

Die Musikforschung

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

57. Jahrgang 2004 / Heft 3 – 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

Rainer Nonnenmann: Geliehenes Pathos. Kritische Gedanken zu einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ am Beispiel von Matthias Pintscher	215
Martin Zenck: Die unveröffentlichte Bühnenmusik von Pierre Boulez zu Nietzsches/Barraults philosophischer Prosa-Dichtung „Ainsi parlait Zarathoustra“ (1974)	234
Diedrich Diederichsen: Die Horde als sozialmusikalische Aufgabe	249
Julio Mendivil und Oliver Seibt: Wer alles zu hören ist, wenn Katja Ebstein vom Indiojungen aus Peru singt, und was diese Stimmen in der Musikethnologie zu suchen haben	257
 Berichte	
Jena/Weimar, 31. Juli bis 3. August 2003: Medieval and Renaissance Music Conference 2003	269
Dresden, 6. bis 8. Oktober 2003: Kolloquium der 17. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik ..	270
Freiburg, 29. bis 31. Oktober 2003: Internationales Symposium „Wahrnehmen/Perception, Verstehen/Cognition, Lernen/Learning“	271
Tutzing, 7. bis 9. November 2003: „ReMigration und Musikkultur“	272
Berlin, 4. bis 6. Januar 2004: Kolloquium „Musik: Begriff und Konzepte“	273
Berlin, 26. bis 29. Februar 2004: „Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern ... Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas“	274
Mainz, 5. bis 6. März 2004: „Transkription und Fassung“. Kolloquium des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen an der Akademie der Wissenschaften und der Kultur	275
St. Petersburg, 17. und 18. März 2004: Internationales Kolloquium „Der handschriftliche Nachlass von Nikolaj Andreewič Rimskij-Korsakov	276
Creuzburg, 26. und 27. März 2004: „Samuel Scheidt (1587–1654) zum 350. Todesjahr“	277

Besprechungen

B. K. Gröbler: Einführung in den Gregorianischen Choral (Pfisterer; 293) / R. Flotzinger: Perotinus musicus; R. Flotzinger: Leoninus musicus und der Magnus liber organi (Pfisterer; 293) / C. Hertel: Chanson-vertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina (Huck; 294) / Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert (Ring; 296) / W. Götz: Drei Heiligenoffizien in Reichenauer Überlieferung. Texte und Musik aus dem Nachtragsfaszikel der Handschrift Karlsruhe, BLB Aug. perg. 60 (Thomayer; 297) / Ph. Canguilhem: „Fronimo“ de Vincenzo Galilei (Caella; 298) / Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen (Mücke; 300) / Michel-Jean Sedaine (1719–1797). Theatre, opera and art (Betz Wieser; 301) / Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung; Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“ (Schwindt; 303) / H. Ewert: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann (Synofzik; 304) / U. Drüner: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler (Wagner; 306) / Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter. Correspondance (Jahrmärker; 307) / V. Gressel: Charles Nutter. Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l’Opéra (Jost; 308) / M. Stapper: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik (Hennenberg; 309) / Chr. Kuhnt: Kurt Weill und das Judentum (Wackers; 310) / St. Mösch: Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers (Hunkemöller; 311) / Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950. Band I: Kalifornien (Custodis; 312) / Th. Nussbaumer: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studien zur musikalischen Feldforschung unter dem Nationalsozialismus (Logar; 313) / Klangkunst; Elektroakustische Musik (Grant; 315) / Fr. Krummacher: Das Streichquartett. Teilband I: Von Haydn bis Schubert; Teilband II: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (Schmidt; 317) / Th. Daniel: Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen (Lenk; 318) / G. Spontini; Agnes von Hohenstaufen (Mungen; 319).

Eingegangene Schriften	320
Eingegangene Notenausgaben	323
Mitteilungen	324
Die Autoren der Beiträge	326

Geliehenes Pathos Kritische Gedanken zu einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ am Beispiel von Matthias Pintscher

von Rainer Nonnenmann, Köln

„Was wiederkehrt, sind Probleme,
nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.“
Theodor W. Adorno¹

In den 1970er-Jahren wurden die Komponisten Hans-Christian von Dadelsen (*1948), Manfred Trojahn (*1949), Reinhard Febel (*1952), Wolfgang Rihm (*1952), Hans-Jürgen von Bose (*1953), Wolfgang von Schweinitz (*1953) und Detlev Müller-Siemens (*1957) mit dem Begriff „Neue Einfachheit“ belegt. Obwohl sie teils vehement gegen diese als unpassend und pauschal empfundene Bezeichnung protestierten und tatsächlich Begriffe wie „Neue Verständlichkeit“ oder – wie Rihm 1977 aus Selbstverteidigung gegen diese Etikettierung vorschlug – „neue Vielfalt“ und „neue Eindeutigkeit“² angemessener gewesen wären, hat sich bei aller Polemik und Ablehnung die Bezeichnung „Neue Einfachheit“ als gleichermaßen typologischer wie historiographischer Terminus durchgesetzt. Obwohl zumeist in distanzierende Anführungszeichen gesetzt, handelt es sich um einen stehenden Begriff der Musikgeschichtsschreibung, der für die Zeit der 1970er- und 80er-Jahre die Musik der damals jungen bundesdeutschen Komponisten zu benennen sucht.³

Die meisten der genannten Komponisten waren seit Anfang der 1970er-Jahre miteinander befreundet und studierten teils bei denselben Lehrern: Febel und Rihm bei Klaus Huber in Freiburg, von Dadelsen, Müller-Siemens und von Schweinitz bei György Ligeti in Hamburg. In wesentlichen Ansichten und Zielsetzungen stimmten sie überein, nicht zuletzt in der Strategie, ihre Positionen gemeinsam in Abgrenzung von den vorangegangenen seriellen und postseriellen Avantgarden zu definieren: An die Stelle der als historisch objektiv notwendig proklamierten Materialinnovation sollte wieder die künstlerische Subjektivität als maßgebliche Entscheidungsinstanz treten; statt Strukturverläufe durch serielle Parameterbehandlung zu prädisponieren und den Werkzusammenhang aufzulösen, bemühte man sich um die Restitution der Kategorien Expressivität und Werk; und statt jede Art emotionalen Aus- und Eindrucks möglichst

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (= *Gesammelte Schriften* 7), Frankfurt/Main 1970, S. 61. Der vorliegende Aufsatz ist eine umgearbeitete und um zentrale weiterführende Aspekte erweiterte Fassung von Rainer Nonnenmann, „Der blinde Pluralismus“. Kritische Anmerkungen zu Matthias Pintschers ‚Fünf Orchesterstücken‘ (1997), in: *MusikTexte* 92, Köln 2002, S. 23-30.

² Wolfgang Rihm, „Neue Einfachheit – Aus- und Einfälle“, in: *Hifi-Stereophonie* 16 (1977) 4, S. 420, wiederabgedruckt in: ders., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* Bd. I, hrsg. v. Ulrich Mosch (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 6,1), Winterthur 1997, S. 354.

³ Vgl. u. a. Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. v. Ernst Thomas (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17), Mainz 1978, S. 22–33 und Otto Kolleritsch, „Zur Wertbesetzung des Begriffs der ‚Neuen Einfachheit‘“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik*, hrsg. v. dems. (= *Studien zur Wertungsforschung* 14), Wien/Graz 1981, S. 9–16.

rigoros zu tilgen, wollte man wieder unmittelbar erlebbare Kommunikations- und Erlebnisformen schaffen.⁴ Die insgesamt kritische bis ablehnende Reaktion auf die Nachkriegsavantgarde dürfte auch durch die beiden einflussreichen Lehrerpersönlichkeiten vermittelt worden sein. Klaus Huber hatte sich schon in den 1950er- und 60er-Jahren abseits der Zentren für Neue Musik mit großgeschriebenem „N“ gehalten und György Ligeti hatte Ende der 1950er-Jahre zunächst die immanenten Widersprüche des seriellen Komponierens aufgezeigt, dann um 1960 Referenzwerke des ‚postseriellen‘ Klangkomponierens geschaffen und seit den 1970er-Jahren verstärkt auf traditionelle Gattungen und Formmodelle zurückgegriffen. Insofern lässt sich die „Neue Einfachheit“ durchaus als eine Art ‚Gegenschule‘ zur ‚Darmstädter Schule‘ bezeichnen, die für die damals jungen Komponisten gleichsam synonym für all das einstand, was man überwinden wollte.

Darüber hinaus waren sich die betroffenen Komponisten einig in der Ablehnung der Bezeichnung „Neue Einfachheit“, wie sie unter anderem Rihm stellvertretend für seine Generation formuliert hatte. Im Begriff „Neu“ erkannten sie eine falsche Fortsetzung des Neuheitsanspruchs der seriellen und postseriellen Avantgarde, und den Begriff „Einfachheit“ lehnten sie ab, weil er – bevor er Ende der 1970er-Jahre auf die um 1950 geborenen westdeutschen Komponisten eingeschränkt wurde – ursprünglich auch die US-amerikanische „New Simplicity“ und minimal music einschloss, mit der man die satztechnische und expressive Komplexität der eigenen Kompositionen nicht in Verbindung gebracht wissen wollte.⁵ Zudem erwies sich der Begriff „Neu“ im Zusammenhang mit „Einfachheit“ als zu ambivalent, als dass er eine ganze Kompositionsrichtung hätte angemessen benennen können, da er ebenso gut „Innovation“ wie „Renovation“ bedeuten konnte.⁶ Indes hatte beides seine Berechtigung: Die Überwindung avantgardistischer Dogmen konnte damals durchaus als „Neuerung“ gelten, und der gezielte Rückgriff auf ältere Traditionstränge des romantischen und expressionistischen Komponierens, auf Franz Schubert, Gustav Mahler und Alban Berg, als „Erneuerung“ der im weitesten Sinne tonal-gestischen Musiksprache.

In einem ersten Bilanzierungsversuch fasste Hans-Jürgen von Bose 1978 die zentralen ästhetischen Gemeinsamkeiten seiner komponierenden Generationen zusammen: 1. Die Erkenntnis des Alleinseins, d. h. den Verlust einer übergeordneten Material- und Fortschrittsidee; 2. daraus folgend das Plädoyer für die Vielfältigkeit des Komponierens; 3. die Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Schönheit und emotionalen Inhaltlichkeit der Musik; 4. die Einsicht in die Sinnlichkeit der Musik als Träger einer neuen ästhetischen Kommunikation mit dem Publikum; und 5. der Wunsch, direkt auffassbare, verständliche, lapidare Musik zu schreiben.⁷ Zumindest für den Zeitraum vom Anfang der 1970er-Jahre bis in die zweite Hälfte des Jahrzehnts hat von Boses prägnante Zusammenfassung durchaus die Geltung eines Manifests der

⁴ Vgl. C. Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, hrsg. v. Friedrich Hommel (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19), Mainz 1984, S. 45–55.

⁵ Vgl. Sigfried Schmalzrieth, „Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs ‚Neue Einfachheit‘“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik*, S. 19 ff.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Vgl. Hans-Jürgen von Bose, „Suche nach einem neuen Schönheitsideal“, in: *Ferienkurse '78*, S. 34–39, hier v. a. S. 35 f. und 38 f.

„Neuen Einfachheit“. Im Laufe der 80er-Jahre erwiesen sich die einzelnen künstlerischen Ansätze, Individualitäten und jeweiligen Weiterentwicklungen jedoch als zu verschieden, als dass von einer homogenen Kompositionsrichtung gesprochen werden könnte.

Die zweite, eigentliche Schulbildung

Im engeren Wortsinne ‚schulbildend‘ wirkten die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ seit Ende der 1980er-, Anfang der 90er-Jahre, als sie an in- und ausländischen Musikhochschulen Lehraufträge und ordentliche Professuren für Komposition erhielten. Bereits seit 1985 lehrt Rihm an der Musikhochschule in Karlsruhe, Trojahn seit 1991 an der Hochschule in Düsseldorf, Müller-Siemens seit 1991 an der Musikakademie in Basel, von Bose seit 1992 an der Münchner Hochschule und Febel seit 1989 zunächst in Hannover, dann seit 1997 am Mozarteum in Salzburg. Auf diese Weise ist im Laufe der 1990er-Jahre eine starke Generation von Schülern und Absolventen herangewachsen, die seit einigen Jahren – von der Musikwissenschaft bisher kaum beachtet – ihrerseits den Musikbetrieb als Komponisten und/oder Interpreten, teils auch selbst schon als Lehrer sehr erfolgreich und nachhaltig zu prägen beginnen. Zu nennen sind in erster Linie die beiden Rihm-Schüler Rebecca Saunders (*1967) und Jörg Widmann (*1973), ferner Johannes Maria Staud (*1974), der bei Iván Eröd und Michael Jarrell in Wien studierte, und Matthias Pintscher (*1971), der zunächst bei Giselher Klebe in Detmold, dann 1992–94 bei Manfred Trojahn in Düsseldorf studierte. Im Gegensatz zur Generation ihrer Lehrer konstituieren sich diese gegenwärtig Anfang bis Mitte dreißigjährigen Komponisten nicht selbst als Generation. Dazu kennen sie sich gegenseitig zu wenig, geben sie sich zu individualistisch und artikulieren ihre – gleichwohl in vielem ähnlichen – ästhetischen Positionen nicht gemeinsam. Ihr Materialverständnis und ihre Stellung zur Tradition und Avantgarde zeigen indes typische Merkmale einer Generation sowie eine Grundhaltung, die der ihrer Lehrer in vielem verwandt scheint. Vielleicht bilden sie daher doch ein musikalisches Pendant zur gegenwärtig jüngsten Generation von Literaten, die wie Florian Illies oder Benjamin von Stuckrad-Barre ausdrücklich den Anspruch auf eine „Generationenliteratur“ erheben.⁸

Der momentan repräsentativste und im Musikbetrieb zweifellos präsenteste Vertreter dieser jungen erfolgreichen Komponistengeneration ist Matthias Pintscher. Wie seine Altersgenossen übernahm er zentrale ästhetische Positionen der Generation seines Lehrers Trojahn: die Ablehnung konstruktiver, zumal serieller Vorstrukturierungen und überhaupt der Idee von Avantgarde; die Besinnung auf traditionelle Gattungen und handwerkliche Fertigkeiten des ‚Metiers‘; das Insistieren auf musiksprachliche Ausdrucksqualitäten; schließlich das Anliegen, unmittelbar emotional erlebbare Musik zu schreiben. Wie Trojahn, Rihm, von Bose und andere orientierte er sich dabei zunächst an Gustav Mahler, auch wenn er dessen Musik heute ablehnt. Sein kompositorisches

⁸ Zum Problem des Konzepts einer Generationen-Geschichtsschreibung vgl. Andreas Schulz und Gundula Grebner, „Generation und Geschichte. Zur Renaissance eines umstrittenen Forschungskonzepts“, in: *Generationswechsel und historischer Wandel*, hrsg. v. Lothar Gall (= *Beihefte zur Historischen Zeitschrift*, Neue Folge 36), München 2003, S. 1–23.

Profil, seine ästhetischen Leitlinien und sein Werdegang lassen deutliche Parallelen zu Vertretern der „Neuen Einfachheit“ erkennen. Vor allem Vergleiche zu Wolfgang Rihm drängen sich auf, der seit Anfang der 70er-Jahre von einem zuerst heftig umstrittenen jungen Musiker bald zu einem der weltweit agilsten und meist gespielten Komponisten aufstieg.

Parallel zu Studien bei Klebe und Trojahn nahm Pintscher privaten Unterricht bei Hans Werner Henze, der ihn 1991 und '92 zu seinem „Cantiere Internazionale d'Arte“ nach Montepulciano einlud und maßgeblich zu fördern begann. Schon frühzeitig erhielt Pintscher nationale und internationale Kompositions- und Förderpreise, Stipendien, Auftragskompositionen, Porträtkonzerte, repräsentative Ur-, Erst- und – was im Bereich der neuen Musik besonders bemerkenswert ist – zahllose Wiederaufführungen. In den letzten Jahren wurde er, der überdies erfolgreich als Dirigent eigener und fremder Werke auftritt, als ‚Jungstar‘ der neuen Musik von Musikfestivals und Rundfunksendern zu großen Orchestern und Konzertveranstaltern weitergereicht. Erstaunlich ist auch, dass er nicht nur von einem Teil der Fachpresse als das junge, hoffnungsvolle Talent des zeitgenössischen Musikgeschehens begrüßt wurde, sondern mit seiner Musik auch bei breiteren Publikumsschichten große Resonanz findet und von namhaften Ensembles, Konzerthäusern und Plattenlabels als Komponist und Dirigent umworben wird. Mit Rihm und anderen Vertretern der „Neuen Einfachheit“ verbindet ihn nicht zuletzt seine früh entwickelte Vorliebe für den großbesetzten Orchesterapparat und der künstlerische Anspruch, sich in Musik rückhaltlos expressiv und pathetisch zu äußern. Seine erste Oper *Thomas Chatterton* (1998) über den psychischen und physischen Untergang des jungen englischen Dichters zeigt deutliche thematische Entsprechungen zu Rihms Opernerstling über den Dichter des Sturm und Drang *Jakob Lenz* (1978).

Pintschers Musik und die einiger seiner Altersgenossen erweckt den Eindruck, als handle es sich um eine durch die Generation der „Neuen Einfachheit“ vermittelte „Zweite Neue Einfachheit“. Am Beispiel Pintschers und dessen meist aufgeführter Komposition, den *Fünf Orchesterstücken* (1997), sollen im Folgenden die Gründe erörtert werden, die nahelegen, sowohl in ästhetischer, formaler, instrumentatorischer, harmonischer und melodisch-gestischer Hinsicht als auch unter historiographischem Blickwinkel von einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ zu sprechen. Diese Bezeichnung wird hier vorgeschlagen, um die historischen und ästhetischen Zusammenhänge der momentan sich abzeichnenden und eventuell als epochal erweisenden Tendenz der Gegenwartsmusik möglichst treffend zu beschreiben. Sie sollte nicht vorschnell als begriffliche Einengung verstanden werden, sondern in erster Linie als provokante Zuspitzung und Angebot zu einer offenen Diskussion sowohl über als auch mit der gegenwärtig jungen und jüngsten Komponistengeneration. Ob sich die Bezeichnung „Zweite Neue Einfachheit“ – wie einst das Schlagwort „Neue Einfachheit“ – tatsächlich als stehender ästhetisch-historiographischer Terminus wird durchsetzen können, oder ob die Bezeichnung der langen Reihe ‚gescheiterter‘ Begriffe zuzurechnen sein wird, hängt wesentlich von ihrer Präzisierung im Rahmen einer weiterführenden Diskussion ab. Der vorliegende Beitrag möchte hierzu einen Anstoß geben. Wenn sich durch ihn die direkt angesprochene junge und jüngste Komponistengeneration, die sich bislang

ausgesprochen theoriemüde zeigte, zu ernsthaften Kontroversen und fundierten Darstellungen ihrer ästhetischen Positionen herausfordern lässt, so wie damals das Reizwort „Neue Einfachheit“ ihre Lehrergeneration zu ebenso streitbaren wie klärenden Stellungnahmen provozierte, dann könnten einige der im Folgenden angesprochenen Fragen zur schwierigen Situation des zeitgenössischen Komponierens und der gegenwärtigen Musikhistoriographie vermutlich beantwortet und auf diese Weise vielleicht sogar neue Perspektiven für die Zukunft entwickelt werden.

Für eine Wiederauflage der Bezeichnung „Neue Einfachheit“ spricht auch der Umstand, dass die Diskussion hierüber nie wirklich zu einem Abschluss kam, sondern sich in den 1980er- und 90er-Jahren nahtlos fortsetzte in den Debatten um die musikalische Postmoderne.⁹ Die numerische Zählung einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ bleibt dabei jedoch unerlässlich, da der Begriff „Neue Einfachheit“ unweigerlich an die Generation der jungen westdeutschen Komponisten der 1970er-Jahre gebunden bleibt und nicht einfach auf die nächst jüngere Generation übertragen werden kann. Im Gegensatz zum möglichen Alternativbegriff „Neue Neue Einfachheit“ relativiert die nüchterne Zählung den missverständlichen Innovationsanspruch, den die inflationäre Häufung des Adjektivs „neu“ impliziert und den die jungen Komponisten ebenso wenig erheben wie ihre Lehrer. Ein solcher Neuheitsanspruch wäre auch kaum angemessen angesichts der Tatsache, dass die Befreiung von avantgardistischen Dogmen bereits über dreißig Jahre her ist und streng genommen schon in den 1960er-Jahren, also noch vor der ersten „Neuen Einfachheit“, von Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio und György Ligeti geleistet wurde.

Die neutrale Zählung ist einer ‚Neo‘-Begriffskonstruktion auch deswegen vorzuziehen, weil sie die direkte Fortsetzung einer nach wie vor lebendigen Musikrichtung unterstreicht und klarstellt, dass es sich nicht um den Versuch handelt, ein vergangenes Kapitel der jüngeren Musikgeschichte durch Rückgriffe auf ältere, vorvergangene Traditionen zurückzunehmen, was Carl Dahlhaus Ende der 1970er-Jahre an der Avantgardekritik der „Neuen Einfachheit“ und ihrer Versuche zur Restitution älterer Musikkonzepte konstatierte.¹⁰ So wie sich für Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern der Begriff „Zweite Wiener Schule“ etablierte, weil sie sich als Fortsetzer der Wiener Klassiker Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven verstanden, die ihnen durch Johannes Brahms und Gustav Mahler vermittelt wurden, so empfiehlt sich der Begriff „Zweite Neue Einfachheit“ als Bezeichnung für diejenigen Komponisten, die in direktem Schülerverhältnis den Vertretern der ersten „Neuen Einfachheit“ folgen und unmittelbar an deren ästhetische Positionen anknüpfen.

⁹ Vgl. *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik*, hrsg. v. O. Kolleritsch (= *Studien zur Wertungsforschung* 26), Wien/Graz 1993.

¹⁰ Vgl. Dahlhaus, „Vom Einfachen“, S. 22.

Die *Fünf Orchesterstücke* entstanden 1997 als Auftragskomposition für die Salzburger Festspiele und wurden dort durch das Philharmonia Orchestra London unter der Leitung von Kent Nagano uraufgeführt. Geschrieben sind sie für ein großes Symphonieorchester, das dem des späten Beethoven entspricht und an Besonderheiten lediglich Englischhorn, zwei Harfen, einen Konzertflügel und Synthesizer aufweist. Hinzu kommen fünf Schlagzeuger, die alle über ein reiches Instrumentarium und – mit Ausnahme des Paukisten – über auffallende Zusatzinstrumente verfügen (Peitsche, Ratsche, Kastagnetten, Donnerblech, Flexaton, Ambos, Hammer, Celesta und Kuhglocken), wie sie unter anderem aus Mahlers Symphonien bekannt sind.

In Pintschers Schaffen nehmen die *Fünf Orchesterstücke* insofern einen besonderen Stellenwert ein, als es sich bei ihnen um seine erste größere Arbeit handelt, in der er versuchte, sich ganz auf formale Aspekte zu beschränken und rein strukturell zu arbeiten, ohne sich – wie er selbst sagt – auf die „Schützenhilfe von Poesie“ zu verlassen und Strukturen aus literarischen Vorwürfen abzuleiten.¹¹ Bis dato entstand seine Musik fast ausnahmslos aus der Begegnung mit Literatur, vor allem der Lyrik von Arthur Rimbaud, weil er diese als eine Art Metapher für eine informelle Musik begreift, die mit an sich verständlichen Worten und Klängen statt direkter Aussagen eher atmosphärische Stimmungen und Gefühle vermittelt. Vermutlich diente Pintscher die Assoziation mit Poesie – gelegentlich auch mit Bildender Kunst wie in *dernier espace avec introspecteur* (1994) für Akkordeon und Violoncello nach einer Raumplastik von Joseph Beuys und im Streichquartett *Figura II / Frammento* (1997) nach Arbeiten von Alberto Giacometti – nicht nur als Inspirationsquelle, sondern überdies als Versuch, das flüchtige Medium Musik in konkret Sprachlichem, Anschaulichem zu verankern.

In jedem der *Fünf Orchesterstücke* hat er zum ersten Mal unabhängig von metaphorischen Bild- oder Sprachkonstellationen bestimmte Materialien zu entfalten versucht. Die Absenz einer literarischen Vorlage dürfte auch den Ausschlag für die Wahl des Werktitels gegeben haben. Obwohl der Komponist definitiv klargestellt hat, dass er keine Verbindung zu den Orchesterstücken der Zweiten Wiener Schule herstellen wollte,¹² sind Parallelen zu Schönbergs gleichnamigem op. 16 von 1909 sowie zu Weberns opp. 6 und 10 von 1909 bzw. 1913 und Bergs op. 6, ebenfalls von 1913, gleichwohl erkennbar. Entsprechungen zeigen sich in der Vorliebe für eine expressiv-atonale Intervallik, in der teils hochfahrenden, teils resignativ zurücksinkenden Gestik, in deutlicher Trauermarschdiomatik und der über die Zweite Wiener Schule vermittelten Affinität zur Musik Mahlers. Indes zielen Pintschers Stücke nicht auf die epigrammatische Verdichtung der Form und die extreme kammermusikalische Durchsichtigkeit der Orchesterstücke der Wiener Meister. Aber auch sie sind – obwohl ausdrücklich ohne Textvorlage entstanden – unverkennbar einer Idee der Musik als Sprache verpflichtet, was für Pintschers textgebundene und musikdramatische Arbeiten in noch weit stärkerem Maße gilt. Hinsichtlich der deklamatorischen Art seiner Musik spricht der Komponist selbst von „Sprachmusik“.¹³

1) Das erste Stück ist „apertamente, respirando“¹⁴ überschrieben, was so viel wie „eröffnend, atmend“ meint. Es beginnt mit einem kurzen Einleitungsabschnitt (T. 1–6), der das zentrale Intervall der kleinen Sekunde und – daraus abgeleitet – der großen Septime und kleinen None exponiert. Für die Melodik und Harmonik dieses und der weiteren Stücke bleibt diese Intervallkonstellation bestimmend. Entwickelt wird das Kernintervall in der ersten Harfe durch ein Glissando aus der verminderten Sekunde *cis¹-des¹* zur kleinen Sekunde *cis¹-d¹* (T. 2 ff.), die anschließend von Klarinetten, Celesta, Vibraphon und Kontrabass aufgegriffen und zu einem ersten kurzen Tutti verdichtet wird, bevor sie als Nachhall von Röhrenglocken, Celesta und Hörnern bis zur Generalpause *decrescendiert* (T. 6). Die Einleitung nimmt damit ein miniaturen den bogenförmigen Gesamtverlauf des knapp sechsminütigen Stücks vorweg. Den beiden Harfen kommt bei der Materialexposition die Vorrangstellung geheimer Impulsgeber zu. Während die zweite Harfe hinten im Orchester postiert ist, nimmt die 1. den Platz eines Soloinstruments direkt vorne neben dem Dirigenten ein und dominiert – vom Echoinstrument sekundiert – über weite Strecken das Geschehen. Ihre sphärischen Pizzicati und Arpeggi setzt das Orchester mit erweiterten Aus- und Nachklängen fort, so dass der Eindruck entsteht, als entfalte sich die Musik mit der Zeit auch nach allen Richtungen im Raum.

Im Folgenden wandert die kleine Sekunde als Orgelpunkt von den Kontrabässen in die Celli und Hörner, die sie mit einem Septimsprung „sostenuto e espressivo“ beantworten (T. 21). Die Kombination von kleiner Sekunde und großer Septime gewinnt hier erstmals motivische Qualität. In harmonischer Hinsicht tragend wird die kleine Sekunde als Keimzelle eines chromatisch um den tonalen Fixpunkt *cis* entfalteten Klangspektrums, das weiter in Vierteltöne aufgespalten sowie durch Glissandi und chromatische Tonumspielungsfiguren belebt wird. Die um einen Zentralton gruppierte Mikrotonalität erinnert an Musik von Ligeti, Giacinto Scelsi oder des späten Luigi Nono.¹⁵ Mit Nonos Klangkomposition *A Carlo Scarpa, architetto ai suoi infiniti possibile* (1984) gemein hat Pintschers Stück auch die Kombination von fein nuancierten Klangflächen mit heftigen Impulsen, Pizzicati, Schlagzeug- und Blechbläserakzenten. Zum Höhepunkt des Stücks kommt es in dem Moment, da die vier Hörner über dem bewegten Cluster unisono „con enfasi“ mit einer Melodie aus abwärtsgerichteter Chromatik und aufwärtsgerichteten großen Septimsprüngen einsetzen (T. 50), welche die Trompeten als durchdringende Fanfarenstöße aufgreifen. Nach dem Abbrechen der Kulmination bleibt eine verhaltene Klangfläche zurück, in der die Intervallstrukturen der vorigen Massierung als zarte Streicherbalzati „come una risonanza da lontano“

¹¹ Matthias Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

¹² Ebd.

¹³ Zit. nach Thomas Schäfer, „Imagination aus der Kraft des Poetischen. Über den Komponisten Matthias Pintscher“, in: *NMZ* 46 (1997) 10, S. 12.

¹⁴ Pintscher bevorzugt italienische Vortragsanweisungen, die seiner eigenen Auskunft nach vor allem als „atmosphärische Angaben“ zu verstehen sind (im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001).

¹⁵ Hierauf aufmerksam machte bereits Thomas Schäfer, „Eiszeichen im Gestirn. Notizen zur Musik von Matthias Pintscher“, in: CD-Beiheft *KAIROS* 0012052, 1999, S. 7.

nachzittern. Die Verbindung von sordinierten Streichern mit leisem Glockenspiel, Vibra- und Marimbaphon, gestrichenen Becken und Triangel schafft eine gläserne Atmosphäre „delicatissimo, molto irreal, misterioso“.

Die letzten sechs Takte entsprechen dem Einleitungsabschnitt. Wieder dominieren in den Harfen kleine Sekunden und folgt auf einen kurzen Tutti-Akzent das langsame Verklingen liegender Sekundreibungen. Der Gesamtverlauf folgt einer traditionellen Bogenform mit geradezu klassisch fünfteiliger Dramaturgie von Einleitung, Steigerung, Entspannung, Höhepunkt und Schluss, wie sie in ausgreifenderen Extensionen in den langsamen Symphoniesätzen von Anton Bruckner oder Karl Amadeus Hartmann begegnen. Der Wechsel von Tuttiballungen und leise nachzitternden Einzelklängen zielt auf proportionelle Ausgewogenheit von Energie- und Spannungszuständen, Komplexion und Reduktion.

2) Die Vortragsanweisung zum zweiten Orchesterstück lautet „con vigore violento e precipitoso“, also „mit gewaltsamer und überstürzter Kraft“. Tatsächlich platzt das Stück mit rasenden Klangketten, Skalenläufen, forcierten Tutti- und Schlagzeugeinsätzen heraus. Seine exaltierte Virtuosität entfaltet einen plakativen Kontrast zum insgesamt verhaltenen ersten Stück. Die aufgepeitschte, gehetzte Atmosphäre erinnert an Filmmusik und lässt unweigerlich Sturm- oder Gewaltszenarien assoziieren. Bestimmend sind blockhafte Wechsel von Tutti und solistisch behandelter Kontrabass-Gruppe. In den Tutti-Teilen werden melodische Linien, Repetitionen, Schlagwerk-Kaskaden, Skalen- und Intervallketten zu einem dichten polyrhythmischen Gefüge geschichtet, in welchem die Konturen der Einzelstimmen verwischen und die Summe der Details den Eindruck eines frei improvisierten Tumults macht. Pintschers Anspruch, durch „extreme kammermusikalische Aufsplitterung eines sehr kompakten und sehr großen Orchesters ein Höchstmaß an Klarheit und Plastizität gerade auch bei komplexen Strukturen zu erreichen“,¹⁶ wird jedenfalls nicht eingelöst. Auch seine Absicht, die Instrumente virtuos zu benutzen, um Virtuosität gegen Fläche und Monochromie abzugrenzen,¹⁷ kann kaum als realisiert gelten, da aus der Hypervirtuosität der Einzelstimmen zwar eine in sich bewegte, aber nach außen letztlich summarische, monochrom und flächig wirkende Gesamttextur entsteht, ähnlich Ligetis frühen Klangkompositionen.

Wie mit harten Filmschnitten gegen die Tuttiblöcke abgesetzt setzen die Kontrabässe ein. Sie spielen „mit ganzer Kraft“ in engem Ambitus und höchster Lage chromatisch kreisende Linien (T. 5), die „wimmernd“ klingen sollen und an den klagenden Instrumentationstopos des Kanonthemas aus dem dritten Satz von Mahlers erster Symphonie erinnern. Wie in den Tuttiblöcken resultieren auch hier aus heterophoner Vielstimmigkeit pauschal und letztlich homophon wirkende Klangblöcke, da die drei Kontrabass-Stimmen wegen ihres identischen Tonmaterials kaum auseinander zu halten sind. Allenfalls durch den schnellen Wechsel mit den Tuttiblöcken entsteht eine übergeordnete Zweistimmigkeit. Im Folgenden überlagern sich Tutti und Kontrabässe mit einzelnen Instrumentalgruppen zu chaosartigen Verdichtungen, die schlagartig abreißen und sich erneut zu Maxima aufbauen, um abermals abzubrechen. In deutlichem Rückgriff auf den Anfang setzen schließlich die Kontrabässe wieder mit „wimmernd“ hohen Lineamenten ein (T. 75 ff.), in deren Folge das Stück schnell zu einem letzten plötzlich abbrechenden Tutti führt (T. 88), bevor es rasch mit leisen, geräuschhaften Klängen verebbt.

3) Das dritte Stück bildet sowohl chronologisch als auch hinsichtlich des Klangmaterials und der kompositorischen Faktur das Mittelstück des gesamten Zyklus, der sich laut Pintscher von hier gleichsam nach vorne und hinten entfaltet.¹⁸ Es ist ein Adagio und eine Art Synthese der beiden vorangegangenen Stücke. Die dort exponierten Gegensätze von Tempo, Dynamik, Klang, Fläche und Impuls interpolieren sich jetzt wechselseitig. Den Anfang macht eine metallisch-gläserne Klangschicht, wie sie bereits im ersten Stück begegnet. Sie besteht aus solistischen Harfenklängen mit sanft geschlagenem oder gestrichenem Vibraphon, Glockenspiel, Triangel und Crotales. Hinzu kommen zarte Flautati, Balzati und Pizzicati der Streicher, die eine zweite, kontrastierende Schicht vorwegnehmen, bestehend aus einer sukzessive verlangsamten Rhythmusfolge fahler und diminuierender Cluster (T. 11 ff.). Durch zusätzliche Ritenuti entsteht ein schleppender Gestus wie im dritten Satz von György Kurtágs Erfolgsstück *Stele für großes Orchester* op. 33 (rev. 1994),¹⁹ der an einen verhaltenen Trauermarsch denken lässt. Zur Störung der in sich ruhenden Klangwelt kommt es, als sich hohe 32stel-Einwürfe von Pikkoloflöten, gedämpfter Trompete und Violinen zu durchgehenden Läufen verdichten und Harfen und Schlagzeuger mit Glissandi und Wirbeln einsetzen (T. 52 ff.). Wie in den vorigen Stücken bricht auch diese Verdichtung plötzlich ab. An die Stelle heller Klangfarben treten tiefe Tremoli der Bässe, Liegetöne der Bassklarinetten, Glockenschläge und erneute Einsätze des funeralen „Schlepp-Motivs“ (T. 71 ff.). Der Schluss gleicht einem aufgewühlten Marsch mit der typisch düsteren Instrumentation von schweren Bläser- und Streicherakkorden in tiefer Lage, durchdringenden Trompetenfanfaren, Glockenschlägen, Trommelwirbeln und -schlägen. Im vierfachen Forte mit erhobenen Schalltrichtern der Blechbläser bricht der Marsch schließlich ab. Durch synchrone Tutti-Einsätze sowie schnelle Auftaktfiguren vor betonten Zählzeiten oder akzentuierten Akkorden setzen sich auch in den anderen Stücken immer wieder durchgehende Rhythmusfolgen durch und es etablieren sich trotz wechselnder Metren regelmäßige metrische Pulsationen. Pintschers Behandlung der Rhythmik geht kaum über Verhältnisse von 2:3, also z. B. von 16teln zu 16tel-Triolen hinaus. Und komplexere Proportionen werden – selbst wenn sie notiert sind – nicht als solche gehört, da sie zumeist als schnelle Auftaktfiguren vor einer klar dominierenden Akzentrhythmik fungieren. Zudem bleibt Pintschers Rhythmik stets an melodische Gesten gebunden. Er folgt damit dem Anliegen der Vertreter der „Neuen Einfachheit“, an die Stelle nivellierter Dauernwerte wieder eine „sinnliche Artikulation des Flusses musikalischer Erlebniszeit“ treten zu lassen und Rhythmik wieder „primär aus der Emphase körperlicher Bewegung zu finden“.²⁰

¹⁶ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Schäfer, „Eiszeichen“, S. 7.

²⁰ Wolfgang von Schweinitz, „Standort“, in: *NZfM* 140 (1979) 1, S. 21.

4) Das vierte Stück ist das kürzeste und „sequenza“ betitelt. Es umfasst nur 16 Takte und dauert gerade mal eine Minute. Aufgrund der geringen Ausdehnung und diffusen Klanglichkeit wirkt es wie ein schattenhafter Reflex auf vorangegangene Ereignisse bzw. ein flüchtiges Interludium vor dem Finale. Obwohl seine Kürze mit dem ebenfalls relativ kurzen zweiten Stück korrespondiert und damit die Symmetrie um das zentrale dritte Stück annähernd gewahrt bleibt, fällt dennoch eine leichte Disproportion gegenüber den anderen Stücken auf. Das Stück hat mehr transitorischen Charakter und ist laut Pintscher eine Art Bindeglied, das vor dem großen Finalsatz noch einmal die Konzentration der Hörer bündeln soll.²¹ Der Titel „sequenza“ sucht diesen Übergangscharakter zu benennen. Er stammt aus der mittelalterlichen gregorianischen Messe und bezeichnet ursprünglich untextierte Melismen auf der letzten Silbe des Alleluia, welche später mit Texten versehen und zu eigenständigen liturgischen Teilen aufgewertet wurden.

Das Stück beginnt mit leisen Impulsen der Bongos als gleichsam ins *ppp* gewendeten Varianten der Bongo-Wirbel am Ende des zweiten Stücks. Ferner begegnen aus den vorigen Stücken leise Battuti, gestrichene Crotales und zitternde 32stel-Repetitionen der hohen Holzbläser. Hinzu kommen tonlose Blas- und Streichgeräusche. Sie markieren den Extremwert von Pintschers Klangspektrum, das sonst weitgehend der herkömmlichen Instrumentalpraxis verpflichtet bleibt und nur selten ins Geräuschhafte ausgreift. Ab der Mitte des Stücks dünne die Aktionen wieder bis auf leise Bongo-Impulse aus, die am Schluss nicht abwärts, wie zu Beginn des Stücks, sondern aufwärts gerichtet verebben und dadurch das Stück sowohl krebsgänglich schließen als auch spannungsvoll zum nachfolgenden öffnen.

5) Das fünfte Stück ist „sospeso, molto irreal, come da lontano“ überschrieben, also „schwebend, sehr unwirklich, wie von fern“. Pintscher zielt hier auf möglichst ungreifbare Klangzustände zwischen realer Tonartikulation und sphärischen Geräuschklängen. Wie das erste beginnt dieses letzte Stück mit einem kurzen Dialog der Harfen, der im übrigen Orchester in leisen Echos weiterklingt. Wie dort sind Sekund-, Septim- und Nonintervalle bestimmend, die auch jetzt von den Hörern aufgegriffen werden. Ein zweites Harfen-Solo soll „sehr frei und träumerisch vor sich hin...“ gespielt werden und basiert – wie zahlreiche andere Passagen – im Wesentlichen auf Sept-Non-Akkorden, die durch Alterationen gelegentlich zu bitonalen Strukturen erweitert sind (T. 8 ff.). Das Harfensolo führt in einen „trasognato“ („träumerisch“) überschriebenen Abschnitt, der mit den Takten 59–62 des ersten Stücks identisch ist, so als ‚träume‘ das letzte Stück hier noch einmal vom ersten oder insgesamt von vergangener Musik. Durch die tonalen Allusionen erhält die Stelle einen stark nostalgischen, rückgewandten Zug. Den Charakter ferner Nachklänge „delicatissimo, molto irreal, misterioso“ haben auch lange Lineamente von Flöten und Klarinetten, die erst hier vollständig auszuformulieren scheinen, was im ersten Drittel des dritten Stücks mit kurzen Flöteneinsätzen nur angedeutet wurde. Sie basieren auf Groß- und Kleinterz-Ambivalenzen, die sich zuweilen zu Dur-, Moll- und Septakkorden schichten und damit ebenfalls deutlich tonale Strukturen anklängen lassen.

Im Gegensatz zum sphärischen Erscheinungsbild des ersten Abschnitts ist der zweite (T. 41 ff.) in gedämpfte, dunkle Klangfarben gehüllt. Aus chromatisch absteigenden Streichertremoli brechen plötzlich – wie im ersten Stück – Hörner und Trompeten mit lauten Fanfaren los. Die damit initiierte Massierung schreiender Dissonanzen (große Septimen) und brutaler Schlagzeugwirbel (T. 59 ff.) bricht – wie stets in den *Fünf Orchesterstücken* – plötzlich ab. Zurück bleibt ein regelmäßiger Gang der Bässe und verhaltene Paukenschläge. Darüber erhebt sich eine weit geschwungene Kantilene des Englischhorns, das sich „apothetisch“ in absteigender Chromatik und einem großen Septimsprung – wie die Tremololinien zuvor – ausstirbt. Melodik wird hier – wie von Schweinitz schon 1979 gefordert hatte – wieder zum „selbstverständlichen Medium menschlicher Emotion“.²² Der tonale Charakter der Kantilene resultiert aus figurativen Umspielungen der regelmäßigen Bass-Schritte mit Seufzersekunden, Vorhalts- und Durchgangsnoten. Unverkennbar wird die Aura von Trauer, Einsamkeit und Resignation beschworen, wie sie dem Englischhorn spätestens seit seiner exponierten Verwendung im dritten Akt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1857–59) anhaftet.

Eine weitere chromatische Basslinie führt schließlich in den Schlussabschnitt (T. 85–98). Mit Glockenschlag, dunklem Blechbläser-Akkord, chromatischen Celloschritten und leise nachschleppenden Pauken- und Trommelschlägen wird – wie im dritten Stück – das Idiom eines Trauermarschs angeschlagen. Dem fügt sich auch ein kurzes Solo der Hörner ein, mit dem das zentrale Intervall der aufwärtsgerichteten großen Septime abschließend noch einmal als Kernmotiv aufgegriffen (T. 87 f.) und weitergereicht wird an Englischhorn, Harfe, Crotales und Kontrabässe, die das Stück mit einem *ppp*-Hauch auf dem Saitenhalter beschließen.

Den finalen Pausentakt hat Pintscher mit „wie ein Verstummen – das Unsagbare“ überschrieben. Die Berufung auf den romantischen Topos des Verstummens wirkt hier jedoch deplaziert. Erstens verstummt das Stück nicht, sondern kommt durch den suggestiven Trauermarsch und die abschließende Rekapitulation zentraler Elemente zu einem klar auskomponierten Ende. Zweitens ist von einem Verstummen wenig zu halten, das ausdrücklich vorgeschrieben werden muss. Wer vom ‚Unsagbaren‘ handeln will, sollte es nicht explizit benennen, weil er sonst Gefahr läuft, nur ‚Unsägliches‘ zu sagen. Womöglich wollte Pintscher – wie Wolfgang Rihm wiederholt getan hat – die Interpretation nahelegen, die großen Gesten seiner Musik würden durch die finale *marcia funèbre* zurückgenommen oder ‚in Anführungszeichen gesetzt‘. In diesem Fall bliebe jedoch unverständlich, warum er sich mit dem Kondukt ausgerechnet eines konventionellen Topos bedient, den zu brechen seine Aufgabe eigentlich hätte sein müssen. Den Gedanken der Sprachlosigkeit oder die Grenze der letzten, ‚unsagbaren‘ Dingen ausgerechnet mit den beredten Mitteln der Tonsprache des 19. Jahrhunderts darstellen zu wollen scheint wenig plausibel. Statt eines eloquenten Nekrologs auf das Ende der traditionellen Musiksprache ist seine Musik vielmehr ein Versuch zu deren Reanimation. Nichts spricht dafür, dass die verwendeten Ausdrucksgesten, Aus- und Abbrüche, Kantilenen, Fanfaren und Märsche irgendwie gebrochen, ironisiert oder als geliehene symphonische Konventionen reflektiert würden. Stattdessen ruhen sie selbstgenügsam in sich und scheinen – laut Pintschers Vortragsanweisungen – „träumerisch vor sich hin“ zu monologisieren.

²¹ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

²² von Schweinitz, S. 20.

„Imaginäres Theater“

Matthias Pintschers *Fünf Orchesterstücke* zeigen in formaler, instrumentatorischer und gestischer Hinsicht deutliche Parallelen zur „Neuen Einfachheit“, die es rechtfertigen, von einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ zu sprechen. Wie viele Orchesterwerke und namentlich wie viele Symphonien der „Neuen Einfachheit“ tendieren sie zu bogenförmiger Geschlossenheit und in ihrer Abfolge zum Sonatenzyklus einer Symphonie. Das reprisenhaft geschlossene erste Stück entspricht in etwa einem Sonatenhauptsatz, das zweite einem furiosen Scherzo, das dritte einem Adagio, das vierte einem kurzen Interludium und das fünfte einem Finale, dessen Klimax in die Coda eines Trauermarschs mündet. Darüber hinaus sind die fünf Stücke durch ein einheitliches Intervallkonzept verbunden, das sich mit den Hauptintervallen Sekunde, Septime und None eng an den frei-atonalen Expressionismus der Zweiten Wiener Schule anlehnt. Wie in der Symphonik von Bruckner, Brahms und Mahler bestimmt diese intervallische Substanzgemeinschaft den melodisch-harmonikal Gesamtverlauf. Für zyklische Verklammerungen sorgen zudem instrumentatorische, klangliche und gestische Korrespondenzen sowie zitartige Vor- und Rückgriffe.

Hinsichtlich der Instrumentation wurde an Pintschers Orchesterwerken immer wieder die Reife und Brillanz hervorgehoben. Tatsächlich zeigen seine Partituren neben einer klaren Notation und perfekten Behandlung des Orchesterapparats eine ausgeprägte Phantasie für raffinierte Klangnuancierungen. Dass am Anfang seiner Karriere keine Solo- oder Kammermusikwerke stehen, sondern durchweg Stücke für große Besetzungen, hat er mit seinen Mentoren Henze und Trojahn sowie mit Müller-Siemens, Rihm und anderen gemein, die ihre ersten Symphonien ebenfalls bereits in jungen Jahren komponierten und sich damit von der avantgardistischen Bevorzugung kleiner, experimenteller Ensembles abgrenzten. Auf seine Vorliebe für den großen Orchesterapparat angesprochen verweist Pintscher auf seine Begegnung mit dem lokalen Jugendorchester seiner westfälischen Heimatstadt Marl, das er als Fünfzehnjähriger zu dirigieren die Gelegenheit hatte und das in ihm den Wunsch weckte, statt, wie ursprünglich beabsichtigt, Dirigent zu werden, selbst Musik für diesen Apparat zu schreiben. Durch Lektüre von Partituren Strawinskys, Bartóks, Debussys, Ravels und Monteverdis machte er frühzeitig Bekanntschaft mit orchestralen Mitteln und ihren Realisationsmöglichkeiten.

Indes ist anzumerken, dass Pintscher damals als Dirigent mit einem konventionellen und ‚schulmäßig‘ gehandhabten Apparat in Berührung kam und entgegen dem verbreiteten Lob seiner frühen ‚Fertigkeit‘ im Instrumentieren vielleicht gut daran getan hätte, sich zunächst durch eine detailliertere Auseinandersetzung mit einzelnen Instrumenten im Rahmen von Kammermusik vom landläufigen Klangvokabular zu lösen, das noch die *Fünf Orchesterstücke* bestimmt. Zugleich entsprechen seine Instrumentationspraktiken einer Forderung von Wolfgang von Schweinitz, der 1979 in Opposition zur parametrischen Behandlung der Klangfarbe wieder die „Integration der individuellen instrumentalen Aura“²³ propagierte. Auch Pintschers weitgehender Verzicht auf neue

²³ Ebd., S. 21.

Spiel- und Klangpraktiken korrespondiert mit der „neu-einfachen“ Ablehnung postserieller Materialinnovationen.

Pintschers frühe Bekanntschaft mit Orchesterliteratur von Monteverdi bis Bartók liefert vermutlich auch die Erklärung dafür, dass seine Orchesterkompositionen besonders beredt erscheinen und die traditionellen Topoi von Licht und Schatten, Kampf und Sieg, Niederlage, Gewalt, Bedrohung, Trauer, Einsamkeit usw. assoziieren lassen. Vorschub leisten dieser Semantisierung auch die vielen suggestiven Vortragsanweisungen, „misterioso“, „sospeso“, „trasognato“, „con enfasi“, „schattenhaft“, „apothetisch“ und immer wieder „dolcissimo“. Die traditionelle Morphologie folgt der Idee „poetischer Klangrede“,²⁴ wie sie erstmals um 1600 mit Monteverdis *stile rappresentativo* in der frühbarocken Oper aufkam, und bis ins 19. Jahrhundert und zur Zweiten Wiener Schule bestimmend blieb, bevor sie von der seriellen Nachkriegs-avantgarde zerschlagen und in den 1970er-Jahren durch die „Neue Einfachheit“ wieder restauriert wurde. Reinhard Febel etwa plädierte für die fortgesetzte Verwendung des während Jahrhunderten entstehenden Systems der musikalisch-rhetorischen Figuren, weil sich mit dieser verfeinerten ‚Fachsprache‘ bestimmte Empfindungen, Sehnsüchte und Gefühlszustände adäquat beschreiben ließen und es unsinnig sei, diese Ausdrucksmöglichkeiten einfach abschaffen zu wollen.²⁵ Wie Febel und seine Generation zielt auch Pintscher mit historisch codifizierten Gesten, tonalen Allusionen und traditionellen Instrumentationstypen auf eine quasi referentielle Semantik, die den tonal-expressiven Kommunikationsgewohnheiten des an traditioneller Opern- und Konzertmusik geschulten Publikums entgegen kommt.

Im „darstellenden Stil“ seiner Musik liegt auch der Schlüssel zum großen Erfolg bei einer breiteren Publikumsschicht. Dass Pintschers Musik die Phantasie in hohem Maße zur Imagination von Ereignissen, Situationen, Szenen und Räumen anregt, hängt mit der Idee von Musik als „imaginärem Theater“ zusammen, der fast alle seine Werke verpflichtet sind.²⁶ Die Vorstellung geht auf Hans Werner Henze zurück und, wenn man sie weiter verfolgt, bis auf Gustav Mahler, dessen sprechende Ausdruckscharaktere und dramatische Inhalte die innermusikalischen Verlaufsformen seiner Symphonien permanent durchkreuzen. Pierre Boulez bezeichnete zum Beispiel den „Abschied“ aus dem *Lied von der Erde* als „imaginäres Theater“, d. h. als Opernszene, die der realen Handlung des Theaters nicht bedarf.²⁷ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Pintschers Musik die Identifikation mit einem in ihr verkörperten fiktiven Handlungssubjekt und traditionell hermeneutische Lesarten nahelegt.

²⁴ Schäfer, „Imagination“, S. 12.

²⁵ Reinhard Febel, „Vom Einfall zum Kunstwerk. Oder: Von den Einfällen zu keinen Kunstwerken mehr. Oder: Von keinem Einfall trotzdem zum Kunstwerk? Zur komplizierten Lage der Musik der Gegenwart“ (1993), in: ders., *Alles ständig in Bewegung. Texte zur Musik 1976-2003*, hrsg. v. Rainer Nonnenmann (= *Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts*, Bd. 11), Saarbücken 2004, S. 104.

²⁶ Vgl. Reinhard Kager, „Matthias Pintscher – ‚Fünf Orchesterstücke‘“, in: *ÖMZ* 52 (1997) 8, S. 38.

²⁷ Vgl. Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart 1977, S. 161.

Neo-Mahlerismus

Bereits zu Beginn seiner Karriere äußerte Pintscher im Zusammenhang seiner theatralischen Musikauffassung: „Ich liebe das Pathos und leiste es mir auch“.²⁸ Er folgte damit Wolfgang Rihm, der 1979 aus Protest gegen das Ausblenden emotionaler Erlebnis-kategorien durch die Avantgarde erklärt hatte: „Ich will bewegen und bewegt sein. Alles an Musik ist pathetisch“.²⁹ Wie Rihm begreift Pintscher Pathos als einen Wesenszug seiner eigenen Musik sowie von Musik überhaupt. Er versteht darunter ganz allgemein die Tatsache, dass Musik expressive Momente mit einer gewissen Wucht und Unmittelbarkeit transportiert.³⁰ Er orientiert sich damit an Vorstellungen von Expressivität und Fasslichkeit, wie sie in den 1970er-Jahren von Rihm, Trojahn und anderen vertreten wurden, die gegen die als abstrakt empfundene Strukturkomplexion des Serialismus revoltierten und stattdessen wieder eine Musik schreiben wollten, deren Strukturen deutlich hörbar und von unmittelbar expressiver Erlebbarkeit sein sollten. Aus diesem Grunde griffen sie – wie später Pintscher – auf die von Bruckner, Mahler und Berg geprägten Form- und Ausdruckskonzepte zurück. Insbesondere Mahler entwickelte sich im Zuge der großen Renaissance seiner Musik während der 70er-Jahre für die damals jungen Komponisten zu einer starken Integrations- und Vaterfigur.

Heute erklärt Pintscher, Mahlers Musik sei ihm nicht durch seine Lehrer vermittelt worden und nach ersten Beeinflussungen zu Beginn seiner Kompositionstätigkeit wegen deren angeblicher Redundanz, Plakativität und Effekthascherei im Laufe der Zeit immer fremder geworden. Gegenwärtig könne er sich daher für Mahlers Œuvre überhaupt nicht mehr interessieren und darin nur noch eine „diametrale Gegenerscheinung“ zu seinen eigenen musikalischen Absichten sehen.³¹ Diese Äußerung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Pintschers Schaffen von Anfang an maßgeblich durch Mahler beeinflusst wurde und auch später sowohl materialiter als auch durch die Idee des „imaginären Theaters“ mit Mahlers Musik verbunden blieb. Wie einige Werke der „Neuen Einfachheit“ verraten Pintschers unveröffentlichte erste und zweite Symphonie von 1989 – letztere bezeichnenderweise in bester Mahler-Manier „für Altstimme und großes Orchester“ komponiert – mehr von unreflektierter Mahler-Rezeption denn von wirklich souveräner Überwindung oder kritischer Brechung von dessen Ausdruckscharakteren. Das gilt auch für die *Fünf Orchesterstücke* und der die wie in anderen Werken dominierende Kombination von Harfe und Celesta, deren Einsatz deutlich auf den späten Mahler rekurriert. Auch mit den Leitlinien ‚Sprachmusik‘ und Pathetik ist sein Schaffen nicht so weit von Mahler entfernt, wie der Komponist gerne glauben machen möchte, auch nicht von dem, was er heute an Mahlers Musik als plakativ und effektheischend ablehnt.

Trotz des erklärten Ziels einer pathetisch-theatralischen Musik erschöpfen sich Pintschers Kompositionen nicht in einer simplen Gehaltsästhetik. Die zentrale Werk-idee der *Fünf Orchesterstücke* scheint vielmehr – vergleichbar der Lyrik Rimbauds – im

²⁸ Matthias Pintscher, „Über mich selbst“, Manuskriptkopie 1993 aus dem Pressearchiv des Bärenreiter-Verlages, S. 1.

²⁹ Wolfgang Rihm, „Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Junger-Komponist-sein)“, in: *NZfM* 140 (1979), S. 7.

³⁰ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³¹ Ebd.

Widerspruch von traditionell expressiven Charakteren und antiexpressiver Montage zu bestehen, also in einer Kombination der symphonisch-musikdramatischen Ausdrucks-konzeption des 19. mit einem technischen Verfahren der Moderne des 20. Jahrhunderts. Die Affektgeladenheit der Musik folgt der subjektivistischen Ästhetik eines unmittelbar expressiven Ausdruckswillens, nicht aber auch – was nahe läge – einer psychologisierenden Dramaturgie. Die teils ins Extrem gesteigerten Gegensätze von Tonhöhe, Rhythmik, Dynamik, Instrumentation, Spielweise und Tempo sind zwar nicht minder effektiv wie die eruptiven Schroffheiten vieler Partituren Wolfgang Rihms. Darüber hinaus aber wirken sie stereotyp und auf Dauer vorhersehbar. Statt einer dramatischen Konzeption mit offener Verlaufsform folgen sie einem starren Montageprinzip, bleiben eigenartig entwicklungslos und entfalten keine Konsequenzen, dynamischen oder dialektischen Prozesse. Ihre antiphonale Anlage – die auch *Choc. Antiphonen* für großes Ensemble (1996) bestimmt – gleicht erratischen Blöcken und erinnert an Verfahrensweisen von Bruckner oder Strawinsky.

Selbst wenn es Pintscher – wie oben vermutet – mit der Kollision der Extreme um die Darstellung eines ‚zerbrochenen Subjekts‘ gegangen wäre, das zu authentischem Ausdruck nicht mehr fähig ist und nur noch die Requisiten einer ausgehöhlten Musiktradition reflexartig zu bewegen vermag: selbst dann würde mit dem Arsenal an Kondukten, Fanfaren, traurigen Kantilenen, Aus- und Abbrüchen etc. lediglich dem romantischen Subjekt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Darstellung verholfen, dessen Krise bereits Mahler sinnfällig zum Ausdruck gebracht hatte. Was bei diesem noch als Kritik an der falschen Sicherheit des Metiers begriffen werden konnte, wie sie zeitgleich Richard Strauss verkörperte, schien schon in den 1970er-Jahren angesichts der längst gesprengten Werkkategorien von Organizität, Geschlossenheit und Stimmigkeit wenig originell und ließ schon damals den Verdacht aufkommen, es handle sich bei der „Neuen Einfachheit“ um den Versuch einer Neo-Romantisierung und Restitution der klassisch dualistischen Kontrastästhetik. Die vermeintliche ‚Uneigentlichkeit‘ von Pintschers Musiksprache ist von Mahler bzw. dem Rückgriff der Generation seiner Lehrer auf Mahler geborgt. Sie entpuppt sich als ‚Eigentlichkeit‘ aus zweiter Hand, mithin als „Zweite Neue Einfachheit“.

Ausdrucksversessen, Avantgardevergessen

Im Zusammenhang mit der Salzburger Uraufführung der *Fünf Orchesterstücke* äußerte Pintscher über sein Komponieren, dass er im Hinblick auf die Besetzung, für die er schreibt, zuerst einen Katalog mit klanglichem Vokabular zusammenstellt, aus dem er dann die Dramaturgie des Stücks entwickelt.³² Diese Vorgehensweise erklärt den überwiegend rhapsodisch-improvisatorischen Charakter seiner Musik und die oft wörtlichen Wiederholungen von bestimmten ‚Vokabeln‘ in mehreren Stücken, z. B. aus den *Fünf Orchesterstücken* (1997) in der *Musik aus Thomas Chatterton* für Bariton und Orchester (1998). Es erklärt ferner den Umstand, dass seine Musik zu oft ausschließlich für und zu selten gegen den verwendeten Orchesterapparat und dessen Praktiken

³² Vgl. Schäfer, „Eiszeichen“, S. 3.

geschrieben zu sein scheint. Mit deutlichen Nachbildungen von Bekanntem im neu Komponierten erinnert sie an das, was seinerzeit an Mahlers Symphonien – durchaus nicht einseitig abwertend – als „Kapellmeistermusik“ beschrieben wurde. Aufgrund des additiven Kompositionsverfahrens verhält sie sich eklektizistisch oder – wie Theodor W. Adorno an Mahler konstatierte – „anachronistisch modern“.³³ Pintscher scheint zu verkennen, dass die Klänge und Gesten, die er als „elementare Primärzustände“ betrachtet,³⁴ bereits vielfach geschichtlich tradiert und auratisch hoch codierte Komplexe sind, also alles andere denn „elementar“ oder „primär“. Die allgegenwärtigen Reminiszenzen an Musik von Bruckner, Mahler, Berg, Ligeti, Scelsi, Nono, Kurtág, Henze, Rihm und Trojahn liefern dafür ein beredtes Zeugnis.

Indes wäre es unsinnig, diese eklektizistische Vorgehensweise pauschal zu kritisieren. Schließlich ist unter den Vorzeichen eines totalen Materialpluralismus heute jeder Komponist gezwungen, musikgeschichtlich geprägtes Material zu verwenden. Zudem braucht Eklektizismus kein ästhetischer Mangel zu sein, was schon Mahler eindrücklich bewiesen hat, als er mit der gezielten Kompilation heterogener Gattungs- und Stilebenen eine den Verwerfungen seiner Zeit adäquate Musik komponierte. Aber auch ohne an überkommenen Fortschritts- und Materialdoktrinen festzuhalten, lässt sich an einer Musik, die historisch vermitteltes Material verwendet ohne dessen historische Konnotationen ausreichend zu reflektieren, kritisieren, dass sie sich der unwillkürlich transportierten Verweisungszusammenhänge nicht bewusst ist. In Zeiten eines allgemein zu sich selbst gekommenen Pluralismus hält sich diese Musik für singulär, während sie in Wirklichkeit nur blind ist für die eigene plurale Verfasstheit. Statt Sinnfülle stiftet sie mit ihren unfreiwilligen inter- und transtextuellen Beziehungen nur Verwirrung. Pintschers Musik zeigt hier ganz offenkundig inkonsistente bzw. postmoderne Züge im Sinne materialer Beliebigkeit. Entgegen der seit dreißig Jahren kolportierten Überzeugung, alle Klänge seien unterschiedslos jedem Komponisten zu jeder Zeit verfügbar, wie es Paul Feyerabend 1976 mit seinem Slogan vom „anything goes“ drastisch proklamierte,– ist zu fragen, ob nicht auch heute inmitten des globalen Pluralismus signifikante Unterschiede in Qualität, Geschichtlichkeit und Wirkung von Musiksparten und -stilen bestehen. Nach wie vor üben bestimmte Materialien bestimmte zwanghafte Wirkungen aus, gegen die ein Komponist auch heute noch opponieren muss, wenn er eigenständige musikalische Wirkungen hervorrufen möchte, statt bei seinen Hörern mit althergebrachten Ausdruckscharakteren bloß überkommene Wahrnehmungsreflexe abzurufen.

Die mangelnde Materialreflexion beschrieb seinerzeit schon Carl Dahlhaus an der „Neuen Einfachheit“ als eine „Abkehr vom Materialdenken“, die klar gegen die dominierende Material- und Theorielastigkeit der Avantgarde gerichtet war.³⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Pintschers Verhältnis zur Avantgarde diskutieren, das die typischen Abwehrmechanismen der Generation seiner Lehrer aufweist. Wenn er sich gegen „reichlich modernistische Attitüden“ in vielen neuen Werken wendet, deren

³³ Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M. 1986, S. 256.

³⁴ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³⁵ Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, S. 47 f.

„Phantasiepotential“ er als „verkümmert oder zusammengestaucht, unfrei, entsprachlich“³⁶ empfindet, kritisiert er einerseits zu Recht, dass das Hinterfragen traditioneller Musikvorstellungen und Praktiken, wie es die experimentellen Erweiterungen des Musizierens in den 1960er-Jahren leisteten, mittlerweile vielfach selbst zur beliebig reproduzierbaren Pose verkommen ist. Andererseits verbirgt sich hinter seiner Klage über die totale Fraktur des Materials und darüber, dass alles schon da gewesen, kein neues Material mehr zu entdecken oder zu brechen sei,³⁷ eine vorschnelle Absage an zentrale Positionen der Avantgarde, mit denen er sich nicht wirklich ernsthaft auseinandergesetzt zu haben scheint.

Das Lamento, wie schwer man an der Last der Tradition und dem Erbe der avantgardistischen Traditionskritik zu tragen habe, ist gegenwärtig von vielen jungen Komponisten im Alter zwischen dreißig und vierzig zu hören. Die Klage erweckt nicht selten den Eindruck, diese Komponistengeneration mache es sich unter Berufung auf das allseits anerkannte Ende der als ‚historisch‘ relativierten Avantgardebewegungen gelegentlich zu leicht. Das gilt insbesondere dann, wenn sie wie Pintscher in seiner Kritik „modernistischer Attitüden“ auf typische Reflexe ihrer Lehrergeneration aus den 70er-Jahren zurückgreift, die nicht minder unfrei sind und das „Phantasiepotential“ nicht weniger einschränken, als irgend welche zu Stereotypen erstarrten „Modernismen“. Die Schwierigkeit heutigen Komponierens besteht gerade darin, dass weder die zur Phraseologie erstarrten Mittel der im weitesten Sinne tonalen, sprachähnlichen Musik einfach wieder benutzt, noch die mittlerweile oft fetischisierten Positionen der Avantgarde und ihre Sprachzertrümmerung kritiklos fortgeschrieben werden können. Pintscher hat dieses unausweichliche Dilemma jedoch einstweilen noch nicht ausreichend reflektiert und zum Ausdruck gebracht.

Wie seine Musik selbst lässt auch sein Sprechen über Musik eine eingehende kritische Reflexion vermissen. Von keinem Komponisten ist zu verlangen, dass er dem im Musikbetrieb herrschenden Zwang zur Selbstkommentation seines Schaffens nachgibt. Aber lässt sich ein Komponist einmal darauf ein, so kann zu Recht erwartet werden, dass er die von ihm verwendeten Begriffe nicht in einem abstrakt allgemeinen Sinne benutzt, sondern sie so dicht wie möglich im Reflex auf die eigene kompositorische Praxis konkretisiert. Statt die notwendige ‚Arbeit am Begriff‘ zu leisten, bedient sich Pintscher jedoch in seinen verbalen Selbstaussagen lediglich landläufiger Schlagworte wie Pathos, Theatralik, Körperlichkeit, Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit, die schon im Zuge der „Neuen Einfachheit“ begegneten und gegenwärtig zuhauf kursieren. Unter ihnen kann sich jeder alles vorstellen. Mit dem Verzicht auf begriffskritische Ausführungen macht er es sich entschieden zu „einfach“. Er teilt dieses Defizit mit vielen Komponisten seiner Generation, die lieber auf die Expressivität, Dramatik oder Semantik ihrer Musik verweisen statt präzise ästhetisch-kompositionstechnische Hinweise zu geben. Seinerzeit wurde bereits an der „Neuen Einfachheit“ eine Art von Theorielosigkeit kritisiert, „die zur Isolierung von Vokabeln führt, zu einer Abspaltung, die das Aufspreizen zu Schlagwörtern begünstigt“³⁸ und Modeformeln gegenüber

³⁶ Zit. nach „Die erste Oper: Fragen an Matthias Pintscher“, in: *takte. Informationen für Bühne und Orchester* 1998/1, S. 7.

³⁷ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³⁸ Vgl. Dahlhaus, „Vom Einfachen“, S. 30.

ohnmächtig bleibt. Insofern war die damalige Konnotation des Begriffs „Einfachheit“ mit Einfältigkeit durchaus zutreffend und ist es geblieben.

Wenn an Pintscher hervorgehoben wird, er wage sich wieder an „kraftvolle musikalische Expressivität [...], ohne die technischen Errungenschaften der Nachkriegs-avantgarde zu negieren“,³⁹ und gleichzeitig beteuert wird, sein Komponieren habe weder mit seriellem Konstruktivismus noch mit rückgewandtem Traditionalismus etwas zu tun, so wird hinter der Behauptung einer geglückten Verbindung beider Pole nur mühsam ein Denken kaschiert, das weiter im überkommenen Antagonismus von Expressivität versus Konstruktivität befangen ist. Tatsächlich konnte von einer solch strikten Alternative kaum jemals wirklich die Rede sein. Schon als sich die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ dieses Gegensatzes als Mittel zur Abgrenzung von ihrer Vätergeneration bedienten, verfehlten sie die aktuelle Musikproduktion, weil sich die einstigen Serialisten damals längst von seriellen Methoden entfernt und Konstruktivität außerdem stets vorrangig als ein Mittel zum Zweck der Reinigung des Ausdrucks und nicht als technizistischen Selbstzweck begriffen hatten.

Wenn Pintscher ebenfalls auf dieses anachronistische Argumentationsschema zurückgreift, indem er sich im Hinblick auf serielle Kompositionsansätze gegen materiale Durchorganisation und jedwede formale oder sonstige Verlaufskonzeption wendet, um stattdessen auf die „Aktivierung einer vegetativen Entwicklungsform“ und ein freies, „dramatisch agogisches Komponieren“⁴⁰ zu pochen, welches in jedem Moment jeden Richtungswechsel gestattet, dann verkennt er, dass sich serielle und andere Konstruktivismen nicht in stupiden Reihenkettens, fühl- und leblosen Automatismen erschöpfen, selbst wenn bekannte Vertreter des Serialismus diesem Vorurteil gelegentlich durch reduktionistische und in Systemzwängen befangene (Selbst-)Interpretationen Vorschub leisteten. Die erste Nachkriegsgeneration verstand das serielle Denken in erster Linie als Vehikel, unerkannte Klangverbindungen und Zusammenhänge jenseits der von Boulez mit Paul Klee beschworenen „Grenze des Fruchtländes“ zu entdecken. Die integrale Prädisposition des Materials sollte helfen, sowohl die eigenen subjektiven Grenzen als auch die allgemeinen tonalen, historischen, psychischen oder kollektivgesellschaftlichen Bedingungen des Klingens und Musikhörens zu überwinden, selbst wenn sich der erhoffte totale Neuanfang als Illusion erwies. Wer dieses emanzipatorische Motiv verkennt, den seriellen Ansatz weiterhin als blindwütige Technokratie dämonisiert und stattdessen für einen naiv subjektivistischen Freiheits- und Ausdrucksbegriff plädiert, gibt vorschnelle Antworten und ist weit davon entfernt, an die „technischen Errungenschaften der Nachkriegs-avantgarde“ anzuknüpfen und sich den damit aufgeworfenen, stets noch aktuellen Problemen zu stellen. „Was wiederkehrt, sind Probleme, nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.“⁴¹

Ein weiteres Indiz für Pintschers Misstrauen gegenüber der konstruktiven Verankerung bzw. ‚Reinigung‘ des Ausdrucks in bzw. durch kompositorische Strukturen sind die zahlreichen Vortragsanweisungen in seinen Partituren. Auch sie belegen sein

³⁹ R. Kager, „Theatralik im Blut. Der Komponist Matthias Pintscher“, in: *NZfM* 159 (1998) 1, S. 44.

⁴⁰ Pintscher, S. 1.

⁴¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 61. Diesen Satz hielt Otto Kolleritsch bereits im Zusammenhang mit der „Neuen Einfachheit“ für „geradezu prophetisch“. Vgl. Kolleritsch, „Zur Wertbesetzung“, S. 14.

Festhalten am atavistischen Gegensatz von Ausdruck und Konstruktion. Insbesondere mit der häufigen Anweisung „*espressivo*“ wird den ausführenden Musikern vorgeschrieben, dass sie durch ihr Spiel etwas in die Musik zu bringen haben, was eigentlich von innen heraus aus den musikalischen Strukturen selbst resultieren sollte. Das hat zur Folge, dass sich die Musiker zumeist der naheliegendsten und simpelsten Form des *Espressivos*, des *Vibratospiels*, bedienen und die Wirkung der Musik dadurch über äußerliche oder klischeehafte Effekte oft nicht hinaus kommt.

Helmut Lachenmann: Gewährsmann ohne Gewähr

Angesichts von Pintschers unbekümmertem Umgang mit dem Material und seiner polemischen Abgrenzung von zentralen Positionen der Avantgarde verwundert es, dass er sich ausdrücklich auf Helmut Lachenmann als Vorbild beruft, der gemeinhin den Ruf eines „*Erzavantgardisten*“ genießt. Hätte Pintscher nicht wiederholt gesprächsweise geäußert, er habe auf „*intellektueller Ebene*“ viel von Lachenmann gelernt,⁴² und hätten einige Kommentatoren dies nicht aufgegriffen, dann bestünde eigentlich keine Notwendigkeit, auf die grundlegende Verschiedenartigkeit beider Ansätze hinzuweisen. Für den erklärten Ausdrucksmusiker und Pathetiker Pintscher mag Lachenmanns hoher anthropologischer Anspruch an Musik als „*existentielle Erfahrung*“ bzw. in- und extensives Selbsterlebnis vorderhand zwar durchaus den Charakter eines Vor- oder Leitbilds haben. Die Unterschiede zwischen beiden liegen aber – wie so oft – nicht in der erklärten ästhetischen Absicht, sondern in der tatsächlich praktizierten kompositorischen Umsetzung und erreichten musikalischen Wirkung.

Zunächst ist es völlig abwegig, aus Pintschers unverbindlicher Beschreibung seines Komponierens – nämlich von der klanglichen Gestalt auszugehen, die für ihn erst in Bezug auf ihr Umfeld und ihre Disposition zu Folgeklängen interessant wird⁴³ – eine Nähe zu Lachenmanns Konzept des Strukturklangs abzuleiten.⁴⁴ Was sollte ein Komponist sonst tun, als Klänge in Beziehung zu setzen oder bereits bestehende Bindungen aufzubrechen? Zwar nutzt Pintscher einen Teil der von Lachenmann entwickelten Klangtechniken zwischen realer Artikulation und Tonlosigkeit. Er tut dies aber, ohne das Potenzial dieses erweiterten Klangspektrums auch nur annähernd auszuschöpfen. Außerdem zielt er in seiner Musik nicht auf Darstellungsweisen, die den Hörern die Bedingungen des Zustandekommens von Klängen, Strukturen und Bedeutungen instruktiv vormusizieren. Wenn jedoch etwas von Lachenmann zu adaptieren wäre, so sind es nicht die ‚neuen‘ Spiel-, Klang- und Geräuschtechniken, die mittlerweile allgemein etabliert bzw. – wie Lachenmann selbst sagt – „*touristisch erschlossen*“ wurden. Zu lernen wäre von ihm vielmehr die Strategie der „*musique concrète instrumentale*“, mit der sich tonale Funktionsmechanismen traditionell musiksprachlicher Elemente aufzeigen und die konkret mechanisch-energetischen Voraussetzungen der spezifisch instrumentalen Klangproduktion freilegen lassen. Statt den traditionellen Sprachcharakter von Musik in dieser Weise metasprachlich zu

⁴² So auch im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

⁴³ Vgl. Pintscher, S. 1.

⁴⁴ Vgl. Kager, „*Matthias Pintscher – ‚Fünf Orchesterstücke‘*“, S. 38.

reflektieren, greift Pintscher jedoch ohne Distanz auf den Fundus historisch überlieferter Ausdrucksgesten zurück. Und statt den vertrauten Schönklang durch gezielte Ostentation seiner materialen Beschaffenheit zu desillusionieren, vertritt er vielfach eine Ästhetik der klanglichen Verschleierung und Entmaterialisierung.

Selbstverständlich braucht und soll Pintscher nicht wie Lachenmann komponieren. Tatsächlich ist sein Denken in und über Musik auch kaum beeinflusst von dem, was Lachenmann als Auseinandersetzung mit dem „ästhetischen Apparat“ beschrieben hat.⁴⁵ Es verrät nichts von dessen skrupulösem Umgang mit der Gesamtheit der bestehenden Materialbesetzungen, Wahrnehmungskategorien, Notations- und Spieltechniken. Statt einer Musik über Musik und deren rezeptionsästhetisches Pendant einer Wahrnehmung der Wahrnehmung intendiert Pintscher ein unmittelbares emotionales Musikerlebnis. Aus diesem Grund ist Lachenmanns Äußerung zu Pintschers „sicherem Instinkt für formale und expressive Wirkungen“ und „virtuosem Klangsinne“⁴⁶ nicht ohne weiteres als Referenz zu verbuchen. Immerhin wäre zu bedenken, dass sich Lachenmann – bei dem Pintscher nicht studiert hat, wie gelegentlich kolportiert wurde – in seiner eigenen Musik gerade um das Gegenteil dessen bemüht, was er an Pintschers Musik hervorhebt: nämlich gängige Formen von Virtuosität zu hinterfragen und diejenigen formalen und expressiven Wirkungen zu brechen, die bei Pintscher immer noch instinktiv funktionieren sollen. Im Gegensatz zu Lachenmanns dissentistischem Kommunikationsverständnis nach dem dialektischen Modell von „Angebot durch Verweigerung“⁴⁷, erweist sich Pintschers Musik gegenüber konventionell expressiv-assoziativen Hörhaltungen als konsensorientiert.

Dass sich Pintscher trotz unterschiedlicher Grundeinstellung dennoch auf Lachenmann bezieht, könnte daran liegen, dass seine Komponistengeneration die Idee des „inklusive Komponierens“⁴⁸, wie sie Wolfgang Rihm 1978 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik propagierte, komplett verinnerlicht hat. Statt sich gegenüber bestimmten historischen, stilistischen oder technischen Errungenschaften negativ zu verhalten, werden diese für die eigene Arbeit positiv nutzbar gemacht. Ein dezidiert exklusiver Ansatz ließe sich gegenwärtig auch kaum mehr begründen, weder ästhetisch, politisch noch geschichtsphilosophisch. Und da Lachenmanns Arbeit zweifellos zu den herausragenden Leistungen der jüngeren Musikgeschichte gehört, die zumindest in Fachkreisen mittlerweile weitgehend kanonisiert sind, kann man sich problemlos auf sie berufen. Zugleich erweckt Pintschers Bezugnahme auf Lachenmann den Eindruck, als versuche er damit die Rezeption der eigenen Musik zu steuern. Indem er die Aufmerksamkeit von seinen eigentlichen Bezugspolen Henze, Trojahn, Rihm und dem gesamten Komplex der „Neuen Einfachheit“ ablenkt und hinlenkt auf die gegenteilige Position Lachenmanns, kann er die Originalität der eigenen Arbeit profilieren und das eigene Schaffen als Summe unterschiedlicher Richtungen der Musik

⁴⁵ Vgl. Helmut Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ (1976), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 107.

⁴⁶ Zit. nach *Matthias Pintscher*, Bärenreiter-Verlags-Prospekt, 1998, S. 2, auch zit. bei Kager, „Theatralik im Blut“, S. 42.

⁴⁷ Vgl. Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken* (= *Kölner Schriften zur Neuen Musik* 8), Mainz 2000, v. a. S. 149 ff.

⁴⁸ Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Ferienkurse '78*, S. 47, wiederabgedruckt in Rihm, *ausgesprochen*, S. 51.

des 20. Jahrhunderts erscheinen lassen, für welche die Autoritäten Henze und Lachemann beispielhaft eintreten.

Eine Reformulierung von Ansätzen der 1970er-Jahre

So wenig von einem jungen Komponisten zu fordern ist, er solle wie die ‚Altmeister‘ der Avantgarde komponieren, so wenig ist von ihm zu erwarten, dass er alles neu und anders macht als bisher. Demnach ist auch eine gestisch beredte und expressiv mitteilende Musik nicht automatisch als antiquiert zu verwerfen, wie es die Serialisten in den 50er-Jahren taten und sich damit gegenüber manchem Vorgänger und Zeitgenossen ins Unrecht setzten. Anstelle einer fertigen, gefestigten Tonsprache, die schnell als glatte, selbstgenügsame Professionalität empfunden werden kann, wünschte man sich von einem jungen Komponisten vielmehr Unsicherheiten oder Verunsicherungen, mit denen er scheinbar selbstverständliche Ansichten, Aufführungs- und Rezeptionsmechanismen hinterfragt. An Pintschers Musik fällt hingegen neben ihrer gestischen und emotionalen Direktheit das Festhalten an traditionellen Gattungskonventionen auf. Statt sich gegen den fest institutionalisierten Rahmen von Oper und Konzert aufzulehnen, bewegen sich er und viele seiner Altersgenossen – wie die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ – auf dem gesicherten Boden von Streichquartetten, Symphonien, Opern, Kammer-, Orchester- und Chormusik. Aber im Gegensatz zur Musik der ersten „Neuen Einfachheit“, die vor dem musikgeschichtlichen Hintergrund der Avantgarden der 50er- und 60er-Jahre in einem durchaus avantgardistischen Sinne traditionell war und damit auch umgekehrt in einem traditionellen Sinne avantgardistisch blieb, ist ihre Musik allenfalls post-anti-avantgardistisch im Sinne einer „Zweiten Neuen Einfachheit“.

Pintschers artifizielles Klang- und Formempfinden zielt – gerade auch bei extremen Kontrastbildungen wie in den *Fünf Orchesterstücken* – stets auf klanglich-formale Ausgewogenheit, nie jedoch auf eine Konterkarierung des geschlossenen Werks oder insgesamt der Sphäre des Ästhetischen. Der Rahmen des klassischen Themen-, Form- und Ausdrucks-Dualismus wird erweitert, aber nicht gesprengt. Indem sich Pintscher instrumentaler Virtuosität gänzlich ungebrochen bedient, kommt er den Bedürfnissen von Musikern, Dirigenten und Konzertbesuchern entgegen. In jüngeren Werken – wie *tenebrae* für skordierte Viola und kleines Ensemble mit Live-Elektronik (2000/01) oder *en sourdine* für Violine und Orchester (2002) – treten an die Stelle ausladender Gesten und pathetischer Kontraste zwar kammermusikalische, leisere und feiner nuancierte Valeurs. Die amorphen Klangstrukturen bestehen aber allesamt aus ‚schönen‘ Klängen und lassen leicht einen ‚geschmäckerlichen‘ Umgang mit Klang erkennen. Geräusche oder schroffe Dissonanzen treten dagegen nur in Ausnahmefällen auf und auch dann nur im Sinne der konventionellen Musikästhetik als gesteigerte Ausdrucksmittel.

Pintschers *Fünf Orchesterstücke* sind – wie viele Werke der heute jungen Komponistengeneration – ganz normale, seriöse Konzertmusik, die den standardisierten Aufführungssituationen des Musikbetriebs und den medialen Verwertungsmechanismen keinerlei Widerstände entgegensetzt. In ihr zittert nichts mehr nach von der fundamentalen Verunsicherung des herkömmlichen Musikverständnisses durch die

Avantgarden der 1950er- und 60er-Jahre. Auch die expressive Emphase und Vehemenz, mit der seinerzeit Wolfgang Rihm auf der Freiheit des künstlerischen Subjekts insistierte und damit Teile des Musiklebens und speziell der Avantgarde brüskierte, scheinen bei Pintscher formal geglättet und auf vertraute, konventionelle Maße zurechtgestutzt. Die einst von den Vertretern der ersten „Neuen Einfachheit“ erkämpfte Freiheit braucht und kann im Zeitalter des totalen Pluralismus nicht erneut erkämpft werden. Sie ist als Erbe an eine zweite, jüngere Generation übergegangen.

Pintschers Musik zielt nicht auf eine Revolution der Klang-, Wahrnehmungs- und Denkungsart. Vielmehr handelt es sich um eine rundum raffiniert und effektiv komponierte Musik mit hohem Unterhaltungs- und Gebrauchswert, die wenig Fragen nach der Gültigkeit der traditionellen, habituellen und normativen Prägungen des Musikbegriffs und Wahrnehmungsverhaltens stellt. Bei aller Skepsis gegen geschichtsphilosophische Konstruktionen und normative Fortschrittsmodelle ist deshalb der Feststellung von Heinz-Klaus Metzger zuzustimmen, dass Pintscher einstweilen noch den „Eingriff in die Geschichte“ vermissen lasse, weil er zu den Komponisten gehört, die bislang „weder etwas eingeführt noch etwas abgeschafft haben“.⁴⁹ Vielmehr scheint er mit seiner instrumentalen und erst recht mit seiner textgebundenen und musikdramatischen Musik vorerst nichts anderes zu betreiben, als eine moderate Reformulierung der neo-expressiven Anliegen, die Hans-Jürgen von Bose – wie eingangs zitiert – 1978 stellvertretend für die Generation der „Neuen Einfachheit“ zusammengefasst hatte. Indem sich Pintscher und einige seiner Altersgenossen an dieser Generation sowohl ästhetisch als auch konkret kompositorisch orientieren, bewusst oder unreflektiert, bleiben sie ihren Lehrern nachgeordnet und werden zu Exponenten einer „Zweiten Neuen Einfachheit“.

⁴⁹ Heinz-Klaus Metzger, „Was noch geht und was nicht mehr. Matthias Pintschers Auftritt als Komponist und Dirigent beim Berliner ‚UltraSchall‘-Festival“, in: *FAZ* vom 20.2.1999.

Die unveröffentlichte Bühnenmusik von Pierre Boulez zu Nietzsches/Barraults philosophischer Prosa-Dichtung „Ainsi parlait Zarathoustra“ (1974)*

von Martin Zenck, Bamberg

Man darf vielleicht den ganzen Zarathoustra
unter die Musik rechnen

(Nietzsche, *Ecce Homo*, VI, 3, S. 332)

In der Wissenschaftsgeschichte und ihrer Rekonstruktion, innerhalb derer sich die Entwicklung der seriellen Musik und derjenigen der Avantgarde der 50er- und 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts als Einheit von Naturwissenschaft (Mathematik, Stochastik, Physik, Kybernetik, Architekturtheorie) und Kulturwissenschaft (Linguistik, Sprachtheorie, analytische Philosophie und Existenzphilosophie) darstellen lässt, ist die andere und Gegenseite der Entstehung des Situationstheaters von Jean-Paul Sartre, des heiligen Theaters in der Nachfolge von Antonin Artauds Körpertheater und des ‚Postdramatischen Theaters‘ bei der Diskussion der theoretischen Selbstbegründung der Neuen Musik und ihres Zusammenhangs mit der zeitgenössischen Epistemologie deutlich in den Hintergrund getreten. Dabei zeigen gerade neuerdings erstmals berücksichtigte Quellen die Teilhabe der Musik nach 1945 an der Konstitution eines neuen französischen und epochemachenden Theaters in Westeuropa, das einerseits durch die Antiken-Rezeption, andererseits gerade nicht durch ein Theater der Texte, sondern durch ein physisches und magisches Theater in Bewegung gebracht wurde. Nur wenn diese andere Seite im Dunklen belassen wird, die Szene und der Körper nur den Schatten der alleine beherrschenden und eindimensionalen Vernunft darstellen, kann überzeugend davon gesprochen werden, dass die Neue Musik dieser Zeit ausschließlich quadrivial als mathematische Disziplin verstanden werden kann. Die zehnjährige Arbeit aber von Pierre Boulez als musikalischer Leiter der französischen Theatertruppe der „Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault“ zwischen 1945 und 1955, für die der Komponist bereits vorhandene Bühnenmusiken neu einzurichten und während der Vorstellungen zu dirigieren hatte, sowie die einschlägigen, von ihm selbst komponierten und aufgeführten Bühnenmusiken zu René Chars *Le soleil des eaux* 1948 (dies war zunächst als Theaterstück vorgesehen, wurde dann aber im gleichen Jahr als Hörspiel gesendet) und zur Trilogie der *Orestie* 1954/55, belegen eine ganz andere, und zwar theaterpraktisch orientierte Arbeit, die bei Boulez immer wieder zu

* Der vorliegende Text gehört in den Zusammenhang des DFG Schwerpunktprogramms (SPP) „Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften“ unter der Leitung von Erika Fischer-Lichte und ist im Rahmen des Teilprojektes „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“ entstanden; vgl. dazu allgemein den Forschungsbericht in: *Mf* 56 (2003), S. 272–281, sowie neuerdings Martin Zenck, „Der Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik. Wirkungen des Theatralitätskonzepts in der Musikwissenschaft“, in: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen/Basel 2004, S. 213–234.

konkreten, latent szenischen (das Artaud-Projekt *Marges* 1962–68)¹ und theatralen Projekten mit Pierre Souvtchinsky (1968) führten, oder schließlich gemeinsam mit Heiner Müller 1995 zu einer neuerlichen *Orestie* führen sollten.

Ein entscheidendes Werk einer Bühnenmusik auf diesem Weg zu einer neuen Oper stellt die Musik zur szenischen Version von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra*) dar, die der Leiter der Compagnie Jean-Louis Barrault dramatisierte und für die er den langjährigen Vertrauten und Mitarbeiter Pierre Boulez um eine mobile Musik bat. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf diese unveröffentlichte Musik zu einzelnen Szenen aus Nietzsches *Zarathustra*, deren notiertes Material in der Sammlung „Pierre Boulez“ der Paul Sacher Stiftung in Basel, deren bildliches, szenisches und filmisches Material im Arsenal der Bibliothèque Nationale de France in Paris zumindest teilweise aufliegt. Es versteht sich dabei, dass die Kontrastierung zwischen der eigentlich ‚seriellen‘, d. h. kompositionstechnisch entscheidenden Neuen Musik im Sinne einer esoterischen Gesamtkonzeption und der angewandten, theatral ausgerichteten im Sinne eines exoterischen Habitus nicht aufrecht erhalten werden kann, sondern dass das Prinzip ‚expressive Vernunft‘ beide Richtungen und Ausprägungen umfasste. Insofern wären dann etwa auch die Skizzen zur *Orestie* von Boulez, die im Kontext von *Strophes* und *Eclat*² stehen, konstitutiv auf den *Marteau sans maître* zu beziehen.

*

Obwohl sich die künstlerischen Beziehungen zwischen Pierre Boulez und Jean-Louis Barrault nach den Demissionierungen von der „Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault“ 1956 und vor allem nach der eklatmäßigen, gegen André Malraux gerichteten, von den „Domaines musicales“ 1966 gelockert haben, gab es 1974 von Seiten Jean-Louis Barraults den Auftrag an Boulez, für die szenische Adaption von Nietzsches philosophischem Prosa-Werk *Also sprach Zarathustra* die Bühnenmusik zu komponieren. Wie im Falle der 1954/55 komponierten szenischen Musik von Pierre Boulez zur Trilogie der von Barrault inszenierten *Orestie*³ gab es auch hier in der Adaption der von Georges-Arthur Goldschmidt ins Französische übersetzten Version von Barrault zahlreiche musikalische Regieanweisungen, die Boulez häufig direkt umsetzte oder zumindest berücksichtigte. Sie finden sich in der gedruckten Ausgabe, die in der Reihe *Le Manteau d'Arlequin* 1975 bei Gallimard⁴ erschien. (Die französi-

¹ Vgl. M. Zenck, „Antonin Artaud – Pierre Boulez – Wolfgang Rihm. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater“, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hrsg. v. Hermann Danuser und Matthias Kassel (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 9), Mainz 2003, insbesondere zum Abdruck und zur Interpretation der Skizzen zu *Marges* die Seiten 240–250.

² Vgl. Robert Piencikowski, „Assez lent, suspendu, comme imprévisible“. Quelques aperçus sur les travaux d'approche d'Éclat“, in: *Genesis* 4 (1993) [*Écritures musicales aujourd'hui*, textes réunis par Peter Szendy], insbesondere zu diesen Zusammenhängen mit der *Orestie*, S. 55–60; vgl. die deutsche Fassung dieser Studie, in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Felix Meyer (= *Publikationen der Paul Sacher Stiftung* 3), Winterthur 1993, S. 97–115, insbesondere zum genannten Kontext S. 102–109.

³ Vgl. dazu ausführlich M. Zenck, „Pierre Boulez' ‚Orestie‘ (1955–1995). Das unveröffentlichte Manuskript der 158 Seiten umfassenden szenischen Musik zu Jean-Louis Barraults Inszenierung der Trilogie der ‚Orestie‘ im Théâtre de Marigny“, in: *AfMw* 60 (2003) 4, S. 303–332; vgl. weiter ders., „Pierre Boulez' Oper *Orestie*. Die Bühnenmusik von Pierre Boulez zu einer *Orestie* (1955) und das Opernprojekt einer *Orestie* (1995) von Heiner Müller und Pierre Boulez“, in: *Musik & Ästhetik* 8 (2004) 29, S. 50–73.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, adaption pour la scène de Jean-Louis Barrault, Paris 1975 (im Folgenden zitiert als „Nietzsche-Barrault“).

sche Übersetzung Goldschmidts⁵ war schon 1972 publiziert und diente bei den Regiearbeiten als Vorlage.) Barrault hatte die vier großen Teile von Nietzsches *Zarathoustra* in die drei Hauptteile der drei Verwandlungen des Geistes, des Traums und des Genesenden in der ewigen Wiederkehr gegliedert. Umschlossen wurden diese drei Hauptkapitel von einem Prolog und einem Epilog, so dass eine fünfteilige Dramenform hinter der szenischen Bearbeitung erkennbar wird. Die dramatische Verdichtung erreicht Barrault durch Simultanszenen und Film-Flashes vor allem in der Traum-Szene einerseits, durch szenische Kontraktionen andererseits. Nicht zuletzt bei den besonders imaginativen, imaginären und atmosphärischen Partien spielt die Musik eine besondere Rolle, weil sie nur selten der rhythmisierten oder im Sprechgesang vorgetragenen Deklamation von Text-Diskursen und Dialogen dient (wie in der Szene „Il fait nuit“, Partiturseite 21), sondern eher der Vibration des Textes, der durch die Musik in einem anderen Aggregatzustand erklingt. Weil der Text in seiner Rhythmisierung, in der Durchdringung der Prosa durch Gedichte, die den fixierten Text häufig ins Träumerische, Phantasierende, Nächtliche und Singende auflöst, so dass sich die Grenzen zwischen Sprachreflexion und rhythmisiertem Sprachklang verwischen, ist der Text Nietzsches so unerhört musiknah, verlangt förmlich und klanglich nach Musik. (Darauf hatte sich Nietzsche denn auch in seiner oben im Motto zum Aufsatz wiedergegebenen „Selbstkritik“ im *Ecce homo* bezogen, dass der *Zarathoustra* reine Musik sei.) Nicht zufällig haben sich Komponisten durch den *Zarathoustra*, auch und gerade wegen der „Lieder der Nacht“, magisch angezogen gefühlt, wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Oskar Fried,⁶ Jean Barraqué⁷ und eben Pierre Boulez. (Später dann vor allem Wolfgang Rihm, vgl. die 3. *Sinfonie*⁸ und die *Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche*;⁹ auf rein musikalische Weise hat Ivan Wyschnegradski sich auf den *Zarathoustra* bezogen.¹⁰) Dabei folgten Mahler und Strauss noch einer Tradition, in der die eingestreuten Gedichte oder Lieder in Prosa- oder Romantexten entweder in Klavierlieder/Orchesterlieder oder in Tondichtungen übertragen wurden. Viele der Lieder Schumanns stammen aus Gedichten, die etwa in die Romane Eichendorffs eingestreut sind. Die Tondichtung *Après une lecture de Dante* verdankt sich Liszts Dante-Lektüre, wie sie u. a. durch Victor Hugos Gedichte der *Voix intérieurs* vorgezeichnet war. In der Tat ist dann auch Zarathustras „Lied der Nacht“, das sich im langsamen Satz der 3. *Symphonie* Gustav Mahlers so unendlich dahin zieht, bis keine lebendige und innerweltliche Pulsation mehr vorhanden ist, eines der Modelle, das bei Boulez' Bühnenmusik seine Wirkung tut. Jean-Louis Barrault hatte in seiner Textadaption¹¹ durch seine Regieanweisung eine entsprechende Musik im

⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, trad., présenté et commenté par G.-A. Goldschmidt, Paris 1972. (Diese in der Librairie Générale Française erschienene Übersetzung bildete die Grundlage für Barraults spätere Ausgabe der szenischen Adaption des *Zarathoustra*.)

⁶ Oscar Fried, *Das Trunkne Lied* (Nietzsche) für Soli, gemischten Chor und Orchester, Leipzig 1904.

⁷ Jean Barraqué, *Séquence pour voix, batterie et divers instruments* (1956) [Nietzsche, Gedichte in frz. Übersetzung, u. a. Nr. III „Plainte d'Ariane“ [= *Dionysos-Dithyramben*, „Klage der Ariadne“]], Kassel (BA 7359).

⁸ Wolfgang Rihm, *III. Symphonie (1976/77) für Sopran, Bariton und großes Orchester*. Text von Friedrich Nietzsche und Arthur Rimbaud (1976-77), Wien (UE 16765).

⁹ Wolfgang Rihm, *Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche für Bariton und Klavier* (2001), Wien (UE 31542).

¹⁰ Ivan Wyschnegradski: *Ainsi parlait Zarathoustra. Symphonie en système de quatre de ton. Pour Orchestre de quatre pianos* op. 17, Paris (Edition de L'Oiseau-Lyre) 1938. (Belegexemplar liegt in der Sammlung „Wyschnegradski“, Paul Sacher Stiftung Basel); vgl. ders., *Le soleil. Trois Chants pour Baryton-Basse et Piano* op. 3, Petrograd/Leipzig (M. P. Belaieff) 1918.

¹¹ Nietzsche-Barrault.

„Epilogue. La Nuit de Minuit“ gefordert: „Un enchantement les envahit. Musique de la pureté de l'air, du calme profond de minuit. / Ils entourent tous Zarathosutra.“¹² Dann folgt der gerade durch Mahler berühmte und in der Wahrnehmung festgehaltene Text „O Mensch, gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht. Die Welt ist tief. Tief ist ihr Leid.“ Barrault lässt in seiner Anweisung die gedoppelte Rolle des Zarathustra (Z. 2) singen: „chante: Oh! homme prends garde! / Que dit le profond minuit? / Le monde est profond. Profonde est sa douleur ...“¹³ Obwohl hier der Höhepunkt des musikalischen Dramas in der tiefen Nacht des Unbewussten und zugleich Taghell-Erleuchteten liegt – denn dies ist der Sinn der Übertragung des zeitlichen Stillstandes vom Mittag, wo die Sonne für einen Augenblick im Zenit steht, auf die Mitternacht –, hat Boulez dieser Schlusszene nicht die höchste Aufmerksamkeit verliehen. Gerade weil diese Szene so vorbelastet war durch Mahlers 3. *Sinfonie* und Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra* (von der es immerhin eine neue Einspielung mit Boulez¹⁴ gibt), hat sich das eigentliche Interesse auf andere Teile der Komposition dieser Bühnenmusik¹⁵ zum *Zarathustra* verlagert. Will man der Tatsache Glauben schenken, dass die Skizzen zu einem Werk den nucleus zu diesem darstellen, so zeigen das erste, zweite und dritte Skizzenblatt¹⁶ (vgl. das dritte Skizzenblatt des Particells, Bsp. 1, S. 238) den für Boulez wichtigsten Zusammenhang zwischen diesen Skizzen und der Reinschrift zum „L'Eternel retour“¹⁷ (vgl. ein Blatt dieser Reinschrift zum „L'Eternel retour“, Bsp. 2, S. 239), einer Idee, die zugleich das Zentrum von Nietzsches Denken darstellt: das Immergleiche dieser Wiederkehr als Ausweglosigkeit der Aufklärung zu begreifen und zugleich in der Hinnahme einer Wiederholung eine Differenz zu erkennen, so wie sie Gilles Deleuze in *Différence et répétition*¹⁸ heraus gearbeitet hat. Jedenfalls hat Boulez der Ausarbeitung dieser Szene von den Skizzen bis zur Reinschrift der Partie die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Um den Zeitfluss nicht durch Distinktionen zu unterbrechen oder zu stören, verlangt er fließende Übergänge durch ein „diminuendo“, das durch die gestaute Bewegung gleichsam in den nächsten Klangimpuls eines anderen Instruments in ein unterschiedliches Register eingeht. (Bsp. 1+2) Boulez hat hier direkt die Zentraltonreihe von es ausgehend zusammen mit entsprechenden Vorschlagsbildungen in ein eigenes System verlegt (in das obere), um sie dann in der nächsten Skizze und der instrumentierten Ausarbeitung auf den ganzen Satz zu projizieren. Es ist eine wunderbare, in sich stehende und doch sich weiter schwingende Musik. Aus den statischen Klängen lösen sich anrufartig kleine Figuren, meist Vorschlagsfiguren der Flöte und Oboe, die von entsprechenden Klangfiguren der Harfe oder des Klaviers sonorisiert, in anderer Weise eingefärbt werden. Diese Musik erklingt nach den

¹² Ebd., S. 128.

¹³ Ebd., S. 129; vgl. im Folgenden in der ständigen Parallele zum authentischen Text Nietzsches: F. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen“, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München/Darmstadt 1966, S. 558: „O Mensch! Gib acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht / ...“

¹⁴ Pierre Boulez u. Chicago Symphony Orchestra, *Strauss, Also sprach Zarathustra. Mahler, Totenfeier*, DGG 1999.

¹⁵ Die vier Skizzenblätter und die Partitur in Reinschrift liegen in der Sammlung „Pierre Boulez“ der Paul Sacher Stiftung in Basel unter folgendem Titel auf: *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mappe J, Dossier 3, Mikrofilm 141-0048-0077.

¹⁶ Ebd., Dossier 3, 1, 2.

¹⁷ Ebd., Reinschrift, S. 9–10.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968. Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Differenz und Wiederholung*, München 1992; vgl. dort vor allem das Nietzsche-Kapitel mit Blick auf den *Zarathustra*, S. 22–27.

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's 'Ainsi parlait Zarathoustra'. The score is written on multiple staves, showing complex rhythmic patterns and dense textures. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into three systems, each with multiple staves. The notation is dense and intricate, characteristic of Boulez's style.

Bsp. 1: Pierre Boulez: Skizzen und Reinschrift zu *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paul Sacher Stiftung, Sammlung „Pierre Boulez“, Mappe J., Dossier 3), 3. Seite der Skizzen = Particell zum „L’Eternel retour“. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

deutlichen Regiehinweisen von Barrault zuerst vor Zarathustras Rückweg in die Berge. Obwohl Barrault den ganzen dritten Teil vor dem abschließenden Epilog dem „Convalescent et l’Eternel retour“¹⁹ („dem Genesenden“ und der „ewigen Wiederkehr“) widmet, tritt die vorgeschriebene „Musique: thème de l’éternel retour“²⁰ bereits vor dem dritten Teil und in diesem immer wieder gleichsam als leitmotivisches Klangfeld auf. Die Wiederholbarkeit auch anderer mit Buchstaben versehenen Satzzone zeichnet die Partitur insgesamt aus. Sie ist ein bewegliches und offenes Archiv von nummerier-

¹⁹ Nietzsche-Barrault, S. 85.

²⁰ Ebd., S. 72.

9.4

L'Éternel Retour
 Tague dévienne d'un instant: l'instinct ou le feu sacré l'entraîne

9.5

Bsp. 2: Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Reinschrift des „L'Éternel retour“, Partitur S. 9. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

ten oder buchstabierten Teilen, die an bestimmten Partien der Inszenierung gleichsam auch von Band abgerufen werden können.

Boulez hatte dieses offene Verfahren mit beweglichen Ausschnitten, mit denen er auch in anderen Kompositionen immer wieder die eindeutige Direktionalität und Finalität des Formprozesses unterlaufen wollte, in einem kleinen Text mit dem Titel „Mobile-Musique“²¹ in den *Cahiers* entwickelt, die der szenischen Aufführung von Nietzsches *Zarathoustra* eine eigene Ausgabe gewidmet hatten. Mit der Ausnahme eines Zitats hat Boulez auf ein Zitationsverfahren verzichtet, um die direkte Verbindung zwischen einer biographischen Identifizierung Nietzsches mit der ‚mythischen Existenz‘ Zarathustras zu verhindern. Auch hat er die mögliche Konzeption einer a priori

²¹ Pierre Boulez, „Mobile-Musique“, in: *Cahiers Renaud Barrault* Nr. 87 [Nietzsche. A propos de *Ainsi parlait Zarathoustra*]. Études de: Jean Louis Barrault, Béatrice Berlowitz, Pierre Boudot, Pierre Boulez, Hélène Cixous, Georges-Arthur Goldschmidt, Jean-Noël Vuarnet], Paris 1975, S. 36 f.

autonomen musikalischen Form verworfen. Stattdessen hat er mit montageartigen Partien gearbeitet, welche an den entsprechenden Stellen auf die Szenerie projiziert werden konnten:

„Ainsi cette musique a été écrite et conçue en éléments mobiles qui permettent de s'adapter à la situation et à la durée dramatiques, au temps imposé par le parlé, si totalement différent du temps musical proprement dit.

À partir de ces éléments – assez détaillés et assez amples pour ne pas tomber dans l'improvisation à l'aveuglette – nous avons construit, au cours de quelques séances d'enregistrement. Ces mobiles sonores, qui s'adapteront aussi bien que possible, je le souhaite, au travail effectué sur scène.“²²

Bevor weitere szenische Musikausschnitte (nach denjenigen zur „ewigen Wiederkehr“) dargestellt werden, ist es sinnvoll, die gesamte Textdramaturgie (vgl. auch Abb. 1 mit der Synopsis, S. 241) von Jean-Louis Barrault anhand seines ideellen Konzepts und seines Scenario zu entwickeln und es seiner Realisierung gegenüberzustellen (auch nicht zuletzt der szenischen Aufführung, sobald das Video²³ aus Paris verfügbar ist).

Von Barrault gibt es zwei Dokumente, die es als Grundlage für die szenische Realisierung des ‚Zarathoustra‘ zu berücksichtigen gilt: erstens die bereits zitierte Ausgabe²⁴ seiner szenischen Adaption mit Regieanweisungen, die links am Textrand entlang laufen und eben auch musikalische Hinweise enthalten, die Boulez teilweise direkt berücksichtigt hat; zweitens seinen in den *Cahiers Renaud Barrault*²⁵ erschienenen Kommentar, die auch die anderen Kommentare von Pierre Boulez²⁶ und die philosophischen Interpretationen des *Zarathoustra*, vor allem durch den Übersetzer Georges-Arthur Goldschmidt²⁷ enthalten. Barraults Text fasst nach einer Einleitung seinen Zugang zum *Zarathoustra* unter dem „Argument Historique“²⁸, „Argument Philosophique“²⁹ und dem „Argument Artistique“³⁰ zusammen, denen er eine „Chronologie d'approche“³¹ und systematische Überlegungen zu zentralen Begriffen der „Sorge“ („Le besoin“), des „Verlangens“ („le désir“) und der „Freiheit“ („la liberté“) folgen lässt.³²

Zunächst seien die Gliederung des gesamten Szenario, die inhaltlichen Schwerpunkte („L'éternel retour“, die „ewige Wiederkehr“), die Konzeption des Doubles von Zarathoustra I und II, sowie schließlich die mediterrane Verortung des *Zarathoustra* entwickelt, weil Barrault ihn wie Nietzsche nach dem Abfall von Wagner mit der südländischen Leggerezza von Bizet, d. h. von Italien und der griechischen Antike her sehen und hören will. Als erstes betont Barrault die Übereinstimmung mit Pierre

²² Ebd., S. 37.

²³ Es gibt bisher zwar eine genaue bibliographische Angabe (*Extrait de Ainsi parlait Zarathoustra de Friedrich Nietzsche*, Adaption et mise en scène de Jean-Louis Barrault. Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt. Musique de Pierre Boulez. Décor et costumes de Matias, Paris, Théâtre d'Orsay, novembre 1974. Audiovisuel. *Extrait de Ainsi parlait Zarathoustra. „Entracte“*, INA [1^{re} chaîne], 1974; zit. nach dem Ausstellungskatalog *Renaud. Barrault*, sous la direction de Noëlle Giret, Bibliothèque nationale de France, Paris 1999, S. 145) und einen kurzen Ausschnitt aus dieser Produktion innerhalb eines neuerlich ausgestrahlten Film-Porträts über Jean-Louis Barrault, aber die Einsicht in die vollständige Kopie eines Videos ist mir bisher nicht möglich gemacht worden.

²⁴ Nietzsche-Barrault.

²⁵ J.-L. Barrault, „Notes“, in: *Cahiers Renaud Barrault* Nr. 87, S. 5–35.

²⁶ Vgl. Anm. 21.

²⁷ G.-A. Goldschmidt, „Nietzsche pour tous et pour personne“, in: *Cahiers Renaud Barrault* 87, S. 76–99.

²⁸ Barrault, S. 6.

²⁹ Ebd., S. 8.

³⁰ Ebd., S. 10.

³¹ Ebd., S. 14.

³² Ebd., S. 19.

Scenario	Inhaltsangabe	Boulez' Mobiles
<p>Prologue: le déclin du soleil: débordant, la fête du sallimbanque, un fiasco.</p>	<p>Prologue: Invocation au Soleil Place du marché</p>	<p>A 0056 (Partitur 1) B 0056 - 0057 : Musique du soleil (Partitur 1-2) 0058 - 0063 (Partitur 3-6)</p>
<p>1^{er} mouvement: la place du marché : le combat encore mal assuré, vulnérable.</p>	<p>I. Les trois Métamorphoses de l'Esprit Place du Marché (la vache multicolore) Entrée...de l'oreille</p>	<p>Nr. 12 (Partitur 20)</p>
<p>2^o mouvement: retraite, profession de Foi, prophéties, transes initiatiques.</p>	<p>II. Le Rêve Hallucination I. Le chien de feu Hallucination II. L'Esprit de pesanteur Hallucination III. Le singe de Zarathoustra</p>	<p>[Filmflash]</p>
<p>3^o mouvement: les cris de détresse, la caverne, la fête de l'âne.</p>	<p>III. Le Convalescent et L'Eternel retour Le Devin Chant de l'âme La caverne</p>	<p>0063 - 0076 Thème de l'Éternel Retour [Scènes Simultanées] 0076 (Partitur 21, inférieure Hälfte) 0069 Thème du soleil: Musique</p>
<p>Ce mouvement est maîtrisé par le calme du medium.</p>	<p>Épilogue²</p>	<p>0077 (Partitur S. 22)</p>
<p>Épilogue: « la nuit de minuit », le lever du soleil : l'ouverture vers les valeurs nouvelles, Hymne à la vie « C'était donc ça la vie ? » Eh bien encore une fois. »¹</p>		<p>« Oh! homme prends garde ! » Que dit le profond minuit ? (Deklamierte Textpartien)³</p>
<p>¹ Nietzsche. A propos, a.a.O., S. 30</p>	<p>² Nietzsche-Barrault, a.a.O., S. 135</p>	<p>³ Vereinfachte Zuordnung der Musik zu den einzelnen Szenen</p>

Boulez hinsichtlich der südländischen und nicht nordischen Konzeption des *Zarathoustra*. Dann folgen die Ausführungen zur Bearbeitung und szenischen Adaption der vier Bücher von Nietzsches *Zarathustra*, aus denen er versucht hat, eine symphonische Aktion zu ziehen („De ses quatre livres, j'ai essayé de tirer une action symphonique“³³). Für Barrault ist *Zarathustra* voller Musik. *Zarathoustra's* „Seele tanzt und singt.“ Dabei sind die drei symphonischen Sätze in der Vorstellung des Regisseurs und ‚Librettisten‘ immer unter der Gegenwart des „cycle de l'Éternel Retour“³⁴ ‚komponiert‘ worden. Das erklärt die oben ausführlich dargestellte Musik von Boulez zu „l'Éternel Retour“. Sie kehrt wie Nietzsches Gedanke auch in der Musik der szenischen Adaption wieder. Deswegen auch das Bild der ‚Manege‘, in der sich das Geschehen bewegt, um den immergleichen und doch durch die Zeitdifferenz bedingten unterschiedenen Ort im Kreis zu passieren. Auch in der szenisch-archaischen Konzeption wechseln sich der Schauspieler und der Chor einander und sich vertretend ab wie im antiken Theater. In dieses Zentrum der ‚kontinuierlichen Metamorphose‘ der ‚ewigen Wiederkehr‘ fügt sich Barraults „l'idée du double“³⁵ ein, das er nicht als Spiegelung der gleichen Person, sondern als Komplementarität zweier Charaktere in einer Person versteht. So ist auch die Doppelung des *Zarathustra* in Z. 1 und Z. 2 aufzufassen, in dem das Ich das andere immer mit einschließt:

„Mon double est l'effigie magique de ma conscience, de mes aspirations et de ma volonté. Il est le résultat de mes désirs, de mon besoin, de ma volonté. Il est mon moi idéalisé. Mon ‚moi‘ de Rêve.“³⁶

Barrault bezieht in seine dramatische Konzeption Nietzsches Blick mit ein, wie dieser von seinem *Ecce Homo* aus auf den früheren *Zarathustra* zurückblickt.³⁷ Dieses Buch wurde unter dem Eindruck einer Krankheit geschrieben, deren Zustand zum ‚Sprungbrett‘ der *Großen Gesundheit* wurde. In dieser Weise projiziert Barrault auch die beiden körperlichen Verfassungen auf die beiden Seiten des *Zarathustra*:

„Ainsi le Zarathoustra ‚I‘ est-il maladif, angoissé, écorché, souffrant toutes les douleurs, passionné, délicat, nerveux, plein de larmes et inspiré.

Le Zarathoustra ‚II‘ au contraire est musclé, tiré au cordeau de corps et d'âme. Il est le corps sain, pur et probe. Puissant et musical.“³⁸

Obwohl sich die Aufspaltung des *Zarathoustra* in zwei Personen, Figuren an mehreren, auch komponierten Stellen zeigt, in denen die eine Gestalt das magische Bildnis der anderen ist, dürfte ein musikalischer Szenenausschnitt besonders eindrücklich für Boulez' Konzeption eines inneren Doubles sein, das ein Selbstgespräch mit sich führt. Während eine Parallelstelle das Double in der ausdrücklich realen Form eines Wechselgesangs zwischen „Zarathoustra I et II“ verwirklicht, von denen der eine im nächtlichen Gesang von der Höhe des Springquells hinunter singt, während der andere ihm von unten singend und rhythmisch sprechend antwortet,³⁹ ist an der hier

³³ Ebd., S. 30.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 31.

³⁷ Ebd. Der kritische und zugleich hymnische Rückblick auf den *Zarathustra* findet sich in dem Essay „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen.“, in: F. Nietzsche, „Ecce homo. Wie man wird, was man ist“, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, VI, 3, Berlin 1969, S. 333–347.

³⁸ Barrault, S. 31.

³⁹ Nietzsche-Barrault, S. 75 und Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partiturseite 23bis (Mf. 0076).

8

Boulez Zarath. I parlera sur la musique d'une façon assez rythmé, mais libre.

135

pour le souffleur (pour le souffleur dans un autre système - Fin de Mus. I (première II-III-I))

Bsp. 3: Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partitur S. 8: „Zarath. I parlera sur la musique d'une façon assez rythmé, mais libre“. Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

reproduzierten Partie der Dialog ganz in das Selbst von „Zarathoustra I“ verlegt. (Bsp. 3) Obwohl „Zarathoustra I“ über der klingenden Musik spricht, ist diese denn doch in ihrem Duett zwischen Oboe und Klarinette ein innerer Dialog, die zweite und dritte Stimme gegenüber dem sprechenden Zarathoustra, wobei sich die Ansprache insgesamt an die treuen und symbolischen Tiere des Adlers und der Schlange richtet, die ihn ständig begleiten. Sie sind zugleich das Gegenbild einer blinden Gefolgschaft, die der Eremit ablehnt, als ihm die Jünger ergeben folgen wollen. Auch sie müssen ihn, wenn sie ihn lieben, um seiner und um ihrer Willen lassen. Das zitierte Notenbeispiel

zeigt einen fein geführten Dialog, einander ablösend und zuhörend und parallel als Form der höchsten Einheit singend. Boulez verwendet hier durchaus musikalische Figuren: den Flügelschlag des Adlers und die *Figura serpentinata*, die beide Zarathoustra umkreisen. Schließlich steigern sich diese Bewegungsfiguren gegenseitig, bis sie beinahe gleichzeitig auf Haltetönen verharren. Hier entsteht also ein doppeltes Bild: das innere Zarathoustras mit seinen beiden Seiten, deren Entgegensetzung sich ineinander verschränkt und das äußere Bild von Adler und Schlange, die dem inneren Bild und seinem effigie zugeordnet werden. Dieser Ausschnitt zeigt zugleich modellhaft die von Boulez geforderte Beweglichkeit in der Anpassung an die Szene. Obwohl mit 1'35" nur von kurzer Dauer, kann die Musik durch die veränderte Wiederholung der Phrasen erweitert werden, bis die Deklamation des Textes abgeschlossen ist – auch hier mit anderen Mitteln die Verwirklichung der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“. Die veränderte Anordnung, beim zweiten Durchgang nicht die ursprünglich angegebenen Sinneinheiten zu repetieren, sondern nun die Phrasen in der Folge II-IV-III-I zu spielen und nur darauf zu achten, dass mit der ersten Phrase abgeschlossen wird, verweist auf das Grundprinzip einer Dauer im Wechsel, weil das Gleiche nicht als Identisches wiederholt werden kann. Und dies gilt nicht erst dann, wenn eine spiralförmige Bewegung angenommen wird, sondern bereits bei der zirkulären, bei der zumindest der Parameter des Zeitpunkts verschoben und damit auch das Gleiche eine differente Gestalt annimmt.

Im Zusammenhang dieser hier wiedergegebenen Überlegungen zur Mobilität der Musik und der eingreifenden Bearbeitung des Textes fasst Barrault auch seine gesamte Bühnenadaptation des Prosawerks von Nietzsche in einer Synopsis zusammen. Sie ist auch die Formfolie, vor der Boulez' szenisch-musikalische „mobiles“ eingegliedert werden können, um dann abschließend zusammenfassend charakterisiert zu werden. – Gegenüber der Form-Synopsis im Kommentarband hat Barrault in der Textedition der vollständigen szenischen Adaption den Überblick nochmals, aber pointierter dargestellt. (Abb. 1, S. 241) Die 23 Seiten der Bühnenmusik von Pierre Boulez enthalten neben den ersten Skizzen vor allem zur Klangpassage des „l'éternel retour“ in der Hauptsache kurze Ausschnitte mit semantisch besetzten Klangfeldern, die je nach der Dauer der einzelnen Szene gedehnt, verkürzt oder verändert wiederholt wurden. Die zahlreichen Hinweise, etwa auf das „enregistrer avec beaucoup de réverbération et très filtré“ der ersten Szene der hereinbrechenden Nacht oder auf den „thème du soleil“ und den „éternel retour“, machen den Sachverhalt deutlich, dass diese musikalischen Partien auf Band aufgenommen, teilweise auch durch den Ringmodulator verändert wurden, um dann auf ein Zeichen des Dirigenten hin über Lautsprecher in den Klangraum der Bühne und des Auditoriums projiziert zu werden. Diesem Vorgang der eingeblendeten Klang-„mobiles“ im Prologue, in der Schlusszene und im Epilogue entsprechen die vorgesehenen Film-Flashes für die mittleren Szenen, in denen keine Musik erklingen soll. Bewegungsbild im Sinne von Gilles Deleuze und Klang-„mobiles“ haben also eine komplementäre Funktion der atmosphärischen Aufladung, zeitlichen Dehnung und Verdichtung der jeweiligen Szene oder des drastisch verkürzenden Zeiträfers, welcher, wie in der Filmszene von Alban Bergs *Lulu*, im rasanten Accelerando ganze Szenenfolgen zusammenschließt. Die den einzelnen Szenen zuge-

ordneten musikalischen Klangfelder charakterisieren diese oft auch in einer für Boulez überraschenden Weise der Klangmalerei, die bestimmte naturhafte Topoi wie Ton-signets abrufte. (Das mag auch Boulez' Vorliebe für die plakative Tonmalerei in Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* erklären, der aber gegen die Narration ein autonomes Verfahren der Komposition setzt, wie Liszt in der Tondichtung *Après une lecture du Dante*.) Diese klangmalerischen Passagen gelten für das ‚Sonnenthema‘ („thème du soleil“), das Thema der ‚ewigen Wiederkehr‘ („thème de l'éternel retour“) und das der ‚Nacht und des Meeres‘ („thème de la lune & mer“), von Themen also, die zyklisch wiederkehren. Dafür exemplarisch hervorzuheben ist einmal gleich die Eingangsszene, in der es in der Regieanweisung Barraults im „Prologue“ heißt: „Le noir se fait lentement. / Quelques secondes de silence rompues par différents murmures qui enveloppent la salle on distingue les mots: ‚quitta son pays natal ...‘“ Während also Zarathustra seine Heimat verlässt, um in der Einsamkeit der Berge sein zehnjähriges Eremitentum auf sich zu nehmen und dabei sein Herz zu verwandeln, fällt die Nacht auf ihn hernieder. Boulez' Musik⁴⁰ umgibt Zarathustra mit Stille, die von unterschiedlichem Gemurmel unterbrochen wird: eine in sich stehende Musik mit Ligaturen der Altflöte, welche die Zentraltöne der Reihe durchziehen. Die Klarinette, die beiden Hörner und Trompeten folgen dieser Bewegung. Über einem mehrfachen Orgelpunkt ziehen diese Lineamente sich durch. Das ‚murmurer‘ taucht mit den rhythmisch fein gegliederten, arabeskenhaften Figuren im Vibraphon, Cymbal und Sizzle auf, womit ein diffuser Naturzustand mit kaum wahrnehmbaren Bewegungen entsteht. Wie dem Vorgang der Nachtwerdung besondere Aufmerksamkeit zugewiesen wird, so auch dem „thème du soleil“, wodurch die Essenz von Nietzsches Denken, das Sein immer auch als Werden zu begreifen (also die nominalistische Lesart der Ontologie) geltend gemacht wird. Die Sonne wird als Gestirn personifiziert. Sie erscheint zusammen mit Zarathustra: „Musique: Thème du soleil, qui reviendra d'une façon cyclique, tandis que la lumière monte et découvre de Zarathoustra, son aigle et son serpent. / Passage du Soleil (personnage masqué).“⁴¹ Wie die Nacht ihn umhüllt, so umfasst auch die Sonne Zarathustra, durchflutet und wärmt ihn. Deswegen auch ihr ‚Nachklang‘ in ‚Zarathustras Schicksal‘, deswegen auch sein magisches Anrufen an dies Gestirn. Diese Invocation vollzieht sich in vier Abschnitten in der Tempovorschrift „Très modéré, presque lent“. Gegenüber dem nächtlichen Zustand erfolgt nun ein vollkommener Klangwechsel. Wir hören arabeske Figuren in den hohen und silbrig klingenden Registern der Piccolo-Flöte, den zwei Harfen und den perkussiven Crotales. Alle Stimmen sind nun rhythmisch aufgefächert. Es sind Figuren des Aufschwungs, der Erhebung, wie wir sie von der intensiven Verwendung der Quer- und Piccolo-Flöte aus *Strophes*, *Mémoriale* und *explosant – fixe* her kennen. Die Musik ist leicht, äußerst beweglich, farbig, von feinen rhythmischen Impulsen lebend, ohne die regelmäßige Pulsation der Zeit, die wie außer Kraft gesetzt erscheint. Sie wirkt weniger gemacht, als improvisiert und frei im Zusammenspiel. Statt des nächtlichen Dunkels mit den abgeschattierten und stehenden Klängen nun die Opazität der Atmosphäre.

⁴⁰ Boulez, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partiturseite 1, (Mf. 0056), Feld A, rot umkreist.

⁴¹ Eintragung von Boulez; ebd., Feld B, mit 24 Takten.

Die Musik der „ewigen Wiederkehr“ war oben schon besprochen worden. Ganz außerordentlich sind schließlich die Klang-Passagen zum Nachtlied, das von den nächtlichen Springbrunnen zur monderfüllten Szenerie des Meeres übergeht. Ganz deutlich nimmt das ‚Nachtlied‘ der Natur in den springenden Brunnen („Il fait nuit: à cette heure toutes les fontaines jaillissantes parlent plus haut“. „Nacht ist es. Nun reden lauter alle springenden Brunnen.“)⁴² sowohl die Klangkaskaden aus Franz Liszts „Les jeux d’eaux de la villa d’Este“ (*Années de Pèlerinage III*, No. 4) auf als auch das rauschende Passagen- und Arabeskenwerk aus Claude Debussys Prélude „... Feux d’artifice“ (*Deuxième Livre*, No. XII, vor allem die Takte 57–61). Es sind aufbrausende Figuren, die sich mit Trillerketten insgesamt zu einer nach oben treibenden Bewegung der Springbrunnen verbinden, um sich zu einer erregten Fläche zusammenzuschließen. Auch im bereits genannten *Memoriale* gibt es eine solche vergleichbare Bewegung, die Boulez dort als „murmure d’eau“ bezeichnet hatte. Diese durch die Springbrunnen erregte Szenerie der Nacht geht dann über in eine andere, in der das Element des Wassers der Springbrunnen in die verdichtete Form des Meeres einschießt.⁴³ Boulez übernimmt wieder die Regieanweisung von Jean-Louis Barrault, der mit Nietzsche unter der Überschrift „Lune & Mer“ Zarathoustra sagen lässt: „Et mon âme aussi est le chant d’un être qui aime. / Le voila, lune.“ Hier ist eine andere Seite des „thème du soleil“ bezeichnet. Nicht die der Abendröte, welche in die Nacht übergeht, sondern die Nacht über dem Meer, welche zur Morgenröte wird. Hier hören wir eine wunderbar inspirierte Musik mit atmenden Drehbewegungen in den Blechbläsern, aus denen feine Figuren der Anrede an die aufgehende Sonne hervortreten. In diese Bewegung sind immer wirksamer werdende Pedalklänge eingehängt, welche die Ruhe und Stille in der noch nächtlichen Atmosphäre bezeichnen: eine kaum hörbare, weil nicht fassbare Naturstimmung, die sich auf das Ungreifbare und Unbegreifbare der Nacht bezieht, auf das für Nietzsche zentrale Thema der Verbindung des Traums⁴⁴ mit dem Unbewussten. Die hier von Boulez komponierte Musik bezieht sich nur auf den Mond und auf die Nacht: „Un noctambule timide, lascif et jaloux, ce moine qui habite la lune ... Thème de la mer ... Destin et mer / Tout dort encore ... La mer aussi dort. Mais sa respiration est chaude. Elle rêve.“ Für das Element des Wassers, hier der Darstellung des Meeres, verweist Boulez auf die in der vorigen Szene bereits komponierten Passage der Springbrunnen: „Pour la Mer quelques mesures du 15“. Also auch hier der Vorgang, dass bestimmte Klangpassagen nicht nur zyklisch wiederholt werden, sondern auch deren zitierte Ausschnitte an anderer Stelle mit neuen Klangfeldern verbunden werden, was auch von dieser Seite das Verfahren der ‚Mobilität‘ der musikalischen Abschnitte verdeutlicht.

Da diese als Themen ausgeschriebenen Klangfelder je nach Situation wiederholt, anderen gleichsam angeschnitten werden, entsteht ein Vorgang des Ein- und Überblendens, wodurch ein Verfahren gewonnen wird, das demjenigen der Film-Flashes

⁴² Ebd., Partiturseite 11 u. 12 (Mf. 0066 f.)

⁴³ Ebd., Partiturseite 13 (Mf. 0068).

⁴⁴ Vgl. dazu Gerold Ungeheuer, „Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum“, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung*, hrsg. v. Ernst Behler, Mazzino Montinari u. a., Bd. 12, 1983, dort vor allem S. 162 f. über den „sechsten und letzten Traum“ „Mittags“.

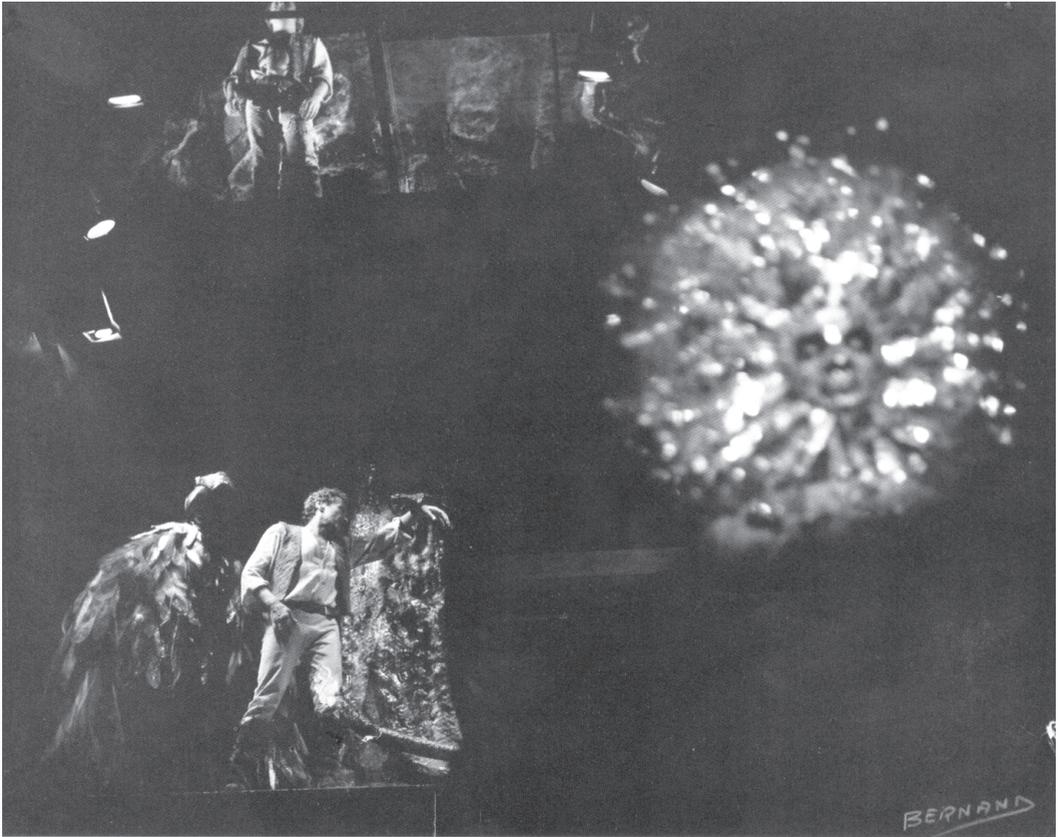


Abb. 2: In der Mitte Barrault als Zarathoustra, links neben ihm der Adler, rechts oben die Sonne, ganz oben die Schlange. Aus: Renaud-Barrault sous la direction de Noëlle Giret, Bibliothèque nationale de France, Ausstellungskatalog, Paris 1999

kompatibel gemacht wird. Damit umgeht Boulez den Widerspruch zwischen einer gleichsam veralteten, weil einmalig auratischen Musik, wie sie etwa von Jean-Luc Godard auch in dieser obsolet romantischen Form verwendet wird, und einer schnittartig reproduzierbaren Form des Bewegungsbildes im Film. Die „mobiles“ und die Film-Flashes sind also szenisch konnotierte Repräsentationsformen mit analoger oder sich ergänzender Funktion, nicht aber gegensätzlich eingesetzte expressive Bewegungsträger.

Zusammenfassung und Ausblick

Der vorliegende Aufsatz ist in seiner Einleitung von der wissenschaftsgeschichtlich einseitigen und anfechtbaren Behauptung⁴⁵ ausgegangen, dass ‚Theatralität‘ und Körperlichkeit in der seriellen Musik in ihrer Durchsetzungsphase und Folge ein Anathe-

⁴⁵ Vgl. dazu neuerdings wieder exemplarisch: Wulf Konold, „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, S. 49 f.

ma gewesen sei. Dagegen wurde vor allem das Paradigma der Theatralität am Modell der noch unveröffentlichten Bühnenmusik von Boulez zur szenischen Adaption Jean-Louis Barraults von Nietzsches Prosa-Gedicht *Also sprach Zarathoustra* gesetzt, ein Modell, das anhand der *Orestie*, von *Marges* und dem Opernprojekt einer neuerlichen *Orestie* zusammen mit Heiner Müller erweitert werden kann, um die oben genannte These vom Anathema des Theaters und der Oper (höchstens in der kritischen Form wie bei Hans-Werner Henze) in der Musik der frühen Avantgarde nach 1945 endgültig zu widerlegen. Dabei wurde das filmische Schnitt- und Mobile-Verfahren einer angewandten szenischen Musik von Boulez' *Zarathoustra* mit ihren auch situativ klangmalerischen Aspekten in der Nachfolge von Liszt, Debussy und Richard Strauss in einen Gegensatz geführt zum ausbalancierten Verhältnis von autonomer, angewandter und durchkomponierter Musik, wie sie im Zusammenhang mit Pierre Boulez' Bühnenmusik der *Orestie* dargelegt wurde.⁴⁶

An dieser Stelle sei zum Abschluss dieses Nietzsche-Komplexes noch ein Forschungsdesiderat formuliert. Natürlich müsste dieses Kapitel neben der musikalischen Nietzsche-Rezeption (Mahler, Strauss, Fried, Wyschnegradski, Wolfgang Rihm u. a.) vor allem das Thema ‚Nietzsche in Frankreich/in Paris‘ einbeziehen. Neben den Nietzsche-Studien von Paul Claudel, welche intensiv auf Barrault gewirkt haben, neben André Breton, Georges Bataille⁴⁷ und den späteren Nietzsche-Studien von Gilles Deleuze⁴⁸, Sarah Kofman⁴⁹, Michel Foucault⁵⁰ und Jacques Derrida⁵¹ wäre dabei die in die 1950er-Jahre fallende Auseinandersetzung Jean Barraqués mit Nietzsche⁵² und vor allem die Einleitung und die kommentierte Edition des Briefwechsels zwischen Nietzsche und Peter Gast von André Schaeffner⁵³ zu berücksichtigen. Schaeffners Nietzsche-Bild von 1957 dürfte für Pierre Boulez von einzigartiger Bedeutung gewesen sein, wie der berühmte Briefwechsel⁵⁴ zwischen dem Musikologen/Ethnologen André Schaeffner und dem Komponisten/Theoretiker Pierre Boulez zeigt.

⁴⁶ Vgl. die Hinweise zu den entsprechenden Veröffentlichungen unter der Anm. 3.

⁴⁷ Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris 1967; vgl. ders., *Wiedergutmachung an Nietzsche*, München 1999 und ders., *Nietzsche aus Frankreich*, Berlin 2003.

⁴⁸ G. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg 2002.

⁴⁹ Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris 1972.

⁵⁰ Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ (1971), in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, 2. Band (1970–1975), Frankfurt/M. 2002, S. 166–191.

⁵¹ Vgl. vor allem: *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris 1978, sowie *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris 1984.

⁵² Vgl. Anm. 7.

⁵³ F. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, introduction et notes par André Schaeffner, 2 Bde. (le second volume avec la traduction des lettres par Louise Servicen), Monaco 1957; vgl. die frühere deutsche Ausgabe nur der Briefe: *Die Briefe von Peter Gast an Friedrich Nietzsche*, 2 Bde, München 1923/24.

⁵⁴ Vgl. P. Boulez u. A. Schaeffner, *Correspondance 1954–1970*, hrsg. v. Rosângela Pereira de Tugny, Paris 1998.

Die Horde als sozialmusikalische Aufgabe

von Diedrich Diederichsen, Berlin/Stuttgart

Der freien Improvisation geht es gut dieser Tage, in nahezu allen ihren Erscheinungsformen. Das gilt für die Sorte, von der man früher gesagt hätte, dass sie „zwischen freiem Jazz und neuer Musik“ steht, wie etwa das Projekt der sich buchstäblich atemberaubend weiter entwickelnden Atem- und Spieltechniken von und mit Evan Parker. Es gilt für den aus derselben Tradition kommend sich neuerdings ungewöhnlichen Welten zuwendenden Derek Bailey, der neben seiner üblichen Arbeit jetzt mit Drum & Bass-DJs zusammenspielt oder ein Album mit Klassikern amerikanischen Vorkriegs-Songwriting, von Hoagy Carmichael bis Jerome Kern, aufnimmt. Es gilt für diejenigen, die den Ansatz der AMM kompromisslos weiterbetrieben haben wie Keith Rowe oder diejenigen, die hin und wieder mit digitalen Elektronikern zusammenimprovisieren wie Tony Oxley. Es gilt für eine neue, vor allem in Japan brillante digitale Lärmimprovisation vom Zaune brechende Generation, wie für deren deutsche Äquivalente, die sich wie etwa Ekkehard Ehlers und Joseph Suchy unerhörte Dialoge zwischen Laptop und akustischen Gitarren ausdenken, oder für jemanden wie Anette Krebs, der ich (neulich im Duett mit Sven Åke Johansson) dabei zuhören konnte, wie sie zwei traditionell laute Instrumente (E-Gitarre und Schlagzeug) an der Grenze zum nicht mehr hörbar Leisen und Formlosen – improvisierend – traktierten.

Viele dieser Leute sind indes Komponisten wie sie Improvisatoren sind. Was sie an musikalischen Begegnungen anregen und ausleben, ist nicht prinzipiell und emphatisch an die Improvisation gebunden, sondern nutzt deren Vorzüge nur gelegentlich. Sicher könnten sich viele dieser Erscheinungen ohne eine Kultur und Geschichte des „Improv“, wie man heute sagt, nicht entwickelt haben. Aber auf der Ebene der musikalischen Ideen wäre es auch denkbar, dass man sich ihnen auf anderen Wegen genähert hätte. Anlass dieses Textes, die Frage noch mal zu stellen: „Was will die Improvisation?“, ist eine andere Entwicklung, nämlich die, dass es wieder Bands, Ensembles und Kollektive gibt, für die die Improvisation auch ethisch, wenn nicht gar politisch mit Lebensformen verbunden ist. Denn u. a. das britische Vibracathedral Orchestra, die japanischen Acid Mothers Temple und ihre diversen Ableger, die US-amerikanischen Jackie-O-Motherfucker, die No Neck Blues Band, das Animal Collective und musikalisch am radikalsten und formverweigerndsten Salvatore leiten ihre Spielweisen aus mehr oder weniger offen benannten und durch Habitus, Erklärungen oder Bilder repräsentierten Lebensformen ab. Das ist nicht ganz, aber wieder neu. Und es nimmt auch die freie Improvisation der anderen Musiker wieder auf neue und alte Weise in die Pflicht: Sind die freien Spielweisen tatsächlich rein kulinarisch nützliche Optimierungen der Kreativität? Oder war da noch was Anderes?

Was also will diese Improvisation, genauer, was will die freie Improvisation? Zunächst zwei Dinge: zum einen die Annullierung jeglicher musikalischer Vorgaben aus musikalischen Gründen. Die moderne oder modernistische Ablehnung von Regeln in Bezug auf Tonalität, Rhythmik, Form, Format, Instrumentenbehandlung etc. war die eine Seite auch der freien Improvisation.¹ Das hätte man aber auch alles mit der neuen Musik haben können, dazu bedurfte es im Grunde genommen nicht der Improvisation. Im Gegenteil,

man könnte argumentieren und hat dies auch immer wieder so gemacht,² dass der improvisierende Musiker naturgemäß viel anfälliger sein müsste für das Abgleiten in das musikalisch Präfabrizierte, das Klischee, das Naheliegende, die Melodie und andere Hörfetische. Wer nicht genügend Zeit hat, zu überlegen, dem fällt das Nächstbeste ein. Das andere aber, was sie will, ist die Unvorhersehbarkeit, die Abwesenheit eines Plans: Das war mit einem großen Teil neuer Musik, für die Fortschritt ja oft gerade in der höheren Genauigkeit bei der Bestimmung musikalischer Parameter bestand, nicht zu haben.

Dennoch sind im Selbstverständnis jener Improvisatorengeneration, die in den frühen 70ern in Europa diesen Begriff prägte und die zu gleichen Teilen vom Free Jazz (AMM, Joseph Holbrooke, wie die Gruppe von Derek Bailey, Gavin Bryars und Tony Oxley am Anfang hieß, das Spontaneous Music Ensemble und die verschiedenen Gruppen von Paul Rutherford, Anthony Braxton und die anderen Chicagoer: das Art Ensemble of Chicago, Wadada Leo Smith, Kalaparusha etc.) wie von der neuen Musik (Ensembles wie Nuova Consonanza oder Musica Elettronica Viva, Cornelius Cardews Scratch Orchestra) kamen oder beeinflusst waren, die beiden Ansprüche recht eng miteinander verbunden – und zwar indem man sie auf ein Jenseits des rein Musikalischen bezog. Freie Improvisation war ganz offensichtlich so gemeint: Es lohnt nur, eine musikalisch freie Musik auszuprobieren und zu entwickeln, wenn die Musizierenden auch in einem ganz anderen Sinne frei sind. Die rein musikalische, formale Freiheit ist sozusagen eine rein künstlerische und darum von der wirklichen Freiheit, wie immer man sie im Einzelfall beschreiben will – ökonomisch, rechtlich, politisch –, unterschieden, zumindest aber abhängig.

Wenn das aber so ist, wenn die musikalische Freiheit als reine Suspension musikalischer Regeln nichts taugt und dazu auch noch eine weitere Bestimmung der Freiheit braucht, eben dadurch, dass kein Ablauf qua Partitur oder Akkordschema vorgeschrieben ist, wieso muss dann die Musik überhaupt frei im Sinne von atonal sein? Wenn es sich um eine Suspension jeglicher Voraussetzungen handelt, dann ist nicht einzusehen, warum es überhaupt eine, und sei es eine negative, Bestimmung der Musik gäbe. Denn eine solche zu errichten heißt ja immer, dass man der Meinung ist, es gäbe in der Musik selbst eine transmusikalische Qualität im eben beschriebenen Sinne: Man scheint dann – sozusagen restmodernistisch – doch der Meinung zu sein, nur in einer atonalen Spielweise könne auch die Improvisation, also die Verwirklichung des Unvorhersehbaren zu sich selbst kommen, nur in ihr könne es reine Freiheit geben. Und tatsächlich war eine solche Beschreibung ganz offensichtlich vielen der frühen freien Improvisatoren suspekt, zu weit oder nicht weit genug gehend. Denn nicht nur bauen viele der Improvisationen der ersten Generation von Improv nach Free Jazz auf Themen oder thematischen Feldern und festgelegtem musikalischen Material auf, sondern darüber hinaus gibt es vor allem in den freien Teilen oft Entwicklungen hinein in tonales, teilweise Zitatgelände. Man denke etwa an die Bossa-Nova-Stellen in Peter Brötzmanns „Responsible“ (auf *Machine Gun*, FMP 1968) oder die Märsche in Archie Shepps „A Portrait of Robert Thompson“ (auf *Mama Too Tight*, Impulse/ABC 1967).

¹ Mag auch Derek Bailey wider alle ästhetische und kulturosoziologische Evidenz die „freie Improvisation“ aus dem Jahrhundert der Avantgarde auszunehmen versuchen. Vgl. Derek Bailey, *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 7 ff, S. 127 ff.

² Nicht zuletzt Adorno immer wieder gegen die Jazz-Improvisation, aber nicht aus grundsätzlichen Überlegungen, sondern angeblich aufgrund vorliegender Ergebnisse.

Um die Frage zu beantworten, ob mit der gleichzeitigen Suspension von musikalischen Regeln und der Institution der Komposition ein musikalisches Ziel verbunden sein soll oder eines, das über die Musik selbst hinausgeht, muss man die dritte Konstante der improvisierten Musik befragen: den Umgang der Musiker miteinander, jenes soziale Substrat des Musikalischen, bei dem die Übertragung der musikalischen Ethik in eine soziale beginnen würde. Es gibt natürlich viele Redeweisen von improvisierenden Musikern, die im spezifischen Umgang der Musizierenden miteinander nicht nur eine weitere Voraussetzung freier improvisierter Musik sehen, sondern den Zweck der beiden anderen Voraussetzungen. Mit anderen Worten: Die Qualität des menschlichen Umgangs, der Interaktion gebietet improvisiertes und atonales Spielen. Man würde also Musik machen, um einen höheren Grad menschlicher Interaktion zu erzielen.

Wie stellen sich die Improvisierer das vor: Dass beides, die Suspension von traditionellen musikalischen Regeln und jedes Planes über das musikalische auch das kommunikative, soziale Miteinander fördere? Stützt denn der Plan nicht gerade die Suspension der Regeln und umgekehrt die Regel die Suspension des Planes? Ist es nicht so, dass, wenn ich nicht weiß, was ich wann und in welcher Reihenfolge tun will, dies nur möglich ist, wenn ich generell weiß, was ich tun will, was ich im Prinzip tun will, welches Spiel ich spiele, welcher Regel ich gehorche? Und ist es umgekehrt nicht so, dass ich nur dann nicht wissen kann, was ich tue, keiner Regel folgen kann, wenn einigermaßen genau geplant ist, vorher und gerne auch willkürlich festgelegt ist, in welcher Reihenfolge ich das tue?

Freie Improvisation mit ihrer doppelten Bestimmung der Freiheit, ohne Plan und ohne Regel, ist also eigentlich ein widersprüchliches Unterfangen, wenn man nicht in einem wesentlichen Punkt bereit ist umzudenken, und das wäre der der Interaktion. Nur über ein besonderes Verständnis von Interaktion, das diese mit einer Idee von utopischen sozialen Verhältnissen verbindet und dabei – sicher naiv, aber vielleicht produktiv naiv – voraussetzt oder vorausschießt, dass sich Änderungen an den zu Kommunikationsverhältnissen geronnenen Machtverhältnissen auf der Ebene der Kommunikation initiieren lassen. Und dass ‚Musik‘ offensichtlich ein besonders vielversprechender symbolischer wie gesellschaftlicher Rahmen dafür ist, die größeren Kontexte falscher Verhältnisse – vorübergehend – auszublenden. Aber vielleicht nicht nur ein Rahmen, sondern auch ein Messgerät. Die zunächst naiv wirkende Idee wäre es also, die musikalischen Hindernisse, Regel und Plan, aus dem Weg zu räumen, um sich musikalisch näher zu kommen, mit einer entweder anthropologisch tiefer gelegten humanistisch gedachten Ur-Musikalität, die nur gewinnt, wenn man alle späteren zivilisatorischen Schichten abbaut, oder mit einer ganz neuen, noch zu erfindenden, sozusagen post-musikalischen Musikalität.

Die romantischen und metaphysischen anthropologischen Ideen, die hinter so einem Verständnis von utopischer Interaktion stehen, muss man aber vor dem historischen Hintergrund des Entstehens entsprechender Praktiken betrachten. Eine Gemeinsamkeit von Neuer Musik und Free Jazz lag ja in der Idee, dass die Hierarchien der Stimmen in den klassischen Ensemble- und Combo-Strukturen tatsächlich und ohne Kunstvorbehalt genauso bekämpft gehörten wie gesellschaftliche Hierarchien. Die außermusikalische Legitimation machte erst die musikalischen Veränderungen in so einer rabiat konzeptuellen Weise operabel – was sich aber ja auch musikalisch als viel fruchtbarer erwiesen hat und wahrscheinlich anders gegen die sich immer wieder als Natur gerierende musikalische

Tradition und deren traditionelle und begrenzte Umsturzperspektiven nicht durchzusetzen gewesen wäre. Ayler, Coltrane und Sun Ra mussten politisch revolutionär und/oder religiös wahnsinnig reden (oder werden), um sich zu bestimmten musikalischen Schritten zu ermächtigen. Der avantgardistischen Rede von der Emanzipation der Dissonanz entspricht in dieser Tradition die Free-Jazz-Rede von der Emanzipation der Rhythmusgruppe³ oder Charles Mingus' persönlicher Feldzug für die Emanzipation des Basses, der ja wie so viele emanzipatorische Feldzüge zur – allerdings sehr fruchtbaren – Diktatur eines bestimmten Bassisten führte – aber das ist eine andere Geschichte.⁴ Jedenfalls glaubte man mit Inbrunst, Veränderungen und Verschiebungen im Klangkörper, eine andere Verteilung der Stimmen entspräche veränderten gesellschaftlichen Lagen – ob nur symbolisch oder in einem gewissen Sinne tatsächlich, brauchen wir hier gar nicht zu wissen. Und im Zuge dieser Parallelisierung zwischen ästhetischen Ordnungen und gesellschaftlichen Verhältnissen kam man zu dem Punkt, dass eine gewisse Voraussetzungslosigkeit offensichtlich das Beste nicht nur im Menschen an sich, sondern vor allem in einer so gedachten Interaktion unter den Menschen hervorbringe. Die Voraussetzungslosigkeit als Eliminierung von Regel und Plan lege Schichten des musizierenden Menschen frei, die sich weniger ihm selbst und seinen Zuhörern, sondern vor allem dem je anderen Musizierenden mitteilen, die quasi nur in der Spiegelung und der Resonanz durch andere wahr werden. In dem Maße, in dem alle anderen Regeln und Vereinbarungen suspendiert sind, wird die ganze Bandbreite von Modellen der sozialen Interaktion⁵ – von ‚sozialer Kontrolle‘ über ‚Zwiegespräch‘ bis zu ‚Liebe‘ – plötzlich maßgeblich für künstlerische Prozesse. Das ist die Konstruktion, wo es plötzlich logisch ist, Plan und musikalische Regeln zu suspendieren, um das Gewicht der Interaktion zu erhöhen – egal, ob sie in letzter Instanz doch nur ästhetische Gewinne erzielen sollte oder ob man an deren Tragfähigkeit ablesen können sollte, wie sich (zumindest mal intuitiv) neues Leben organisieren lasse.

Der nicht immer ausgesprochene Einwand der letzten 20 Jahre neuerer und jüngerer Improvisierer aus subkulturellen Zusammenhängen, insbesondere der neuen Horden bezieht sich weniger auf die grundsätzliche Konstruktion als auf die Zulassungsbedingungen. Denn anders als in der Bildenden Kunst oder im Punk-Rock war weder im Free Jazz noch in der Freien Improvisation je die Rede davon, Laien oder einfach jeden Beliebigen einzuladen, mitzumachen – von ganz wenigen Momenten im Schaffen von so verschiedenen Leuten wie Cornelius Cardew und Friedrich Gulda einmal abgesehen.⁶ Es ging nicht darum, einem von einem naiven Humanismus motivierten Menschenbild in der

³ Man lese dazu etwa die diversen Liner Notes, die Joachim Ernst Berendt in den 60ern und 70ern zu Free Jazz Platten von Archie Shepp, Sun Ra oder dem Baden Baden Free Jazz Orchestra auf dem MPS/Saba-Label verfasst hat, oder die auf den Platten der noch radikaleren französischen Byg/Actuel-Serie zur selben Zeit erschienen – soweit sie von französischen Journalisten und nicht von den Künstlern stammten, die sich meist lieber auf aktuelle afroamerikanische Anliegen als auf ästhetische Politik bezogen.

⁴ Vgl. Bruno Guernonprez, *Ohne Titel – Liner Notes zur CD-Wiederveröffentlichung von Charles Mingus, The Great Concert Of Charles Mingus*, Paris: Universal France 2003.

⁵ Man denke an die inflationär benutzten Gesprächsmetaphern als Titel für Free-Jazz-Stücke und -Aufnahmen seit Marion Brown und Gunther Hampel 1968 in München ihre „Gesprächsfetzen“ aufnahmen (München: Calig 1968).

⁶ Für Cardews Scratch Orchestra war das allerdings an einer systematischen Stelle seiner Arbeit entscheidend, Guldas Zusammenarbeit mit den seinerzeit um absolute Laienhaftigkeit auch sehr professionell bemühten Paul und Limpe Fuchs blieb eher eine kurze Episode aus kulturrevolutionären Zeiten. Derek Bailey räumt die Möglichkeit von Laien als Improvisatoren bei seiner um absolute Offenheit bemühten Begriffsklärung der Improvisation ebenfalls ein, hat sie aber meines Wissens nie in seine sonst so vielfältige Praxis einbezogen, vgl. Bailey, S. 127 f.

Musik die notwendigen Belege nachzuliefern, es ging eher darum, die Voraussetzungslosigkeit, die ihrerseits dann wirklich alle befähigen würde, auf eine nicht gekannt authentische Weise mit einander zu kommunizieren, erst herzustellen. Und da mussten in den historischen Modellen weiterhin erfahrene Männer ran, sprich: Musiker. Amon Düül 1 – mit u. a. Uschi Obermeier – blieb da die Ausnahme.

Das war zumindest der praktische Konsens sowohl derjenigen, die alle Parameter improvisierter Musik einem seinerseits als fetischistisch kritisierbaren Bild von totaler und optimaler Klischeelosigkeit unterwerfen wollten, wie es mir gegenüber dessen langjähriger Kollaborateur Eugene Chadbourne etwa auch Derek Bailey nachsagte,⁷ als auch derjenigen, die ein weniger immanentes, eher über die Musik hinausweisendes Ideal absoluter Kommunikation anstreben, dem man vorwerfen könnte, vulgärherbermasianisch von einer körper- und materiallosen und dann natürlich auch herrschaftsfreien Kommunikation auszugehen. Zu deren Gunsten kann man beiden Richtungen vorschießen, dass es nicht um den Vollzug utopischer Voraussetzungslosigkeit qua Musik geht, sondern um die experimentelle Konstruktion solcher Situationen. Der Abbau von Musikregeln und -plänen, wird nicht als *fait accompli*, sondern als Projekt, als etwas, das in der Praxis erst hergestellt werden muss, gedacht. Man kann dann immer noch sagen, dass man das Ideal eines transparenten Kommunikationspartners anzweifeln kann, aber die Arbeiten, die auf dem Wege zu diesem Ziel anfallen, sind auf jedem Fall von Interesse gewesen, auch und gerade ex negativo und auch und gerade weil es sich um eine musikalische Praxis handelt, die ex negativo funktioniert, der es um die Vermeidung von ‚Bullshit‘ – musikalischen Klischees, Formeln, Ausgedachtem etc. – geht.

Das befreit uns nicht von dem Problem, dass man auch da zweifach weiterdenken kann. Entweder sagt man, auch die von Tonalität und Komposition bereinigte Musik sei noch so voraussetzungsreich, dass eine musikalische Praxis des Musikabbaus her muss, um eine wahre Kommunikation jenseits von Musik herzustellen, in der es in erster Linie darum geht, Platz und Voraussetzung für eine Begegnung mit der absoluten Andersheit des Anderen im Levinas'schen Sinne herzustellen. Das Besondere läge dann nicht in der Musik, sondern in der Begegnung. Oder man sagt, dass es zu einer solchen Begegnung nur kommen könne, wenn man sie musikalisch herstelle, dafür müsse man die Musik aber eben so komplett reinigen und von all ihren Schichten, in denen sich Herrschaft und Tradition sedimentiert haben, befreien. Das erste wäre im oben beschriebenen Sinne ein transmusikalisches Ziel, das zweite eines, das immer noch auf der ‚metaphysischen‘ Besonderheit der Musik als Medium von Wahrheit basiert, aber dafür eben im Sinne freier Improvisation bearbeitet werden muss. Das Problem beider Ansätze und vor allem auch ihres konzeptuellen Unterschiedes ist, dass sie sich so oft ähnlich anhören. Sie haben darüber hinaus oft den gleichen ideologischen Nährboden in Bohème-Kollektiven der Nachkriegszeit gehabt.

Natürlich erlebten aber beide Ansätze mit dem Einsetzen der künstlerischen Postmoderne eine Krise – und da greift die zweite Kritik der Horden-Generation an klassischen freien Improv-Leuten. In der Postmoderne war der voraussetzungslose und transparente Mensch oder Andere unmöglich oder uninteressant geworden, stattdessen wurde er zu ei-

⁷ In einem Gespräch in Köln im Frühjahr 1988.

nem Speicher vermittelter, um nicht gleich zu sagen mediatisierter Erfahrungen. Wie konnte sein Beitrag zum gemeinsamen Musizieren ein anderer sein als einer, der auf diese Bedingungen eingehen würde, also Zitate, präfabriziertes Material und Erinnerungstücke in den Improvisationsprozess integrieren würde? Das ist in der Nachfolge von Leuten wie John Zorn, den gerne in jedem nur denkbaren kulturellen Schleim wühlenden radikalen Japanern⁸ und anderen Produzenten auch nicht lange ein Problem geblieben. Die Frage, die nun aber entstand, war: Wenn nicht voraussetzungsloses und intensives Kommunizieren wenigstens das ferne Ziel dieser musikalischen Praxis sein soll, wenn sie also mit dem Hin- und Herwerfen von kulturellem Material arbeiten würde wie jede andere postmoderne Kunstpraxis auch, wozu bedurfte es dann noch des besonderen Ethos und seiner Legitimation für eine ganz besondere Ästhetik, die improvisierte Musik immer ausgemacht hat?

Auch darauf gab es zwei Antworten: die eine versuchte sozusagen die technische Form des Zitierens und des Uneigentlichseins zu dekonstruieren. Dies wäre als eine Art Fortsetzung des ersten Improv-Projekts zu verstehen, nämlich in der musikalischen Praxis und durch sie am Abbau des musikalischen Überbaus zu arbeiten, um so negativ eine neue musikalische Verständigung freizulegen, die neben anderem voraussetzungsarm und demokratisch wäre; nun wäre dies Projekt erweitert um einen Abbau oder eine Dekonstruktion der medial-maschinellen Ebene des postmodernen Gedächtnis- und Zitationszwangs – ohne deswegen notwendig in einen Authentizismus zurückfallen zu müssen.⁹ Hierbei spielt aber selten die Improvisation eine systematische oder konstitutive Rolle.

Die andere Antwort begriff die Praxis der freien Improvisation aber noch in einem viel emphatischeren Sinne als soziale Aufgabe, und da kommen wir zum Phänomen der Rückkehr der Horde. Nach dieser Vorstellung geht es gar nicht so sehr darum, ein theoretisches Modell oder eine Methode zu finden, die die Musik abbaut, die Regel und Plan gegeneinander ausspielt, sondern darum, Praxis anzuhäufen und vor allem Praxis immer anspruchsvoller in ihren sozialen Aufgaben zu fassen. Frei nach dem guten alten Motto, dass man, wenn man mit etwas scheitert, sich einfach eine anspruchsvollere Aufgabe suchen soll, bedeutete das in den frühen Nuller Jahren für verschiedene Leute von der No Neck Blues Band bis Acid Mothers Temple, zu Jackie-O-Motherfucker und dem stark an einen, allerdings entsakralisierten, Minimalismus nicht weit von La Monte Young erinnernden Vibracathedral Orchestra, dass man vor allem mit mehr Partnern in noch offeneren Auftrittssituationen musizieren müsse.

Der Begriff oder vielleicht besser das Bild der Horde bot sich deswegen an, weil das ungeordnet mobile, aber sozial intensive Leben, das man mit einer nomadisierenden Horde verbindet, auf je verschiedene Weise neuerdings und vor allen von den genannten Bands und Kollektiven immer wieder evoziert wird. Mal durch Fotos auf CD-Booklets, dann durch Klangsassoziationen des Trappelns, Rempelns, Rennens, dann durch Bühnenaufbau und Performance-Elemente. Die von den Grateful Dead und anderen Hippie-Bands

⁸ Ich denke insbesondere an die Kultur, die sich von Osaka aus an dem Werk von Leuten wie den Ruins, den Boredoms oder Violent Onsen Geisha während der 90er entwickelt hat.

⁹ Ansätze dazu findet man sicher auf den Veröffentlichungen avancierter digital-elektronischer Label, von Mego (Wien) bis Mille Plateaux (Frankfurt/M.), wo sich Musiker darum bemühen, die Rahmen und Dispositive der digitalen Musikproduktion und dem ihr anhängenden Zitierzwang auf technisch-materieller Ebene, als etwa „Clicks & Cuts“ (Name einer Serie von Compilation-CDs auf Mille Plateaux) oder „Glitches“ hörbar zu machen.

begründete Idee ewig herumziehender lockerer Kollektive geriet durch den Hippie-Hass der Punk-Generation in Misskredit, tauchte dann bei den Bands und im Lebensstil der sogenannten Traveller in der britischen Jugendkultur der späten 80er und in den 90ern wieder auf und ist jetzt als ein eher künstlerisches als soziales Modell wieder da: ein künstlerisches Modell, aber eines, das gezielt sozial konnotiert und legitimiert ist.

Aber darin erschöpft sich das Konzept der Horde noch nicht: Seine anderen entscheidenden Kriterien sind 1.) nichtmusikalische Kriterien der Mitgliedschaft, wie bereits oben implizit vorbereitet. Es können also immer auch Techniker, befreundete Dichter und Hänger dazugehören; 2.) Repräsentation oder Allegorie oder Praxis eines sozialen Zusammenhangs, der über die Begegnung mit anderen hinausgeht. Generell kann man vielleicht sagen, dass alle anderen musikalischen Konzeptualisierungen der Interaktion sich nur auf das beziehen, was in einem gegebenen Moment zwischen den interagierenden Akteuren passiert. In der Horde ist der Zusammenhang als Ganzes ein sozusagen weiterer Akteur, ein weiterer Bezugspunkt.

Musikalisch gehen fast alle Horden, sowohl die aus der Hippie-Kultur der 60er und 70er¹⁰ wie auch die, die aus der Wiederentdeckung des Hordenprinzips in unseren Tagen hervorgegangen sind, von zwei Prinzipien aus, die sie von der klassischen freien Improvisation unterscheiden. Zum einen ist jeder, auch der tonale, auch der zitierende Einfall erlaubt – man muss ihn sich aber trauen, und er muss die Live-Kritik nicht nur anderer Musiker, sondern des Ganzen überstehen, zum anderen hat man alle Zeit dieser Welt: Es geht nicht darum, die Formverweigerung und die unbedingte Unvorhersehbarkeit als oberstes Prinzip zu erhalten, sondern man darf über bestimmte Ideen ohne Ende mäandern, sie hin- und herschieben. Die wahre Abschaffung des Stresses besteht eben gerade darin, sich auch die Formen der Freiheit nicht vorschreiben zu lassen. Dies macht es übrigens auch schwer, anhand kurzer Hörbeispiele etwas zu demonstrieren. Die Stücke entfalten ihre Spezifika nur in der Länge, in der quälenden Ausdauer. Es gibt keinen tieferen Ausdruck der reinen Willkür als ein auch gegen den Einspruch des Kollektivs festgehaltener Einfall. Dem Hörer bleibt nur die Position des virtuellen Mitmachens, Mitdenkens als Option – eine dann allerdings sehr angenehme Hörposition. Denn diese schließt das Gesprächhafte, die Zuspitzung auf die soziale Kontrolle der Mitmusizierenden als einzige externe Regel oder Rahmung wieder mit einer anderen externen Rahmung, wenn nicht Sinngebung zusammen. Nur die Hörer können ein Ganzes der Interaktionen erleben oder rekonstruieren, das es in der Musik so gar nicht gibt. Ihr durch Mitvollzug geschaffenes virtuelles Werk der Interaktion gibt deren sozialen Werten dann wiederum einen ganz anders zu bestimmenden künstlerischen oder ästhetischen Wert. Die Ausrichtung an einem rein sozialen Modell, in dem auch die Gültigkeit ästhetischer Ideen sich danach richtet, ob sie lebendig kommuniziert werden können, hat von der Position eines solchen rekonstruk-

¹⁰ Zu diesen historischen musizierenden Horden gehören sicher in Großbritannien die frühen Canterbury-Bands um Soft Machine, planvoll Ausgeflippte wie Hapshash and the Colored Coat, Esoteriker wie die Third Ear Band, Kifferbands, die einen Akkord sechzig Minuten dehnen konnte wie Man, in Frankreich Pierre Moerlen's Gong, Helldon, zumindest einige Ausgaben dieser Band, bei der auch Gilles Deleuze kurz mitwirkte, in den USA natürlich und allen voran The Grateful Dead, aber auch unbekanntere amerikanische Hippie-Truppen wie die Hampton Grease Band, in der BRD Faust, Amon Düül I und II, Annexus Quam oder Limbus 4, in den späten 70ern in Großbritannien Here & Now oder in den 80ern rund um das ehemalige Punk-Label SST in Südkalifornien Kollektive wie Always August, October Faction oder Universal Congress Of – bevor sich letztere in eine reine 60s-Jazz-Band zurückverwandelten.

tiven, wieder ein traditionell musikalisches Ganzes herstellenden Rezipienten dann vor allem einen produktionsästhetischen Wert, weniger den, dass er in ein erweitertes musikalisch-soziales Kontinuum einbezogen wäre. Dies wäre auch bei keiner der erwähnten Gruppen üblich oder als Ziel ausgewiesen.

Es gab und gibt teilweise immer noch einen zweiten Typus der improvisierenden oder frei improvisierenden Horde, das ist das Free Jazz Orchester, das in seinen Anfängen aus der Idee hervorgegangen ist, eine Bigband-Kultur für den Free Jazz zu initiieren und gerade in Europa, in Deutschland mit dem Globe Unity Orchestra, dem Baden Baden Free Jazz Orchestra, in Frankreich mit Alan Silvas Celestial Communication Orchestra, in Großbritannien mit Chris McGregors Brotherhood of Breath hervorragende Exemplare hervorgebracht hat – hier gab es immer auch Überschneidungen und benachbarte Projekte mit Musikern der aus dem Free Jazz hervorgegangenen, das Wort Jazz aber vermeidenden historischen Improv-Kultur, die ich oben beschrieben habe. Diese Ensembles waren aber unstabil und trafen sich als Top-Symposien gleichgesinnter und untereinander befreundeter Profis, die natürlich über fixe Arrangements und Leader-Persönlichkeiten wie Silva oder von Schlippenbach zusammengeführt werden mussten. Einen anderen Typus von Free-Jazz-Horde stellen die afrozentrischen Ensembles dar, die von bestimmten außermusikalischen Überzeugungen zusammengehalten wurden, das Arkestra von Sun Ra, das Art Ensemble of Chicago – im übrigen ja etwa auch die Keimzelle der Musikerorganisation AACM und des Baden Baden Free Jazz Orchestra –, das Artistic Heritage Ensemble von Phil Cohran oder die verschiedenen Community Orchester unter der Leitung von Horace Tapscott. In all diesen Gruppen waren ausschließlich Musiker zugelassen und die musikalische und improvisatorische Freiheit war verbunden mit einer mehr oder weniger streng exekutierten, weltanschaulich abgeleiteten Disziplin, mehr bei Sun Ra, wo den Musikern klar gemacht wurde, dass ein falscher Ton den Untergang des Universums herbeiführen konnte,¹¹ weniger beim Art Ensemble, wo eigentlich klar war, dass die Selbstdarstellung der Band als Stamm eher einen Theatereffekt darstellt als einen integralen Teil der Musik. Auch diese Bands oder Orchester stellen einen wichtigen Einfluss für die heutigen Horden insofern dar, als sie große soziale Entwürfe als maßgeblich und vorgängig für die musikalische Produktion präsentieren. Und genau das ist entscheidend: dass es irgendeinen externen großen und gerne auch grotesken und hypertrophen Sinn der Musik gibt. Dabei sind die ideologischen Inhalte solcher Weltanschauungen egal und den Betreffenden nicht essenziell wichtig, wichtig ist deren Funktion als Widerstand gegen marktvernünftige oder künstlerisch solide Musikentwürfe.

¹¹ So Sun-Ra-Biograph John Szwed im Gespräch mit dem Autor, Sommer 1997.

Wer alles zu hören ist, wenn Katja Ebstein vom Indiojungen aus Peru singt, und was diese Stimmen in der Musikethnologie zu suchen haben*

von Julio Mendivil und Oliver Seibt, Köln

„Western texts conventionally come with authors attached“¹, schreibt James Clifford 1986 in der Einleitung zu dem von ihm und George E. Marcus herausgegebenen Band *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, der in der Fachgeschichte der Ethnologie den Übergang von der interpretativen zur postmodernen Ethnologie markiert.

Es ist auf den ersten Eindruck die Stimme von Katja Ebstein, die in dem deutschen Schlager² „Ein Indiojunge aus Peru“ von 1973 direkt zu uns spricht und somit als Autorin auftritt, denn „Popmusik verbindet sich [...] in der Regel mit den Namen von Interpreten, während die Autoren in der Öffentlichkeit vielfach nahezu unbekannt sind.“³ Im rechtlichen und institutionellen Sinne sind der Texter Georg Buschor und der Komponist Christian Bruhn die ‚eigentlichen Autoren‘ dieses Textes, und ihre Stimmen scheinen mit der der ‚Pseudoautorin‘⁴ Katja Ebstein identisch zu sein.

Nach Michel Foucault verweisen aber selbst Texte, die in der ersten Person Singular zu uns sprechen, nie exakt auf den Autor, sondern „auf ein alter Ego, dessen Distanz zum [Autor] mehr oder weniger groß sein kann und im selben Werk auch variieren kann.“⁵ Das bedeutet im Falle unseres Indiojungen, dass nicht Katja Ebstein als Pseudoautorin oder die Herren Buschor und Bruhn als rechtmäßige, institutionelle Autoren zu uns sprechen, sondern ihr alter ego – das wir im Folgenden der Einfachheit halber aber mit dem Namen der Pseudoautorin Katja Ebstein gleichsetzen werden.

*Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag mit dem Titel „Many Voices Clamour For Expression“, den die Autoren am 13.7.2002 im Rahmen der Jahrestagung der Fachgruppe Musikethnologie in der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität zu Köln gehalten haben. Das Thema des Panels, dem der Vortrag zugeordnet worden war, lautete „Mehrstimmigkeit“ (und war wahrscheinlich anders gemeint). Eine frühere, kürzere Fassung des Artikels erschien im Oktober 2003 auf Spanisch unter dem Titel „Katja Ebstein y el indiecito del Perú: La polifonía como método etnomusicológico aplicado a un Schlager alemán“ in der Zeitschrift *Lienco 24: Revista de la Universidad de Lima* in Peru (S. 9–32).

¹ James Clifford, „Introduction: Partial Truth“, in: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, hrsg. v. James Clifford und George E. Marcus, Berkeley 1986, S. 17.

² Den Begriff Schlager zu definieren erweist sich als nicht unproblematisch. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnete das Wort Schlager jede Art eines kommerziell erfolgreichen Liedes, und entsprach in seinem Gebrauch mehr oder weniger dem englischen Begriff „Hit“. Heutzutage ist mit dem Begriff „deutscher Schlager“ ein musikalisches Genre gemeint, das sich in der Nachkriegszeit etabliert hat. Trotzdem ist die obige Bedeutung nicht verschwunden und der Begriff wird häufig als Synonym für erfolgreiche Lieder gebraucht. Für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Thema deutscher Schlager aus historischer Perspektive siehe Dietrich Kayser, *Schlager – Das Lied als Ware: Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*, Stuttgart 1975, und Werner Mezger, *Schlager: Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, Tübingen 1975. Zur Analyse der Produktion und der musikalischen Merkmale von deutschen Schlager siehe *Schlager in Deutschland*, hrsg. v. Siegmund Helms, Wiesbaden 1972. Mit der Repräsentation von Geschlechterverhältnissen im deutschen Schlager beschäftigen sich Michael Hallberg, *Die Liebeskonzeption in bundesdeutschen Schlagerliedern der 70er Jahre*, Marburg 1998, und Mechthild Mäsker, *Das schöne Mädchen von Seite Eins: Die Frau im Schlager*, Rheinfelden 1999. Eine Untersuchung zur Repräsentation Lateinamerikas im deutschen Schlager ist kürzlich von Wolfgang Dietrich unter dem Titel *Samba Samba: Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagerliedern des 20. Jahrhunderts*, Strasshof 2002, veröffentlicht worden.

³ Peter Wicke, „Let the sunshine in your heart: Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen“, in: *Mf 50* (1997), S. 429.

⁴ Ebd.

⁵ Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: *Dits et écrits – Schriften, Band 1: 1954–1969*, Frankfurt/M. 2001, S. 1020.

In der musikalischen Textur des Liedes sind über die Stimme Katja Ebsteins hinaus weitere Stimmen zu hören. Da wäre zunächst die Stimme des Indiojungen, der repräsentiert wird durch das charango – das in Wahrheit eine tremolierende Mandoline ist, wie die Interpretin uns in einem Interview gestand – und die in Terzparallelen geführten Flötenstimmen, die an andine quenas gemahnen. Zu Beginn des Liedes ist diese Stimme sogar alleine zu hören, bevor Katja Ebstein das Wort ergreift. (Bsp. 1) Dass Katja Ebstein für und nicht nur über den Indiojungen im Sinne eines Akkusativobjektes spricht, wird nicht nur durch die parallel zur Gesangsstimme geführte Flötenstimme verdeutlicht, auch der Melodieverlauf in natürlich Moll als Statthalter für die mit andiner Musik assoziierte Mollpentatonik spricht dafür.

Im Refrain kommt eine weitere Stimme zum Tragen, die des in der zweiten Person Singular angesprochenen – voraussichtlich deutschen – Hörers. Als Auswirkung der direkten Anrede, die den deutschen Hörer als Dativobjekt und somit als Empfänger situiert – wem wird etwas über den Indiojungen erzählt –, ändert sich auch die musikalische, in diesem Falle harmonische Strategie, und aus dem ‚peruanischen‘ bzw. ‚andinen‘ d-Moll wird ein D-Dur, das in Gestalt der im deutschen Schlager beliebten Kadenz Tonika – Subdominantparallele – Dominante – Subdominante – Tonika daherkommt. Um den dem Schlagerhörer vertrauten musikalischen Code darüber hinaus zu verstärken, wird die Gesangsstimme im Terzabstand verdoppelt und auf ein Laken aus Streicherklängen gebettet.

Dies bedeutet nicht, dass die Stimme des Indiojungen während des Refrains völlig zum Schweigen gebracht wird: Nach wie vor ist sie in der zur Gesangsstimme parallel verlaufenden Flötenstimme präsent, und zum Ende des Refrains hin scheint sie mit der Stimme Katja Ebsteins geradewegs zu verschmelzen, wenn mit den Silben „jey-dei-dei-dei-ah“ onomatopoetisch die Trauer des aufgrund widriger Umstände von Mutter und ländlicher Heimat getrennten Indiojungen thematisiert wird. (Bsp. 2) Verantwortlich für die unglückliche Situation des Indiojungen ist, folgt man dem Text, das moderne, urbane Peru, die „Stadt“, in der die „unguten Freunde“ ihn „von der Bahn“ bringen, in der „man“ ihm „nie eine Chance gab“, so dass sein Leben fürderhin als „vertan“ zu gelten hat. Dieses Peru scheint im Text zwar auf, kommt als eigenständige Stimme allerdings nicht zu Wort.

Geht man von einer hierarchischen Beziehung zwischen diesen Stimmen aus, dann steht die Stimme von Katja Ebstein, die für und über den Indiojungen spricht, am oberen Ende dieser Hierarchie. Auch wenn der Redeanteil des Indiojungen der größere ist, folgt die Stimme des ‚deutschen‘ Hörers auf Platz zwei. Aufgrund des gemeinsamen Codes komplementiert sein ‚Du‘ das potenzielle ‚Ich‘ Katja Ebsteins zu einem ‚deutschen Wir‘. Der Indiojunge und das urbane Peru sind das Objekt, über das das ‚Ich‘ mit dem ‚Du‘ des virtuellen Hörers spricht, die dritte Person nicht nur im grammatikalischen Sinne. Dem Indiojungen kommt zwar eine Stimme, wenn auch nur eine musikalische zu, diese kommt selbständig allerdings nur dann zu Wort, wenn Katja Ebstein pausiert, während die Stimme des modernen Peru von den Autoren ganz zum Schweigen gebracht worden ist.

Das ‚Wir‘, die Gemeinsamkeit, die Katja Ebstein mit dem virtuellen Hörer-‚Du‘ teilt, ist Voraussetzung für die selbstbestätigende und identitätsbildende Funktion von

Moderato (4 Takte = ca. 12 Sek.)

Musical score for the introduction of 'Der Indiojunge'. It consists of two staves: a treble clef staff with a complex, rhythmic melody and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato' and the duration is '(4 Takte = ca. 12 Sek.)'. The bass staff includes chord markings: Dm, C, Bb, and A.

Bsp. 1: Der Indiojunge

Musical score for the song 'Der Indiojunge' with German lyrics. The score is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Mor-gen war kalt. Ein In - dio - jun - ge aus Pe - Le - ben ver - tan. ru, der will le - ben, so wie du, er will lieben, doch die Türen bleiben zu für den das deutsche „du“'. The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns with many '7' markings. Chord markings in the bass staff include Bb, C, D, Em, A, G, D, D, Em, A, G, D, Bb7, A7, Dm, and C. A 'Refrain' section is indicated at the top right.

Bsp. 2: Das 'Ich' Katja Ebsteins und das deutsche 'du'

Ein Indiojunge aus Peru, Musik: Christian Bruhn, Text: Georg Buschor.

© 1973 by Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach & Phönix Musikverlag GmbH, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach.

deutschen Schlagern wie diesem. Die Gegenüberstellung der deutschen Stimmen, die aus der Perspektive beneidenswerten Wohlstands heraus mit dem Schicksal des in armen Verhältnissen lebenden Indiojungen konfrontiert werden, bietet die Gelegenheit, zufrieden mit den eigenen Lebensbedingungen zu sein und bedient indirekt ein ‚Wir‘-Gefühl, das aufgrund der besonderen historischen Situation in Deutschland nicht expliziter zum Ausdruck gebracht werden darf.

Julio Mendivil: „Ein Lied, das mich sehr interessiert, ist das über den Indiojungen aus Peru. Wie sind Sie auf das Thema gekommen?“

Katja Ebstein: „Das ist ein Vorschlag gewesen von jemandem aus der Produktion. Ich fand es ein bisschen kitschig. Ich würde einen ganz anderen Text singen. Es ist halt lyrisch gemeint: ‚Er will leben, so wie Du‘. Ich würde sagen: Er hat das gleiche Recht zu leben so wie du.“⁶

Dem Indiojungen bleiben die „Türen“ zum deutschen Wohlstand, den er wie selbstverständlich zu begehren scheint, ebenso verschlossen, wie ihm die Rückkehr in seinen ‚armseligen aber natürlichen Urzustand‘, in die Berge verwehrt bleibt.

Nur wenn das ‚deutsche Wir‘ sich mit ihm solidarisiert, besteht vielleicht doch noch Hoffnung, zumindest legt die optimistische Grundstimmung des Interludes mit seinen Fanfarenstößen in D-Dur und der Sieg des ‚deutschen‘ Schlager-Durs über das ‚peruanische‘ Anden-Moll in den letzten beiden Takten des Liedes diese Vermutung nahe. (Bsp. 3)

Die Idee, Musik als Text zu begreifen, der mit einem Autor daherkommt, ist mindestens ebenso alt wie die Musikwissenschaft. Und wir sind es gewöhnt, diesem Autor die Kontrolle über die Stimmen zuzuschreiben, die im Text zu uns sprechen. Es wäre aber naiv zu glauben, dass der Autor als autonomes Subjekt diese Stimmen aus sich heraus erschafft und zueinander in Hierarchie setzt. Dass das charango, die quenás oder die Mollpentatonik keine Erfindung der Herren Bruhn und Buschor sind, liegt auf der Hand. Vielmehr handelt es sich bei diesen „musical poetics“, wie Adam Krims⁷ solche Topoi nennen würde, um Bilder, die man kulturell mit dem ‚Anderen‘ in den Anden zu assoziieren gelernt hat. Die Unterscheidung zwischen dem ‚deutschen Selbst‘ und dem ‚peruanischen Anderen‘ ist ebenso wenig eine originäre Idee der Autoren wie die Dichotomie zwischen dem von Armut geprägten aber intakten, ländlichen ‚Naturzustand‘, aus dem der Indiojunge vertrieben, und der korrumpierten, im negativen Sinne zivilisierten Stadt, in der sein Schicksal besiegelt wird.

Treibt man die Analyse der Stimmen im vorliegenden musikalischen Text weiter, so scheint sich sogar eine Stimme eingeschlichen zu haben, die zu Wort kommen zu lassen wohl kaum die Intention der Autoren gewesen sein kann: Die Stimme eines Griechen, die vor allem zu Beginn des Liedes in den fallenden Quartintervallen der Bassfigur erklingt, macht deutlich, dass die Kontrolle der Autoren über die Stimmen im musikalischen Text nicht ganz vollständig gewesen sein kann. (Bsp. 4) Ohne dass wir ihn explizit nach dieser Stimme gefragt hätten, deutet der Komponist Christian Bruhn in einer E-Mail an uns darauf hin, dass sich etwas in den Text hineingestohlen hat, was hier eigentlich nicht hingehört: „Der Sound war damals IN, eine Art Exotik [...]

⁶ Auszug aus einem Interview, das Julio Mendivil mit Katja Ebstein am 14.2.2002 in Hof anlässlich der Aufzeichnung der TV-Sendung „Das Winterfest der Volksmusik“ führte.

⁷ Vgl. Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000, S. 27 ff.

Interlude

bald kann sein Schicksal sich wen-den und wa - rum glaubt denn keiner da - ran.

G A G A

Ein ru. Jey dei dei dei ah.

rit. -

D. S. al

D B^b7 A⁷ Dm D Dm D

Bsp. 3: Ein deutsches Interlude, ein deutscher Schluss

Moderato (4 Takte = ca. 12 Sek.)

Dm C B^b A

Verse

1. Hoch in den Ber-gen im e - wi-gen Wind, — nah bei den Ster-nen, da war er ein such-te sein Glück irgendwie, — doch ei-ne Chance, die gab man ihm

Dm Dm

Bsp. 4: Der verschentliche Grieche

Ein Indiojunge aus Peru, Musik: Christian Bruhn, Text: Georg Buschor.

© 1973 by Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach & Phönix Musikverlag GmbH, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach.

(der vorangegangene Song hieß ‚Der Stern von Mykonos‘ und war griechisch-folkloristisch gefärbt).“⁸

Und wenn die Kontrolle der Autoren über die Stimmen im Text im Prozess der Produktion schon eingeschränkt zu denken ist, so gilt das Gleiche in noch stärkerem Maße für die Kontrolle, die die Autoren über die Rezeption der Stimmen haben.

Die obige Interpretation, die nur eine von unendlich vielen verschiedenen Möglichkeiten ist, die polyphone Textur des Liedes zu lesen, war wohl kaum von Buschor und Bruhn angelegt oder vorauszusehen. Je nach dem, welcher Stimme man folgt, kann man das Lied als kulturelle Identität stiftende Selbstbestätigung erfahren, als Protest gegen Urbanisierung und Modernisierung in der sogenannten „Dritten Welt“ oder als Aufruf zur deutschen Solidarisierung mit Peru verstanden werden, das im Jahr der Veröffentlichung unter den Folgen einer Erdbebenkatastrophe zu leiden hatte.⁹ Letztere Lesart lag definitiv nicht im Sinne der Autoren, wie uns der Komponist bestätigte: Das Lied hielt im Februar 1974 Einzug in die deutschen Singlecharts, das Erdbeben in Peru ereignete sich erst am 3. Oktober. Das ändert aber nichts daran, dass ein deutscher Hörer im November oder ein in Deutschland lebender peruanischer Musikethnologe 28 Jahre später das Lied als Kommentar auf diese Katastrophe verstehen könnte. Auch denkbar ist, dass ein Hörer diesem Lied die Bedeutung der Bedeutungslosigkeit zuschreibt, handelt es sich doch um einen Schlager, in dem viele Deutschen per se ein bedeutungsloses Produkt der Kulturindustrie sehen. Ein musikalisches Genre als ‚Opium für das Volk‘, mit dem der durch die Tonträgerfirmen repräsentierte Kapitalismus den arbeitenden Hörer ruhig zu stellen versucht. Und manch einen erinnert Katja Ebsteins Indiojunge vielleicht auch nur an die Gefühle, die die junge Frau in ihm auslöste, die er im Frühling 1974 in „der kleinen Kneipe am Ende der Strasse“ kennen lernte, als das Lied zufällig lief.

In jedem Falle fand das Lied eine zahlenmäßig relativ große Hörerschaft: Am 11. Februar erfolgte die erste Platzierung in den deutschen Singlecharts, in denen es sich 20 Wochen halten konnte.¹⁰

Julio Mendivil: „Was für ein Feedback haben Sie auf dieses Lied bekommen?“

Katja Ebstein: „Die Leute liebten das Lied, sie fanden es schön. Immer noch werde ich auf Konzerten nach diesem Lied gefragt.“¹¹

Die mit Andenmusik assoziierten musical poetics, die Dichotomie zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘, die unbeabsichtigte Stimme des Griechen und die verschiedenen

⁸ Auszug aus einer E-Mail von Christian Bruhn an Julio Mendivil vom 30. Juni 2002. Wolfgang Dietrich gemahnt der „den Gesang in glatten, im Vier-Viertel-Takt dahin schreitenden Quarten“ unterlegende „Elektrobass“ hingegen an „deutsche Wanderlieder“, die Melodie aber an das Lied „Akropolis Adieu“, das Christian Bruhn „zur selben Zeit für Mireille Matthieu, eine ganz dem konservativen Lager zugehörige Marke, geschrieben hat.“ (Dietrich, S. 146)

⁹ Wolfgang Dietrich erscheint diese Lesart plausibel, da „die erklärte Sozialdemokratin Ebstein einer solchen Denkweise zuneigt und an die Solidarität der Mitmenschen appelliert.“ (Dietrich, S. 148) Zwei befragte Schlagerhörer fanden das Lied tatsächlich „anspruchsvoller als einen ‚normalen Schlager‘“ jener Zeit, weil es die sozialen Probleme eines armen Landes anspricht (Online-Befragung von Julio Mendivil, Januar 2003). Rainer Moritz (*Kleine Philosophie der Passionen: Schlager*, München 2000, S. 62) hingegen klingt der sozialkritische Gehalt als „besonders scheußlich[er] Sozialkitsch [...] in den Ohren.“

¹⁰ Vgl. die von Günther Ehnert herausgegebene CD-ROM *Hit Bilanz: Deutsche Chart Singles 1956–2001*, Norderstedt 2002.

¹¹ Auszug aus Julio Mendivils Interview mit Katja Ebstein; vgl. Anm. 6.

Lesearten, die ein musikalischer Text erfahren kann, weisen über den Autor hinaus in den Bereich des Kulturellen. Und das macht den Indiojungen aus Peru zu einem Fall für die Musikethnologie.

Spätestens seit Alan P. Merriam untersucht die Musikethnologie Musik nicht mehr als autonomen, nur der Kontrolle seines Autors unterliegenden Text, sondern als Kultur. Das bis dato bestehende Selbstverständnis des Faches, das sich über seinen Gegenstand, nämlich die außereuropäische Musik, von den Nachbardisziplinen wie der Musikgeschichte zu unterscheiden versuchte und damit die Dichotomisierung zwischen dem Westen und dem Rest perpetuiert hatte, wurde ab den 1960er-Jahren als unbefriedigend empfunden. Autoren wie Merriam, die aus der Kulturanthropologie kamen, waren nicht länger bereit, auf diese Weise die untersuchten nicht-westlichen Kulturen den westlichen unterzuordnen. Und so musste sich die Definition des Faches auf eine Perspektive anstelle eines Gegenstandes stützen, um sich theoretisch und methodisch von den Nachbardisziplinen zu unterscheiden. Daher definiert Merriam „ethnomusicology [als] ‚the study of music in culture‘.“¹² Elf Jahre später ging Merriam in seiner Fachdefinition sogar noch einen Schritt weiter, indem er die beiden zentralen Begriffe „Musik“ und „Kultur“ nicht nur in Beziehung zueinander sondern gleich setzte und die Musikethnologie als das Studium von „Musik als Kultur“ bezeichnete.¹³

Diese Fachdefinition führt aber unweigerlich zu der Frage: „Was ist Kultur?“

„Durch die etymologische Verwurzelung in der Landwirtschaft bedeutet das Wort [Kultur] zunächst so etwas wie ‚Zivilität‘ oder ‚Höflichkeit‘. Im 18. Jahrhundert wird es dann mehr oder weniger zu einem Synonym für ‚Zivilisation‘ im Sinne eines allgemeinen geistigen Fortschritts. [...] Als Synonym für ‚Zivilisation‘ gehört ‚Kultur‘ zum allgemeinen Geist der Aufklärung mit ihrem Kult der säkularen, fortschreitenden Selbstvervollkommnung.“¹⁴

Um die Wende zum 19. Jahrhundert nimmt der Begriff „Kultur“ dann drei unterschiedliche, wenn auch miteinander verbundene Hauptbedeutungen an, die Terry Eagleton in Anlehnung an Raymond Williams wie folgt charakterisiert.

1. Kultur als Antonym zur Zivilisation: Zivilisation meinte sowohl einen Zustand als auch eine mit dem Fortschrittsgedanken verbundene und stets positiv bewertete Entwicklungsrichtung, die das Individuum ebenso betrifft wie die Gesellschaft. Eben diese Entwicklung hatte aber zur sozialen Vorherrschaft des Bürgertums und zum europäischen Imperialismus geführt und wurde nicht von allen Zeitgenossen gutgeheißen. Für diese kritischen Geister wurde nun der Begriff „Kultur“ zum politischen Schlagwort im Kampf gegen eine negativ konnotierte „Zivilisation“. „Wie Lord Byron repräsentierte Kultur vornehmlich eine radikale Spielart aristokratischer Gesinnung, gepaart mit einer herzlichen Sympathie für das Volk und einer hochmütigen Verachtung des (Spieß-) Bürgers.“¹⁵

Ein in Deutschland stärker mit dem ‚Spießbürgertum‘ assoziiertes musikalisches Genre als der Schlager lässt sich wohl kaum finden, woraus gefolgert werden kann, dass Lord Byron, hätte er im 20. Jahrhundert gelebt, Katja Ebsteins Indiojungen wohl jegliche Kultur abgesprochen hätte.

¹² Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill., 1964, S. 6.

¹³ Vgl. Merriam, „Ethnomusicology Today“, in: *Current Musicology* 20 (1975), S. 57.

¹⁴ Terry Eagleton, *Was ist Kultur?*, München 2001, S. 17.

¹⁵ Ebd., S. 21.

2. Zum gleichen Ergebnis käme man, wenn man der zweiten von Eagleton und Williams herausgestellten Hauptbedeutung des Begriffes folgte, die Kultur mit Matthew Arnold als „the best that has been thought and said in the world“¹⁶ definiert. Die zivilisationskritische Funktion des Kulturbegriffes führte zu einer immer stärker werdenden Beschränkung und Fokussierung seiner Anwendung auf die Künste, auf „eher ‚imaginative‘ Bestrebungen wie Musik, Malerei oder Literatur.“¹⁷ Und auch wenn Christian Bruhn als Komponist unseres Indiojungen seine Tätigkeit als imaginative Bestrebung versteht – „Song writing ist halt phantasievolles Handwerk,“ teilte er uns in seiner E-Mail mit¹⁸ – zählt dieser oder irgendein anderer Schlager für einen in obigem Sinne ‚kultivierten‘ Menschen wohl kaum zum „Besten, was jemals gedacht und gesagt wurde“.

3. Die dritte Hauptbedeutung wird mit Johann Gottfried Herder und dem deutschen Idealismus identifiziert, der Kultur in einem bewussten Gegenstoß gegen den Universalismus der Aufklärung als spezifische Lebensform begreift. Nach Eagleton ist der Ursprung der Herder’schen Idee von ‚Kultur-als-bestimmter-Lebensform‘

„eng mit einer romantisch-antikolonialistischen Vorliebe für unterdrückte ‚exotische‘ Gesellschaften verbunden. Dieser Exotismus wird im 20. Jahrhundert in den primitivistischen Neigungen des Modernismus wiederkehren, einem Primitivismus, der mit dem Vordringen der modernen Kulturanthropologie Hand in Hand geht.“¹⁹

So findet diese dritte Hauptbedeutung von Kultur ihren Niederschlag in der vielzitierten Definition von Edward B. Tylor, die am Beginn der Kulturanthropologie als akademischer Disziplin steht: „[Culture is] that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“²⁰ Und obwohl diese Definition an Uneindeutigkeit kaum zu übertreffen ist, ist nach ihr doch schlichtweg alles Menschliche Kultur, ermöglicht sie uns erstmalig, Katja Ebsteins Indiojungen als Kultur zu begreifen.

Die sich anschließende Geschichte der Kulturanthropologie ist geprägt von einer Vielzahl von unterschiedlichen Versuchen, den Begriff von ‚Kultur-als-Lebensform‘ zu konkretisieren und instrumentell nutzbar zu machen. Es ist davon auszugehen, dass der jeweils zugrunde gelegte Kulturbegriff maßgeblich bestimmt, wie wir Musik als Kultur begreifen. Daher wollen wir im Folgenden – wenn auch nur kurz und schematisch – überprüfen, was diese Konkretisierungsversuche für Auswirkungen haben auf unser Verständnis von Musik allgemein und Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru im Besonderen (vgl. Abb. 1, S. 265).

Die Zeit von den 1920er- bis in die 1950er-Jahre war geprägt durch die funktionalistischen Theorien der britischen social anthropology. Bronislaw Malinowski und der von ihm geprägte biopsychologische Funktionalismus untersuchte soziokulturelle Elemente im Hinblick auf ihre Funktion, die biopsychologischen Bedürfnisse des Individuums zu befriedigen.²¹ Als Element der westdeutschen Kultur der 1970er-Jahre könnte

¹⁶ Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, London 1961 [1869], S. 6.

¹⁷ Eagleton, S. 26.

¹⁸ Vgl. Anm. 8.

¹⁹ Eagleton, S. 22.

²⁰ Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, London 1871, S. 1.

MUSIK ALS TEXT

Analyse des Liedes

Selbstbestätigung und Stiftung kollektiver Identität

Dichotomien

- „ich“ Katja Ebsteins vs. „du“ des antizipierten Hörers
- deutsches „wir“ vs. die peruanischen „Anderen“
- Natur/Land vs. Zivilisation/Stadt

„Opium fürs Volk“

MUSIK ALS KULTUR

„Was ist Kultur?“

Prä-kulturanthropologische Kulturbegriffe

- Kultur als Synonym zu Zivilisation
- Kultur als Antonym zu Zivilisation
- Kultur als „das Beste, was jemals gesagt oder getan wurde“ (Arnold)
- Kultur als bestimmte Lebensform (Herder)

Kulturanthropologische Kulturbegriffe

- biopsychologischer (Malinowski) u. struktureller (Radcliffe-Brown) Funktionalismus
- Neo-Evolutionismus (Stewards Kulturökologie) u. Materialismus (Marxismus u. kultureller Materialismus nach Harris)
- Strukturalismus (Lévi-Strauss)

- interpretative Ethnologie (Geertz)

- postmoderne Ethnographie/
Polyphonie (Clifford)

Abb. 1: Auswirkungen des jeweils zugrunde gelegten Kulturbegriffs auf das Verständnis des Schlagers „Ein Indiojunge aus Peru“

Katja Ebsteins Indiojunge aus Peru in diesem Sinne als ein Mittel verstanden werden, das dazu dient, das psychologische Bedürfnis des Einzelnen nach Selbstbestätigung und kollektiver Identifikation zu befriedigen.

Für die andere Spielart des Funktionalismus, den strukturellen Funktionalismus Radcliffe-Brown'scher Prägung, ist die Bedeutung soziokultureller Elemente in dem Beitrag zu sehen, den sie zum Erhalt der sozialen Struktur leisten.²² So könnte die individuelle Zufriedenheit und kollektive Identität stiftende Funktion unseres Schlagers darüber hinaus als ein Beitrag verstanden werden, einen Gleichgewichtszustand innerhalb der deutschen Gesellschaft zu erhalten.

Die in den 1940er- bis 1960er-Jahren vor allem in den USA vorherrschenden neo-evolutionistischen Ideen wie die Kulturökologie Julian Stewards und die bis heute aktuellen materialistischen Theorien wie der Marxismus oder der kulturelle Materialismus Marvin Harris' sehen technologische oder wirtschaftliche Entwicklungen als Kern oder Basis von Kultur und verweisen kulturelle Phänomene wie die Musik als „secondary features“ in den mal mehr, mal weniger zu vernachlässigenden Überbau²³ – eine Position, aus der heraus eine Ethnologie, die die Musik im Namen trägt, nur schwerlich operieren kann, auch wenn wir zugeben müssen, dass es Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru kaum geben würde ohne die Musikindustrie und die Technologien, derer sie sich bedient, um der Umwelt die Rohstoffe für die Produktion ihrer Waren abzutrotzen.²⁴

Für Claude Lévi-Strauss und den französischen Strukturalismus der 1960er Jahre liegen die universellen Strukturen des menschlichen Geistes jeglicher Kultur zugrunde. Ideen, Themen, Symbole und überhaupt kulturelle Objekte wie z. B. deutsche Schlager über peruanische Indiojungen werden mehr oder weniger bewusst in universell vorgegebene binäre Oppositionen zergliedert:²⁵ das ‚Ich‘ Katja Ebsteins versus das ‚Du‘ des antizipierten Schlagerhörers, das ‚deutsche Wir‘ versus ‚die peruanischen Anderen‘, ‚die natürliche Ursprünglichkeit der ländlichen Andengebiete‘ versus ‚die korrumpierte Zivilisation der peruanischen Metropolen‘ usw.

In den 1960er-Jahren kommt es in der Kulturanthropologie zur so genannten „interpretativen Wende“. Ein positivistischer, sich an der vermeintlichen Objektivität der Naturwissenschaften orientierender und nach zeitlosen kulturellen Gesetzmäßigkeiten suchender Anspruch war allen bis dato einflussreichen Kulturdefinitionen gemeinsam. Nun wird er von einer Reihe jüngerer Ethnologen in Frage gestellt.

Als einer der Hauptvertreter der interpretativen Ethnologie begreift Clifford Geertz in Anlehnung an den französischen Philosophen Paul Ricoeur „Kultur als Text“.²⁶ Es scheint, als habe sich hier ein Kreis geschlossen: Wenn die Musikethnologie Musik als Kultur begreift und, mit Geertz, Kultur als Text, haben wir unsere Ausgangsprämisse

²¹ Vgl. Thomas Hylland Eriksen und Finn Sievert Nielsen, *A History of Anthropology*, London 2001, S. 41–44.

²² Vgl. ebd., S. 44–47.

²³ Vgl. ebd., S. 78–82 und 117–119.

²⁴ Mit diesem zugegebenermaßen etwas schematischen Panorama wollen wir lediglich versuchen, allgemeine theoretische Tendenzen in der Musikethnologie zu ordnen. Selbstverständlich gibt es Versuche marxistischer Analysen der symbolischen Dimension von Musikproduktion, vgl. z. B. Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris 1977, oder Chalena Vásquez, *Sobre el modo de producción artístico*, Lima 1987.

²⁵ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1968, oder ders., *Mythologica, Band 1: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1976.

von der Musik als Text wieder erreicht. Gerade deswegen muss aber an dieser Stelle spezifiziert werden, inwieweit sich Geertz' Textbegriff von dem in der frühen Musikwissenschaft gängigen Textbegriff unterscheidet:

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete, ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht.“²⁷

An anderer Stelle heißt es bei Geertz: „Die Kultur eines Volkes besteht aus einem Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensemble sind, und der Ethnologe bemüht sich, sie über die Schultern derjenigen, für die sie eigentlich gedacht sind, zu lesen.“²⁸ Demnach wäre Katja Ebsteins Indiojunge aus Peru als kultureller Text Bestandteil eines Ensembles von Texten – vielleicht des Ensembles mit der Überschrift „Deutscher Schlager“ –, das wiederum selbst Teil eines größeren Ensembles von Texten ist, aus denen sich die deutsche Kultur des Jahres 1974 zusammensetzt. Aufgabe des Musikethnologen ist folglich, diesen Text über die Schultern derjenigen zu lesen, für die er bestimmt ist, in unserem Falle also über die Schulter der Schlagerhörer hinweg, und ihm interpretierend eine Bedeutung abzutrotzen, die Geertz als dem Text inhärent begreift. Aus dieser Interpretation fertigt der Ethnologe dann wiederum einen Text wie den ersten Teil dieses Artikels. Und so stehen wir erneut vor dem Problem, das James Clifford in dem Zitat zu Beginn bereits zu bedenken gab: „Westliche Texte kommen üblicherweise mit einem Autor daher“.

Genau an diesem Punkt setzt die Kritik der später der postmodernen Ethnologie zugerechneten Autoren wie James Clifford an Geertz' Kulturdefinition im Besonderen und der interpretativen Ethnologie im Allgemeinen an. Warum ist die vom Ethnologen interpretierte Bedeutung des Textes die einzige, von der wir erfahren? Gibt es tatsächlich nur eine Bedeutung oder macht die Notwendigkeit des Interpretierens, die den Ethnologen ebenso betrifft wie denjenigen, über dessen Schulter er liest, nicht die Existenz verschiedener Bedeutungen unabdingbar? Aufgrund der verschiedenen Perspektiven desjenigen, der über die Schulter liest, und desjenigen, über dessen Schulter gelesen wird, müssen sich zwangsläufig verschiedene, vielleicht sogar widersprüchliche Interpretationen eines Textes ergeben, und daraus folglich wieder verschiedene Texte, in denen diese verschiedenen Interpretationen ihren Niederschlag finden. In diesem Sinne kann Kultur als Ensemble aus Ensembles aus Texten nur polyphon sein.

Michel Foucault hat aber gezeigt, dass diese Texte und die unterschiedlich interpretierenden Stimmen, die als alter ego ihrer Autoren fungieren, nicht gleichberechtigt nebeneinander stehen, sondern in hierarchischen Verhältnissen aufeinander bezogen sind.²⁹ Der Text des Schulterguckers wird publiziert, seine Vormachtstellung im Prozess des diskursiven Verhandeln von Bedeutungen kommt nicht nur in seiner erhöhten Stellung beim Über-die-Schulter-Lesen zum Ausdruck, sondern vor allem in der Tatsache, dass es seine Interpretation ist, die öffentlich als Text zugänglich

²⁶ Vgl. Clifford Geertz, „Dichte Beschreibung: Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“, in: ders., *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1987, S. 7-43.

²⁷ Ebd., S. 9.

²⁸ Geertz, „Deep Play: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“, in: ebd., S. 259.

gemacht wird. Er ist der Autor, und wie Foucault in „Was ist ein Autor?“ verdeutlicht hat, impliziert das Autorsein eine Autorität, die wir im Lesen westlicher Texte zu akzeptieren gelernt haben.

Das ist, was James Clifford mit dem Ausspruch, „Westliche Texte kommen üblicherweise mit einem Autor daher“ meint:

„In this view, ‚culture‘ is always relational, an inscription of communicative processes that exist, historically, *between* subjects in relations of power. [...] If ‚culture‘ is not an object to be described, neither it is a unified corpus of symbols and meanings that can be definitively interpreted. Culture is contested, temporal, and emergent. Representation and explanation – both by insiders and outsiders – is implicated in this emergence.“³⁰

Mit unserer Interpretation von Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru haben wir alle anderen möglichen Interpretationen des Liedes, alle anderen Stimmen zumindest im Rahmen dieses Artikels zum Schweigen gebracht und Gebrauch gemacht von einer ethnographischen Autorität, die zu erkennen als das Verdienst James Cliffords u. a. angesehen werden muss.

So dachten wir zumindest, bis uns die Reaktion Christian Bruhns, des Komponisten unseres Indiojungen, auf eine vorläufige Version dieses Artikels eines besseren belehrte, der unseren Text als eine Kritik an der vermeintlichen Naivität seines Schlagers verstand. Diese Lesart entspricht natürlich ebenso wenig unserer Intention, wie unsere Interpretation der fallenden Quartintervalle als „versehentlicher Grieche“ der Intention des Komponisten gerecht wird. Sie lässt aber deutlich werden, dass auch wir als Autoren dieses Artikels keine vollständige Kontrolle über die Stimmen, die aus unserem Text sprechen, haben; ein Umstand, der zunächst in direktem Widerspruch zu der oben gemachten Aussage über die ethnographische Autorität zu stehen scheint, von der wir Gebrauch gemacht zu haben meinten. Aber die Tatsache, dass diese Autorität nicht gleichzusetzen ist mit einer absoluten Kontrolle darüber, welche Stimmen aus unserem Text sprechen und wie dieser folglich verstanden wird, ändert nichts daran, dass wir im Prozess des Schreibens in autoritärer Weise darüber entschieden haben, welche Interpretation des Schlagers hier zu lesen ist und welche nicht. Hätte er nicht Anlass zu dieser Schlusspointe gegeben, wir hätten diesen nachträglich hinzugefügten Absatz natürlich auch einfach weglassen können.

Eine Ethnographie jenseits dieser ethnographischen Autorität ist zugegebenermaßen nicht denkbar, solange jeder Text mit einem Autor daherkommt: „However monological, dialogical, or polyphonic their form, [ethnographies] are hierarchical arrangements of discourses.“³¹

Eine Musikethnologie, die Musik als Kultur versteht und sich diesen Erkenntnissen nicht verschließen will, darf als Konsequenz nicht nur musikalische Texte und deren Autoren zum Gegenstand haben, sondern muss auch die diskursiven Bedingungen untersuchen, die ihre Entstehung determiniert haben, und all die polyphonen, in hierarchischen Verhältnissen zueinander stehenden Stimmen berücksichtigen, die in den Texten ebenso aufscheinen wie anschließend in deren Rezeption.

²⁹ Foucault, S. 1014.

³⁰ Clifford, S. 15–19.

³¹ Ebd., S. 17.

BERICHTE

Jena/Weimar, 31. Juli bis 3. August 2003:

Medieval and Renaissance Music Conference 2003

von Barbara Eichner und Elske Herrmann, Oxford/Jena

Seit mehreren Jahrzehnten hat sich die „Medieval and Renaissance Music Conference“, die sich aus einer Konferenz für den wissenschaftlichen Nachwuchs in Großbritannien entwickelte, als internationales Forum für Alte Musik etabliert. Nachdem sie 2001 zum ersten Mal außerhalb Englands (in Spoleto/Italien) stattfand, gelang es nun Franz Körndle und Oliver Huck, die „MedRen“ mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Sommer 2003 an die Friedrich-Schiller-Universität Jena und die Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar zu holen.

An vier Tagen fanden 70 Vorträge im Hörsaal der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek sowie im Hauptgebäude der Universität statt. Etwa 130 Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren aus Belgien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Israel, Japan, den Niederlanden, Österreich, Russland, der Schweiz, Slowenien, Tschechien und den Vereinigten Staaten angereist. Die Sprachvielfalt der Vorträge (deutsch, englisch, französisch) unterstrich den internationalen Charakter der Tagung und unterstützte den lebhaften Austausch, der die „MedRen“ als ein „Work-in-progress“-Forum seit jeher auszeichnet. Wie Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) in der von ihm moderierten Sitzung betonte, lasse der Kontakt mit internationalen Forschungsströmungen und Ergebnissen auch eine befruchtende Wirkung auf die deutsche Mittelalter- und Renaissanceforschung erhoffen.

Ein zentrales Thema der Tagung bildeten die Jenaer Chorbücher; sie prägten durch die an den Tagungsorten angebrachten Banner und Plakate bereits den visuellen Eindruck der Konferenz. Drei Sitzungen am Donnerstag- und Freitagvormittag präsentierten neue Ergebnisse zu diesem Handschriftenbestand aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Zusätzlich boten Joachim Ott und seine Mitarbeiter in der Handschriftenabteilung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek die Möglichkeit, einige Chorbücher in kleinen Gruppen aus der Nähe zu sehen; die detaillierten Erläuterungen übernahmen abwechselnd Herbert Kellman (Urbana-Champaign), Honey Meconi (Houston/Texas) und Flynn Warmington (Somerville/Mass.). Zum optischen Eindruck trat am Freitagabend der akustische, als das Vokalensemble „Singer Pur“ in der Stadtkirche St. Michael Werke aus den Jenaer Chorbüchern aufführte. Am Sonntag zog die „MedRen“ für einen Tag nach Weimar um; auch hier ergab sich die Gelegenheit, die selten präsentierten Manuskripte Weimar A und B zu besichtigen und einem Mittagskonzert des amerikanischen Ensembles Choragos (Leitung Fred Stoltzfus) in der Johanneskirche zu lauschen.

Bei den Referaten erstreckte sich das Interesse von Choral- und Liturgieforschung über Trecento, Ars Nova und das Zeitalter der Konfessionalisierung bis zur Forschungs- und Rezeptionsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Dabei standen Fragen der Musiktheorie ebenso zur Diskussion wie Aufführungspraxis, Instrumentenkunde und Ikonographie; Erkenntnisse über Handschriftenwesen und Druckkultur wechselten mit biographischen Funden zu weniger bekannten Komponisten und eingehenden Analysen einzelner Werke bekannter Meister. Dabei sorgte die Mischung aus Nachwuchswissenschaftlern und arrivierten Spezialisten wie Margaret Bent (Oxford), Jaap van Benthem (Utrecht), Bonnie Blackburn (Oxford), Barbara Hagg und Michel Huglo (beide University of Maryland), die ebenfalls neues Material vorstellten, für angeregte Diskussionen.

Dresden 6. bis 8. Oktober 2003

Kolloquium der 17. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik

von Katrin Stöck, Halle

Die Dresdner Tagung „Musiktheatralische Konzepte im neuen Jahrtausend“, konzipiert von Marion Demuth, zeichnete sich auch in diesem Jahr durch die Zusammenführung von wissenschaftlicher Arbeit und praktischer Erfahrung aus, auch mehrere Komponisten waren als Referenten beteiligt. Während Manfred Trojahn (Düsseldorf) trotz aller Kritik an der Institution Oper diese als für sein Schaffen notwendig beschrieb, reiben sich Gerhard Stäbler (Duisburg) und Heiner Goebbels (Frankfurt am Main) an der Institution und gehen mit ihren Werken eher außerinstitutionelle Wege. Die Komponistin Jin Hi Kim (New York) zeigte mit ihrem Stück *Dong, Dong, Touching the Moons* Verknüpfungsmöglichkeiten von traditioneller Musik mit Klangkunst und szenischer Musik. Daniel Ott (Berlin) beschrieb seine Arbeit als Klangkünstler an ungewöhnlichen Orten und gleichzeitig die Aufgabe, in Berlin wieder eine, wenn auch imaginäre Bühne für Klangkunstereignisse zu schaffen.

Zum Themenkomplex „Neue Musik und Operntradition“ beschrieben Thomas Siedhoff (München) und Gerhard R. Koch (Frankfurt am Main) die Problematik von Uraufführungen und Wiederaufführungen, die Tendenzen zu kleineren, leichter realisierbaren Formen, zum „Verbannen“ des Neuen in die Werkstatt. Gerd Rienäcker (Berlin) brachte ein differenziertes Bild des institutionellen Musiktheaters der DDR in die Diskussion ein. Laura Berman (Freiburg) stellte Aspekte allerneuester internationaler Opernentwicklung vor.

Zum Thema „Musiktheatralische Konzepte außerhalb der Institution Oper“ erörterte Christa Brüstle (Berlin) verschiedenste Sujettendenzen, Darbietungsformen, Aspekte szenischer Darstellung neuesten Musiktheaters bis hin zu performancehaften Formen. Katrin Stöck zeigte Ausprägungen von außerinstitutionellem Musiktheater in der DDR als künstlerisch avanciertes, politisch engagiertes Theater. Brigitte Kruse und Ulrike Liedtke (beide Rheinsberg) stellten Uraufführungen u. a. von Georg Katzer und Lothar Voigtländer vor.

Das Thema „Kindermusiktheater“ führte Isolde Schmidt-Reiter (Wien) mit einer umfassenden Darstellung der Möglichkeiten und Formen ein. Gerd Taube (Frankfurt am Main) setzte sich mit Neuer Musik im Sprechtheater für Kinder auseinander. Bettina Milz (Stuttgart) schilderte Projekte der Jungen Oper Stuttgart, die u. a. durch den Einbezug von Kindern und Jugendlichen in professionelle Musiktheaterproduktionen ihr Publikum findet. Roksana Sats (Moskau) beschrieb die Situation des Moskauer Kindermusiktheaters. Bedenklich stimmt, dass dieser dritte Themenkomplex trotz seiner Bedeutung für die Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters nur ein kleines Publikum fand.

Ergänzende Rundtischgespräche diskutierten Projekte junger Komponisten mit Minutenopern, den diesjährigen Wettbewerb Blaue Brücke sowie die Dresdner Uraufführung der Kinderoper *Dr. Ox V5.1* von Alexander Keuk (Dresden).

Einen besonderen Höhepunkt im Festspielprogramm bildete das „Experiment Musik Theater“, das im Festspielhaus Hellerau 30 Jahre MusikTheaterGeschichte mit über 30 musikalisch-szenischen Werken, davon 16 Uraufführungen, und damit eine überwältigende Vielfältigkeit szenischen Schaffens zeigte. Neben Werken von D. Schnebel, M. Kagel, J. Cage oder G. Aperghis brachten einige Uraufführungen leider nur eine eklektizistische Fassung von ehemals als Provokation rezipierten Einfällen, besonders gelungen zeigten sich Daniel Otts *Fragmente für Hellerau* und Gerhard Stäblers *Time out*.

Freiburg, 29. bis 31. Oktober 2003:

Internationales Symposium „Wahrnehmen/Perception, Verstehen/Cognition, Lernen/Learning“

von Günter Kleinen, Bremen

Ist Musik ein Randphänomen oder hat sie auf Grund ihrer Kreativität Zukunftsbedeutung? Um derartige Fragen zu diskutieren, hatte Janina Klassen (Freiburg) international profilierte Vertreter aus Musikpsychologie, Kognitionsforschung, Ästhetik, Hermeneutik, Medizin und Musikpädagogik an die Freiburger Musikhochschule eingeladen. Mit dem Wechsel der Sprachen tauchte man zugleich in neue wissenschaftliche Diskurse ein, da englischsprachige Forschung oft mit anderen Methoden, Erkenntnisinteressen und Denktraditionen operiert. Daraus ließ sich beiderseits Gewinn ziehen.

Generell neue Perspektiven öffnet die junge neuromusikalische Forschung. Das dazu erforderliche interdisziplinäre Zusammenwirken in medizinischen, psychologischen und musikalischen Fragen wird von Eckart Altenmüller (Hannover) und Wilfried Gruhn (Freiburg) seit Jahren vorbildlich praktiziert. Warum Musik zu einem deutlichen Anwachsen neuronaler Verbindungen im Gehirn führt, ist noch unklar. Übt das musikalische Training Langzeiteffekte auf das Denken und auf unsere Gefühle aus? Wie Günther Rötter (Dortmund) herausfand, aktivieren Laien und Fachleute unterschiedliche Hirnareale je nachdem, ob die Musik stärker rhythmusbetont oder harmoniebestimmt ist. Warren Brodsky (Beer Sheva) untersuchte die mentale Repräsentation von Notation, und Margaret Barrett (Launceton) demonstrierte eindrucksvoll, wie kreativ Kinder ihre musikalische Erfahrung in selbst erfundene Notationen umsetzen. Besonders eindrucksvoll ist auch die in japanischen Kinderliedern praktizierte Fusion westlich tonaler Melodien mit traditionellen Elementen, eine Mischung, die selbst die japanische Nationalhymne *Kinigayo* prägt, so Tadahiro Murao (Nagoya). Victor Flusser (Straßburg) belegte die nachhaltig wirkende Funktion von Musik im Prozess der Humanisierung von Hospitälern, indem sie in einem sensiblen künstlerischen Raum Lebensenergien weckt. An diesem Beitrag sieht man, wie weit die Thematik musikalischer Wahrnehmung reichte. Markus Bandur (Freiburg) ging es um musikalisches Verstehen und sprachliches Begreifen, während Elena Ungeheuer (Köln/Düsseldorf) dem individuellen Aneignungsstil professioneller Musiker nachspürte. Jan Hemming (Halle) demonstrierte Grundzüge einer Semiotik populärer Musik. Dass intensiveres Wahrnehmen und Verstehen in der Musik des 20. Jahrhunderts oft durch ein Wechselbad ästhetischer Prozesse charakterisiert sind, zeigte Sabine Sanio (Berlin). Christiane Tewinkel (Stuttgart) analysierte populärwissenschaftliche Musikführer mit dem Ergebnis, dass strukturelles Hören immer noch als Ideal gilt (Adorno lässt grüßen). Zum Diskurs pädagogischer Arbeit gehörten Christoph Richters (Berlin) Ausführungen hermeneutischen Verstehens, die indes erst wirksam werden können, wenn sie sich an den Erfordernissen des pädagogischen Alltags orientieren. In dieser Hinsicht ist David Elliott (New York) mit seinem Plädoyer für eine multikulturelle Musikpädagogik ein Pionier. Sein aristotelisch verstandener „praxialer“ Ansatz erscheint als angemessene Antwort auf die kulturelle Vielfalt globaler Musik. Gary McPherson (Hongkong) skizzierte in einem spannenden Forschungsreport Anfänge des Instrumentalspiels, die gerade deshalb so wichtig sind, da die dort eingeübten Strategien alles weitere Lernen bestimmen. Am konkreten Beispiel zeigte Anselm Ernst (Freiburg), wie Kinder über das Üben Musik auch verstehen lernen können. Joseph Scheideggers (Luzern) eindrucksvolles „Totentanz“-Projekt zeigte, wie man Jugendliche an Kultur heranführen kann. Grundsätzliche didaktische Perspektiven eröffnete schließlich Werner Jank (Mannheim). Insgesamt prägte die durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderte Tagung ein durchweg anspruchsvoller Diskurs.

Tutzing, 7. bis 9. November 2003:

„ReMigration und Musikkultur“

von Susanne Fontaine, Potsdam

Im Kontext des Adorno-Jahres und zugleich als eine Öffnung über die individuelle Würdigung des Jubilars hinaus verstanden Dörte Schmidt (Stuttgart) und Maren Köster (Berlin) die Konzeption der Tagung in der Evangelischen Akademie Tutzing über die Rückkehr von Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftlern aus dem Exil nach 1945.

Einleitend umrissen Schmidt und Köster die grundsätzliche Problematik von Remigrationsforschung. Schmidt erinnerte daran, dass die Wunschvorstellung einer „Stunde Null“ entlastende Funktion gehabt habe, indem Entwicklungen der Kunst von der Historie abgekoppelt worden seien.

Emigration und Remigration seien keine Supplemente zur Musikgeschichte, sondern veränderten das Bild des vergangenen Jahrhunderts. Als Ziel der Tagung nannte Schmidt daher, Geschichte in die Beschäftigung mit den Strukturen von Kunstwerken einzubeziehen. Köster wies auf methodische Schwierigkeiten der Remigrationsforschung hin, die eine doppelte Aufarbeitung von Geschichte erfordere, die der NS-Zeit und die des Kalten Krieges. Es ginge ihnen, so Köster und Schmidt, weniger darum, Einzelschicksale zu würdigen, als vielmehr darum, Impulse zu grundsätzlichen musikhistoriographischen Überlegungen zur Remigrationsforschung zu geben. Daher wurde auch die Rückkehr von Vorbildern, Werken oder Ideen unter dem Phänomen der Remigration subsumiert.

Der Historiker Hans Mommsen (Feldafing) führte in seinem Eröffnungsreferat aus, das Führungspersonal sei nach 1945 vor allem im Westen mit älteren, unbelasteten Vertretern der spätwoimarer Zeit besetzt worden, bis zum Beginn einer dezidierten Kaderpolitik auch in der SBZ. Köster schätzte in ihrer Überblicksdarstellung, 5–10% der emigrierten Musiker, d. h. 200–400 Personen, hätten sich zu einer zweiten Migration entschlossen. Zwar hätte die Mehrzahl die Bundesrepublik als Ziel gewählt, doch hätten die Rückkehrer in die DDR zunächst größeren Einfluss gehabt. Köster machte deutlich, dass das Bild der musikalischen Remigration verzeichnet ist, da bisher nur Galionsfiguren wie Theodor W. Adorno oder Hanns Eisler beachtet wurden. Philip V. Bohlman (Chicago) stellte unter musikethnologischer Perspektive heraus, dass Migration keine Defizienzerscheinung sei, sondern ein Prozess des gegenseitigen Austauschs.

Über Bedingungen ästhetischen Handels dachten Josef Ludin, Gerd Rienäcker (beide Berlin) und Dörte Schmidt nach. Ludin sprach über Akkulturation aus psychoanalytischer Sicht, Gerd Rienäcker über den „Blick zurück nach vorn“ in Werken von Ernst Hermann Meyer und Eisler. Dörte Schmidt ging den räumlichen, zeitlichen und ideellen Verwerfungen zwischen Adorno und den Darmstädter Komponisten nach.

Über Kulturtransfer sprachen Claudia Maurer-Zenck (Hamburg), Peter Gülke (Freiburg) und Ulf Scharlau (Stuttgart). Maurer-Zenck begründete den Entschluss von Ernst Krenek und Rudolf Kolisch, nicht nach Europa zurückzukehren. Scharlau führte aus, dass stärker als im Westen der Rundfunk der DDR Anlaufstelle für Remigranten gewesen sei, und Gülke eröffnete ein Panorama der Musik- und Musikwissenschaftsgeschichte der DDR. Reinhard Kapp (Wien) führte aus, dass nach 1945 kaum Interpreten nach Wien zurückkehrten.

Zeitzeugengespräche und Konzerte ergänzten die Referate. Werner Grünzweig (Berlin) sprach mit dem Kabarettisten Gerhard Bronner (Wien), Marion Kant (Cambridge) führte ein Doppelinterview mit dem in Chile lebenden Sänger Hanns Stein und mit Eberhard Rebling (Berlin), und Reinhard Kapps Referat fand eine Fortsetzung im Gespräch mit Michael Gielen (Freiburg). Studierende der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst spielten Werke von Eisler und Adorno, und Gerhard Bronner vermittelte einen Eindruck von der verlorenen Kultur des jüdischen Wiener Kabarett als Basis für die eigene Arbeit.

Berlin, 4. bis 6. Januar 2004:

Kolloquium „Musik‘: Begriff und Konzepte“

von Michael Custodis, Berlin

Getragen vom DFG-Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ veranstaltete die Freiburger Arbeitsstelle des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin ein von Markus Bandur, Michael Beiche (beide Freiburg im Breisgau) und Albrecht Riethmüller (Berlin) geleitetes Kolloquium, das dem Gedenken an Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999) gewidmet war. Dabei ging es um die Vielschichtigkeit der implizit und explizit im Verständnis von Musik enthaltenen Bedeutungen und kulturellen Bezüge, die in neun Referaten und zwei Roundtables aus unterschiedlichen historischen und disziplinären Perspektiven unter dem Lemma „Musik‘: Begriff und Konzepte“ betrachtet wurden.

Im ersten Vortrag konfrontierte Bruno Nettle (Urbana, Illinois) die von Dahlhaus und Eggebrecht in ihrer gemeinsamen Publikation „Was ist Musik?“ gestellten Fragen mit Beispielen aus Musikulturen Tschechiens, Persiens und Nordamerikas. Dazu kontrastierend arbeitete Hans Joachim Hinrichsen (Zürich) mit Hugo Riemanns Musikbegriff einen der wesentlichen Ursprünge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik heraus. Christian Kaden (Berlin) lenkte in einem ethnomusikologischen Beitrag noch einmal den Blick auf Kulturen, deren Musik in ihrer soziokulturellen Funktion nicht mit europäischer Terminologie zu beschreiben ist. Dies leitete zum Thema des ersten Roundtables „Music and Musics“ über, bei dem Bruno Nettle, Albrecht Riethmüller, Rüdiger Schumacher (Köln), Gretel Schwörer-Kohl (Halle), Raimund Vogel (Hannover) und Gert-Matthias Wegner (Berlin) darüber diskutierten, ob der Begriff von Musik nicht zum Plural erweitert werden müsse, um auch solche Klangphänomene benennen zu können, die mit westlichen Kategorien nicht zu beschreiben sind.

Simone Mahrenholz (Berlin) stellte die Vorstellung eines doppelten Charakters von Musik als Medium und Zeichensystem in den Mittelpunkt ihres Referates, wodurch sie einen Spielraum zwischen medien- und musikwissenschaftlicher Betrachtung zu eröffnen suchte. Erich Reimer (Köln) sprach über den Begriff des ‚Musikanten‘ in seinen historischen Bedeutungsformen und -wandlungen, der heute fast nur noch im Bereich des volkstümlichen Musikmarktes Verwendung findet. Christian Berger (Freiburg) machte mit seinem Vortrag zu ‚Musik‘ nach Kant noch einmal den besonderen Bezug des Kolloquiums zu Hans Heinrich Eggebrecht deutlich, indem er dessen Verständnis des Schönen herausstellte. Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) veranschaulichte die Entwicklung der Kantate und hob ihre ursprüngliche Gleichwertigkeit als weltliche und geistliche Gattung besonders hervor. Der Terminus der ‚gestischen Musik‘, der erstmals bei Kurt Weill 1928 im Zusammenhang mit der Entstehung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nachzuweisen ist, stand im Zentrum der Ausführungen von Wolf Frobenius (Saarbrücken). Klaus-Jürgen Sachse (Erlangen) arbeitete an Franz Rosenzweigs Hauptwerk *Der Stern der Erlösung* (1918–1919) die umfangreichen musikalischen, philosophischen, medizinischen, theologischen und judaistischen Voraussetzungen heraus und erläuterte die komplexe, vielschichtige Struktur des Werks. Der abschließende Roundtable suchte über die Formel „Vom Ton zum Geräusch“ einen Zugang zum Musikbegriff nach 1950. So stimmten Markus Bandur (Freiburg), Christoph von Blumröder (Köln), Michael Custodis, Wolfgang Hagen (Berlin) und Imke Misch (Köln) darin überein, dass trotz der pauschalen Fraglichkeit eines allgemeinen Formbegriffs der Werkbegriff noch den Zusammenhang zur allgemeinen Entwicklung der neuen Musik hält und der Komponist mit seiner kreativen Organisation akustischer Phänomene die Formung eines Werkes bestimmt.

Berlin, 26. bis 29. Februar 2004:

„Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern ... Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas“

von Rebekka Fritz, Münster

Eröffnet wurde die Tagung mit Vorträgen zur Auswirkung des Ersten Weltkriegs auf die europäische Kultur, die die Grundlage der Diskussionen über einzelne europäische Regionen bildeten. Wolfgang Mommsen (Düsseldorf) schilderte den Ersten Weltkrieg als eine Zäsur in der Entwicklung neuer Techniken, die allerdings schon zu Anfang des Jahrhunderts eingesetzt hatte. Theo Hirsbrunner (Bern) stellte die Suche der Komponisten nach national geprägten Ausdrucksmitteln innerhalb einer kosmopolitischen Kompositionsweise dar. Die Verschiebung der politischen Machtzentren in Europa im Zuge des Ersten Weltkriegs wurde von Christoph Jahr (Berlin) erörtert; Eckhard John (Freiburg im Breisgau) diskutierte die Politisierung der Musik im Musikschrifttum nach 1918.

Im Themengebiet Russland/Sowjetunion stellte Lucinde Braun (Dresden) den Aufstieg Moskaus von der Peripherie Europas zum Zentrum der Sowjetunion und die Bemühungen um die „musikalische Kultivierung“ der östlichen Provinzen dar. Von der politischen Revolution angeregte Phasen der Revolution in der Musik schilderte Wolfgang Mende (Dresden). Die kompositorische Auseinandersetzung mit der eigenen Nationalität zeigten Elena Poldiaeva und Ute Henseler (beide Berlin) am Gegensatz von in der Sowjetunion verbliebenen und emigrierten Komponisten. In der Abteilung zu Österreich-Ungarn und Osteuropa setzte Derek Katz (Santa Barbara, Ca.) die national inspirierten Kompositionen Leoš Janáčeks in Zusammenhang mit der politischen Lage in Tschechien. Christa Brüstle (Berlin) zeigte, wie die Rivalität zwischen Wien und Berlin um die Vorherrschaft im musikalischen Leben sich zugunsten Berlins verschob. Die Zersplitterung des Habsburger Reiches führte in Rumänien dagegen – die Aktivitäten des Geigers Enescu betreffend – vom Weltbürgertum in die Provinzialität (Jörg Siepermann, Berlin). Auch das Osmanische Reich wurde im Laufe des Kriegs zerschlagen. Wie die Türkische Republik musikalische Anbindung an Europa suchte, schilderte Ralf Martin Jäger (Münster).

In der Gruppe der Vorträge zum Deutschen Kaiserreich bzw. zur Weimarer Republik stellte Jörg Wiesel (Basel) die Salzburger Festspiele als Alternativ-Projekt für den verlorenen Weltkrieg dar. Benjamin Korstvedt (Worcester, Mass.) zeigte, dass auch die liberalen Kräfte der Weimarer Republik Wagner instrumentalisierten. Im Musikschrifttum wurde der Weltkrieg als Chance zur Neuordnung des Musiklebens sowie zu einer nationalen Wiederbelebung der Musik beschrieben (Thomas Röder, Erlangen). Der Entgrenzung in der Musik durch neue Skalen und Notationssysteme ging Insa Bernds (Berlin) nach.

Den romanischen Ländern war der größte Block der Tagung gewidmet. Blieben hier bestimmte Regionen vom Krieg fast unbehelligt und der internationale Austausch konstant, wie Jens Rosteck (Nizza) am Beispiel der Côte d'Azur erläuterte, so entstanden dort, wo dieser unterbrochen wurde, beinahe unüberbrückbare Zerwürfnisse. Michael Maier (Berlin) belegte dies am Beispiel Marcel Proust. Die erstaunliche Blüte und Ausweitung des Musiklebens in Spanien in der Nachkriegszeit wurde nicht nur durch starke Bestrebungen befördert, regionale Volkskunst in den Rang „hoher Kunstmusik“ aufzunehmen (Eckhard Weber, Berlin), sondern auch durch die Orientierung an Ideen zur Stiftung kultureller Identität, wie sie Wagner im 19. Jahrhundert verkündet hatte (Francesc Cortès, Barcelona). Christoph Gaiser (Leipzig) berichtete über die Gründungswelle von Kammerorchestern nach dem Ersten Weltkrieg. Dem Unterschied von „Musik im Faschismus“ im Gegensatz zu „Faschistischer Musik“ spürte Clemens Risi (Berlin) in der italienischen Oper nach.

Die letzte Gruppe von Referaten befasste sich mit den angelsächsischen Ländern und Skandinavien. Guido Heldt (Berlin) berichtete über die Entstehung des Vorurteils vom „Land ohne Musik“ und seine Überwindung, während Rebekka Fritz die musikalischen Unabhängigkeitsbestrebungen Irlands verfolgte. Schließlich überprüfte Michael Custodis (Berlin) den Begriff „Idol“ und seine Anwendung am Beispiel Sibelius.

Die vom Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin ausgerichtete interdisziplinäre Tagung wurde von der Fritz Thyssen Stiftung und dem Ministerium für Bildung, Kultur und Sport Spaniens unterstützt.

Mainz, 5. bis 6. März 2004:

„Transkription und Fassung“. Kolloquium des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur

von Robert von Zahn, Köln

Offene Formen, Prozesskompositionen und Veränderungen des Werkbegriffs im 20. Jahrhundert stellen Editoren vor wachsende Probleme. Diesen stellte sich das Mainzer Kolloquium „Transkription und Fassung“, das Gabriele Buschmeier (Mainz) organisierte und gemeinsam mit Ulrich Konrad (Würzburg) und Albrecht Riethmüller (Berlin) moderierte. In seiner Begrüßung betonte Wulf Thommel seitens der Akademie, dass diese den hohen Wert der musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben auch in Zukunft anerkennen und unterstützen wird.

Ein Tacet-Werk editorisch in Fassungen differenzieren zu wollen, erscheint zunächst wenig sinnvoll. Im ersten Teil des Kolloquiums „Notation, Text und offene Form“ zeigte jedoch Dörte Schmidt (Stuttgart) anhand von John Cages *4'33"*, dass etwa zwölf Fassungen dieses Werks zu unterscheiden sind. Die divergierenden Notationen spiegeln Cages wechselnde Philosophie. Lydia Jeschke (Freiburg) untersuchte „Live-Elektronik und andere Tücken“ anhand von Werken Luigi Nonos aus den 1980er-Jahren. Die Notentexte allein ermöglichen die Aufführung kaum, erfordern vielmehr eine zweite Übermittlungsebene. Jeschke plädierte für eine „flexible Werktreue“. Martin Supper (Berlin) demonstrierte in seinem Referat „Sprachen der Elektroakustischen Musik und der Klangkunst“, dass eine elektronische Komposition Stockhausens nicht exakt reproduzierbar ist. Auch rückwirkende Visualisierungen (Sonagramme) geben eine nur ungenaue Grundlage, wie Supper anhand von Jonathan Harveys elektronischen *Ritual Melodies* zeigte. Barbara Zuber (München) entwarf „Zur Problematik von Text und Prätext in Wolfgang Rihms Werk der 90er-Jahre“ ein Verknüpfungsgeflecht zwischen fünf Kompositionen aus den Jahren 1995 bis 2001. Dieses lässt sich als prozesshaftes Fortschreiben hin zum Orchesterwerk *Jagden und Formen* verstehen. Allerdings lassen sich alle Übernahmen und Fassungen mit traditionellen editorischen Methoden darstellen.

Der zweite Teil des Kolloquiums galt „ Fassungen zwischen Transkriptivität und Performativität“. Albrecht Riethmüller untersuchte die Endgültigkeit und die Kontextgebundenheit von „Musik auf Tonband und Film“, so am Beispiel von Buñuels und Dalís Film *L'âge d'or* (1930). Ludwig Jäger (Köln) stellte „Überlegungen zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen“ an. Ihm zufolge ist Transkription ein Verfahren der Bedeutungsgenerierung durch eine wechselseitige Bezugnahme verschiedener Medien oder symbolischer Mittel aufeinander.

Im dritten Teil, „ Fassungen in der Musik des 20. Jahrhunderts als Problem editorischer Praxis“, entwickelte Regina Busch (Wien) an Orchesterstücken Alban Bergs und Anton Weberns Kriterien zur Bewertung der Stadien einer Werkgenese und zur Abgrenzung von Fassungen gegenüber Varianten. Dass Aufführung und Druck ein vollendet geglaubtes Werk nochmals beeinflussen können, ist ein immer wiederkehrendes Problem für Herausgeber. Ulrich Krämer (Berlin) eröffnete durch „Dekonstruktion als Rekonstruktion“ einen editorischen Zugang zu Schönbergs *Gurre-Liedern*. Schönberg plante von Anfang an die Vertonung des gesamten Gedichtzyklus mit Orchester, doch einige Texte setzte er zunächst als Klavierlieder. Da Schönberg Überarbeitungen oft in den ursprünglichen Manuskripten vornahm, muss der Editor die Schichten freilegen bzw. das Werk „dekonstruieren“.

Die Fassungen und Neubearbeitungen von Weills Brecht-Oper *Mahagonny* erläuterte Giselher Schubert (Frankfurt am Main). Ein definitiver Notentext ist nicht überliefert. Ein Herausgeber setzt sich mit einzelnen Fassungen des Songspiels von 1927, der Oper von 1930 und ihren Revisionen sowie des Songspiels von 1932 auseinander. Zum „work in progress“ wurde die *Concord Sonata* von Charles Ives in der Darstellung Wolfgang Ratherts (München). Mit dem Bild vom „verlorenen Geburtsrecht der Musik“ schloss Rathert eine verbindliche Edition letztlich aus. Wenn auch nicht alle Referate den Bezug zur Edition wahren konnten, so schien das Spektrum der Herausforderungen nach der Tagung profilierter als zuvor.

St. Petersburg, 17. und 18. März 2004:

Internationales Kolloquium „Der handschriftliche Nachlass von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov“

von Albrecht Gaub, Hamburg

Seit 1996 veranstaltet die Bibliothek des St. Petersburger Staatlichen Konservatoriums jährlich ein quellenkundliches Kolloquium namens „Čenija“ (wörtlich: „Vorlesungen“) mit internationaler Beteiligung. Die neunte Folge der Reihe war Nikolaj Rimskij-Korsakov gewidmet, dessen Geburtstag sich am 18. März zum 160. Mal jährte. Funk und Fernsehen waren zugegen, und eine Enkelin des Komponisten schwebte wie ein guter Geist über der Tagung. Zwei Astronomen präsentierten eine Urkunde, der zufolge ein neu entdeckter Asteroid nach Rimskij-Korsakov benannt wurde.

Mark Aranovskij (Moskau) eröffnete mit Überlegungen zum Schaffensprozess bei Rimskij-Korsakov, wie er sich aus den Autographen erschließt. Tamara Skvirskaja (St. Petersburg), Polina Vajdman (Klin) und Galina Kopytova (St. Petersburg) boten Bestandsaufnahmen der Rimskij-Korsakov-Handschriften in ihren jeweiligen Institutionen. Galina Nekrasova (St. Petersburg) referierte über Rimskij-Korsakovs Fragment einer *Symphonie in h-Moll* von 1867, die sich als Vorbild für Borodins 2. *Symphonie* entpuppte. Albrecht Gaub stellte Rimskij-Korsakovs Beitrag zur Kollektivoper *Mlada* von 1872 vor. Ebenfalls in den 1870er-Jahren unternahm Rimskij-Korsakov einen ersten Anlauf zu einem Lehrbuch der Instrumentationslehre, wie Larisa Miller (St. Petersburg) anhand des erhaltenen Manuskripts darlegte. Ada Ajnbinder (Moskau) beleuchtete anhand der Rimskij-Korsakov-Ausgaben in Pëtr Čajkovskijs Bibliothek das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander.

Marina Rachmanova (Moskau) bot eine umfassende und souveräne Darstellung des Wirkens von Rimskij-Korsakov und Milij Balakirev als Leiter der Petersburger Hofsängerkapelle. Nina Drozdeckaja (Tver') vermochte Erhellendes über Nikolaj Lodyženskij zu berichten, eine Randfigur des „Mächtigen Häufleins“. Tat'jana Broslavskaja (St. Petersburg) widmete sich dem lettischen Komponisten Jazeps Vītols (Joseph Wihtol) und dessen Verhältnis zu seinem Lehrer Rimskij-Korsakov. Vladimir Somov und Larisa Dan'ko (beide St. Petersburg) nahmen Rimskij-Korsakovs letzte Lebensjahre und sein Verhältnis zum Verlag Belaieff ins Visier.

In der letzten Sitzung befassten sich St. Petersburger Forscher mit Rimskij-Korsakovs Editionen fremder Werke. Arkadij Klimovickij führte aus, dass dieser sogar in Beethovens Klaviersonaten, die er als Unterrichtsmaterial benutzte, den Notentext veränderte. Zivar Gusejnova verglich die Editionen von Michail Glinkas Oper *Zizn' za carja* (*Ein Leben für den Zaren*) miteinander, von denen zwei unter Beteiligung Rimskij-Korsakovs entstanden waren. Sie wies nach, dass bis heute alle Editionen der Oper Glinkas Autograph ignorieren. Einen fulminanten Schlussakzent setzte Vladimir Gorjačich, der Rimskij-Korsakovs Gedankengängen bei der Vollendung von Modest Musorgskijs *Chovanščina* nachspürte und nebenbei die Chronologie dieser Edition revidierte. Das Kolloquium wurde mit einem Kammerkonzert in Rimskij-Korsakovs museal erhaltener Wohnung abgerundet. Begleitend zum Kolloquium zeigte das Konservatorium eine Ausstellung mit Dokumenten aus der eigenen Handschriftenabteilung.

In Russland ist manches anders: Obwohl nach den Vorträgen regelmäßig zu Fragen aufgefordert wurde, wurden kaum welche gestellt, und zu echten Diskussionen kam es überhaupt nicht. Auch wurde deutlich, dass Rimskij-Korsakov in Russland – zumal in St. Petersburg – nach wie vor ein viel höheres Ansehen genießt als im Ausland. Die Beiträge des Kolloquiums sollen wie bei den früheren „Čenija“ als Sammelband veröffentlicht werden. Es steht zu hoffen, dass das von Mark Aranovskij formulierte Ziel eines Katalogs der Rimskij-Korsakov-Handschriften mit diesem Band beträchtlich näher rücken wird.

Creuzburg, 26. und 27. März 2004:

„Samuel Scheidt (1587–1654) zum 350. Todesjahr“

von Susanne Rump, Köln

Fast genau zum 350. Todestag Samuel Scheidts fand am 26. und 27. März ein von der Creuzburger Michael-Praetorius-Gesellschaft in Verbindung mit der Hochschule für Musik Weimar veranstaltetes Scheidt-Symposium in Creuzburg statt. Nach Grußworten von Siegfried Vogelsänger und Walter Werbeck schlug Friedrich Wandersleb (Bremerhaven) die Brücke zum Genius loci Michael Praetorius durch Bemerkungen zu Besetzungsoptionen in dessen geistlicher Vokalmusik. Thomas Synofzik (Köln) suchte am Beispiel der in zwei Fassungen vorliegenden Werke *Angelus ad pastores ait* (SSWV 13 und 77) sowie der *Courant* SSWV 55 und 110 nach gattungsübergreifenden und gattungsspezifischen Stilmerkmalen in Motette, Concerto, Clavier- und Consortsätzen Scheidts. Hendrik Doehorn (Göttingen) identifizierte die Stockholmer Handschrift Ms. Tyska Kirkans Samling 19 als Sammlung von Andreas Dueben „junior“ und untersuchte die darin enthaltenen eigenständigen Versionen von drei Werken Samuel Scheidts. In einem eingehenden Vergleich von Vorlage und Scheidt'scher Parodie wies Steffen Voss (Hamburg) die systematische motivische Arbeit Scheidts in seinem Konzert *Zion spricht* SSWV 224 nach. Ein schriftlich beigesteuerter Beitrag von Siegfried Oechsle (Kiel) erbrachte den Nachweis einer Rezeption der kontrapunktischen Künste Scheidts in Bachs Kantate BWV 38. In einem Workshop mit Live-Darbietungen stellte Wolfgang Stolze (Hamburg) seine Thesen zur Aufführungspraxis der Geistlichen Konzerte Scheidts zur Diskussion.

Am zweiten Tag standen die Instrumentalwerke Scheidts im Mittelpunkt. Auf deren Besetzungsproblematik ging Klaus Peter Koch (Bergisch-Gladbach) ein, indem er den Personalbestand der Hallenser Hofkapelle untersuchte. Zwei einzelnen Musikern der Hofkapelle widmete sich Arne Spohr (Bonn) durch Präsentation neuer Quellen zu William und Christian Brade. Beeindruckende Neuentdeckungen verschollener Instrumentalwerke aus den *Ludi Musici III und IV* bot Roland Wilson (Köln) durch Konkordanzzuweisungen in den Beständen der Breslauer Bohnsammlung. Über seine Scheidt-Funde im Kantorei-Archiv Udestedt berichtete abschließend Wolfgang Stolze.

Abgerundet wurde die Tagung durch ein Virginalkonzert mit Thomas Synofzik und eine Exkursion zur historischen Orgel nach Schmalkalden, die Dorothea Schröder (Hamburg) durch einen anschaulichen Diavortrag über die Gestaltung von Orgelprospekten um 1600 vorbereitet hatte.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

Nachtrag Sommersemester 2004

Bayreuth. Frieder Reininghaus: PS: Schreiben lernen: Einführung in für Theater- und Musikwissenschaftler relevante „Textsorten“.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Dr. Sebastian Werr: PS: Dresden als Opernstadt.

Berlin. *Freie Universität.* Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Forschungsfreiemester.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Michael Heinemann: S. Nelson Goodman, „Sprachen der Kunst“.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Eckhard Roch: Geschichte der Symphonie: Von den Mannheimern bis zur Wiener Klassik – PS: Einführung in die Musikästhetik – S: Musikverstehen. Musikalische Interpretation und Rezeption – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit Prof. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Wolfgang Hirschmann).

Leipzig. Dr. Bernhard Gröbler: Einführung in den Gregorianischen Choral – Ü: Notationskunde. □ Dr. Thomas Schinköth: Kunstwerkstatt. Weltkulturen und neue Musik – S: Mensch Macht Musik (1): Musik und Musikpolitik im NS-Staat – S: Musik an der Leipziger Universität (1): Musikausübung an der Paulinerkirche im 20. Jahrhundert. □ Frank Sindermann: Ü: Prinzipien des Schubert-Liedes.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater. Fachrichtung Dramaturgie.* HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Musikhistorisches Kursorium – V/S: Grundlagen der Theater-/Mediensoziologie und -pädagogik – V/S/Ü: Grundlagen, Strategien und Techniken kultureller Öffentlichkeitsarbeit.

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: PS: Superstars und Sprechsänger, Songwriter und Soundfrickler: Historische und aktuelle Formen des Umgangs mit populärer Musik und der musikalischen Sozialisation – PS: Zur Geschichte der Visualisierung von Musik und des Musikfernsehens. □ Rainer Günther: PS: Einsatz von Neuen Musiktechnologien im Musikunterricht: Bild und Ton. Verknüpfung von Bildern, Video und Musik – PS: Einsatz von Neuen Musiktechnologien: Bearbeitung alter deutscher Volkslieder für Klavier und Orffsches Instrumentarium. □ Dr. Simone Heilgendorff: Ü: Historische Aufführungspraxis. Kammermusik in Barock und Klassik – Ü: Selbst- und Kulturmanagement für Musiker. □ Hans-Joachim Herwig: PS: Zur Ästhetik der Kunst – PS: Musikästhetische Auffassungen im 19. Jahrhundert – PS: Kultur und Kunst. Theoretische und historische Aspekte des Zusammenhangs – Ü: Musikjournalistische Textgestaltung. □ Tobias Robert Klein M. A.: HS: Afrikanische Musiker und ihre Instrumente – HS: Ludwig van Beethoven – Monument, Mythos und Modell. □ Prof. Dr. Niels Knolle: HS: Das politische Lied – ein garstig Lied? – HS: Neue Musiktechnologien und musikkulturelles Handeln. Zur Geschichte eines dialektischen Verhältnisses – PS: Musikpädagogische Positionen im Spiegel von Musiklehrwerken – HS: Live-Recording: Szenen im Musikunterricht. Videobasierte Unterrichtsanalysen. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: HS: Igor Strawinsky und seine Welt – Ü: Übung zum Hauptseminar – PS: Formenlehre und Musikanalyse. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV) – PS: Instrumentenkunde und Akustik – HS: Ausgewählte Aspekte der Musikpsychologie und Musiksoziologie. □ Jörg Ratai: PS: Einführung in die Harmonik des Jazz – PS: Notendruck: Erstellen von Partituren im PC. □ Dr. Charlotte Seither: PS: „Oper, deine Lust...“. Zur Dramaturgie des Musiktheaters nach 1960 – HS: Das Alte im Neuen: Zitat, Allusion, Bearbeitung. □ Dr. Carla Ullrich: HS: Musikpädagogik interdisziplinär – PS: Musikmachen: Praxisfelder des Musikunterrichts – Ü: Praxisfelder der Musikpädagogik für Magister – Ü: Schulpraktische Übungen.

Trossingen. Dr. Astrid Bolay: PS: Liedanalyse. Robert Schumann, Dichterliebe und Liederkreis op. 39.

Tübingen. Ü: PD Dr. Klaus Aringer: Musikgeschichtliches Repetitorium.

Wintersemester 2004/2005

Augsburg. Eckhard Böhringer M.A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy M.A.: Ü: Kontrapunkt I: Das Regelsystem des vokalen Kontrapunktes von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (Historische Satzlehre). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: OS: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) □

Daniela Galle M.A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Dr. Johannes Hoyer: S: Jugendstil und Musik in Darmstadt im Jahr 1901 (Interdisziplinäre Methoden) (Methodik) – PS: Liedzyklen im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Franz Kördle: Augsburg in der Musikgeschichte der Renaissance – HS: Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (3) – PS: Frauen in der Musikgeschichte – PS: Kompositionen mit und ohne Text (Analyse). □ Dr. Erich Tremmel: S: Europäische Volksmusikinstrumente (Instrumentenkunde) – Musikpaläographie I: Mensuralnotation. □ N.N.: HS: Konzepte zu einem universalen Verständnis der Musikkulturen (3).

Bamberg, Universität. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Musik der Sinti und Roma – S: Musik ethnischer Minderheiten – S: Musik und Musikensembles der Welt im interkulturellen Vergleich. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: S: Frauen und Männer in traditionellen Musikkulturen – Männlich – weiblich. Die Kategorie Geschlecht (Sex and Gender) in Brauchtum und Musik. □ Hamdi Tawfik: Ü: Rhythmen der Welt I.

Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Martin Zenck: Der Diskurs der Liebe in Mozarts Musiktheater – PS: Mozarts Singspiele *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte* und die Opera buffa *Così fan tutte* – Ü: Techniken des Interviews und der Moderation am Mikrophon – Koll: Theorie der Gewalt und ihre ästhetisch-musikalischen Diskurse (gem. mit Dr. Tim Becker und Dr. Raphael Woeb). □ Dr. Tim Becker und Dr. Raphael Woeb: S: Lektüre ästhetischer Gewaltdiskurse.

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Guillaume de Machaut in der Musik seiner Zeit – HS: Übungen zur Musik des Mittelalters – Graduiertenseminar zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Interdisziplinäre Übung: Liturgische Funktion und musikbezogene Dichtung im Klerikerfest des Mittelalters: das Neujahrsoffizium aus Le Puy (gem. mit PD Dr. Felix Heinzer). □ Prof. Dr. Max Haas: V/Ü: Musikalisches Denken im Mittelalter. Erste Folge. □ Dr. Martin Kirnbauer: GS: Tombeau – „tönendes Grabmal“ zwischen Programmmusik, Gattung und Spielweise. □ PD Dr. Andreas Krause: Ü: Hans Werner Henze – Ü: Neue Musik und Musikmanagement. □ Dr. Dominik Müller: GS: Der musikalische Satz des 16. Jahrhunderts (Historische Satzlehre II). □ Simon Obert M. A. : GS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (mit Schwerpunkt R. Schumann) – Tutorium zur Einführung. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte des thematisch-motivischen Denkens seit dem 19. Jahrhundert – HS: Paul Hindemith in den 20er-Jahren – Ü: Die Instrumentalmusik César Francks. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Übung zur Geschichte des italienischen Oratoriums. □ Lic. phil. Philipp Zimmermann: GS: Paläographie: Mensurale Aufzeichnungsweisen vom frühen 14. bis zum 15. Jahrhundert.

Ethnomusikologie: Dr. Eckhard John: Das deutsche Volkslied: Fund oder Erfindung? Einführung in die Populärliedforschung.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Musik des 17. Jahrhunderts – HS: Die Triosonate nach Corelli – PS: Schuberts Liederzyklen – Musikwissenschaftliches Koll (gem. mit PD Dr. Arnold Jacobshagen). □ Dr. Rainer Franke: PS: Gustav Mahler: Musik als tönende Autobiographie. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: PS: Filmmusik. □ Anne Henrike Wasmuth M. A.: Ü: Einführung in den Computernotensatz (Finale).

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Dr. Daniel Brandenburg: PS: Biblisches Musikdrama: biblische Motive und ihre musikdramatischen Bearbeitungen. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring: Meyerbeer und das europäische Musiktheater – PS: Oper und Fest – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, PD Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Dr. Marion Linhardt, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Rainer Franke: PS: Inszenierungen im Vergleich: Richard Wagners *Tristan und Isolde* und *Parsifal* – PS: Jacques Offenbach und die Anfänge der Operette in Frankreich. □ Dr. Sven Friedrich: PS: Kunst und Ideologie. Werkrezeption und Wirkungsgeschichte Richard Wagners von der Gründung der Bayreuther Festspiele bis 1945. □ Frieder Reininghaus: PS: Schiller, die Musik und das Musiktheater. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte I – PS: Filmmusik – HS: Beethovens *Leonore* und *Fidelio* im Kontext der europäischen Oper um 1800. □ Dr. Marion Linhardt: PS: Das Theater der französischen Klassik. □ Dr. Anna Kaira: PS: Stationen des russischen Musiktheaters. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Klassiker choreographieren. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Dramaturgische Modelle des europäischen Musiktheaters – PS: Perspektiven der Analyse im Musiktheater. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Europäische Theatergeschichte I – PS: Opernverfilmungen.

Berlin. *Freie Universität.* Dr. Bodo Bischoff: PS: „... Sonaten oder Phantasien, was liegt am Namen!“ Zum Verhältnis von Konstruktion und Fantasie in ausgewählten Klaviersonaten Beethovens. □ Dr. Lucinde Braun: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Der galante Stil – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Nikolaj Rimskij-Korsakovs Opern. □ Dr. Michael Custodis: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Musik und Krieg aus musiksoziologischer Perspektive. □ Dr. Frank Hentschel: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Musik und Geräusch – PS: Musik 1970–2000. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Richard Wagners Musikdramen – S: Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* – OS/Koll: Methodenprobleme der Forschung. □ Prof. Dr. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Filmmusik als musikgeschichtliche Quelle – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Johannes Brahms – S: Antike Texte zur Musik – OS: Komposition in Osteuropa 1930–1940 (Kompakt- und Wochenendseminar). □ Dr. Charlotte Seither: PS: Expanded voice. Experimentelle Liedkompositionen nach 1960. □ Dr. Hyesu Shin: PS: Isang Yun. □ Dr. Oliver Vogel: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Spätmittelalterliche Musik aus England. Das Old Hall Manuscript.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dr. Edda Brandes: PS: Musiklandschaften im Mali. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christiane Gerischer: PS: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Die Tradition der indischen Kunstmusik II – S: Literatur und Schallaufnahmen zur Musik in Südostasien – Koll für ExamenskandidatInnen (Magister, Promotionen). □ Dr. Virginia Yep: PS: Religiosität, Fiestas und Musik in Peru.

Berlin. Humboldt-Universität. Tobias Bleek M.A.: PS: Einführung in die Analyse neuer Musik – PS: Die Streichquartette Ludwig van Beethovens (gem. mit Jan Diesselhorst). □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Avantgarde: Idee, Geschichte, Gegenwart – S: Edgard Varèse: Ein Außenseiter der Musikgeschichte – S: Mozarts opere buffe: Szene, Imagination, Reflexion – Koll: Musiktheorie und Musikwissenschaft: aktuelle Perspektiven. □ Dr. Clemens Fanslau: S: Musik als Erfahrung. Ansätze zur musikalischen Pragmatik. □ Dr. Simone Hohmaier: PS: Musikästhetik und Kulturtheorie heute. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Grundlagen der Musiksoziologie – Koll: Musiksoziologie – S: Modernisierungsprozesse in der europäischen Musikgeschichte – PS: Methoden der empirischen Sozialforschung in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente I: Allgemeine Instrumentenkunde – S: Melodische Ähnlichkeit. □ Dr. Karsten Mackensen: PS: Methodik der Begriffsgeschichte – PS: Medizin, Magie und Musik in der Frühen Neuzeit. □ Dr. Burkhard Meischein: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Andreas Meyer: PS: Musikästhetik und Kulturtheorie heute. □ Dr. Michael Rauhut: PS: American Roots Music. Wurzeln der Popmusik – PS: Pioniere des Jazz. Von Jelly Roll Morton bis John Zorn. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Einführung in die Paläographie, Teil I – S: Inszenierungen der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Ästhetische Dimensionen der populären Musikformen – S: Stars und Starkult – PS: Plattenfirmen und Tonträgermarkt in der BR Deutschland – PS: Heroes & Villains. Popmusik-Geschichte(n).

Berlin. Technische Universität. Martha Brech: S: Musik, Technik und Gesellschaft. □ Gammel: S: Die Stimme im Rundfunk. □ Kohler: S: Die Musikphilosophie Theodor W. Adornos. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Die Tänze in der Kunstmusik der Klassik und Romantik: Pragmatische und semantische Implikationen. □ Hans-Joachim Maempel: S: Produktion und Rezeption von Popmusik. □ Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber: Doktorandenkoll. □ Sabine Sanio: S: Konzert, Performance, Installation – musikalische Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Doktorandenkoll – HS: Carl Dahlhaus: Musikästhetik (Lektüreseminar) – PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Gustav Mahler: Lieder. □ Schmierer: S: Die Klaviersonate vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. □ Robert Schmitt Scheubel: S: Musikgeschichte als Geschichte von Fiktion – Ü: Quellenkunde. □ Oliver Schwab-Felisch: S: Choralatz bei J. S. Bach – S: Das Menuett im 18. Jahrhundert. □ Wissmann: PS: Filmmusik – S: Rollenkonstellationen im Musiktheater.

Berlin. Universität der Künste. Musikwissenschaft. Cornelia Bartsch: PS: Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy – PS: Das Streichquartett und seine Interpretation. □ Dr. Monika Bloss: S: Musik, Markt und Moneten. Einführung in die marktwirtschaftlichen, industriellen und medialen Existenzformen populärer Musik – Identität, Urbanität und Technologie als Aspekte aktueller Jugendkulturen. Ein projektorientiertes Seminar in Verbindung von Musikwissenschaft und Musikdidaktik. (gem. mit Oliver Krämer). □ Markus Böttgeman: PS: Senza basso: J. S. Bachs Kompositionen für Violine/Violoncello solo. Voraussetzungen, Kompositionstechnik, Rezeption. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Die Musik des 20. Jahrhunderts: Die so genannte „Kammermusik“ und das Streichquartett – PS: Epochen und Epochenbegriffe der Musikgeschichte – HS: Max Regger und die europäische Moderne. □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Requiem-Kompositionen des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. Jahrhundert – PS: Das Klaviertrio. Höhepunkte der Gattung von Haydn bis Schostakowitsch. – HS: Heinrich Heine und die Musik. □ Dr. Christiane Gerischer: PS: Musik und kulturelle Identität – Brasilianische Musik im Spiegel gesellschaftlicher Diskurse. □ Ute Henseler: PS: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten. Französische Musik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Callas & Co. Sängereinnenportraits aus den Jahrhunderten. □ Claudia Maria Knispel: PS: Mozarts Frauen. □ Johannes Laas: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Besessenheit mit Musik und Tanz in religiösen oder therapeutischen Zeremonien (Sumatra/Indonesien, Brasilien und Afrika). □ Dr. Martin Supper: S: Algorithmus und Konstruktion. □ Dr. Christian Thorau: HS: Variation in der Musik. Geschichte, Werke, Theorien.

Musiktheorie: Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: S: Oper im Barock. Analyse ausgewählter Beispiele zwischen Monteverdi und Händel. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: S: Die frühklassische Klaviersonate. Studien zur Klaviermusik von C. Ph. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: S: Johannes Brahms – Analyse und Interpretation Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: S: Die Bedeutung des gregorianischen Choralis für die Entstehung der europäischen Mehrstimmigkeit.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Joseph Haydn – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Ü: Schuberts Werkstatt. Werkgenese und Analyse. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Die Sinfonien Mahlers – S: Mahlers Weltanschauungsmusik als hermeneutisches Problem – PS: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit: Notre Dame. □ Arne Stollberg M. A.: S: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Musikalische, ästhetische und szenische Aspekte.

Bochum/Essen. Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Musik in Indien (Bochum) – PS: Besaitete Tasteninstrumente (Essen) – HS: Anton Bruckner (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte I (gem. mit Dr. Claus Raab) (Essen) – HS: Das Madrigal (Essen) – HS: Experimentelle Musik (Essen). □ Dr. Stefan Drees:

HS: Aufführungslehren I (Essen). □ Marina Grochowski: PR: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Dr. Corinna Herr: PS: Opern und ihre Vorlagen: Das 17. und 18. Jahrhundert (Bochum). □ PD Dr. Andreas Jacob: PS: Einführung in die Musikpsychologie (Essen). □ Dr. Hans Jaskulsky: PR: Programmheftgestaltung (Bochum). □ Dr. Kay Kirchert: PS: Geschichte des Schlagzeugs und seiner Nutzung (Bochum). □ Karin Kücü: PR: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: HS: Probleme der Werkanalyse (Bochum) – HS: Musikalische Gattungen der Renaissance (Bochum) – HS: Komponisten in Kärnten (Bochum) – Koll zu aktuellen Forschungsfragen (Bochum). □ Dr. Martin Lücke: PS: Orchesterdramaturgie und Orchestermanagement (gem. mit Marina Grochowski) (Bochum). □ Prof. Dr. Peter P. Pachl: PS: Alban Bergs *Lulu* (Bochum). □ Dr. Claus Raab: Aspekte des musikalischen Rhythmus (Essen) – PS: Beethovens Quartette op. 18 und 59 (Essen). □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Die Klaviersonate (Essen) – HS: Konzerte im TV (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Kammermusikwerke der Wiener Schule (Essen) – PS: Klangfarbe und Instrumentation (Essen) – PS: Konzerte für Blasinstrumente (Essen). □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte I (Bochum) – HS: Neue Mythen auf der Opernbühne (Bochum). □ Dr. Christian Wildhagen: PR: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens (Essen) – PS: Händels Orchestermusik (Essen). □ HD Dr. Monika Woitas: HS: Maurice Ravel (Essen) – HS: Von Appia bis Felsenstein (Bochum) – HS: Aktuelle Produktionen der Bochumer Symphoniker (Bochum). □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): PR: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musik in der Antike und im Mittelalter – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Konzeptionen und Kompositionen – Doktoranden-S – OS: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung (gemeinsam mit PD Dr. Bettina Schlüter und N. N.). □ Dr. Martina Grempler: PS: Musikinstitutionen des Rheinlands. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes. Wege zur musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Klaus Peter Koch: S: Musikarchäologie. Methoden und Möglichkeiten einer spezifischen Wissenschaftsdisziplin. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign I und II – Einführung in die Formenlehre und Stil-Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik) – Musikwissenschaft in der Medienpraxis (IV): Musik & Business heute. □ AMD Walter L. Mik: PS: Die Motette. Aspekte der Gattungsgeschichte. □ PD Dr. Anno Mungen: PS: Mozarts Da Ponte-Opern und der zeitgenössische Diskurs zur Sexualität. □ Dr. Karla Neschke: PS: 50 Jahre *Fono Forum*. Profile und Perspektiven einer Fachzeitschrift. □ Prof. Dr. Emil Platen: Das „malende Genre“. Deskriptive Instrumentalmusik von Carlo Farina bis zu Richard Strauss. □ Dr. Lucian Schiwietz: PS: Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs. □ PD Dr. Bettina Schlüter: PS: Paradigma ‚Beethoven‘ – S: Die Adressierung der Sinne (gemeinsam mit Prof. Dr. Jürgen Fohrmann und Dr. Hedwig Pompe) – Comic horror film. Musikalische, visuelle und narrative Gestaltungsverfahren in Michael Moores Dokumentarfilmen – OS: Intensivlektüre Wissenschaftstheorie. □ Stefan Werning M.A.: PS: Multimedia I und II – Konzepte des Musikfilms – Computer- und Videospiele im Kontext der Gegenwartskultur.

Bremen. Dr. Susanne Gläß: S: Von der musikalischen Analyse zu Programmheften. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Friedenserziehung im Musikunterricht – S: Die Entwicklung des Musiklebens – S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Frank Nolte: S: Das Musiktheater Kurt Weills. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Mozarts da-Ponte-Opern. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Neue Musik nach 1945 – S: Musikjournalismus in Geschichte und Gegenwart – S: *Sinfonie Pathétique*: Tschaikowsky – S: Projekt „Musikgeschichte“ II (gem. mit Matthias Eckardt).

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Improvisation zwischen Jazz und Neuer Musik – PS: Hollywood Musicals von 1927 bis 1957 – PS: Aspekte der Bluesgeschichte □ Ulrike Brütting M. A.: PS: Musik und früher Film: ästhetische Aspekte eines neuen Mediums – PS: Medialisierung von Märchenmotiven in Ballett, Oper und Film. □ PD Dr. Gisa Jähnichen: PS: Quellen europäischer Populärmusik – PS: Musik- und Kontextanalysen im digitalen Zeitalter – PS: Generationsspezifika in musikalischen Traditionen. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte I – HS: Musik und Verstehen – HS: New Musicology (gem. mit Prof. Dr. Annegrit Laubenthal und PD Dr. Andreas Meyer) – PS: Bruckners Sinfonien. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Zwischen Jugendstil und Expressionismus – HS: Frederick Delius – PS: Einführung in die Musikwissenschaft I und II (gem. mit Dr. Claudia Theis). □ PD Dr. Andreas Meyer: Geschichte der populären Musik I – Einführung Populäre Musik und Medien – PS: Reggae Music und Panafricanismus – PS: The Who: *Quadrophenia*. □ Dr. Paul Tissen: Die Musikdramen Richard Wagners. □ Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Prof. Hervé Laclau).

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: S: Analyse: Kammermusik von Johannes Brahms – Einführung in die Musikgeschichte II – S: Johannes Brahms und seine Zeit – S: Musikgeschichte in der Primarstufe. □ Heike Buderus: S: Wider die Standbilder. Szenische Arbeit mit Opern. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Angewandte Musik? – S: Volksmusik und Kunstmusik. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: Die Sinfonie Mozarts und Beethovens. □ Dr. Dietrich Helms: S: Theorie und Geschichte des Musikvideos. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse/ Interpretation: Musik der Gegenwart – Doktorandenkoll – S: Komponisten-Porträt: Kunsu Shim – S: Tonsatz/ Komposition: Olivier Messiaen. Technik seiner musikalischen Sprache – S: Vögel, Engel, Sterne: Olivier Messiaens Ensemble- und Orchesterwerke. □ Dr. Franz-Peter Kothes: S: Operndramaturgie. □ Dr. Klaus Oehl: S: Don Juan/ Don Giovanni. Musikalische Wandlungen eines „negativen“ Helden (gem. mit Prof. Dr. Michael Stegemann). □

Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte des Jazz II: Modern Jazz – Ü: Hörseminar und Übung: 50 Jahre Rockmusik. Geschichte am Beispiel ausgewählter Musik-Filme. □ Prof. Dr. Günther Rötter: Ü: Produktion eines Videoclips mit neuesten technischen Möglichkeiten – S: Systematische Musikwissenschaft (gem. mit Niklas Bündenbender). □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Stegemann) – S: Geschichte der Musikerziehung. □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Lebenswelt und Musik. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: S: Claude Debussy, Maurice Ravel und der so genannte „Impressionismus“. Ein Interpretationsseminar – Hör-S: Symphonische Dichtungen – S: „Ich wollte nicht an meinen Dissonanzen verhungern“. Charles Ives – S: W. A. Mozarts *Don Giovanni*. Zur Interpretations- und Aufführungsgeschichte (gem. mit Dr. Klaus Oehl). □ Michael Struck-Schloen: S: Musikjournalismus.

Dresden. Technische Universität. Dipl.-Ing. Karsten Blüthgen: V/Ü: Einführung in die Akustik. □ Bernhard Hentrich M. A.: S: Saitensprünge. □ Dr. Horst Hodick: V/Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ PD Dr. Oliver Huck: HS: Italienische Musik zwischen Dante und Bembo. □ Prof. Dr. Werner Jokubeit: Ü: Musikjournalismus im Hörfunk, I. □ Wolfgang Mende M. A.: S: Märchenopern – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Eduard Mutschelknauss M.A.: S: Bachrezeption im NS-Staat. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick, III (Musik des 19. Jh.) – PS: Die Sinfonien Franz Schuberts – S: Die Passionsmusiken Johann Sebastian Bachs – HS: Sächsische Musikerbiographien, II. □ Dipl.-Musikwiss. Bettina Volksdorf: Ü: Musikjournalismus im Hörfunk, II.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Antonio Vivaldi (1678–1741). Ein venezianisches Künstlerleben im Dienst der Musik (I). □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts I (mit PS) – S: Musik der zweiten Wiener Schule: Arnold Schönberg – S: Filmmusik I: Stummfilm, Hollywood-Tonfilm. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte I (bis 1700) (für Schulmusiker) – S: Musikgeschichte III (19. Jahrhundert) (für Schulmusiker) – S: New Musicology. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musik des 16./17. Jahrhunderts (Einführung) (mit PS) – Europäische Musikgeschichte im Überblick (mit PS) – S: Heinrich Schütz. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert (1900–1950) – Kulturelle Identität in der Musik (Blockseminar im Rahmen der 18. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik, gem. mit dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau). □ Prof. Dr. Hans John: S: Geschichte der Dresdner Musikinstitutionen I – S: Musikalische Stilkunde I. □ Dr. Stephan Riekert: S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs.

Düsseldorf. Robert Schumann Hochschule. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Musik der Renaissance – Mittel-S: Claudio Monteverdi – OS/HS: Humor in der Musik – Doktorandenkoll (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: Dona nobis pacem. Krieg und Frieden als Herausforderung in geistlichen Kompositionen. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Stationen der Gattung Kunstlied – Unter-S: Einführung in die Musikwissenschaft – Ober-/HS: Einführung in das musiksoziologische Denken. □ Prof. Dr. Gustav A. Krieg: Unter-/Mittel-S: Musik und Kirchenmusik von der Reformationszeit bis zum Spätbarock. □ PD Dr. Daniela Philippi: Unter-/Mittel-S: Christoph Willibald Gluck und die verschiedenen Operngattungen des 18. Jahrhunderts.

Duisburg-Essen. Prof. Dr. Irmen: S: Wiener Klassik für kluge Köpfe. □ Pütz: S: Scenische Interpretation. L. Bernstein: *Westside Story* (gem. mit Weigelt-Liesenfeldt). □ Müxelhaus-Trost: S: J. S. Bach, *Das Weihnachtsoratorium*. BWV 248.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Queen – PS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Die Formung einer europäischen Musik im Mittelalter (Musikgeschichte I) – PS: Die Musik Ludwig van Beethovens als Gegenstand der Musikwissenschaft (Einführung in die Musikwissenschaft) – Ü: Johann Strauß: *Die Fledermaus* – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann, Prof. Dr. Eckhard Roch). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Kompilation als historiographisches Problem: Zur Deutung mittelalterlicher Musiktraktate. □ Dr. Michael Klaper: S: Das musikalische Italienbild in französischen Texten des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Tragödie und Satyrspiel: Richard Wagners *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* – S: Große Violinkonzerte der musikalischen Weltliteratur – S: Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Komposition*. □ Dr. Thomas Röder: S: „Kanon“. Erscheinungsformen und Sinngehalt einer rationalen Satztechnik im Wandel der Geschichte – S: Notationsgeschichte IV (15. bis 17. Jahrhundert). □ Dr. Alba Scotti: Ü: Italienisch als Sprache musikbezogener und vertonter Texte.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Anton Bruckner (Bochum) – S: Musik in Indien (Bochum) – S: Besaitete Tasteninstrumente – Koll für Doktoranden und Examenskandidaten (gem. mit Prof. Dr. Matthias Brzoska, Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Udo Sirker, Prof. Dr. Horst Weber). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte und Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Horst Weber) – PS: Das Madrigal – S: Experimentelle Musik. – Dr. Stefan Drees: S: Musik- und Aufführungslehren des 17. und 18. Jahrhunderts. Quellen zur Aufführungspraxis und ihre Deutung. – Dr. Andreas Jacob: PS: Einführung in die Musikpsychologie. – Dr. Claus Raab: Vom musikalischen Rhythmus – S: Beethovens Streichquartette op. 18 und 59. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Geschichte der Klaviersonate – S: Konzerte im TV. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Konzerte für Blasinstrumente – S: Kammermusikwerke der Wiener Schule – S: Klangfarbe und Instrumentation.

□ Prof. Dr. Horst Weber: S: Mythen des 19. Jahrhunderts auf der Opernbühne – S: Dramaturgie der Oper (gem. mit Prof. Dr. Klaus-Peter Kehr). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens – PS: Händels Orchestertermik. □ HD Monika Woitas: PS: Maurice Ravel (Bochum) – S: Rituale. Kultische und religiöse Aspekte des Musiktheaters (Bochum) – S: Regiekonzepte fürs Musiktheater I (Bochum) – S: Aktuelle Produktionen der Bochumer Symphoniker (Bochum).

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch: S: Musik und Grammatik (zugl. Lat. Theoretikerlektüre). □ Dr. Eric Fiedler: PS: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Römische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ PD Dr. Gisa Jähnichen: Instrumentalmusik in Indochina – PS: Frauen in traditionellen Musikkulturen. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: HS: Die Symphonien V, VI, VII von Gustav Mahler – S: Franz Schuberts Kammermusik – S: Geschichte der Musikästhetik von 1750–1830 – OS: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Marion Saxer: S: Das Operschaffen von Salvatore Sciariño. □ PD Dr. Thomas Schmidt-Beste: PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* – S: Musik und Sprache in der Musik vor 1600 – HS: Konstruktion oder Textvertonung? Die Motette um 1400. □ PD Dr. Martin Thrun: HS: Musik der Völker. Tonsysteme im Vergleich – PS: „Weltmusik“. Begegnung von Kulturen. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte im Überblick II (1550 bis 1750) – S: Die Oratorien Joseph Haydns – S: Der Cäcilianismus – Doktorandenkoll. □ Christian Beckmann: Akustik für Musiker. □ Dr. Peer Findeisen: Ü: Große Klavierkomponisten vom Barock bis zur Moderne I (von den Clavecinisten bis Beethoven). Ein Lektürekurs zur musikpraktischen Orientierung. □ Dr. Christoph Flamm: S: Bachs Instrumentalkonzerte. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Beethovens Bagatellenzyklen – PS: Formenlehre I. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: S: Klassizistische Moderne. Neoklassizistische Tendenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Monteverdis *L'Orfeo*. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Vorbereitung, Durchführung und Präsentation von Examensarbeiten. □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: Analyse und Musikwahrnehmung (gem. mit Dr. Jochen Stolla). □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. Teil I – S: Weltmusik. Teil I. □ Johannes Volker Schmidt: PS: Formenlehre I. □ Gisela Schubert: S: That's Entertainment. Das amerikanische Musical von Jerome Kern bis Stephen Sondheim. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Die Zeitoper in den 1920er-Jahren. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Die Stadt als Heldin: Paris in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Musikästhetische Positionen nach 1950.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des Mittelalters – S: Beethovens späte Streichquartette – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Guillaume Dufay (gem. mit Dr. Silvia Wälli) – Ü: Praktische Übung zur Aufführung spätmittelalterlicher Musik – Koll. □ Alexander Dick: PS: „Ein saures Amt und heut' zumal“. Zur Rolle des Musikkritikers zwischen Künstler und Publikum im Feuilleton in Geschichte und Gegenwart. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Geschichte der Messe – S: Bach, Wohltemperiertes Klavier – PS: Heinrich Schütz – Koll. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Giuseppe Verdi: Musik für die Bühne – PS: Humanismus: Musik und Philosophie der frühen Renaissance. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: PS: Einführung in den gregorianischen Choral. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: S: Hofmannsthal/Strauss (gem. mit Prof. Dr. Wilfried Gruhn). □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Gluck in Paris – PS: Die Geschichte der historischen Aufführungspraxis. □ Dr. Silvia Wälli: PS: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation.

Freiburg. Staatliche Hochschule für Musik. Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik im 19. Jahrhundert – S: Geschichte der Kirchenmusik III. □ Dr. Lydia Jeschke: S: Italien um 1600. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Metaphern – Zeichen – Figuren. Musik und Rhetorik – S: Musikalische Biographik – Koll. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Stationen der Musikgeschichte III: Die Musik des Barock in der Zeit von 1600 bis um 1750 – S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts – Ü: Zur Gattungsgeschichte des Oratoriums – Koll. zur Vorlesung.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Musik seit dem Zweiten Weltkrieg – PS/S: Musikalische Analyse I: Notation und Analyse – PS/S: Eichendorff-Vertonungen – PS/S: Die Zweite Wiener Schule und ihre Dichter. □ Ralf von Appen: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Theorie und Geschichte der Filmmusik – PS: Musikalische Entwicklung und Begabung – PS/S: Psychologie und Soziologie von Stimme und Singen – S: Ennio Morricone: Avantgardist und Filmmusikkomponist. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Die Geschichte des Jazz: Vom Bebop zum Free Jazz. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Von Zappa bis Captain Beefheart. Analysen gescheiterter Versuche, der Popmusik zu entgegen. □ StR. i.H. Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I: Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Kompositoren, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren. O.Univ.Prof. Dr. Peter Revers: Musikgeschichte 1 (Antike bis Frühbarock) – Musik nach 1900 – Musikgeschichte 3 (Das Schaffen Johann Sebastian Bachs) – S: Seminar für Diplomanden und Dissertanten. □ Univ.Prof. Dr. Gerd Grupe; O.Univ.Prof. Dr. Peter Revers: S: Seminar aus Musikethnologie/Musikgeschichte (Tabu tabuhan: Javanische und Balinesische Gamelanmusik und deren Rezeption in der europäischen Kunstmusik des späten 19. und des 20. Jahrhunderts). □ Ao.Univ.Prof. Dr. Ernst Hötzl: Musikgeschichte 3 – Operngeschichte 1 – Große Mythen in Oper und Film - Latein 1 – S: Privatissimum für Diplomanden.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik

evangelisch – Spezialvorlesung Theologie (gem. mit O. Univ. Prof. Dr. Johann Trummer). □ Dr. Eric Hulths: Kirchenkunde/Bibelkunde. □ Dr. Andreas Marti: Hymnologie evangelisch. □ O. Univ. Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum – Hymnologie – Spezialvorlesung Theologie (gem. mit Mag. Dr. Ernst Hofhansl) – Aufführungspraktische Spezialvorlesung (J. S. Bach, *Matthäuspassion*). □ O. Univ. Prof. Mag. Dr. Franz Karl Prassl: Geschichte der Kirchenmusik und Literaturkunde – V/S: Gregorianischer Choral. Semiologie – V/S: Gregorianik 2. Gregorianische Paläographie – V: Spezialvorlesung Theologie – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum.

Institut 7 – Gesang. Mag. Dr. Josef Ferstl-Pilaj: Computerunterstützte Stimmanalyse.

Institut 13 – *Musikethnologie*. Dr. Helmut Brenner: S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen. S: Diplomand(inn)en-Seminar. □ Univ. Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie – S: Musikologische Grundbegriffe und -konzepte – V/Ü: Theorie und Praxis der zentraljavanischen Gamelan-Musik – S: Diplomand(inn)en-Seminar – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ VAss. Dr. Ottfried Hafner: S: Privatissimum für Magistranden. □ ao. Univ. Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musikanthropologie: Perspektiven einer ganzheitlichen Beschreibung des Singens und Musizieren – S: Privatissimum. □ Univ. Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Diplomand(inn)en-Seminar – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

Institut 14 – *Wertungsforschung*. Ao. Univ. Prof. Dr. Renate Boziæ: S: Musik und Realität. Wirklichkeitsbilder in der slawischen Oper – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Univ. Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I – Musik und Gesellschaft (Musiksoziologie) I – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Seminar für DiplomandInnen. □ Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kulturgeschichte – S: Musik und Realität. Wirklichkeitsbilder in der slawischen Oper – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Seminar für DiplomandInnen. □ em. O. Univ. Prof. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ. Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S zur Hauptvorlesung Musikästhetik I – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie.

Institut 15 – *Alte Musik und Aufführungspraxis*. Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer – E-Learning und Creative Writing – Privatissimum. □ Ao. Univ. Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann: Historische Aufführungspraxis – Aufführungspraktische Spezialvorlesung – Privatissimum.

Institut 16 – *Jazzforschung*. O. Univ. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte I – S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – S: Privatissimum für Verfasser schriftlicher Arbeiten zur Erlangung des Magisteriums und für Diplomarbeiten – Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum für Dissertanten. □ Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens – Jazz-Bibliographie – S: Privatissimum für Verfasser schriftlicher Arbeiten zur Erlangung des Magisteriums und für Diplomarbeiten. □ Ao. Univ. Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: S: Privatissimum für Verfasser schriftlicher Arbeiten zur Erlangung des Magisteriums und für Diplomarbeiten – V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ VL Mag. Wolfgang Tozzi: V/Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Institut 17 – *Elektronische Musik und Akustik*. Mag. Alberto De Campo: KE: Praktikum für Elektronische Musik 2. □ Klaus Hollinetz: Kompositionsprobleme der Elektronischen Musik 2 – Ästhetik der Elektronischen Musik. □ o. Univ.-Prof. Dr. Robert Hölldrich: Musikalische Akustik 2 – Akustik der Musikinstrumente 2 – Algorithmen in Akustik und Computermusik 1 – S: Computermusik 4 – PR: Projekt Toningenieur – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik 1–4 – Privatissimum. □ DI Piotr Majdak: U: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ VAss. Mag. Gerhard Nierhaus: S: Computermusik – S: Algorithmische Composition. □ N. N.: Ü: Sound Design 1. □ DI Markus Noisternig: LU: Beschallungstechnik – PR: Projekt Toningenieur. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2: LU: Computermusiksysteme – Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – S: Klangsynthese in Echtzeit 2 – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – PR: Projekt Toningenieur. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Beschallungstechnik – PR: Projekt Toningenieur – LU: Aufnahmetechnik.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Der junge Bach – Ü: Alte Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Lutz Winkler: Sinfonik im 19. Jahrhundert – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft und Methoden des musikwissenschaftlichen Arbeitens – Ü: Musik in Städten des Ostseeraums: Übung zu Problemen der *Musica Baltica* – Ü: Werkanalyse zum Liedschaffen Robert Schumanns.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Anfänge der neofrikanischen Musik – PS: Grundlagen der Vergleichenden Musikwissenschaft – Ü: Beispiele zur neofrikanischen Musik – HS: Die aktuelle methodische Frage: World Music oder traditionelle ethnische Musik. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Theorie und Praxis der Mbira-Musik Zimbabwe. □ Jörg Ehrenfechter: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Mark-Anthony Turnage Tradition Jazz Moderne. □ Ingolf Helm: S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht. □ Dr. Ralf Martin Jäger: S: Musikalische Schriftlichkeit in außereuropäischen Musikkulturen. □ N. N.: HS: Quellenkunde und Editionstechnik – HS: Musikgeschichte im Überblick – PS: Einführung in die Historische Musikgeschichte – Ü: Analyse von Werken

der jüngeren Musikgeschichte. □ N. N.: Ü: Notationskunde III (Mensuralnotation) – PS: Gattungen und Formen vor 1600. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Doktoranden-Koll.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: S: Musik und Emotionen – PS: Interpretationsforschung – Magistranden- und Doktorandenkoll – Elektronische Musik. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: PS: Musikikonographie. Sozialgeschichte der Musik in Bildern – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Dr. Jan Hemming: PS: Popmusikforschung anhand exemplarischer Studien und Fallbeispiele – Systematische Perspektiven der Erforschung populärer Musik. □ Dr. Rainer Heyink: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: S: Die Oratorien Händels – S: Musiktheater im 20. Jahrhundert – PS: Mozarts *Zauberflöte* – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: S: Tonbezeichnungen in Europa und Asien – PS: Kasten-, Röhren- und Wölbrettzithern in Asien – Koll: Magistranden- und Doktorandenkolloquium – Musik auf Sri Lanka. □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Tradition und Moderne als Themengebiete der Musikethnologie. □ Mag. Gilbert Stöck: PS: Neue Musik in Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. Friedrich Geiger: PS: Felix Mendelssohn Bartholdy. Leben, Werk, Wirkung. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Koll für DoktorandInnen und MagistrandInnen (1). □ Dr. Magda Marx-Weber: Einführung in die katholische Kirchenmusik am Beispiel Palestrinas.* □ Prof. Dr. Peter Petersen: Der Komponist Hans Werner Henze – S: Bartók. Interpret, Ethnologe, Komponist (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider) (3) – S: Mozarts Harmonik – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Claudia Zenck). □ Dr. Jörg Rothkamm: S: Grand Opéra und romantisches Ballett* – PS: Italienische Oper von Monteverdi bis Belcanto.* □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Johann Sebastian Bach und das „dramma per musica“* – PS: Dietrich Buxtehude. Leben und Werk. □ Ilja Stephan: PS: Die Symphonische Dichtung.* □ Kristina Wille: PS: Heinrich Heine-Vertonungen im Vergleich. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Mozart III: Mozarts Singspiele und Opere serie – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen).

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Rolf Bader: PS: Populärmusik und klassische Musik Balis im interkulturellen, politischen, sozialen und weltanschaulichen Verhältnis zu westlicher Musik* – S: Selbstorganisation und Musterbildung bei Musikinstrumenten mittels Finite-Element-Modellierung. □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: Musikalische Urbanitätsforschung. Musik in Hamburg.* □ Kai Stefan Lothwesen: PS: Musik als Distinktion. Jugendszenen und Populäre Musik. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Tonsysteme, Skalen, Intonationsmuster. Akustische, psychologische und musikethnologische Aspekte (3). □ Dr. Barbara Volkwein: PS: Schnittpunkte elektronischer Musik.*

* vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragungsmittel.

Hannover. HD Dr. Annette Kreuziger-Herr: S: Literatur und Musik II: Vertonungen von Goethes *Faust* (gem. mit PD Dr. Dagmar von Hoff) – S: Mahler in Wien: Musik und kultureller Kontext um 1900 (gem. mit Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Kai Martin) – S: Alte Musik: Ästhetik, Kontext, Notation – Koll: „Die Wörter und der Tod“. Musikgeschichte als weites Feld. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikpsychologische Rhythmusforschung – S: Experimentelle Ästhetik – S: Musikalische Kreativität (gem. mit Prof. Dr. Altenmüller) – Koll: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Dr. Altenmüller). □ Dr. Lorenz Luyken: S: Musikmetropolen Europas – S: Was leistet eine Theorie der Interpretation? – S: Robert Schumann. Eine Werkbiographie – Musikalische(s) Formen. □ Dr. Sabine Meine: S: Komponistenporträt Charles E. Ives (gem. mit Prof. Stefan Mey) – S: Schreibwerkstatt: Einführungen in Konzert- und Opernprojekte der HMTH. □ N.N.: S: Aus der Fülle schöpfen. Geschlechterbilder in der musikalischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Musik aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (in Kooperation mit dem Knabenchor Hannover) – S: György Ligeti – Koll: Focus Musiktheater. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Neue Musik Global (gem. mit Prof. Klaus-Jürgen Etzold und Tatjana Prelevic) – S: Musik aus den Reservationen Nordamerikas – S: Worldbeat in discourse – Musikethnologisches Koll. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte I – S: Richard Wagners *Tristan und Isolde* ... und die Folgen – S: Gehörte Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Raimund Vogels) – S: Geschichte der musikalischen Formen Teil I: Variieren und Variation.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zu Musik in Literatur und Philosophie seit der Empfindsamkeit. □ Katharina O. Brand D. M. A.: PS: Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik: Die Rolle des Interpreteten. □ Gregor Herzfeld M. A.: PS: Kunst und Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Instrumentalmusik bis ins 16. Jahrhundert – S: Rom als Musikstadt – Doktorandenkoll. □ Dr. Gunther Morche: PS: Musikalische Editionspraxis – S: Ostinato: Figur und Form. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: „Lamentationes Jeremiae Propheetae“ vom ausgehenden Mittelalter bis in die Gegenwart – PS: Grundkurs Musikgeschichte III – Repertoire und Analyse (ca. 1650 bis ca. 1850) – S: Franz Liszt – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse I – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Joseph Haydns Londoner Sinfonien – S: Musik und Theater im 16. und frühen 17. Jahrhundert in Italien.

Hildesheim. Dr. Andreas Hoppe: HS: Nordamerika – weites, klingendes Land. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: PS: „So tritt denn schließlich alles ein“. Versuch eines Liederabends – HS: Musikalische Instrumentation. Von der Klangfarbenvorstellung zum Notenausdruck – HS: Theorie und Praxis der Schauspielmusik – Doktorandenkoll (gem.

mit R. Weber]. □ Matthias Müller: HS: Populäre Musik des 20. Jahrhunderts. Geschichte und Zusammenhänge. □ G. Sommer: PS: Musik und Bildende Kunst – HS: Das Melodram als Grenzgänger zwischen Schauspiel und Musiktheater vom 18. bis 20. Jahrhundert. □ Dr. Ulrich Wegner: Einführung in die Geschichte des Jazz – PS: „Gong“. Die großen Orchestertraditionen Javas und Balis.

Innsbruck. R. Ammann: Das Musikinstrument: Eine globale Übersicht zu Klang, Symbolik und Verbreitung – S: Musik als kulturelle Ausdrucksform in Ozeanien. □ B. Edelmann: S: Choral. □ Monika Fink: Humor in der Musik – PS: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Koll: Konversatorium. □ Rainer Gstrein: Von der Operette bis zum Musical. Populärmusik auf der Bühne – PS: Tanzformen und Tanzmusik vom Mittelalter bis heute. □ H. Mori: PS: Transkription. □ Prof. Dr. Tilmann Seebass: Heinrich Schütz und J. S. Bach – S: Posttonale Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (gem. mit R. Crow) – S: Idee und Realität im Spiegel mittelalterlicher Musikbilder – Koll: Konversatorium – Koll: Gemeinsame Lektüre von Neuerscheinungen (14-tgl.).

Kassel. Prof. Dr. Matthias Henke: PS: *Jonny spielt auf*. Ernst Kreneks ‚Jazz‘-Oper und ihre Folgen – PS: Analytische Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts II – HS: Die Postmoderne: Texte und Kompositionen – HS: Musikalische Reste. Eine Annäherung. Die Musik der deutschrussischen Aussiedler. □ Reinhard Karger: Ü: Kompositionswerkstatt. □ Michael Rappe: HS: Reading The Popular oder die Kunst des Video-Lesens.

Kiel. N. N.: S: Passionsvertonungen des 17. und 18. Jahrhunderts im Ostseeraum – S: „Ich bleibe bei der reinen alten Composition, und reinen Regeln“. Samuel Scheidt als Komponist und Bearbeiter. □ Prof. Dr. Siegfried Oechsle: S: Johannes Brahms' Symphonien – Projektseminar: Wissenschaftliche, künstlerische und ökonomische Planung einer CD-Edition zur skandinavischen Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Dreistimmige Liedsätze des 15. Jahrhunderts. □ PD Dr. Helmut Well: Musiktheorie und kompositorische Praxis im 16. und 17. Jahrhundert – S: Seminar zur Vorlesung.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte: Ludwig van Beethoven – Ü: Geschichte des Kantionalgesetzes (gem. mit Werner Ciba) – PS: Beethovens Sonaten für Violine und Klavier – S: Johannes Ockeghem. Ausgewählte Werke.

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise – Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Achim Hofer: PS: Psychologische Grundlagen des Musiklernens – S: Musik und Manipulation. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – PS: Die Sonatensatzform in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – S: Händels Oratorien und ihr theologischer Hintergrund.

Karlsruhe. Prof. Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik. Musikalische Struktur und Aufbau – S: Die Verschiedenartigkeit von Auffassung und Einsatz der Klangfarbe an ausgewählten Kompositionen des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik der Spätromantik – S: Sergei Rachmaninoff. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Messvertonungen der Wiener Klassik – S: Händel in Italien – PS: Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Lied der Romantik. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik I – ... Für Klavier, pour piano, per pianoforte. Analytische Betrachtungen kurzer Klavierstücke von Bach bis Boulez – S: Ein Jahrhundert wird belauscht. Brennpunkte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Schostakowitsch. Leben und Wirken in der UdSSR – PS: Gespenstersonaten und Geistertrios. Die musikalische Darstellung des Phantastischen – PS: Eduard Hanslicks Musikkritiken und -ästhetik.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musik des Mittelalters bis 1600 – PS: Claudio Monteverdi – S: Musik und Musiktheorie des 17. Jahrhunderts von Heinrich Schütz bis Dietrich Buxtehude. □ Dr. Hartmut Hein: Ü: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft – PS: Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium*: Werk, Rezeption und Interpretationsgeschichte. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: S: Die Chorwerke von Johannes Brahms. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Das Standard-Repertoire der europäisch-abendländischen Musik I (Instrumentalmusik). □ Dr. Marcus Lippe: PS: Nach Überwindung der Galeerenjahre. Verdis Opern ab 1850. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: S: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektronische Musik aus Köln: Realisationen des WDR-Studios 1952 bis 1996 – PS: Neue Klaviermusik seit 1945 – S: Kompositionstheorie heute – Koll: Magister- und Doktorandenkolloquium. □ Dr. Imke Misch: PS: Bild, Film, Video. Intermediale Aspekte elektroakustischer Musik. □ Ralph Paland M. A.: PS: Grundlagen der Analyse Neuer Musik.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: S: Die Entstehung der Dur-Moll-Tonalität. □ PD Dr. Christoph Reuter: Einführung in die Geschichte und Funktionsweise der Musikautomaten. □ Lüder Schmidt M. A.: Ü: Übung zum PS Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft – Ü: Java für SM – PS: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft I.

Musikethnologie. Murat Bulgan M. A.: Ü: Hören und Verstehen der türkischen Volksmusik. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu, M. Shamoto). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: S: Musik im Museum – Die Problematik der Präsentation akustischer Ereignisse im Ausstellungswesen. □ Bettina Sahrman Ü: Gamelan-Spielen auf javanischen Musikinstrumenten. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Javanische Musik – Ü: Methoden der Datenerhebung – PS: Einführung in die

Musikethnologie I – S: World Music – Koll: Magistranden- und Doktorandenkolloquium. □ Oliver Seibt M. A.: PS: „How to do things with sounds?“. Musik(-wissenschaft) und Performanz.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Rebecca Grotjahn: HS (Diplomstudiengänge): Amüsierbetriebe und Kulturtempel – Musiktheater in Deutschland 1918–1945. □ PD Dr. Anno Mungen: Musik und Politik im 20. Jahrhundert (gemeinsam mit Prof. Dr. Heinz Geuen) – HS: Alban Bergs *Wozzeck* und die Oper seiner Zeit. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – PS: Das Oratorium im 18. und frühen 19. Jahrhundert: Händel – Graun – Haydn – PS: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos – HS: Felix Mendelssohn Bartholdy: Komponist und Dirigent. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: PS/HS: Musikinstrumente der Welt. □ Dr. Martina Schardt: HS (Diplomstudiengänge): Mythos Streichquartett. Neue Formentwürfe bei Beethoven und Schönberg. □ Dr. Thomas Synofzik: HS (Diplomstudiengänge): Tempo rubato. Musikalische Gestaltung in Theorie und Praxis. □ Dr. Elena Ungeheuer: Kreativität und Musik – PS: Von Mozart, Geistesblitzen und Übeexzessen. Ziele, Methoden und Konzepte künstlerischen Schaffens im Vergleich.

Leipzig. Dr. Bettina Dissinger: Ü: Editionstechnik. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Ethnographische Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Historische Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser: S: Geschichte der „Historischen Aufführungspraxis“ im 20. Jahrhundert. □ Dr. Birgit Heise: S: Kasten-, Röhren- und Wölbrettzithern in Asien (gem. mit Dr. Gretel Schwörer-Kohl). □ Dr. Stefan Keym: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (am Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach) – S: Musiktheoretische Texte von Komponisten des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik der Antike und des frühen Mittelalters (Musikgeschichte im Überblick I) – S: Geschichte der Musik Russlands – S: Leipziger Universitätsmusik (gem. mit Dr. Thomas Schinköth) – Koll: Institutseminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Thomas Schinköth: Mensch Macht Musik (2): Musikstadt Leipzig 1945–1990 – S: Musikstadt Leipzig im NS-Staat – S: vulkanisches Gelände im Meer des spießbürgertums: musik und bühne am bauhaus – PS: Klaviermusik im 20. Jahrhundert (Analyseseminar). □ Frank Sindermann: Ü: Text- und Notensatz für Musikwissenschaftler. □ Dr. Peter Wollny: S: Sachs Kantaten. □ N. N.: Systematische Musikwissenschaft – PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft.

Leipzig. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Grundkurs (V/S): Musikgeschichte I (Europäische Musikgeschichte bis 1600) und III (Das neunzehnte Jahrhundert) (Betz, Gersthofer, Krumbiegel, Schipperges, Sramek). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Urbane Räume als kulturelle Zentren II: The Voice of the City. Oder: New York, Symbol der Moderne. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S: Musik aus der „Mitte“. Für und mit Viola: Kammermusik, Konzerte, Kirchenmusik, Lieder und Opern in ständiger Rücksicht auf den Bratschenklang – S: Die Offenbachiade. Das etwas andere Gesamtkunstwerk. Einblicke in Musik und Texte, Bearbeitungen und Darstellungen (gem. mit HD Dr. Jörg Rothkamm, Dramaturgie). □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: Schneller allein ist noch nicht besser! Die Sinfonien Beethovens und ihre Interpretationen – S: Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů, Eben. Tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts: Von Oper und Messe über Sinfonie und Sinfonische Dichtung bis zu Streichquartett, Klaviermusik und Lied (mit Exkursion).

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Dramaturgie des Musiktheaters - Ü: Mozart: Die Zauberflöte (Hochschulprojekt) – V/S: Dramaturgie des Tanztheaters.

Lüneburg. Prof. Dr. Peter Ahnsehl: Geschichte und Soziologie der europäischen Kunstmusik ab etwa 1900 – S: G. Ph. Telemann. Werke, Schriften, musikgeschichtliche Stellung – S: Musikgeschichte und Musikkulturen Ost- und Südeuropas – Ü: Aufbau und Entwicklung eines Online-Tourneemanagementsystems – Ü: Praxis der Festivalorganisation – Konzeptionelle Vorbereitung und organisatorische Durchführung eines Open-Air-Festivals für populäre Musik. □ Dr. Christian Bielefeldt: S: Pop in theory. Texte zur Theorie und Ästhetik der Populärmusik II – S: Werkhören: Neue Musik um 1945 – S: Kulturgeschichte der Stimme I. □ Prof. Helmut W. Erdmann: Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Prof. Dr. Michael Grace: S: Music in Times of Changes: From Classicism to Romanticism – S: Music in Times of Changes: From Romanticism to Modernism. □ Dr. Rolf Großmann: S: Media Content Online – S: Entwicklungsgeschichte des elektronischen Klangs – S: Sequenzing I (gem. mit Florian Grothe). □ Andreas Heinen: S: Musikmarkt/ Musikmanagement. □ Anne Jostkleigrewe: S: „Make it New“. Aufbruch in die musikalische Moderne. □ Klaus-Dieter Neumüller: Ü: Samba. □ Simon Sommer: S: Wege zu Wagner (gem. mit Corina Turnes). □ Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musikkulturen in Westafrika. □ Hans Malte Witte: Ü: Theorie und Praxis des Jazz in der Combo.

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: PS: „Über sieben Brücken musst du gehen“. Deutsch-deutsche Geschichte/n von Rock bis Pop – HS: Populäre Musik in der Analyse. Methodische Übungen aus der Perspektive von Musikwissenschaft, Kulturosoziologie, Medientheorie und Musikpädagogik. □ Rainer Günther: PS: Einsatz von Neuen Musiktechnologien: Arbeit an schulgeeigneten Programmen – HS: Probleme der Planung von Musikunterricht unter schultypischen Bedingungen. □ Hans-Joachim Herwig: Pros: Aspekte der Kategorie Form – PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaften – PS: Musikästhetische Auffassungen im 20. Jahrhundert (Das Beispiel Adorno). □ Tobias Robert Klein M. A.: HS: „Critica Musica“. Musik, Kritik und Öffentlichkeit im unruhigen 18. Jahrhundert – HS: Musik und Zahl(en). Mathematische Methoden in der musikethnologischen Forschung. □ Prof. Dr. Niels Knolle: HS: Bildungsreform und Musikpädagogik. Ansätze zur Reform des Musikunterrichts und der Musiklehrer-ausbildung – PS: Musikmachen mit selbstgebauten Musikinstrumenten – Ü: Einführung in die musikunterrichtsbezogene Arbeit mit Office-Programmen. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: HS: Die Sinfonie des frühen 20. Jahrhunderts – PS: Historische Grundlagen der Musikpädagogik vor 1850 – PS: Formenlehre und Musikanalyse – Forschungskoll

Musikwissenschaft. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (I) und (III) – PS: Mitteldeutsche Musikgeschichte im Kontext europäischer Musikentwicklung – HS: Ästhetische Aspekte der Gattungstheorie in der Musik. □ Jörg Ratai: PS: Arrangieren am PC – PS: Von der Idee bis zur CD. □ Dr. Charlotte Seither: PS: Edgar Varèse. Die Befreiung des Klangs – HS: Luigi Nono und der Konstruktivismus der 1950er-Jahre. □ Dr. Carla Ullrich: PS: Musikpädagogik für Instrumental- und Gesangspädagogen – PS: Lehrziele und Unterrichtsinhalte des Musikunterrichts – Ü: Praktika Musikpädagogik – Ü: Schulpraktische Übungen

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Forschungsfreiemester. □ Dr. Albert Gräf: PS: Musikrepräsentationen und Computergestützte Notation – S: Algorithmische Komposition – Ü: MIDI-Programmierung. □ Thorsten Hindrichs M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Christoph Hust: Ü: Notationssysteme und Tonartenlehre der mittelalterlichen Einstimmigkeit (Notationskunde I) – Ü: Die Violinsonate im 17. Jahrhundert: Aufführungspraktisches und Historisches (gem. mit Prof. Anne Shih). □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Einführung in die Historische Musikethnologie. □ HD Dr. Ursula Kramer: Geschichte der Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – PS: Die Sinfonien von Joseph Haydn – S: Benjamin Britten. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Die Wiener Hofoper um 1800 – PS: Video killed the radio star? – Popmusikvideos in den 1980er- und 1990er-Jahren. □ PD Dr. Daniela Philippi: Ü: Arbeitsmethoden musikwissenschaftlicher Edition. □ Tobias Untucht M.A.: PS: Das Klavierkonzert von Bach bis Prokofjew. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick II: Von der Mensuralmusik bis zu Triosonate und Konzert (1400–1700) – PS: Mainzer Spielplan – S: Zwischen Analyse und Hermeneutik: Schrifttum zu Beethovens „Sinfonia eroica“ – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel).

Marburg. Medi Gasteiner-Girth: S: Klassik im Radio. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Mozart und seine Zeit – S: Programm Musik – PS: Mozarts *Zauberflöte*. □ Dr. Panja Mücke: PS: Einführung in die Musikwissenschaft (Schwerpunkt: Christoph Willibald Gluck). □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Geschichte der Messe (bis 1600) – S: Kassel um 1600 (Quellenkundl. Sem.) – PS: Dufay – PS: Musikästhetik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Die Claviermusik von Joh. Seb. Bach.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Musik für Tasteninstrumente: Von der Frühgeschichte bis J. S. Bach. □ PD Dr. Fred Büttner: S: Organum, Klausel und Motette im 13. Jahrhundert. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Strauss, *Ariadne auf Naxos*. □ PD Dr. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Michael Raab: Ü: Russische Symphonik. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der motivisch-thematischen Arbeit seit Beethoven – HS: Paul Hindemith – PS: Die Instrumentalmusik César Francks – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick III (18. Jahrhundert) – HS: Messen von Josquin Desprez – S: Kantaten von J. S. Bach – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. Reinhard Schulz: Ü: Minimal Music. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Giacomo Meyerbeer. □ Prof. Dr. Lorenz Welker: Einführung in die Akustik und Physiologie der Musik (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer) – HS: Ausgewählte Kapitel zum Thema „Singen“: außereuropäische Gesangsstile, europäische Gesangsschulen, historische Aufführungspraxis – S: Die Evolution von Sprache und Musik (gem. mit Dr. Suzann-Viola Renninger) – Koll für Magistranden und Doktoranden.

Institut für Theaterwissenschaft. Dr. Robert Braunmüller: PS II: Martin Kusej (und andere) inszenieren *La Clemenza di Tito*. □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Maria Callas – HS: Projekt Xanten II: Der Nibelungenmythos in Literatur, Theater und Film. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: HS: Tod auf dem Theater – HS: Opernfinali-Typen und deren Inszenierungen. □ Dr. Barbara Zuber: PS I: Grundkurs Musiktheater – PS II: Mozarts Oper *La Clemenza di Tito* (Werkanalyse II Oper) – PS II: Formenlehre der Oper – S: Einführung in die Projektarbeit Musiktheater (für Dramaturgen) – Koll: Das Musiktheater von Heiner Goebbels.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik I – S: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte V (Klassik und Romantik) – S: (gem. mit Dr. Bockmaier) Doktorandenseminar – Koll zu musikwissenschaftlichen Fragen (gem. mit Dr. Bockmaier).

Münster. Garry Crichton: HS: Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts (Schwerpunkt 16. Jahrhundert, z.B. Orlando di Lasso). □ Dr. Rebekka Fritz: PS: Wie Komponisten komponieren lernen – Ü: Gattungen und Formen der Musik vor 1600 – Ü: Übung zum Generalbass. □ Daniel Glowotz: PS: Programm Musik im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert – PS: „Neoklassizismus“ zwischen den Weltkriegen – Ü: Orchestermusik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Musikgeschichte im Überblick: 1750–1900 – HS: Die „vergessene“ Romantik – HS: Frühe Mehrstimmigkeit – Ü: Der „kritische Musicus“: Musikalisches Schrifttum des 18. Jahrhunderts – Examenskoll. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: HS: Das klassisch-romantische Lied – Doktorandenkoll. □ PD Dr. Ralf-Martin Jäger: Von Mozart zu Weber: Aspekte der Entstehung einer bürgerlichen Opernkultur – HS: Perspektiven der Musik nach 1945 – HS: Musikulturen Ostasiens – Ü: Gewusst wo. Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur – Ü: Übung zur Vorlesung (Von Mozart zu Weber). □ Dr. Jin-Ah Kim: Ü: Geschichte der Oper von den Anfängen bis zur französischen Revolution. □ Dr. Diethard Riehm: PS: Instrumentenkunde: Blasinstrumente. □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Doktorandenkoll.

Oldenburg. Christiane Abt: PS: Filmmusik Teil II. □ Dr. Ralf von Appen: PS: Zur Geschichte der deutschen Populärmusik. □ Luciana Caglioti: S: Bella Ciao. Die Musikszene Italiens. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Haydn

Streichquartette – S: Orchestrieren im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. em. Fred Ritzel: S: Die Inszenierung der Vergangenheit: Musik und Film als Medium von Erinnerung am Beispiel des Holocaust (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Die mordende Frau auf der Opernbühne. □ Prof. Dr. Walter Heimann: PS: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik der Renaissance. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: PS: Von Sarastro bis Nina Hagen: Stimmideale in Geschichte und Gegenwart (gem. mit Silja Stegemeier). □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: PS: Musikpsychologie: Methoden, Modelle und Ergebnisse. □ Axel Weidenfeld: S: Flamenco: zwischen Mystifizierung und Kommerzialisierung, Purismus und Fusion.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II – S: Komponieren mit dem Computer – Virtuelles Seminar: Entwicklungsgeschichte des elektronischen Klangs. □ PD Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1720 – S: Wandlungen des Requiems im 19. Jahrhundert: Mozart – Brahms – Verdi – Fauré – S: Musik und Nationalsozialismus. Zum Stand der Forschung. □ Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Videobeispiele zur Vorlesung) – Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Musikalität und Persönlichkeit. □ Friederike Ramm M. A.: S: Mozarts Streichquintette. □ Dr. Claudius Reinke: „Oper und Drama“: Zur Konzeption des musikalischen Kunstwerks bei Richard Wagner. □ Hermann Rudolph: S: Aufbruch in die Moderne: Lebensgefühl und künstlerische Ausdrucksformen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zum fächerverbindenden Unterricht am Gymnasium (Sek. II). □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Filme über Musik, Musiker, Musikmachen – S: Zur Rolle des Lehrers im Musikunterricht – Wortlose beredete Kommentare: zum Sprachvermögen des Orchesters in der Oper. □ PD Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Die Symphonien Anton Bruckners.

Potsdam. Dr. Christiane Gerischer: PS: Musik und kulturelle Identität – Populäre brasilianische Musik im Spiegel gesellschaftlicher Diskurse. □ Dr. Simone Heiligendorff: Musikgeschichte I. Vom Mittelalter bis zum frühen Barock – HS: Musik als „Bedeutungsträger“. Psychologische Zugriffe auf klangliche Phänomene – PS/Ü: Im Spagat zwischen Notation und Interpretation. Eine Einführung in Aufführungspraxis und Spieltechniken der Neuen Musik – Koll für ExamenskandidatInnen. □ Dr. Bernfried Höhne: HS: Jazz- und Rock-Geschichte. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: HS: Ausgewählte Themen der Musiksoziologie.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Musik zwischen 1933 und 1945. □ Graham Buckland: Ü: Partiturrkunde – Anleitung zur Komposition. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Böhmisches Musiker-Autobiographien – Autobiographisches Material und dessen Quellengehalt: Dokumente, Probleme, Methoden. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Die venezianische Musikerschule. □ Prof. Dr. David Hiley: Music in England III: Purcell, Handel and their Contemporaries (in englischer Sprache) – Béla Bartók (1881–1945) – HS: Einführung in das Arbeiten mit mittelalterlichen liturgischen Choralhandschriften – Ü: Notations- und Quellenkunde II. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte II (Renaissance und Frühbarock, 15. bis 17. Jahrhundert) – HS: Leoš Janáček – PS: Die geistliche Musik von Claudio Monteverdi. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Wolfgang Amadeus Mozart: Opern, Singspiele und Schauspielmusik – PS: Musik im Film – Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. Andreas Pfisterer: Ü: Repertoirekunde: Oratorium und Passion im 17. und 18. Jahrhundert.

Rostock. Universität. Institut für Musikwissenschaft. PD Dr. Joachim Stange-Elbe: Musik und Medientechnologie – S: Die Rolle der Zahl in der Musik. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Heinrich Schütz - Ü: Antike Rhetorik in der Musik der Frühen Neuzeit.

Rostock. Hochschule für Musik und Theater. Prof. Dr. Hartmut Möller: S: Aktuelle Fragen der Musikästhetik – S: Editionstechnik: Übungen zum Edieren spätmittelalterlicher Lieder (gem. mit Dr. Franz-Josef Holznapel) – S: Ausgewählte Kammermusikwerke: Analyse und Deutung – S: Doktoranden- und Examinandenseminar (gem. mit Prof. Dr. Britta Sweets). □ Prof. Dr. Nicolai Petrat: Allgemeine Musikpsychologie – S: Einführung in wissenschaftliches Arbeiten – S: Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. Walter Werbek: Der junge Bach – Ü: Weiße Mensuralnotation – Ü: Alte Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Britta Sweets: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musik und Religion.

Salzburg: Dr. Manfred Bartmann: Musik und Identität (gem. mit Hendrik Schulze) – PS: Musikethnologie/System. Musikwissenschaft. Musikethnologische Transkription und Analyse – S: World Music, Weltmusik und andere Universalismen. □ Hannes Eichmann: PR: Musikjournalismus im Rundfunk. □ Claudia Jeschke: Einführung in die Tanzwissenschaft – S: Der Nachmittag eines Fauns – Tanzgeschichte. Die Geschichte des Balletts von der Renaissance bis zur Romantik. □ Mag. Dr. Ao. Univ. Prof. Andrea Lindmayr-Brandl: Mahler-Lieder – Koll: Forschungsseminar. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Ausdruckstanz – PS: Tanzwissenschaft. Russische Avantgarde. □ Hendrik Schulze: PS: Musikwissenschaft. Von bewaffneten Männern und Blumengirlanden. Tintorius und seine Zeit. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Einführung in die Musikwissenschaft 1: Arbeitsmittel und Arbeitstechniken der Historischen Musikwissenschaft – Musikgeschichte 4 – Guillaume de Machaut – Konversatorium für Diplomanden und Doktorand.

Saarbrücken. Dr. Helmut Brenner: Geschichte der Country and Western Music. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Verdi – S: Verdi in Frankreich – S: Béla Bartók. □ Dr. Thomas Gergen: Urheberrecht. □ Dr. Markus Kiesel: Ü: Oper als Betrieb. □ Wolfgang Korb: Musikwissenschaft und Theater. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Notensatz. □ Dr. Rainer

Schmusch: PS: Systematik: Einführung in die musikalische Anthropologie. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Osteuropäische Nationalschulen des 19. Jahrhunderts – PS: Monteverdis Opern – Doktorandenkoll (gem. mit Prof. Frobenius). □ Dr. Andreas Wagner: Ü: Analyse: Orchestermusik.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte I – S: „Claviermusik“ im Spätwerk Johann Sebastian Bachs – S: Musik für Chor und Orchester zwischen 1750 und 1850. □ Prof. M. Herchenröder S: „Aleatorik und Zufall“. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Kagel. □ Prof. Dr. Maria Luise Schulten: Systematische Musikwissenschaft – S: Neuere Untersuchungen zur Musikrezeption – S: Musik und Malerei. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Sinfonik nach Beethoven.

Stuttgart. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Dr. Dietlind Bäuerle-Uhlig: PS: Schul – Musik – Schule. Orte des Musiklernens. □ PD Dr. Martin Greve: PS: Türkische Musik in Deutschland. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert – HS: Liszt, Granados, d'Indy und andere: Volksmusik und Kunstmusik im 19. und 20. Jahrhundert – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenskandidaten. □ Mathias Pasdzierny: PS: Grundkurs: Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge (gem. mit Prof. Dr. Dörte Schmidt). □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Von der Jugendmusikbewegung bis zur Kestenberg-Reform – HS: Musiktheater-Didaktik. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Musikgeschichte im Überblick: Von 1200 bis 1600 – HS: Die mittleren Streichquartette Béla Bartóks – PS: Von der Quelle zur Aufführung. Kirchenkantaten um 1700 – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Antje Tumat: PS: Musik im elisabethanischen Zeitalter. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Andreas Traub).

Trossingen. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Astrid Bolay: S: Theorien der Konsonanz/Dissonanz. Riemann, Halm, Schönberg, Schenker. □ Prof. Dr. Thomas Kabisch: Igor Strawinsky – S: Konzertberichte, Konzerteinführungen. Schreiben über Musik jenseits der Ideologie der „Vermittlung“ – Koll: Musiktheorie im 19. und 20. Jahrhundert – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick. Das 17. Jahrhundert – S: Textlektüre: Quellentexte zur musikalischen Rhetorik – Ü: Notationskunde II: Weiße Mensuralnotation und Tabulaturen – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Geistliche Musik von 1200 bis 1600.

Tübingen. PD Dr. Klaus Aringer: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde) – HS: Luthers Reformation und die Musik. □ Prof. Dr. Arnold Feil: S: Die Musik – was ist das? Grundfragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die französische Oper im 18. Jahrhundert – S: C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – S: Die Sinfonien von Carl Nielsen (gem. mit Dr. Michael Kube) – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Hermann der Lahme von der Reichenau (1013–1054): „Das Staunen des Jahrhunderts“. □ Christian Raff: Ü: Analyse für Fortgeschrittene: Beispiele „thematischer Arbeit“ aus dem 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Mozart – PS: Mozarts Messen – HS: Mozarts *Requiem* – S: Doktoranden- und Magistrandenkoll. □ HD Dr. Michael Zywiets: Franz Liszt. Leben und Werk – S: Die Orgelwerke Max Regers.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick III: Barock und Klassik – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (mit Christoph Meixner M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur Moderne – Die Wiener Klassiker, ihre Zeit und ihre Zeitgenossen. □ Dr. Christiane Gerischer: Ü: Aspekte afrikanischer Musikästhetik am Beispiel populärer Musikstile in Afrika. □ Prof. Dr. Helen Geyer: V/PS: Kohärenz und Innovation. Was geschah tatsächlich um 1600? – Ü: Ausgewählte Probleme der Aufführungspraxis (16. bis 18. Jahrhundert). □ Knut Holtsträter M. A.: Ü: Musikanalyse, Grundkurs. □ PD Dr. Oliver Huck: Musik und Musikanschauung des Mittelalters – S: Richard Wagner: *Tristan und Parsifal*. □ Dr. Arne Langer: Ü: Dramaturgie im Musiktheater. Einblicke in ein Berufsfeld. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturlkunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Die Tonkünstlerversammlungen und -feste in der Institutionengeschichte der Musik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Zeitgenossenschaft – drei Querschnitte durch die Musik um 1910, 1950 und 1990 – S: Kriterien der Analyse neuer Musik – PS: Beethoven aus der Sicht Adornos – Ü: Musikanalyse, Aufbaukurs. □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Zur Vorlesung Musikgeschichte im Überblick III. □ N. N.: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis ca. 1600 – PS: Zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Thomas Radecke M. A.: Ü: „Where should this Music be?“ Funktionen von Musik in deutschen Shakespeare-Aufführungen um 1800. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Zum Musiktheaterrepertoire im Weimar der Goethezeit. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Michael Berg/Prof. Dr. Helen Geyer/PD Dr. Oliver Huck/Prof. Dr. Albrecht von Massow: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen.

Wien. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: V: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Ao.Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert, Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej, Ass.-Prof. Michael Dr. Weber, Ao.Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer, O.Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber, Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos, Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes, Ass.-Prof. Dr. August Schmidhofer) – S: Musik-Ethnographie-Film – V: Populäre u. reg. Musiktraditionen in Brasilien – Exkursion: Karneval in Brasilien I – V: Einführung in die Ethnomusikologie I – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Michael Weber). □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Ü: J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Clavier* – S: Die „Erfindung“ der Musikgeschichte – PS: Musiktheater der Zwischenkriegszeit – UV: Wissenschaft – Magie – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – V: Musik in Wien im 19. Jahrhundert I – S: Historisch

musikwissenschaftliches Seminar – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ Mag. Gundela Bobeth: PS: Anfänge der Mehrstimmigkeit bis Notre Dame – Ü: Einführung in die Neumennotation. □ Univ.-Doz. Werner Deutsch: V: Psychoakustik I. □ Univ.-Doz. Oskar Elsckek: UV: Zentraleuropäische Volksmusik und ihre Instrumente – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ O.Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: V: Musikgeschichte III – S: Musik und Musikleben im österr. „Städestaat“ (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Schmidt) – S: Ungreifbarer Schubert? – Ü: Einführung in die musikalische Analyse (gem. mit Rainer Schwob) – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ Ass.-Prof. Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: PS: Hector Berlioz – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Prof. Dr. Andreas Haug: S: Probleme frühmittelalterlicher Musikgeschichte. □ Univ.-Doz. Leopold Kantner: SV: Amilcare Ponchielli und seine Schule I – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ Prof. Lothar Knessl: V: Musiktheater 1900 bis heute. □ Prof.-Doz. Dr. Gerhard Kubik: V: Afrikanische Musiktraditionen d. 20. Jahrhunderts. □ Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes: V: Musik im Spannungsfeld d. Konfessionen – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar – S: Beethoven als Vokalkomponist – S: Zum „Spätstil“ berühmter Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: V: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft I – Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen – S: Diplomandenseminar. □ Mag. Therese Muxeneder: PR: Archiv-Praktikum in Schönberg Center. □ N. N.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen □ Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer: Ü: Ethnomusikologische Übung – V: Die Musik der Welt im Überblick I. □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: PR: Editionstechnik – S: Diplomandinnen und Dissertantinnenseminar. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: PS: Funktionelle Musik – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken.

Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst. O. Univ.-Prof. Dr. Irmgard Bontinck: S: Musiksoziologisches Seminar 1 – Musiksoziologie 3: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Gastprof. Dr. Elmar Budde: Die Bühnenkompositionen der Wiener Schule – S: Zur Harmonik im frühen 20. Jahrhundert. □ Dr. Martin Eybl: S: Einführung in die Stimmführungsanalyse – Musikalische Analyse nach Schenker I, 1 – Musikalische Analyse nach Schenker II, 1 – Volksmusikanalyse 1. □ o.Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Formanalyse 1,3,5,7 – Analyse 1,3. □ Mag. Evelyn Fink: Volksmusikpraktikum. □ Ass.Prof. Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte und Instrumentation – Musik und Geschichte – Ringvorlesung: Musik in der kulturpolitischen Propaganda – Geschichte, Spiel und Literatur – Allgemeine Repertoirekunde 1. □ Ass.Prof. Dr. Markus Grassl: S: Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel): Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre. Komponistin im Frankreich Ludwigs XIV. – S: Diplomandenkoll – Musikgeschichte 2 (Konversatorium zur Vorlesung MG 1) – S: Musikwissenschaftliches Seminar für Dissertanten: Musikalische Alltagsgeschichte (gem. mit Kapp und Szabó-Knotik). □ Ass.Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Ironie und Satire in der Musik (in der Zeit des 19. u. 20. Jahrhunderts) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: Europäische und österreichische Volksmusik – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Spezialthemen österreichischer Volksmusik – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (Geschichte und Theorie der Volksmusik). □ Univ.Ass.MMag. Dr. Lukas Haselböck: S: Form- und Strukturanalyse – S: Musikalische Strukturanalyse 2. □ MMag. Maria Helfgott: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Krone) □ ao.Univ.-Prof. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten – S: Ethnomusikologie – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik (Diplomanden- und Dissertantenseminar). □ Dr. Andreas Holzer: Musiktheater als Zeitspiegel – Musik und Geschichte – Spezielle Musikalische Strukturanalyse für Blas- und Schlaginstrumente. □ Dr. Annegret Huber: Formanalyse 1,3. □ Mag. Michael Huber: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (gemeinsam mit Mark). □ Mag. Dr. Stefan Jena: Musikgeschichte 2: Musik und Geschichte – Musik nach 1945 – S: Diplomandenseminar (gem. mit N. N.). □ o.Univ.-Prof. Günter Kahowez: Formanalyse 3 – Analyse 1,3,5. □ o.Univ.-Prof. Dr. Reinhard Kapp: S: Musikgeschichte: (ausgewählte Kapitel) – Neue Musik seit 1950 – Musikgeschichte 3: Vom 16. Jahrhundert bis zur Wiener Klassik – S: Diplomanden- und Dissertantenkoll – S: Musikwissenschaftliches Seminar für Dissertanten: Musikalische Alltagsgeschichte (gem. mit Grassl und Szabó-Knotik). □ o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Hartmut Krone: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Tempofragen im 15.–18. Jahrhundert – S: Kunst- und Antikunstkonzepte in der Neuen Musik (im Zusammenhang mit dem Begleitsymposium zu „Wien Modern“) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Helfgott). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien – S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (gem. mit Huber). □ Ass.Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte 1: Blickwinkel der Musikgeschichte – S: Diplomandenseminar (gem. mit Permoser) – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1, 2 (gem. mit Permoser). □ N. N.: Musikgeschichte 1: Grundbegriffe der Musikgeschichte – Musikhistorisches Seminar 2 – Einführung in die Musik (Ringvorlesung) – Musikalische Strukturanalyse 1 – Musikanalyse 2 – Dissertantenseminar. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 1: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Ass. Prof. Dr. Manfred Permoser: „Wie der Schatten zum Licht“. Musikkritik zwischen öffentlichem Diskurs und ‚chronique scandaleuse‘ – Musikalische Rezeptionsgeschichte als kulturelle Praxis – Musikgeschichte 3: Zwischen Tradition und Moderne, Österreichische Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit – S: Musikgeschichte 7 – S: Diplomandenseminar (gem. mit Mayer-Hirzberger) – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1,2 (gem. mit Mayer-Hirzberger). □ Ass.Prof. Dr. Rudolf Pietsch: S: Volksmusik 1 – Management der Volksmusik – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – Diplomandenseminar. □ a.o.Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: S: Diplomandenseminar – S: Privatissimum – S: Musikgeschichtliches Seminar 1: Sinfonik und Alltagsbedingungen bei Mahler – S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Musikalische Gattungen

zur „Gemütsergötzung“ – Musikanalyse 1: Gefühl mit Verstand. Zur Musik der Romantik. □ Mag. Christian Scheib: Ästhetik und Geschichte angewandter Musik und Medien-Musik. □ Mag. Else Schmidt: Bewegungs- und Tanzpraktikum. □ ao.Univ.-Prof. Dr. Werner Schulze: Harmonik 1,3. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung – Kulturtheorien und Kulturgeschichte – S: Musiksoziologie für Dissertanten. □ Dr. Morten Solvik: Vergleichende Kunstbetrachtung 1 □ ao.Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: – Musikgeschichte 1: Vom Tempel zum Internet: Verbindungslinien zwischen Musik, Literatur, Theater und Bildender Kunst – Musikgeschichte 3: Musik als Handwerk, Kunst und Ware – Musikwissenschaftliches Seminar für Dissertanten: Musikalische Alltagsgeschichte (gem. mit Kapp und Grassl). □ Univ.-Prof. Dr. Dieter Torkewitz: Logik, Schlüssigkeit, Konsequenz, Organik innerhalb musiktheoretischer Betrachtung – Ausgewählte Kapitel zur historischen Musiktheorie – S: Privatissimum für Dissertanten in Musiktheorie.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Messe als Kunstwerk – S: Music Cognition. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Vokale Kammermusik des Barockzeitalters – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff) – PS: Die Klavieretüde. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Die Musik im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts (Musikgeschichte III) – Koll über aktuelle Fragen der Forschung – S: Exemplarische Quellen der europäischen Musik vom 10. bis 20. Jahrhundert als musikphilologische Herausforderung (mit Exkursion) – Ü: „Musik der Aufklärung“. Lektüre ausgewählter Theoretikerschriften des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff (mit Prof. Dr. Hannick): PS: Strawinskys musikdramatische Werke in russischer Sprache 1 1914–1923. □ Dr. Christine Siegert: PS: Arienformen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. □ Oliver Wiener M.A.: PS: Sängerkriege. Kehlenkämpfe von Apollo bis „B Rabbit“ (Eminem) – PS: Methodologie der musikalischen Analyse (I): Paradigma Verbalisierung.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik II – Didaktik und Methodik des Musikunterrichts an Grund-, Haupt- und Sonderschulen – Koll: Zu Aktuellen Forschungsvorhaben – S: Musik und Sport. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Dr. Erich Tremmel: S: Musikinstrumente im Orchester (Blockveranstaltung).

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Die Entwicklung des öffentlichen Konzerts. □ PD Dr. Michele Calella: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Bachs Clavierübung (gem. mit Michael Biehl). □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: S: Norma und ihre Schwestern: Die romantische Oper in Italien zwischen Rossini und Verdi. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts – Ü: Musikgeschichte im Überblick bis 1600. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: PS: Klaviermusik von Johannes Brahms – S: Musikstadt Rom (gem. mit Prof. Dr. L. Lütteken) Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. L. Lütteken). □ Dr. Peter Jost: PS: Editionstechnik und Editionsphilologie. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Richard Strauss – S: Musikstadt Rom (gem. mit Prof. Dr. H.-J. Hinrichsen). □ Dr. Klaus Pietschmann: PS: Musikalische Gattungen in der Renaissance und ihre Funktionen. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Corelli-Rezeption im 18. Jahrhundert.

BESPRECHUNGEN

BERNHARD K. GRÖBLER: *Einführung in den Gregorianischen Choral*. Jena: Verlag IKS Garamond 2003. 163 S., Abb., Notenbeisp.

Eine Einführung in den gregorianischen Choral zu schreiben, ist ein gewagtes Unternehmen. Nicht nur, weil das umfangreiche Gebiet viele problematische Vergrößerungen notwendig macht, sondern vor allem, weil hier über viele grundlegende Fragen keine Einigkeit besteht und die Kommunikation zwischen den Forschungsrichtungen nach wie vor nicht gut funktioniert. Bernhard Gröbler bringt hierfür nicht die schlechtesten Voraussetzungen mit: Als Dilettant (im besten Sinne des Wortes), der zwischen den Stühlen von Musikwissenschaft und Kirchenmusik sitzt und die Ergebnisse und Anliegen beider Seiten versteht und der zudem über eine sehr solide Sachkenntnis verfügt, gelingt ihm eine recht brauchbare Zusammenfassung. Schwerpunkte der Darstellung bilden die tonartliche Ordnung und die Notation. Erstere wird anhand von gelungenen Einzelanalysen gezeigt, wobei sowohl die auf die Vorgeschichte blickende Moduslehre Jean Claires als auch die signifikanten Veränderungen zwischen dem gregorianischen Repertoire und dem mittelalterlichen Choral berücksichtigt sind. Letztere ist nach einem knappen Überblick sinnvollerweise auf die beiden im *Graduale Triplex* verwendeten Schrifttypen beschränkt. In der Position eines Anhangs erscheint auch ein allerdings inhaltsreiches Kapitel über Sequenzen und Tropen. Zu den schwächeren Teilen des Büchleins gehören die historischen Kapitel. Hier führt das Fehlen eines chronologischen Gerüsts (wofür der Verfasser natürlich nichts kann) zu einem schwer durchschaubaren Durcheinander von „alt“ und „neu“. Die in den letzten Jahren erschienenen (kontroversen) chronologischen Ansätze von James McKinnon und mir sind verständlicherweise nur noch am Rande berücksichtigt. Auffällig ist dagegen das Fehlen eines eigenen Kapitels über die karolingische Liturgiereform, die ja den entscheidenden Wendepunkt der Choralgeschichte markiert.

(Oktober 2003)

Andreas Pfisterer

RUDOLF FLOTZINGER: *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*. Mainz u. a.: Schott 2000. 204 S., Notenbeisp.

RUDOLF FLOTZINGER: *Leoninus musicus und der Magnus liber organi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 223 S., Abb. Notenbeisp.

Flotzingers Perotin-Buch hat fachintern einige Irritation hervorgerufen. Warum muss die aus der Mode gekommene Gattung „Herenbiographie“ gerade anhand einer Person fortgeschrieben werden, deren Identität gar nicht feststellbar ist? Bei der Lektüre des Buches drängt sich allerdings eine andere Frage in den Vordergrund: Warum muss der Versuch, die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts neu zu schreiben, ausgerechnet im Rahmen einer populären Komponistenbiographie stattfinden, mit dem Ergebnis, dass viele wichtige Aussagen nur zwischen den Zeilen stehen?

Die Identifikation Perotins mit dem aus Bourges stammenden, 1246 als Kanzler der Pariser Universität verstorbenen Theologen Petrus Parvus stützt sich auf zwei assoziative Verknüpfungen des Namens. Flotzinger konstruiert aus Magister Perotinus und Perotinus Magnus einen Magister Magnus und vermutet, dass dies eine inoffizielle Bezeichnung für den Universitätskanzler gewesen sei. Das lässt sich jedoch an demselben Text widerlegen, den Flotzinger als Beleg zitiert: In Robert de Sorbons *De conscientia* ist an anderer Stelle (cap. 19) von „magistri magni“ im offenkundigen Sinn von „prominenten Professoren“ die Rede. Es bleibt die Entsprechung von Diminutivform Perotinus und Beinamen Parvus, die schwerlich eine Identifikation tragen kann. Andererseits sehe ich nach wie vor nicht, was gegen Petrus Succentor oder gegen einen nicht namentlich bekannten „magister cantus“ spricht (Flotzingers Bestreitung der Existenz dieses Amtes beruht auf einem Missverständnis).

Kann Flotzingers Identifikation nicht überzeugen, so ist doch ihr Zweck deutlich: Es geht darum, Leonin und Perotin, d. h. die mit diesen Namen verknüpften Stilbereiche, möglichst weit auseinander zu rücken. Während die traditionelle Annahme beide zu Fast-Zeitgenossen an derselben Institution macht, stehen sich

in Flotzingers Konstruktion ein Aquitanier an der Universität (und, wie Flotzinger vermutet, am Königshof) und ein Pariser an der Kathedrale gegenüber. Die dahinter stehende Vorstellung scheint zu sein, dass die drei- und vierstimmigen, modalrhythmischen Organa, für die der Name Perotin steht, eine Synthese zweier getrennter Traditionsstränge darstellen: des Pariser melismatischen, freirhythmischen Organum und des aquitanischen Conductus. Auslöser für diese Konzeption ist offenbar die nicht weiter begründete Einsicht, dass kein direkter Weg von „Leonin“ zu „Perotin“ führt, also ein Einfluss von außen auf die Pariser Tradition anzunehmen ist, und dafür ist ein zugewanderter Aquitanier ein geeignetes Bindeglied. Allerdings würde man gerne erfahren, in welchem Verhältnis diese Einsicht zu Flotzingers eigener Habilitationsschrift steht (*Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*, Wien 1969), die versucht hatte, gerade diesen Weg nachzugehen. Entscheidend scheinen mir aber immer noch die Dekrete des Pariser Bischofs von 1198/99 zu sein, die drei- und vierstimmige Organa als Möglichkeit voraussetzen. Flotzinger vermutet hier einfache Parallelorgana und ersetzt damit die Zumutung, sich „Leonin“ und „Perotin“ nebeneinander vorzustellen, mit der anderen, „Leonin“ und „Hoger“ nebeneinander zu haben.

In der schwer ausgleichenden Spannung zwischen Popularisierung und Spezialforschung neigt das Leonin-Buch stärker zu Letzterem. Die Biographie ist weniger problematisch, weil nicht mit einer musikgeschichtlichen Konstruktion belastet. Flotzinger versucht hier nur, den „Dichter-Komponisten“ wieder in zwei Personen auseinander zu nehmen. Sein Hauptargument, ein für den Dichter überliefertes Todesdatum 1187, überzeugt auf den ersten Blick, entstammt allerdings einer nicht identifizierten Quelle des 18. Jahrhunderts. Bis zur Klärung der quellenkritischen Verhältnisse sollte man es daher mit Vorbehalt betrachten.

Da für Leonin außer der Generalzuschreibung des *Magnus Liber* kein Werkverzeichnis überliefert ist, beschränkt sich die Verknüpfung von Biographie und Musikgeschichte auf den hypothetischen Ansatz, dass die Entwicklungsgeschichte des *Magnus Liber* mit Leonins Tod (nach 1201) beginne. Dies erlaubt

andererseits, den *Magnus Liber* ohne biographische Störungen in den Blick zu nehmen und unter vielfältigen Aspekten zu diskutieren. Etwas irritierend ist, dass Flotzinger ein ganzes Kapitel lang Statistiken zu Melodieintervallen in den Satzarten Organum purum/Discant/Copula bespricht, die materielle Grundlage dieser Statistik, d. h. seine Abgrenzung zwischen diesen Satzarten, aber weder darstellt noch begründet. Auch in späteren Teilen vermisst man eine Offenlegung der Kriterien für die Zuordnung bzw. eine Diskussion der Indizien für oder gegen eine modalrhythmische Konzeption eines Abschnitts (z. B. die von Flotzinger häufig übersehenen *plicae*). Es fällt auch auf, dass öfters Notenbeispiele nicht weiter kommentiert werden, dagegen ausführliche Kommentare nur anhand einer (für die wenigsten Leser greifbaren) Edition zu verfolgen sind. Verdienstvoll ist, dass Flotzinger für den Rhythmus des Organum purum auf die neueren Arbeiten von Robert Lug zum mittelalterlichen Lied zurückgreift. Es fehlt allerdings der Rückgriff auf die (von Lug benutzten) Arbeiten zur „Gregorianischen Semiologie“. Denn in mancher Hinsicht steht das Organum dem gregorianischen Choral näher als dem Lied. So spricht vieles dafür, dass Tonwiederholungen als solche verstanden werden müssen, nicht als Dehnungen; und sobald Melismen auftreten, ist die Unterscheidung zwischen funktionaler und nicht-funktionaler Neumentrennung für die rhythmische Deutung grundlegend und müsste diskutiert werden.

Der Versuch, ein neues Geschichtsbild einer quellenmäßig schwer zugänglichen Epoche zu entwerfen, bringt naturgemäß eine Fülle von Detailproblemen mit sich, die hoffentlich die weitere Diskussion anregen werden, in einer Rezension aber nicht angemessen besprochen werden können. Es wäre allerdings zu fragen, ob die Klärung der strittigen Fragen schon soweit vorangeschritten ist, dass eine Synthese wie die vorliegende auf allgemeine Anerkennung stoßen könnte.

(April 2004)

Andreas Pfisterer

CAROLA HERTEL: *Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Rei-*

na. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 17.)

Den überwiegend mit dem vermeintlichen Stigma der Anonymität behafteten Kompositionen französischer Texte im Codex Reina (F-Pn 6771) wurde erst in den letzten Jahren verstärktes Interesse entgegengebracht. Carola Hertel leistet in ihrer Dissertation einen grundlegenden Beitrag zur Aufarbeitung dieses Repertoires, das, wie bereits Christian Berger in seiner Habilitationsschrift zeigte, geeignet ist, den in der Forschung etablierten exemplarischen Status der Chansons von Guillaume de Machaut und der so genannten *Ars subtilior* zu relativieren und zugleich die Repertoires zu profilieren.

Die Autorin geht von der Beschreibung der Handschrift in der zum Standardwerk avancierten Dissertation von John Nadas aus (das entsprechende Kapitel wurde gedruckt als: „The Reina Codex Revisited“, in: *Essays in Paper Analysis*, hrsg. von Stephen Spector, Washington und London 1987, S. 69–114), bei der Abgrenzung der in Padua entstandenen Handschriften (Kap. 1) stützt sie sich auf die Arbeiten Anne Hallmarks. Hier hätte die auf die von Marchetto da Padua entwickelte Theorie der Fünfteilung des Ganztons zurückgehende Schreibung des # mit vier Punkten als zusätzliches Kriterium herangezogen werden können (vgl. etwa auch das Fragment Trento, Biblioteca dei padri Francescani, inc 60). Ich nehme die Gelegenheit wahr, mit dem 1994 in *Esercizi* angezeigten Handschriftenfragment aus dem Archivio di Stato in Todi (Fondo Congregazione di Carità, Istituto dei Sartori) eine Konkordanz für *L'escu d'amors* und *Fuyés de moy* nachzutragen und darauf hinzuweisen, dass die beiden Handschriften I-GR 16 und I-GR 197 in Grottaferrata unter den Signaturen crypt. lat. 219 bzw. 224 aufbewahrt werden.

Carola Hertel unterscheidet vor allem anhand der Konkordanzen (leider unterbleibt eine textkritische Sichtung der Überlieferung) die Repertoires der Schreiber Y/T und W/U (Kap. 2). Schreiber Y (der als einziger keine Stücke mit *Semiminimae* und kaudierten *Semibreves* notiert) sammelt ein weit verbreitetes und vielfach in den *Exempla* der Traktate zitiertes Repertoire, darunter mit sechs Ballades von Machaut die größte Sammlung dieser Gat-

tung außerhalb der Machaut-Handschriften. Lage VI ist vermutlich aus einer Vorlage kopiert, in der die Chansons alphabetisch angeordnet waren, Lage VII kann teilweise als deren Fortsetzung verstanden werden, die unten auf der Seite von Schreiber Y notierten Stücke bilden eine eigene Schicht. Mit den beiden umfangreichen realistischen *Virelais Or sus* und *Onques ne fu* sowie *Rondeaux*, die Konvergenzen mit anderen Gattungen aufweisen, lassen sich auch kompositorische Gemeinsamkeiten in diesem Repertoire benennen. Schreiber W hingegen notiert in Lage V Stücke, die vor allem durch textliche und musikalische Merkmale (Mehrtextigkeit, Machaut-Zitate und Gelegenheitskompositionen) verbunden sind – insbesondere die drei Ballades *Bonté de corps*, *Los, prys* und *A gré d'amours* –, deren heterogene Notation in PR jedoch auf die getreue Kopie unterschiedlicher Vorlagen schließen lässt. W ist vermutlich der letzte Schreiber, der an der Handschrift arbeitet, er trägt dabei in den Lagen IV–VII sowie im Übergang der Lagen I–II und VI–VII Stücke nach.

Bei der Analyse der Chansons (Kap. 3) konzentriert sich die Autorin neben dem Nachweis von kompositorisch begründeten Teilrepertoires auf die Textvertonung, einen aufgrund der Überlieferungssituation der französischen Chansons kontrovers diskutierten Aspekt (vgl. etwa die 1999 erschienene Arbeit Graeme M. Boones zu Dufay). Exemplarisch werden unter diesem Aspekt die Ballades *Dolour me tient*, *Bonté de corps* und *Dame/Amis/Certainement*, die *Virelais E dieus* und *Adieu mon cuer* sowie die *Rondeaux Il vient bien*, *Iour a iour* und *Le souvenir de vous* analysiert und gattungsspezifische Kriterien der Textvertonung herausgearbeitet. Alle Beispiele, deren Auswahl nicht begründet wird (die jedoch komplementär zu Berbers Arbeit angelegt ist, ohne dass diese jedoch eingehend diskutiert wird) und deren repräsentativer bzw. individueller Status nicht durch eine Korpusanalyse der Chansons abgesichert ist, sind in einer Gegenüberstellung von Faksimile und Übertragung in moderne Notation ediert, teilweise mit Konjekturen der Textunterlegung gegenüber bisherigen Ausgaben.

Der Titel der Arbeit wird damit nur insofern eingelöst, als Kriterien der Textvertonung in den Gattungen Ballade, *Virelai* und *Rondeau* thematisiert werden und die Rezeption der

Chansons in Norditalien anhand der Überlieferung der neben den Codices Ivrea, Modena und Chantilly umfangreichsten italienischen Handschrift mit diesem Repertoire diskutiert wird. Nicht erörtert wird hingegen, inwieweit es sich bei den im Codex Reina enthaltenen Vertonungen von Chansons um Kompositionen handelt, die in Norditalien entstanden sind. Diese Frage liegt jedoch insofern nahe, als ab dem Codex Rossi eine kontinuierliche mehrstimmige Vertonung französischer bzw. bilingualer Texte in Norditalien belegt ist. Hinzu kommt, dass Simone de' Prodenzani in seinem *Liber saporecti* die „Rondel franceschi“ des Bartolino da Padua und damit jenes Komponisten erwähnt, mit dessen italienischen Kompositionen der Codex Reina ursprünglich eröffnet werden sollte (Hertel verifiziert diese Hypothese von Nadas mit ihrer Beobachtung zur *Mise en page* von *S'en vous*; die Konsequenz der Umstellung der Lagen I und II ist, dass eine Carrara-Handschrift mit *Imperiale sedendo* zu Beginn zu einer Visconti-Handschrift umgewertet wurde, die mit *Lo lume vostro* eröffnet wird). Auch wenn sich Carola Hertel an der Diskussion um den italienischen Entstehungskontext französischer Chansons nicht beteiligt, liefert ihre Untersuchung der Metrik der Ballade hierfür neue Argumente. Nahezu sämtliche Ballades von italienischen Komponisten (Matteo da Perugia, Antonello und Philipotto da Caserta) und solchen, die mutmaßlich in Italien gewirkt haben („Galiot“ und Jacob de Senleches) haben im Gegensatz zum Gros des französischen Repertoires seit Machaut Texte mit nur sieben Versen je Strophe (auch *En attendant souffrir m'estuet!*).

(April 2004)

Oliver Huck

Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 204 S., Abb., Notenbeisp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik. Band 1.)

Auf der Schwäbischen Alb fand am 27. April 2001 das 1. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik statt. Ausgerichtet vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen widmete sich diese erste Veranstaltung dem Thema „Musikali-

scher Alltag im 15. und 16. Jahrhundert“. Als gedrucktes Resultat fanden die acht Symposi-umsbeiträge, ergänzt durch einen weiteren Aufsatz zu Orlando di Lassos Nasenlied, Aufnahme in *troja*. *Troja* steht als wirkungsvolle Abkürzung mit Logocharakter für das Trossinger Jahrbuch [für Renaissancemusik].

Symposium und *troja* 1 befassen sich mit einem bis dato vernachlässigten Bereich der Musikwissenschaft: der Aufarbeitung des musikalischen Alltagslebens im Spätmittelalter und in der Renaissance. Hilfreich ist hier besonders der einleitende Beitrag der Herausgeberin, in dem methodische Ansätze reflektiert, der Forschungsstand rekapituliert, Begriffliches erklärt und terminologische Standorte beschrieben werden. Dabei war darauf zu achten, dass die musikalische Alltagsgeschichte nicht die musikalischen Produkte aus den Augen verliert und sich nur auf die flankierenden Sozialkonstituenten des Musizierens zurückzieht (S. 14). Von vornherein war man sich klar, dass die inzwischen ein Vierteljahrhundert andauernde wissenschaftliche Beschäftigung mit „musikalischer Alltagsgeschichte“ keine eigene Sub-Disziplin darstellt. Die *troja*-Beiträge streifen einen stark aufgefächerten musikalischen Alltag, der von großen Veränderungen im kulturellen und technologischen Leben geprägt war (S. 9).

Fünf Überschriften strukturieren den Band: „Einführung“, „Musik im höfisch organisierten Alltag“ (Beiträge von Franz Körndle und Jeanice Brooks), „Musikalische Praxis – Vokal und Instrumental“ (Reinhard Strohm und Christian Meyer), „Musik in der Lebenspraxis – Seele und Körper“ (Birgit Lodes und N. Schwindt) und „Bürgerliches und städtisches Musizieren“ (Joachim Lüdtke und Maren Goltz). Diese Strukturierungshilfe, ergänzt durch ein Personenregister, erleichtert zusammen mit Schwindts Einführung den Einstieg in das von Diversität der einzelnen Ansätze geprägte breite Spektrum der acht Aufsätze.

Richtig fassbar wird das musikalische Alltagsleben besonders in zwei Arbeiten: 1. Strohm's „Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“ (Walter Salmen zum 75. Geburtstag) lesen sich spannend und flüssig. Sie bestechen durch ihre didaktische Qualität. Mit der Beantwortung von vier konkreten, selbstgestellten Fragen – „WOZU? Zwecke, Situatio-

nen, sozialer und ritueller Ort“ (S. 53 ff.), „WAS? Repertoires, Identität, Herkunft, Gattung, Überlieferung“ (S. 59 ff.), „WER? ‚Stimmen des Volkes‘, Lied und Gemeinschaft, Liedsänger und Liedbesitzer“ (S. 64 ff.) und „WIE? Dichten, Singen und Kontrafaktur – Singen und Spielen“ (S. 71 ff.) findet das spätmittelalterliche Lied seinen lebendigen Platz im musikalischen Alltag des 15. Jahrhunderts.

2. Lüttkes „14. iuni. principium posui artis musicae“ – Die musikalische Ausbildung des Kaufmannssohns Philipp Hainhofer“ beschreibt unter detaillierter Auswertung des Itinerars des Augsburger Hainhofer – „Manual“ genannt – die musikalische Schulung, die er hauptsächlich auf seinen Reisen nach Italien (Padua, Venedig, Siena und Neapel), Köln und Amsterdam genoss. Musik und Tanz gehörten im 16. Jahrhundert zu einer angemessenen Ausbildung junger Herren (S. 168).

Entscheidende musikalische Zeugnisse dieser Ausbildung sind Hainhofers zwei Lautenbücher (D-W, Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und 18.8. Aug. 2°). Allein 25 Stücke darin sind von seinem Lautenlehrer in Padua, Nicolo Legname. Da Hainhofer nur ein halbes Jahr Unterricht in Legnames privater Musikschule nahm, wurden sie vermutlich als eine Art Lehrplan am Anfang der Unterrichtszeit angelegt.

Eine andere Art der institutionellen Verankerung des Musikunterrichts – eine Lizenzschule Antwerpener Zuschnitts – mit „exportierten“ Lehrern lernte er in Köln kennen (S. 172 ff.).

Die Unterrichtsorte waren jeweils Anlass und Quelle für den Repertoirezuwachs in den Lautenbüchern des Augsburger. Dabei war die eigentliche Zweckbestimmung nicht das Sammeln kunstvoller und fehlerfreier Sätze, sondern das Anlegen einer repräsentativen Sammlung, aus der man dann bei Bedarf und nach Wunsch abschreiben konnte (Musikbörse). Außerdem verdeutlicht Lüttkes die autobiographische Funktion des studentischen Lautenbuches mit seinen Parallelen zu Stammbucheintragen und zum Schatzhaus („ars memoriae“).

Vereinfacht dargestellt: Hainhofer + ein weiterer Hainhofer + noch ein Hainhofer – „erst dieses gebündelte Wissen kann letztlich zu einer adäquaten Einschätzung [...] des Musiklebens ... führen“ (Schwindt, S. 16). Und Hainhofers Zeitgenossen musizierten täglich

in Süddeutschland – und in Norddeutschland, in England, Polen, Spanien und Mexiko ...
(Februar 2003) Johannes Ring

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

Die Erforschung von Heiligenoffizien, im Mittelalter allgemein „Historia“ genannt, rückt seit einigen Jahren zunehmend in den Blickpunkt der Choralforschung. Die Arbeit von Waltraud Götz liefert hierzu einen wertvollen Beitrag, mangelt es doch nach wie vor an allgemein zugänglichen Editionen dieser Gattung, zumindest was die Musik angeht.

Vom Kloster Reichenau sind nur wenige mittelalterliche Musikhandschriften erhalten. Eine der bekanntesten ist wohl das Antiphonar Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60. Ein Nachtragsfaszikel, gemeinhin auf 1516 datiert, überliefert neben allgemeinen Ergänzungen insbesondere die Stundenliturgien für die Reichenauer Heiligen, die in dem aus Zwiefalten stammenden und deutlich älteren Hauptcorpus naturgemäß nicht enthalten sind. Die Auswahl der Offizien für die Edition ergibt sich aus der Überlieferungssituation, da nur die *Historiae* für Fortunata, Ianuarius und Meinrad notiert sind (für Pirmin und Marcus Ev. sind nur Texte vorhanden).

Der erste Hauptteil der Arbeit ist der Untersuchung der Texte gewidmet. Für jeden der untersuchten Heiligen bringt sie eine übersichtliche und informative Text-Edition, betrachtet sprachliche Gestaltung, Aufbau (Bezug der Eigentexte zu Bibel und passio, Dramaturgische Eigentexte) sowie Textstränge und versucht zuletzt eine Datierung (und Lokalisierung) der Texte. Erfreulicherweise bleibt es nicht bei einer bloßen Analyse und Aneinanderreihung von Fakten, sondern die Autorin schafft es, übergeordnete Aussagen zu treffen und Bezüge zwischen den drei *Historiae* herzustellen bzw. die Unterschiede deutlich und aussagekräftig herauszuarbeiten. Götz bezweifelt

bereits nach ihrer Textanalyse wohl nicht ganz zu Unrecht die seit Anselm Schubiger lange überlieferte These, Abt Bern von Reichenau sei der Urheber des Meinradsoffiziums – dieses Ergebnis wird später durch musikalische Aspekte noch erhärtet.

Die Untersuchung der Musik erfolgt getrennt nach Antiphonen und Responsorien. Nach allgemeinen Betrachtungen zu Aufgabe und Disposition der Antiphonen im Offizium folgt eine kurze Überlegung zum Ambitus. Eher breiten Raum nimmt eine gut gegliederte und detaillierte Betrachtung über musikalischen Formeln ein, die vielleicht etwas mehr auf das untersuchte Material eingehen könnte. Eine Betrachtung zu „Form und Gestaltung“ schließt die Untersuchung der Antiphonen ab.

Bei den Responsorien gibt Waltraud Götz eine kurze Einleitung über das Offiziums-Responsorium an sich. Systematisch behandelt sie dann die Vertonung der Responsorienverse, Gestaltung der Responsa und den Zusammenhang zwischen Responsum und Vers. Gelungen und aussagekräftig: die Zusammenfassung zum Kapitel Responsorien.

Was der Untertitel der Arbeit nicht vermuten lässt – es folgt eine sehr ausführliche Untersuchung zur Überlieferung der Offizien für Ianuarius und Meinrad in Einsiedler und Rheinauer Quellen (das Fortunata-Offizium ist ausschließlich in Aug. perg. 60 überliefert). Nach dem Schema Antiphonen – Responsorien – Vergleich mit Aug. 60 beschreibt Götz sehr detailliert diese Überlieferung getrennt für beide Heilige. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass die Reichenauer Offizien gängigem Standard zuzuweisen sind, signifikante Unterschiede aber eine gewisse Eigenständigkeit des Repertoires zeigen.

Ein umfangreicher Anhang bringt u. a. die Texte des Fortunata-Kultes und der Historia de S. Pirminio sowie einige Tabellen.

Sehr wertvoll für die weitere Beschäftigung mit Heiligenoffizien ist insbesondere der gesonderte Notenband. Für Ianuarius und Meinrad bringt Götz in paralleler Übertragung auch die Überlieferungen aus Rheinau und Einsiedeln. Die Edition ist ausgezeichnet gemacht, insbesondere die Wiedergabe der Neumenfassungen ist gelegentlich sehr erhellend. Allenfalls die gewählte Notation könnte etwas stören – der Versuch, Hufnagel-Notation mit

rhombschen Notenköpfen und seitlich ange-setzten Hälsen wiederzugeben, hätte meines Erachtens nicht sein müssen – warum nicht konsequent in moderner Notation?

Zusammenfassend: Die Arbeit bringt in erfreulicher Kompaktheit eine gute Edition und solide gemachte, aussagekräftige Analysen zu einer noch wenig erforschten Gattung des liturgischen Gesangs im Mittelalter.

(Oktober 2003)

Klaus Thomayer

PHILIPPE CANGUILHEM: „Fronimo“ de Vincenzo Galilei. Paris/Tours: Minerve 2001. 235 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Die Annahme, dass ein bestimmtes Thema „Desiderat der Forschung“ sei, ist vielleicht inzwischen zu einem abgenützten Topos wissenschaftlicher Publikationen geworden. Selten hat sie jedoch so gut wie zu Vincenzo Galileis *Il Fronimo* gepasst. Canguilhems Monographie füllt in der Tat eine gravierende Lücke aus, die um so problematischer war, als andere Schriften Galileis wie der *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) bereits auf eine reiche Forschungsgeschichte zurückblicken konnten. Der spezielle Charakter des Buchs als Lehre für die Lautenintavolierung hat vielleicht in einer sich in den letzten Jahrzehnten primär auf das Phänomen der Vokalmusik konzentrierenden Renaissance-Forschung für dessen Vernachlässigung gesorgt. Es ist aus diesem Grund erfreulich, dass die vorliegende Monographie – die überarbeitete Fassung einer 1994 an der Universität Tours vorgelegten Dissertation – diesen Forschungsrückstand so befriedigend aufarbeitet.

Abgesehen von der endlich geklärten Datierung der ersten Ausgabe, die zwei Jahresangaben (1568–1569) trägt, bringt das erste Kapitel über die Biographie Galileis und die Veröffentlichungen beider Ausgaben des Traktates zwar nicht wesentlich neue Erkenntnisse, es legt jedoch auf der Basis der Sekundärliteratur die Grundlagen für den historischen Hintergrund des Traktates. Das zweite Kapitel widmet sich der zentralen Frage der Schrift, nämlich der nach der Intavolierung von Vokalmusik. Canguilhem kommt das Verdienst zu, Galileis etwas unordentliche, oft unklare Vorgehensweise

in einer klaren Darstellung systematisiert zu haben. Dies erlaubt ihm mit einer besonderen Deutlichkeit auch die Lücken in der Behandlung der Materie aufzudecken: Mit Recht betont er, dass Galilei seinem Leser den Übergang von der Notation der Vokalmusik zur Tabulatur gar nicht erkläre. Vielmehr konzentriere er sich auf die Gebiete der Diminutionen, der *Musica ficta* sowie des Kontrapunktes, was nicht zuletzt der damals nicht selbstverständlichen Idee eines ‚gelehrten Lautenisten‘ entspricht. Canguilhem sehr plausible Schlussfolgerung lautet, dass nach Galilei die Intavolierung nicht nur zur Aufführung, sondern auch – wenn auch nicht primär – zum Studium der Musik diene: „Même s’il ne le dit jamais expressément, Galilei considère la tablature comme un reflet fidèle de la partition, comme une alternative à la *spartitura*“ (S. 89). Dies wirft nicht nur neues Licht auf die praktische Funktion der Laute als ‚Werkzeug‘ für die satztechnische Beobachtung von Vokalmusik in der Musiklehre, sondern auch auf die Zweckbestimmung des Traktates: Die Tabulatur dient nicht zur praktischen Anweisung in der instrumentalen Bearbeitung, sondern verfolgt primär deskriptive Zwecke, die Canguilhem mit Recht als ‚analytisch‘ definiert.

Das im Zusammenhang mit dieser Auffassung immer wieder thematisierte Diktat der strengen Treue zur kontrapunktischen Textur der vokalen Vorlage bei der Übertragung auf die Laute versucht Canguilhem im dritten Kapitel anhand von Galileis Intavolierung des Madrigals *Anchor che col partire* von Rore zu illustrieren. Der bisweilen freie Umgang mit der Vorlage veranlasst Canguilhem hier von einer „double personnalité“ Galileis zu sprechen: Auf der einen Seite ist er der theoretisch geprägte Kontrapunktist, der versucht, dem Leser eine dem originalen Kontrapunkt sehr treue Intavolierung zu zeigen, auf der anderen der praktische Lautenist, der eine teilweise freie ‚Adaption‘ des Originals anzubieten versucht. Die Analyse einer Lautenfantasia Galileis über dieselbe Komposition führt zu einer Diskussion der unterschiedlichen Formen instrumentaler Bearbeitungen, die von Jean-Michel Vaccaros Klassifizierung ausgeht (S. 115). Canguilhems Versuch, die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Lautenisten gegenüber den Vokalkompositionen aufgrund der drei von G. W.

Pigmann 1980 entworfenen Arten der Imitation zu erklären, erscheint leider nicht besonders gelungen. Zum einen erweist sich die in der angloamerikanischen Musikwissenschaft sehr erfolgreiche, jedoch in der Literaturwissenschaft umstrittene Typologie Pigmanns als sehr schematisch und artifiziell, zum anderen wird die alles andere als selbstverständliche Anwendbarkeit der literarischen Kategorie der *Imitatio* auf die Musik im Hinblick auf das Repertoire der Lautentabulaturen nicht adäquat problematisiert. Es entsteht überhaupt der Eindruck, dass dieser Abschnitt (III. 3: „*Imitation et musique instrumentale*“) wenig in das übrige Kapitel integriert ist.

Sehr aufschlussreich ist dagegen die im folgenden Kapitel unternommene Untersuchung der zweiten Ausgabe des *Fronimo* (1584), besonders im Hinblick auf mögliche Einflüsse des drei Jahre davor erschienenen *Dialogo della musica antica et della moderna*. Canguilhems einsichtsreiche Analyse der 1584 vorgenommenen Textveränderungen beweist neben einer auffälligen stilistischen Verbesserung sowie einer Simplifizierung der Syntax eine Steigerung der musikalischen Gelehrsamkeit, die auf eine Ausweitung von Galileis Interessen hindeuten würde. Dies lasse sich besonders an der Hinzufügung von umfangreichen Textabschnitten über die 12 Modi, über die Quarte als Intervall sowie über die musikalische Temperatur ablesen.

Im umfangreichen fünften Kapitel widmet sich Canguilhem den ‚Notenbeispielen‘. Ein Vergleich des oft divergierenden Repertoires beider Ausgaben ergibt interessante Einblicke in Galileis ‚Werkstatt‘: Während die Zahl der zitierten Kompositionen 1584 etwas geringer geworden ist, ist jene der dort vertretenen Komponisten fast verdoppelt. Außerdem ist das Repertoire in der zweiten Ausgabe verhältnismäßig älter als in der ersten. Der Autor vermutet, dass es sich um unveröffentlichte, bereits zur Zeit der ersten Ausgabe intavolierte Kompositionen handelt, die Galilei 1584 in Ermangelung eines neueren Repertoires verwendete, da er in der Zeit zwischen 1572 und 1582 aufgrund der Arbeit an seinem *Dialogo* wenig Zeit hatte. Diese Hypothese ist plausibel, man kann sich trotzdem die legitime Frage stellen, inwiefern dieses Repertoire als ‚alt‘ empfunden wurde. Eine Diskussion des Kanonisierungsprozesses

ses im 16. Jahrhundert sowie die Berücksichtigung der in der Musiklehre dieser Zeit häufig vorkommenden Differenzierung zwischen „antichi“ und „moderni“ hätte vielleicht für eine bessere Kontextualisierung des Repertoires gesorgt.

Ein breit angelegtes Kapitel über die Rezeption von Galileis *Fronimo*, das auf Galileis Ruhm, auf die Streuung und Verwendung von *Il Fronimo*, sowie auf dessen Fortleben in der Musiklehre eingeht, schließt ein sehr gelungenes Buch ab, das schon jetzt als eines der unentbehrlichen Standardwerke der Galilei-Forschung betrachtet werden kann.

(Februar 2004)

Michele Calella

Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft Zerbst. Dessau: Anhalt-Edition 2001. 341 S., Abb., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band VIII.)

Die internationale Fasch-Gesellschaft in Zerbst wurde 1991 mit dem Ziel gegründet, die Forschungen zum Anhalt-Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch zu intensivieren und seine Werke in Konzerten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Zu diesem Zweck entfaltete die Fasch-Gesellschaft seither eine wirklich bemerkenswerte Aktivität: Die alle zwei Jahre durchgeführten Internationalen Fasch-Festtage mit einer Vielzahl an Konzerten sind mittlerweile im mitteldeutschen Raum zu einer Institution geworden, man richtete ein Archiv ein und initiierte verschiedene Editionsprojekte. Die im Rahmen der Fasch-Festtage regelmäßig organisierten wissenschaftlichen Konferenzen beleuchteten das kompositorische Œuvre des im 18. Jahrhundert hoch angesehenen Fasch aus unterschiedlicher Perspektive und damit verbunden exemplarisch das Musikleben in einer kleineren Residenz, die gemeinhin nicht im Fokus des musikhistorischen Interesses steht.

Die im Jahr 2001 veranstaltete Konferenz, deren Bericht erfreulich kurze Zeit nach der

Tagung vorgelegt wurde, stellte die Frage in den Mittelpunkt, in welcher Weise Fasch für auswärtige Höfe tätig war. Ausgangspunkt für diese Themenstellung bildete das Phänomen, dass Fasch-Quellen im deutschsprachigen Raum weit verbreitet sind, der Komponist mithin eine Außenwirkung entfaltet haben muss, die angesichts seiner Kapellmeisterposition in der kleinen Residenz Zerbst doch überrascht. Die Grundlage dieser weiträumigen Rezeption schuf Fasch durch Reisen und – wie zumal der Beitrag von Stephan Blaut im Band plastisch vor Augen führt – durch persönliche Kontakte zu Georg Philipp Telemann, Johann Georg Pisendel, Christoph Graupner und Gottfried Heinrich Stölzel, die er während seiner Leipziger Studienzeit zwischen 1701 und 1713 geknüpft hatte. Damit einher ging ein Musikalientransfer von und nach Zerbst, mit je nach Hof unterschiedlicher Intention Faschs – etwa dem Aufbau einer Notenbibliothek für die Zerbster Hofkapelle, dem Interesse seiner einstigen Lehrer, Förderer und Freunde an seinen Kompositionen, der Empfehlung für einen auswärtigen Posten etc.

Den größten Raum im Band nehmen Beiträge zu den in Dresden und Darmstadt überlieferten Kompositionen Faschs ein. Die Autoren dieser Aufsätze widmen sich vornehmlich Daterungsfragen, einer analytischen Durchdringung der Stücke und zeigen außerdem, ob und – wenn ja – wie die Kompositionen zur Aufführung gelangten; so kamen, wie die Quellen zeigen, Faschs Werke in Dresden mit zum Teil erheblichen Änderungen von der Hand Pisenfels und Heinichens zur Darbietung, in Darmstadt hingegen in nahezu unveränderter Form. Gattungsschwerpunkte der Beiträge bilden für Dresden die Ouvertüren und Konzerte (Manfred Fechner, Stephan Blaut) sowie die Kirchenmusik (Janice B. Stockigt), für Darmstadt Ouvertüren-Suiten, Konzerte, Sinfonien und Sonaten (Ursula Kramer) sowie Kantaten (Barbara M. Reul). Ferner beschäftigt sich Undine Wagner in ihrem Aufsatz mit der Tätigkeit Faschs in Prag, wo er 1721/22 beim Grafen Wenzel Morzin angestellt war, und Ralph-Jürgen Reipsch diskutiert die Frage, ob die anonym überlieferte Kantate *Willkomm, du Licht aus Licht geboren* von Telemann oder Fasch stammt. Ergänzt werden die genannten Beiträge durch biographische Forschungen anhand

des Briefwechsels zwischen Fasch und Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (Thilo Daniel), der in den Franckeschen Stiftungen Halle überlieferten drei Fasch-Briefe (Elena Sawtschenko) zu vornehmlich theologischen Fragen sowie durch Ausführungen zu einem Bewerbungsschreiben Faschs auf die Kantorenstelle an St. Jakobi in Chemnitz aus dem Jahr 1711 (Wolfgang Eckhardt).

Insgesamt leistet der Band somit einen gewichtigen Beitrag zur Erschließung von Faschs Kompositionen und zu ihrer musikhistorischen Verortung sowie zur Erforschung der Dresdner, Darmstädter und Zerbster Aufführungspraxis. Besonders ergiebig für weitere Forschungen dürfte der umfangreiche Anhang des Bandes sein, der ein ausführliches Verzeichnis der bislang bekannten Fasch-Quellen und eine differenzierte Bibliographie des Fasch-Schrifttums seit 1728 (mit Inhaltsangaben) umfasst. (März 2004) Panja Mücke

Michel-Jean Sedaine (1719–1797). Theatre, opera and art. Edited by David CHARLTON and Mark LEDBURY. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIII, 322 S., Abb., Notenbeisp.

Michel-Jean Sedaine zählt zweifellos zu den profiliertesten und innovativsten Theaterautoren der französischen Oper des 18. Jahrhunderts. Anders als Diderot oder Beaumarchais, deren genuine Beiträge für das musikalische Theater eher punktueller Natur waren, zeichnet sich Sedaines Œuvre durch die Existenz von Sprechdramen und Libretti aus. Zwar ist Sedaine mit seinem *Philosophe sans le savoir* (1766) in fast allen einschlägigen Literaturgeschichten als Exemplum für das bürgerliche Lehr- und Rührstück vertreten, seine Opéra-comique-Produktion blieb jedoch demgegenüber lange unbeleuchtet. Die meisten Arbeiten zur französischen Librettistik des 18. Jahrhunderts fokussierten vorzugsweise die an der Académie Royale de Musique gepflegte Tragédie lyrique. Betrachtet man ferner die zahlreichen Aufsätze jüngerer Datums zu Eugène Scribe, so wird man eine gewisse Schieflage im Hinblick auf die Erforschung der französischen Librettistik des späten Ancien Régime nicht übersehen können. Ist die Opernforschung hinsichtlich Scribe und seiner ‚Werkstatt‘ schon beinahe zu

einer Skizzenforschung mutiert, so sind weite Felder der französischen Libretto-Produktion des 18. Jahrhunderts noch immer zu erkunden. Umso willkommener ist der von Mark Ledbury und David Charlton vorgelegte Band – Früchte des 1997 in London anlässlich des 200. Todesjahres von Sedaine veranstalteten Symposiums –, der eine empfindliche Lücke der Libretto-Forschung zu schließen vermag. Das Symposium stand unter dem Titel „Fusing the arts“, der auch als Motto von Sedaines librettistischem Schaffen gesehen werden darf. Dies spiegelt sich auch in den Beiträgen wider: Das musikwissenschaftliche Spektrum wird erweitert durch theater- und literaturtheoretische sowie kunsthistorische Aufsätze („Words, Gestures and Other Signs in the Era of Sedaine“ von Sophia Rosenfeld, „The Representation of the Female in the Dramas of Sedaine“ von John Dunkley, „Sedaine et les images“ von Martine de Rougemont). Das Buch gliedert sich in vier zentrale Themenbereiche: „Genre and Representation“, „Transformations“, „The Public Image“, „Sources“.

Eröffnet wird der Band mit einem Grundsatzaufsatz von Mark Ledbury zum Gattungsproblem. Ledbury legt überzeugend dar, dass Sedaine den Gattungsdiskurs des 18. Jahrhunderts, der primär die Hierarchie der Gattungen zum Gegenstand hatte, in Richtung eines „discourse of opposition“ lenkte. Sedaine ging es dabei nicht um eine Gattungsvermischung, sondern seine Position ist die einer klaren Favorisierung der Komödie gegenüber der Tragödie, getragen vor allem von der Einsicht, dass die französischen Genres hinsichtlich ihrer Sprache reformiert werden müssen. Dies führte dann in den Opéras comiques der 1760er-Jahre zu einer Elevation des sozial Niedrigstehenden. Eine ‚Genreversmelzung‘ findet bei Sedaine also allenfalls auf der Ebene der Sprache statt, die Gattung im engeren Sinne ist dabei sekundär.

Dass die Bedeutung Sedaines für das Musiktheater insbesondere in der Präfiguration romantischer Ingredienzien bzw. Sujets liegt, wird in dem Beitrag von Manuel Couvreur deutlich, der sich Monsignys *Aline Reine de Golconde* widmet. Der Untertitel des Aufsatzes zeigt die genrespezifische Implikation des Librettos an: „une bergère d’opéra-comique à l’Académie Royale de Musique“. Couvreur be-

tont das Fehlen des „merveilleux“, das durch die stoffgeschichtliche (Neu-)Orientierung am spanischen Theater kompensiert wird. Die Filiation der äußerst intrikaten Stoffgeschichte dieser „pastorale heroïque“ steht im Vordergrund von Couvreaux Betrachtungen. Bemerkenswert ist auch, dass Monsignys Präferenz der Da-capo-Arie dem italienischen Vorbild der Devisenarie folgt und weniger dem Modell der affektuoseren Arien, das beispielsweise Chastellux als Ideal vorschwebte.

Der zunehmende Einfluss des spanischen Theaters auf die französische Bühne wird auch in Michel Noirays Beitrag deutlich, der die verschiedenen Transformationen von Calderons *El alcade de Zalamea* in den Blick nimmt. Im Zentrum steht die Frage, wie ein König auf der Bühne adäquat darzustellen ist. Bemerkenswert sind hier Parallelen zwischen Collés *La Partie de chasse de Henri IV* und Sedaines *Le Roi et le fermier*. Obwohl Sedaine das Stück von Collé nicht kannte, kommen beide hinsichtlich Dramaturgie und Zeichnung der jeweiligen Protagonisten zu ganz ähnlichen ‚Ergebnissen‘. Dies ist vor dem Hintergrund, dass die beiden Stücke von Dodsley (*The King and the Miller of Mansfield*) und Goldoni (*Il re alla caccia*) ganz andere Wege beschreiten, interessant.

Die musikalische Seite steht im Mittelpunkt des Beitrages von Raphaëlle Legrand („Risquer un genre nouveau en musique: l’opéra-comique de Sedaine et Monsigny“), die die Vertonungen von Monsigny einer strukturellen Untersuchung (der Arien) unterzieht. Mit Sedaine teilte Monsigny vor allem einen großen Theaterinstinkt, was deren Zusammenarbeit besonders fruchtbar werden ließ. Die Blickrichtung auf das Theatrale als Ereignis führte zu einem veränderten Werkbegriff dieser „dramas nouveaux“: Wie schon Grimm und Laharpe konstatierten, konnten die Opéras comiques keineswegs mehr anhand der Lektüre beurteilt werden (wie vielleicht noch die Stücke Favarts), sondern deren Qualität war einzig und allein durch die Wirkung im Theater erfahrbare. Patrick Taïeb geht der Frage der literarischen Rezeption von Sedaine nach. Im Zentrum steht die Betrachtung eines Artikels für das *Journal de l’Empire* von 1812, in dem François Benoît Hoffman eine Anthologie des älteren Opéra-comique-Repertoires rezensierte. Taïeb prä-

sentiert ein Lehrstück in Sachen Rezeption und Ideologie. Er zeigt, wie sich Hoffman an Sedaine buchstäblich (negativ) abarbeitete, um seine eigene librettistische Produktion in umso hellerem Licht erscheinen zu lassen. So setzte Hoffman beispielsweise Sedaine dem Vorwurf aus, dieser hätte sich ganz wie die jüngeren Melodram-Autoren über alle geltenden Theaterregeln hinweggesetzt.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes stammt vom Mitherausgeber David Charlton und gilt den Vorreden von Sedaines Operntexten. Der erste Teil kontextualisiert die Vorworte im zeitgenössischen Opéra-comique-Schaffen, der zweite Teil stellt eine kommentierte Edition der insgesamt 17 Vorreden dar. In faszinierender Weise legt Charlton die Mechanismen der Librettproduktion offen und gewährt gleichermaßen einen instruktiven Einblick in die Druck- und Publikationsgeschichte des ausgehenden Ancien Régime. Charlton erhellt das Beziehungsgeflecht von „permis“, „approbation“ und „privilège“, vor allem hinsichtlich Zeitplan und Aufführung. Wenngleich das Procedere in vielen Fällen eine „last-minute“-Angelegenheit war, so führte umgekehrt eine frühe „approbation“ keineswegs automatisch zu einem aufführungsnahen Druck. Das Frappierende an Sedaines Vorworten – meist als Letztes dem Libretto beigefügt – ist das künstlerische Selbstbewusstsein des Autors, das dort zum Ausdruck kommt. Hierin, so Charlton, unterscheidet sich Sedaine deutlich von seinen Zeitgenossen. Sedaine präsentiert sich als kontrollierende (und mitunter auch distanzierende) Instanz, sowohl gegenüber den Komponisten als auch gegenüber dem Publikum. Hier offenbart sich einmal mehr die hohe Literarizität der Gattung Opéra comique.

Der letzte Teil des Buches ist ein Quellenverzeichnis mit Bibliographie, das auch die für Sedaine bedeutsamen ikonographischen Quellen versammelt. Bei dem angegliederten Werkverzeichnis der Textbücher hätten – da ohnehin auf eine diplomatische Wiedergabe der Titelseiten verzichtet und spätere Ausgaben nur kursorisch aufgenommen wurden – die römischen Jahreszahlen durchaus in arabische verwandelt werden können, was der Übersichtlichkeit dienlich gewesen wäre. Ein kombiniertes Personen- und Werkregister rundet den lesenswerten Band ab, von dem zu hoffen ist, dass

er auf ähnliche Vorhaben inhaltlich wie methodisch befruchtend wirkt.
(Februar 2004) Thomas Betzwieser

Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung. München: edition text + kritik 2002. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. 85 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 116.)

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 217 S., Notenbeisp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 2.)

Wie das Singen im Keller will der Untertitel der ersten hier anzuzeigenden Aufsatzsammlung anmuten, denn „modern“ ist die Gattung des Streichquartetts – heutzutage – kaum. Vielmehr steht sie im öffentlichen Bewusstsein und im Konzertleben auf der Liste der aussterbenden Kulturarten. Daran ändern auch Manifestationen mit Event-Charakter wie die Aufführung sämtlicher Haydn-Quartette an vier Tagen, die den Rahmen für die im zweiten Sammelband veröffentlichten Symposiumsbeiträge bilden, auf Dauer nichts. Das Interesse der Wissenschaft bleibt hingegen ungebrochen: sicher nicht aus Gründen der gesellschaftlichen Relevanz im Tagesgeschäft, sondern aufgrund der internen Attraktivität dieser Gattung (und der Werke ihres Etablierers zumal), die einen musikalisch-geistigen Mikrokosmos sondergleichen darstellt, den nach immer neuen Facetten auszuloten eine fortwährende Aufgabe ist. Diese schier unerschöpfliche kompositorische Dichte und Gedankenfülle scheint das Streichquartett als Untersuchungsgegenstand auch noch immer weitgehend gegen neuere Forschungsansätze unterschiedlichster Couleur immun zu machen. Auch die Aufsätze der beiden Sammelpublikationen widmen sich dem Thema zumeist aus dem Blickwinkel der Gattungsfrage, der Werkentstehung und der Werkbetrachtung – traditioneller Forschungsfelder, die stets noch genauer kartographiert werden (können).

Dabei erweitern die Aufsätze des Freiburger Forscher-Trios Thomas Seedorf, Keith Falco-

ner und Markus Bandur, die das 116. Heft der *Musik-Konzepte* ausmachen, das Panorama um einige weniger gängige bzw. aktuellere Perspektiven. Seedorf zeigt, wie sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Neuorientierung um 1800, die auf eine Trennung der sich vordem gegenseitig befruchtenden Sphären ‚vokal‘ – ‚instrumental‘ zielte, die Kantabilitätskonzepte in Haydns Quartettschaffen wandelten: von Cantabile-Modellen (seien sie expressiv-opernhafter Art oder vom Typ abstrakter kontrapunktischer Sanglichkeit), die prononcierte vokale Satzcharaktere formen, hin zu vokal-instrumentalen Amalgamen, in denen das Vokale als Grundschrift waltet. Falconer prüft die wenigen zu Haydns Quartetten erhaltenen Skizzen, Entwürfe, Entwurfspartituren und Notizen – Falconers Terminologie ist verwirrend inkonsequent – aus dem übergeordneten Interesse heraus, Kompositionsvorgänge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Die neue kompositorische Herausforderung, große Formteile disponieren zu müssen, verbunden mit Haydns spezifischem Formverständnis („interne Beziehungen über lange Zeitabschnitte, verdeckte Symmetrien, mehrdeutige Modulationen und zeitlich genau gemessene Effekte“ zu organisieren, S. 56), führten zu der erstmals bei Haydn nachweisbaren Art der Vor-Notierung, die den Satz auf wenige Stimmlinien innerhalb zwei-systemiger Akkoladen reduziert und hier hinsichtlich des Verlaufs Lücken lässt, also komplexe Stellen punktuell im Voraus kontrolliert. Bandur schlägt vor, die im 18. Jahrhundert modernen literarischen Techniken, die Laurence Sterne in seinem Roman *Tristram Shandy* entwickelte, auf Haydns formale Strategien zu übertragen: So wie Sterne mit rekursiven Verfahren labyrinthische Zeit- und Textebenen schafft sowie unentwegt die Voraussetzungen des Erzählens thematisiert und damit zugleich durchbricht, scheint Haydn in Opus 33,1/I durch permanentes Aufbauen einer Erwartungshaltung (primär im harmonischen Bereich, was an tonal offenen Stellen aber formale Dispositionen betrifft), die dann aber nicht eingelöst oder sogar markant enttäuscht wird, sagen zu wollen „Ich weiß, wie es gehen sollte, tue es aber nicht“ und „springt damit Sterne vergleichbar aus einem geschlossenen System mit festgelegten Alternativen heraus“ (S. 77). So anregend die Über-

legung im konkreten Fall ist, bleibt die These, dass dies die von Haydn so sphinxenhaft proklamierte „gantz neue besondere Art“ des Opus 33 sei, genauso spekulativ wie alle früheren exegetischen Versuche. Insgesamt fungiert das Streichquartett in den drei erhellenden Aufsätzen als – durchaus instruktiver – Untersuchungsgegenstand für Haydns generelle Kompositionsspezifik, ohne unbedingt spezielle Erkenntnisse für die Gattung zu zeitigen.

Im Eisenstädter Band, der übrigens auch viel „Unwissenschaftliches“ und Nicht-Thematisches zwischen edle Leinendeckel packt, nimmt Gretchen Wheelock die avancierteste Perspektive ein. Am Fall von Opus 76,4/II spürt sie der Rolle von „physical gesture in performance – the ‚body language‘“ der Ausführenden (S. 71) nach, die sie bei Fermaten und Generalpausen insinuiert und wodurch das hörende Gegenüber zur mitvollziehenden Wahrnehmung aktiviert werden solle. Die spontane Zustimmung zum Untersuchungsergebnis wäre allerdings nachhaltiger, flankierte eine theoretische Fundierung zur musikalischen Körpersprache (über die Kritik am undifferenziert gebrauchten Konversationstopos in der Streichquartettliteratur hinaus) die Detailbeobachtungen. Haydn wäre nicht Haydn, ergäbe sich nicht nebenbei, dass er mit diesen gezielten „Löchern“ im zeitlichen Verlauf ein strukturelles Bezugsnetz über den Satz und die Folgesätze wirft und somit nicht nur eine Konversation, sondern einen gedanklichen Diskurs gestaltet. Neben einer analytischen Ehrenrettung von Opus 33,4 durch David Young, der im Kopfsatz „Witz“-verdächtige Widersprüche zwischen dem Material und seiner Verarbeitung feststellt, und die Textgestalt sowie Entstehungs- und Publikationsgeschichte betreffenden aufschlussreichen Essentials aus der jüngsten Edition der Opera 76, 77 und 103 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Horst Walter, die Haydns schrittweise Kapitulation vor seinen eigenen schöpferischen Kräften nachvollzieht, beschäftigen sich die Beiträge von Friedhelm Krummacher und James Webster in Fortsetzung ihrer jeweils einschlägigen Ansätze mit gattungsgeschichtlichen Aspekten. Ausgehend von der jüngst durch die Publikation von Asplmayrs Quartetten von 1769 neu aufgeworfenen Prioritätsfrage, wer die Gattung Streichquartett begründete, verwirft Krummacher Satzzahl

und -folge als alleinige Kriterien und verfolgt an Opus 1, 2 und 9 Haydns über das Fortspinnungsdenken hinausgehendes dialektisches Spiel mit metrischen Impulsen und Gewichtungen, aus denen sich motivische und thematische Qualitäten entwickeln und so den Kern einer tatsächlich innovativen Tonsprache bilden. Auch Webster durchleuchtet kompositorische Phänomene im frühen Opus 9 als Werke nicht eines tastenden Anfängers in der Experimentierphase, sondern „eines voll gereiften Meisters“ (S. 108), um damit seine Kritik an der im 19. Jahrhundert entstandenen Streichquartett-Ideologie zu erneuern, der zufolge satztechnische Notwendigkeit, Unabhängigkeit und Gleichheit der Stimmen postuliert, Homogenität des Klangs favorisiert und Reinheit der Musiksprache erwartet werden und die Anleihen bei anderen Gattungen (etwa dem Konzert in Opus 9 und der Fuge in Opus 20) schmäh, was die Zyklen vor Opus 33 durch die teleologischen Maschen fallen lässt.

(Februar 2004)

Nicole Schwindt

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

In einem Abstand von nur zwei Monaten wurden 1850 Schumanns *Genoveva* und Wagners *Lohengrin* uraufgeführt. Hansjörg Ewert nimmt diese Koinzidenz in seiner Würzburger Dissertation zum Anlass, Schumanns einzige Oper in ihren historischen Kontext zu stellen. Durch eine kritische Analyse von Rezeptionszeugnissen werden progressive Dimensionen eines Werks, „das uns heute wegen seiner Nummernhaftigkeit kaum in seiner Fortschrittlichkeit mehr erkennbar ist“ (S. 99) freigelegt. Indem „die Musikgeschichtsschreibung eine nur unzureichend geklärte Wagner-Perspektive auf die Operngeschichte gelegt“ habe, sei eine unvoreingenommene Bestimmung „der Kohärenz des dramatischen Fortgangs und der Verdichtung des charakteristischen Moments“ (S. 102) unterblieben.

Im ersten Hauptteil steckt Ewert durch Kapitel zur Opernästhetik in den 1840er-Jahren, zur Dresdner Opernsituation 1847, zum biographischen Kontext und zu den der Kompositi-

on der *Genoveva* vorausgehenden Opernplänen die Voraussetzungen des Werks ab. Dagegen distanziert er sich von Versuchen, „aus den die Opernbemühungen flankierenden Opernrezensionen und dem Dresdner *Theaterbüchlein* eine kohärente und zumindest für das eigene Schaffen relevante Opernästhetik ableiten“ zu wollen (S. 82). Unberücksichtigt bleibt so z. B. eine von Schumann nicht in seine *Gesammelten Schriften* übernommene Rezension einer Oper von J. Hoven (*NZfM* 17, Nr. 24, 20.9.1842, S. 99 f.). Entgegen der These aber, dass die *Neue Zeitschrift für Musik* erst unter Schumanns Nachfolger Franz Brendel eine deutliche Position zum Thema Oper bezogen habe (S. 37), bildet die ‚deutsche Oper‘ schon unter Schumanns Ägide ein in mehreren Artikel- und Besprechungsserien u. a. von Anton W. F. Zuccalmaglio, Hermann Hirschbach, Helmine von Chezy, Heinrich Schmidt und schließlich auch Schumann selbst behandeltes Thema. Ewert jedoch greift bei der Bestimmung des programmatischen Anspruchs einer ‚deutschen Oper‘ als Synthese von opernhaften und symphonischen musikalischen Idiomen auf Wagner zurück.

Angeregt durch das Kuriosum einer Oper, deren Ouvertüre vor dem Libretto entstand, geht der mit „Verwirklichungen“ überschriebene zweite Hauptteil von schaffensgenetischen Untersuchungen aus. Wenn dabei die „Kompositionsweise Schumanns opernfern“ erscheint (S. 115), so entspricht das einem seit Hanslick belegten Rezeptionsklischee, demzufolge Schumanns „feiner Strich“ (S. 104) der Forderung eines dramatischen *al fresco* entgegensteht. Weitgehend offen bleibt eine positive, analytische Bestimmung dessen, was Schumann in kritischen Äußerungen am musikalischen Satz bei Wagner vermisste und in seiner Oper zu realisieren versucht haben dürfte. Satztechnische Beschreibungen innerhalb der Analysen kranken teilweise an unscharfer Terminologie: Nicht ein „verminderter Dreiklang“ (S. 110), sondern ein verminderter Septakkord steht im Anfangstakt der Ouvertüre über dem Grundton G; die Beschreibung des Beginns der Arie II, 8, verwechselt Vorhaltstöne sowie stufen- und funktionsharmonisches Denken (S. 218).

Den Dualismus zwischen Feinem und Grobem beobachtet Ewert auch in Bezug auf die

„Anlehnung an das im Unbestimmten ver-schwimmende Aquarell Tiecks und die präzise, bis zum Grotesken überzeichnete Bleistiftzeichnung Hebbels“ (S. 104) als Librettovorlage. Die Tragödie Hebbels diente als Auslöser, was Ewert durch Verweis auf deren zukunftsweisende und zu einer musikalischen Dramatisierung einladende Momente erklären kann. In einer Szenenübersicht sowie einem kompletten Librettoabdruck im Anhang werden die jeweiligen Übernahmen von Tieck und Hebel in anschaulicher Synopse dargestellt.

Am Revisionsprozess Schumanns in den Schlusspartien der einzelnen Akte wird das Bemühen um „musikalische Motivierung eines zielgerichteten Handlungsablaufs“ und die „nachträgliche Anreicherung mit ‚leitmotivischem‘ Material im Sinne der musikalischen Vereinheitlichung“ (S. 202) herausgearbeitet. Schumanns Umgang mit Leitmotiven gehe über das hinaus, „was Wagner gleichzeitig im Lohengrin auf seine Art verwirklichte“ (S. 303). Stand diese Motiv-Technik schon mehrfach im Zentrum von Untersuchungen zu Schumanns *Genoveva*, so steuert Ewert überdies sehr originelle Beobachtungen zur Rolle von „wiederholten Spiegelungen“ (S. 265) im Verlauf der Oper bei, sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene. Allerdings habe Schumann die kompositorische Aufgabe der mit lebenden Bildern „in einer fast filmisch wirkenden Art“ geschilderten Spiegelszene im dritten Akt nicht angenommen (S. 269).

Am Beispiel der dramaturgisch zentralen siebten und achten Szene des zweiten Akts erfährt die Szenengestaltung genauere Betrachtung. Besondere Bedeutung wird sowohl der Rolle der Chöre als auch den Duett- bzw. Dialogformen zugemessen. Ewert sieht Schumanns *Genoveva* als Erfüllung der Forderung Brendels eines durchgehenden oder „ununterbrochenen Finales“ (S. 98), konstatiert jedoch ein Scheitern Schumanns am „Problem des Schließens – im Kleinen der Nummer wie Großen der Akte und der ganzen Oper [...] von der Anlage des Librettos [...] bis zum Abschluß der Komposition“ (S. 303) – wiederum werden dabei alte Rezeptionsprobleme durch schaffensgenetische Beobachtungen verfestigt.

Was hier geboten wird, ist somit weit mehr als die im Titel angekündigte entstehungsge-

schichtliche Studie. Auch wenn die Arbeit in einzelnen Punkten ihre selbst gesteckten Ansprüche – Vermeidung einer „Wagner-Perspektive“ und kritische Überprüfung gerade der Verdikte Hanslicks – nicht ganz einzulösen scheint, so bildet sie durch ihr hohes sprachliches und argumentatives Niveau sowie ihre ideen- und kenntnisreichen Assoziationen eine stets fesselnde und anregende Lektüre. Ein umfangreicher Anhang enthält u. a. einen – ausdrücklich nicht als endgültige Edition verstandenen – Übertragungsversuch von Entwürfen zur Ouvertüre und ausgewählten Stellen des ersten und zweiten Akts sowie eine Zusammenstellung von Opernplänen Schumanns, die Übertragung zweier theoretischer Fragmente „Zur Operncomposition“ und eine Dokumentation zum Entstehungsprozess der gesamten Oper.

(Dezember 2003)

Thomas Synofzik

ULRICH DRÜNER: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 361 S., Abb.

„Ich bin [...], wohin mein Blick, mein Wunsch und mein Wille sich erstreckt, durch und durch Revolutionär, Zerstörer des Alten im Schaffen des Neuen!“ Mit diesem Einleitungs-zitat – ein Selbstporträt Wagners von 1851 – begründet Ulrich Drüner seine Abkehr von einem Großteil der jüngeren Wagner-Forschung, denn er verweigert sich ihren Entlastungsstrategien, durch die Trennung des Künstlers vom kulturkritischen Polemiker politische Rehabilitierung zu betreiben. In Drüners Sicht ist „Wagners Revolution“ weniger ein fortschrittliches Phänomen der Liberalen und Linken, sondern viel mehr eine Kategorie des frühen Nationalismus, auch der „Rasse“ als Ausdruck irrationaler Verwirrung. Drüners wichtige Studie vermeidet vordergründige, irgendeinem „Zeitgeist“ verpflichtete ideologische Zuordnungen. Mit dem genannten Zitat wählt Drüner einen historisch genauen und besonders problematischen Ansatzpunkt für seine Diskussion: die Zeit kurz nach der Erstveröffentlichung der Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* von 1850. Von hier aus rollt er gezielt und doch mit großer Sensibilität die Schnittpunkte von Wagners Leben und Werk auf und meint, „ein des Antisemitismus überführtes Kunstwerk“ müs-

se sich gegebenenfalls auch der Frage „nach seiner Daseinsberechtigung im heutigen Kulturleben stellen“ (S. 1).

Drüner hat als alt gedienter Musikforscher und gleichzeitig als Bratschist eines großen Opernorchesters einen ganz eigenen Zugang zu Wagner. Dass er ihn von innen kennt, belegt er in jedem Kapitel, insbesondere, wenn er interdisziplinäre Ansätze zu Hilfe nimmt, um das Minenfeld um Wagners Fremden- und Judenhass zu räumen. Schon die Kapitel-Überschriften kreisen immer wieder um Wagners pathologisches Verhältnis zu Juden: Es wird nach Wagners möglicher jüdischer Herkunft gefragt; es wird der Einfluss von Meyerbeer, Mendelssohn und Heine auf das frühe Werk bis zu den *Meistersingern* behandelt („Nürnberger Prozess gegen Sixtus Beckmesser und die Wiederveröffentlichung des *Judenpamphlets*“). Die ersten Bayreuther Festspiele und Wagners Regenerations-Weltanschauung dürfen nicht fehlen, ebenso wenig Wagners „Letzte Karte: ‚Parsifal‘ und Christi Erlösung von der ‚Unreinheit‘ des Blutes“.

Der Autor geht über die Wagners Antisemitismus gewidmeten Standardwerke hinaus und sieht des Komponisten Leben und Werk eben nicht nur als „Kampf gegen die Juden“ (Hartmut Zelinsky, teils auch Paul Lawrence Rose und Marc Weiner), sondern eher als „Paradigma des romantischen Idealisten Wagner gegen die Moderne“. Drüner verfolgt vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, wie „die antisemitischen Komponenten in Wagners Werken das Destruktive [...] bedingen und in Konflikt mit Konstruktivem [...] und humanistischem Gedankengut treten“ (S. 11 f.). Das Neue in Wagners Werken sieht Drüner in den beispielgebenden Helden, den „Erwählten“: Lohengrin, Siegmund, Siegfried, Stolzing, Parsifal, die für den Hegelianer Wagner erst durch dialektische Antifiguren plastisch werden; diese seien „Verworfenen“, „Undeutsche“, „Nicht-Arier“ – „sie alle verschwinden (Venus, Alberich, Klingsor), sterben (Ortrud, Mime, Hagen, Kundry) oder werden lebendig ‚begraben‘ (Beckmesser)“ (S. 15). Als dritte Gruppe sieht der Autor die durch die Moderne „Verletzten“, die ihren ursprünglichen Status als „Erwählte“ verlieren (Holländer, Tannhäuser, Wotan, Tristan und Amfortas). Ihnen gelte Wagners Mitleid; als „faustische Heroen“ sagen sie – so der Autor –

viel über die „condition humaine“ und den romantischen Idealisten Wagner aus. Damit kommt Drüner zu seiner Zukunftsperspektive für das Werk Wagners. Im Denunzieren der „Verworfenen“ wie auch als ein mit den „Verletzten Mitleidender“ sei Wagner „modern“; die „Gegenfiguren“ seien heute wichtiger als die „guten“ Helden. Daraus entwickelt Drüner eine Vision im Umgang mit Wagner und seinen Bühnenwerken: Der „Mythologie des Fremden“ entspreche eine „Mythologie des Nächsten“, der Wagner stellenweise den Wert einer „Ideologie des Mitleids“, manchmal auch einer „Philosophie der Liebe“ gebe.

Bleibt für den Autor immer wieder die Thematisierung des Problems von Intuition und Wissen, worin Wagner die Postmoderne antizipiert. Als Beispiel der vielen beeindruckenden musikalischen und ideologiekritischen Analysen sei hier auf das *Parsifal*-Kapitel verwiesen, in dem anhand der Begriffe Intuition und Wissen die Musik als Trägerin philosophischer Substanz festgemacht wird. Zum Schluss-Motto „Erlösung dem Erlöser“ und zum Ausklang des Werks meint Drüner, in den Metaphern von Motivik und Klang vollziehe sich psychologische Erlösung. Das geschehe in der Entwicklung des „Abendmahl-Motivs“, dessen Zentrum, das schmerzlich sich aufbäumende, mit Tristans „Licht-Motiv“ notengleiche „Wunder-Motiv“ gelöst, eigentlich „aufgehoben wird und fortan nicht mehr existiert“. An seiner Stelle steige nun die melodische Linie siegreich zu einer lang gehaltenen Note auf. „Das ist die neue, bildhafte Klanggeste, auf die das *Erlösung dem Erlöser* zu hören ist. Erst die Musik verrät – und nur aus dem leitmotivischen Zusammenhang des Gesamtwerkes – dass in ‚Parsifal‘ Erlösung nicht nur die des Blutes sei, sondern auch die des Geistes“ (S. 309). Geistige Erlösung aber bedeute bei Wagner, „der Intuition wieder teilhaftig zu werden“. Dies werde von Wagner stets durch harmonische Mittel dargestellt, so auch am Ende des *Parsifal*: Mit dem allerletzten gesungenen „Erlöser“ sei es im harmonischen Gleiten von Es-Moll nach Des-Dur dargestellt, nur sechs Takte später gefolgt von der dramaturgischen Entsprechung, „ein Bewusstseins-Wechsel, genauer: ein Bewusstseinsende: Erst hier sinkt Kundry, den Blick zu Parsifal gerichtet, *entseelt langsam zu Boden*.“ Drüner fragt: „Ist das die Liebe bis in

den Tod?“ Indes plädiere die Musik „gegen Völkisches und Politisches“, denn Wagner habe gemeint, hier strahle der Schrecken der Heiligkeit aus (Cosima Wagner, *Tagebücher*, 13. Januar 1882). Drüner: „Im Tod wird Kundry [...] zur Metapher des Seelischen, des Unersetzbaren“ (S. 309).

Als eine Antwort auf die provozierende Anfangsfrage des Buches, ob heute ein des Antisemitismus überführtes Werk eine Daseinsberechtigung habe, kann man Drüners „Skizzen eines neuen Wagner-Bildes“ am Ende des Buches sehen: „Wagners Kunst ist, entgegen der Bestimmung ihres Urhebers, nicht mehr Erbauung, nicht mehr Religion. Diese Kunst ist auch kein lukullisches Vergnügen [...] Wagners Kunst [liefert] Musterbeispiele vom Wesen des Menschen, vor allem vom Wesen des Abendlandes. [...] Richard Wagner – *ein lehrreicher Fall*, wie Friedrich Nietzsche sagte“ (S. 323 f.) (April 2004) Gottfried Wagner

Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter. Correspondance. Réunion et annotée par Peter JOST, Romain FEIST et Philippe REYNAL. Sprimont: Mardaga 2002. 170 S. (Collection „Musique-musicologie“.)

Ging es um Freundschaft – oder Feindschaft –, verhehlte Wagner kaum je seinen Eigennutz. Der Fall Meyerbeer ist da nur der prominenteste. Und bei Charles Nutter, Wagners getreuem Übersetzer, juristischem Stellvertreter und Freund in Paris, verhält sich das nicht anders. Bezeichnend schon, dass von den Briefen, die beide zwischen 1861, also kurz vor der berüchtigten Premiere des *Tannhäuser*, und 1882, ein Jahr vor Wagners Tod, tauschten, fast ausschließlich Briefe Wagners überliefert sind, die der sorgsame Bibliothekar aufbewahrt hatte.

102 Briefen von Wagner stehen 11 von Nutter gegenüber, dazu kommen weitere 30 von Cosima, die sich ab 1869 in die Korrespondenz einmischte und sie nach 1883 bis 1890 fortführte.

Nutter, selbst (Co-)Autor von etwa 80 Werken, darunter für Jacques Offenbach und das Ballett *Coppelia* von Arthur Saint-Léon, wurde Wagner von Alphonse Royer, dem Direktor der Opéra, als Übersetzer und Überarbeiter der mangelhaften französischen Version des *Tannhäuser* empfohlen. Es folgten die Übertragung-

gen von *Rienzi*, *Fliegender Holländer* und *Lohegrin*, die Wagner generös ein „chef d'œuvre de l'intelligence et de l'amitié“ nannte (Nr. 37). Und wenn Wagner immer wieder Grüße an Nitters Vater sendet, so gehen sie an den eigentlichen, des Deutschen kundigen Übersetzer, während Nitter die poetische Form des Textes und dessen Unterlegung unter die Musik besorgte.

Gleichwohl wusste Wagner sehr wohl, sich mit Lob – denn anderen Dank ließen seine bedrängten Umstände nicht zu – Nitters Gunst zu erhalten. Wie denn überhaupt die Versicherung der Freundschaft und der Anerkennung seines uneigennütigen Engagements ein Thema dieses Briefwechsels darstellt. Und Wagners Bekenntnis, dass er dereinst als sein Schuldner sterben müsse (Nr. 22), blieb nur zu wahr, bedenkt man, dass Nitter nicht allein für Wagner übersetzte – für einen immerhin ideellen Lohn –, sondern als sein Bevollmächtigter in zahlreichen anderen Belangen von Wagner beschäftigt wurde: vor allem wegen Tantiemenzahlungen und der Aufführung seiner Werke; ebenso wegen einer Lebensversicherung für die Töchter Isolde und Eva: Die wahren Umstände verheimlichend, klagt Wagner, dass er keine Frau, keine Kinder habe (Nr. 31), weswegen er sich der fremden von Cosima von Bülow – seiner „très chère fille adoptive“ – annehme (Nr. 29). Interessant auch, dass Wagner, der allein die vollständige Aufführung seiner Werke als gültig ansah, zumindest für *Rienzi* die übliche Kürzungspraxis akzeptierte, ja selbst um den Druck eines entsprechenden Klavierauszugs besorgt war (Nr. 38).

Nitter war kein Wagnerianer. Vielmehr lassen schon Wagners betont vertrauliche Anrede „tres cher ami“ gegenüber Nitters distanziert-hochachtungsvoller „cher Maitre“ sowie das hilflos-kurze Kondolenztelegramm an Cosima (Nr. 122) vermuten, dass er sich völlig leidenschaftslos für Wagner einsetzte – und gerade darum der richtige Vertreter Wagners in Paris war: korrekt, loyal, zuverlässig, stets das Gewünschte umsichtig besorgend.

Im Unterschied zur *Richard-Wagner-Briefausgabe* enthält diese Ausgabe die Briefe Cosimas und Nitters. Die Orthographie ist kenntlich korrigiert, Durchstreichungen und eingefügte Wörter oder Sätze sind nicht (wie in der

Meyerbeer-Briefausgabe) dokumentiert. Bis auf eine Ausnahme (Nr. 6) sind alle Briefe Wagners lediglich in Abschrift erhalten: zu der Frage nach ihrer Originaltreue Anlass gebend. Das Autograph sowie die Tatsache, dass Wagners Lüge, Isolde und Eva seien nicht seine Kinder, stehen blieb, ist die Originaltreue der übrigen Texte zwar nicht beweisbar, aber immerhin recht nahe liegend. Die Edition eröffnet eine dreiteilige Einleitung: Philippe Reynal behandelt Nitters Biographie, es folgt eine knappe Würdigung Nitters als Bibliothekar der Opéra von Romain Feist, um mit Peter Josts Überschau über Wagners und Nitters Beziehungen sowie die Charakteristiken und Themen der Briefe zu diesen überzuleiten. Dass sie so sorgfältig wie kurz und prägnant kommentiert sind, versteht sich dank der Herausgeber, unter ihnen Jost als Mitarbeiter der *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*, von selbst.

(November 2003) Maunuela Jahrmärker

VALÉRIE GRESSEL: *Charles Nitter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 307 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 18.)*

Es mutet schon eigenartig an, dass eine für das Pariser Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wichtige Person wie Charles Nitter (eigentlich Charles Truinet, 1828–1899) so sehr in Vergessenheit geraten konnte, dass selbst das Zentenarium 1999 unbeachtet blieb. Umso erfreulicher ist die vorliegende Veröffentlichung, die erste ausführliche Biographie überhaupt, die auf jahrelangen Archivstudien basiert. Ausgebildet als Anwalt, dem eine glänzende Karriere in Aussicht stand, fühlte sich Truinet früh zum Musiktheater hingezogen und verfasste, meist als Co-Autor, unter dem durch Anagramm gebildeten Künstlernamen Nitter zwischen 1852 und 1898 rund 90 Libretti bzw. Szenarios für Vaudevilles, musikalische Komödien, komische Opern, Operetten und Ballette, darunter für Komponisten wie Offenbach, Hervé, Delibes, Lalo oder Lecocq. Daneben zeichnet er für die französischen Fassungen von Opern u. a. Wagners und Verdis verantwortlich. 1861 gab er seine juristische Tätigkeit endgültig auf und widmete sich fortan dem Aufbau des Archivs bzw. der Biblio-

thek der Pariser Oper, die er durch umsichtige Neuordnungen und Neuerwerbungen zu ihrer heutigen Bedeutung als zentrale Institution für die Erforschung des französischen Musiktheaters führte.

Gressel teilt ihr Buch in vier Kapitel ein, die nacheinander den Lehr- und Studienjahren, dem Librettisten und Übersetzer, dem Archivisten sowie der Persönlichkeit Nuitters gewidmet sind. Gerade dieses letzte Kapitel, in dem auch das Familienleben zur Sprache kommt (Nuitter blieb unverheiratet und wohnte bei seinen Eltern bis zu deren Tod), ist in besonderer Weise auf bislang unveröffentlichte Quellen angewiesen, da Nuitter wie kaum ein anderer sein Privatleben abzuschirmen wusste. Während die Auszüge aus dem Briefwechsel mit Cosima und Richard Wagner durch die Veröffentlichung der Gesamt-Korrespondenz (*Richard et Cosima Wagner – Charles Nuitter. Correspondance*, Sprimont 2002) inzwischen an Interesse verloren haben, erweist sich der Briefwechsel mit Charles Garnier, dem Erbauer der neuen Pariser Oper, sowie derjenige mit der Familie Hérold, den die Bibliothèque nationale de France 1997 erwerben konnte, als Fundgrube, denn insbesondere in den Briefen an seinen Jugendfreund Ferdinand Hérold (den Sohn des Opernkomponisten) erfahren wir doch einiges über das Denken und Fühlen sowie die Ansichten des sonst so sachlich-kühl erscheinenden, durch Ergebenheit und Höflichkeit sich auszeichnenden Bibliothekars mit Künstlerambitionen.

Der Verzicht auf analytische Untersuchungen zu Nuitters Leistungen als Librettist und Übersetzer (eine Funktion, die im Falle der Wagner-Bühnenwerke treffender als Bearbeiter vorliegender Übersetzungen zu umschreiben wäre) enttäuscht naturgemäß die Erwartungen, die mit einer solchen Biographie verbunden sind. Aber Gressel beschränkt sich bewusst auf eine faktenorientierte Darstellung, um erst einmal die Grundlagen für mögliche spätere Studien zu liefern. Dabei ist sie – teilweise in übertrieben anmutender Rücknahme ihrer Autorschaft – darauf bedacht, nahezu jede Aussage durch ein entsprechendes Zeugnis (Briefausschnitt, Zeitungsnotiz etc.) zu belegen. Die in großer Reichhaltigkeit ausgebreiteten Dokumente sowie der akribisch zusammengestellte Anhang (mit Übersichten zu den

Werken, an denen Nuitter als Librettist, Übersetzer oder Vermittler beteiligt war) machen denn auch das Herzstück der Publikation aus. Die weite Verbreitung, die man ihr wünscht, dürfte allerdings dadurch behindert werden, dass sie als französischsprachige Biographie in einem deutschen Verlag – wenngleich in einer renommierten Reihe – erschienen ist und insofern insbesondere in Nuitters Heimatland kaum die ihr zukommende Beachtung finden dürfte.

(Dezember 2003)

Peter Jost

MICHAEL STAPPER: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik. Tutzing: Hans Schneider 2001. 335 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 24.)

Nachdem am 29. Oktober 1923 die erste Programmansage für ein Hörfunk-Konzert aus dem Berliner Vox-Haus erklang, setzte eine Entwicklung ein, die die Ausbreitung und Perfektionierung der Musik im Hörfunk vorantrieb. Markante Daten dieser Entwicklung waren 1930 die Einführung des Magnetbandes, 1950 die erste UKW-Sendung, seit 1963 Stereosendungen und 1973 die Einführung des Kunstkopffverfahrens. Darüber wurden zahlreiche Bücher geschrieben, bereits von Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Musik im Rundfunk* von Siegfried Goslich oder Kurt Blaukopfs *50 Jahre Musik im Rundfunk*.

Über die Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik gab es allerdings noch keine Untersuchung. Diese lieferte Michael Stapper nun mit seiner im Jahre 2000 an der Universität Würzburg angenommenen Dissertation. Auch wenn er die elektro-akustische und elektronische Musik außen vor lässt – die ohne Entwicklung des Rundfunks nicht denkbar gewesen wäre. Vermutlich hätte dies den Umfang gesprengt.

Zunächst bringt er einen Streifzug durch die Technikgeschichte, informiert über die Organisation des deutschen Rundfunks, über die Möglichkeiten der Programmgestaltung und über das allmähliche Wirken von Klangkörpern wie Jazzband oder Sinfonieorchester in die Rundfunkanstalten.

Im zentralen Kapitel über die Unterhal-

tungsmusik im Rundfunk setzt er sich mit der Problematik der Begriffsbestimmung auseinander und analysiert die gehobene Unterhaltungsmusik als rundfunkeigene Kunst. Im nächsten Kapitel geht es um das Radio als Kulturinstrument, um die Rundfunkmusik als soziologisches Problem und um das beladene und heikle Thema der Auftragsvergabe im deutschen Rundfunk.

Am aufschlussreichsten ist das letzte Kapitel, die Erstellung von Kriterien rundfunkeigener Musik. Hier ordnet und vergleicht Stapper Parameter wie Form, Stil, Instrumentation, die Größe des Klangkörpers, Besetzung und Interpretation. Eine Heidenarbeit, wenn man bedenkt, dass die meist ohne großartige Vorgaben komponierten Rundfunkmusiken sehr unterschiedliche Ergebnisse darstellten und dass andererseits der weitaus größere Teil der damals entstandenen Rundfunkwerke nicht erhalten ist.

Mit einem Nachwort, Anhang, einer Bibliografie, dem Verzeichnis musikalischer Werke sowie einem Register schließt das Buch ab, das etliches zur Klärung dieser Musik, an der das Interesse sonderbarerweise so schnell erloschen war, beitragen konnte.

(September 2002) Beate Hennenberg

CHRISTIAN KUHN: Kurt Weill und das Judentum. Saarbrücken: Pfau 2001. 184 S., Notenbeisp.

Kurt Weill und das Judentum – ein schlichter Titel, der große Erwartungen weckt. Es ist die erste Publikation, die sich dieser Thematik ausdrücklich und ausführlich annimmt. Das Verhältnis Weills zum Judentum, dem religiösen Umfeld, in welchem der Dessauer Kantorsohn aufwuchs, ist bislang ein Forschungsdesiderat.

In den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt Christian Kuhnt das Bibelspiel *Der Weg der Verheißung* (1933/34–1937) – ein „Wendepunkt“ im Leben und Werk Weills und der Beginn einer neuen Phase in dessen „Auseinandersetzung mit spezifisch jüdischen Inhalten“ (S. 12). Es ist Kuhnts erklärtes Untersuchungsprogramm, den „Prozeß des Wandels“ (S. 12), der zu dem Bibelspiel hinführt, und die sich daran anschließende Entwicklung nachzuzeichnen. Aus der „Untersuchung des Einzelnen“ soll Ver-

ständnis gewonnen werden für das Ganze, für „das Problem des Judeseins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen“ (S. 13). Darüber hinaus versteht sich Kuhnts Dissertation als Mentalitätsstudie zu Weill. Der Verfasser konstatiert – trotz eines inzwischen breit gefächerten Spektrums an biographischer Literatur – das „Fehlen einer die verschiedenen Lebensphasen Kurt Weills umfassenden Arbeit“ (S. 14). Dies führe, gerade in Bezug auf Aspekte von Weills Mentalität, nicht selten zur „ungenauen Kategorisierung“. Für Kuhnt besteht daher eine weitere Aufgabe seiner Dissertation darin, diese „unter Berücksichtigung der einzelnen Entwicklungsstufen in der Biographie eines Mannes, der Deutscher, Amerikaner und Jude war, zu hinterfragen und durch eine präzisere Darstellung zu ersetzen“ (S. 14).

Um diese Ziele zu erreichen, bedient sich Kuhnt einer durchgängig chronologischen Vorgehensweise. Hinzu tritt eine nahezu ausschließliche Konzentration auf lebens- und werkgeschichtliche Faktendarbietung auf Kosten einer systematisch-strukturellen Erschließung von Weills Persönlichkeit und Werk. Bereits im ersten Drittel der Studie, das sich mit den Jahren bis 1933 befasst, wird das spürbar. Hier betrachtet Kuhnt etwa die jüdische Herkunft Weills, die auf ihn wirkenden familiären, sozialen, politischen und künstlerischen Einflüsse sowie die in diesen Jahren entstehenden musikalischen Werke mit spezifisch jüdischen und/oder religiösen Bezügen. Dem Leser wird hier zweifellos viel Wissenswertes und zum Teil Unbekanntes präsentiert. Dennoch befriedigt die Lektüre nicht. Zu sehr gerät die Arbeit zur bloßen Schilderung bzw. Aufzählung von biographischen Informationen. Einlässlichere Versuche, interpretatorische Zugänge, Zusammenhänge, Deutungsperspektiven zu erschließen, erwartet man vergeblich. Besonders schmerzlich vermisst man solche Anliegen in ausdrücklich der Analyse vorbehaltenen Passagen. So empfindet der Leser es als Mangel, dass der Verfasser die frühen Werke Weills nicht in den Kontext einer jüdisch-liturgischen Musiktradition einbindet bzw. sie ihr gegenüberstellt. Kuhnt erläutert eine solche erst gar nicht. Man fragt sich, weshalb ein Kapitel über die Geschichte des jüdischen Lebens in

Dessau seit dem 17. Jahrhundert nötig ist, das nicht in den weiteren Argumentationsgang der Studie einfließt, weshalb aber von einer Einführung in die traditionellen Formen und geschichtliche Entwicklung jüdisch-liturgischer Musik in Deutschland sowie in die mit ihr verbundenen Glaubensgesetze abgesehen wird. Gerade solche Blickrichtungen hätten über das frühe Verhältnis Weills zum Judentum Grundlegendes aussagen können.

Im zweiten Drittel der Dissertation, in dem ausschließlich „Der Weg der Verheißung“ behandelt wird, verstärkt sich der biographisch-werkgeschichtliche Ansatz. Kuhnt liefert hier zwar einen lesenswerten entstehungs-, kompositions- und produktionsgeschichtlichen Abriss. Doch die weiterführende Frage, wie die Beziehung Weills zum Judentum in dieser Zeit zu charakterisieren ist, droht darüber fast vergessen zu werden. Dabei hatte der Verfasser gerade den Weg als zentral in Hinsicht auf sein Erkenntnisinteresse ausgewiesen. Lediglich ein Unterkapitel widmet sich „Elemente[n] traditioneller jüdisch-sakraler Musik“ (S. 114) in dem Bibelspiel. Jedoch ist dieses Informationsangebot wiederum zu wenig in werkspezifische Deutungsmöglichkeiten eingebettet. Allein der Sachverhalt, dass traditionelle musikalisch-religiöse Elemente in eine Komposition einfließen und dass ein biblischer Stoff einem Spiel zugrunde liegt, sagt so gut wie nichts über das persönliche und produktive Verhältnis des Künstlers zum Judentum aus. In diesem Zusammenhang muss auf eine weitere Schwäche von Kuhnts Arbeit hingewiesen werden: Der historisch komplexe Begriff ‚Judentum‘ und seine Derivate werden niemals näher erläutert und daher geradezu unreflektiert verwendet.

Das letzte Drittel der Studie behandelt schließlich Werke nach dem „Weg der Verheißung“, die sich quasi propagandistisch für die Sache der Juden während und nach dem Holocaust engagieren, unter anderem *We will never die* (1943) und *A Flag is Born* (1946). Auch hier hält sich der bereits beschriebene Charakter der Studie durch, erfährt der Leser vor allem neue werkgeschichtliche Details, etwa zu der geplanten ‚Radiooper‘ *Jephtas Tochter* (1937) oder dem Ballettprojekt *Billy Sundays Great Love Stories of the Bible* (1939–1941).

Kuhnt breitet in seiner Studie eine reiche Sammlung bislang zum Teil unbekannter bio-

graphischer und werkgeschichtlicher Materialien aus, die Weill in der Tat als Angehörigen des Judentums betreffen. Den im Titel der Studie evozierten Perspektiven und in der Einleitung formulierten Ansprüchen wird der Verfasser freilich nur einseitig gerecht. Im Ganzen bedürfte es insbesondere einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Religion und Kultur der Juden in Deutschland, vor deren Hintergrund Weills Person und Werk zu betrachten wären, sowie eines deutlich stärkeren werkinterpretatorischen Ehrgeizes. In der dringlichen Erforschung der Beziehung Weills zum Judentum sollte das letzte Wort daher noch nicht gesprochen sein.

(September 2003)

Ricarda Wackers

STEPHAN MÖSCH: *Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. VI, 404 S., Notenbeisp. (M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Kulturwissenschaften.)

Anzuzeigen ist eine in Forschungsansatz, Qualität und Ergebnis ungewöhnliche Arbeit. Hervorgegangen aus einer literaturwissenschaftlichen Dissertation zur Librettoforschung (bei Norbert Miller), zielt ihr Interesse jedoch primär auf die Musik. Oder anders: Ausgehend von der Prämisse, dass das analysierende Verstehen von Opern in ihren Gattungsspezifika einen multidimensionalen, also interdisziplinären Ansatz verlangt, gelingen verblüffende Einsichten über das Librestostudium hinaus. Für eine derartige Arbeit bringt der Verfasser ideale Voraussetzungen mit: Studienabschlüsse in Literatur- und Musikwissenschaft und ein Musikhochschulstudium mit künstlerischem Abschluss in Gesang. Als Sänger hat er renommierte Wettbewerbe gewonnen und Bühnenerfahrung gesammelt; und aus der Perspektive des leitenden Redakteurs der Zeitschrift *Opernwelt* verfolgt er seit Jahren das Operngeschehen im In- und Ausland.

Mit dieser Kompetenz in mehreren Disziplinen und mit Fleiß, Akribie und Scharfsinn hat Stephan Mösch eine außerordentliche Fülle von Quellen und Forschungsergebnissen zusammengetragen und zahlreiche Zeitzeugen befragt. Das Literaturverzeichnis weist nahezu 600 Titel aus, wobei die Blacher-Bibliographie

(eher beiläufig) eine nützliche Erweiterung erfährt. Das Wort „gebraucht“ in der Titelformulierung ist bewusst doppeldeutig verwendet und meint gleichermaßen „notwendig“ und „benutzt“. Die Untersuchung der Libretti richtet sich auf ein erweitertes Verständnis einer zentralen Gattung Blachers, sie ist aber auch Ausgangspunkt für Fragen nach der historischen Position des Komponisten Blacher und nach seiner Persönlichkeit.

Einleitend werden der Stand der Blacher-Forschung am Beginn des neuen Jahrhunderts und die Situation der Librettoforschung zwischen Literatur- und Musikwissenschaft kritisch befragt. Eine Zeittafel notiert schlüssig und anschaulich biographische Daten im Kontext der Zeitgeschichte. Den Hauptteil bilden ausführliche, exemplarische Untersuchungen von drei Opern, d. h. Untersuchungen, die aus dem Blickwinkel der strategischen Zurüstung der Libretti diese Opern in ihrer Mehrdimensionalität zu begreifen suchen. Dabei geht es um Blacher als Librettisten einer Literaturoper seines Schülers Gottfried von Einem (*Dantons Tod* nach Georg Büchner); als Komponisten eines Nonsens-Libretto von Werner Egk, seines Vorgängers im Rektorat der Berliner Hochschule für Musik (*Abstrakte Oper Nr. 1*); als Komponisten und Librettisten einer Oper mit stummer Protagonistin (*Yvonne, Prinzessin von Burgund* nach Witold Gombrowicz, mit der synoptischen Präsentation von drei Textfassungen). Das Schlusskapitel versucht, eingebettet in ein Resümee, Blacher aus der Szenerie der 1920er-Jahre heraus, dann in seiner Zurückgezogenheit während der Nazizeit und schließlich in den Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs politisch, ideell und kompositionsästhetisch zu porträtieren und, nach 1945, als überragende Instanz im Musikleben der Bundesrepublik zu würdigen.

Mösch löst auf eindringliche Weise ein Analyseprogramm für Opern ein, wie es Carl Dahlhaus um 1980 konzipiert hat. Er stellt sich außerdem dem Problemfeld Zeitoper versus Literaturoper und entwirrt es am Beispiel Blacher. Die Blacher-Forschung bereichert er mit einem vertieften, verblüffend nuancenreichen Bild des Menschen und Komponisten, das seine Konturen aus dem steten Bezug zur Zeitgeschichte gewinnt. Er macht weiterhin deutlich, dass die von Blacher selbst so genannte Zwei-

gleisigkeit seines Komponierens – zwischen E und U, zwischen Serialismus und Neoklassizismus, zwischen Alltagsforderungen und elektronischer *Musique concrète* – das seit langem registrierbare Vergessen im Musikleben erklärt, dass dies jedoch aus einer immer noch wirksamen, wenngleich unreflektierten, obsolet gewordenen Genieästhetik resultiert. Aber gerade im Blick auf die Einzigartigkeit Blachers entwirft der Verfasser ein nachdenkenswertes Modell für das Komponieren in der Postmoderne, ohne eine Lanze für Beliebigkeit zu brechen: Blacher hat Zukunft!

Nicht verschwiegen sei, dass die Lektüre ein sprachlicher Genuss ist – kein Zufall, die Publikation von Mösch wurde 2003 in einer Kritikerumfrage der Zeitschrift *Fono Forum* als „Buch des Jahres“ ausgezeichnet.

(April 2004) Jürgen Hunkemöller

Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950. Band I: Kalifornien. Hrsg. von Horst WEBER und Manuela SCHWARTZ. München: K. G. Saur 2003. LII, 364 S.

Die Erforschung der Lebensgeschichten von Musikern und Künstlern, die als Folge des Nationalsozialismus ihre europäischen Heimatländer ab 1933 verlassen mussten, ist aus unterschiedlichen institutionellen, biographischen, werk- oder genrespezifischen Perspektiven denkbar und mündet doch immer in ein grundlegendes Problem, dem Wissen um die Existenz und Verfügbarkeit historischer Quellen.

Vor diesem Hintergrund der Quellenarbeit zur Exilforschung war es das Ziel der Herausgeber Horst Weber und Manuela Schwartz, Historikern und anderen Interessierten über den Rahmen der Musikologie hinaus einen aktuellen Überblick über Bestände und Materialien zu emigrierten Musikern zu geben. Grundlage hierzu war ein mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 1994 bis 1998 gefördertes Forschungsprojekt „Musik in der Emigration 1933–1945: Pilotprojekt Kalifornien“; als methodisches Vorbild des von ihnen geplanten Verzeichnisses wählten sie John M. Spaleks dreibändigen Katalog *Quellen und Materialien der deutschsprachigen Emigration in die USA seit 1933*.

Durch die Fülle der zu verzeichnenden Ma-

aterialien und die intendierte Genauigkeit der Auflistung musste der ursprüngliche Plan, umfassend alle Quellen zum Exil von Musikern in Europa, Israel und den Vereinigten Staaten zu erfassen, deutlich eingegrenzt werden auf kalifornische Sammlungen, was mit der Bevorzugung begründet wird, die diese Region bei den Emigranten gegenüber anderen Staaten und Metropolen genoss (nicht zuletzt auch aufgrund der Anziehungskraft der Filmmetropole Hollywood). Die Kennzeichnung des vorliegenden Buches als „Band I: Kalifornien“ verweist allerdings darauf, dass alsbald ein zweiter Band folgen soll mit Quellen aus Archiven und Nachlässen an der nordamerikanischen Ostküste (und hier vornehmlich New York). Um der Frage vieler Emigranten über Rückkehr in ihre Herkunftsländer oder Verbleib in ihrer neuen Heimat Rechnung zu tragen, dehnten die Herausgeber den Untersuchungszeitraum um jene fünf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges aus, in denen – mit der Gründung der zwei deutschen Staaten, dem Koreakrieg und dem sich abzeichnenden atomaren Wettrennen – der Kalte Krieg begann.

Der Aufbau des Buches ist straff gegliedert und beginnt mit einer umfangreichen, auf Deutsch und Englisch abgefassten Einleitung. Auf mehr als 30 Seiten wird darin die bisherige Erforschung von Exil und Vertreibung nach 1933 skizziert, die in der Musikwissenschaft im Vergleich zu anderen Disziplinen erst relativ spät einsetzte.

Darauf folgt als Kernstück des Buches auf mehr als 200 Seiten ein nur in Deutsch abgefasstes Verzeichnis der in Kalifornien verfügbaren Quellen, das eine sehr präzise Übersicht über die Standorte der Archive oder Nachlässe gibt, die dort verwahrten Materialien nach schriftlichen Quellen, Noten, Partituren, eventuell auch Tonbändern auflistet und – wie im Fall von offiziellen Dokumenten oder Briefen – stichwortartig auf Inhalte und biographische Zusammenhänge hinweist. Es finden sich darüber hinaus Einträge zur Emigration bzw. zur Exilsituation und zu bedeutenden Aktivitäten der jeweiligen Person sowie eventuelle Hinweise zum Zeitgeschehen, zu Spezifika der jeweiligen Sammlung und weiterführende Literaturverweise.

Die auf den ersten Blick enorme Detailfülle entschlüsselt sich über eine ausführliche, auf

Deutsch und Englisch verfasste Anleitung, die dem Quellenteil vorangestellt ist und die Methodik sowie die beschriebenen Kürzel der Archive und Nachlässe anführt, was eine schnelle Arbeitsweise und praktikable Vergleichbarkeit der Einträge ermöglichen soll. Zu allen Standorten sind – soweit vorhanden – Adressen, Faxnummern und Internetverbindungen angegeben, was besonders in jenen Fällen, wenn Archive oder (wie bei Ernst Krenek) Nachlässe bekannt aber nicht zugänglich waren, hilfreich für individuelle Kontaktaufnahmen oder potentielle Recherchen sein könnte.

Den Kataloglisten schließt sich auf 120 Seiten eine Auswahl von Quellen an, die exemplarisch Einblick geben in die Lebens- und Arbeitssituation etwa von Alfred Einstein oder Briefe und Erklärungen zur Unterstützung von Hanns Eisler vor dem Committee on Un-American Activities zeigen. Ausgewählt wurden diese Quellen nach ihrer geschätzten Bedeutung für die jeweiligen Biographien sowie der Exklusivität der Inhalte, um Überschneidungen mit anderen Publikationen oder etwaige Zweitabdrucke zu vermeiden.

Der eigentliche, potenzielle Nutzen für die Exilforschung zeigt sich im Hauptteil des Buches, der mit großer Informationsdichte Archive und Nachlässe einzeln durchsichtig macht und in der Darstellung der verschiedenen Standorte einen weit verzweigten Überblick über die kalifornischen Bestände gibt.

Ziel der Herausgeber war es nach eigenen Angaben, auf Exilforschung spezialisierten Wissenschaftlern ein Werkzeug zur praxisnahen Arbeit an die Hand zu geben. Es wird sich daher an den darauf aufbauenden Ergebnissen zeigen, wie hilfreich, umfassend und genau die geleistete Katalogisierung im Einzelnen ist. Als Arbeitserleichterung und spezialisiertes Rechercheinstrument macht der vorliegende Band einen gelungenen Eindruck, wobei seine Praxistauglichkeit und die Zufriedenheit der mit ihm Arbeitenden sicherlich auch immer davon abhängen wird, welche Thematik im Zentrum der jeweiligen Forschung steht.

(Oktober 2003)

Michael Custodis

THOMAS NUSSBAUMER: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskun-

de unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck u. a.: Studien Verlag / Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana 2001. 390 S., Abb., Notenbeisp. (Bibliotheca Musicologica. Band VI. Tirolensia.)

Das Material für diese Studie über die flächendeckende Erforschung und Aufnahme aller Gattungen und Formen der mündlichen Überlieferung der Südtiroler vor deren vom NS-Regime vereinbarten Aussiedelung hat Thomas Nußbaumer aus verschiedenen Quellen zusammengetragen und alle wichtigen Institutionen und Personen in die Arbeit einbezogen, die mit der volksmusikalischen Feldforschung in Südtirol durch Alfred Quellmalz vertraut waren. Insbesondere zählen dazu die Familie Quellmalz, Südtiroler Kulturinstitutionen, Wissenschaftler und Volkskundler in Innsbruck, Graz, Regensburg, Wien, Freiburg, Mainz sowie weitere Informanten vorwiegend aus Tirol. Die vorliegende Publikation entstand auf der Grundlage der Dissertation des Autors (Innsbruck 1998).

Der Umschlag dieses 390 Seiten starken Buches erweckt mit Fotos von Aufnahmesituationen aus der Feldforschung von Alfred Quellmalz in den Kriegsjahren 1940–1942 (Umschlaggestaltung Marco Riccucci) sofort das Interesse eines musikalisch-volkskundlich interessierten Lesers. Der Autor beschreibt Quellmalz' wissenschaftliche Laufbahn, sein Studium und Wirken im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau, seine Aufgaben als Leiter der Abteilung II (Volksmusik) des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, das Experimentieren mit neuen Aufnahmegegeräten (insbesondere in Umsiedlungslagern) und seine Berufung zum Mitarbeiter des Ahnenerbes in Südtirol, welche schließlich in der Feldforschung in Südtirol 1940–1942 mündete. Weiter geht der Autor auf das Umfeld der Südtiroler Option und die Umsiedlungsaktivitäten, die Aktivitäten des Ahnenerbes, der Südtiroler Kulturkommission, den Volksbildungsdienst der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland ein und beschreibt den Aufbau und die Arbeitsplanung der Gruppe Volksmusik im Vorfeld der Forschungen. Alfred Quellmalz betrieb unter den erschwerten Bedingungen des Krieges und unter Zeitdruck in erster Linie Repertoireforschung und interessierte sich nur am Rande für Überlieferungsvorgänge

(S. 129). Er habe „sowohl das mündlich tradierte ‚echte Volkslied‘ im Sinne von Josef Pommer“ als auch das „Kunstlied im Volksmund“ nach John Meier und das „Triviallied“ (S. 128) in seine Dokumentation einbezogen, sich jedoch „mit puristischer Strenge“ auf das Kriterium der Mündlichkeit festgelegt (ebenda).

Die 337 Tonbänder (Spieldauer: rund zwanzig Minuten) und ihre schriftlichen und fotografischen Begleitmaterialien, bestehend aus 2490 protokollierten Tonaufnahmen von rund 930 Gewährsleuten, 205 verfilmten Liederbüchern und Noten mit rund 4500 Einzelstücken, ursprünglich 1405 Lichtbildern von Gewährsleuten, Instrumenten, Tanzszenen und Imfeldaufnahmen (wovon heute noch 917 am Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache in Bozen erhalten sind) haben eine bewegte Vergangenheit mitmachen müssen. Die Tonaufnahmen nebst begleitenden Materialien entstanden nicht „in actu“. So manches aufgezeichnete Volksmusikstück war eigentlich gar nicht mehr lebendig, sondern wurde von einem am Ort ansässigen Lehrer auf einem Speicher in einem alten Notenheft entdeckt und auf Quellmalz' Betreiben hin einstudiert. Auf die hochinteressanten Regieanweisungen von Quellmalz, die auf den Bändern selbst zu hören sind, gibt es im Buch Nußbauers jedoch kaum Hinweise (vgl. S. 147).

Der zeitlich-geographische Ausgangspunkt der Feldforschungen (S. 165 ff.) aus Bozen und es wurden in Sammel- und Aufnahmefahrten u. a. die Orte und Gegenden Meran, Kanaltal, Völs am Schlern, Sarntal, Passeier, Corvara, Enneberg, Ulten, Ritten, Gröden, Ahrntal, Toblach, Olang, Vinschgau, Stilfser Joch, Villnöß, Brixen, Klausen, Bozen erreicht.

Das Umfeld völkischer Wissenschaft, zu dem Quellmalz zu zählen ist, wird anhand von Publikationen, Arbeitsberichten und Briefwechseln dargestellt. Quellmalz' Mitarbeiter in der Gruppe Volksmusik (Fritz Bose, Karl Horak, Walter Senn, Richard Wolfram, Karl Aukenthaler) werden einzeln und als Forschungsteam beschrieben, das Seiser Musiklager im April 1941 (eine Art Volkslied- und Volkstanz-Bildungswoche in straffer Organisationsform) einbezogen. Die musikalische Rasforschung zwecks Schaffung von Grundlagen für eine Bestimmung des ‚Deutschtums in der Musik‘ wird anhand der aktuellen wissen-

schaftlichen Diskussion nachvollzogen und nicht verschwiegen, dass Quellmalz 1942 von Reichsführer SS Heinrich Himmler und von Reinhard Heydrich als „weltanschaulich zuverlässiger und auf diesem Gebiet besonders befähigter Musikwissenschaftler“ (S. 299) bezeichnet und gefördert wurde. Der Autor betont jedoch, dass es ihm darum ging, nachzuweisen, dass Quellmalz aufgrund seiner akademischen Schulung und seines Wissenschaftsverständnisses weniger NS-ideologischen Zwecken als vielmehr den Forschungsinteressen der älteren deutschen Volkskunde verpflichtet war.

Nach 1945 erfolgte die Überführung der Südtirolsammlung nach Regensburg, Quellmalz musste sich für seine politische Vergangenheit rechtfertigen, gab jedoch in der Folge Südtiroler Volkslieder in 3 Bänden heraus (1968–1976), einen Registerband hat 1990 Wiegand Stief beigegeben. Im COMPA-Band von Franz Kofler und Walter Deutsch, *Tänze und Spielstücke aus der Tonbandsammlung Dr. Alfred Quellmalz 1940–42* (Bd. 10, Wien 1999), finden sich 72 Fotos aus diesem Nachlass. Keines der von den Südtirolern zum Besten gegebenen Loblieder auf den Nationalsozialismus oder der antifaschistischen Lieder, die Quellmalz auf einer gesonderten Spule sammelte, taucht in den Publikationen auf.

Im bibliographischen Teil gibt es ein Abkürzungsverzeichnis, die Auflistung der Quellen und ein Literaturverzeichnis. Das Personen- und Ortsregister ist in sehr kleinen Lettern gehalten, jedoch eine willkommene Ergänzung der Arbeit. Im Buch finden sich 35 Schwarzweißfotos, einige Abbildungen, eine Karte und zwei Notenbeispiele. Das Buch ist aufschlussreich und empfehlenswert.

(September 2003)

Engelbert Logar

Klangkunst. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 12.)

Elektroakustische Musik. Hrsg. von Elena UNGEHEUER. Unter Mitarbeit von Martha BRECH, Herbert BRÜN, Paulo C. CHAGAS, Frédéric CLAISSE, John DACK, Pascal DECROUPET, Bernd ENDERS, Golo FÖLLMER, Rudolf FRISIUS, Folkmar HEIN, Roger HOFFMANN, Thomas KESSLER, Thomas NEU-

HAUS, Christoph REUTER, Nicola SCALDA-FERRI, Joachim STANGE-ELBE, Marco STROPPA und Martin SUPPER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 336 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5.)

Bildende Kunst ist dem Raum verpflichtet, Musik andererseits der Zeit – so heißt es oft. Doch Raum und Zeit sind – ebenso wie die Kunstformen, die ihnen zugeordnet werden, – keine Kategorien a priori, sondern kulturspezifisch. So argumentiert Helga de la Motte-Haber in dem von ihr herausgegebenen Band zur Klangkunst, während Elena Ungeheuer, Herausgeberin des Bandes zur elektroakustischen Musik, sich spezifisch auf den Oberbegriff Raum bezieht, um die verschiedenen Aktivitäten zu skizzieren, die zur elektroakustischen Musik gehören und in den Beiträgen dieses Bands thematisiert werden: Der kommunikative Raum, der Apparateraum, der Forschungsraum, der Wahrnehmungsraum, und nicht zuletzt die imaginären, realen und assoziativen Räume des Musikerlebens (S. 14–17).

Publikationen wie diese sind ja selbst ein Stück Kulturgeschichte. Dessen ist sich Ungeheuer offensichtlich bewusst: Sie hat sich vorgenommen, die herkömmlichen Diskurse über elektroakustische Musik in Frage zu stellen. Die Geschichtsschreibung der elektroakustischen Musik ist – zumindest was ihr Frühstadium betrifft – schon zu Revision(en) vorgeschritten. Diese Situation, und die Tatsache, dass „elektroakustisch“ mehr oder weniger angemessen eine technische Kategorie benennt, die längst nicht nur Domäne der so genannten E-Musik ist, mögen erklären, warum Ungeheuer sowohl als Autorin als auch als Herausgeberin versucht, frühere Kategorisierungen mit dem Sammelbegriff des „Anderen“ zu kontern: Einige Kapitel enthalten diese Strategie schon im Titel („Das andere Hören“, „Das andere Musikinstrument“ etc.). Ganz anders die Klangkunst: Ihre wissenschaftliche Untersuchung steht – abgesehen von den Vorarbeiten in der Kunstwissenschaft – noch am Anfang. Zu ihrem Wesen gehört die Auflösung der Grenzen zwischen Zeitkunst und Raumkunst. Die Geschichte dieses Prozesses, und der Versuch, die neuen Grenzen zu skizzieren, die dadurch entstehen, sind Thema des von de la Motte editierten Bands.

Doch nicht nur diese verschiedenen wissen-

schaftsgeschichtlichen Hintergründe erklären die fundamentalen Unterschiede zwischen diesen Teilbänden aus dem *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. *Klangkunst* versammelt wesentlich weniger Einzelbeiträge, und diese sind durch den Versuch gekennzeichnet, verschiedene Teilbereiche (z. B. Klangskulptur, Klanginstallation) systematisierend zu untersuchen und mit zahlreichen (auch bildlichen) Beispielen zu erhellen. Genau in der damit gewonnenen Klarheit der Struktur ist eine hervorragende Einführung in das Thema entstanden. Diese Strategie spiegelt sich wider in den ausführlichen Künstlerbiographien am Ende des Buches.

Einen solchen ausführlichen Anhang bietet *Elektroakustische Musik* nicht; im Verzeichnis sind nicht einmal die Titel der diskutierten Beispiele angegeben. Und trotz vieler nützlicher Vorschläge zum Vergleich künstlerischer Strategien und Techniken ist das Ergebnis zu diffus, um daraus klare Folgerungen zu ziehen: Dem „postmodernen“ Streben nach Vielfalt sind ironischerweise einige wichtige Entwicklungen zum Opfer gefallen. Das einzig Verbindende scheint die häufige Bezugnahme auf die Musik der fünfziger Jahre zu sein. Viele der Aufsätze betreten theoretisches Neuland, als Handbuch allerdings ist das Gesamtergebnis nur begrenzt von Nutzen.

Die Klangkunst, vor allem die Klanginstallation, ist mehreren Autoren des betreffenden Bandes zufolge Ausdruck der Abkehr vom Subjekt, die ein zentrales ästhetisches Anliegen des zwanzigsten Jahrhunderts bildete. Die situationsgebundene Aktionskunst gilt hier als einer von vielen Vorläufern, nun tritt aber in der Installationskunst der aktiv agierende Künstler aus dem Raum. Dabei betritt oft buchstäblich ein neues Subjekt den Raum – der Rezipient. Nicht immer spielt die Anwesenheit und Mitwirkung des Rezipienten in der Klangkunst eine entscheidende Rolle, doch ist die Tendenz dazu groß. Zentral wird dadurch die Situation des Erlebens – ob deren Rahmen nun institutionell oder öffentlich ist (Letzterer wird hier durch ein eigenes Kapitel gewürdigt). Klanginstallationen sind oft so konzipiert, dass der Eintritt des Besuchers oder Passanten zu jeder Zeit geschehen kann. Doch dieser Dauerhaftigkeit der Form läuft das ephemere Wesen einiger Klanginstallationen zuwider, die – wenn sie für

bestimmte Orte konzipiert wurden – nur für die Dauer ihrer Installation erlebt werden können. Man kann deshalb in Zweifel ziehen, ob – wie von de la Motte-Haber vorgeschlagen – der Begriff „site-specific“ auf alle Arbeiten anwendbar ist, in denen der Rezipient eine entscheidende Rolle spielt, doch zeigt uns diese Diskussion den Unterschied sowohl zu anderen, eher werkbezogenen Arbeiten aus der elektroakustischen Komposition, als auch zum eher objekt- statt raumbezogenen Feld der Klangskulptur.

Klangkunst, so die Herausgeberin, ist „zum Sehen und Hören bestimmt“ (*Klangkunst*, S. 13). Elektroakustische Musik, so Folkmar Hein im anderen Band, ist „akustische Kunst ‚für‘ bzw. ‚mit‘ Lautsprechern“ (*Elektroakustische Musik*, S. 165). Natürlich gibt es Überkreuzungen, und in Heins Definition wird klar, dass unter elektroakustischer Musik potenziell viel mehr zu fassen ist, als unter Klangkunst – in Band 5 besprochen werden u. a. Industrial Rock und Internetmusik. Doch Heins Definition ist insofern nützlich, als sie ein Merkmal hervorhebt, das die unterschiedlichsten theoretischen und ästhetischen Reflexionen gestern und heute nicht nur übergreift, sondern auch bestimmt. Der Lautsprecher dient erstmal nur der Hervorbringung des Klangs; das Fehlen einer visuellen Quelle wird mal als Möglichkeit, mal als Störung empfunden. Die Folgen sowohl für die Ästhetik als auch etwa für die musikalische Analyse werden in vielen Beiträgen thematisiert, die besondere Konzentration auf Pierre Schaeffers Begriff der akusmatischen Musik ist also durchaus angemessen.

Sowohl für die Klangkunst als auch für die elektroakustische Musik ist die Möglichkeit, Klänge räumlich und zeitlich von ihrer Quelle zu trennen, entscheidend – ob man sie nun nutzt oder nicht. Der Grundunterschied zwischen (oft elektroakustischer) Raumkomposition und Klanginstallation besteht laut de la Motte-Haber darin, dass Letztere an verschiedenen Orten erlebt werden kann. Doch auch wenn die mise-en-scène nicht zur Grundkategorie der elektroakustischen Musik gehört, so verdankt sich die elektroakustische Musik einem konkreten Ort – einem Ort, der heutzutage Gefahr läuft, gesprengt zu werden. Dieser Ort heißt Studio: nicht das Heimatstudio, sondern das Studio als institutionelle Einrichtung,

wo die Arbeit zwischen Klangregisseuren, Technikern und Komponisten notwendig geteilt wird. Ausdrücklich thematisiert wird diese Gegebenheit in verschiedenen Beiträgen der *Elektroakustischen Musik*, womit klar wird, dass nicht nur die Klangkunst interdisziplinär tätig ist. Das Studio war schon immer Ort des Dialogs, der Forschung; die teilweise virtuellen Räume, die, wie eingangs erwähnt, von Ungeheuer postuliert wurden, verdanken sich den Erfahrungen dieses zentralen, sozialen Raums. Dass diese Aspekte ausdrücklich thematisiert werden, ist äußerst begrüßenswert, und – gerade wegen der zunehmenden Tendenz zum kompositorischen Privatstudio, die auch in diesem Band verzeichnet wird – durchaus an der Zeit.

(Januar 2004) Morag Josephine Grant

FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 1: Von Haydn bis Schubert. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 374 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,1.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart. Mit einem Beitrag von Joachim BRÜGGE. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 515 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,2.)

Webers berühmtes Postulat „Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst“ liest Friedhelm Krummacher als Umkehrung von Heines Bemerkung, die Sprache sei „das Kleid der Musik“. Entkleidet also – aufs Eigentliche reduziert –, das steht hinter diesem Bild, macht sich die ‚reine Instrumentalmusik‘ im Streichquartett auf den Weg, ihre grundlegenden Bedingungen auszuloten (wie Winckelmann es für die Aktzeichnung postulierte – das ist die andere Folie, vor der man Weber lesen kann). Dass das Streichquartett zwar früh „als sublimstes Genus der Instrumentalmusik“ erkannt, aber nicht in einer Gattungsgeschichte reflektiert wurde, wie Krummacher gleich zu Beginn der Einleitung des ersten Bandes bemerkt, mag daran liegen, dass sich erst in einiger Distanz zeigt, wie die aufkommende Idee der autonomen Kunst gerade für die Konstitution des Streichquartetts als Gattung die Dimension des Historischen – und zwar im Blick auf

die kompositorische Problemstellung in den Werken – konstitutiv werden ließ. Durch die Ausbildung eines Kanons entstand jener Erinnerungsraum, vor dessen Hintergrund das Komponieren von Streichquartetten sich schließlich je individuell zu positionieren hat. Krummachers Ausgangspunkt ist genau diese Besonderheit der Gattung, die sich direkt in den Werken niederschlägt. Seine Perspektive ist gleichsam die kompositionshistorische Introspektion. Dem Autor geht es allerdings nicht darum, eine idealtypische Entwicklung zu zeichnen, sondern vielmehr einerseits jene Traditionsstränge zu verfolgen, die sich auf kompositionshistorisch einflussreiche Modelle beziehen lassen, andererseits auch jenen individuellen Lösungen gerecht zu werden, die das so entstandene dichte Traditionsgeflecht flankieren. Krummacher unternimmt auf denkbar breiter Basis den Versuch, die zentrale Bedeutung der klassischen Trias Haydn, Mozart, Beethoven für die Konstitution der Gattung kompositionshistorisch zu verstehen.

Brisant wird dieser Ansatz, wenn es um eine Bewertung der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Gattung nach der Aufgabe der Prinzipien traditioneller kompositorischer Zusammenhangsbildung geht, die gerade die diskursive Verbindung der vier selbständigen Stimmen im Streichquartett begründet hatten: Tonalität, motivisch-thematische Arbeit, Ausdruck. Gehören solche Werke noch zur Gattung oder transportieren sie nur noch eine Art Erinnerungsrest? Krummacher diskutiert die verschiedenen möglichen Standpunkte: Nimmt man die Arbeit mit thematischen Prozessen als konstitutives Gattungsmerkmal, wird man ohne Zweifel deren Ende postulieren müssen, nimmt man hingegen, so schlägt Krummacher vor, die Kategorie des „Einzelwerkes“ ernst, so kann man es „als eine äußere Konsequenz der Geschichte auffassen, wenn das Einzelwerk im späten 20. Jahrhundert als immer neue Problemstellung zu verstehen ist“ (Bd. 2, S. 452). Das allerdings bedeutet, dass sich diese Werke nur „in engen Grenzen vergleichend bündeln oder gar typisieren lassen“. Mit Recht weist Krummacher auf die Wurzeln dieser Entwicklung im 19. Jahrhundert hin und methodisch begegnet er diesem Problem durch geographische Verortung. Der gesamte zweite Band entfaltet historische Topographien des Streich-

quartetts von Mendelssohn bis in die 1970er-Jahre (hervorzuheben ist dabei nicht nur das längst überfällige, allerdings bei diesem Autor erwartbare, Einbeziehen des skandinavischen Raumes, sondern auch die eigene Würdigung der Situation in der DDR). Man fragt sich allerdings, warum die beeindruckende Stringenz der beiden Bände, gerade am historisch ohnehin „offenen“ Ende in die Gegenwart hinein, durch eine Art „Ergänzung“ eines anderen Autors verletzt wurde. Joachim Brügge hat gegen die Übermacht der vorgetragenen Argumentation im Grunde gar keine Chance – und er lässt sich auch nicht auf die kompositionshistorische Perspektive und das analytische Niveau des restlichen Bandes ein, sondern zieht sich letztlich auf die Darstellung ästhetischer Standpunkte zurück. Man möchte hinter diesem „Epilog“ fast eine Verlagsentscheidung zugunsten vermeintlicher Aktualität vermuten.

Die zentralen Stärken von Krummachers Darstellung liegen ohne Zweifel zum einen in der beeindruckenden Breite der Materialbasis und der analytischen Brillanz, zum anderen aber auch in der ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur, die einhergeht mit dem – auch für diese Handbuchreihe nicht selbstverständlichen – Ernstnehmen und immer wieder argumentativen Aufgreifen der Aufgabe, eine Gattungsgeschichte zu schreiben und nicht einfach Musikgeschichte anhand von Beispielen aus einer Gattung. Krummachers ausführliche historiographische Reflexion und sein sorgfältig begründeter methodischer Standpunkt ermöglichen ohne Zweifel konstruktive Diskussion, die ich vor allem an zwei Stellen erwarten würde: Zum einen im Zusammenhang mit der Bewertung der Achse Haydn/Mozart/Beethoven (die Debatte darum nimmt der Autor bereits selbst auf, vgl. v. a. Bd. 1, S. 338 f.), zum anderen im Anschluss an Krummachers Bemerkung, dass „sozialgeschichtliche Prämissen für das Quartett weniger von Belang zu sein“ scheinen, „als für andere Gattungen“ (S. 9). Vor allem Letzteres mag (und soll wohl auch) vor dem Hintergrund der neueren kulturhistorischen Debatten Widerspruch provozieren, ist allerdings methodisch begründbar – man könnte sogar sagen, dass diese Gattung es sich geradezu zur Aufgabe gemacht hat, sich gegen ‚außermusikalische‘ Bedingungen zu immunisieren (alle „Kleider“ abzule-

gen, wenn man das Bild vom Anfang wieder aufnehmen möchte). Die historischen Bedingungen dieser Immunisierung und ihre Entwicklung können nur im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion weiter geklärt werden, und das wäre erst der nächste Schritt – dann werden sozialhistorische wie kulturelle Kontexte eine große Rolle spielen und gerade jene Seitenstränge, die sich dieser Immunisierungsstrategie widersetzen wie z. B. das *Quatuor concertant* und *brillant* etc., im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion interessant werden. Das allerdings wäre in der Anlage des vorliegenden Handbuchs nicht auch noch zu leisten. Dieser Schritt ginge überdies wohl ohne die hier so umfassend vorgelegten Voraussetzungen ins Leere. Krummacher hat in vieler Hinsicht ein *Opus summum* vorgelegt, an dem niemand vorbeikommen wird, der sich mit der Geschichte der Kammermusik befasst.

(März 2004)

Dörte Schmidt

THOMAS DANIEL: Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2002. 272 S., Notenbeisp.

Nach dem *Kontrapunkt* (Köln 1997, 2. Aufl. 2002) und dem *Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen* (Köln 2000) legt der Kölner Tonsatzprofessor Thomas Daniel nun sein drittes Lehrbuch vor. Es hat – wie der enzyklopädische *Kontrapunkt* – inhaltlich die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand, beschränkt sich aber auf die Lehre vom zweistimmigen Satz.

Der erste von insgesamt drei Hauptteilen befasst sich, unterteilt in zehn Lektionen, mit den Grundlagen der Tonsysteme und -arten, mit Metrum und Rhythmus, den Tonräumen, der Kadenzlehre und dem Wort-Ton-Verhältnis. In zwölf Lektionen behandelt der zweite Teil „Melodie- und Satzlehre“ charakteristische melodische Sprünge und Schritte, Textunterlegung, Konsonanz- und Dissonanzbehandlung sowie Imitations- und Kanontechniken. Während diese Kapitel eine Zusammenfassung der ersten fünf Teile des *Kontrapunkts* darstellen, ist der dritte Teil neu konzipiert. Seine acht Lektionen versteht der Verfasser als Schritte zum „praktischen“ Kontrapunkt. Er führt den

Leser in die Besonderheiten der gebräuchlichsten musikalischen Satzarten und Gattungen ein, gibt Hinweise zur Anfertigung eigener Choral- und Liedbicinien, Hymnenstrophen, Magnificatverse, Messduos, Motetten und Kanones im Einklang.

Daniel lotst seine Leser sicher durch die Untiefen der schwierigen Materie. Unterschiedliche, teils gegensätzliche Bezeichnungen musikalischer Sachverhalte in zeitgenössischen Traktaten geben ihm Gelegenheit, sie auf eine griffige Formel zu bringen und sie anhand konkreter Notenbeispiele zu erklären. Wo profundes Hintergrundwissen in die Darstellung einfließt, dient dies nicht dazu, die Belesenheit des Autors zu demonstrieren, sondern erhellt die oftmals komplizierten satztechnischen Konstellationen. Durch Fettdruck hervorgehobene Merksätze halten das Ergebnis des vorangegangenen Abschnitts fest, sie geben dem Stoff eine (Unter)gliederung und stellen für den Leser eine lernpsychologische Hilfe dar. Die einzelnen Lektionen schließen mit einer Lernkontrolle ab. In einem eigenen Satzversuch oder einer Analyse kann der Leser überprüfen, inwieweit er den zuvor behandelten Stoff verstanden hat. Die Lösungen dieser Aufgaben befinden sich im Anhang, der auch zahlreiche Bearbeitungsvorlagen enthält und mit einem ausführlichen Register abschließt.

Daniel scheut nicht die kritische Auseinandersetzung mit den Lese- und Arbeitsbüchern, die er vorfindet. Er setzt überkommenen didaktischen Konzepten einen eigenen, deutlichen Kontrapunkt entgegen. In diesen Lehrgang sind gleichermaßen seine umfangreiche Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires und der Theoretiker sowie die fünfundzwanzigjährige Erfahrung als Tonsatzlehrer eingeflossen. So entstand ein Buch, nach dessen Lektüre sich der Leser erfrischt fühlt, weil der Stoff klar und übersichtlich und in methodischer Hinsicht überzeugend aufbereitet vor ihm liegt. Es sei Dozenten und Studenten für den Tonsatzunterricht an Musikhochschulen und musikwissenschaftlichen Instituten nachdrücklich empfohlen.

(Oktober 2003)

Andreas Lenk

GASPARE SPONTINI: Agnes von Hohenstaufen. Hrsg. von Jens WILDGRUBER. München:

G. Henle Verlag 2001. 2 Bände. XIV, 850 S. (Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte. Band 6.)

Genau 150 Jahre nach Gaspare Spontinis Tod ist im Jahr 2001 sein kompositorisches Hauptwerk, die für Berlin komponierte Oper *Agnes von Hohenstaufen* erstmalig im Druck erschienen. Es ist dem Verlag, den Herausgebern der Reihe und vor allem dem Herausgeber des Bandes, Jens Wildgruber, hoch anzurechnen, dass sie sich diesem ebenso bedeutenden wie komplexen Opus Wagner'schen Ausmaßes gestellt haben. Die Schwierigkeiten, die mit dieser historischen Oper deutscher Provenienz, komponiert von einem naturalisierten Franzosen italienischer Herkunft, verknüpft sind, bestehen in vielfacher Hinsicht. Wildgruber sind die komplexen Umstände bewusst, wie seine einleitenden Anmerkungen zum Werk und seiner Entstehungsgeschichte zeigen, auch wenn er die neuere Forschung nicht einbezieht. Zwei relativ aktuelle Monographien, die sich der „Agnes“ widmen (von Keith Cochran, [1995] und Anno Mungen [1997]), bleiben unberücksichtigt.

Das Autograph, das neben dem gedruckten Textbuch der Aufführung von 1837 der Ausgabe als Hauptquelle zugrunde liegt, ist das Ergebnis eines ‚work in progress‘, in dem zwei vorhergehende Fassungen der Oper (1827, 1829) verarbeitet wurden. Typisch für die Partituren Spontinis der Berliner Jahre ist ihr Sprachmix. Italienische Eintragungen (meist Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen) stehen neben französischen (meist Regieanweisungen) und einigen deutschen. Man hätte diesen besonderen Charakter, der für die Forschung interessant gewesen und der Praxis kaum abträglich gewesen wäre, erhalten können, indem die Originalsprache der Eintragungen konsequent berücksichtigt worden wäre. Die Entscheidung hingegen, die moderne italienische Übersetzung von Mario Bertoncini mit in die Ausgabe hineinzunehmen, war im Sinne der Praxisorientierung der Partitur sicherlich sinnvoll – denkt man an potentielle Interessenten im (vor allem) Spontini-aufgeschlossenen Italien, das Werk aufzuführen. Der durchgängig abgedruckte italienische Text unter dem originalen deutschen aber suggeriert eine Zweisprachigkeit, die der spezifischen historischen Situation des ‚Franzosen‘ Spontini, der in Berlin lebte, nicht gerecht wird.

Spontinis gattungsgeschichtlich bedeutende Oper ist ein Werk des Übergangs. Konsequenter als große Oper konzipiert, ist ihr wesentliches formales Charakteristikum das Schwanken zwischen weiterhin erkennbarer (und auch in den Quellen dokumentierter) Nummerneinteilung und lang ausgeführten Partien, die als durchkomponiert zu gelten haben. Die sinnvolle Entscheidung des Herausgebers, die in sich stimmige Szeneneinteilung und andere Bezeichnungen des gedruckten Librettos in die Partitur zu übernehmen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Einiges bei erster Durchsicht hinsichtlich solcher äußerer Einteilungen inkonsequent anmutet. So fehlt die Bezeichnung „Arie“ in der Ausgabe zweimal (S. 389 und S. 490), wie sie im Textbuch von 1837 an entsprechender Stelle (S. 36 und 48) dokumentiert ist. Äußerst penibel hingehen sind die überaus wichtigen Bezeichnungen des Autographs dokumentiert, welche die häufigen und schnell aufeinander folgenden Tempowechsel in den vielen rezitativen Partien angeben.

Einige Unstimmigkeiten ergeben sich in der Angabe zur Besetzung des Orchesters. Die Orgelimitation durch ein Bühnenorchester (im berühmten Kirchentableau im zweiten Akt) sowie der Einsatz von Bühnenmusik an anderen Stellen in der Partitur zeigen, dass die angegebene Besetzung auf S. [XV] nicht ausreichend ist. Statt zwei Flöten werden insgesamt vier benötigt [zwei große Flöten, eine Piccoloflöte im Hauptorchester sowie eine weitere in der Orgelbühnenmusik], statt 2 Oboen ebenfalls 4, statt 4 Fagotte 6 (vgl. S. 566a und b). Für die Bühnenmusik im ersten Akt (S. 189) wird zusätzliches Blech benötigt, d. h. statt der angegebenen 4 Trompeten sind 6 und statt der 6 angegebenen Hörner sind 16 verlangt.

Bezüglich des Notentextes, der nur sehr stichprobenartig überprüft werden konnte, aber war dem Herausgeber kein Versehen nachzuweisen. Der eigentliche Text sollte also eine gute Grundlage für eine hoffentlich bald stattfindende Aufführung dieser Oper bieten. Diese Wiederaufführung der *Agnes von Hohenstaufen* also wird es zeigen, wie praxistauglich diese Partitur ist, die ein überaus komplexes musiktheatrales Werk zu dokumentieren versucht, das schon im 19. Jahrhundert die Grenzen des Möglichen zu sprengen drohte.
(April 2004) Anno Mungen

Eingegangene Schriften

Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. Édités par F. CLAUDON, G. de VAN et K. LEICH-GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. II, 294 S., Abb., Notenbeisp. (Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume V.)

Bach Studies from Dublin. Selected Papers presented at the ninth biennial conference on Baroque music, held at Trinity College Dublin from 12th to 16th July 2000. Edited by Anne LEAHY and Yo TOMITA. Dublin: Four Courts Press 2004. 270 S., Abb., Notenbeisp. (Irish Musical Studies. Volume 8.)

Hector Berlioz in Baden-Baden. Hrsg. von Rainer SCHMUSCH und Joachim DRAHEIM. Baden-Baden: Stadt Baden-Baden 2003. 127 S., Abb.

Chopin and his Work in the Context of Culture. Second International Musicological Congress. Warszawa, October, 10–17, 1999. Studies edited by Irena Poniatowska. Collaboration: Zofia Chechlińska, Wojciech Nowik, Jan Sześzewski und Mieczysław Tomaszewski. 2 Bde. Kraków: Polska Akademia Chopinowska/Narodowy Instytut Fryderyka Chopina/Musica Iagellonica 2003. 513, 550 S., Abb., Notenbeisp.

Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Hrsg. von Dietrich HELMS und Thomas PHLEPS. Bielefeld: transcript Verlag 2003. 127 S. (Beiträge zur Populärmusikforschung. Band 31.)

CARL DAHLHAUS: 19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 712 S., Notenbeisp. (Gesammelte Schriften. Band 7.)

Don Juan. Don Giovanni. Don Žuan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur. Hrsg. von Frank GÖBLER. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2004. 270 S., Notenbeisp. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Band 30.)

THOMAS DRESCHER: Spielmännische Tradition und Höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. XII, 465 S., Abb., Notenbeisp.

Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil I: 1900–1933. Bericht über das vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1996 in

Dresden. Hrsg. von Matthias HERRMANN und Hanns-Werner HEISTER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 376 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 4.)

Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966. Bericht über das vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1998 in Dresden. Hrsg. von Matthias HERRMANN und Hanns-Werner HEISTER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 455 S., Abb., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 5.)

Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil III: 1966–1999. Bericht über das vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden veranstaltete Kolloquium vom 9. bis 11. Oktober 2000 in Dresden. Hrsg. von Matthias HERRMANN und Stefan WEISS. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 396 S., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 6. Wilfried Krätzschmar zum 60. Geburtstag.)

FRAUKE ECKHARDT: UmRaum IchZeit. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 46 S., Abb., CD

PETRUS EDER OSB: Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz. Tutzing: Hans Schneider 2004. 350 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 26.)

WOLFRAM ENSSLIN: Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs (PaWV). Band 1: Die Opern. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 807 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 23,1.)

Facta Musicologica. Musikgeschichten zwischen Vision und Wahrheit. Festschrift für Wolfgang Ruf zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gilbert STÖCK, Katrin STÖCK und Golo FÖLLMER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 307 S., Abb., Notenbeisp.

SOPHIE FETTHAUER: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 586 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 10.)

ALEXANDER J. FISHER: Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XV, 345 S., Abb., Notenbeisp. (St Andrews Studies in Reformation History.)

Die Fledermaus. Mitteilungen 18–19 des Wiener Instituts für Strauß-Forschung. Oktober 2003. Sonderheft Strauss-Symposium Bukarest 27. August 2002. Tutzing: Hans Schneider 2003. 148 S., Abb., Notenbeisp.

ELISABETH FÖHRENBACH: Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 416 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 163.)

César Franck. Werk und Rezeption. Hrsg. von Peter JOST. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 313 S., Notenbeisp.

MAGNUS GAUL: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis. Tutzing: Hans Schneider 2004. 612 S., Notenbeisp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 3.)

GERD GRUPE: Die Kunst des Mbira-Spiels. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamelophonmusik der Shona in Zimbabwe. Tutzing: Hans Schneider 2004. XX, 618 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 19.)

FROMENTAL HALÉVY: La Magicienne. Paroles de H. de Saint-Georges. Dossier de presse parisienne (1858). Édité par Marthe GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. 169 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume XIV.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band VIII, September 2003, Heft 3. München: G. Henle Verlag 2003. S. 217–297, Abb., Notenbeisp.

Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001. Hrsg. von Peter PETERSEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 280 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20.)

Mauricio Kagel. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2004. 108 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 124.)

Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag hrsg. von Ulrich BARTELS und Uwe WOLF. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. 199 S., Notenbeisp.

RAINER KLEINERTZ: Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Opera, Comedia und Zarzuela. Kassel: Edition Reichenberger 2003. 2 Bände. XI, 339, 328 S., Abb., Notenbeisp. (DeMusica 8.)

KEIICHI KUBOTA: C. P. E. Bach: A Study of His Revisions and Arrangements. Tokyo: Academia Music Limited 2004. 574 S., Abb., Notenbeisp.

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. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 584 S., Abb. (Leipziger Beiträge zur Bachforschung. Band 6.)

MARIE-RAYMONDE LEJEUNE LÖFFLER: Les Mots et la musique au XX^e siècle, à l'exemple de Darmstadt 1946–1978. Paris u. a.: L'Itinéraire/L'Harmattan 2003. 310 S., Abb., Notenbeisp. (Musique et Musicologie. „Les dialogues“.)

ANDREA LINDMAYR-BRANDL: Franz Schubert. Das fragmentarische Werk. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003. 394 S., Abb., Notenbeisp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 2.)

MARINA LOBANOVA: Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 364 S., Abb., Notenbeisp.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. München: G. Henle Verlag 2003. 207 S., Abb. (Staatsbibliothek zu Berlin. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 5.)

JOHANNES MENKE: Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi: „Tre canti sacri“ und „Konx-Om-Pax“. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 252, XXVI S., Abb., Notenbeisp. (sinefonia 1.)

Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Peter TENHAEF und Walter WERBECK. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 218 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)

Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001. Hrsg. von Juliane RIEPE. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2003. 126 S., Abb. (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 8.)

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 65/66/2003. Redaktion: Fred BÜTTNER, Stephan HÖRNER und Bernhard SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2004. 193 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest. Hrsg. von Markus ENGELHARDT und Christoph FLAMM. Laaber: Laaber-Verlag 2004. XI, 507 S., Abb., Notenbeisp. (Analecta musicologica. Band 33.)

Musik und Metaphysik. Hrsg. von Eckhard TRAMSEN. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 164 S., Notenbeisp.

JÖRG RASCHE: Das Lied des Grünen Löwen. Musik als Spiegel der Seele. Düsseldorf/Zürich: Walter Verlag 2004. 429 S., Abb., Notenbeisp., CD

DOMINIK SACKMANN: Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze. München/Salzburg: Musikverlag Katzschlicher 2000. 184 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 36.)

HEINRICH SCHWEIZER: Weitgesteckte Ziele. Aus dem Leben eines Komponisten unserer Zeit. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2004. 244 S., Abb.

PETER SIMON: Eine Facettenklassifikation der Musikinstrumente. Mönchengladbach: Verlag Peter Simon 2004. 213 S., Abb.

PETER SIMON: Die Hornbostel/Sachs'sche Systematik der Musikinstrumente: Merkmalarten und Merkmale. Eine Analyse mit zwei Felderdiagrammen. Mönchengladbach: Verlag Simon 2004. 64 S.

PETER SIMON: Musical Instruments with Tongues: A Classification with Euler Circles. Mönchengladbach: Verlag Simon 2004. 24 S., Abb.

PETER SIMON: Musikinstrumente mit Zungen: Eine Systematik mit Eulerschen Kreisen. Mönchengladbach: Verlag Simon 2004. 24 S., Abb.

MARTINA SPERLING: Glucks Reformopern in der Gustavianischen Epoche. Eine Repertoirestudie im Kontext europäischer Hoftheater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Uppsala: Uppsala University Library 2004. 331 S., Abb. (Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 22.)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2001. Hrsg. von Wilhelm SEIDEL und Peter WOLLNY. Redigiert von Dagmar PAETZOLD und Bernhard SCHRAMMEK. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2002. 266 S., Abb., Notenbeisp.

Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999. Hrsg. von Wolfram STEUDE und Hans-Günter OTTENBERG unter Mitarbeit von Bernhard HENTRICH und Wolfgang MENDE. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2003. 386 S., Abb. (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 11.)

The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to Bx by Amnon SHILOAH. München: G. Henle Verlag 2003. XXIII, 346 S. (Répertoire international des sources musicales/Internationales Quellenlexikon der Musik. Bx^A.)

CHRISTIAN THORAU: Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Stuttgart: Franz

Steiner Verlag 2003. 296 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 50.)

THORSTEN WAGNER: Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 271 S., Abb., Notenbeisp.

WLADIMIR WECKER: Neue Musiktheorie. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 276 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 55.)

PETER WILLIAMS: The Organ Music of J. S. Bach. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press 2003. 624 S., Notenbeisp.

Eingegangene Notenausgaben

BACH (?): Sonate für Flöte (Violine) und Cembalo g-moll BWV 1020 / H. 542.5. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Continuo-Aussetzung von Siebe HENSTRA. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 28, 7 S. (Edition Breitkopf 8740.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Ouvertüre (Suite) für Flöte, Streicher und Basso continuo h-moll BWV 1067. Hrsg. von Werner BREIG. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 20 S. (Partitur-Bibliothek 5397.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Ouvertüre (Suite) für Streicher und Basso continuo a-moll nach BWV 1067. Rekonstruiert von Werner BREIG. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 19 S. (Partitur-Bibliothek 5398.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Triosonate für Oboe (Querflöte), Violine und Basso continuo B-dur nach BWV 1015. Rekonstruktion und Continuo-Aussetzung von Klaus HOFMANN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 28 S. u. Stimmen. (Kammermusik-Bibliothek 2287.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonaten für Violoncello und Klavier. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVIII, 155, 37 (Violoncello), 67 S. (Kritischer Kommentar.)

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Rosenkranz-Sonaten. Veröffentlicht von Dagmar GLÜXAM. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2003. XIII, 97, 39 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 153.)

Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstaufgaben I. Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXIII, 97 S.

ALFONSO FERRABOSCO THE YOUNGER: Consort Music of Five and Six Parts. Transcribed

and edited by Christopher FIELD and David PINTO. London: Stainer and Bell 2003. LIII, 253 S. (Musica Britannica. Volume LXXXI.)

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke III. Bearbeitungen nach gregorianischen cantus firmi und geistliche Charakterstücke. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVII, 64 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV, Band 12: Armida. Drame eroico. Kritischer Bericht verfasst von Silke SCHLOEN. München: G. Henle Verlag 2003. 90 S.

VINCENT LÜBECK SENIOR & JUNIOR: Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke I. Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXXVIII, 68 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III, Band 5: Oktett für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli op. 20. Hrsg. von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. XXIX, 225 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Band 17: Don Giovanni. Vorgelegt von Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 250 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Band 18: Così fan tutte. Vorgelegt von Henning BEY und Faye FERGUSON. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 177 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie IV, Werkgruppe 11: Sinfonien, Band 8. Vorgelegt von Henning BEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 61 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 19, Abteilung 1: Streichquintette. Vorgelegt von Manfred Hermann SCHMID. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 115 S.

WENZEL JOHANN TOMASCHEK: Gedichte von Goethe für den Gesang mit Begleitung des Piano-Forte. In Verbindung mit Hartmut KRONES und Herbert ZEMAN hrsg. von Ildikó RAIMONDI. Münster: LIT Verlag 2003. 184 S. (Schriften der Österreichischen Goethe-Gesellschaft. Band 1.)

ANTONIO VIVALDI: Sämtliche Sonaten für Violoncello und Basso continuo RV 39–47. Urtext. Hrsg. von Bettina HOFFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XII, 83 S.

JOHANN WILHELM WILMS: Symphonie Nr. 7 c-Moll. Hrsg. von Ernst A. KLUSEN. Köln: Verlag Dohr 2003. 184 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 24.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Siegfried KROSS am 6. Juli 2004.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER zum 75. Geburtstag am 21. Juli,

Prof. Dr. Wolfgang REHM zum 75. Geburtstag am 3. September,

Prof. Dr. Richard JAKOBY zum 75. Geburtstag am 11. September,

Prof. Dr. Johannes HEINRICH zum 75. Geburtstag am 20. September,

Prof. Dr. Ellen HICKMANN zum 70. Geburtstag am 28. Juli,

Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN zum 70. Geburtstag am 21. August,

Prof. Dr. Rudolf FLOTZINGER zum 65. Geburtstag am 22. September.

*

Dr. Dietrich HELMS hat sich im Juni 2004 an der Universität Dortmund für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Musik ohne Material. Erkenntnistheoretische Überlegungen zu einer Rezeptionsästhetik der populären Musik.*

In Anwesenheit von Musikwissenschaftlern und Musikern aus Europa und den USA wurde im Mai in Lübeck die *Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft* gegründet. Dieterich Buxtehude, langjährig als Organist und Komponist an der Lübecker Marienkirche tätig, gilt als wichtigste Gestalt in der Musik des 17. Jahrhunderts für Nordeuropa und den Ostseeraum. Umrahmt von einem Konzert und einem Festgottesdienst fand am 8. Mai 2004 die konstituierende Mitgliederversammlung statt. An der Spitze des neu gewählten Vorstandes steht der Amsterdamer Organist, Cembalist und Dirigent Ton KOOPMAN. Auch die amerikanische Buxtehude-Forscherin Prof. Kerala J. SNYDER ist Mitglied des Vorstandes. Neben der Verbreitung der Musik Buxtehudes und Forschungen zu seinem Werk wird sich die Gesellschaft zunächst vor allem dem Jubiläumsjahr 2007 (300. Todestag Buxtehudes) widmen, um die anstehenden Veranstaltungen in Europa und Übersee zu koordinieren und zu unterstützen. Information und Kontakt: www.dieterich-buxtehude.org.

Die Deutsche Morgenländische Gesellschaft (DMG) veranstaltet vom 20. bis 24. September 2004

in Halle/Saale den 29. Deutschen Orientalistentag. Der Deutsche Orientalistentag wird alle zwei bis drei Jahre einberufen. In Halle werden mehr als zwanzig Disziplinen vertreten sein. Zum ersten Mal in der Geschichte des Deutschen Orientalistentages veranstalten junge Musikethnologen/Musikwissenschaftler aus Deutschland das eigene Panel „*Musik im Orient – Orient in der Musik*“, das 2004 am 22. September 2004 unter der Leitung von Kendra Stepputat und Ildar Kharissov stattfindet. Informationen: www.dot2004.de, E-Mail: kharissov@gmx.de.

Anlässlich der ersten modernen Wiederaufführung von Joseph Weigls Oper *Die Schweizer Familie* veranstaltet das an den Universitäten Köln und Bonn beheimatete DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770–1830“ vom 29. September bis zum 2. Oktober 2004 im Kammersaal der Berliner UdK (Fasanenstraße 1B) ein interdisziplinär ausgerichtetes Symposium zum Thema „*Oper im Aufbruch – Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*“. Die Tagung befasst sich in fünf sowohl musik- als auch literaturwissenschaftlich ausgerichteten Sektionen mit einer der wegweisenden, zugleich wohl heikelsten Phasen der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper. Neben der grundsätzlichen Problematik des Wandels von Operngattungen um 1800 sowie der Frage nach der Etablierung der Gattung Oper speziell in Deutschland rücken die vielschichtigen internationalen Wechselbeziehungen, insbesondere die französischen und italienischen Einflüsse ins Zentrum des Interesses. Ein weiterer Schwerpunkt wird auf der Bedeutung des Singspiels sowie der Rolle Joseph Weigls und seines Wiener Umfeldes für die weitere Entwicklung eines deutschsprachigen Musiktheaters um die Jahrhundertwende liegen. Kontakt: DFG-Opernprojekt, Dr. Mignon Viele, Dr. Marcus Chr. Lippe, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Tel.: 0221/470-2249, Fax: 0221/470-4964, E-Mail: oper-im-aufbruch@uni-koeln.de, www.opernprojekt.uni-koeln.de.

Vom 4. bis 6. Oktober 2004 veranstalten das Europäische Zentrum der Künste Hellerau und das Musikwissenschaftliche Institut der Musikhochschule Dresden ein *Kolloquium zu Fragen der kulturellen Identität in der Musik der Gegenwart*. Die interdisziplinäre Veranstaltung, zu der Referenten aus dem In- und Ausland erwartet werden, ist unterteilt in drei Blöcke: „Kulturelle Identität im Zeitalter der globalen Kommunikation“ – „Multiethnische Gesellschaft und kulturelle Identität“ – „Kulturelle Identität und Authentizität“. Das Kolloquium ist eingebunden in die 18. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik und findet im Societätstheater Dresden statt. Begleitend dazu wird es an der Musikhochschule Dresden für Studenten ein Blocksemi-

nar zum selben Thema geben (Dauer: 1.–10. Oktober 2004, Scheinerwerb auch für Studenten anderer Hochschulen möglich). Konzeption der Tagung: Marion Demuth und Dr. Jörn Peter Hiekel. Nähere Informationen und Anmeldung unter demuth@zeitmusik.de oder hiekel@hfmdd.de sowie unter 0351/26462–17.

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 Barraqué's 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, Augustiner-gasse 7, 69117 Heidelberg, Tel.: 06221/54 27 82, Fax: 06221/54 27 87, E-Mail: musikwissenschaft@urz.uni-heidelberg.de; www.links-heidelberg.de.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Musikhochschule Dresden veranstaltet am 25. und 26. November in der Aula der Musikhochschule Dresden ein Internationales Symposium zum Thema „*Bernd Alois Zimmermann – Zeitauffassung und musikalische Poetik*“, Adresse: Wettiner Platz 13, 01067 Dresden. Die Leitung der Veranstaltung, die von der DFG gefördert wird, liegt bei Dr. Jörn Peter Hiekel. Nähere Informationen auf Anfrage unter hiekel@hfmdd.de

Vom 6. bis 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 statt zum Thema „*W. A. Mozarts Don Giovanni – Fragen der Interpretation und Aufführungsgeschichte*“. Die Teilnahme ist kostenlos; weitere Informationen: Dr. Klaus Ohel, Institut für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund, Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund, Tel. 0231/755-6538, E-Mail: klaus.ohel@udo.edu.

Im Rahmen der 2005 erstmals veranstalteten Nürnberger Gluck-Festspiele findet in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gluck-Gesellschaft, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität

Erlangen-Nürnberg und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau) vom 5. bis 7. März 2005 das Symposium „*Gluck der Europäer*“ statt. Folgende Sektionen sind geplant: „Gluck zwischen Wien und Paris“ – „Gluck in/und Italien“ – „Der junge Gluck“ (Veranstaltungsort: Berching). Eine Podiumsdiskussion zum Thema „Gluck der Europäer: Perspektiven für Forschung und Bühnenpraxis“ soll schließlich nicht nur die vorgelegten Forschungsergebnisse resümierend erörtern, sondern darüber hinaus Möglichkeiten der intensiveren Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Praxis ausleuchten. Weitere Informationen unter www.musikforschung.de, www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT oder bei Dr. Irene Brandenburg, Menchau 10, 95349 Thurnau (Brandenburg@vr-web.de).

Die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., Duisburg, und das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena an der Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, veranstalten am 6./7. Mai 2005 aus Anlass des 200. Todestages von Friedrich Schiller (5. Mai 2005), ein wissenschaftliches Symposium unter dem Titel „*Dichtungen Friedrich Schillers im Werk von Franz Schubert*“. Das Symposium wird in den Räumen der Hochschule, Hochschulzentrum am Horn, Carl-Alexander-Platz 1, D-99425 Weimar, stattfinden. Meldungen von Referaten, zusammen mit einem kurzen Exposé, sind zu richten an: Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., Frau Dr. des. Christiane Schumann, Händelstraße 6, D-47226 Duisburg; Fax: 02841/24640. Anmeldefrist für Referate ist der 30. März 2005. Die Referate des Symposiums sind zur Publikation im *Schubert-Jahrbuch* der Deutschen Schubert-Gesellschaft e. V. vorgesehen.

Die Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg veranstaltet vom 1. bis 5. Dezember 2005 in Salzburg einen Internationalen Mozart-Kongress unter dem Thema „*Der junge Mozart 1756–1780. Philologie – Analyse – Rezeption*“ und lädt hiermit zur Anmeldung von Referenten ein. Anmeldungen mit kurzen Abstracts (ausschließlich in elektronischer Form: 3¼"- oder ZIP-Disk, MS-Word oder kompatibles Programm) werden bis zum 5. Dezember 2004 an die Akademie für Mozart-Forschung z. Hd. von Dr. Faye Ferguson, Schwarzstraße 27, A-5020 Salzburg (oder per E-Mail: faye.ferguson@nma.at) erbeten.

Die Autoren der Beiträge

DIEDRICH DIEDERICHSEN, in den 80ern Herausgeber von Musikzeitschriften (*Sounds, Spex*), in den 90ern Hochschullehrer vor allem an Kunstakademien u. a. in Pasadena, Offenbach, Wien, Frankfurt, Bremen und Gießen. Freier Publizist für u. a. *Theater heute, Texte zur Kunst, Tagesspiegel* und *Tageszeitung*. Lebt in Berlin, lehrt seit 1992 als Professor an der Merz Akademie – Hochschule für Gestaltung Stuttgart

JULIO MENDÍVIL, geb. 1963 in Lima, studierte traditionelle Musik und Folkloreforschung an der Nationalhochschule für Musik und Folklore in Lima (Licenciatura 1989) und Musikwissenschaft, Ethnologie und Romanistik an der Universität zu Köln. Magisterabschluss 2001 mit einer Arbeit zur Hirschschildflöte in Südamerika. Zur Zeit Promotionsstipendiat der Heinrich-Böll-Stiftung mit einem Promotionsprojekt zum deutschen Schlager. Berater der Forschungsabteilung des Zentrums für Folklore der Universität San Marcos, Lima; Musikkritiker bei lateinamerikanischen und deutschen Zeitschriften; Schriftsteller (*La Agonía del Condenado*, León 1989). Aktuelle Veröffentlichung: *Todas las Sangres: Artículos sobre Música Popular*, Lima 2001.

RAINER NONNENMANN, geb. 1968 in Ludwigsburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. 1997 M. A. bei Peter Gülke, Promotion zum Dr. phil. 1999 bei Dietrich Kämper. Stipendiat der Graduiertenförderung NRW, der Paul Sacher Stiftung Basel, des Centro Tedesco di Studi Veneziani und der Siemens Musikstiftung. Lehraufträge am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Seit 2001 Koordinator des Initiativkreises Freie Musik Köln, seit 2002 Kolumnist der *nmz* und Vorstand der Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Freier Mitarbeiter von Musikzeitschriften, Rundfunkanstalten, Kurator von Ausstellungen und Autor zahlreicher Aufsätze zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Buchpublikationen zu Helmut Lachenmann, Mainz 2000 (Schott), Nicolaus A. Huber, Saarbrücken 2002 (Pfau), Lachenmann und Luigi Nono 2005 (Breitkopf & Härtel i. V.) und zu „Winterreisen aus zwei Jahrhunderten“ (i. V.).

OLIVER SEIBT, geb. 1968 in Köln, studierte Musikwissenschaft, Ethnologie und Japanologie in Köln. Magisterabschluss 1998 mit einer Arbeit über die Konstruktion kultureller Identität in der japanischen Populärmusik. Seit 2000 Wiss. Mitarb. der Abteilung Musikethnologie des Musikwissenschaftliches Instituts der Universität zu Köln. Er arbeitet zur Zeit an einer Dissertation über die Anwendungsmöglichkeiten von Pierre Bourdieus *Theorie der Praxis* in den Musikwissenschaften.

MARTIN ZENCK, geb. 1945, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und neuere deutsche Literaturwissenschaft in Freiburg/Br. und Berlin, wo er 1975 mit einer Arbeit über *Kunst als begriffslose Erkenntnis* promovierte. Nach der Habilitation bei Carl Dahlhaus an der TU Berlin über *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* 1982 war er drei Jahre Produzent für Neue Musik beim WDR in Köln. Ab 1986 Heisenberg-Stipendiat der DFG, 1989 Berufung zum Professor für Historische Musikwissenschaft an die Universität Bamberg. Seine gegenwärtigen Forschungsschwerpunkte liegen auf der Beziehung von Musik und Sprache, der philosophischen Ästhetik, der Neuen Musik, der Musik im Exil und Theresienstadt.

Nachtrag zu Heft 2/2004:

JOACHIM KREMER, geboren 1958, studierte Schulmusik und Musikerziehung an der Musikhochschule Lübeck (Staatsexamen/Musiklehrerdiplom 1986), danach Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Kiel, 1993 Promotion mit einer Arbeit über *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* (Kassel 1995). 1995–2000 tätig als Wiss. Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 2001 Habilitation mit einer Studie zum musikhistorischen Diskurs um die nationale Identität in Frankreich zwischen 1870 und 1920, insbesondere mit Blick auf Sinfonik und Kammermusik. Seit Oktober 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, seit 2004 Mitherausgeber der *Telemann-Auswahlausgabe*. Zuletzt erschienen: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, hrsg. von Joachim Kremer, Wolf Hohohm und Wolfgang Ruf (= *Telemann-Konferenzberichte*), Hildesheim u.a. 2004.