Michael Struck zu Editionsproblemen im Zusammenhang mit der neuen *Brahms-Gesamtausgabe* Beachtung findet. Im Unterschied zum Hamburger Kongressbericht wurde auf ein Namens- und Werkregister verzichtet.

(August 2003)

Thomas Synofzik

LIONEL J. PIKE: Vaughan Williams and the Symphony. London: Toccata 2003. 352 S., Notenbeisp. (Symphonic Studies. Volume 2.)

Dass Ralph Vaughan Williams' Orchestermusik trotz des jahrzehntelangen Einsatzes von Michael Kennedy noch längst nicht vollständig bekannt ist, liegt unter anderem an der Tatsache, dass von ihr bislang keine umfassende Edition vorgelegt wurde, geschweige denn eine kritische. Vaughan Williams' Sinfonien sind zwar keineswegs ein neues Forschungsgebiet, aber es fehlte bislang an profunden analytischen Studien. Lionel J. Pike stellt sich dieser Herausforderung und analysiert die Sinfonien vor dem Blick der sie umgebenden Kompositionen. Fraglos taucht er deutlich tiefer ein in die kompositorischen Prozesse Vaughan Williams' als jeder Autor vor ihm – als die Prominentesten sind zu nennen Frank Howes, Elliott S. Schwartz, Michael Kennedy, Lutz-Werner Hesse und Wilfrid Mellers (ihnen folgten zahlreiche Studien zu einzelnen Werken). Die Vielfalt der neuen Einsichten in Vaughan Williams' Kompositionsprozesse kann im Einzelnen nicht ausgeführt werden, hier sei nur gesagt, dass Pike die Vaughan Williams-Forschung einen wichtigen Schritt voranbringt. Durch die Konzentration auf das Analytische unterbleibt gleichwohl leider eine umfassende historische Sichtung von Vaughan Williams' Befassung mit der Sinfonie – etwa das Problem der Entstehung

und der Überarbeitungen der Sinfonien, insbesondere der *London Symphony*; aber auch eine Untersuchung von Vaughan Williams' Auseinandersetzung mit Sinfonien anderer sucht man vergebens (Bezugnahmen auf seinen Aufsatz zu Beethovens *Neunter* ausgenommen). Beides wäre vom Buchtitel her zu erwarten gewesen. Hiervon abgesehen allerdings handelt es sich sicherlich um eine der wichtigsten Publikationen zu Vaughan Williams in den vergangenen Jahren.

(Dezember 2003)

Jürgen Schaarwächter

HERBERT HAFFNER: Furtwängler. Berlin: Parthas Verlag 2003. 496 S., Abb. (Arte-Edition.)

Je mehr Publizität der Gegenstand verspricht, desto größer die Versuchung, sich darauf zu verlassen. Dass ein gut recherchiertes, den Lebenslauf gerecht, gewissenhaft und faktenreich erzählendes Buch dies zu überlegen nahe legt, erscheint besonders bedauerlich, weil es nicht von vornherein Partei nimmt und weder der kulturkonservativen „deutschen Furtwänglerei“ (Adorno) zuarbeitet noch denen, die den Dirigenten vornehmlich als nützlichen Idioten der Nazis, mindestens aber schuldhaft tragisch verstrickt sehen.

Auch das Pech mit den Biographen gehört zum tragischen Furtwängler: Zunächst überschütten sie ihn mit ästhetisch erbärmlichen Nazi-Preisungen (Herzfeld), dann gehorchen sie – die besten, Prieberg und Shirakawa – allzu sehr dem Zwang, ihn zu verteidigen; wo dieser sich zu lockern und eine neue Stufe der Auseinandersetzung erreichbar scheint, befließigt der eine (Wessling) sich eines anbietenden, die Probleme zynisch-billig herunterredenden Plaudertons, und lässt der andere, der Verfasser des vorliegenden Buches, seinen Protagonisten u. a. in Schuberts *C-Dur-Quintett* Klavier spielen (S. 297) und hält für möglich, dass Toscanini für den ersten Akt des *Parsifal* über zwei Stunden gebraucht habe, Furtwängler hingegen knapp 44 Minuten (S. 89).

Gleichgültig, ob bei der Korrektur übersehen, von fragwürdigen Gewährsleuten ungeprüft übernommen oder für unerheblich gehalten – solche Patzer setzen hinter die Zuständigkeit als Musiker-Biograph ein riesiges Fragezeichen. Triftig und nahe am Gegenstand über

Musik zu schreiben ist schwer, über musikalische Interpretation (sofern man nicht bei Pauschalierungen stehen bleibt) noch schwerer, und über die allemal fluktuierenden Interpretationen Furtwänglers vielleicht am aller-schwersten. Dass Haffner sich häufig an kompetente Auskunftgeber – Angehörige, Musiker, Kritiker usw. – hält, wird man ihm nicht ankreiden, weil er die teilweise unerträglich verblasene Furtwängler-Apologik auslässt, und auch, weil solche Auskünfte, nicht zuletzt über Biographica, zum wichtigsten Zugewinn seiner Darstellung im Vergleich mit früheren gehören und zur Beglaubigung der nahezu lückenlos über alle Höhen und Tiefen verfolgten Lebensspur entscheidend beitragen.

Dass diese in ihrem vielfältigen Niederschlag für sich spreche, könnte man den legitimen Prämissen des Buches zurechnen, ließen sich musikalische und biographische Zustände säuberlich trennen und erweise sich der Versuch, ins Plädoyer der – bezeichnenderweise penetrant fettgedruckten – Dokumente möglichst nicht hineinzustören, am Ende nicht auch als fragwürdig. Die Neutralität der Berichterstattung schlägt durch auf das Berichtete; die Widersprüchlichkeit von Furtwänglers teils mutigem, teils kleinmütigem Verhalten, zwischen Sendungsbewusstsein und Wehleidigkeit, brennt selten auf den Nägeln (wenigstens bei der Kommentierung des am 1. Januar 1949 an Bruno Walter geschriebenen Briefes, S. 382) und nähert sich einer Indifferenz gegenüber dem Verhältnis innerer und äußerer Situationen, welche dem Credo dieses allemal aus dem Hier und Jetzt bekennd Musizierenden widerstreitet. Die beklemmende Frage nach den Übereinkünften zwischen den kunstreligiösen Ansprüchen seines Wirkens und deren Missbrauchbarkeit erscheint im Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Sachverhalte meist nur implicite gestellt, sehr eindringlich immerhin, wenn man aus Goebels' zitierten Notizen die Überlegenheit eines machtpolitischen Zynismus herausliest, welcher die Folterinstrumente vorzuzeigen kaum je nötig hat – der Schurke hatte mit dem weltfremd-egomanen Idealisten leichtes Spiel. Eindringlich auch die Darstellung des langen Weges zum Freispruch nach 1945: Damals wog die Anerkennung von Furtwänglers Einsatz u. a. für jüdische Musiker lange nicht auf, dass er im

Lande geblieben war. Mithin war einer Emigration von ihm mehr Gewicht beigemessen als z. B. derjenigen Thomas Manns, Erich Kleibers, Otto Klemperers oder Bruno Walters, was auch bedeutete: Damit war anerkannt, dass sein Rang bestätigt, wo nicht gesteigert wurde durch das, was man ihm vorwarf.

Bei solchen Widersprüchen hätte die Arbeit am Verständnis eines Musikers zu beginnen, zu dessen Statur und Wirkung sie unabdingbar gehören. An bedeutenden Beiträgen, welche dies ins Auge fassen, u. a. denen Adornos und etlichen der von Gottfried Kraus bzw. Klaus Lang gesammelten (beide 1986), geht der Autor ebenso vorbei wie an der wichtigen Frage, inwieweit und ob überhaupt Furtwänglers theoretische Äußerungen mit dem kongruieren, was er musizierend realisierte. Die „deutsche Furtwänglerei“ lebt wesentlich davon, dass man sie nicht stellt und nicht konzidiert – wie u. a. bei Schönbergs tönlicher Auskunft über die weiterhin gesicherte Vorherrschaft der deutschen Musik –, dass einer, ohne es zu reflektieren, anders reden kann, als er handelt. Allzu sehr auf die Positivität der Dokumente verpflichtet, riskiert Haffner u. a. den Anschein, Goebels und Hitler seien imstande gewesen, Dirigate Furtwänglers und des jungen Karajan kompetent zu beurteilen (S. 271 ff.). Das indes wiegt gering angesichts des Abstandes zwischen dem vermeintlich konservativen Großsiegelbewahrer romantischer Subjektivität und seiner unverwüstlich fortdauernden Aktualität, eines Abstandes, auf den weitere Behandlungen sich genauer werden einlassen müssen. (Dezember 2003) Peter Gülke

CAROLINE GOMMEL: *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“*. Freiburg: Rombach Verlag 2002. 504 S., Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 24.)

Zu den wichtigsten neueren Exempeln interdisziplinärer Forschung in der Literatur- und Musikwissenschaft gehört die Librettoforschung. Die traditionelle Musikwissenschaft hat sich meist mit der Analyse von Opernpartituren begnügt, ohne deren spezifische szenische Dramaturgie, die nur im Zusammenhang mit dem Libretto zu untersuchen ist, zu berück-

sichtigen, wie die Literaturwissenschaft die Libretti – wenn sie dieselben überhaupt als forschungswürdigen Gegenstand betrachtete – auf ihre rein literarischen Sachverhalte hin untersuchte. Diese Trennung von musik- und literaturwissenschaftlicher Betrachtungsweise prägt die Opernanalyse vielfach bis heute. Die Verfasserin der vorliegenden Dissertation hingegen pocht – schon mit der Überschrift ihrer Einleitung – auf „Intermedialität“, versteht sich als Literatur- und Musikwissenschaftlerin zugleich, und sie wird den Ansprüchen beider Disziplinen gleichermaßen gerecht. Aufgrund ihrer Doppelkompetenz gelingt es ihr, die *Opinio communis* zu widerlegen, zwischen dem ‚Prätex‘ von Paul Hindemiths *Cardillac*: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, dem Libretto von Fernand Lion und dessen Vertonung durch Hindemith walte Beziehungslosigkeit, es handle sich da um eine reine „Musikoper“, in der Text, Musik und Szene gänzlich getrennte Wege gingen. Schon Hanns Eisler hat seinerzeit von einem geradezu gleichgültigen Musizieren – an Text, Szene und dichterischer Vorlage vorbei – gesprochen. Demgegenüber demonstriert die Verfasserin im *Cardillac* ein hochelaboriertes Netzwerk von Analogiebeziehungen zwischen den drei ‚Texten‘, einen kontrapunktisch-kontrastiven Zusammenhang der drei Mediensorten, den verschiedenen medialen Schichten der Oper. Dass Hindemith in der Tat die Oper in autonome musikalische Formen – Passacaglia, Fuge, Choral- und Sonatensatzform etc. – einpasst, verführte zu der irrigen Annahme, ihm liege nichts an der ‚Vertonung‘ des Textes. In der Tat mied Hindemith die Verdopplung des textlich Geäußerten in der Art der spätromantischen Leitmotivtechnik. Die „musikalischen Bedeutungsträger“ sollten nach den Worten der Verfasserin (S. 191) vielmehr die „Leerstellen“ des Textes ausfüllen bzw. diesen bewusst unterlaufen, hinterfragen, ja konterkarieren, um mit ihm – durch ein musikalisches Analogiensystem – auf höherer Ebene wieder zusammenzutreffen. Der literarische und der musikalische Text bringen je eigene Sinngehalte zum Ausdruck: Einheit von Libretto und Musik als *coincidentia oppositorum*. Der Abweisung der ‚Vertonung‘ im herkömmlichen Sinne entspricht die Abweisung einer Einfühlungs- und Mitempfindungsästhetik. Die Sinnvermitt-

lung zwischen Text, Szene und Musik soll von Seiten des Hörers keine „nachempfindende“, sondern eine „nachkonstruierende“ (S. 214), nicht vom Gefühl, sondern vom Logos gesteuert sein. Die Ansicht, Hindemith – der literarisch Hochgebildete – habe sich um E. T. A. Hoffmanns Vorlage nicht gekümmert, es liege doch zwischen der „Neuen Sachlichkeit“ seiner Musik und der „Romantik“ eine Welt, weist die Verfasserin zu Recht als verkürzendes Operieren mit undialektisch erstarrten Epochen- und Stiletiketten zurück. Ganz im Gegenteil kann sie belegen, dass die Autoren des *Cardillac* ein bereits auf die Erkenntnisse der modernen E. T. A. Hoffmann-Forschung vorausweisendes Bild des Schriftstellers hatten, in dem die Verdichtung des Heterogenen, Verzerrung und Verfremdung, Multiperspektivität und vor allem das Hereinbrechen des Absurden in den Alltag, kurz: das Grotteske, dominieren. Hoffmanns Prosa wird gewissermaßen zum Tertium comparationis zwischen Text und Musik des *Cardillac*. In diesem Zusammenhang kann die Verfasserin mit einem aufregenden Fund aufwarten: den grotesken Zeichnungen Hindemiths, die sie hochkompetent analysiert und mit Hoffmanns eigenen Zeichnungen und seiner Bildphantasie vergleicht, vor allem was das Thema des menschlichen Automaten, der Zerstörung der Identität betrifft. Die beiden Hauptteile dieser vorzüglichen Dissertation sind eine akribische Interpretation der Erzählung Hoffmanns (die ausführlichste, die bisher vorliegt) und der Oper Hindemiths, wobei die Verfasserin Szene für Szene vorgeht und sie sowohl literarisch als auch musikalisch analysiert. Schade nur, dass sie sich auf die Erstfassung von 1926 beschränkt und die Neufassung von 1952, die nun schon von der Bühne verschwunden ist, auch aus der Forschung verschwinden lässt. Bedauerlich auch, dass sie die Aufführungsgeschichte nicht mitberücksichtigt. Gerade die geniale Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle an der Bayerischen Staatsoper aus den achtziger Jahren, die auch als Videomitschnitt verfügbar ist, hätte ihren Intentionen sehr entsprochen. Doch das sind die einzigen Einwände gegen diese exemplarische Studie, die nicht nur der Hindemith-, sondern auch der Librettoforschung neue methodische Wege weist.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer

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

Wie viel Aussagekräftiges und Erhellendes kann über Instrumentalmusik geschrieben werden? Vertieft sich das Hörerlebnis nach der Lektüre analytisch ausgerichteter Beobachtungen, oder ist die rationale Beschreibung musikalischer Sachverhalte nur eine verdeckte Form von „Sprachlosigkeit“, die eigentlich die Kraft der Emotionen zu fassen sucht? Derartige Fragen stehen einmal mehr – und im Hinblick auf die Musik Jehan Alains ganz besonders – im Vordergrund, wünschte der Komponist doch nicht die Bewunderung des Aufbaus seiner Werke, sondern dass diese die Fähigkeit besitzen, instinktiv zu gefallen und das Innere des Hörers anzusprechen. Ungeachtet dessen versucht Wilhelm Hafner mit ausführlichen Analysen, formale, melodisch-harmonische und rhythmische Strukturen in den komplexen Klangbildern der Orgelwerke Alains aufzudecken. Jede Darstellung der nach der Entstehungszeit in chronologischer Folge abgehandelten Stücke beginnt mit detaillierten Angaben zu den jeweiligen Quellen. Der Leser erhält hier erstmals umfassende Informationen zur Quellenlage und zur Entstehung verschiedener Fassungen, z. B. für Orgel oder Klavier. Damit dürfte die Grundlage für eine (längst überfällige) kritische Gesamtausgabe der Orgelwerke geschaffen sein. In den mit hilfreichen Übersichten und Notenbeispielen ausgestatteten Analysen gelingt es dem Autor, auf das Wesentliche aufmerksam zu machen. So steht im *Lamento* das Thema und die vom Komponisten selbst entworfene Tonleiter im Vordergrund, im *Premier Prélude profane* hingegen der Zusammenhang zwischen Programm und Form. Die jedem Stück beigegebene Bibliographie lässt einen beachtlichen Rechercheleiß erkennen. Eine Auswahl der wichtigen Werkbesprechungen hätte dem Benutzer aber sicher mehr gedient (die mehr als einhundert (!) Literaturhinweise zu den *Litanies* spornen kaum dazu an, irgendeiner der Spuren nachzugehen). Die für Alain typischen Stilmerkmale werden in zwei Abschnitten, die sich auf das Orgelwerk wie auf das gesamte Œuvre beziehen, zusam-

mengefasst. Der abschließende Vergleich mit den Zeitgenossen (Dupré, Duruflé, Messiaen, Litaize, Grunenwald) macht deutlich, dass bei Alain – trotz eines der Gregorianik verpflichteten Tonsystems – die nicht sakral gebundenen Orgelstücke überwiegen und der Einfluss außereuropäischer Musik unverkennbar ist.

Hafners Buch ermuntert auch den mit der französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts bereits vertrauten Musikfreund zu erneuter Beschäftigung mit dem Orgelwerk Alains. Es liefert eine Fülle wichtiger Fakten und Hinweise zu Entstehung, Interpretation und Programm der einzelnen Stücke. Die musiktheoretischen Beschreibungen helfen, die subtile musikalische Sprache zu verstehen. Die rein instinktiv fassbare Welt der Musik Alains wird wohl aber nur in den (gar nicht so häufig vorkommenden) Momenten intensivsten Hörens erlebt werden können.

(Januar 2004)

Stephan Blaut

Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945. Edited by Michael H. KATER and Albrecht RIETHMÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 328 S., Abb., Notenbeisp.

Ein Sammelband zu einem sehr deutschen Thema mit in der Mehrzahl deutsch schreibenden Autoren erscheint in englischer Sprache in einem deutschen Verlag – das ist mehr als eine Pointe und die Folge eines Ausweichmanövers, nachdem es zur Drucklegung der auf einer Tagung des Münchener Orff-Zentrums 1994 gehaltenen Referate nicht gekommen war (S.12), es bezeugt in seiner peinlichen Symbolik die fortdauernde Brisanz einer vieldiskutierten, kaum endgültig ausdiskutierbaren Thematik. Das Letztere belegen, durchweg auf hohem Niveau, 17 Beiträger, großenteils dieselben wie 1994, welche fünf Jahre später die Diskussion in Toronto fortgesetzt haben – mit Ausnahme von Pamela M. Potter und Bernd Sponheuer andere als die ein halbes Jahr später auf Schloss Engers mit der Nazi-Vergangenheit der Musikwissenschaft Befassten.

Nicht abschließbar erscheint die Diskussion, weil wir, schon zum Zwecke der Selbstverständigung, die Indizien sammeln müssen, zu einer Urteilsfindung jedoch nicht befugt sind. Auch ohne es zu wollen, sitzen Nachlebende auf ei-

nem hohen Ross, ganz und gar, wenn Umstände und Ereignisse so grauenvoll waren, dass einerseits schon die Aufzählung simpler Sachverhalte zur Denunziation zu werden droht, andererseits Verstehen- und Entschuldigenwollen eng beieinander liegen. Wo Adornos unfreundliche Verordnung, dass es im falschen Leben kein richtiges gebe, am besten zu passen scheint, haben die Agierenden, gar Davongekommene, kaum eine Chance. Wer unannehmbar findet (wer nicht?), dass Wilhelm Furtwängler sich zum Parteitagdirigenten herbeiließ, sollte vergegenwärtigen, wie viel Mut dazu gehörte, sich im November 1934 mit dem Artikel „Der Fall Hindemith“ zu exponieren; wer sich vom Nazi-Jargon etlicher Protagonisten abgestoßen fühlt, sollte prüfen, ob und wo dieser als verbales Zugeständnis diene, um Freiräume offen zu halten, „überwintern“ zu helfen; manchmal haben geschickte Taktiker mehr retten können (wenn auch nicht die Moral) als geradlinige Opponenten. Das Niveau der Behandlung des Themas bemisst sich also wesentlich danach, wie man die Gefahren billiger Tribunalisierung, d. h. davon zu profitieren, meidet, dass es, lange Zeit beschwiegen, dem nunmehr Redenden einen moralischen Bonus verspricht.

Auf fast jeder Seite des vorliegenden Bandes ist das gelungen – sowohl in eindringlichen Beleuchtungen der „Konsenszone“ (Hans-Ulrich Wehler) zwischen deutschem Kulturkonservatismus und Nazi-Ideologie oder dank gewissenhafter, umsichtiger Behandlungen von Einzelfällen. Zu diesen gehören Biographica wie ein eindringliches Porträt von Stefan Wolpe (Austin Clarkson, S. 219 ff.) und ein dialektisches von Pfitzner (Jens Malte Fischer, S. 75 ff.) ebenso wie detailreiche Darstellungen der Baden-Badener Musikfeste (Joan Evans, S. 102 ff.), der Funktionen der Hausmusik (Celia Applegate, S. 136 ff.), der „Richard Wagner-Forschungsstätte“ (Stephan McClatchie, S. 150 ff.), der Verteidigung Neuer Musik (Claudia Maurer-Zenck, S. 241 ff.) oder der Arbeit der Spruchkammern (David Monod, S. 292 ff.) – die genannten Arbeiten stehen für die nicht genannten, darüber hinaus für eine hier speziell geforderte Detailarbeit, deren Anspruch und Redlichkeit sich im Umgang mit verwickelten, uneindeutigen, oft kaum erhellbaren bzw. schlicht widerwärtigen Sachverhal-

ten bewähren muss. Wer wie Kim H. Kowalke (S. 170 ff.) lavierenden Verlegern nachspürt oder sich, wie Reinhold Brinkmann, auf die parteifrommen Töne u. a. von Hermann Erdlen, Hans Friedrich Schaub, Max Trapp, Gottfried Müller, Josef Rauch, Friedrich Jung, Ger- not Klussmann, auch von Johann Nepomuk David, Werner Egk, Paul Höffer oder Hermann Zilcher einlässt, ist nicht zu beneiden; auf eine befriedigende Proportionalität von Arbeitsaufwand und Ergebnis kann er nicht hoffen.

Mit „The distorted Sublime“ (S. 43) befasst, gehört Brinkmann zu den vier Autoren, die sich explizit auf die Problematik der „Konsenszone“ einlassen und Teilantworten suchen auf die letztlich unbeantwortet im Hintergrund stehende Frage „wie konnte es geschehen?“. Hans Rudolf Vaget („Hitler's Wagner. Musical Discourse as Cultural Space“, S. 15) legt Hugo von Hofmannsthal's Begriff des „geistigen Raumes der Nation“ bei der Beschreibung einer Gemeinsamkeit („... Mann and Hitler, at least for a time, shared precisely the same cultural space“, S. 22) zugrunde, welche allzu Vielen allzu lange die verbrecherischen Verbiegungen übersehen und bagatellisieren half, riskiert die Parallelität der „Erlöser“ und widersetzt sich, genauso überzeugend, billigen Gleichsetzungen; „for the historian [...] the real task is not to construct ‚Wagner's Hitler‘ [...] but to reconstruct Hitler's Wagner“ (S. 19). Bernd Sponheuer verfolgt die Gespensterjagd auf das spezifisch „Deutsche“ in der Musik und deren Ankunft bei der schlecht dialektischen Volte, dass gerade der ausbleibende Erfolg die sublime Undefinierbarkeit des „Deutschen“ ex negativo bescheinige, insofern also ein Erfolg sei. Die gedankliche Linie von Pamela Potters *Most German of the Arts* (New Haven 1998, dt. Stuttgart 2000) fortführend analysiert und exemplifiziert Giselher Schubert („The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“, S. 64 ff.) die Missbrauchbarkeit eines sich spezifisch deutsch wahnenden Musikverständnisses – nicht ohne Hinweise auf eine Objektivität, die unseren Nachbarn leichter fiel: Sie haben Hindemiths *Mathis der Maler* wohl als außerordentlich deutsch empfunden, nicht aber schon deshalb als nazistisch.

(November 2003)

Peter Gülke

MATTHIAS KONTARSKY: *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 193 S., Notenbeisp.

Gegenstand dieser ursprünglich als Dissertation an der Universität Wien eingereichten Arbeit sind das „Oratorium in 11 Gesängen“ *Die Ermittlung* von Peter Weiss sowie die für konkrete Aufführungen des Stücks geschriebenen Schauspielmusiken von Luigi Nono und Paul Dessau. Nono hat auf der Grundlage der *Musiche di scena per ‚Die Ermittlung‘ di Peter Weiss* eine Konzertfassung unter dem Titel *Ricorda cosa ti hanno fatto* in Auschwitz hergestellt, die ebenfalls in die Untersuchung einbezogen wird. Anlass für die Komposition der Schauspielmusiken waren die koordinierten Uraufführungen des auf den Auschwitzprozess in Frankfurt am Main 1963–1965 bezogenen und bei Suhrkamp erschienenen Dokumentartheaterstücks *Die Ermittlung* in West- und Ostberlin, Cottbus, Dresden, Essen, Gera, Köln, Halle, London, Meiningen, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock, Stuttgart und Weimar im Herbst 1965. Ob es zu den Aufführungen außerhalb Berlins ebenfalls Schauspielmusiken gegeben hat, wird vom Verfasser nicht angesprochen. Seine Begründung für die Auswahl findet sich gleich am Anfang der Studie: „Da ich Musiker bin, habe ich mir als Beispiel einen Verarbeitungsversuch [für das ‚Trauma Auschwitz‘] aus dem eigenen Gattungsbereich gewählt: Luigi Nono [...]“. Für eine Vergleichsanalyse „bietet sich Paul Dessau an [...], weil er zeitgleich zu Luigi Nono eine eigene Musik für die Ermittlung erstellt.“

Drei der sieben Kapitel befassen sich mit Nono, je eins mit Weiss und Dessau. Einleitend wird der „geschichtswissenschaftliche Hintergrund“ (gemeint ist der historische Tatbestand „Auschwitz“) ausgeleuchtet, abschließend eine „Grundsatzdiskussion“ (über Fragen der Ästhetisierung des Schreckens) geführt bzw. angeregt. Der größte Gewinn der Untersuchung liegt freilich in der Beschreibung, Ordnung und Kritik der Quellen, insbesondere der im Nono-Archiv in Venedig (und teilweise auch bei Ricordi in Mailand sowie in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin) aufbewahrten Tonbänder und Notiz- und Skizzenhefte von Nono. (Das Quellenmaterial zu Dessaus

Schauspielmusik konnte offenbar nicht mit gleicher Gründlichkeit untersucht werden.) Dem Verfasser gelingt es, durch die Zusammenführung aller Quellen eine Vergleichstabelle aufzustellen, in der Nonos Endfassung der *Musiche di scena* mit der rekonstruierten Folge der 34 Nummern bei der Uraufführung der *Ermittlung* am 19. Oktober 1965 in der Freien Volksbühne in Berlin konfrontiert ist. Zu Recht empfiehlt der Verfasser die nunmehr ermittelte „Endfassung“ für künftige Aufführungen der *Ermittlung* von Weiss/Nono (als theatrale Alternative zur Konzertdarbietung von Nonos *Ricorda*).

Jenseits des festen Bodens einer Quellenkritik werden die Schritte des Verfassers, sobald er das Gebiet der semantischen Analyse betritt, sehr viel unsicherer. Ausgehend von der polaren Relation Täter/Opfer, die in Weiss' Stück in den Prozessgegnern Kläger und Angeklagte mit aller gebotenen Klarheit hervortritt, sucht der Verfasser nach Gegensatzgestalten in den Schauspielmusiken zu *Die Ermittlung* von Nono und Dessau bzw. auch in der Konzertfassung *Ricorda*. Gegensätzliche Gestaltungsmittel bei Nono sind z. B. Vokalität (Frauenstimme, Kinderstimmen) versus Geräusch (elektronische Klänge, Perkussion), bei Dessau z. B. Vokalität (Chöre) versus Marschmusik (verzerrtes Metrum). Die polaren Gestaltmerkmale werden in beiden Fällen eindeutig mit den Inhalten des Stücks korreliert: Die menschliche Stimme verweist auf das Leid der Opfer, Geräusch bzw. Marsch charakterisieren die Täter. Der Verfasser spricht einmal sogar von einem Polaritätsprofil, ohne sich allerdings auf Herkunft, Verbreitung und Folgen dieser Methode der Systematischen Musikwissenschaft einzulassen; er nimmt sich selbst als „Vp“ und gibt die Ergebnisse in teils graphisch gestalteten Verlaufsprotokollen wieder. Bei mehr ins Detail gehenden Analysen sind seine Befunde fraglich. Die Wendung *d-cis-d* als „sospio-floskel“ zu identifizieren, mag noch angehen. Das *es* in dem Zweiklang *cis/es* aber als „S'-S-Chiffre“ für den Auftritt „S'tarks“ zu deuten (S. 112), ist reine Spekulation, zumal der Verfasser selbst darauf hinweist, dass alle Tonhöhen nur „Annäherungswerte“ seien.

Problematischer als die (letztlich sehr allgemein bleibenden) Befunde der semantischen Analyse ist die Sprache des Verfassers, die eher

an eine Talkshow denn an einen wissenschaftlichen Text denken lässt. Sätze ohne Verb, Nebensätze als Hauptsätze, rhetorische Fragen durchziehen den Text. Lockere Wendungen wie „will sagen [...]“, „nota bene [...]“, „das sei bereits verraten [...]“, „um wieder einmal XY ins Spiel zu bringen [...]“ usw. vermitteln den Eindruck einer Plauderei, der dem Ernst des Themas und sicherlich auch den Absichten des Verfassers entgegensteht. Die einfache Information, dass sich im Nachlass Paul Dessaus ein Programmzettel der Uraufführung von Nonos *Ricorda* befindet, wird mit der Floskel eingeleitet: „Um wieder einmal Paul Dessau ins Spiel zu bringen“. Der sprachlichen Nonchalance entspricht eine gedankliche Unbekümmertheit. Der folgende Satz ist gleich an mehreren Stellen fragwürdig: „Menschen, die Ideologien zuwiderlaufen [?], lassen sich wissenschaftlich [?] aussondern und einem Tötungsverfahren zuführen. Von dort bis zu einem Massenmord sind sicherlich quantitative [?] Hindernisse zu überwinden, die eigentliche Kernfrage jedoch – darf ich Menschen umbringen, nur weil es sie gibt? – ist in den T4-Aktionen [Euthanasieprogramm der Nazis] bereits beantwortet [?] worden“ (S. 14). Wer über Auschwitz redet, sollte seine Sprache mit besonderer Sorgfalt kontrollieren. Der Versuch, Ursachen des Nazifaschismus zu benennen, mündet in einer durchaus abstrusen Formulierung wie dieser: „Die diktatorische Option, ein gesellschaftliches Wohlerhalten und wirtschaftliche Prosperität durch den Ausschluss bzw. die Tötung vermeintlich Störender zu erreichen, wurzelt zweifelsohne in der sozialpolitischen wie intellektuellen Orientierungskrise, in der sich die deutsche Demokratie Anfang der dreißiger Jahre befindet“ (S. 12). Gegen Hans Heinrich Eggebrechts These, der Holocaust bzw. die Shoa entzögen sich einer künstlerischen Darstellbarkeit, argumentiert der Verfasser wenig erhellend: „Mit dem von mir Erarbeiteten ließe sich nun einwenden, daß das Nichtdarstellbare seiner Totalität bzw. Quantität entspringt“ (S. 176) – das verstehe, wer will. Fraglich ist auch die Verbindung des ästhetischen Problems einer künstlerischen Verarbeitung dessen, was Auschwitz bedeutet, mit einfachem Nützlichkeitsdenken: „Will sagen: Kunst über Auschwitz muß sich als Mittel zum Zweck verstehen. Denn nur der Zweck kann, indem er die Vorgangsweise be-

stimmt, diese zugleich auch legitimieren“ (S. 177).

Den Zweck der eigenen Arbeit fasst der Verfasser so zusammen: „Für mich hätten meine Ausführungen *Trauma Auschwitz* etwas erreicht, wenn sie als Katalysator einer zukünftigen Debatte wirkten. Im Grunde genommen hätten sie damit bereits ihren wichtigsten Zweck erfüllt.“ Diese Debatte muss weiterhin geführt werden, auch wenn die Gefahr des Scheiterns vor dem monströsen Thema „Auschwitz“ immer bestehen wird.
(Oktober 2002) Peter Petersen

Geschichte als Musik. Hrsg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart durch Otto BORST. Tübingen: Silberburg-Verlag 1999. 313 S., Abb., Notenbeisp. (Stuttgarter Symposium Schriftenreihe. Band 7.)

Dass Musik nicht losgelöst von der Geschichte existiert und auch niemals existiert hat, kann als Gemeinplatz der Musikhistoriographie gelten. Weitaus schwieriger ist es aber, diese Beziehung genauer zu bestimmen, das Verhältnis inner- und außermusikalischer Entwicklungen zu erläutern, ohne in platte Analogien oder in ein additives Aneinanderreihen zu verfallen. Die musikalische Sozialgeschichte hat sich dieses Problems angenommen, ja annehmen müssen, um sich nicht in solchen Analogien außer- und innermusikalischer Sachverhalte zu erschöpfen. Sich dieser Frage aus einer regionalgeschichtlichen Perspektive zu nähern und damit auch grundlegende Fragen und Probleme der Musikforschung anzugehen, steht zwangsläufig in dieser Tradition und ist ein uneingeschränkt verdienstvolles Unterfangen, zumal eine ähnlich lautende Publikation Alexander L. Ringers diesen Zusammenhang schon vor Jahren beleuchtet hat (vgl. die Aufsatzsammlung *Musik als Geschichte*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber 1993). Der von Otto Borst herausgegebene Sammelband zeigt, wie reichhaltig und vielgestaltig regionale Musikgeschichte sein kann. Viele Fakten und Aspekte sind hier auf eine sprachlich angenehme Art dem Leser nahe gebracht worden: Verschiedenartigste Aspekte der Musikgeschichte – vorrangig der baden-württembergischen – werden hier vorgestellt: Beiträge zur politisch-ideologischen Mu-

sikgeschichte (W. Linder-Berouds Beitrag zum „Hymnenmix“ beim Staatsakt am 3. Oktober 1998 in Hannover), zur Jazz-Rezeption in der Weimarer Republik und im Dritten Reich (Guido Fackler), zur Sängerbundgeschichte (Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke), zur „Erfindung der Schweiz in der Musik“ (François de Capitani), zur „Musik im aufgeklärten Absolutismus“ (Heinrich Deppert), zur württembergischen Gesangbuchgeschichte (Heinz Dietrich Metzger), zum Volkslied im Mittelalter (Heinz Rainer Reinhardt) und zur Romantik in Heidelberg (Harald Pfeiffer) oder zu der nicht unpolitisch verlaufenen Mendelssohn-Rezeption in Stuttgart zwischen 1847 und 1947 (Rainer Nägele). Diese Vielfalt der regionalen und besonders der baden-württembergischen Musikgeschichte beeindruckt.

„Geschichte als Musik“ versteht der vorliegende Band dem Vorwort zufolge als „Hülle für politische und ideologische Unternehmungen“ (S. 7). Gerade wegen des inhaltlichen Themenspektrums, des erklärten Verzichts auf ausgetretene Pfade, auf etablierte „Großmeister“ der Musikgeschichtsschreibung und des Verweises auf kultur- und sozialgeschichtliche Fragestellungen (S. 8) soll in einem als „Einleitung“ gedachten Beitrag „Tönende Zeitzeugen? Musik als Geschichte“ der Ansatzpunkt dieses Buches näher ausgeführt werden. In lockerer Abfolge werden von Irmelind Schwalb Beispiele aus der Musikgeschichte angeführt, die deren historische Verankerung aufzeigen. Der klaren Diktion des Textes und dem erklärten Verständnis der Musikgeschichte als eine Entwicklung „von einer handwerklichen Staatsmusik zu einer originären Individualkunst“ (S. 10) werden aber auch Differenzierungen geopfert: Vor dem frühen 19. Jahrhundert sei Tradition „selbstverständlich, naiv und unhinterfragt [...] akzeptiert“ worden (S. 27). Indes: Die Rede von den „antiqui“ und „moderni“ im 14. Jahrhundert, der Versuch der Florentiner Camerata, an die Antike anzuknüpfen oder der *stile antico* im 18. Jahrhundert können nach Meinung des Rezensenten kaum uneingeschränkt als „selbstverständlich, naiv und unhinterfragt“ gelten, die Argumentation der Autorin nötigt nicht zu dieser Einsicht. Wo denn gerade die jeweiligen Rezeptionsprobleme, Missverständnisse oder Umdeutungen wirkten, wären nicht unwichtige Fragen, um erkennen zu können, wie über

den Sachverhalt der historischen Verankerung hinaus diese Verankerung denn konkret und unter Umständen bis in die Faktur von Werken hinein gewirkt hat.

Durch solche Einwände und Widersprüche sensibilisiert treten die Qualitäten anderer Beiträge hervor: Vor allem die überregionalen Vergleiche – ein unverzichtbares Requisite jeder regionalen Forschung – wie sie in Depperts vergleichender Darstellung der Mannheimer und der Stuttgarter Hofmusik oder R. Nägeles Anmerkungen zur Mendelssohn-Rezeption realisiert werden, stechen positiv hervor. Besonders anregend ist der Beitrag W. Linder-Berouds zum „Hymnenmix“ 1998, der die historische Tiefe dieses Streits aufzeigt und dabei den Brückenschlag zur Problematik einer baden-württembergischen Identität leistet. „Kommunikationsnetze“ und die Unterordnung „lokalpatriotischer Ambitionen“ bilden den Ausgangspunkt von Fr. Brusniaks Ausführungen. Die Untersuchung von „Formen der Aneignung und der Ablehnung“ fordert G. Fackler für die regionale Jazzforschung bezogen auf Weimarer Republik und Drittes Reich und sprengt erfreulicherweise die Grenzen einer nach dem Motto „was – wann – wo“ agierenden Rezeptionsgeschichte. Folgerichtig führt diese Öffnung hin zu kultur-, mentalitäts- und identitätsgeschichtlichen Fragen wie sie Fr. de Capitani stellt, nämlich die nach dem Konstrukt- und Rekonstruktcharakter von Nationen, hier der Schweiz. Weitgehend ohne Bezug zu der inzwischen fast unüberschaubaren Literatur zum Thema „Nation als Konstrukt“, stellt dieser Beitrag dennoch einen Gewinn für den Band dar, erlaubt er doch die Anbindung an die neuere Nationalismus- und Identitätsforschung. Wie wohltuend, wird in diesen Beiträgen institutions-, repertoire- und rezeptionsgeschichtlich „Geschichte“ und „Musik“ in Bezug gesetzt, ohne das Motto dieses Bandes zu benennen und dieses auf einen Slogan zu reduzieren.

Alles in allem also ein Buch, das viele Aspekte nahe bringt, das in weiten Teilen die Diskussion um die Regionalforschung anregen wird und anregen sollte und das in zwingender Weise das Problem des Zusammenhangs von außermusikalischer Historie und innermusikalischer Entwicklung thematisiert. Gespannt wartet man nach der Lektüre dieses Bandes auf eine Fortführung der Regionalforschung nicht

nur in Baden-Württemberg, gibt dieser Band doch zahlreiche Anregungen für eine interregional vernetzte Regionalforschung.
(Januar 2004) Joachim Kremer

Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver. Edited by Susan PARISI. Warren (Michigan): Harmonie Park Press 2000. XX, 324 S., Abb., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology. Volume 28.)

Mit der Festschrift werden zwei Wissenschaftler und ihr Lebenswerk, die Erforschung des Florentiner Musik- und Theaterlebens, geehrt. Die Aufsatzsammlung trägt ihrem Interessenschwerpunkt Florenz bzw. Italien Rechnung. Als Ergänzung seiner Forschungen zum Florentiner Teatro della Pergola katalogisiert William C. Holmes die Korrespondenz des Impresarios Luca Casimiro degli Albizzi, die so prominente Briefpartner wie Antonio Vivaldi, Nicola Porpora, Francesca Cuzzoni, Farinelli und Senesino umfasst. Susan Parisi aktualisiert das Wissen um Biographie und Operschaffen Ferdinando Rutinis (1763–1827) und legt eine musikalisch-dramaturgische Analyse des Intermezzos *Le finte pazzie* vor. Die erfolglose Florentiner Erstaufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* 1818 skizziert Marcello de Angelis, erreicht aber nicht die Differenziertheit früherer Beiträge zur Mozart-Rezeption dieser Zeit.

Umso interessanter sind die folgenden Aufsätze: Kathleen Kuzmick Hansell streicht die Bedeutung der Mailänder Bühnenwerke für Mozarts weitere Entwicklung als Musikdramatiker heraus; sie erhellt die Produktionshintergründe und die daraus resultierenden Revisionen des Notentextes. Zusammenhänge zwischen dem Wiederaufleben der Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts und der Tragödien-dichtung Vittorio Alfieris stellt Marita P. McClymonds auf den Ebenen von Sujet und Ästhetik her. John A. Rice beschreibt die Uraufführung von Antonio Salieris *La finta scema* im Wiener Burgtheater und die Experimente des Librettisten Giovanni de Gamerra mit der Opera buffa zwischen Comédie larmoyante und Komödie. Carolyn Gianturco weist gattungstypische Inszenierungsformen für Sere-nata, Oratorium und Opera seria nach, wäh-

rend Jonathan E. und Beth L. Glixons „Biographie“ des venezianischen Teatro S. Aponal institutionengeschichtliche Aspekte betont. James Haar informiert über thematisch gebundene Madrigalanthologien, und Caroline S. Fruchtman zeichnet die mehrgleisige Karriere des Londoner Architekten, Dramatikers und Impresarios Sir John Vanbrugh in den Jahren 1696–1711 nach.

Ergänzt wird der Band um die Edition eines spätmittelalterlichen Musiktraktats aus dem Klosterarchiv Ebstorf (Karl-Werner Gumpel) und unbekannter Briefe Marco da Gaglianos (Edmond Strainchamps) sowie Studien über die Vokalmusik des Mittelalters (Calvin M. Bower, Lance W. Brunner), die mühevoll Konstruktion der großen Orgel in der St. Vitus-Kathedrale in Prag (Lilian P. Pruett), Johann Matthesons Beitrag zur Aufklärung (Ernest Harriss II), historische Tendenzen im Oratorium des 19. Jahrhunderts in Deutschland (Howard E. Smither), die Bedeutung Wanda Landowskas für die Wiederentdeckung des Cembalos (Alice Hudnall Cash), Igor Strawinskys *Scènes de Ballet* am Broadway (John Schuster-Craig) und Henry Wolkings Ballett *Forever Yesterday*, in dem der Komponist amerikanische und europäische Kunst- und Volksmusik synthetisiert (Jeanne Marie Belfy) sowie last but not least ein Schriftenverzeichnis Robert Weavers.

(Oktober 2003)

Christine Siegert

Eingegangene Schriften

„Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hrsg. von Jürgen ARNDT und Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 263 S., Abb., Notenbeisp. (Diskordanz. Studien zur neueren Musikgeschichte. Band 14.)

WILLI APEL: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Siegbert RAMPE. Mit einer Bibliografie. [Reprint der Ausgabe 1967.] Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. X, 817 S.

JÜRGEN ARNDT: Thelonious Monk und der Free Jazz. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2002. 276 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Jazzforschung.)

Bach: Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition · Entstehung · Funktion · Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Siegbert RAMPE. München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2002. 520 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 38.)

GÜNTHER BECKER: „im übrigen...“. Texte zur Musik 1954–2004. Hrsg. von Stefan FRICKE und Michael SCHWIERTZY. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 372 S., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 9.1.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Die Musikautographe in öffentlichen Wiener Sammlungen. Bearbeitet und hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2004. 286 S., Abb. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4./Musikwissenschaftliche Schriften der Wiener Beethoven-Gesellschaft. Band 1.)

THOMAS BETZWIESER: Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. XIII, 608 S., Notenbeisp.

Boris Blacher. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Heribert HENRICH und Thomas EICKHOFF. Hofheim: Wolke Verlag 2003. 241 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7.)

TATJANA BÖHME-MEHNER: Die Oper als offenes Autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 352 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 61.)

SIGLIND BRUHN: Saints in the Limelight. Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2003. XXVI, 633 S., Abb., Notenbeisp. (Dimension & Diversity Series. No. 5.)

Das Bucharchiv Hans Schneider. Musikantiquariat und Verlag 1949–2002. Beiträge aus Monographien. Beschrieben von Barbara BERGER und Helga KÖNIG. Tutzing: Hans Schneider 2004. XI, 1220 S. (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt. Verlagsarchive. Band 4.)

Das Bucharchiv Hans Schneider. Musikantiquariat und Verlag 1949–2002. Beiträge aus Zeitschriften und Zeitungen. Beschrieben von Barbara BERGER und Helga KÖNIG. Tutzing: Hans Schneider 2004. S. 555–1092. (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt. Verlagsarchive. Band 5.)

Das Bucharchiv Hans Schneider. Musikantiquariat und Verlag 1949–2002. Namensregister und Abbildungen. Beschrieben von Barbara BERGER und Helga KÖNIG. Tutzing: Hans Schneider 2004. S. 1101–1220. (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt. Verlagsarchive. Band 6.)

Cäcilianismus in Tirol. Fünfzehntes Symposium 2002. Brixner Initiative Musik und Kirche. Redaktion: Josef LANZ und Konrad EICHBICHLER. Brixen: Verlag A. Weger 2003. 205 S., Abb., Notenbeisp.

CORINA CADUFF: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. 386 S., Abb.

MARCEL DOBBERSTEIN: Kultur der Unsterblichkeit. Eine Reise zu den Gründen des Singens und Sagens. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. VI, 320 S., Abb.

Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 4. und 5. April 2003 im Rahmen der 8. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e.V. Zerbst. Dessau: Anhalt-Edition 2003. 272 S., Abb., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band IX.)

LUDWIG FINSCHER: Mozarts Violinsonaten. Winterthur: Amadeus 2003. 32 S., Abb., Notenbeisp. (Hundertachtundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich Auf das Jahr 2004.)

„Fundament aller Clavirten Instrumenten“ – Das Clavichord. Symposium im Rahmen der 26. Tage Alter Musik in Herne 2001. Veranstalter und Herausgeber: Stadt Herne. Redaktion: Christian AHRENS und Gregor KLINKE. München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2003. 181 S., Abb.

FRIEDRICH GEIGER: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 273 S., Abb., Notenbeisp.

INES GRIMM: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 183 S., Abb.

WILFRIED GRUHN: Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hofheim: Wolke Verlag 2003. 458 S., Abb.

Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Begründet durch Erich VALENTIN. Völlig neu erarbeitete Ausgabe. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2004. 417 S., Abb., Notenbeisp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 35. Auslieferung, Sommer 2003. Hrsg. nach Hans Heinrich EGGBRECHT von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003.

CHRISTIN HEITMANN: Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. 319 S.,

Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Band 20.)

Historische Orgeln im Ruhrgebiet. Eine CD-Dokumentation von Christian AHRENS, Sven DIERKE, Stefan GRUSCHKA. Design und Programmierung Johan MALAN. CD.

WOLFGANG HUFSCHEIDT: Denken in Tönen. Eine Einführung in die Musik als Komposition. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 342 S., Notenbeisp.

The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy 29 April – 1 May 2000. Edited by Christophe COIN und Susan ORLANDO. Solignac/Torino: Edition ensemble Baroque de Limoges/Edizioni Angolo Manzoni 2002. 223 S., Abb.

Charles Ives. Hrsg. von Ulrich Tadday. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2004. 130 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 123.)

PETER JOST: Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 171 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 13.)

NINA-MARIA JAKLITSCH: Manolis Kalomiris (1883–1962), Nikos Skalkottas (1904–1949). Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne. Tutzing: Hans Schneider 2003. 372 S., Notenbeisp. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 51.)

CHRISTIAN KADEN: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: J. B. Metzler 2004. 329 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL KLAPER: Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 322 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 52.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999–2001). Mit Beiträgen von Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Gottfried Michael Koenig, Flo Menezes, Younggi Pagh-Paan, Jean-Claude Risset, Makoto Shinohara und Daniel Teruggi. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster: LIT Verlag 2003. VII, 201 S., Abb., Notenbeisp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 6.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003). François Bayle: L'image de son/Klangbilder. Technique de mon écoute/Technik meines Hörens. Zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Anne KERSTING. Münster: LIT Verlag 2003. XI, 234 S., Abb., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 8.)

Kunst · Fest · Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur. In Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden hrsg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER. Schliengen: Edition Argus 2004. 165 S., Abb.

Kunst und Künstlichkeit. Zum Verhältnis von Technologie und künstlerischer Kreativität. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 4.–5. Oktober 2001 im Rahmen der 15. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik. Hrsg. von Frank GEISSLER, Redaktionelle Mitarbeit Sylvia FREYDANK. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 161 S., Abb., Notenbeisp.

MARINA LINARES: Analyse abstrakter Malerei (Pollock): strukturelle Vergleiche von Bild- und Tonkompositionen. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 397 S., Abb., Notenbeisp. (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule. Band 18.)

DIETER MACK: Zeitgenössische Musik in Indonesien. Zwischen lokalen Traditionen, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einflüssen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 548 S., Abb., Notenbeisp., CD (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 32.)

SUSANNE MAUTZ: „Al decoro dell'opera ed al gusto dell'auditore“. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin: Logos Verlag 2003. 261 S., Notenbeisp.

Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 334 S., Abb., Notenbeisp.

THOMAS MENRATH: Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen. 137 S. (Forum Musikpädagogik. Band 57. Berliner Schriften.)

GERTRUD MEYER-DENKMANN: Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 109 S., Abb., Notenbeisp.

HEIDRUN MILLER: Friedrich Zehm. Komponist zwischen Tradition und Moderne. Mainz: Are Edition 2003. XI, 350 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 8.)

ULRICH MOSCH: Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 381 S., Notenbeisp.

Mozart-Jahrbuch 2001 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995), Augsburg, 13. bis 16. Juni 2000. Hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Wolf-Dieter SEIFFERT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIV, 506 S., Abb., Notenbeisp.

Mozart-Jahrbuch 2002 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Konrad KÜSTER und Elisabeth FÖHRENBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. VIII, 190 S., Abb., Notenbeisp.

MARTIN MÜNCH: Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabin. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XXII, 295 S., Notenbeisp. (*musicologica berlinensia*. Band 11.)

On the Music of Stefan Wolpe. Essays and Recollections. Edited by Austin CLARKSON. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2003. XII, 371 S., Abb., Notenbeisp. (*Dimension & Diversity Series*. No. 6.)

Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Theodor GÖLLNER. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2003. 88 S., Abb., Notenbeisp.

SUSANNE NIEDERMAYR/CHRISTIAN SCHEIB: Europäische Meridiane – Neue Musik Territorien. Reportagen aus Ländern im Umbruch. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 200 S., Abb.

Carl Nielsen Studies. Volume I. 2003. Edited by David FANNING, Daniel GRIMLEY and Niels KRABBE. Copenhagen: The Royal Library 2003. 188 S., Abb., Notenbeisp.

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation. Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999. Halle an der Saale: Händel-Haus 2003. 496 S., Abb., Notenbeisp. (*Schriften des Händel-Hauses in Halle*. Band 19.)

Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren – Korrespondieren – Publizieren. Hrsg. von Walter SALMEN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 466 S., Abb., Notenbeisp.

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOW: Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Reprint von Rimsky-Korsakows „Praktischem Lehrbuch der Harmonie“ in der deutschen Übersetzung von Hans Schmidt (Leipzig 1913). Hrsg. von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN und Sigrd NEEF. Mit einem Originalbeitrag von Andreas WEHRMEYER: „Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimsky-Korsakows Harmonielehre“. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. VIII, 314 S., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 16.)

CLEMENS RISI: Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama. Konzeption, Inszenierung und Rezeption des „melodramma“ vor 1850 bei Saverio Mercadante und Giovanni Pacini. Tutzing: Hans Schneider 2004. X, 518 S., Abb., Notenbeisp. (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*. Band 42.)

THOMAS RÖSCH: Die Musik in den griechischen Tragödien von Carl Orff. Tutzing: Hans Schneider 2003. 214 S., Notenbeisp. (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Band 59.)

JÖRG ROTHKAMM: Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 343 S., Abb., Notenbeisp.

ALEXANDER ROVENKO: Grundlagen der Engführungskontrapunktik (dargestellt an Beispielen von der klassischen Vokalpolyphonie bis zur Moderne). Hrsg. von Otfried BÜSING und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XXIII, 241 S., Notenbeisp. (*musicologica berlinensia*. Band 12.)

ALMUT RUNGE-WOLL: Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883). Studien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 336 S., Notenbeisp. (*Europäische Hochschulschriften*. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 234.)

WOLFGANG SANDBERGER/STEFAN WEYMAR: Johannes Brahms. Zeichen, Bilder, Phantasien. Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Lübeck: Brahms-Institut 2004. 107 S., Abb.

KATELIJNE SCHILTZ: „Vulgari orecchie – purgate orecchie“. De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert. Leuven: Universitaire Pers Leuven 2003. 267 S., Notenbeisp., Notenbeilage (*Symbolae. Series B. Volume 31*.)

Robert Schumann gewidmet. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V., Düsseldorf. Hrsg. von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf. Köln: Verlag Dohr 2004. 117 S., Abb.

Schütz-Jahrbuch. 25. Jahrgang 2003. Im Auftrage der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 143 S., Notenbeisp.

KERSTIN-MARTINA SEIDEL: Musikpädagogische und -therapeutische Möglichkeiten bei der Behandlung von Redestörungen. Köln: Verlag Dohr 2003. 231 S., Abb.

OTFRIED VON STEUBER: Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 426 S., Abb. (*Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 10.)

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2003. Neue Folge, Heft 50. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2003. 172 S., Abb., Notenbeisp.

Das Streichquartett in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bericht über das dritte Internationale Symposium Othmar Schoeck in Zürich, 19. und 20. Oktober 2001. Hrsg. von Beat A. FÖLLMI. In Zusammenarbeit mit Michael BAUMGARTNER. Tutzing: Hans Schneider 2004. 331 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft. Heft 4.)

PETER SÜHRING: Der Rhythmus der Trobadores. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte. Berlin: Logos Verlag 2003. 188 S. (Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft. Band 16.)

Synästhesie in der Musik – Musik in der Synästhesie. Vorträge und Referate während der Jahrestagung 2002 der Gesellschaft für Musikforschung in Düsseldorf (25.–28. September 2002) an der Robert-Schumann-Hochschule. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2004. 185 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 11.)

ASTRID TSCHENSE: Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Textinterpretation. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 547 S., Notenbeisp.

LOUIS VIERNE: Meine Erinnerungen. Ins Deutsche übersetzt und hrsg. von Hans STEINHAUS. Köln: Verlag Dohr 2004. 190 S., Abb., Notenbeisp.

OLIVER VOGEL: Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 385 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 53.)

Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Hrsg. von Dagmar BECK und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Musik International 2003. 332 S., Abb., Notenbeisp. (Weber-Studien. Band 7.)

IRIS WINKLER: Giovanni Simone Mayr in Venedig. München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2003. 177 S., Abb., Notenbeisp. (Mayr-Studien. Band 4.)

Eingegangene Notenausgaben

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 23: Lotario. Opera in tre atti HWV 26. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LIV, 246 S., Faks.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 39: Serse. Opera in tre atti HWV 40. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 243 S., Faks.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 9: Sinfonien um 1777–1779. Hrsg. von Stephen C. FISHER in Verbindung mit Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 2002. XVIII, 280 S., Faks.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XII, Band 6: Streichquartette „Opus 76“, „Opus 77“ und „Opus

103“. Hrsg. von Horst WALTER. Mit Vorarbeiten von Lars SCHMIDT-THIEME. München: G. Henle Verlag 2003. XVI, 227 S., Faks.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke, Band 3: Die Freunde von Salamanka D 326. Vorgelegt von Marco BEGHEL-LI. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXI, 329 S., Faks.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2: Klaviersonaten II. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXII, 216 S., Faks.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Roderich FUHRMANN am 24. August 2003,

Dr. Constanze NATOŠEVIĆ am 27. März 2004.

Wir gratulieren:

Dr. Rudolf ELVERS zum 80. Geburtstag am 18. Mai,

Prof. Dr. Rolf DAMMANN zum 75. Geburtstag am 6. Mai,

Prof. Dr. Peter GÜLKE zum 70. Geburtstag am 29. April,

Prof. Dr. Rainer FANSELAU zum 70. Geburtstag am 8. Mai.

*

Dr. Bettina SCHLÜTER hat sich im Juli 2003 an der Universität Bonn für das Fach Musikwissenschaft sowie für das Fach Medienwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet „Murmurs of Earth“. *Musik und Sound in aktuellen Strategien ästhetischer Praxis und wissenschaftlicher Reflexion.*

Dr. Helmut BRENNER hat sich im Februar 2004 an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikethnologie und Populärmusik habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien.*

Die Musikgeschichtliche Kommission hat auf ihrer Sitzung am 8. März 2004 in Kassel Prof. Dr. Lothar SCHMIDT, Marburg, zu ihrem neuen Mitglied gewählt. Weiterhin wurden zahlreiche Maßnahmen zur Abwendung der existenzbedrohenden Mittelkürzungen für das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel eingeleitet. Nähere Informationen und Möglichkeiten zur Unterstützung unter www.musikgeschichtliche-kommission.de und un-

ter www.dmga.de. Zudem konnten konkrete Planungen für ein Nachfolgeprojekt für das *Erbe deutscher Musik* aufgenommen werden.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg und am Joseph Haydn-Institut Köln haben die Arbeiten an einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt zum Thema „*Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten*“ begonnen. Sie stehen unter Leitung von Prof. Dr. Ulrich Konrad und Dr. Armin Raab. Ziel der Forschungen ist eine umfassende Bestandsaufnahme und exakte Abgrenzung des Materialbestandes sowie eine Darstellung der Bearbeitungsprozesse, aber auch eine genaue Bewertung der musikalischen und dramaturgischen Auswirkungen solcher Eingriffe. Hinweise auf Forschungen zu vergleichbaren Themen aus der Opernforschung des 18. Jahrhunderts werden gerne entgegengenommen, außerdem sind die Mitarbeiter zu einem regen Austausch mit in- und ausländischen Studenten und Kollegen bereit. Interessierte mögen sich an eines der Institute oder an die Projektmitarbeiterin Dr. des. Christine Siegert wenden, E-Mail: ulrich.konrad@mail.uni-wuerzburg.de oder haydn-institut@t-online.de.

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte vom 2. bis 4. August 2004 ein internationales wissenschaftliches Symposium „*Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*“. Veranstaltungsort ist das Orff-Zentrum München, Kaulbachstr. 16, 80539 München. Informationen: B.Schmid@lrz.badw-muenchen.de.

In Kooperation mit dem Institut Français de Cologne veranstalten das Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ der Universität zu Köln und die Pariser „Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel“ (INA-GRM) vom 7. bis 9. Oktober 2004 eine Konferenz zum Thema „*Audivisionen 2004*“. In der Sektion „Raum“ wird sich die Konferenz zunächst der eingehenden Erörterung des musikalischen und gebärdensprachlichen Raumes im Werk des Komponisten Helmut Oehring widmen und in einer zweiten Podiumsdiskussion die kompositionstheoretische und -ästhetische Relevanz des Raumes für die elektroakustische Musik untersuchen. Die Sektion „Mouvement“ diskutiert ausgehend von interaktiven Multimediasystemen medientheoretische, ästhetische und praktische Perspektiven der Mensch-Maschine-Interaktion in der digitalen Kunst. Um sich dem Phänomen der Klangfarbe sowie deren unterschiedlichen künstlerischen Formatierungsweisen aus interdisziplinärer Perspektive nähern zu können, wird die Sektion

„Sound“ Experten aus Musikwissenschaft, Film und Klangforschung im Gespräch zusammenführen. Roundtable-Diskussionen international renommierter Forscher und Komponisten sowie eine eigene für das Symposium konzipierte Ausstellungsgalerie eröffnen Einblicke in gegenwärtige Forschung und Praxis. Darüber hinaus präsentieren Protagonisten dreier Generationen der elektroakustischen Musik neueste Kompositionen (fünf Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen) mit dem Acousmonium. Aufgeführt werden unter anderem Werke von Daniel Teruggi, François Bayle, Jean-Claude Risset, Ludger Brümmer, Flo Menezes, Hans Tutschku und Denis Smalley.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg veranstaltet am 20. November 2004 eine internationale Konferenz mit dem Thema „*Das Leiden an der Zeit. Zeitgestaltung als strukturelles Prinzip in den Kompositionen Jean Barraqués und Klaus Hubers*“. Sie ist eingebettet in das Festival „LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik“, das in diesem Jahr unter dem Motto „*Im Dialog der Zeiten. Neue Musik und Zeitlichkeit*“ steht und vom 19. bis 21. November 2004 stattfindet. Informationen: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, Augustinergasse 7, 69117 Heidelberg, Tel.: 06221/54 27 82, Fax: 06221/54 27 87, E-Mail: musikwissenschaft@urz.uni-heidelberg.de, Internet: www.links-heidelberg.de/.

Vom 6. bis zum 10. Dezember 2004 findet am Institut für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. Dr. Michael Stegemann ein internationales Symposium zum Thema „*W. A. Mozarts Don Giovanni – Fragen der Interpretation und Aufführungsgeschichte*“ statt. Ziel dieses Symposions ist es, eine Brücke zwischen Musikwissenschaft und (moderner wie historischer) Aufführungspraxis zu schlagen, deren Erkenntnisse und Standpunkte sich seit langem parallel zueinander bewegen und weiterentwickeln. So wird z. B. René Jacobs (der 2005 *Don Giovanni* in einer Neuproduktion am Pariser Théâtre des Champs-Élysées herausbringt) über die Perspektiven vokaler Verzerrungen und der Rezitativ-Interpretation referieren, während Werner Ehrhardt Fragen der Orchesterpraxis und Gerald Hambitzer Aspekte der Rezitativbegleitung erörtern. Weitere Referenten: Attila Csampai, Constantin Floros, Jürgen Kesting, Norbert Miller, Dieter David Scholz, Neal Zaslaw, Martin Zenck u. a. Im Umfeld des Symposions wird Christoph Prégardien einen Workshop zur Interpretation der Partie des Don Ottavio abhalten. Die Teilnahme ist kostenlos; weitere Informationen bei Dr. Klaus Oehl, Institut für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund, Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Tel. 0231/755-6538, E-Mail: klaus.oehl@udo.edu.

The Journal of Film Music bereitet eine Sondernummer zum Thema „*Transformations Classical Music in Films*“ vor. Wir sind besonders interessiert an Essays zu Rezeptionsformen klassischer Musik im Film, die musikalisches Hören herausfordern und durch Rekontextualisierung, Bearbeitung, Ver-

fremdung etc. verändern. Einsendungen werden bis zum 1. September 2004 angenommen. Kontakt: Tobias Plebuch, Department of Music, Stanford University, Stanford, CA 94305-3076, USA; E-Mail: plebuch@stanford.edu; Internet: www.stanford.edu/group/filmmusic/cfs.htm.

Die Autoren der Beiträge

RYSZARD DANIEL GOLIANEK, geb. 1963 in Ukta (Polen), studierte Musikwissenschaft an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (Posen), Polen (Magisterium 1988, Doktorat 1993, Habilitation 2000) und Violoncellspielen an der Ignacy-Jan-Paderewski-Musikakademie in Poznań (Magisterium 1989). Seit 1987 arbeitet er im Musikwissenschaftlichen Institut der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (derzeit als Adjunkt), seit 1999 unterrichtet er auch an der Musikhochschule in Łódź. Buchveröffentlichungen: *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza* [„Die Dramaturgie der Streichquartette Dmitri Schostakowitschs“], Poznań 1995; *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* [„Die Programmmusik des 19. Jahrhunderts. Idee und Interpretation“], Poznań 1998; *Dzieła muzyczne Juliusza Zarębskiego. Chronologiczny katalog tematyczny / The Musical Works of Juliusz Zarębski. Chronological Thematic Catalogue*, Poznań 2002.

HIROMI HOSHINO, geb. 1967 in Kumamoto (Japan), studierte Musikwissenschaft an der Staatlichen Universität für bildende Künste und Musik, Tokyo, 1990–1992 als Stipendiatin der International Rotary Foundation an der FU Berlin und 1996–1998 als DAAD-Stipendiatin an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 2000 Promotion in Tokyo mit einer Arbeit über die Entstehungsgeschichte der *Schottischen Symphonie* von Felix Mendelssohn Bartholdy. 1999–2001 Research Fellow of the Japan Society for the Promotion of Science, 2001 Assistant Professor und seit 2002 Associate Professor for Musicology an der Rikkyo-University, Tokyo. Veröffentlichungen zu Mendelssohn und seiner Musik (sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch). Seit 2001 Forschungsauftrag der Tamagawa-Universität, Tokyo. Demnächst Herausgabe einer Faksimile-Edition des autographen Klavierauszugs *der ersten Walpurgisnacht* (Besitz der Tamagawa-Universität) mit Kommentar.

RAINER NÄGELE, geb. 1960 in Bad Cannstatt, studierte Musikwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur in Tübingen, M. A. 1989, Promotion 1992 mit *Peter Joseph von Lindpaintner: Sein Leben und Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert* (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 14), Tutzing 1993. Leiter der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart. Langjährig Schriftleiter des Jahrbuchs *Musik in Baden-Württemberg* (zusammen mit Georg Günther). Neueste Veröffentlichung: *Peter von Lindpaintner (1791–1856): Briefe. Gesamtausgabe. Mit einem Quellenverzeichnis* (= *Hainholz Musikwissenschaft* 1), Göttingen 2002.

MARKUS RATHEY, geb. 1968 in Herford, studierte ev. Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel und Musikwissenschaft, ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 1998 Promotion mit der Dissertation *Johann Rudolph Ahle (1625-1673). Lebensweg und Schaffen, Eisenach 1999*. 1998–2000 Postdoktorand des Graduiertenkollegs „Geistliches Lied und Kirchenlied“ an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; 2000–2001 dort Wiss. Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut. 2002–2003 Wiss. Mitarbeiter bei der Sächsischen Akademie der Wissenschaften (Leipzig) im Rahmen des Projekts „Bach-Repertorium“ und der Ausgabe der Werke C.P.E. Bachs. Seit 2003 Assistant Professor für Musikgeschichte am Institute of Sacred Music der Yale University, New Haven.

ERICH REIMER, geb. 1940 in Menden (Sauerland), studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Schul- und Kirchenmusik in Freiburg i. Br.; Promotion 1969; 1970–1976 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*; 1976–1980 Dozent, 1980–1986 Professor für Musikgeschichte an der Universität Gießen, dort Habilitation 1986 (*Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991); seit 1991 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln; zuletzt erschien von ihm: *Vom Bibeltext zur Oratorienszene. Textbearbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Paulus‘ und ‚Elias‘*, Köln 2002.