

# Die Musikforschung

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

---

58. Jahrgang 2004 / Heft 1 – 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 € 69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 24,80 (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](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 17 vom 1. Januar 2003.

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

Dieses Heft enthält folgende Beilagen: Bärenreiter-Verlag, Kassel; Orpheus Verlag, Bonn; Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Stuttgart.

## Inhalt dieses Heftes

Zum Gedenken an Martin Ruhnke (1921–2004) .....	1
Martin Loeser: „Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie ...“. Aspekte des Museumsgedankens in der Pariser Musikkultur des 19. Jahrhunderts .....	3
Kathrin Messerschmidt: „... manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen ...“. Zur humoristischen Entgrenzung musikalischer Zeit in Robert Schumanns „Humoreske“ Op. 20 .....	11
Thomas Synofzik: Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54 .....	28
Dorothea Redepenning: „... vermissen wir das logische Denken“? Zu Bruckners Kunst des Übergangs .....	33
Thomas Kabisch: Was dirigiert der Dirigent? Celibidache, Toscanini und die Dialektik des Musikalischen .....	48

## Berichte

Stuttgart, 30. April 2004: „Musik Literatur. Vermitteln aus Leidenschaft“. Ein Symposium zu Ehren von Uwe Schweikert .....	59
Dresden, 26. und 27. Mai 2004: „Sagenhaft Sagenhaftes“ .....	60
Litomyšl, 19. bis 21. Mai 2004: „Das Bild Bedřich Smetanas in den Wandlungen der Zeit 1824 – 1884 – 2004“ .....	61
Düsseldorf, 15. und 16. Juli 2004: „Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit“ .....	62
München, 2. bis 4. August 2004: „Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext“ .....	63
Lillafüred, 23. bis 28. August 2004: 12. Konferenz der Cantus-Planus-Forschungsgruppe der International Musicological Society .....	64

Stuttgart, 24. bis 26. September 2004: „Was heißt heute noch ‚kritisches Komponieren‘?“ . . . . .	65
Berlin, 29. September bis 2. Oktober 2004: „Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800“ . . . . .	66
Bonn, 28. bis 30. Oktober 2004: „Schostakowitsch und die Symphonie“ . . . . .	67

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht 68

**Besprechungen**

H. Schönecker: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren (Riepe; 82) / P. Niedermüller: „Contrapunto“ und „effetto“. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos (Schick; 83) / C. Campa: Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo (Meine; 84) / Chr. Speck: Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung (Riepe; 86) / H. Volckmar-Waschk: Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen (Breig; 88) / Mozarts „Idomeneo“ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors (Brandenburg; 90) / Chr. Blanken: Franz Schuberts Lazarus und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Poppe; 93) / Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften (Wehner; 93) / M. L. McCorkle: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (Struck; 94) / Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft (Borchmeyer; 97) / Facta Musicologica. Musikgeschichten zwischen Vision und Wahrheit. Festschrift für Wolfgang Ruf zum 60. Geburtstag (Auhagen; 100) / G. A. Bontempi/ G. Peranda: Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne (Poppe; 101) / G. Fr. Händel: Hallische Händel-Ausgabe II/40: Imeneo (Poppe; 102)

Eingegangene Schriften . . . . .	103
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	106
Mitteilungen . . . . .	107
Die Autoren der Beiträge . . . . .	111
Hinweise für Autoren . . . . .	112

## Zum Gedenken an Martin Ruhnke (1921–2004)

Von Friedhelm Krummacher, Kiel

Wer Martin Ruhnke näher kennen lernte, konnte manches aus seinem Leben hören, in das der Krieg mit seinen Folgen eingegriffen hatte. Geboren am 14. Juni 1921 im hinterpommerschen Köslin, kam er aus einer Familie, die mehrfach Musiker und Mathematiker hervorgebracht hatte. Nach frühem Instrumentalunterricht schien das Studium vorgezeichnet, als 1939 dem Abitur der Wehrdienst folgte. Indes musste Ruhnke nach Kriegsende als Gefangener noch vier Jahre in Russland bleiben, doch sah er die schwere Arbeit als Beitrag dazu, ein Stück Leid und Unrecht wiedergutzumachen. So empfand er den Tag der Entlassung im September 1949 als „zweiten Geburtstag“.

Prägend wurde für ihn danach das musikwissenschaftliche Studium bei Friedrich Blume, Anna Amalie Abert und Kurt Gudewill in Kiel. Schon nach acht Semestern konnte er seine Dissertation über *Joachim Burmeister* einreichen, die mit dem Promotionspreis der Philosophischen Fakultät ausgezeichnet wurde. Nachdem er 1954 Assistent an der Freien Universität Berlin wurde, habilitierte er sich hier 1961 mit *Beiträgen zur Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*. Drei Jahre später wurde er als Ordinarius an die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg berufen, der er bis zur Emeritierung 1986 treu blieb. In dieser Zeit engagierte er sich vielfach in der Gesellschaft für Musikforschung, die ihn 1965 in den Vorstand, von 1968 bis 1974 zweimal zum Präsidenten und später zum Ehrenmitglied wählte. In seiner Amtszeit bemühte er sich um den Zusammenhalt des Fachs und die Kooperation mit der Musikerziehung, infolge der neuen DDR-Verfassung fiel in diese Phase aber auch der erzwungene Austritt der ostdeutschen Mitglieder, den Ruhnke dennoch zu überbrücken suchte. Zugleich wirkte er über lange Jahre in den Gremien seiner Universität, als Fachgutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft und im Vorstand der Musikgeschichtlichen Kommission, in der er für die Sicherung der Gesamt- und Denkmälerausgaben eintrat. In diesen Ämtern bekundete sich das Vertrauen, das jenseits von Schulen und Richtungen seiner lauterer Persönlichkeit entgegengebracht wurde.

Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Tätigkeit waren schon früh vorgezeichnet. Während die Habilitationsschrift durch mehrere Aufsätze ergänzt wurde, ging von der Dissertation neben der Ausgabe von Burmeisters *Musica poetica* (1955) auch die Edition der Motetten von Adrian Petit Coclico aus (1968). Dazu trat die lange Reihe seiner Beiträge zur MGG und zu weiteren Nachschlagewerken. Wie Blumes *Gesammelte Schriften* gab er auch die Festschrift für Bruno Stäblein heraus, seit ihm aber 1960 die Redaktion der Telemann-Werkausgabe übertragen wurde, setzte er sich für die Anerkennung dieses Komponisten ein. Nach der *Lukaspassion* von 1728 (1964) edierte er auch Kammermusik (1983), vor allem aber schuf er die Basis für das *Thematisch-Systematische Verzeichnis*, dessen ersten Band er 1984 mit dem Verzeichnis der Instrumentalwerke vorlegen konnte. So wurde er 1991 Präsident und 1997 Ehrenmitglied der Telemann-Gesellschaft und erhielt 1995 den Magdeburger Telemann-Preis.

Eine nochmalige Erweiterung des Spektrums bedeutete die Edition von Francesco Gasparinis Oper *Il Bajazet* (1981–1985), die weitere Studien nach sich zog. Nimmt man dazu die Aufsätze und Rezensionen, dann zeichnen sich die Konturen eines von philologischer Kompetenz und historischer Umsicht bestimmten Œuvres ab.

So spröde Ruhnke mitunter wirken mochte, so gelöst konnte er im engeren Kreise sein. Seine glänzenden Lateinkenntnisse übte er ebenso wie sein gewandtes Klavierspiel, und viel galt ihm der Bestand jener Dichtung und Musik, deren Memorieren ihm über schwere Jahre geholfen hatte. Wie er stets auf Ausgleich und Verlässlichkeit bedacht war, so wusste er fordernd die Schüler und Mitarbeiter zu fördern. Nach einer unveröffentlichten Gabe zum 60. Geburtstag überreichten sie ihm 1986 eine stattliche Festschrift, und die Telemann-Forschung ehrte ihn 1971 mit einer weiteren Festgabe. Nachdem er 1995 seine Frau verloren hatte, ist ihr Martin Ruhnke am 25. September 2004 nachgefolgt. Die deutsche Musikwissenschaft hat vielfältigen Grund, seines Wirkens dankbar zu gedenken.

## „Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie ...“ Aspekte des Museumsgedankens in der Pariser Musikkultur des 19. Jahrhunderts

von Martin Loeser, Hannover

### Vorbemerkung

Das sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach und nach entfaltende Phänomen des Historismus dürfte hinsichtlich seiner grundsätzlichen Relevanz für die Geschichte des 19. Jahrhunderts unstrittig sein. Strittig ist hingegen seine Beurteilung, zumal dem Terminus im Verlauf seiner Geschichte innerhalb der verschiedenen Künste und wissenschaftlichen Disziplinen immer wieder unterschiedliche, teilweise pejorativ konnotierte Bedeutungen zugewiesen wurden.<sup>1</sup> Während der Begriff in der Musikwissenschaft vorwiegend im Kontext bestimmter kompositionstechnischer Verfahren und Bezüge zu Modellen Alter Musik seine Anwendung findet, zielt der Begriff weiter gefasst auf „eine grundsätzliche Bedeutung der Geschichte und des historischen Denkens“<sup>2</sup> für das Bewusstsein und Handeln einer Epoche. Der vorliegende Beitrag knüpft an dieses umfassende Verständnis des Historismus-Begriffs an. Ausgehend von der Beobachtung Friedhelm Krummachers, dass sich „[p]arallel zur Institution des Museums [...] die des öffentlichen Konzerts“ ausgebildet habe,<sup>3</sup> werden unter kulturgeschichtlicher Perspektive einige Aspekte des Museumsgedankens und seiner Relationen zur Musik beleuchtet.

\*

Als sich Franz Liszt 1835 in einer Artikelserie der *Gazette musicale de Paris* kritisch „Zur Situation der Künstler und ihren Bedingungen in der Gesellschaft“ äußerte,<sup>4</sup> stellte er an das Ende seiner Ausführungen einen Forderungskatalog, in dem es heißt:

„Au nom de tous les musiciens, au nom de l'art et du progrès social, nous demandons, nous réclamons:  
Premièrement, la fondation d'un concours quinquennal de musique religieuse, dramatique et symphonique. Les meilleurs compositions dans ces trois genres devront être solennellement exécutées pendant un mois au Louvre, et ensuite acquises et publiées aux frais du gouvernement.  
En d'autres termes, – la fondation d'un nouveau MUSÉE.“<sup>5</sup>

Die Forderung Liszts nach einem Museum für die Musik erscheint für heutige Ohren zunächst einmal kurios, zumal im Rahmen eines Diskurses, der sich mit dem Zusammenhang von Musik und ‚sozialem Fortschritt‘ auseinandersetzt. Zu fragen

<sup>1</sup> Vgl. zum unterschiedlichen Verständnis des Begriffs in den Geistes- und Kunstwissenschaften, aber auch innerhalb der Musikwissenschaft Carl Dahlhaus, Art. „Historismus“, Abschnitte I–VII, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 335–342, und Friedhelm Krummacher, Art. „Historismus“, Abschnitte VIII–X, in: ebd., Sp. 342–352.

<sup>2</sup> Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt/M. 1993, S. 17.

<sup>3</sup> Krummacher, Sp. 346.

<sup>4</sup> Franz Liszt, „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“, in: *Gazette musicale de Paris* 2 (1835), S. 154 f., 157–159, 165 f., 245–249, 285–292 u. 332 f. (Leichter zugänglich im französischen Original sowie deutscher Übersetzung in ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Detlev Altenburg, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hrsg. v. Rainer Kleinertz, Wiesbaden 2000, S. 2–65).

<sup>5</sup> Liszt, S. 333 (*Sämtliche Schriften*, S. 62).

wäre daher, warum Liszt diese Verbindung herstellte und inwiefern sich sein Verständnis des Museumsbegriffs möglicherweise von unserem heutigen Verständnis unterschied. Warum gelangte er darüber hinaus gerade zu einem solchen Maßnahmenpaket?

Um diese Fragen zu beantworten, ist es zunächst erforderlich, die dem Museum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris zugewiesene Bedeutung zu erläutern. Daran anschließend wird dann gezeigt, in welche weiteren Zusammenhänge der Pariser Musikkultur der Museumsgedanke Eingang fand.

### *Zur gesellschaftlichen Bedeutung und Funktionalität des Museums*

Die Forderung Liszts nach einem Museum war Anfang der 1830er-Jahre keineswegs abwegig. Denn das Museum war zu dieser Zeit eine immer noch relativ neue und vor allem sehr prominente Institution. Im Zuge der Französischen Revolution waren allein in Paris fünf Museen eröffnet worden, darunter der von Liszt erwähnte Louvre; zwischen 1803 und 1805 erhielten zudem 22 Städte in den Departements Museen.<sup>6</sup>

Der Grund für eine derartige Kulturpolitik lag in dem großen Wert, der Kunst allgemein zuerkannt wurde. Diese wurde seit der Französischen Revolution besonders geschätzt, da sie mit Freiheit gleichgesetzt wurde und nach diesem Verständnis zum Erreichen der allgemeinen Freiheit durch die Revolution beigetragen hatte.<sup>7</sup> Aufgrund dessen sah die französische Republik sich zu ihrer Pflege besonders verpflichtet, was ab 1794 zu einem planmäßigen Erobern bzw. Erbeuten von Kunstschätzen während der Revolutionskriege führte. In einer am 20. September dieses Jahres vor dem Nationalkonvent gehaltenen Rede wurde dies mit der Rettung der „Meisterwerke“ begründet, da diese „durch die Knechtschaft besudelt worden“ seien.<sup>8</sup> Weiter heißt es:

„Hierher, [in das] Nationalmuseum, wird der Ausländer von heute kommen, um zu lernen; der empfindsame Mensch wird vor den Werken der vergangenen Jahrhunderte Tränen vergießen; der vom Feuer des Genies besessene Künstler wird Modelle herausuchen, die sein männlicher, von den Ketten des Despotismus befreiter Pinsel vielleicht übertreffen wird.“<sup>9</sup>

Neben der, wie es der Kunsthistoriker Edouard Pommier formulierte, hier zum Ausdruck kommenden „Freiheitsideologie“,<sup>10</sup> aufgrund derer eine dauerhafte kulturelle Überlegenheit Frankreichs angestrebt wurde, werden hier auch Funktionen des Museums benannt. So ist das Museum einerseits der Ort des Aufbewahrens, des Konservierens von Meisterwerken, andererseits wird es als für die Allgemeinheit – hier angesprochen als „empfindsame Menschen“ und „Ausländer“ – bestimmter Ort des Lernens und der ästhetischen Kontemplation angesehen. Darüber hinaus soll es direkt zur modellhaften Demonstration, also als Vorbild für die Künstler dienen. Aufgrund

<sup>6</sup> Vgl. Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845)* (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 111), Göttingen 1996, S. 81. – Von Plänen zu fünfzehn Museen allein für das Jahr 1801 berichtet Desvallées; vgl. André Desvallées, „Konvergenzen und Divergenzen am Ursprung der französischen Museen“, in: *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, hrsg. v. Gottfried Fliedl (= *Museum zum Quadrat* 6), Wien 1996, S. 65–130, hier S. 117.

<sup>7</sup> Vgl. Edouard Pommier, „Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt“, in: *Die Erfindung des Museums*, S. 7–25, hier S. 12 f.

<sup>8</sup> *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, hrsg. v. James Guillaume, Bd. 5, Paris 1904, S. 75, zit. nach Pommier, S. 14.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 13.

dieser zivilisatorischen Funktionen galt das Museum daher als wichtiges Bildungsinstrument für die staatsbürgerliche Grundbildung.<sup>11</sup>

Wie populär Museen waren, geht neben der bereits angeführten Zahl von Neugründungen auch aus einem ökonomischen Gutachten des englischen Kaufmanns John Bowring hervor. Dieser bereiste Frankreich Anfang der 1830er Jahre als Wirtschafts- und Handelsexperte im Auftrag der englischen Regierung. In dem Gutachten heißt es:

„[All the establishments] ... are not only open on a Sunday, but they are crowded, and the labouring people go there; in France, I may say, there is an atmosphere of art, and into that atmosphere the nation is thrown.“<sup>12</sup>

Bemerkenswert ist hier nicht nur der regelrechte Ansturm auf die Institution, sondern auch deren von Bowring betonte klassenübergreifende Popularität. Eine derartige Attraktivität ist durch den freien Eintritt am Wochenende zu erklären, der auch sozial schwächeren Schichten den Zutritt ermöglichte. Darüber hinaus signifikant ist der Umstand, dass dem Museum Interesse im Rahmen eines ökonomischen Gutachtens zuteil wird. Eine Erklärung dafür findet sich ebenfalls in Bowrings Ausführungen:

„What the Government has done is to make art universally accessible; all [...] collections of art, whether in painting, statuary or engraving, in fact every thing which is likely to form the national taste, is opened to the people.“<sup>13</sup>

Das Museum erschien aus ökonomischer Perspektive also primär als Ort der Geschmacksbildung, als Institution ästhetischer Bildung, mit deren Hilfe man weite Teile der Bevölkerung erreichen konnte. Und nach Ansicht des Gutachters Bowring war der auf diese Weise vermittelte ‚gute Geschmack‘ dafür verantwortlich, dass die im Vergleich zu England noch weitgehend handwerklich dominierte französische Güterproduktion der eigenen englischen qualitativ überlegen war.<sup>14</sup>

Emblem und Ausgangspunkt einer derartigen volkswirtschaftlichen Funktionalisierung von Kunst, innerhalb derer das Museumskonzept als Schnittstelle diente, waren die seit 1798 veranstalteten Industrieausstellungen. Schon bei der ersten Ausstellung auf dem Marsfeld wurden die exponierten Produkte nicht nur von Technikern und Naturwissenschaftlern begutachtet, sondern auch von Künstlern auf ihre geschmackvolle Gestaltung hin beurteilt, zudem waren sie katalogisiert und wurden publikumswirksam präsentiert. Die ausgezeichneten Waren überführte man – gleichsam zur ästhetischen Kontemplation – in einen in der Mitte aufgestellten „temple à l'industrie“.<sup>15</sup>

Zeigt bereits diese Organisation eine, wie es die Historikerin Ingeborg Cleve formulierte, „Inszenierung der Waren als Kunstwerke“<sup>16</sup> nach dem Konzept des Museums, so wurde dieser Bezug auch noch einmal vom Veranstalter, dem französischen Innenminister Nicolas Louis François de Neufchâteau, herausgestellt. Nach dem „asile“, das Frankreich den schönen Künsten durch ihre Eroberung geboten habe, rufe

<sup>11</sup> Vgl. dazu Cleve, „Der Louvre als Tempel des Geschmacks. Französische Museumspolitik um 1800 zwischen kultureller und ökonomischer Hegemonie“, in: *Die Erfindung des Museums*, S. 26–64, insbes. S. 35 u. 44 ff.

<sup>12</sup> *Report from the Select Committee on the Silk Trade*, Testimony of John Bowring, LL.D., London 1832, S. 538, § 8832, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 53.

<sup>13</sup> *Report from the Select Committee*, S. 538, § 8831, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 53.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Cleve, „Der Louvre“, S. 28 f.

<sup>15</sup> *Gazette nationale*, 1798, 3, S. 1395, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 37.

<sup>16</sup> Cleve, „Der Louvre“, S. 37.

„[l]a liberté [...] également les art utiles, en allumant le flambeau d'une émulation inconnue sous le despotisme“ hervor.<sup>17</sup>

Weithin sichtbar wurde die enge Verbindung zwischen den „beaux-arts“ und den „arts utiles“ – unter denen die Musikinstrumente wiederum als „arts sensitifs“ rangierten – ab 1801 demonstriert. Seit diesem Jahr fanden die Industrieausstellungen im Louvre statt. Erst 1834 mussten sie dort aus Platzgründen weichen.<sup>18</sup> Zeitgleich mit den Industrieausstellungen wurde im Louvre auch der jährliche ‚Salon‘ – die Ausstellung neuer Werke der Bildenden Künste – abgehalten, wodurch nach Cleve „Kunstproduktion und Industrieproduktion, Fortschritt in der Kunst und in den Gewerben [...] parallel zueinander in den Blick der Öffentlichkeit gerieten [...] und als Teile einer Einheit gesehen“ wurden.<sup>19</sup> Wie positiv diese Synthese aufgenommen wurde, geht aus einer geradezu euphorischen Äußerung des Kunstprogrammatikers Émeric-*David* über den Louvre hervor:

„Que ce palais est grand, ainsi paré des productions de notre industrie! quelle variété! quelle richesse! quel éclat! Ici la peinture brille dans les ouvrages qu'elle a dirigés, autant qu'au salon d'exposition dans ceux qu'elle a produits.“<sup>20</sup>

Angesichts der allgemein herrschenden Euphorie bezüglich des Zusammentreffens von Kunst und Industrie im Museumsgedanken und des daraus resultierenden Fortschritts, ist es nicht verwunderlich, dass auch Liszt diese Ansicht teilte, zumal sich derartige Gedanken auch in den ihm vertrauten sozial-christlichen Lehren von Claude-Henri de Saint-Simon und Félicité de Lammenais finden.<sup>21</sup> So sprach auch Liszt in dem eingangs angeführten Zeitschriftenartikel von der unbezweifelbaren „puissance civilisatrice de l'art“, von der „importance des travaux artistiques, leur influence et leur nécessité sociale“ und sah zugleich eine „trinité nouvelle de la science, de l'industrie et de l'art“ gegeben.<sup>22</sup> Vor diesem Hintergrund ist daher auch seine Forderung nach einem Museum für die Musik zu verstehen, welches er in Anlehnung an den Ort sowie an die Modalitäten von Industrieausstellung und Salon als einen im Louvre abzuhaltenden Wettbewerb begriff. Bemerkenswert ist dabei besonders die Forderung nach der Aufführung neuer Werke, womit dem Museum von Liszt große Bedeutung zur Förderung der zukünftigen Entwicklung der Musik zugemessen wurde.

### *Zur Projektion des Museumsgedankens auf die Musik*

Die von Liszt erhobene Forderung nach einem Museum bzw. nach einer den Salons der Bildenden Künste ähnlichen Ausstellung für die Musik findet sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder. Zudem war Liszt keineswegs der Erste, der in Paris einen

<sup>17</sup> „Le Ministre de l'intérieur, aux administrations centrales de Département, et aux Commissaires du Directoire exécutif près de ces Administrations. Paris, le 9 Fructidor, an 6 de la République“, in: *Recueil des lettres circulaires, instructions, programmes, discours, et autres actes publics, émanés du C.<sup>en</sup> François de Neufchâteau, pendant ses deux exercices du Ministère de l'intérieur*, Bd. 1, Paris an VII [1799], S. 103, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 57.

<sup>18</sup> Vgl. Cleve, „Der Louvre“, S. 46 f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 47.

<sup>20</sup> T. [oussaint] B. [ernard] Émeric-*David*, *Histoire de la peinture au moyen âge. Suivie de l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du musée olympique*, Paris 1863, S. 278, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 62.

<sup>21</sup> Vgl. einführend Wolfgang Röd, „Philosophie als Gesellschafts- und Religionskritik“, in: Stefano Poggi u. W. Röd, *Positivismus, Sozialismus und Spiritualismus im 19. Jahrhundert (= Geschichte der Philosophie 10: Die Philosophie der Neuzeit 4)*, München 1989, S. 157 ff. und 266 ff.

<sup>22</sup> Liszt, S. 285 (*Sämtliche Schriften*, S. 28).



Bezug zwischen Musik und Museum hergestellt hatte. Bereits ein Jahr zuvor hatte Hector Berlioz den Museumsgedanken bis in die Wortwahl hinein auf die *Société des Concerts du Conservatoire* projiziert. So heißt es in der *Gazette musicale de Paris*:

„Belle institution!! noble monument élevé à l’art pour en conserver et protéger l’existence. Rare assemblée d’artistes qui sentent et comprennent, se passionnent et admirent, obéissent au génie dont ils sont les fidèles interprètes, n’usurpent point sa place au soleil, mais la lui font plus large, au contraire, réunissent leurs talents, leurs efforts, leurs amours-propres en faisceau, et se font piédestal pour élever des statues. [...] Ces magnifiques solennités musicales viennent de finir; notre Louvre est fermé.“<sup>23</sup>

Und noch 1842 bezeichnete er diese Konzertgesellschaft „comme un musée où de merveilleuses compositions sont exposées“; allerdings als „musée trop rarement ouvert“, das trotz des großen Interesses, das es für die Öffentlichkeit besitze, nur schwer zugänglich sei.<sup>24</sup> Ebenso sprach Camille Saint-Saëns am Ende des Jahrhunderts davon, dass „dieser ehrwürdige Ort wohl immer [den Charakter eines Museums] behalten“ werde, „und den ersten Platz [...] die geheiligten Werke einnehmen“ werden. Das sei „sein gutes Recht“ und seine „hauptsächliche Funktion“.<sup>25</sup>

Gefördert wurden derartige Projektionen durch die zwischen Museum und Konzert bestehenden Analogien: Beide Institutionen waren Orte der Öffentlichkeit und der ästhetischen Kontemplation, zudem diente – zumindest in diesem speziellen Fall – die künstlerische Qualität der dargebotenen Werke als verbindendes Element, da die *Société des Concerts* in der Regel nur bereits als Meisterwerke anerkannte Kompositionen zur Aufführung brachte.<sup>26</sup> Welch eine wesentliche Bedeutung gerade diesem qualitativen Punkt zugemessen wurde, geht aus einer Äußerung Saint-Saëns’ aus dem Jahr 1890 hervor:

„Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie: Alles, was gut ist, muß dort seinen Platz finden. Das Publikum mißt gern den Wert der Werke danach, wie intensiv dabei seine Sinne beeindruckt werden, aber das ist ein völliger Irrtum. Die Erhabenheit der Ideen, ihre Originalität, die Tiefe des Gefühls und die Schönheit des Stils machen den Wert der Kunstwerke aus und nicht die mehr oder minder große Verwirrung, die sich den Sinnen mitteilt. Sollte das Trachten nach dem sensitiven Erlebnis zum Ziel der Musik werden, so wird sie davon binnen kurzem vernichtet werden, denn allzubald hat dies eine unerträgliche Monotonie und tödliche Überspanntheit zur Folge.“<sup>27</sup>

Vor diesem Hintergrund ließe sich die vielfach als monoton kritisierte Programmgestaltung der *Société des Concerts du Conservatoire* überdenken. Da sich deren Konzerte lange Zeit in ihrer hohen Qualität und ihrer rigorosen Abgrenzung gegenüber Novitäten deutlich von anderen Pariser Konzertunternehmen abhoben, kollidierten sie mit einer in Paris weit verbreiteten Auffassung der Musik als bloßer Unterhaltung.<sup>28</sup> Betrachtet man die Programmgestaltung hingegen aus der Perspektive einer ständigen Museumsausstellung mit ihrem oben angesprochenen Ziel ‚zu schützen und zu konservieren‘, so erhielt dieser Vorwurf eine völlig andere Qualität.

<sup>23</sup> Hector Berlioz, „Concerts du Conservatoire“, in: *Gazette musicale de Paris* 1 (1834), S. 133–135, Zitat S. 133.

<sup>24</sup> H. Berlioz, „Premier Concert du Conservatoire“, in: *RGMP* 9 (1842), S. 21 f., hier S. 21.

<sup>25</sup> Camille Saint-Saëns, *Musikalische Reminiszenzen* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 53), Wilhelmshaven 1979, S. 83.

<sup>26</sup> Vgl. dazu E.[dme]-M.[arie]-E.[mest] Deldevez, *La Société des Concerts du Conservatoire 1860 à 1885*, Paris 1887, Neuausg. hrsg. v. Gérard Streletski (= *La musique en France au XIXe siècle* 1), Heilbronn 1998, S. 19.

<sup>27</sup> Saint-Saëns, S. 218.

<sup>28</sup> So beklagte etwa der Komponist Joseph-Bonaventure Laurens, dass Musik „n’est pour la société moderne qu’un amusement, qu’une récréation futile“; J.-B. Laurens, „Lettres sur l’Allemagne. A Stephen Heller. Cinquième Lettre“, in: *RGMP* 12 (1845), S. 89 f., Zitat S. 89.

Ein weiterer Punkt, den zu hinterfragen sich lohnte, wäre in diesem Zusammenhang die Bewertung historischer Konzerte, wie sie 1832, 1833 und 1835 von François-Joseph Fétis in Paris veranstaltet wurden. In deren nach Epochen organisierten Programmen hatte Carl Dahlhaus vor allem einen dokumentarischen, weniger einen ästhetischen Zweck gesehen. An erster Stelle habe die „Demonstration [eines] kompositionstechnischen Standes“<sup>29</sup> gestanden. Zwar gab es Dahlhaus zufolge auch restaurative Anliegen, verstanden als Re-Etablierung eines verlorengegangenen Repertoires, an eine Auswirkung auf die zeitgenössische Kunst – wie sie ja von Liszt gerade zu dieser Zeit in Erwägung gezogen worden war – dachte er aber nicht. Auch wenn bislang Belege dafür fehlen, wie Fétis seine Konzerte verstand, wäre im Sinne des damaligen restaurativen und progressiven Funktionen synthetisierenden Museumsverständnisses eine intendierte Wirkung auch auf die zeitgenössische Kunst nahe liegend, zumal Fétis davon ausging, „que l'art ne progresse pas, qu'il ne fait que se transformer.“<sup>30</sup>

Dass eine Katalysatorfunktion Alter Musik durchaus angenommen wurde, zeigt das Beispiel zweier Chorvereine zu Beginn der 1860er Jahre. So erläuterte die 1860 von dem Komponisten Désirée Martin Beaulieu – einem Schüler Méhuls und Rompreisträger – gegründete *Société de concerts de chant classique* ihre Intention folgendermaßen:

„Désireux de remettre en lumière les chefs-d'œuvre du chant religieux et du chant dramatique oubliés ou complètement ignorés de la génération actuelle, et convaincu de l'heureuse influence que leur audition pourrait exercer sur l'art contemporain, M. Beaulieu songea à organiser des concerts annuels dans lesquels il ferait entendre des compositions classiques puisées dans toutes les écoles, dans tous les genres, et qui ont toujours été considérées comme de grands et beaux modèles, dans le but de les offrir à l'attention publique, comme on offre aux regards, dans les musées, les anciens chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et des autres arts du dessin.“<sup>31</sup>

Hier wird nicht nur explizit vom „glücklichen Einfluss“ auf die zeitgenössische Kunst gesprochen, sowie vom zu gebenden Vorbild durch „große und schöne Modelle“, darüber hinaus kommt zudem die enge Orientierung am Museumsgedanken darin zum Ausdruck, dass auch auf die museale Anordnung nach Schulen und Genres Bezug genommen wird.

Dass dies kein Einzelfall war, ist auch am Beispiel der 1861 gegründeten *Société académique de musique sacrée* zu sehen. Deren Präsident und Dirigent, der Kirchenmusiker und Komponist Charles Vervoitte, definierte 1864 als Ziel die Fortsetzung des in den 1820er-Jahren durch Alexandre Choron begonnenen und später vom Fürsten Joseph Napoléon Ney, dem Prince de la Moskowa, fortgesetzten „œuvre de régénération“.<sup>32</sup> In einer Rede auf der Jahresvollversammlung übertrug Vervoitte dabei den Museumsgedanken auf den eigenen Verein. Er forderte, dass jede Probe der *Société académique* eine „hommage“ an die Meister sei. Zu diesem Zweck müsse ihr Repertoire abwechslungsreich sein und gut ausgeführt werden, „pour offrir aux nobles curiosités des artistes et des amateurs sérieux un musée“, in dem man „la reproduction exacte et vivante“ der Meisterwerke vorfinden könne.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Dahlhaus, Sp. 341.

<sup>30</sup> Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Musicologue et Compositeur*, Brüssel 1951, S. 266.

<sup>31</sup> *Notice sur la Société des concerts de chant classique fondée par M. Beaulieu et reconnue comme Établissement d'utilité publique par décret en date du 11 août 1867*, Paris 1872, S. 1.

<sup>32</sup> *Société académique de musique sacrée. Séance générale du 15 janvier 1864*, Paris 1864, S. 6.

<sup>33</sup> Ebd., S. 8.

Die *Société académique* beschränkte sich aber nicht nur auf Aufführungen, sondern edierte – ebenso wie ihre musikalischen Ahnen Choron und Moskowa – mehrere Sammlungen mit Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine dieser Sammlungen stellt ebenfalls mit ihrem Titel *Musée classique*<sup>34</sup> die Verbindung zum Museumsgedanken her. Da diese Sammlung in der Pariser Bibliothèque Nationale nicht erhalten ist, kann ihr genauer Inhalt und Aufbau bislang nicht nachvollzogen werden. Allerdings sind dort weitere Pariser Editionen überliefert, in denen ebenfalls der Bezug zum Museum hergestellt wird.

### Zum Begriff ‚Museum‘ im Titel von musikalischen Editionen

Eine der ersten bislang nachweisbaren Pariser Sammlungen ist das 1842 von dem Jesuitenpater Louis Lambillotte herausgegebene *Musée des Organistes célèbres*.<sup>35</sup> Dabei handelt es sich, dem Titelblatt zufolge, um eine „collection des meilleures fugues“ für Orgel in zwei Bänden, u. a. mit Werken von Johann Ernst Rembt, Johann Christian Heinrich Rin[c]k, Friedrich Karl Kü[h]mstedt, Marian Stecher, Johann Ernst Eberlin, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Friedrich Händel sowie des Padre Giovanni Battista Martini. Die Fugen sind, wie es heißt – und darin dem Museum vergleichbar –, „classées progressivement & choisies dans les différentes Écoles“. Flankiert wird die didaktische Aufbereitung im ersten Band durch einen kurzen „Traité“ zur Kunst des Kontrapunkts und der Fuge sowie durch Beispiele zur Harmonielehre im zweiten Band. Darüber hinaus sind der eigentlichen Fugensammlung in Band 1 vier durch analytische Anmerkungen aufbereitete Fugen von Albrechtsberger und Sarrette vorangestellt.<sup>36</sup> So spricht Lambillotte auch in seinem Vorwort von den „zu meditierenden und reflektierenden“ Modellen, die er aus den „Schatzkammern“ der Meister „geschöpft“ habe, sowie von deren ästhetischer Qualität:

„c'est une collection méthodique de ce qu'ils ont produit de plus parfait, ce sont leurs plus belles fugues que nous offrons aujourd'hui aux amis de l'art et de la religion.“<sup>37</sup>

Weitere Sammlungen, die in einem derartigen Zusammenhang zu nennen wären, auch wenn sie einen weniger engen Bezug zum Museumsgedanken aufweisen als dies bei Lambillotte der Fall ist, sind u. a. das 1857 erschienene *Musée de l'Organiste*<sup>38</sup> des Kirchenmusikers und Komponisten Georges Schmitt sowie das 1863 von Schmitt zusammen mit Alexis Chauvet, Auguste Durand, P. Serrier, César Franck und Camille Saint-Saëns monatlich herausgegebene *Musée de Musique Religieuse*<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> *Musée classique. Répertoire de musique ancienne avec nouvelles paroles françaises exécutée aux concerts de la Société académique de musique sacrée*, chez E. Gérard & Cie, ancienne maison Meissonnier, 18, rue Dauphine, 18. zit. nach: *Société académique de musique sacrée*, Inserat auf der Umschlagrückseite. – Zu den übrigen Sammlungen vgl. Donna Marie Di Grazia, *Concert Societies in Paris and their Choral Repertoires c. 1828–1880*, 2 Bde., Ann Arbor 1993, S. 312.

<sup>35</sup> *Musée des Organistes célèbres. Collection des meilleurs fugues composées pour l'orgue. Classées progressivement et choisies dans les différentes Ecoles, précédées, Le Premier Volume, d'un Traité abrégé de l'art du Contrepoint et de la Fugue; Le Deuxième Volume, d'une série d'exemples d'Harmonie pratique*, 2 Bde. hrsg. v. Abbé L.[ouis] Lambillotte, Paris [1842].

<sup>36</sup> Ebd., Bd. 1, S. 13 ff.

<sup>37</sup> Ebd., Bd. 1, S. 2.

<sup>38</sup> Georges Schmitt, *Le Musée de l'Organiste. 100 Morceaux d'Orgue classiques et modernes rédigé et divisé en quatre Livraisons*, Paris 1857.

<sup>39</sup> *Musée de Musique Religieuse. Orgue, Harmonium, Chant*, Paris 1863.

### Zusammenfassung und Ausblick

Das Museum war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris eine sehr populäre Institution, der allgemeine Bedeutung zugebilligt wurde. Seine Funktion erschöpfte sich nicht im Konservieren von Kunstwerken und deren Darbietung zur ästhetischen Kontemplation, sondern wurde auch in der vorbildlichen Demonstration zur Vermittlung ästhetischer Bildung gesehen. Dies ging so weit, dass das Museumskonzept unmittelbar als Mittel zur generellen Stimulierung des künstlerischen wie wirtschaftlichen Fortschritts, als Vehikel der Zivilisation angesehen wurde; ein positiv konnotierter Fortschritt, der auf dem Bewusstsein der Vergangenheit fußte und von dieser profitierte.

Im Zuge seiner Popularität und Funktionsvielfalt wurde der Museumsgedanke seit den 1830er-Jahren auch verstärkt auf Musik projiziert, etwa auf nach ähnlichen Grundsätzen agierende Konzertinstitutionen wie die *Société des Concerts du Conservatoire* oder aber auf musikalische Editionen, in die museale Prinzipien einfließen. Neben der Pflege oder Konservierung von Musik wurde dabei auch deren Innovationspotential für die zeitgenössische Musikkultur reflektiert und akzentuiert.

Angesichts dieser dem Museumsgedanken zugemessenen Bedeutung wäre daher seiner Verwendung im Zusammenhang mit Musik in Zukunft umfassender nachzugehen. Ansatzpunkte bietet dazu u. a. auch die Situation im deutschsprachigen Raum. Wie weit dabei das zeitliche Spektrum reicht, wird einerseits deutlich am Beispiel der bereits 1818 in Wien publizierten Sammlung *Musée des Clavecinistes. Museum für Klavierspieler*, andererseits am Beispiel der von Richard Strauss gegen Ende der 1920er-Jahre geäußerten Ideen zu einem ‚Opern-Museum‘.<sup>40</sup> Vor diesem Hintergrund ist daher einer möglichen unterschiedlichen Ausprägung des Begriffsverständnisses in Abhängigkeit von deren Ort und Zeitpunkt nachzugehen.

Insgesamt lassen sich anhand des Museumsgedankens in begrifflich klar fassbarer Weise Aufschlüsse über die Frühphase der Ausbildung historischen Denkens und seiner Bedeutung für die Musikgeschichte gewinnen. Darüber hinaus eröffnet eine derartige Perspektive zahlreiche Chancen für einen interdisziplinären kulturgeschichtlichen Zugang zum Phänomen des Historismus. Gerade angesichts der engen Vernetzung der verschiedenen Kunstformen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich in Frankreich auch in deren institutioneller Zusammenfassung in der *Académie des Beaux-Arts* niederschlug, erscheint ein derartiger historischer Zugriff als angemessen und aussichtsreich.

<sup>40</sup> Vgl. zum Museumskonzept bei Richard Strauss Katharina Hottmann, „Die anderen komponieren. Ich mach’ Musikgeschichte.“ *Historismus und Gattungsbewusstsein im Operschaffen des späteren Richard Strauss*, Diss. Hochsch. f. Musik u. Theater Hannover, mschr. 2003, S. 98–101.

„... manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen ...“.  
Zur humoristischen Entgrenzung musikalischer Zeit in  
Robert Schumanns „Humoreske“ Op. 20

von Kathrin Messerschmidt, Kiel

Die *Humoreske* Op. 20 von Robert Schumann gilt aus verschiedenen Gründen als Prototyp für die Umsetzung des romantischen Humorbegriffs in Musik. Schumann hat hier zum ersten Mal den aus der Literatur entlehnten Gattungsbegriff ‚Humoreske‘ auf ein Musikstück übertragen. Das Klavierstück entstand in einer Zeit, als im deutschen Musikschritftum eine Grundsatzdebatte über die Möglichkeit eines Komischen in der Musik geführt wurde,<sup>1</sup> zu der Schumann mit dem Werk einen kompositorischen Beitrag geleistet zu haben scheint. Bis heute steht die *Humoreske* am Anfang vieler Betrachtungen zur Frage der Bedeutung des Humors in der Musik bis Mahler.<sup>2</sup> Es sind jedoch die Strukturen der *Humoreske* selbst, die die Vermutung nahe legen, dass die Erscheinungsform des Werks nicht durch Gattungsbegriffe oder andere kompositorische Normen, sondern vielmehr mit Hilfe des Humorbegriffs erfasst werden kann und dass insofern der Humor explizit den Verlauf der Musik konstituiert. Ob und wie sich dies konkret niederschlägt und inwiefern sich die Situation in der *Humoreske* auf andere Werke übertragen lässt, soll unter dem für die Musik entscheidenden Blickwinkel des Zeitverlaufs untersucht werden.

## I

Bereits der Aufbau der *Humoreske* wirft so viele Fragen auf, dass die Bedeutung einzelner Fortschreitungen und Wendungen zunächst in den Hintergrund tritt: Das annähernd 1000 Takte umfassende Werk mit einer Spieldauer von fast 30 Minuten ist aus Abschnitten zusammengesetzt, die sich aneinander reihen, wieder auftreten, abrupt abbrechen und unterschiedlich stark miteinander verwoben sind. Gliederungsversuche haben daher die Autoren, die sich mit diesem Stück beschäftigt haben, zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen geführt.<sup>3</sup> Die Struktur einzelner thematischer Gestalten ist zudem von metrisch-harmonischen Finessen geprägt, die auf den ersten Blick einen besonderen Witz erkennen lassen.<sup>4</sup> An diesen ‚witzigen‘ Stellen haben sich Autoren oft

<sup>1</sup> Vgl. Tilden A. Russell, „Über das Komische in der Musik: The Schütze-Stein Controversy“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/1986), S. 70–90.

<sup>2</sup> Hierzu zuletzt Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart/Weimar 1995.

<sup>3</sup> Bei der groben Gliederung des Stücks liegt die Zahl der festgestellten Sätze bzw. Abschnitte zwischen vier bei Wolfgang Gertler (W. Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig 1931, S. 122) und sechs bei Karl H. Wörner (K. H. Wörner, *Robert Schumann*, Zürich 1949, S. 113). Willi Kahl erwähnt die „Viergliedrigkeit mit zwölf Abschnitten“ (W. Kahl, Art. „Humoreske“, in: *MGG*, Bd. 6, Kassel 1975, Sp. 936–939, Zitat Sp. 938) und Walter Georgii spricht gar vom „ermüdenden Gewirr von Formteilen“ (W. Georgii, *Klaviermusik*, Zürich <sup>2</sup>1950 [<sup>1</sup>1941], S. 330). Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Bernhard Appels Vorschlag mit fünf Teilsätzen (B. R. Appel, *R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Saarbrücken 1981, S. 303 f.)

<sup>4</sup> Dies gilt insbesondere für das periodisch verschobene sogenannte Humorthema („Sehr rasch und leicht“ T. 37–79) und den Überraschungseffekt des Einsatzes „Mit einigem Pomp“ (T. 833–860). Vgl. Appel, S. 273–280 u. 308–311.

orientiert, um sich dem Stück zu nähern, denn sie sind griffig und scheinbar leicht auf den Titel beziehbar. Dieser Blickwinkel lenkt aber von dem Unbehagen ab, das den erwartungsvollen Rezipienten im Verlauf des Mitverfolgens befällt und das näher mit dem spezifisch romantischen Humorbegriff in Zusammenhang zu bringen ist: Die architektonische Form des Stücks mit ihren immer neuen Themen und Motiven scheint ohne Ziel und Ende, ohne Legitimation einer Entwicklung unvorhersehbar fortzuschreiten.<sup>5</sup> Es ist für den Analysierenden trotz subkutaner Verbindungen nicht erkennbar, warum ein bestimmtes Thema an einer bestimmten Stelle erklingt. Für den Hörer wird nicht klar signalisiert, an welcher Stelle das Stück wirklich zu Ende ist, nachdem er im Laufe des Stücks mehrmals in dieser Hinsicht getäuscht wurde. Was hält ein solches Werk dennoch kompositorisch zusammen? Frühere Arbeiten haben versucht, Motivik, Mottos und Strukturintervalle in der *Humoreske* und vergleichbaren Werken zu einem Netz zusammenzufügen.<sup>6</sup> Diese Herangehensweise wird bestimmten Aspekten romantischer Klaviermusik sicherlich gerecht. Dennoch soll hier der Blick auf die materiale Einheit zugunsten einer Untersuchung gerade der übergeordneten Einheit oder auch Divergenz musikalischer Zeit vernachlässigt werden. Aus dieser Außensicht heraus soll eine Verknüpfung des musikalischen Werks mit dem philosophischen Humorbegriff der Romantik auf grundsätzlicher Ebene möglich gemacht werden, um ein Konzept zu erhalten, das sich auch auf andere Werke dieser Zeit übertragen lässt.

Auf verschiedenen Ebenen des Satzes zeigt sich bereits in den ersten vier Takten der *Humoreske*, wie musikalische Zeit in diesem Stück problematisiert wird. Geht man davon aus, dass ein musikalischer Anfang nicht absolut durch das Erklingen des ersten Tons gesetzt wird, sondern dass er durch eine bestimmte musikalische Gestaltung auf der Grundlage von Kompositions- und Gattungsgeschichte erst definiert werden muss, so kann das erste Thema der *Humoreske* kaum als musikalischer Beginn gelten. Statt einen Anfang zu bilden, dem philosophisch gesehen nichts vorausgeht, wird hier eine Art Anschluss formuliert, der auf verschiedene Weise Verbindungen zu einer imaginär zuvor erklungenen Musik herstellt. (Bsp. 1)

<sup>5</sup> Bernhard Appel listet in seiner Arbeit zur *Humoreske* nicht weniger als 15 verschiedene Themen auf, wobei zusätzlich einige thematische Gestalten, die er als Wiederaufgriff ausweist (z. B. sieht er eine Entsprechung des ersten Themas T. 1–8 und des Themas im Abschnitt „Zum Beschluß“, T. 869–876), auch als eigenständige Gebilde aufgefasst werden könnten. Insgesamt bedeutet das bei 30 Minuten Musik, dass im Schnitt mindestens alle zwei Minuten ein neuer musikalischer Gedanke eingeführt wird.

<sup>6</sup> Für die *Humoreske* geht hier am gründlichsten Bernhard Appel vor (a. a. O). Schon Richard Hohenemser sucht in seinem Aufsatz das Humoristische und damit das Einheitstiftende der *Humoreske* in einzelnen Elementen der Musik; R. Hohenemser, „Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik“, in: *FS Adolf Sandberger zum 50. Geburtstag*, hrsg. v. Alfred Einstein u. a., München 1918, S. 21–50. Auch Rainer Nonnenmann, dessen Ansatz über die analytische Ebene auf die ästhetische hinausweist, versucht letztlich, die ästhetische Idee am musikalischen Material konkret festzumachen; R. K. Nonnenmann, „Variationen, aber über kein Thema“. Die romantische ‚Arabeske‘ als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18“, in: *Mf* 54 (2001), S. 243–254.

Bsp. 1: Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 1–4<sup>7</sup>

Auf die gattungsgeschichtliche Perspektive sei hier nur kurz hingewiesen: Die einfache Melodie mit harfenartiger Begleitung weist deutlich auf die romantische Liedgattung hin, deren ‚klassischer‘ Beginn durch ein Klaviervorspiel charakterisiert wird, während in der *Humoreske* die Melodie sogar vor der auftaktigen Begleitfigur einsetzt. Neben diesem eher spekulativen Verweischarakter durch die Auslassung eines möglichen Vorspiels, gibt es satztechnische Elemente, die ausdrücklicher auf einen vor dem notierten Werk gedachten Verlauf der Musik deuten.

Harmonisch handelt es sich bei dem ersten Thema des umfangreichen Stücks um einen Nachsatz. Der Umstand, dass ein Werk statt mit seiner Tonika in einer anderen Tonart beginnt, um erst später den Grundton zu erreichen, ist zwar zunächst kein Einzelfall in der Musikgeschichte. Die Verwendung eines solchen Regelbruchs im Verlauf des musikalischen Fortgangs unterscheidet sich bei Schumann aber prinzipiell z. B. vom musikalischen Witz eines Joseph Haydn. In seinem berühmten Streichquartett Op. 33/5, das mit einem Quintfall zur Tonika beginnt, steht zunächst das Spiel mit einer Konvention im Vordergrund: Der Quintfall als Zeichen eines musikalischen Schlusses steht am Anfang des Werks. Die eigentliche musikalische Konstruktion beginnt erst nach einem Doppelstrich und die gestalterische Arbeit basiert in der Folge in erster Linie auf dem Intervall und der harmonischen Implikation des Quintfalls. Damit wird der musikalische Spaß des ersten Taktes strukturell konstitutiv. In Schumanns *Humoreske* dagegen kann der ‚verpasste‘ Beginn nicht direkt produktiv umgesetzt werden, weil der Versuch scheitern muss, den Verzicht auf Material zur Grundlage eines nachgeholtten Anfangs zu machen. Der B-Teil (ab T. 8) des ersten Abschnitts greift das Material des problematischen Themas imitierend auf und leitet in Takt 20 zur Reprise des A-Teils über. An dieser Stelle wäre eine ‚Korrektur‘ des Themas, vermittelt durch den B-Teil, zu seiner als Anfang tauglichen Form denkbar.

Statt einer harmonischen und damit schlüssigen Veränderung erfolgt jedoch nur eine Annäherung auf der Ebene der Melodik. Der Klang des Auftakts zur Subdominante in Takt 1 ist hier bedeutsam: Der Leitton *fis* erscheint als eingefügter, nicht diastematischer Melodieton, der gegenüber der ebenfalls denkbaren diastematischen, also quasi ‚ursprünglichen‘ Lösung mit *f* oder *b* eine emphatisch gesteigerte Variante darstellt. Das *fis* kann also als Steigerung aufgefasst werden, die sich ebenso wie das Klaviervor-

<sup>7</sup> Alle Notenbeispiele aus Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, hrsg. v. Wolfgang Boetticher, München 1989. Mit freundlicher Genehmigung vom Verlag G. Henle München.

spiel auf eine vor dem tatsächlich notierten Beginn gedachte Wendung bezieht. Der Sinn des Tons *fis* in B-Dur erschließt sich an dieser prominenten Stelle des Beginns nur vor einem solchen mitgedachten Hintergrund, nämlich als Abweichung. Die entsprechende Stelle in der Reprise des A-Teils (ab T. 20) wird in der Tat durch den Mittelteil herbeigeführt: Der Motivkopf des Themas wird zur Ausbildung eines Spannungsbogens genutzt: In Takt 8 auf *b* mit einer kleinen Terz als Anfangsintervall einsetzend, folgen Einsätze auf *ces* (T. 13) und *des* (T. 19). Hier wird durch den Sextsprung in der Motivgestalt das Ziel des Bogens emphatisch angezeigt, es folgen weitere Einsätze auf den gleichen Tonstufen wieder absteigend. So fügt sich die Reprise melodisch bzw. motivisch scheinbar nahtlos an: Der Einsatz in Takt 20 ist melodisch der logische Schluss aus der Einsatzfolge des Mittelteils, und gleichzeitig beginnt die Phrase nun auf dem Tonikagrundton *b*. (Bsp. 2) Die nachfolgende zweite Phrase (T. 24–28) fungiert mit ihrem leittönigen Auftakt nun als ‚neue‘ Variante statt als bloße Wiederholung des vorangegangenen Viertakters. Damit erscheint die Konstruktion des Achttakters, bestehend aus einem Viertakter und seiner melodisch gesteigerten Wiederholung, an dieser Stelle zwar oberflächlich in der ‚richtigen‘ Reihenfolge. Allerdings bleibt die harmonische Wendung, die zu diesem Anschluss führte, zweideu-

The image displays three systems of musical notation for Robert Schumann's Humoreske Op. 20, measures 13-24. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 13-16) features a descending melodic line in the right hand with fingerings 4, 3, 2, 1 and a bass line with fingerings 3, 1, 2, 1. The second system (measures 17-20) includes 'ritard.' markings and a circled note in measure 20. The third system (measures 21-24) includes a 'p' dynamic marking and a circled note in measure 24.

Bsp. 2: Robert Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 13–24



tig. In Takt 18 wird der Neapolitaner über *as* nach *Es*<sup>7</sup> erreicht. Durch die Mittelstimme wird dem Mollklang die Sexte zugefügt. Es folgt entsprechend eine Kadenz in *Es-Dur*. Der harmonische Bezugspunkt dieser Kadenz ist also *Es-Dur* auf der ersten Zählzeit in Takt 21, dem ersten volltaktigen Klang der Reprise des A-Teils. Die dominantische Wirkung wird jedoch auf der zweiten Takthälfte von Takt 20 entschärft, indem sich die None *ces* nach *b* auflöst und die Septim *as* unaufgelöst verklingt. Das Ergebnis ist ein einfacher *B-Dur*-Dreiklang. Erst durch diese Entschärfung der dominantischen Funktion von *B-Dur*, die der kadenzialen Bedeutung innerhalb des Fortgangs im *B-Teil* entspricht, kann dieser Klang rückwirkend aus der Sicht der nun folgenden Reprise auch als Tonika gedeutet werden, zu der *Es-Dur* in Takt 21 als Subdominante steht. Der Hörer bemerkt erst während des Verlaufs, dass die Reprise eingesetzt hat. Das Motiv aus Takt 1 wird hier also melodisch zu einer als Anfang eines Abschnitts tauglichen Form variiert, aber zweifach in den satztechnischen Zusammenhang eingebunden. Rückwirkend durch den Mittelteil legitimiert, soll es diesen abschließen und gleichzeitig als Reprise einen Neubeginn markieren.

Gerade durch die Anpassung der Diastematik an die Funktion ‚Neubeginn‘ im Zusammenhang einer Reprise wird die Mehrschichtigkeit der Funktionen musikalischen Beginns und Schließens dieser Stelle also erkennbar, zumal nach wie vor ein Nachsatz am Beginn der Reprise steht. Damit wird bereits an diesem frühen Zeitpunkt des Werks ein Paradoxon eingeführt. Dem Stück gelingt es nicht, seine eigene Gegenwart zu erreichen, es führt eine Problematisierung musikalischer Konstruktion von Anfang und Ende ein, ohne eine vorläufige Arbeitsthese zu formulieren. Nicht ein konkretes musikalisches Material steht also für den folgenden Verlauf zur Verfügung, sondern die existenzielle Gefahr, den Verlust der Grenzen der musikalischen Gestalt herbeizuführen, ist Thema der *Humoreske* und hält sie über diese Gefahr des Grenzverlustes hinaus zusammen.

An vielen Stellen im Laufe des Werks ließe sich zeigen, wie verschiedene Zeitabläufe sich zu überlagern scheinen und immer wieder ‚offene Enden‘ der musikalischen Entwicklung auf andere mögliche Fortgänge der *Humoreske* verweisen. Hier soll stellvertretend auf den Schluss des Werks eingegangen werden, dessen paradoxe Struktur als Konsequenz der vagierenden Umrisse des Werkganzen erscheint. Um zu zeigen, wie der Horizont von der Werkebene auf die Perspektive des romantischen Musikbegriffs erweitert wird, soll im Anschluss noch das „Intermezzo“ aus der Mitte des Werks herangezogen werden.<sup>7</sup>

Mit dem Abschnitt „Sehr lebhaft“ erfolgt der erste Versuch, den potenziell unendlichen Fortgang der Musik zu unterbrechen. Hier wird in aller Deutlichkeit zum ersten Mal der Wille zur Bildung einer Finalwirkung formuliert. Die Elemente dieser Finalwirkung entspringen aber nicht dem Prozess des Werks, sondern verwenden formelhafte Wendungen eines musikalischen Schlusses, insbesondere aus dem Bereich der Virtuosenmusik. Zu solchen allgemein als Schlussfloskel verstandenen Elementen zählt besonders die Wiederholung in Verbindung mit der Steigerung: Eine wiederholte Kadenzformel erlaubt die nochmalige Entfernung von der Tonika, damit die Erzeugung

<sup>7</sup> Vgl. Kathrin Messerschmidt, *Humor, Musik und Zeit – Studien zur „Humoreske“ Op. 20 von Robert Schumann*, Magisterarbeit Kiel 2003, ungedruckt.

einer harmonischen ‚Fallhöhe‘ und in der Folge eine gesteigerte, geradezu erlösende Rückkehr zur Tonika. Dieses Modell führt hier folgerichtig in die Stretta, die mit einer fünftaktigen Bestätigung der Tonika schlusskräftig endet. Schumann selbst hat bereits früher für Finalsätze solche Wendungen eingesetzt.<sup>8</sup> „Sehr lebhaft“ greift auch auf den tänzerischen Kehrausgestus zurück. Im 2/4-Takt und mit punktiertem Rhythmus erinnert das Motiv des Abschnitts an einen einfachen Tanz, einen Galopp oder eine Polka. Martin Geck hat die den ersten zwei Takten in „Sehr lebhaft“ ähnliche Wendung in Schumanns *Toccata* Op. 7 auch konkreter als Krakowiak bestimmt.<sup>9</sup> Der schnelle und bisweilen volksmusikalisch geprägte Tanz als Signal für das Werkende ist in der Klaviermusik insbesondere aus Variationszyklen bekannt. In verschiedener Hinsicht tritt also ein Finale von außen in das Werk. Bezugspunkte sind die Gattung des virtuosen Klavierstücks, der volksmusikalische Tanz und Schumanns eigenes musikalisches Schaffen. Unabhängig von seiner musikalischen Vorgeschichte in der *Humoreske* wäre dieser Abschnitt als ‚Finalsatz‘ erkennbar. Jedoch wird diese Möglichkeit, die Bestandteil der musikalischen Praxis der Zeit war und als solche Signalwirkung hatte, für die *Humoreske* zwar versucht, aber als Option verworfen.

Denn zur Überraschung des Hörers folgt auf die Stille nach dem vermeintlichen Schluss ein weiterer Einsatz. Der Abschnitt „Mit einigem Pomp“ ist nicht nur durch das Faktum seines Eintretens, sondern auch durch seine Erscheinungsform als musikalischer Witz erfassbar. Die von Bernhard Appel als solche bezeichnete Polonaise repräsentiert als Aufzugsmusik statt eines Schlusses eine Auftritts-, also Anfangsmusik.<sup>10</sup> Hinzu kommt, dass diese Polonaise aus dem Tritt geraten ist: Statt in einem Dreiertakt schreitet sie in vier Vierteln voran.<sup>11</sup> (Bsp. 3) Der Viervierteltakt erscheint jedoch als ein mit Pausen aufgefüllter Dreivierteltakt und könnte geglättet folgendermaßen aussehen:

Mit einigem Pomp (♩ = 92)

The image shows a musical score for the piece 'Mit einigem Pomp' from Schumann's Humoreske Op. 20, measures 833-836. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. The time signature is 2/4 and the tempo is marked as quarter note = 92. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. There are several accents and slurs. A 'Pedal' marking is present under the first two measures. The score ends with a double bar line.

Bsp. 3: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 833–836

<sup>8</sup> Vgl. z. B. das Finale der Variationen über den Namen „Abegg“ Op. 1.

<sup>9</sup> Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 140.

<sup>10</sup> Appel, S. 310.

<sup>11</sup> Vgl. Daniela Gerstner, Art. „Polonaise“, Abschnitte I–III, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1686–1689. Beispiele liefern etwa Franz Schuberts *Sechs Polonaisen* Op. 61 (D 824).



Bsp 4: Rhythmisch ‚gekürzte‘ Version der T. 833 f.

Damit ist dieser Abschnitt weder schlussfähig noch ein Neuanfang, sondern er ist erneut als ein Stadium in einem musikalischen Prozess aufzufassen, das sich wiederum in einer Phase zeitlicher Verschiebung befindet. So begriffen geht die Bedeutung des Abschnitts „Mit einigem Pomp“ über den lokalen musikalischen Witz der Überraschung hinaus und verweist auf die humoristische Perspektive des Werkganzen.

Folgerichtig – allerdings ohne Anschluss an die vorangegangenen Abschnitte – ist deshalb der dritte Finalversuch. Die erste im Notenbild zentrierte Satzüberschrift, die über eine Vortragsbezeichnung oder Tempoangabe hinausgeht, lautet „Zum Beschluss“. Der Tonfall erinnert an andere reflexiv ausklingende Klavierstücke, in denen das romantisch-lyrische Ich in Erscheinung zu treten scheint: Melodisch und harmonisch zaudernd, innewahrend wie z. B. im letzten Satz der *Davidsbündlertänze*: „Ganz zum Schluss meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach viel Seligkeit aus seinen Augen.“ Dem (selbst-)reflexiven Charakter entsprechend hat Bernhard Appel aufgezeigt, wie einzelne früher verwendete Floskeln, Motive und Strukturintervalle in diesen Abschnitt eingegangen sind.<sup>12</sup> Es erscheint jedoch überdenkenswert, ob ein Schlusssatz, dessen Material sich aus scheinbar beliebigen Teilen der Begleitfloskeln von lange verklungenen Motiven zusammensetzt,<sup>13</sup> tatsächlich eine Funktion als Resümee der „großen Humoreske“<sup>14</sup> zugesprochen werden kann. Wie viele anderer Schlüsse mit anderen Tonfolgen aus 800 Takten Musik wären auf dieser Basis hier noch denkbar? Wie wurde das verwendete Material hervorgehoben, damit es an dieser prominenten Stelle eine Schlusswirkung herbeiführt?

Diese Fragen bleiben unbeantwortet und werden irrelevant, indem ein weiterer Kehraus einsetzt und so signalisiert, dass „Zum Beschluss“ ebenfalls nicht als schlussfähig angesehen wird. Appel stellt fest: „Gewaltsam setzt die [...] Coda der Besinnlichkeit ein Ende.“<sup>15</sup> Indes erweist sich diese „Gewaltsamkeit“ als weniger schlussfähig als zunächst angenommen (Bsp. 5, S. 18). Schnelle Zweiunddreißigstel-Auf- und Abwärtsbewegungen im Bass und in der rechten Hand eine abwärts führende chromatische Linie, forciert durch Akzente und mit anschließender Kadenz über die Doppeldominante zur Tonika (T. 952–955), bilden die Eröffnung der kurzen Coda im Sinne eines rauschenden (und daher vermeintlich zwingenden) Schlusses. Dieses Modell wird noch einmal oktaviert, also gesteigert wiederholt. Bei der zweiten Wiederholung mit nochmaliger

<sup>12</sup> Appel, S. 256 f. u. 313.

<sup>13</sup> Z. B. findet sich der erste Takt des Abschnitts „Zum Beschluß“ (T. 861) im Ausschnitt einer Tonfolge im Verlauf des virtuosens und rhythmisch vertrackten „Hastig“-Teils (T. 251–357. Die relevanten Takte sind 281 f., allerdings unter Auslassung der ersten Hälfte von T. 282!)

<sup>14</sup> R. Schumann, [Brief an Clara vom 11.3.1839], in: Clara und R. Schumann, *Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe hrsg. v. Eva Weißweiler, Bd. 2: 1839, Frankfurt/M. 1987, S. 435.

<sup>15</sup> Appel, S. 313.

952 Allegro

954

956

958

960

Bsp. 5: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 952–963

Oktavierung jedoch beginnt die Oberstimme abweichend vom Modell zunächst mit einem Terzschrift (T. 958). Dadurch erklingt von Takt 958 auf 959 der chromatische Schritt von *ges* nach *f*. Ergänzt zu zwei Quartsextakkorden ergibt sich eine mehrdeutige Akkordverbindung von *As*<sup>7</sup> mit Quint im Bass nach *B*. Obwohl die beiden vorangegangenen dreitaktigen Phrasen durch das Ereignis der kadenziellen Bestätigung der Tonika geprägt sind, wird beim dritten Mal die Tonika weit weniger zwingend erreicht. Die zuvor dreitaktige Fortschreitung mit Ziel zur Tonika ist nun durch den Eintritt von *As*

als doppelter Subdominante mit gleichzeitigen dominantischen Implikationen durch die kleine Septim auf nur einen Takt verkürzt und harmonisch labil. Diese Wendung wird dennoch anstelle einer bestätigenden Vollkadenz bis zum Schluss beibehalten, obwohl die neue Verbindung als Schlusswendung unbefriedigend ist. Der Gestus der Musik impliziert in diesen letzten Takten eine unausweichliche Finalwirkung, die auf harmonischer Ebene aber tatsächlich noch immer nicht gegeben ist.

Die Mehrschichtigkeit zwischen Schließen und Öffnen in der Musik konnte bis zum (notierten) Ende des Werks nicht zu einer klaren Richtung gebündelt werden. Während die Satztechnik wiederum, wie bereits in der *Stretta*, auf einer Finalwirkung beharrt, die durch äußerliche Mittel eingeführt ist, gibt es in Takt 958 eine bewusste Abwendung vom Ziel des endgültigen Endpunktes der musikalischen Form, indem die bereits fast geschlossene Tür der dominantischen Kadenz wieder einen Spalt geöffnet und eine hermetische Schließung verhindert wird. Gleichzeitig bleibt in der Tat das Ereignis des überraschend insistierenden Abschlusses im Raum. Gerade der reflektierende Schluss, wie ihn Schumann in anderen Fällen mehrfach einsetzte, ist durch das typisch romantische Verebben gekennzeichnet. Der letzte Satz der *Davidsbündlertänze* Op. 6 oder die *Papillons* Op. 2 sind dafür symptomatisch: Der Satz wird am Ende ausgedünnt bis nur noch einzelne Töne unter einer Fermate verklingen. Die Vorstellung vom einzelnen Ton, der, lange nachdem er nicht mehr wahrnehmbar ist, dennoch unendlich weiterklingt, verweist hier auf die Öffnung der Musik. Im Gegensatz dazu ist der Schluss der *Humoreske* mehrschichtig angelegt. Durch die Problematisierung des Öffnens und Schließens in der Musik ist hier ein Zwitter entstanden: Das Werk ist einerseits überdeutlich (ab)geschlossen und andererseits offen.

Wie gezeigt wurde, ist der zeitliche Ablauf der *Humoreske* paradox. Das erste Thema wird durch eine Schlussformel repräsentiert, steht jedoch am Anfang der Musik und kann so weder den ersten Abschnitt, noch das Werk im Ganzen schließen. Das folgende ‚Humorthema‘ und alle weiteren neuen Themen wären ebenfalls als Anfänge denkbar, erscheinen aber unvorhersehbar im Laufe des Stücks. Der synchrone Ablauf des musikalischen Werks ist damit in Frage gestellt. Eine diachrone Ebene der unendlichen Idealwelt ‚Musik‘, die sich zwischen konkretem Werk und allen anderen möglichen Werken als Komplexität darstellt, wird z. B. durch den Eintritt verschiedener, als extern begriffener Schlusswendungen angedeutet: Elemente aus virtuosem Bravourstück, Lyrischem Klavierstück oder Tanz verweisen auf einen außerhalb des konkreten Werks befindlichen Horizont, der eben dadurch einen Teil des Werks und doch eine durchlässige Stelle bildet.

In der formalen Mitte des Stücks werden die verschiedenen Zeitebenen sogar scheinbar auf eine Gleichzeitigkeit projiziert. Der dritte Teilsatz hat etwa folgenden Aufbau:<sup>16</sup>

Teil	A	B	A'	C	A'	Intermezzo	(B)	A'	C	A'	C'/Adagio
Umfang	8	4	8	8	8	64		1	8	8	8 3
Takt	514–	522–	526–	534–	542–	550–614	615	616–	624–	632–	640–
	521	525	533	541	549				623	631	639 642
Tonart	g-D-F	B	g	⇒D	g⇒D	B-F		B-D	g	⇒D	g c <sup>n</sup> -g

<sup>16</sup> Nach der Gliederung von Appel; ebd., S. 303 f.

Ein liedartiges Rondo wird durch den überraschenden Eintritt des etüdenhaften „Intermezzo“ jäh unterbrochen. Appel beschreibt hier den Wechsel von musikalischer Gestaltung im Rondo hin zu einer rein mechanischen Konstruktion, die der Musik ihren Inhalt austreibt.<sup>17</sup> Tatsächlich ist der Automatismus der immer gleichen Tonleiterumspielungen mit formelhafter Wiederholung einzelner Abschnitte, der bis Takt 603 einheitlichen Grunddynamik von forte bis fortissimo und den gleichmäßig ‚ratternden‘ Sechzehnteln frappant und legt durch diesen offensichtlichen Kontrast die Nähe zum Humor nahe. Das „Intermezzo“ gleicht in den letzten Takten einer „allmählich auslaufenden Maschine“,<sup>18</sup> die im sich entfernenden decrescendo und ritardando ihren Betrieb einstellt. Bemerkenswert sind jedoch darüber hinaus die Übergänge am Anfang und am Ende des „Intermezzo“. Der Eintritt erfolgt genau an jener Stelle, an der am Ende des A-Teils im Rondo die auftaktige Überleitung zum folgenden Couplet anzusetzen hätte. Die entsprechende Wende wird jedoch nicht aufgegriffen, sondern führt ins Leere, und der Taktwechsel zum „Intermezzo“ erfolgt mitten im Takt. Der in seinem Kontext als quasi außermusikalisch eingefügte Abschnitt scheint also das Rondo zu beenden, ihm gewissermaßen das Wort abzuschneiden (Bsp. 6).

Bsp. 6: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 548–550

Erst als die „Maschine“ des „Intermezzo“ ausläuft und zum Stehen kommt – ab Takt 609 hat sie sich gewissermaßen festgefahren und gibt im diminuendo und ritardando ihren Geist auf – kann das Rondo wieder hervortreten. Dass das „Intermezzo“ nicht als Couplet-Vertreter angesehen werden kann, sondern explizit als Einbruch einer anderen Zeitebene komponiert ist, wird dadurch deutlich, dass der Wiedereintritt des liedhaften Abschnitts nicht mit einem Refrain, sondern quasi mitten im Verlauf des wieder aufgenommenen Couplets B erfolgt (Bsp. 7). Takt 615 entspricht dabei genau dem letzten Takt des zuvor erklangenen B-Teils (T. 525, vgl. die Übersicht oben), der in der Konsequenz wieder zum Ritornell führt. Die Tatsache, dass hier das Ende eines eigentlich nur in seiner viertaktigen kadenziellen Form musikalisch sinnvollen Couplets erklingt, verweist darauf, dass hier ein Stück Musik ‚fehlt‘. Das „Intermezzo“ überlagert die eigentliche musikalische Zeit. Anhand des Wiedereintritts des Rondos mit dem Schluss des B-Teils ließe sich als gedachter Ablauf z. B. die komplette Folge A-B-A-C-A-B-A-C-A oder eine beliebige Erweiterung rekonstruieren. Die musikalische

<sup>17</sup> Ebd., S. 294.

<sup>18</sup> Ebd., S. 293.

$\hat{=}$  Schlusstakt des Couplets B  $\leftarrow$   $\rightarrow$  Refrain A

615 (♩ = 100) ritard. 4 18 ritard. 4

Bsp. 7: R. Schumann, *Humoreske* Op. 20, T. 613–618

Zeit des Rondos überschneidet sich zeitweise mit einer durch ihre Struktur als quasi objektiv-mechanisch dargestellten zeitlichen Dimension im Intermezzo. Dabei ist unerheblich, ob die objektiv messbaren Längen des „Intermezzo“ und der gedachten Rondo-Form tatsächlich in einem bestimmten Verhältnis stehen, weil es sich jeweils um ‚subjektive Zeit der Musik‘ handelt, deren Verlaufsgeschwindigkeit eben nicht messbar ist.

## II

Wie lässt sich nun diese nach allen Seiten hin offene, bzw. paradoxe Form mit verschiedenen Zeitebenen und gleichzeitiger Öffnung und Schließung am Ende mit dem Werkbegriff vereinen? Zwar wurde in dieser Zeit das Werk als Einheit bereits problematisiert; insbesondere einige weitere Werke von Schumann aus dieser Phase (z. B. *Novelletten* Op. 21/8) könnten sicherlich mit ähnlichen Ergebnissen hinsichtlich der Zeitstruktur untersucht werden. In der *Humoreske* scheint der Angriff auf die Umriss des Werks jedoch beispielhaft. Der Beginn der *Humoreske* erscheint zwar harmonisch und satztechnisch offen, gleichzeitig wird aber auf verschiedene Möglichkeiten eines musikalischen Anfangens verwiesen. Immer neue Abschnitte beginnen, kein Neubeginn erfüllt die Anforderungen eines Anfangs, von dem alles Folgende abhängt. Selbst das als Motto verstehbare erste Motiv<sup>19</sup> wird statt zu einem roten Faden im Werk eher zu einem ubiquitären und daher nicht gestalterischen Element aus Strukturintervallen. Einen Schluss kann das Werk nicht finden und doch gibt es mindestens drei Versuche, die in anderen Zusammenhängen ihre Wirkung nicht verfehlt hätten.

<sup>19</sup> Hierzu ausführlich ebd., S. 235–254.

Der Rückgriff auf die romantische Subjektivität als Erklärungsmodell für diese potenziell unendlich fortführbare und scheinbar ‚formlose Form‘ ist unzureichend, weil auch der subjektive Ausdruck mit der Forderung nach der Expression von ‚Etwas‘ verknüpft ist, dem ein quasi zufälliges Fortschreiten entgegensteht. Die Musik ist auf dieser Ebene nur subjektiv beschreibbar, die Herstellung einer Verbindung zu einer konkreten musikalischen Struktur ist kaum möglich. Damit kann derselbe musikalische Sachverhalt als Befreiung von überkommenen Formen oder auch als Mangel künstlerischer Fähigkeit ausgelegt werden,<sup>20</sup> und das Sprechen über Musik hängt dann ausschließlich vom Subjekt ab.

Welche Bedeutung kann hier also der Humorbegriff für die Werkgestalt haben? Bernhard Appel formuliert im Anschluss an die Diskussion über Friedrich Theodor Vischers Ästhetik folgende These, die für die Auffassung des musikalischen Humorbegriffs seit dem 19. Jahrhundert paradigmatisch ist:

„Zwischen den Strukturen des musikalischen Humors und der ihm vorausgesetzten humoristischen Weltanschauung besteht eine Analogie. Lebt der Humor in der Musik aus dem Kontrast von Regelverstoß und Regelmäßigkeit, so dient der weltanschauliche Humor als Mittel zur Überbrückung jener Kluft, die zwischen und den Versuchen seiner subjektiven Erfüllung besteht.“<sup>21</sup>

Zwei grundlegende logische Schwierigkeiten ergeben sich aus dieser Formulierung. Zum einen gelingt es dieser These nicht, den Humorbegriff in der Musik tatsächlich dingfest zu machen. Sie bezieht sich auf eine zunächst abstrakte Bedeutung, nämlich den „Kontrast von Regelverstoß und Regelmäßigkeit“. Diese Definition ist so allgemein, dass sie nicht nur humoristische Musik, sondern Musik ganz allgemein einschließt: Ein musikalisches Kunstwerk kann nie ganz in einem Regelwerk aufgehen, sondern wird sich immer zwischen Abweichung und Erfüllung von Erwartungen bewegen, denn andernfalls würde es nicht als Kunstwerk wahrgenommen. Ähnlich wie andere Topoi, z. B. der der Subjektivität, kann ein so aufgefasster Humorbegriff zwar etwas über das ästhetische Verständnis der Romantik, aber wenig über ein konkretes musikalisches Werk aussagen. Jedes Kunstwerk ist in spezifischer Weise subjektiv und bildet eine Abweichung von (durch frühere Kunstwerke entstandenen) Kompositionsregeln.

Zum anderen legt die These nahe, dass die Musik eben doch nicht in letzter Konsequenz humoristisch sein könne. Die „weltanschauliche“ Bedeutung des Jean Paul’schen Humors, der auf Johann Gottlieb Fichtes philosophischer Trennung von Subjekt und Objektenwelt zurückgeht, besteht in der „Überbrückung jener Kluft“ zwischen Subjekt und Ideenwelt. Die in der Realität durch die gleichzeitige Abhängigkeit und Differenz von endlichem Subjekt und unendlicher Welt bestehenden Brüche manifestieren sich in Gegensatzpaaren wie Genie und Wahnsinn, Tragik und Komik oder Unendliches und Endliches. Sie werden nach Jean Pauls Vorstellung durch den Humoristen und nur im humoristischen Subjekt auf eine humoristische Ebene projiziert.

<sup>20</sup> So schreibt Martin Geck beispielsweise in ähnlichem Zusammenhang: „Mit den *Kreisleriana* op. 15 schafft Schumann einen Zyklus, der die Momente des Fernen, Vieldeutigen, Rätselhaften, Verworrenen und Verwirrenden auf einzigartige Weise aufnimmt. Als wahrhaft romantischer Künstler äußert sich Schumann hier in Formen, die sich nur in den Bildern von Hieroglyphe oder Sphinx erfassen lassen“; Geck, S. 144. Charles Rosen spricht dagegen von Schumanns „Unfähigkeit, die volle dramatische Gliederung der klassischen Formen zu reproduzieren“; Charles Rosen, *Die Musik der Romantik*, Salzburg/Wien 2000, S. 787.

<sup>21</sup> Appel, S. 129.



ziert und so erfahrbar gemacht.<sup>22</sup> Diese eigentlich humoristische Leistung wird der Musik bzw. der *Humoreske* abgesprochen, wenn man annimmt, dass in der klingenden Kunst nur ein Kontrast dargestellt wird, der seinerseits erst der humoristischen Vermittlung durch den „weltanschaulichen Humor“ bedarf. Keine Analogie vom Humor in Musik und Weltanschauung steht hinter diesem Gedanken, sondern eine Hierarchie: Erst liefert die Musik den Kontrast, dann leistet der Humor die Vermittlung dieses Kontrasts. Damit ist der Humor definitorisch aus der Musik in das rezipierende Subjekt verlegt.

Es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise die *Humoreske* von Schumann tatsächlich selbst als humoristisches Subjekt in Erscheinung tritt und welche Bedeutung dies für die Auffassung des romantischen Humorbegriffs in der Musik hat.

### III

„Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemalt in meinem Opus 20, d. großen Humoreske.“<sup>23</sup>

„Es kömmt mir alles von selbst, und sogar manchmal ist es mir, als könnte ich immerfort spielen und nie zu Ende kommen.“<sup>24</sup>

Schumanns bekannte Äußerungen über die Entstehung der *Humoreske* einerseits und seine allgemeine Erfahrung der Kompositionsprozesse in den späten 1830er-Jahren andererseits weisen auf die humoristische Grundhaltung des Komponisten und auf mögliche Bezugspunkte zwischen Humor und Musik hin.

Die zunächst beschriebene Gleichzeitigkeit von Lachen und Weinen bezieht sich auf die durch Jean Paul geprägte Vorstellung vom Humor als Projektion von Tragischem und Komischem auf eine humoristische Einheit. In solchen in der Welt sichtbaren Kontrasten spiegelt sich jedoch nur die eigentlich existenzielle Ursache für die Notwendigkeit von Humor in der Welt. Der auslösende Kontrast, der eine humoristische Reaktion erfordert, ist der zwischen dem endlichen Subjekt und seinem verstandesmäßigen Bewusstsein der unendlichen Welt. Durch seinen Verstand ist der Mensch dazu verdammt, zwar über Begriffe wie ‚Gott‘ oder ‚Unendlichkeit‘ als Möglichkeiten reflektieren zu können. Die Endlichkeit seines eigenen Selbst jedoch schließt aus, dass er die Phänomene je erfahren und tatsächlich begreifen kann. Der Versuch des Humoristen, die Unendlichkeit dennoch, eben durch den Humor, auf die endliche Realität zu projizieren, ist daher für ihn mit einer Gratwanderung zwischen Genie und

<sup>22</sup> Jean Paul, „Vorschule der Ästhetik“, [Hamburg 1804], in: ders., *Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München <sup>3</sup>1973 [1963], S. 7–456, vgl. hier S. 125–129. Kurze Zusammenfassung der Grundlagen für diesen Zusammenhang bei Johann Gottlieb Fichte s. Appel, S. 87 f. Im Anschluss an diese Überlegung soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass hier ein grundsätzlicher Unterschied zum Komischen oder Witzigen in der Musik besteht. Der Humor bei Jean Paul wird als umgekehrtes Erhabenes begriffen. Der Humor kommt deshalb nicht ohne die Projektionsfläche des Endlichen, also des Komischen, aus, in dem sich das Unendliche, Tragische, Erhabene spiegeln kann. Das Komische, das sich im Endlichen, z. B. der plötzlichen, überraschenden aber nur lokal wirksamen Wendung (in der *Humoreske* z. B. die Generalpause mit dem anschließenden Abschnitt „Mit einigem Pomp“), ausdrückt, ist also nur Teil des Humors, der seinerseits jedoch die Perspektive auf die andere Seite dieses Modells, nämlich die Unendlichkeit (Problem der Grenzziehung in der *Humoreske*), eröffnen soll.

<sup>23</sup> Schumann, [Brief an Clara vom 11.3.1839].

<sup>24</sup> R. Schumann, [Brief an Simon de Sire vom 15.3.1839], in: ders., *Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. F. Gustav Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904 [1886], S. 150.

Wahnsinn verbunden, weshalb Jean Paul den Humor „vernichtend“<sup>25</sup> nennt. Der Humor übersteigt letztlich das menschliche Auffassungsvermögen und übertritt die Grenzen des ‚normalen‘ Verstandes. Diese stark verkürzte Zusammenfassung des Humorkonzepts ist auch im Kontrast zwischen einer unendlichen, abstrakten Musik-Welt und dem endlichen Musikwerk in Schumanns Beschreibung des Kompositionsprozesses erkennbar. Er könnte „immerfort spielen und nie zu Ende kommen“, weil er als humoristischer Musikschafter gleichzeitig musikalisch empfindet, musiziert und komponiert und dabei auf ein unerschöpfliches Universum an Möglichkeiten zurückgreift. Die Notwendigkeit einerseits ein endliches, also ein als Werk in der Welt verstehbares, damit auch: verkäufliches Musikstück zu produzieren, und andererseits das Bedürfnis des Künstlers, die Unendlichkeit der musikalischen Welt einzufangen, sind die Bedingungen für die Komposition der *Humoreske* in ihrer vorliegenden Form.

Wie stellen sich diese philosophischen und ästhetischen Überlegungen jedoch in der musikalischen Struktur dar? Schumann hat es angedeutet, die analytischen Erkenntnisse bestätigen die Vermutung: Der zentrale Zugriffspunkt des Humors auf die Musik ist der musikalische Zeitverlauf. Die Schwierigkeit der Abgrenzung des Subjekts gegenüber der Welt, die der Mensch in ihrer Ganzheit erfolglos zu erfassen versucht, entspricht der von Hegel formulierten Aufgabe des Komponisten, die musikalische Zeit so zu gestalten, dass sie sich von der objektiven Zeit ihrer Umwelt abhebt.<sup>26</sup> Sowohl das Subjekt als auch das Werk sind also damit befasst, eine Einheit innerhalb vorgegebener Grenzen zu schaffen. Das Subjekt ist physisch, geistig und zeitlich begrenzt, das Werk ist hinsichtlich des musikalischen Materials und insbesondere durch eine zeitliche Dimension geschlossen: In der Regel wird Material exponiert, dessen Entwicklung, Verwendung und Wiedererscheinen die Ausdehnung des Musikstücks bestimmt. Kompositionsgeschichte und -konvention dienen als Folie. Jedes musikalische Kunstwerk ist also ein Individuum, dessen Eigenart von bestimmten Faktoren abhängt. Es kann sich nicht in reiner Regelerfüllung erschöpfen, denn dann hätte es keine eigene musikalische Zeit, sondern letztlich eine objektive Zeit, die mit Ablauf der Erfüllung der Regeln beendet ist. Gleichzeitig muss für jedes Werk eine Entscheidung über das musikalische Material getroffen werden. Die zwölf Töne der Tonleiter und die möglichen rhythmischen Aufteilungen jeder Taktart ergeben unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten. Diese werden wiederum durch das ‚Regelwerk‘, d. h. durch Kompositions- und Gattungsgeschichte, Satztechnik und Kontrapunkt, eingeschränkt. Nach Hegel entsteht aus der Abwägung zwischen diesen Polen von Freiheit und Einschränkung das musikalische Kunstwerk.<sup>27</sup>

Durch den Verzicht auf die Gattungstradition als Regulativ (weder das Lyrische Klavierstück im Allgemeinen noch der Begriff ‚Humoreske‘ weisen festgeschriebene Gattungsstrukturen auf) und die Ausdehnung des musikalischen Materials auf scheinbar beliebig viele Themen und Motive, sprengt die *Humoreske* von Schumann die Grenzen eines ohne weiteres verstehbaren Ganzen. Erst die Leistung des Humors bringt die paradoxe Einheit der grenzenlosen Form. Anders als in anderen Beispielen

<sup>25</sup> Paul, S. 131.

<sup>26</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, 2 Bde., hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1976, Bd. 2, S. 283 f.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 302 u. 322 f.

aus Schumanns Klavierwerk, wo z. B. ein Schlussakkord im Nichts verklingt, wird in der *Humoreske* der Versuch gemacht, auf die Unendlichkeit nicht nur hinzuweisen, sondern sie tatsächlich darzustellen. Es handelt sich hier nicht um ein offenes Werk, vielmehr ist die Grenzenlosigkeit in das humoristische Werk eingezogen.

Die hier skizzierten Brüche in der Zeitstruktur stellen die unterschiedlichsten Verbindungen zu synchronen und diachronen Perspektiven des Universums ‚Musik‘ her, das an zentraler Position sogar als parallel zum Werk bestehende Ebene angedeutet wird. Der Eintritt von historischen und zeitgenössischen Gattungen und Stilen gehört ebenso dazu wie das Ausloten der satztechnisch zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Natürlich kann hier nicht davon gesprochen werden, die *Humoreske* enthalte eine querschnittartige Zusammenstellung der Musikgeschichte. Vielmehr werden Allusionen geschaffen, die beispielhaft für die Öffnung der Grenzen des Werks stehen.

Es entstehen durch die Öffnungen zu anderen musikalischen Zusammenhängen auch die charakteristischen Gegensätze im Werk, die in der zeitgenössischen Rezeption und in der Forschungsliteratur zu der Auffassung geführt haben, in der Musik erscheine der Humor in erster Linie als Kontrast. Der Konflikt zwischen dem Werk als individueller Gestalt und seiner Untrennbarkeit von der Idee der ‚Musik‘ als fortlaufendes Kontinuum greifen in der *Humoreske* jedoch die Zeitstruktur grundlegend an. Vor der Folie eines in seiner zeitlichen Einheit im Sinne Hegels noch ‚funktionierenden‘ Werks mit Anfang, Ende und einer spezifischen Vermittlung dieser Teile, an das ein Subjekt sein eigenes prozesshaftes Selbstverständnis knüpfen kann, erscheint die *Humoreske* als Auflösungsform. Hegels Befürchtung, der subjektive Humor in der Kunst habe nur den Sinn, den künstlerischen Zusammenhang „in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen“<sup>28</sup>, scheint bestätigt.

Im Humor liegt aber bei genauerer Betrachtung nicht nur der Ursprung der Zerstörung der Werkeinheit als zielgerichteter Bewegung in der Zeit. Vielmehr bietet der ästhetische Humorbegriff offenbar gleichzeitig die Grundlage für die Wiedereinführung einer Einheit. Für die Werkebene der *Humoreske* bedeutet diese Auffassung von Humor in der Musik, dass gerade durch die Problematisierung der Grenzen der musikalischen Einheit ein Zusammenhang entsteht, und zwar durch die Konsequenz der Thematisierung dieser Werkgrenzen. In der Konsequenz liegt aber gleichzeitig ein Paradoxon begründet: Die Einheit basiert auf der Zerstörung der Einheit. Indem der zeitliche Verlauf der Musik durch maximale Offenheit in der Zeit abgelöst wurde, verlöre ein musikalisches Werk eigentlich seine Legitimation. Es ist der Humor, der eine Umbewertung der Auflösung in einen neuen ästhetischen Wert ermöglicht. Im Humor (des Werks und des Rezipienten) erscheint die Differenz als Einheit. Der Humorbegriff wird in der *Humoreske* insofern konstitutiv, als das Aufzeigen der Grenzen eines musikalischen Werks bzw. des Zeitverlaufs selbst den Sinn und Zusammenhalt des Werks stiftet.

In diesem Sinne kann die *Humoreske* zwar als „das längste“<sup>29</sup>, aber auch als eines der problematischsten Werke der Kompositionsgeschichte betrachtet werden. In der *Humoreske* hat Schumann die Grenzen des Werkbegriffs so weit in das Werk mit

<sup>28</sup> Ebd., Bd. 1, S. 575.

<sup>29</sup> Appel, S. 194.

einbezogen, dass eine Fortführung dieser Arbeitsweise kaum möglich ist: Eine noch weiter gehende Auflösung ist ebenso wenig möglich, wie eine Verfestigung der in der *Humoreske* sich manifestierenden Gratwanderung. Eine neue Gattungstradition müsste einen ‚doppelten Boden‘ durch die Einführung einer strukturellen Folie einziehen, die spezifisch humoristische Gefahr der Entgrenzung wäre gebannt. Die Stiftung von musikalischem Zusammenhang kann auf Dauer nicht durch die humoristische Negation von Zusammenhang ersetzt werden. So folgen auf das Op. 20 noch die *Novelletten* Op. 21 als Beitrag zum Lyrischen Klavierstück mit ähnlicher Problemlage, bevor sich Schumann ab 1840 dem Lied und der Symphonie zuwendet. Mit diesen positiv statt ‚dekonstruktivistisch‘ definierten Gattungstraditionen führt er eine zusätzliche Grenze ein, die zu überschreiten innerhalb dieser Gattungen nicht möglich wäre: Ein spielerischer Umgang, zeitweiliges Übertreten der Gattungsgrenzen, wie sie bei Schumann vorliegen, thematisiert eben diese Gattungstradition. Ist die Grenze jedoch aufgelöst, innerhalb der man von einer Symphonie spricht, so handelt es sich bei dem Werk nicht um eine Symphonie. Vielleicht ist so auch Schumanns Äußerung zu verstehen, die *Humoreske* sei „wenig lustig und vielleicht [sein] Melancholischstes“.<sup>30</sup> Der neue ästhetische Wert des Humors in der Musik wird durch die Auflösung der zentralen Dimension in der Musik, der Zeit, erkaufte. Damit bleibt der romantische Humor für die Musik ein Paradoxon, dessen Erscheinung eng mit dem Verschwinden der spezifisch romantischen Bedeutung verknüpft ist. Weil die Wiederholung eines Falls wie der *Humoreske* entweder die völlige Auflösung der Form oder eine im Sinne dieses Humorbegriffs unzulässige Verfestigung der Formgrenzen zur Folge hätte, ist ein Anschluss an dieses Werk nicht möglich. In beiden Fällen wäre das Ergebnis nicht in der Lage, das humoristische Paradoxon positiv zu repräsentieren.

Die *Humoreske* von Schumann kann einerseits als Sonderfall der Musikgeschichte angesehen werden, zieht man ihre architektonische Form und den für ein Musikstück hier zum ersten Mal verwendeten Titel in Betracht. Die Untersuchung sowohl des musikalischen als auch des musikästhetischen Zusammenhangs hat aber andererseits gezeigt, dass die *Humoreske* außerdem paradigmatisch für eine spezifisch romantische Musikauffassung steht, indem sie ein subjektives Empfinden, das sich durch das Bewusstsein der eigenen Endlichkeit einstellt, poetisch, das heißt hier: in Musik, umsetzt. Insofern kann die Untersuchung des komponierten Zeitverlaufs möglicherweise auch im Hinblick auf andere Lyrische Klavierstücke dieser Zeit hilfreich sein, denn die Problematisierung von Subjekt und Umwelt und der jeweiligen Grenzen sind für die poetische Grundhaltung der Romantik typisch und gelten nicht nur für Werke mit einem expliziten Hinweis auf den Humor. Mit Hilfe des Humors repräsentiert dieses Stück in radikaler Weise das Paradoxon musikalischen Schaffens in der Romantik: Dem „wundervollen Geisterreich des Unendlichen“<sup>31</sup> stehen letztlich der Komponist und sein Werk als Entitäten unvereinbar gegenüber. „[M]anchmal ist es

<sup>30</sup> R. Schumann, [Brief an Ernst A. Becker vom 7.8.1839], in: ders., *Briefe. Neue Folge*, S. 166.

<sup>31</sup> E. T. A. Hoffmann, „Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven. À Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Œuvre 67. No. 5. des Sinfonies“, in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1963, S. 36.

mir, als könnte ich immerfort spielen und nie zu Ende kommen.“<sup>32</sup> Dieser Konjunktiv hat eben durch seine Unerfüllbarkeit seinen konstruktiven Niederschlag in der *Humoreske* als einem real existierenden und daher endlichen Musikwerk gefunden. Somit erscheint das Werk in seiner Bedeutung als romantischer Prototyp zugleich als radikaler Sonderfall der Gattungsgeschichte des Lyrischen Klavierstücks.

<sup>32</sup> Schumann, [Brief an Simon de Sire vom 15.3.1839].

## Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54

von Thomas Synofzik, Köln

Am 4. Mai 1841 vermerkt Robert Schumann in seinem *Haushaltbuch*: „Eine Phantasie angefangen (m.[it] Orch.[ester]).“<sup>1</sup> Im Laufe des Monats wird diese „Clavierphantasie mit Orchester“<sup>2</sup> vollständig ausgearbeitet, am 13. August erklingt sie in einer nichtöffentlichen Probe im Leipziger Gewandhaus. Nach einer Umarbeitung erweitert Schumann sie vier Jahre später um zwei Sätze zu seinem Klavierkonzert Op. 54. Wurde verschiedentlich versucht, aus Revisions Spuren im Partiturautograph des Klavierkonzerts (seit 1989 im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)<sup>3</sup> auf eine „Frühfassung“ dieser ursprünglichen *Phantasie*-Version des ersten Satzes aus dem Jahr 1841 rückzuschließen,<sup>4</sup> so zeigt Bernhard R. Appel in seiner jüngst erschienenen kritischen Edition im Rahmen der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe*, dass dieses Manuskript erst 1845 notiert wurde und deshalb „die *Phantasie* aus der heute, bisher einzig überlieferten Werkhandschrift [...] nicht rekonstruierbar ist.“<sup>5</sup>

Auch wenn über das genaue Ausmaß der Veränderungen von der ursprünglichen *Phantasie* zum späteren eröffnenden Konzertsatz keine definitiven Aussagen möglich sind, so zeigt doch dessen Formidee durch die monothematisch angelegte Verknüpfung von dreisätziger Konzertform und Sonatenhauptsatzform deutlich die Konzeption einer Konzertphantasie, wie Schumann sie schon 1836 in einer Rezension des *Concert phantastique* von Ignaz Moscheles entworfen hatte:

„Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros [Bsp. 1a], die Gesangstelle die des Adagio [Bsp. 1b] und ein brillanter Schluß die des Rondos [Bsp. 1c] vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahrmachen möchten.“<sup>6</sup>

In Bezug auf das traditionelle Modell der Sonatenhauptsatzform wird Bsp. 1a in der Regel als Hauptthema, Bsp. 1b als Beginn der Durchführung und Bsp. 1c als Beginn der

<sup>1</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3: *Haushaltbücher*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Teil 1: 1837–1847, Leipzig 1982, S. 181.

<sup>2</sup> R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hrsg. v. G. Nauhaus, Leipzig 1987, S. 162 [Ehetagebuch-Eintragung Clara Schumanns in der Woche vom 2.–9. Mai 1841].

<sup>3</sup> R. Schumann, *Klavierkonzert a-Moll Opus 54*, Faksimile der autographen Partitur, hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, mit Geleitworten von Joseph A. Kruse und Akio Mayeda und einer Einführung von Bernhard R. Appel (= *Documenta musicologica* II, 28), Kassel 1996.

<sup>4</sup> Malcolm Frager, „The Manuscript of the Schumann Piano Concerto“, in: *Current Musicology* 15 (1973), S. 83–87; dt. in: *Piano-Jahrbuch* 1 (1980), S. 90–92; Wolfgang Boetticher, „Das Entstehen von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54. Textkritische Studien“, in: *FS Martin Ruhnke*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 45–55; W. Boetticher, „Die Frühfassung des Ersten Satzes von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54 und das Problem seiner Durchführung“, in: *FS Arno Forchert*, Kassel u. a. 1987, S. 216–221; R. Schumann, *Phantasie for Piano and Orchestra A minor WoO*, hrsg. v. W. Boetticher (= *Ed. Eulenburg* 1454), London u. a. 1994.

<sup>5</sup> R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Orchesterwerke*, Werkgruppe 2: *Konzerte*, Bd. 1: *Klavierkonzert a-Moll Op. 54*, hrsg. v. B. R. Appel, Mainz 2003, S. 191.

<sup>6</sup> *NZfM* 4 (Jan.–Juli 1836) 29 (8.4.1836), S. 123. Vgl. dazu neuerdings: Elisabeth Föhrenbach, *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel 2003 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 163), S. 112 f.

Bsp. 1a



Bsp. 1b



Bsp. 1c


Bsp. 1: Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, 1. Satz: a) T. 4–11, b) T. 156–163, c) T. 458–469

Coda angesehen.<sup>7</sup> Zeitgenössische Kommentatoren wie Eduard Hanslick jedoch setzten das „wunderzarte Andantino in As von nur 30 Takten [...], das wie ein kleiner, spiegelheller See zwischen dunklen Felsen und Bäumen sich ausbreitet“, „noch vor der sogenannten Durchführung“ an.<sup>8</sup> Arnfried Edler versuchte, die Vokalität dieser Gesangsstelle festzumachen, indem er darin „unmißverständlich das Zitat der Szene des Florestan ‚Aus des Lebens Frühlingstagen‘ aus der Eröffnungsszene des zweiten Akts von Beethovens *Fidelio*“ erkannte.<sup>9</sup>

Ein neuer Quellenfund aus anderem Werkzusammenhang, den *Zwölf Gedichten aus F. Rückerts Liebesfrühling* Op. 37,<sup>10</sup> kann nun belegen, dass Schumann von einer eigenen Vokalkomposition ausging. Die Grundidee des Klavierkonzerts lässt sich so bis zum Januar 1841 zurückdatieren. Ausgangspunkt des a-Moll-Werks war nicht das Hauptthema<sup>11</sup>, sondern der *Andante espressivo*-Mittelteil in As-Dur – ähnlich komponierte Schumann 1845 zuerst das Finale, erst dann den Mittelsatz des Konzerts.

Als Robert Schumann sich im Januar 1841 für ein geplantes Gemeinschaftswerk mit seiner Frau Clara der Komposition von Gedichten aus Rückerts *Liebesfrühling* zuwendet, entstehen laut Haushaltbuch nicht nur die später veröffentlichten neun, sondern insgesamt zehn Gesänge: 4. Jan. „3 Lieder v. Rückert“, 5. Jan. „Canon v. Rückert“, 6. Jan. „Flügel“ [Op. 37/8], 7. Jan. „2 [Lieder] v. Rückert“, 10. Jan. „1 [Lied] v. Rückert“, 11. Jan. „1 Canon v. R.[ückert]“, 16. Jan. „1 kleines [Lied] v. Rückert“.<sup>12</sup>

Problematisch war bisher die Zuordnung der beiden Kanonkompositionen vom 5. und 11. Januar. Gerd Nauhaus und ihm folgend Rufus Hallmark nahmen an, dass sich die Eintragungen auf Kanons des späteren Op. 65, einer Sammlung für Männerstimmen a cappella, beziehe.<sup>13</sup> Zwei dieser Kanons finden sich im dritten der sogenannten Liederbü-

<sup>7</sup> Alfred Nieman, „The Concertos“, in: *Robert Schumann. The Man & His Music*, hrsg. v. Alan Walker, London 1972, S. 249; Egon Voss, „Einführung und Analyse“, in: R. Schumann, *Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54* (= *Goldmann-Taschenbuch* 33018, *Taschen-Partitur*), München 1979, S. 206; August Gerstmeier, *Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll, op. 54* (= *Meisterwerke der Musik* 42), München 1986, S. 24.

<sup>8</sup> Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien/Leipzig 21897, S. 182.

<sup>9</sup> Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 159.

<sup>10</sup> R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VI: *Lieder und Gesänge für Solostimmen*, 9: *Liederspiele*, hrsg. von T. Synofzik, Druck in Vorber. Ich danke der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, insbesondere Herrn Prof. Dr. Bernhard Appel für vielfältige Unterstützung.

<sup>11</sup> Vgl. Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*, Regensburg 1969, S. 98: „[...] beginnt Takt 4 als Holzbläusersatz die achttaktige Melodie [...], aus der Schumann im Sinne der Abspaltungsprozesse restlos alle Themen und Motive gewinnt, die in dem ersten Satz vorkommen“.

<sup>12</sup> Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, S. 171 f. Vgl. die Zusammenstellung bei Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th Century Music* 14 (1990) 1, 1990, S. 5, wo der Eintrag für Op. 37/8 übersetzt wird.

<sup>13</sup> Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, S. 707, Anm. 207; R. Hallmark, „Schumann und Rückert“, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, Bericht über das 3. Int. Schumann-Symposium 1988, hrsg. v. B. R. Appel (= *Schumann-Forschungen* 3), Mainz 1993, S. 109.

cher, einer von Schumann selbst angelegten Sammlung von Liedautographen, die auch die von Schumann komponierten Solo-Lieder aus Rückerts *Liebesfrühling* Op. 37 enthält. Doch sind die betreffenden Männerstimmen-Kanons hier ausdrücklich auf 1847 datiert.<sup>14</sup>

Eine näherliegende Identifikationsmöglichkeit bieten zwei separat überlieferte Skizzenblätter mit zweistimmigen Kanonentwürfen auf Texte aus Rückerts *Liebesfrühling*: „Schön ist das Fest des Lenzes“ und „Ich bin dein Baum“. Beide wurden bisher der späteren Rückert-Sammlung *Minnespiel* Op. 101 zugeordnet.<sup>15</sup> Das erste Gedicht liegt in zwei voneinander unabhängigen Vertonungen Schumanns vor: ein 1841 komponiertes Duett, veröffentlicht als Nr. 7 in der ersten *Liebesfrühling*-Sammlung Op. 37 und ein 1849 komponiertes Quartett, veröffentlicht als Op. 101/5 in der als *Minnespiel* bezeichneten zweiten *Liebesfrühling*-Sammlung. Bei der als Skizzenblatt überlieferten Vertonung handelt es sich um einen Entwurf zur früheren Duettkomposition Op. 37/7.<sup>16</sup>

Während dieser Kanon mit hinzugefügter Klavierbegleitung in die Publikation des Op. 37 einging, blieb der andere Rückert-Kanon „Ich bin dein Baum, o Gärtner“ unveröffentlicht. Auch in diesem Fall bestehen trotz identischer Textvorlage keine Beziehungen zu der Vertonung für Alt und Bass im *Minnespiel* Op. 101. Bei dem unveröffentlichten Kanon handelt sich um ein Duett für zwei hohe Stimmen, offenbar Sopran und Tenor, und wiederum ist die Satztechnik kanonisch. Die Imitation beginnt in der Unterseptime, wechselt dann aber ab Takt 18 in die Untersekte. Dem ungewöhnlichen Imitationsintervall steht eine weitere Eigenart zur Seite: Die kanonisch geführten Stimmen singen unterschiedliche Texte, indem Schumann zwei bei Rückert aufeinanderfolgende Strophen auf die beiden Sänger verteilt (Bsp. 2).

Nur bedingt liegt jedoch mit diesem Kanonduett eine bisher unbekannt Komposition Schumanns vor. Warum der Kanonentwurf weder in die erste *Liebesfrühling*-Sammlung Op. 37 aufgenommen noch in der späteren wenigstens weiterverarbeitet wurde, ist leicht erklärbar: Als Schumann im Juni 1841 die *Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* aus seinen im Januar skizzierten Gesängen und vier nachträglich von Clara Schumann komponierten Liedern zusammenstellte, war der Kanonentwurf bereits in einem größeren Werkzusammenhang, dem der *Phantasie* für Klavier und Orchester aufgegangen.

Dass das Klavier bei dem Kanon-Einfall offenbar von Anfang an eine wichtige Rolle spielte, zeigt die Tatsache, dass im Unterschied zu sämtlichen anderen überlieferten *Liebesfrühling*-Skizzen es sich hier nicht um eine reine Melodieskizze handelt, sondern dem Klavierpart zwei eigene Systeme zugewiesen werden. Nur im ersten Takt jedoch ist diese mit einer Arpeggio-Figur gefüllt, die drei folgenden Takte sind mit Wiederholungsstrichen versehen. Bereits in der Duettversion sind die kanonischen Imitationen sehr ‚offen‘ gehalten: Da nach jeder Melodiezeile mindestens zwei Pausentakte folgen, beschränkt sich die kontrapunktische Kombination auf eine Überlappungszone

<sup>14</sup> Margit McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (= R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII/6*), München 2003, S. 281.

<sup>15</sup> Ebd., S. 439 – im ersten Fall geleitet durch eine Aufschrift von Marie Schumann, im anderen Fall durch die Zuweisung im Auktionskatalog Stargardt 666 vom 18./19. März 1997, Nr. 1052.

<sup>16</sup> Abbildungen sämtlicher überlieferter Skizzenblätter im Faksimilebeihft zu Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/9*.



The image shows a musical score for Soprano and Tenor parts. The Soprano part is in the upper system, and the Tenor part is in the lower system. The music is in 6/8 time and features a canon structure. The lyrics are: "Ich bin dein Baum, o Gärtner des-sen Treu-e", "Ich bin dein Gärt-ner, mich hält in Lie-bes-pfleg' und sü-ßer Zucht, Komm o du Baum der Treu-e auf an-dres Glück fühl ich nicht, daß ich in den Schoß dir streu-e die Ei-fer sucht, die hol-den Ae-ste find' ich stets aufs Neu-e".

Bsp. 2: Robert Schumann, Verworfenes Kanonduett „Ich bin dein Baum, o Gärtner“ aus den Entwürfen zu Op. 37 – Übertragung nach einer Faksimileabbildung der ersten Seite im Auktionskatalog Stargardt 666 vom 18./19. März 1997, Nr. 1052. Das Skizzenblatt ist heute in unbekanntem Besitz, auf der zweiten Seite befinden sich laut Katalogbeschreibung die T. 22–36.

von meist nur einem Takt. Im Konzertsatz werden die Zeilen noch weiter auseinandergezogen, aus dem Kanon wird ein Dialog. Der für das Klavierkonzert charakteristische Drei-Achtel-Terzgang nimmt in der ursprünglichen Fassung einen ganzen Takt in Anspruch. Um die periodischen Verhältnisse zu wahren, wird die Verkürzung im Klavierkonzert ausgeglichen, indem in die dialogische Imitation von Klavieroberstimme und Klarinette als orchesterlicher Effekt eine zusätzliche Echoimitation der Schlusstöne durch die ersten Violinen eingeschoben wird (vgl. Bsp. 1b, S. 29). Während die ersten beiden Kanonzeilen des Duetts weitgehend tongetreu in die Konzertversion übernommen werden, zeigen sich dort, wo im Duett die strenge Kanonstruktur durchbrochen wird, auch intervallische Abweichungen bei der Übernahme. Der verminderte Quintsprung *ges''-c''* (T. 15: „Komm, daß...“) wird im Klavierkonzert zu einem Quartsprung *f''-c''* (T. 171), in der kanonischen Beantwortung wird daraus wieder ein Quintsprung *b''-es''* (T. 175) – somit bleibt es auch im Klavierkonzert beim Übergang vom Kanon in der Unterseptime zum Kanon in der Untersexta.

Die Kenntnis der ursprünglichen Textprägung mag nicht ohne Einfluss auf die heutige Aufführungspraxis bleiben. Es ist üblich, Schumanns Metronomvorschrift  $\text{♩} = 72$  für den As-Dur-Teil zu ignorieren – zehn willkürlich ausgewählte Aufnahmen erreichen ein Durchschnittstempo von genau der Hälfte des vorgeschriebenen Werts<sup>17</sup> – und häufig erklingt statt des 6/4-Takts durch falsche Betonung der Drei-Achtel-Figuren ein 12/8-Takt.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ausgemessen wurden Aufnahmen von Arthur Rubinstein (1947  $\text{♩} = 37$ ), Dinu Lipatti (1948  $\text{♩} = 37$ ), Claudio Arrau (1951  $\text{♩} = 33$ ), Walter Gieseking (1953  $\text{♩} = 42$ ), Swjatoslaw Richter (1958  $\text{♩} = 37$ ), Van Cliburn (1960  $\text{♩} = 39$ ), Julius Katchen (1963  $\text{♩} = 35$ ), Vladimir Ashkenazy (1978  $\text{♩} = 41$ ), Magda Bergreich (1980  $\text{♩} = 31$ ), Alfred Brendel (1994  $\text{♩} = 36$ ). Mit  $\text{♩} = 50$  deutlich schneller, gleichwohl ebenfalls noch weit unter dem vorgezeichneten Tempo erklingt der Abschnitt in der Aufnahme mit der Clara-Schumann-Schülerin Fanny Davies (1928).

<sup>18</sup> Vgl. Reinhard Kapp, „Über einige allgemein verbreitete Fehler in den Aufführungen Schumannscher Musik – am Beispiel des Klavierkonzerts Op. 54“, in: *Schumann-Studien 2*, Zwickau 1989, S. 80–89.

Das kanonische Duett wird jedoch nicht lediglich als Gesangsstelle in den Konzertsatz integriert, sondern dessen gesamtes monothematisches Material wird aus dieser Keimzelle gewonnen. Angesichts der engen motivischen Verwandtschaften scheint ausgeschlossen, dass Schumann den Konzertsatz vom Hauptthema her erfunden hätte und erst nachträglich durch die Ähnlichkeit mit dem im Januar komponierten Duett-satz zu dessen Einschaltung veranlasst wurde. Legt Schumann es in thematischer Hinsicht auf Integration an, so kann er sich andererseits erlauben, den eingeschobenen Gesangssatz wie eine tonale Insel in seiner ursprünglichen Tonart As-Dur zu belassen und darum herum ein Konzert in a-Moll zu komponieren. Die Diastematik der ursprünglichen Themenidee bleibt erhalten, das Tongeschlecht ändert sich – Ankerpunkt ist dabei nicht der Tonleitergrundton, sondern die dritte Tonleiterstufe, mit der das Thema beginnt. Vom As-Dur-Mittelteil ausgehend ergibt sich durch Zusammenfü-gung einzelner Motive fast genau die diastematische Struktur der ersten acht Themen-takte (Bsp. 3, vgl. Bsp. 1a, S. 29).



Bsp. 3: Robert Schumann, Klavierkonzert Op. 54: Genese des Hauptthemas (T. 4 ff., vgl. Bsp. 1a) aus dem *Andante espressivo* T. 156–185

## „... vermissen wir das logische Denken ...“? Zu Bruckners Kunst des Übergangs

von Dorothea Redepenning, Heidelberg

Dass Anton Bruckners Symphonien ein in sich schlüssiges, kohärentes Formdenken zugrunde liegt, haben jüngste Publikationen<sup>1</sup> nochmals nachdrücklich betont. Im folgenden Beitrag geht es um einige Kompositionsprinzipien bei Bruckner, die die Kohärenz stören und die schwerlich mit dem vereinbar sind, was man im 19. Jahrhundert und noch darüber hinaus als musikalische Logik oder als Kunst des Übergangs zu bezeichnen pflegt.

Zeitgenossen registrierten, was ihnen als handwerklich ungeschickt oder misslungen erschien, mit Unbehagen und mit Abscheu; das ist in der Bruckner-Forschung umfassend belegt und wurde vor allem in vergleichenden Studien zu Bruckner und Brahms<sup>2</sup> ausführlich herausgearbeitet. Zur Erinnerung: Wenn etwa Clara Schumann Johannes Brahms das Kompliment macht, dass „gerade bei Dir immer eines aus dem anderen sich so wunderbar entfaltet“, und wenn sie im nächsten Absatz fortfährt, dass Bruckners dritte Symphonie „ja ein greuliches Stück, nichts wie Fetzen aneinandergereiht und viel Bombast; dazu noch von unverschämter Länge“<sup>3</sup> sei, dann wertet sie, ungeachtet aller Häme, nach einer Ästhetik, der gemäß thematische Arbeit und Ableitung, die von Arnold Schönberg später gerühmte „entwickelnde Variation“<sup>4</sup>, die Basis musikalischer Formbildung zu sein habe. Da Bruckner dieses grundlegende Postulat nicht bzw. auf eine nicht unmittelbar einsichtige Weise berücksichtigt, muss Clara Schumann ihm künstlerische Qualität grundsätzlich absprechen.

Nach diesen Kriterien urteilt auch Eduard Hanslick, wenn er konstatiert, dass die Ecksätze der dritten Symphonie „sich in lauter falschen Contrasten bewegen und zersplittern“. Generell gelte, dass

„geistreiche, kühne und originelle Einzelheiten mit schwer begreiflichen Gemeinplätzen, leeren, trockenen, auch brutalen Stellen, oft ohne erkennbaren Zusammenhang wechseln. Wie helle Blitze leuchten hier vier, dort acht Takte in eigenartiger Schönheit auf; dazwischen liegt wieder verwirrendes Dunkel, müde Abspannung und fieberhafte Überreizung. Und all das zu einer Länge ausgedehnt, welche dem geduldigsten Gemüth zur Qual wird. In Bruckners Compositionen

<sup>1</sup> Vgl. z. B. *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. v. Renate Ulm, München/Kassel 1998; Wolfram Steinbeck, Art. „Bruckner, Anton“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 1037–1105; Wolfgang Grandjean, *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Tutzing 2001; Bo Marschner, *Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus bei Anton Bruckner*, Aarhus 2002; *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, hrsg. v. Benjamin-Gunnar Cohrs (= *Musik-Konzepte* 120/121/122) München 2003; Constantin Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg 2004.

<sup>2</sup> Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963; C. Floros, „Zur Antithese Brahms-Bruckner“, in: *Brahms-Studien* Bd. 1, im Auftrage der Brahms-Gesellschaft Hamburg e.V. hrsg. v. dems., Hamburg 1974, S. 59–90; ders., *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980; *Bruckner-Symposium 1983. Johannes Brahms und Anton Bruckner*, hrsg. v. Othmar Wessely, Linz 1985; Peter Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989.

<sup>3</sup> *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. v. Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 296 f. (15.12.1885).

<sup>4</sup> Nach Schönberg war Bach der Erste, „der gerade jene für den Fortschritt ihrer [der Bach-Söhne] Neuen Musik so notwendige Technik einführte: die Technik der ‚entwickelnden Variation‘, die den Stil der großen Wiener Klassiker ermöglichte“, Arnold Schönberg, „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 25–34, das Zitat S. 29.

vermissen wir das logische Denken, den geläuterten Schönheitssinn, den sichtenden und überschauenden Kunstverstand.“<sup>5</sup>

Nach den Prämissen, von denen Hanslick ausgeht (und mit ihm die sogenannten ‚Brahminen‘), trifft dieses Fazit zu: Logik in dem Sinne, dass Form und Harmonik nichts ‚Überflüssiges‘ enthalten dürften, Logik im Sinne eines lückenlosen und stringenten Telos kann man für Bruckner nur bedingt geltend machen. Aus Hanslicks Perspektive ist dies ein Zeichen handwerklichen Unvermögens.

Einwände dieser Art wurzeln nicht in der Ablehnung Bruckners als angeblichem Repräsentanten neudeutscher Ästhetik.<sup>6</sup> August Halm, der viel für Bruckner und sein Werk getan hat, wusste, dass er mit der Formulierung der „grandios ehrlichen Generalpausen“<sup>7</sup> ein zweifelhaftes Lob aussprach. August Wilhelm Ambros, dem man weder für Hanslick noch für Wagner eine Vorliebe nachsagen kann, schrieb nach der Uraufführung der zweiten Symphonie:

„Es wäre der Mühe wert, die Zahl der ‚spannenden‘ Generalpausen in dem Werke zu zählen, ein Mittel, von welchem die großen Meister mit Recht nur selten Gebrauch gemacht haben. Wo wir eine zusammenhängende, gegliederte, eines durch das andere motivierende Rede wünschen und erwarten, vernehmen wir unaufhörliche Suspensionen, Interjektionen – musikalische Frage- und Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, denen kein Inhalt vorangegangen und keiner nachfolgt. Wo wir eine festgefügte musikalische Tektonik erwarten, werden wir durch willkürlich aneinander gereihte Tongebilde gehetzt. [...] Bitten möchten wir den Komponisten, statt der heiligen Rosalia, zu welcher er seine Andacht zu oft verrichtet, eine andere Heilige zur Patronin zu nehmen, er findet ihrer im Kalender genug. Er ist Professor des Kontrapunktes und er wird die Andeutung verstehen.“<sup>8</sup>

Bruckner verstand die Andeutung, davon zeugen alle späteren Symphonien. Ambros benutzt die gebräuchliche Metapher von Musik als Sprache, um deutlich zu machen, dass Bruckner Übergänge nicht zu gestalten wisse; der Hinweis auf die heilige Rosalia ist eine höfliche Umschreibung für allzu viele musikalische Redicta.

Dass man den Menschen Bruckner in Bayreuth nicht ernst nahm, ist bekannt; dass man den Komponisten und sein Werk nicht ernst nehmen konnte, zeigt eine Tagebucheintragung Cosima Wagners vom 8. Februar 1875:

„Wir nehmen die [dritte] Symphonie von dem armen Organisten Bruckner aus Wien vor, welcher von den Herrn Herbeck und anderen bei Seite geschoben worden ist, weil er hier in Bayreuth war, um seine Symphonie-Widmung anzubringen! Es ist jammervoll, wie es in dieser musikalischen Welt steht.“<sup>9</sup>

Die Zuordnung Bruckners zum Parteienstreit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ erscheint hier als ein Missverständnis, weil Johann Herbeck und andere den „armen Organisten“ irrtümlich für einen Komponisten neudeutscher Prägung halten. In welch grundsätzlichem Maße Bruckners Ästhetik mit der Wagners nicht kompatibel sein kann, verdeutlicht ein älteres Bekenntnis Wagners. Am 29. Oktober 1859, während der Arbeit an *Tristan und Isolde*, schrieb er an Mathilde Wesendonk:

„Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Über-

<sup>5</sup> Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Neue Kritiken und Schilderungen* (= ders., *Die moderne Oper* 6), Berlin 1892, S. 307.

<sup>6</sup> Vgl. dazu *Bruckner-Symposion 1984. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1986.

<sup>7</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1920, S. 138.

<sup>8</sup> *Wiener Abendpost* vom 28.10.1873, zit. nach Rudolf Louis, *Anton Bruckner*, München <sup>2</sup>1918, S. 307.

<sup>9</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1976 (als CD-ROM: *Digitale Bibliothek* 107, Berlin 2004), Bd. 1, S. 894,.

ganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*.<sup>10</sup>

Gerade der selbstgefällige Ton macht deutlich, dass Wagner überzeugt war, mit der „Kunst des feinsten allmählichsten Überganges“ ein Verfahren zur Formbildung und Sinnstiftung gefunden zu haben, das unabhängig vom Gattungskontext Gültigkeit beanspruchen darf und das für ästhetische Dignität bürgt. – *Der Meister des kleinsten Übergangs* lautet der Untertitel von Theodor W. Adornos Alban Berg-Monographie, deren Vorwort vom September 1968 datiert. Daran lässt sich ermessen, wie selbstverständlich, wie dauerhaft und wie tiefgreifend ein handwerkliches Verfahren – das der motivisch-thematischen Entwicklung und Ableitung – in einem ästhetischen Denken verwurzelt ist, das von einem teleologischen Werkbegriff ausgeht. „Kunst des Übergangs“ ist die Metapher für ein Kompositionsverständnis, das für Brahms und Wagner gleichermaßen, für Gustav Mahler und Richard Strauss, für Schönberg und seinen Kreis und auch noch für die Komponistengeneration der Darmstädter Schule gilt, die von Adorno lernte und die sein Denken über ältere Musik prägte. Schönberg selbst legt in dem programmatischen Text *Brahms der Fortschrittliche* ein Bekenntnis zu eben dieser Ästhetik ab, die er als Basis für die Zwölftontechnik geltend macht und die er im Sinne des ‚ars est celare artem‘ und der zwingenden, nichts Überflüssiges duldenden ‚Logik‘ noch weiter präzisiert:

„Ich nehme an, daß ich der erste war, der ein Prinzip aufgestellt hat, das vor etwa vier Jahrzehnten mein musikalisches Denken und die Formulierung meiner Gedanken zu leiten [...] begann [...]. Ich möchte Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einleitend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muss ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muss, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muss von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen. Mit anderen Worten, eine Überleitung, eine Codetta, eine Durchführung etc. sollte nicht als etwas gelten, das nur um seiner selbst willen da ist. Sie sollte überhaupt nicht erscheinen, wenn sie den Gedanken des Stückes nicht entwickelt, modifiziert, intensiviert, klärt, beleuchtet oder belebt.“<sup>11</sup>

Das grundsätzliche, parteienübergreifende Unbehagen gegenüber Bruckner rührt daher, dass er zwei ästhetische Prämissen nicht erfüllt: die „Kunst des Übergangs“ und die Stringenz, anders gesagt, die Kunst (im alten Sinne von Handwerk) zu verbergen und die zielstrebige, knappe Formulierung. Positiv formuliert: Es muss kompositorische Gründe geben, die das „Schroffe und Jähe“ – die Generalpause statt der thematischen Überleitung und Wiederholung statt Stringenz – notwendig machen. Andererseits besteht kein Zweifel, dass Bruckner motivisch-thematische Arbeit als prinzipielles Verfahren anwendet und dass er das Postulat formaler Zielgerichtetheit beherzigt. Davon zeugen die Umarbeitungen, die kontrapunktische Durchdringung der fünften Symphonie, die ausdrückliche Kohärenz in der siebenten Symphonie, der zyklische Zusammenschluss durch die kontrapunktische Verknüpfung der Hauptthemen in den Finale-Apotheosen nahezu aller Symphonien.

<sup>10</sup> Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871, hrsg. v. Wolfgang Golther, Leipzig 1915 (CD-ROM: *Digitale Bibliothek* 107), S. 232 f.

<sup>11</sup> A. Schönberg, „Brahms der Fortschrittliche“, in: *Stil und Gedanke*, S. 35–71, Zitat S. 43.

Zu fragen ist also zum einen, ob im partiellen Aussetzen von Logik im Sinne eines Telos nicht auch ein kompositorischer Sinn und eine ästhetische Qualität enthalten sein kann, und zum anderen, wie Bruckner die gleichzeitige Verwendung einander widersprechender Kompositionsprinzipien plausibel macht, die mit additiver Reihung und Generalpause versus „Kunst des Übergangs“ schlagwortartig gefasst werden können. Dieser „Querstand“<sup>12</sup> wird im Folgenden an exemplarischen Ausschnitten aus Kopfsätzen untersucht; denn gerade am Sonatenhauptsatz, den Bruckner wie ein unumstößliches Gesetz befolgt, werden Widersprüche und ihre ästhetische Qualität deutlich.

Erörterungen über Bruckner müssen auch zur Person Stellung beziehen,<sup>13</sup> denn allzu leicht gerät man in die Falle, die intellektuelle und soziale Ungeübtheit – heute sagt man ‚Inkompetenz‘ – des Menschen auf das Werk zu übertragen: Ein „armer Organist“ kann kein Komponist von Rang sein; ist er es doch, wird der Rang des Werkes eingeschränkt, weil der Autor nur ein „armer Organist“ ist. Auch die würdigend gemeinte Formulierung „bäuerlicher Exzentriker“<sup>14</sup> sagt nur, dass die Person im Wiener Umfeld als fremd und zugleich kurios empfunden wurde; sie sagt nichts über den Rang des Werkes, genauer, sie schmälert ihn, weil sie pejorativ ist. Methodisch hilfreich ist die Unterscheidung zwischen „dem Denken ‚in‘ Musik“ und „dem Denken ‚über‘ Musik“, die Carl Dahlhaus<sup>15</sup> vorgeschlagen hat. Denn Bruckners verbale Unbeholfenheit sagt nichts über seine musikalische Intelligenz, über sein Denken in Tönen, Strukturen, Klangfarben; zugespitzt formuliert: Das Werk kann durchaus eine Hellsichtigkeit offenbaren, die seinem Autor intellektuell nicht zugänglich ist.

\*

Der Pianissimo-Höhepunkt in der Durchführung des ersten Satzes der vierten Symphonie (T. 287–333, siehe Bsp. 1) ist eine Episode, die – formal betrachtet – eine weitere Verarbeitung des Hauptthemas (charakteristisches Quint-, dann Sextfall-Pendel mit markanter Punktierung) darstellt und über eine Pianissimo-Überleitung vornehmlich der Streicher (T. 334–364) in die Reprise geführt wird. Klangfarbendisposition und die Nutzung des Klangraums aber weisen diese Episode als etwas ‚Extraterritoriales‘ aus, das semantische Zuordnungen<sup>16</sup> evozieren mag – wie ‚imaginäre Szenerie‘ oder ‚weihevoller Entrückung‘ (Holzbläser, Piano) und ‚heroische Präsentation‘ (Blechbläser, Fortissimo) oder auch, konkreter, den Beginn des *Lohengrin*-Vorspiels mit allen Assoziationen, die dieser Name freisetzt, bzw. generell der Wagner-Topos des Tremolos der hohen Streicher<sup>17</sup>, oder auch, religiös<sup>18</sup>, als ‚Epiphanie‘ der eigentlichen Gestalt des

<sup>12</sup> Albrecht von Massow spricht von „Querstand“, um den inneren Widerspruch in Bruckners Kompositionen zu fassen in seinem Essay „Anachronismus und Moderne. Zur Eigenart eines kompositorischen Prinzips in der Musik Anton Bruckners“, in: *Bruckner-Probleme*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller (= *BzAfMw* 45), Stuttgart 1999, S. 151–171.

<sup>13</sup> Ausführlich dazu *Bruckner-Symposion 1992. Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk*, hrsg. v. O. Wessely, Linz 1995. <sup>14</sup> v. Massow, S. 169 u. 171.

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus, „Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. FS Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 7–32, Zitat S. 29.

<sup>16</sup> Bruckner hat sich 1890 zu programmatischen Vorstellungen in der 4. Symphonie geäußert, denen Constantin Floros ausführlich Aufmerksamkeit geschenkt und deutlich gemacht hat, in welchem Maß sie über *Lohengrin* inspiriert sind; *Brahms und Bruckner*, S. 171–181.

<sup>17</sup> Erhellend dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Bruckners Wagner-Zitate“, in: *Bruckner-Probleme*, S. 115–133 (mit umfassender Bibliographie); auch Egon Voss, „III. Symphonie in d-Moll. Werkbetrachtung und Essay“, in: *Die Symphonien*

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 286-311) includes parts for Flute 1 and 2/Horn, Oboe and Clarinet, Violin 1 and 2, and Bassoon. It features dynamic markings such as *fff*, *pp*, *p*, *mf*, *f cresc.*, and *p cresc.*, along with performance instructions like *Tutti* and *sanft hervortretend*. The second system (measures 311-328) features Violin and Viola parts with markings like *ff*, *marc.*, *lang gezogen*, and *cresc.*. The third system (measures 328-341) features Violin 1 and 2 parts with *pp* and *lang gezogen immer* markings. The fourth system continues the Viola part with *pp* and *lang gezogen* markings.

Bsp. 1: Anton Bruckner, 4. Symphonie, 1. Satz, letzte Fassung, T. 286–311 u. T. 328–341

Bruckners, S. 100–113. Die philologische Seite hat E. Voss umfassend abgehandelt; „Wagner und Bruckner. Ihre persönlichen Beziehungen anhand der überlieferten Zeugnisse (mit einer Dokumentation der wichtigsten Quellen)“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. FS Wiora, S. 219–233. Vgl. dazu auch *Bruckner-Symposium 1984. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich*.

<sup>18</sup> Vgl. dazu W. Wiora, „Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. FS Wiora, S. 235–275; und – als Frage nach Zitaten und Allusionen – W. Steinbeck, „‘Dona nobis pacem’. Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien“, in: *Bruckner-Probleme*, S. 87–96.

Themas, das – so betrachtet – hier in reicher und ungetrübter Dreiklangsharmonik ausformuliert erscheint, während es zu Beginn, im ersten Abschnitt der Durchführung und in der Reprise in einer gleichsam schwächeren Gestalt, als Reminiszenz seiner selbst präsentiert wäre. Eine semantisierende Deutung wäre zusätzlich gestützt durch den Streichersatz T. 334 ff., der durch die emphatische Sexte (in der Exposition ist dies der thematisch hergeleitete Kontrapunkt zum zweiten Thema, T. 75 ff.) und die eingewobene Chromatik den Habitus von Klage oder Wehmut vermittelt. Eine weitere Bestätigung wäre die isolierte Wiederkehr dieser Sexte, die nun als kleine, als ‚*Tristan-Sexte*‘ und durchgängig chromatisch innerhalb der Reprise des zweiten Themas (T. 468 f.) eingeschaltet ist.

Unter dem Aspekt formaler Stringenz ist dieser Durchführungsabschnitt überflüssig, sogar hinderlich; unter dem Aspekt vom Formverlauf her unbegründeter instrumentaler Poesie<sup>19</sup> aber hat er den Status des Besonderen, auf den die Symphonik zumal neudeutscher Prägung Anspruch erhebt. Unter motivisch-thematischem Aspekt sorgt Bruckner dafür, dass jede Einzelheit dieses Abschnitts legitimiert ist: Streichertremolo und Themengestalt aus dem Beginn, die Bratschen-Kantilene z. B. aus der punktierten Fortspinnung des zweiten Themas (T. 88 ff.), die gebrochenen Dreiklänge z. B. aus der Fortspinnung des ersten Themas, Des-Dur als Ausgangspunkt einer harmonischen Sequenz aus dem zweiten Thema (es beginnt in Des-Dur und wird in Ges-Dur wiederholt) und noch einmal aus den vier eingeschobenen Blechbläser-Takten im zweiten Themenblock (T. 165–168), der auch einen formalen Bezugspunkt zum Blechbläsersatz hier darstellt. Dennoch wirkt dieser Durchführungsabschnitt nicht ‚organisch‘ entwickelt, sondern ‚mechanisch‘ interpoliert; denn die harten Kontraste in Dynamik, Klangfarben und Registern, ebenso die Reduktion auf Liegetöne oder rudimentäre Zweistimmigkeit – insgesamt sekundäre Parameter – sorgen für den Eindruck des ‚Extraterritorialen‘, des Besonderen.

Wie ist so eine Auflösungsartie in Einklang zu bringen mit schlüssiger Werkkonzeption, von der man vernünftiger Weise ausgehen muss? Sie gehört zum Modell der Bruckner’schen „Wellen“<sup>20</sup>; die Arbeit mit Generalpausen, unvermittelten Kontrasten, mit Leerstellen im Formverlauf, ist ein fester Bestandteil von Bruckners Symphonie-Konzeption; schließlich kann eine Szene in der imaginären Ritterwelt Anlass für die Interpolation sein. All das beschreibt den Sachverhalt, erklärt ihn aber nicht. Der Vorschlag, die Passage als ‚Epiphanie‘ zu deuten, in der die Themengestalt ihre ‚reinste‘ Inkarnation gefunden habe, hat für sich, dass diese Passage a) exakt in der Mitte des Satzes beginnt (er hat 573 Takte), also genau zentriert ist, und dass sie b) in der ersten Fassung (ebenso wie die *Tristan*-Anspielung in der Reprise) allenfalls rudimentär erkennbar ist, also als Ergebnis eines gezielten Umarbeitungsprozesses verstanden werden sollte. Zudem legitimiert der Beginn in Des-Dur gleichsam im Nachhinein die ausgefallene Tonart des zweiten Themas – nur hier steht es auf der siebenten Stufe der Ausgangstonart bzw. es schließt mediantisch an die regulär erreichte Doppeldominante an; in allen anderen Symphonien stehen die zweiten Themen, die „Gesangsperioden“

<sup>19</sup> Eine Wurzel, ein gemeinsamer Bezugspunkt aller ‚poetischen‘ und für die Formentwicklung unerheblichen Einschübe ist vermutlich die kleine Oboen-Kadenz, die Beethoven im ersten Satz seiner 5. Symphonie, in der Reprise des ersten Themas eingefügt hat (T. 268).

<sup>20</sup> Den Begriff hat Ernst Kurth eingeführt; *Bruckner*, 2 Bde., Berlin 1925, Bd. 1, S. 279 ff.



(Bruckner), in der Dominante bzw. in der Tonikaparallele. Auch der weite Modulationsweg über sieben Quinten (von Des-Dur nach G-Dur) macht die Besonderheit dieses Abschnitts deutlich.

Dennoch scheidet dieser Deutungsvorschlag an der Gesamtkonzeption des Satzes und des symphonischen Gesamtverlaufs; denn das Werk ist auf das Ziel der doppelten Apotheose hin ausgerichtet – der Überhöhung des Hauptthemas in der Coda des ersten Satzes und des Finales. Der Formverlauf, die Dramaturgie und generell die Konzeption der Symphonien sprechen eindeutig dafür, dass Bruckner die Apotheosengestalt des Themas und nicht die entrückte Variante im Zentrum des ersten Satzes als Hauptsache und Ziel begriff. Schließt man sich dem an und stellt das Telos in den Vordergrund, dann ist der kompositorisch als zentral gekennzeichnete Durchführungsabschnitt (emphatisch gesprochen: das Herzstück des Satzes) eine Episode, die auch fehlen kann.

Dem Widerspruch wird man gerecht, wenn man bereit ist davon auszugehen, dass hier zwei konträre Prinzipien walten, ein zielgerichtetes, zur Apotheose hinstrebendes, in dem jeder Schritt motivisch-thematisch legitimiert ist als quasi notwendige Etappe auf diesem Weg, und ein nicht zielgerichtetes, nicht lineares, auf Kontemplation gerichtetes, das zu seiner Verwirklichung streng genommen keine motivisch-thematische Arbeit braucht, sondern Generalpausen und Repetitionen – eben jede ‚Rosalien‘ oder ‚Schusterflecken‘, wie man im 19. Jahrhundert abfällig sagte. Die sich widersprechenden Prinzipien sind aber streng genommen mit der Symphonie im Allgemeinen und mit dem Sonatensatz im Besonderen schlecht vereinbar, weil dies teleologische Formkonzeptionen sind.

Bruckner muss sich dieses Dilemmas bewusst gewesen sein; denn er legt solche ‚extraterritorialen‘ Passagen selten ins Innere von Formteilen, aber stets an den Übergang zwischen Exposition und Durchführung. Er nutzt also die große formale Nahtstelle, den Ruhe- oder Wendepunkt im formalen Prozess für einen Satz, der durch Aufhebung des metrischen Pulses, durch die Reduktion auf wenige Stimmen – auf einzelne Instrumente, nicht auf Kammermusik – zu stagnieren scheint, einen Satz, der Entwicklung und Fortschreiten, der teleologische Prinzipien suspendiert. Zugleich sorgt Bruckner gerade hier für motivisch-thematische Legitimation.

Exemplarisch dafür ist die entsprechende Übergangsstelle in der achten Symphonie (Bsp. 2), die über eine durch Abspaltung aufgelöste Variante des Hauptthemas erreicht wird – in der ersten Fassung über einen typischen Bruch vom Fortissimo-Tutti, in der zweiten Fassung über eine Überleitung ins Tremolo der hohen Streicher. Das Hinaustreten aus dem symphonischen Fluss geschieht durch die vierfache Augmentation des Hauptthemas, die Abspaltung und nochmalige Augmentation bei gleichzeitiger rhythmischer Nivellierung, schließlich die Abspaltung der nivellierten Variante mit zusätzlicher Wendung nach Moll, bevor dann (T. 165 bzw. 169) der eigentliche Durchführungsprozess beginnt. Die „Mutation“<sup>21</sup>, die das Hauptthema durch die kontrastierende Ableitung erfährt, gereicht Liszts Thementransformation zur Ehre; für die Gesamtform aber hat diese Verwandlung keine Relevanz; denn Bruckners Form zielt auf die Wiederkehr

<sup>21</sup> Der Begriff stammt von Werner Korte, *Bruckner und Brahms*.

Bsp. 2: Anton Bruckner, 8. Symphonie, 1. Satz, 2. Fassung T. 140–167 (= 1. Fassung, T. 144–171)

des Hauptthemas als Apotheose mit der Wendung nach Dur und mit diastematischen Vereinfachungen, und dafür braucht es die aufwändigen Transformationen nicht, sie sind nicht ein notwendiger Schritt zur Formulierung der Apotheosengestalt. Hierin besteht ein grundlegender Unterschied zu Liszts Symphonischen Dichtungen (und zu Wagners Formdenken): Eine Liszt'sche Apotheose klingt zwar ebenso leer und lärmend, nach Dur gewendet und diastematisch wie rhythmisch vereinfacht, aber diese Schlussgestalt ist das Ergebnis einer Kette von Ableitungen und Verwandlungen und legitimiert sich so als Ziel eines thematischen Prozesses.

Bruckners ‚extraterritorialer‘ Übergang von der Exposition in die Durchführung bleibt ungeachtet seiner strengen thematischen Bindung im Formverlauf eine Episode, der er in dieser Symphonie insofern Rechnung getragen hat, als er die Apotheose des ersten Satzes in der späteren Fassung eliminierte, also den übergreifenden Bogen zwischen Durchführungsbeginn und Coda in den Vordergrund stellte.<sup>22</sup>

Dem Aspekt formaler Stringenz zuwider läuft der Übergang vom zweiten ins dritte Thema im ersten Satz der dritten Symphonie; denn die abschließende Dominant-Orgelpunkt-Partie ist gegenüber zehn Takten in der Exposition (T. 161–170) auf 22 Takte in der Reprise erweitert (T. 527–548, Bsp. 3), ohne dass dies begründet wäre. Diese nicht „logische“ Dehnung einer redundanten Steigerungspartie muss Bruckner wichtig gewesen sein; denn er hat sie in allen Fassungen erhalten,<sup>23</sup> und die Erklärung, er sei unaufmerksam gewesen, griffe zu kurz.

<sup>22</sup> Die programmatische Interpretation dieses Schlusses als „Todesverkündigung“ und „Ergebung“ (Bruckner an Felix Weingartner, 27.1.1891, zit. nach Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 183), die Constantin Floros, gestützt auf Bruckners Äußerungen umfassend erörtert (ebd., S. 182–229), greift für die zweite, kaum aber für die erste Fassung. Vgl. zur programmatischen Interpretation insbesondere des Finales außerdem: Korte, *Bruckner und Brahms*; C. Floros, „Die Fassungen der achten Symphonie von Anton Bruckner“, in: *Bruckner-Symposion 1980. Die Fassungen*, hrsg. v. Franz Grasberger, Linz 1981, S. 53–63; Carl Dahlhaus' Antwort auf Floros („Bruckner und die Programmmusik“) sowie Floros' Replik: „Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie. Eine semantische Analyse“, in: *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, S. 109–131.

<sup>23</sup> Grundlegend zu den Fassungen: Thomas Röder, *Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners dritter Symphonie* (= *BzAfMw* 26), Stuttgart 1987 und v. a. ders., *Revisionsbericht* (= A. Bruckner, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. d. Generaldirektion d. Österreichischen Nationalbibliothek unter Leitung von Leopold Nowak, Abt. 3: *III. Symphonie d-moll*, Bd. 4), Wien 1997.

Bsp. 3: Anton Bruckner, 3. Symphonie, 1. Satz, letzte Fassung, T. 527–550

Will man diesen Abschnitt wertneutral beschreiben, dann muss man nicht nur das typische Denken in Schichten als Qualität anerkennen, sondern ebenso Repetitionen, Stagnation der harmonischen Bewegung, die Gegenläufigkeit gleichbleibender rhythmischer Muster, hier Duolen gegen Triolen. Anders gesagt: das Vokabular und auch ein Denken, das solcher Struktur gerecht wird, stellt der Minimalismus bereit – Bruckner arbeitet mit Reihung und Addition, mit Pattern, mit Phasen und Phasenverschiebung, so dass Entwicklung suspendiert oder erheblich verlangsamt wird. Aus der Sicht, die die „Kunst des kleinsten Übergangs“ hochschätzt, ist diese Übergangspassage ‚zu klein‘ (‚minimalistisch‘), weil thematische Information durch Überdehnung in Redundanz umgeschlagen ist. Allerdings sorgt der lange Vorlauf hier – im Unterschied zur Exposition – dafür, dass das dritte Thema nun wie eine augmentierte Variante des Dreiklangsmusters wirkt.

Bruckner ist kein Minimalist *avant la lettre*,<sup>24</sup> aber die Erfahrung mit einer Musik, die dem europäischen Telos eine dezidierte Absage erteilt und Repetition zum ästhetischen Prinzip erhebt, erlaubt einen erweiterten analytischen Zugriff auf Bruckner. Das Verfahren, Analysemethoden durch die Auseinandersetzung mit jüngeren Komposi-

<sup>24</sup> Es ist nicht sachdienlich, Bruckner zum allumfassenden Antizipator der unterschiedlichsten Stilrichtungen und ästhetischen Positionen des späteren 20. Jahrhunderts auszurufen, wie Manfred Wagner es tut, wenn er unter dem Thema „Musik von gestern – Provokation für heute. Zum Einfluss Anton Bruckners auf die musikalische Gegenwart“ resümiert: „Der Komponist aus St. Florian versuchte, den negativen Klang als Zäsur, als Vorbereitung und symbolischen Nachhall in seine Musik zu integrieren. Er polarisierte Kontraste, bevor noch Orgelspezialisten wie Ligeti oder Messiaen Exzess und Mystik kombinierten. Die Idee der Architektur war ihm modellhaft vertraut, noch bevor sie mit Hilfe des Modulators in der seriellen Musik definiert wurde. Strukturelles ist bei ihm vorgeformt, bevor die periodische Musik ihre mathematisch exakten, nachweisbaren Beispiele liefert. Die Veräumlichung war bei ihm ein Thema, ehe Ligeti oder Steve Reich deren bizarre Momente einfangen konnten. Und Schichtenstrukturen waren hörbar, bevor noch Karlheinz Stockhausen die statischen Blöcke als Demonstrationsobjekte gegeneinander hetzte“; Manfred Wagner, „Musik von gestern – Provokation für heute. Zum Einfluss Anton Bruckners auf die musikalische Gegenwart“, in: *Anton Bruckner (= Musik-Konzepte 23/24)*, München 1982, S. 71–85, Zitat S. 84 f.

tionstechniken zu modifizieren, ist sachdienlich, solange man den historischen Abstand nicht ausklammert, wie Carl Dahlhaus überzeugend dargelegt hat.<sup>25</sup>

Nimmt man Repetition als formbildendes Kriterium ernst, obwohl die Formulierung im Kontext von entwickelnder Variation eine *contradictio in adjecto* ist, dann kann man in der verlängerten Überleitung eine Entsprechung zum generellen Wiederholungsprinzip dieses Satzes erblicken: Die Hälfte des ersten Themenblocks beruht auf Orgelpunkten (50 von 100 Takten; T. 1–30 auf *d* und T. 67–86 auf *a*), ebenso das zweite Thema über weite Strecken (T. 101–112 auf *f*, T. 139–148 auf *e*, T. 161–170 auf *c*); das dritte Thema („Unisono-Thema“) hat wegen seiner heterophonen Anlage, der Schichtung unterschiedlicher Bewegungsmuster über einer ‚wandernden‘ Harmonik ohnehin repetitiven Charakter. Die Durchführung steht über weite Strecken in der Grundtonart, was den Eindruck tonaler Redundanz verstärkt; die Orgelpunkt-Struktur führt in der Reprise dazu, dass das Hauptthema (nun ohne Wiederholung auf der Dominante), das zweite Thema in der Grundtonart und die ausgedehnte Coda (T. 591 ff.) alle auf einem Orgelpunkt auf *d* beruhen; anders gesagt: von 220 Reprisen-takten haben 145 einen *d*-Orgelpunkt, nur 75, knapp mehr als ein Drittel, sind orgelpunktfrei.

Geht man von der Überlegung aus, dass Orgelpunkten und generell repetitiven Strukturen hier eine übergreifende Bedeutung jenseits des Motivisch-Thematischen zukommt, dann könnte man behaupten, dass die Formidee der Repetition mit der in der Reprise scheinbar sinnlos verlängerten Überleitung in der blanken Wiederholung zu sich selbst gekommen sei und damit eine grundsätzliche Reprisenfunktion erfülle.

Dieser Denkansatz ist insofern a-historisch, als er dazu neigt, ein Verfahren überzubewerten, das nach ‚neudeutscher‘ und nach ‚konservativer‘ Ästhetik sekundäre Bedeutung hat. Repetitionen und Orgelpunkte sind in einem teleologischen Rahmen wirksame dramaturgische Momente; sie erfüllen eine Funktion, die musikalischer Logik im Sinne ‚organischer‘ Entwicklung untergeordnet ist. Beethoven hat mit der Eröffnung seiner neunten Symphonie, generell mit den breiten Orgelpunkt-Flächen im ersten Satz eine Tradition freigesetzt, der Liszt mit der Eröffnung der Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* und Wagner mit der Eröffnung des *Rheingolds* folgte und die noch in der Eröffnung von Gustav Mahlers erster Symphonie und generell in seinen „Naturlauten“ weiterlebt. In all diesen oft zitierten Beispielen fungieren Orgelpunkte und repetitive Passagen vorthematisch als Eröffnungen – mit den semantischen Optionen, die damit nahegelegt werden –, oder sie fungieren postthematisch im Kontext einer Apotheose, die das zentrale Thema in einfacherer Gestalt überhöht; sie sind stets Rahmen, nicht Zentrum; sie sind statische Flächen, die einen formalen Prozess umfassen.

Bruckner gibt sich in einen Widerspruch der Verfahren, wenn er einerseits die repetitiven Strukturen so weit in den Vordergrund stellt, dass man sie als primäre kompositorische Fragestellung begreift, wenn er andererseits aber der zeittypischen Ästhetik folgt, die auf eine Apotheose des Hauptthemas zielt. Hier erhebt er die Klangidee des Orgelpunkts zur Formidee der Repetition; zugleich aber konzipiert er auf eine Entwicklung hin, die in der zweifach gestuften Apotheose, im Eingangssatz und im

<sup>25</sup> Dahlhaus, „Bruckner und die Programmmusik“, S. 23 f.



Bsp. 4: Anton Bruckner, 3. Symphonie, 1. Satz, T. 341–348

Finale, gipfelt. Aus diesem Widerspruch resultiert ein Formproblem, dessen Bruckner sich bewusst war und das er löste, indem er dem 30 Takte langen Tonika-Orgelpunkt ein kontrastierendes Thema gegenüberstellte. Es wird als „Durchbruch“<sup>26</sup> inszeniert in so markanter Weise, dass Mahler sich das Verfahren zu Nutze machte. Das Kontrastthema wird fortissimo und unisono formuliert, es steigt diatonisch abwärts, es weist mit der Triolen-Abphrasierung zurück auf das Hauptthema, und es ist so konzipiert, dass es sich kaum für Orgelpunktbildungen und Repetitionen eignet. Allerdings verhalten sich das archaisierende Quint-Oktav-Hauptthema und das chromatisch angereicherte Kontrastthema aufgrund ihrer Instrumentierung und ihrer klanglichen Einbettung zueinander wie Einleitung und Hauptthema. Dass beide zusammengehören, zwei Seiten einer Medaille sind, zeigt ihre Zusammenlegung als Höhepunkt der Durchführung und zugleich Scheinreprise.

Die diastematische Gestalt ist die des Hauptthemas; der lärmende Unisono-Durchbruchshabitus gehört zum Kontrastthema (Bsp. 4). Beide Aspekte werden nach einem Verfahren zur Deckung gebracht, das mit „Trennung der Parameter“<sup>27</sup> und ihrer Neukonfiguration zu einer ‚Binnenapothese‘ umschrieben werden kann. Hauptthema des Satzes und der Symphonie ist aber die archaisierende Gestalt, das geht aus der regulären Reprise (T. 431 ff.), der Coda-Apothese des ersten Satzes und der des Finales<sup>28</sup> eindeutig hervor. Wenn die kontrapunktische Überlagerung von Themengestalten in der Apotheose des ersten Satzes – das Kopfmotiv der Kontrastgestalt in den Holzbläsern, das Kopfmotiv der archaisierenden Gestalt recto und inverso im Blech, dazu mehrfache Diminutionen, so dass aus der rhythmisch expressiven Geste ein repetiertes Signal wird –, wenn diese Überlagerung als thematisch-kontrapunktische Apotheose gedacht ist, dann schließt sie – wie alle Apotheosen nach Beethoven – ein Missverständnis über das Thematische ein; denn durch Wiederholung und durch die Zurücknahme des Spezifischen vaporisiert es in blanke Affirmation.

Das aus dem Hauptthema partiell abgeleitete Kontrastthema als Gegengewicht zur generellen Orgelpunkt-Struktur eröffnet das Problem, dass die Synthesegestalt in der Durchführung als Ziel, als Reprise wahrgenommen wird und die reguläre Reprise unmotiviert oder als bloße Erfüllung des Formschemas wirken lässt. Sie ist nach

<sup>26</sup> Der Begriff „Durchbruch“ ist seit Adornos Mahler-Monographie in der Mahler-Forschung etabliert; Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt 1960, Nachdruck in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1997, Lizenzausgabe Darmstadt 1998 (CD-ROM: *Digitale Bibliothek 97*, Berlin 2003), Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, S. 149–319. Bei Hans Heinrich Eggebrecht (*Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982) ist „Durchbruch“ als Terminus im Sachregister erfasst. Mahler hat gemeinsam mit Rudolf Krzyzanowski einen vierhändigen Klavierauszug dieser Symphonie verfasst; Bruckner hat ihm ein Autograph der Symphonie geschenkt; vgl. *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, hrsg. v. Uwe Harten, Salzburg/Wien 1996, S. 267.

<sup>27</sup> Dahlhaus' Terminus; Dahlhaus, „Bruckner und die Programmusik“, S. 23 ff.

<sup>28</sup> Beide Apotheosen sind eine Weiterführung aus dem Schluss von Beethovens 9. Symphonie: dort 20 Takte *d*-Orgelpunkt, prestissimo und fortissimo, werden hier zu 23 Takten *d*-Orgelpunkt im ersten Satz, 45 Takten im Finale, jeweils „Schnell“ und im dreifachen Forte vorzutragen.

schulmäßigen Regeln korrekt; aber nach den Regeln, die dieser Symphoniesatz sich entwickelt hat, lässt sie sich schlecht begründen. Dieses Problem hat Bruckner im ersten Satz der neunten Symphonie<sup>29</sup> wieder aufgegriffen und dort auf elegante Weise gelöst, indem er die Unisono-Gestalt als Thema in der Exposition synthetisiert, so dass er in der Reprise darauf verzichten kann. Dieses Thema, als Durchbruch musikalisch inszeniert, scheint im Habitus – unisono, dreifaches forte, scharfe Punktierungen, prominent exponiertes Blech mit anschließender „spannender Generalpause“ – vom Anfang der Liszt'schen *Dante-Symphonie* inspiriert zu sein. Die semantische Nähe (als klingende ‚Höllenforte‘) bestätigt die Vorstellung von Todesnähe, die Constantin Floros in der Symphonie dargestellt sieht.<sup>30</sup>

\*

Bruckners Kunst des Übergangs ist mit der seiner Zeitgenossen über motivisch-thematische Ableitungen kompatibel, nicht aber im Bereich sekundärer Parameter. Schnitte, Brüche, Stillstand lassen die Nahtstellen, die Scharniere der Form sichtbar werden. Das ist ein Aspekt, der dem ästhetischen Grundsatz des ‚celare artem‘ widerspricht; eben deshalb bleibt Bruckners Symphonie-Typus über Brahms und Hanslick, Wagner und Liszt – über ‚absolute‘ und ‚Programm‘-Musiker gleichermaßen hinaus – bis ins 20. Jahrhundert suspekt. Wer das Verfahren der Nicht-Verbindung integrieren will, gibt den Generalpausen, dem Zufälligen einen Sinn im Telos der Form – sei es als erläuterndes Programm, sei es als Vorstellung eines virtuellen Inhalts, so dass Alfred Einstein nicht ohne Ironie zuspitzte: „Die entscheidende Frage ist nur, ob eine solch ‚grandios ehrliche Generalpause‘ bei Bruckner wirklich mit Form geladen ist; ob sie nicht bloß leer ist, ein Loch.“<sup>31</sup>

Die Desintegration – das „Loch“ – ist ein Gestaltungsmittel, das Bruckner offenkundig wichtig war; denn nicht nur die Passagen zwischen dem Ende der Exposition und dem Beginn der Durchführung sind ungeachtet ihrer Integration im Thematischen als isoliert, als Inseln im formalen Verlauf, gekennzeichnet. Auch Bruckners zweite Themen sind fast alle nach einem Prinzip der Desintegration eingeführt, indem zwischen dem Ende des ersten Themas stets eine Piano-Passage, gewöhnlich mit Generalpause endend, eingeschoben ist, die harmonisch nicht zwingend auf das zweite Thema hinleitet bzw. bezogen auf die Stringenz der Form harmonisch im Nichts endet. Bruckner nutzt mit auffälliger Konsequenz formale Nahtstellen für Passagen, die aus der Zielgerichtetheit herausführen, die, metaphorisch gesprochen, zum Verweilen, zur Kontemplation einladen. Die Stellen, an denen die Sonatenform gleichsam von Natur aus „Löcher“ hat, ergreift Bruckner für einen musikalischen Satz, der in stringentem Formdenken nicht untergebracht werden kann. Im ‚formalen Niemandsland‘ entsteht Raum für ‚Extraterritoriales‘, für epische Diskurse, die, inspiriert vor allem von Wagners Klangsinnlichkeit, semantische Zuordnungen evozieren. Die sorgsame motivisch-thematische Legitimierung gerade dieser Stellen zeigt, wie sehr Bruckner sich der

<sup>29</sup> Ausführlich und auf den Gesamtkontext von Bruckners Symphonien bezogen dazu W. Steinbeck, *Anton Bruckner. Neunte Symphonie D-Moll* (= *Meisterwerke der Musik* 60), München 1993.

<sup>30</sup> Vgl. zuletzt Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, S. 197 ff.

<sup>31</sup> Alfred Einstein, *Größe in der Musik*, München/Kassel 1980, S. 38.

Formproblematik bewusst war. Von diesen Inseln im formalen Ablauf führt ein direkter Weg zu Mahler.<sup>32</sup> Bei ihm aber haben solche Passagen, wie vielfach verdeutlicht wurde, immer Auswirkungen auf die Gesamtform, sie bleiben ein Besonderes, das sich auf die Form modifizierend auswirkt, semantisierend gesprochen, Irritationen und Erschütterungen im Formverlauf auslöst. Spätestens seit Adornos Mahler-Monographie besteht Konsens darüber, dass in diesem Verfahren das Ethos von Mahlers Symphonik wurzelt. Bruckner dagegen macht aus der Ausnahme ein Formschema. Das meint Adorno, wenn er sagt: „Brüchig wird Bruckners Formsprache gerade, weil er sie ungebrochen verwendet.“<sup>33</sup> Das Prinzip der Akzidenz oder des Ornaments, eine außermusikalische Idee oder ein spezielles Formproblem – der Sonderfall wird in seinen Symphonien schematisiert;<sup>34</sup> seine entrückten Passagen erscheinen zwangsläufig und haben einen so klar definierten Platz wie ein zweites Thema oder eine Schlussgruppe. Nicht Bruckners Schematismus ist das Problem, sondern: Dass Akzidentielles schematisiert wird, bedeutet eine Herausforderung.

Wenn das im Formverlauf als außergewöhnlich Gekennzeichnete zum Normalfall wird, dann brauchen daraus auch keine Konsequenzen für den weiteren Formverlauf gezogen zu werden. Das zeitigt eine gewisse Unempfindlichkeit gegen die Form; sie dient als Hülse, als Gerüst, das – weiter im Bild gesprochen – auch dann stehen bleibt, wenn man die verbindenden Teile entfernt. Resultat dieser Unempfindlichkeit sind beispielsweise die Reprisen, die (abgesehen von der 9. Symphonie) regulär ablaufen und zur krönenden Affirmation führen, was auch immer vorher geschehen sein mag. Nimmt man den Schematismus der Form, der schon Bruckners Dirigenten Franz Schalk und Hermann Levi irritierte, als Ergebnis einer bewussten ästhetischen Entscheidung ernst und betrachtet man ihn nicht als handwerkliche Schwäche, als schülerhaften Gehorsam gegenüber einer unsichtbaren Autorität, dann öffnet sich eine Perspektive zu Kühnheiten in der Formkonzeption: Naivitäten wie ein Tonika-Dominant-Verhältnis zwischen erstem und zweitem Thema, eine regulär ausformulierte Reprise und mechanische Periodizität wären dann Reste, Hülsen einer alt gewordenen Formauffassung, es wären Ruinen – hörbar gemachte Ruinen, in denen sich längst ein musikalischer Satz eingenistet hat, der epischen Prinzipien folgt, der semantisch aufgeladen ist und der Form und Ausdrucksmittel der Symphonie als Gerüst benutzt. So gesehen wäre Bruckner rücksichtsloser und in diesem Sinne moderner als Mahler, dessen Formkonzeption sich ihrer Brüche und Risse oft sogar schmerzlich bewusst ist.

Handwerkliche Basis und Voraussetzung für die „spannenden Generalpausen“, für willkürlich anmutende Übergänge, auch für die additiven, über Orgelpunkten aufgeschichteten Steigerungspartien sind „thematische Kernzeilen“, wie Werner Korte sie nannte, „fertige“ Gebilde, die ihren melodischen Antrieb mit dem letzten Ton einstel-

<sup>32</sup> Vgl. zum Verhältnis Bruckner-Mahler C. Floros, „Bruckner und Mahler. Gemeinsamkeiten und Unterschiede“, in: *Bruckner-Symposion 1981. Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1983, S. 21–29; Rudolf Stephan, „Zum Thema ‚Bruckner und Mahler‘“, in: ebd., S. 137–143; Mathias Hansen, „Anton Bruckner – Gustav Mahler. Verbindendes und Trennendes“, in: *Bruckner-Symposion 1988. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1992, S. 165–171.

<sup>33</sup> Adorno, *Mahler*, S. 181.

<sup>34</sup> Werner Notter erblickt in dem Verfahren eine „kompositorische Reaktion auf den Traditionsverlust“, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 14), München/Salzburg 1983, S. 111.

<sup>35</sup> Korte, S. 25.

len.“<sup>35</sup> Diese Themenbildung verlagert die symphonische Konzeption von einer zielgerichteten Bauweise (unabhängig davon, ob sie über entwickelnde Variation wie bei Brahms oder über Thementransformation wie bei Liszt erreicht wird) in eine statische. Werner Korte hatte vom „Parataktischen dieser Bauweise“ gesprochen und die notwendig eingeschriebene Zufälligkeit betont.<sup>36</sup> Die Vorstellung des Zufälligen oder Beliebigen lässt sich mit dem Selbstverständnis von „Komposition als subjektivem Schöpfungsakt“ (Adorno) nicht vereinbaren; auch darin wurzelt das Unbehagen der Komponistenkollegen gegenüber Bruckner. Nun hat gerade Adorno am Beispiel des späten Beethoven und des späten Hölderlin das poetologische Verfahren der Parataxe gewürdigt,<sup>37</sup> weil es quasi durch die Verweigerung einer sprachlichen Rangordnung Risse in einer Werkkonzeption herausstellen kann. Voraussetzung dafür ist das ‚hypotaktisch‘-stimmige Werk als Folie, vor der sich das parataktisch gearbeitete Werk als beschädigtes reflektierend ausspricht.

Bruckners Parataxe ist nicht das Ergebnis einer brüchig gewordenen Form; das Verfahren ist seine handwerkliche Antwort auf die kompositorische Frage, wie die Erfüllung der Form als Schema und Idee von Kontemplation, Erhebung, Reminiszenz an und Anverwandlung von Wagners Klangwelt zusammengebracht werden können. Die parataktische Schreibweise ist notwendig für die Integration zusätzlicher, als außergewöhnlich gekennzeichnete Abschnitte; die hypotaktische Schreibweise – als Entwicklung und Ableitung – ist notwendig, damit das Telos der Form aufrecht erhalten werden kann. Die Gleichzeitigkeit einander widersprechender Verfahren führt erstens dazu, dass Bruckners Symphonik zum kompositorischen Denken Wagnerischer und ebenso Brahms'scher Prägung quersteht. Dieser innere Widerspruch ist konstituierendes Merkmal der Bruckner'schen Symphonie-Konzeption: Brüche, „Löcher“, die dezidierte Verweigerung von „Übergang“, auch Übergang als Formel in den breiten Steigerungspartien, zugleich auch das Festhalten an Konventionen wie der Viersätzigkeit, dem zweiten Thema in der Dominante wirken angesichts der Kühnheit im Harmonischen, angesichts der ausladenden Proportionen wie ein Affront. Dieser innere Widerspruch hat zweitens Konsequenzen für den Umgang mit musikalischer Zeit: Die Gesamtkonzeption hin auf das Finale und die Apotheose ist teleologisch; indem aber harmonische Sequenzen gleichsam ins Nichts führen, indem ein zweites Thema an beliebiger Stelle einsetzt, aber stets in anachronistisch anmutender Tonart, indem die Form so angelegt ist, dass man Teile umstellen oder streichen kann, ohne dass die Konzeption dadurch in Frage gestellt wäre – in diesem Maße ist die Stringenz der Form, die ‚Logik‘, suspendiert. Der innere Widerspruch bleibt drittens in einem strengen Sinne ein werkimmanentes Problem: Denn was im formalen Verlauf auch geschieht, welche Abgründe sich auch auftun, von welchen außermusikalischen Vorstellungen sich der Komponist auch leiten ließ – die Apotheose, letztendliche Affirmation steht von vornherein fest.

Der unzweifelhaften Teilhabe von Bruckners Symphonien am Konzept des Kunstwerks im emphatischen Sinne steht ihre ebenso unzweifelhafte Gleichgültigkeit gegen-

<sup>36</sup> Ebd., S. 45.

<sup>37</sup> Th. W. Adorno, „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, S. 447–491.



über Verfahren entgegen, die in zwei ästhetischen Grundprinzipien österreichisch-deutschen Komponierens zusammenlaufen – dem, die Kunst zu verbergen, und dem, nichts Zufälliges und Überflüssiges zuzulassen. Angesichts dieser Aporie kann man mit Albrecht von Massow erwägen, ob man mit „Inkonsequenzen als ästhetischen Kriterien“<sup>38</sup> operieren kann. – Bruckners Rahmensätze, seine auf das Telos der Apotheose hin konzipierten Sonatensätze, sind sich ihres inneren Widerspruchs nicht bewusst; sie schließen die Kehrseite des Telos mit ein, so dass die Form utopische Züge bekommt; denn sie versöhnt, was unversöhnlich ist.

<sup>38</sup> v. Massow, S. 171.

## Was dirigiert der Dirigent? Celibidache, Toscanini und die Dialektik des Musikalischen

von Thomas Kabisch, Trossingen

„[...] before he [the conductor] came in and went about his business of stupefying the orchestra and thus making it dependent upon him, orchestral musicians were intelligent enough, had to be, to cope with the problems of ensemble playing and choral playing (i. e. tutti playing, the playing of a part with more than one instrument to it). The conductor's existence is, essentially, superfluous, and you have to attain a high degree of musical stupidity in order to find watching the beat, or the conductor's inane face for that matter, easier for the purpose of knowing when and how to play than simply listening to the music. But such established, collective stupidity is the conductor's very lifeblood, and it must be admitted that his attempts to maintain it at a steady level in order to justify his existence, his quick and skilful suppression of any sign of intelligence, let alone independent thought, have proved brilliantly successful. [...] Under the influence of the conductor, orchestral playing has, in short, become an unmusical occupation.“<sup>1</sup>

Für Hans Keller gehört das berufsmäßige Dirigieren zu den „phoney professions“, den Schwindelberufen. Deren früheste Form, ihr Urbild, „the phoney professional par excellence“, ist der „then highly-respected medieval witch-pricker“. „A phoney profession“ steht stets in hohem Ansehen und zeichnet sich im Übrigen dadurch aus, dass sie tiefgreifende Probleme schafft und dann nicht löst.<sup>2</sup>

Kellers Kritik des Dirigenten umfasst bei näherer Betrachtung zweierlei: zum einen die These, dass die sachlichen Probleme, die sich im Orchesterspiel stellen, im Kern dieselben sind wie in der Kammermusik oder im solistischen Vortrag; zweitens die Behauptung, dass die Arbeitsteilung, die in der Existenz des Dirigenten ihren sichtbaren Ausdruck gewinnt, kein ‚fundamentum in re‘ besitzt. Ich halte die erste These für zutreffend und wert, in ihren Konsequenzen ausgeführt zu werden, die zweite hingegen für bestreitbar. Die erste These auszuführen, die zweite zu bestreiten und am Ende zu sehen, was das eine mit dem anderen zu tun hat – dies wird im vorliegenden Beitrag versucht.

### I

Dass Orchesterspiel, kammermusikalisches und solistisches Spiel im Kern mit denselben Problemen konfrontiert sind – diese Betrachtungsweise teilt Keller mit den Ausführungslehren des 18. Jahrhunderts. In jedem der drei Fälle geht es erstens darum, ein Musikstück zu verstehen, und zwar, indem man die Partitur liest; zweitens darum, den so ermittelten ‚Affekt‘ des Stücks zu verkörpern, denn nur dann vermag die Musik auf den Hörer zu wirken und ihren Endzweck zu erfüllen: dass „durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“<sup>3</sup>

Der Bewegungsapparat und der Empfindungsapparat des Ausführenden sind gefordert, damit Musik ins Leben kommen kann, und zwar derart, dass diese im alltäglichen Gebrauch geformten Apparate nicht sich, sondern ein Anderes, eben das Musikstück

<sup>1</sup> Hans Keller, *Criticism*, London 1987, S. 22 f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 14 f.

<sup>3</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, I. Teil, 2. Kap., §§ 15 ff., das Zitat S. 5 (§ 15).

verkörpern. Dass musikalischer Ausdruck auf einer Unmittelbarkeit zweiten Grades beruht, dass es einer Brechung und Distanzierung bedarf, damit die Verkörperung durch den Ausführenden in Musik mündet und nicht im Sich-Ausdrücken des Ausführenden befangen bleibt, wird mit besonderer Deutlichkeit von Johann Joachim Quantz herausgestellt:

„Zur Beförderung des übereinstimmenden Vortrags dienet noch eine Regel, die einem jeden, der ein guter Musikus, und ins besondere ein geschickter Accompagnist werden will, anzupreisen ist: Es [recte: Er] muß sich, so lange als er ein musikalisches Stück auszuführen hat, der Verstellungskunst befeißigen. Diese Verstellungskunst ist nicht nur erlaubt; sondern so gar höchstnötig, und thut in der Sittenlehre keinen Schaden. Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften, so viel als möglich ist, Meister zu seyn, dem wird es auch nicht schwer fallen, sich wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut, und gleichsam allezeit aus der Seele spielen.“<sup>4</sup>

Um falsche Unmittelbarkeit zu vermeiden und das ‚Etwas‘, dessen Verkörperung Gegenstand des Instrumentalspiels ist, klar vorzustellen, betont Leopold Mozart unablässig die Wichtigkeit des Notenlesens. Sein *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) schließt sogar mit einem Kapitel, das „Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts“<sup>5</sup> handelt. Mozart empfiehlt, Anfänger auf der Violine nichts spielen zu lassen, was sie im Ohr haben oder was leicht ins Ohr fällt und ohne den wesentlichen Umweg des Entzifferns auf dem Instrument darzustellen wäre.<sup>6</sup>

Um im Bezirk der klanglichen Ausführung wirksam werden und also zur ‚Verkörperung von etwas‘ führen zu können, ist die Lektüre der Partitur auf das Gegenüber eines gegliederten, systematisierten Raums der instrumentalen Mittel angewiesen. Musikalische Bedeutungen, durch die Partitur bezeichnet, sind klanglich nur zu realisieren, indem Klassen von Klängen zusammengefasst, das heißt, indem Unterschiede, die dem natürlichen Klang anhaften, reduziert werden. Nur unter dieser Voraussetzung werden Klänge vergleichbar, können sie spezifische Verknüpfungen eingehen. Leopold Mozart verlangt in diesem Sinne von den Instrumentalisten, die Unterschiede der natürlichen Klänge in dynamischen wie in artikulatorischen Zusammenhängen im Rahmen einer „nämlichen Klangart“ zu halten.<sup>7</sup> Erst auf der Basis solcher Identifizierung und Schematisierung des Natürlichen kann sich das klangliche Differenzierungsvermögen des Instruments als ein musikalisches entfalten; erst durch Schematisierung produziert eine Aufführung anstelle bunter Klangreize musikalisches Reichtum. Dies ist eine generelle Bedingung des Musikalischen, nicht ein Spezifikum des ‚tutti-playing‘.

Lektüre der Partitur und ein systematisierter, gegliederter Raum der instrumentalen Mittel sind die Voraussetzungen für die Verschränkung von musikalischer Bedeutung und physischem Klang; im bestimmten Einzelton wird die Verschränkung real und lässt das Musikalische entstehen. Durch die Vielzahl von Bezügen, in die der Einzelton in der Partitur gestellt ist, erhält der Ausführende eine präzise und vollständige Aufgabenstellung – keine definitionsartige Antizipation dessen, was herauskommen wird, sondern eine Bestimmung, die den offenen Prozess des experimentellen Übens,

<sup>4</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 248 (XVII. Hauptstück, 7. Abschnitt, § 17). Zur „Verstellung“ vgl. auch Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, S. 254 f. (II. Buch, 17. Kap., Sätze 18 ff.)

<sup>5</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 252 (XII. Hauptstück).

<sup>6</sup> Ebd., S. 32 (I. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 11).

<sup>7</sup> Ebd., S. 107 f. (V. Hauptstück, §§ 12 f.)

des Ausführens in Gang zu setzen und zu leiten vermag. So begründet die Lektüre der Partitur die Freiheit des Ausführenden. So wird durch die planmäßige Verhinderung des Sich-Ausdrückens eine zweite Unmittelbarkeit initiiert, die es erlaubt, „gleichsam allezeit aus der Seele [zu] spielen“.

## II

Die Arbeitsteilung, die zwischen Orchester und Dirigent herrscht, ist eine seltsame Sache, und man tut gut daran, sich gründlich über sie zu wundern. Der eine ist im Besitz der Partitur, jedoch von der Tonproduktion ausgeschlossen; die anderen halten Geigen, Hörner, Becken und Trompeten in Händen, haben vor sich aber nur einen Auszug der Partitur, eine Stimme. Eine Stimme taugt nicht dazu, den ‚Affekt‘ des Stücks lesend zu erschließen; sie kann in sich, durch immanente Lektüre, nicht verstanden werden. Ganz praktisch: Eine forte-Vorschrift in einer Partitur gibt dem Ausführenden, vorausgesetzt er hat die Einzelangabe in ihren vielfältigen in der Partitur bezeichneten Kontexten studiert, eine vollständige und präzise Aufgabenstellung. Wenn er den ‚Affekt‘ erfasst hat, weiß er auch, welche Art von forte hier verlangt ist, oder besser: Gegen welche anderen musikalischen Details und Zusammenhänge diese Stelle profiliert werden muss, um an sich und im Zusammenhang bestimmt zu sein. Mit anderen Worten, der Ausführende weiß, was er üben muss. Wer eine Stimme vor sich hat und darin ein forte-Zeichen findet, weiß das nicht, kann es in Ermangelung des kompletten Verweisungszusammenhangs nicht lesend erschließen.

Im Lichte der Überlegungen, die oben – gestützt auf Johann Mattheson, Quantz, Bach, Leopold Mozart – in knapper Form skizziert wurden, zeichnet sich eine Möglichkeit ab, die eigentümliche Arbeitsteilung im Orchesterspiel weder als sachfremd abzutun, wie Kellers Epitheton „phoney“ es nahelegt, noch sie allein der psychologischen Forschung zur näheren Erkundung zu überantworten. In Form einer These: So wie die Partitur die Freiheit des ausführenden Solospielers erst begründet, so wird durch die Tätigkeit des die Partitur lesenden Dirigenten dem einzelnen Orchestermitglied die Freiheit zur musikalischen Nuance eröffnet. So wie das Ziel des solistischen Spiels darin besteht, trotz der komponierten Bezüge – und das bedeutet: durch ihre genaueste Berücksichtigung – dem Instrument wunderschöne Töne zu entlocken, so gelangt der Orchesterspieler dazu, sich ganz seinem Instrument und den Geheimnissen seiner Nuancierungsmöglichkeiten zuzuwenden, indem der Dirigent ihm die zur Bestimmung des Einzeltons erforderlichen Referenzereignisse und Referenzgrößen anzeigt. Die im Titel des vorliegenden Beitrags exponierte Frage „Was dirigiert der Dirigent?“ führt also auf spezifischem Wege zu der Frage, die solistischem, kammermusikalischem und Orchesterspiel gemeinsam und in allen drei Fällen entscheidend ist, der (von Nelson Goodman inspirierten) Frage: „Wann ist Musik?“<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Nelson Goodman bewahrt die Wesensfrage, indem er sie ersetzt: Statt „Was ist Musik?“ fragt er „Wann ist Musik?“ und „Was tut Musik?“; Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1990, S. 76.

## III

Der musikalische Gedanke, der *Nuages*, dem ersten Stück aus Claude Debussys drei *Nocturnes* für Orchester und Frauenchor zugrunde liegt, umfasst bei seinem ersten Auftreten zehn Takte und ist in zwei Teile zu zwei respektive drei Zweitaktgruppen gegliedert. (Bsp. 1, S. 53 ff.) Wie das ganze Stück mit dem Tritonus *h-f* endet (Hörner T. 99 f.), so stellt auch der Grundgedanke in seiner ersten Form dieses Strukturintervall heraus; genauer gesagt: Er beginnt mit der reinen Quint *h-fis* in vertikaler wie in horizontaler Darstellung und gelangt von dort zu der verminderten Quint *h-f*, die gleichfalls sukzessiv wie simultan erscheint. Die horizontale Ausfaltung des Zentralintervalls *h-f* im zweiten Teil geschieht, anstatt – wie in den ersten vier Takten – auf verschiedene Instrumente und Detailereignisse verteilt zu sein, direkt und komplett, als melodische Linie in einem einzelnen Instrument, dem Englischhorn.

Durch Vergleich zweier Videoaufzeichnungen von *Nuages* soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis Kategorien des Zusammenhangs, die der Dirigent der Partitur entnimmt, zur Tonproduktion durch die Orchestermitglieder stehen. Zusammenhang für sich lässt sich – so viel steht fest – nicht spielen, nur Töne, die in Zusammenhang stehen und dadurch bestimmt werden. Wie also geschieht diese Bestimmung des einzelnen Tons? Ist der Dirigent für jedes Detail im Besitz einer ‚Klangvorstellung‘, und besteht seine Aufgabe darin, durch Überredung oder Druck jeden einzelnen Musiker zu entsprechender Aktion zu veranlassen? Sind also die Musiker – gesetzt, alles gehe nach Wunsch – mehr oder minder geschickte Vollzugsorgane des dirigentischen Willens? Offenbar hängt die Antwort auf diese Fragen davon ab, welcher Status der Partitur zugeschrieben wird. Nehme ich die Partitur als Beschreibung, als reduzierte Antizipation dessen, was klingt, dann besteht die Aufgabe des Dirigenten darin, dieses antizipierte Resultat durchzusetzen, die Aufgabe der Musiker, ihm zu folgen. (Das ist der von Peter Kivy kritisch kommentierte Standpunkt des „Composer knows best“.<sup>9</sup>) Hat die Partitur hingegen – wie oben skizziert – den Status einer präzisen und vollständigen Aufgabenstellung, die Lösungen verlangt, aber nicht beschreibt, dann obliegt es dem Dirigenten, diese Aufgabenstellung für jede Passage und Stimme so zu konkretisieren, dass das einzelne Orchestermitglied in die Lage versetzt wird, nach angemessenen Formen klanglicher Realisation auf seinem Instrument zu suchen.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995, S. 162 ff.

<sup>10</sup> Goodman hat, ausgehend von einer allgemeinen Theorie der Symbolisierung („Weisen der Welterzeugung“), eine Theorie der Notation entwickelt, deren Einzelheiten ohne Rücksicht auf die ‚musikalische Wirklichkeit‘ mit der ganzen Strenge des analytischen Philosophierens durchgeführt werden; Goodman, *Languages of art*, Indianapolis 1969. Die Entsprechungen, die sich zwischen Goodmans philosophischer Theorie und einer Untersuchung ergeben, die – wie die hier vorgetragene – musikalischen Phänomenen dadurch auf die Spur zu kommen sucht, dass sie konsequent die Perspektive des Ausführenden einnimmt, der wissen will, was er tun soll und üben kann, sind eindrucksvoll. Sie lassen mindestens Zweifel an der prima facie einleuchtenden Behauptung aufkommen, Goodmans Theorie sei musikfern (so z. B. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992).

## IV

Ein Verständnis des ersten Typs, was den Status der Partitur wie das daraus resultierende Verhältnis von Dirigent und Orchester betrifft, herrscht, wie mir scheint, in einer Aufführung, die am 15. März 1952 unter Leitung Arturo Toscaninis in der Carnegie Hall stattfand.<sup>11</sup> Toscanini identifiziert das Ganze der Komposition mit Syntax und Beziehungen über größere Entfernungen hinweg. Ein rasches Tempo lässt die architektonischen Großverhältnisse wie auch die interne Struktur des Hauptgedankens, das Gefälle von der reinen zur verminderten Quint, plastisch hervortreten. Das Ganze der Komposition geht aus der Konfiguration scharf konturierter, hierarchisch wohlgeordneter Einzelteile hervor.

Toscanini nimmt die punktierte Halbe des 6/4-Takts als Schlagzeit und dirigiert zunächst Zweitaktgruppen als große Vierer. Die Zweitaktgruppen sind essentiell für das Verständnis der Musik und von Debussy auch durch die Bogensetzung besonders kenntlich gemacht. Die punktierte Halbe als Schlagzeit zu nehmen erscheint vernünftig, denn sie ist der gemeinsame Nenner, der den Einsatz des Englischhorns, das heißt die Vierteilung des Taktes, mit der vorangegangenen Ausfüllung durch sechs Viertel verbindet. Dadurch treten die beiden Soli als eigenständige hervor, die Oboenversion gegen die Schlagzeit, der Einsatz des Englischhorns in Übereinstimmung mit ihr. Das ergibt eine Folge von Reibung zu Lösung, die mit Debussys diastematischem Konzept harmoniert. Im Übrigen werden die beiden Ausfüllungen der Takteinheiten später (in T. 21 ff.) gleichzeitig gespielt; die punktierte Halbe als Schlagzeit ist also auch durch den weiteren Verlauf gerechtfertigt.

Die Schlagzeit dient Toscanini als gemeinsamer Nenner, als Verrechnungseinheit sowohl für das, was in der Theorie von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff „meter“ heißt, als auch für das, was sie „grouping“ nennen.<sup>12</sup> Das Metrum erscheint bei Toscanini als neutrales Medium, in dem Gestalten sukzessiv wie simultan kombiniert und konfiguriert werden können, vorausgesetzt der Bezug auf die Verrechnungseinheit ist gegeben.

Diese Verrechnungseinheit wird in Nachdrucksakzenten direkt auf der Klangoberfläche repräsentiert. Das Metrum greift so unmittelbar in die Artikulation der Klangereignisse ein; es ist nicht Bezugssystem der real klingenden Satzdimensionen, sondern selbst eine eigenständige Ebene des Satzes, und zwar, wegen seiner Eigenart, den Zusammenhang vorzüglich zu repräsentieren, eine Satzebene von herausgehobener Bedeutung.

Toscanini schafft auf diese Weise eine handfeste Verbindung zwischen den verschiedenartigen musikalischen Ereignissen, eine Verbindung der Ereignisse derart freilich, dass deren Eigenschaften und Ausgestaltung für die Verbindung gleichgültig ist. Indem die Verbindung substantiell, nicht funktional gefasst wird, hat sie Bestand an sich und funktioniert ohne Rücksicht auf das, was durch sie verbunden wird.

<sup>11</sup> Claude Debussy, *Nocturnes: „Nuages, Fêtes“*, NBC Symphony Orchestra, Ltg. Arturo Toscanini, 15.3.1952 Carnegie Hall, BMG Video / RCA Victor 1990. – Es handelt sich, wie die Charakterisierung im Folgenden zeigen wird, um eine ‚typische‘ Toscanini-Aufnahme und um eine Aufnahme von Rang in dem Sinne, dass Debussys Komposition sinnvoll wiedergegeben wird. Der Vergleich mit Sergiu Celibidache, der zu theoretischen Zwecken angestellt wird und nicht, um einen ‚CD-Tipp‘ abzugeben, erfüllt seinen Zweck nur unter der Voraussetzung, dass die festgestellten Unterschiede ihren Ursprung in der Sache, nicht in individuellem Unvermögen haben.

<sup>12</sup> Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge/Mass. 1983.

**Nuages**  
Modéré

2 Flauti  
2 Oboi  
Corno inglese  
2 Clarinetti (in Sib)  
3 Fagotti  
4 Corni (in Fa)  
Timpani  
Arpa  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

*pp très expressif*  
*pp*  
sourdines  
sourdines  
sourdines  
sourdines  
sourdines

Bsp. 1: Claude Debussy, *Nocturnes*, hrsg. von Gábor Darvas, Budapest 1984, Nr. 1: *Nuages*, T. 1–13

4

Fl. 2. *pp*

Ob. 1.

Cor. ingl. *p* *expressif*

Cl. (in Sib) 2. *più pp* *pp*

Fg. 2. *più pp* *pp*

Cor. (in Fa) 1. *sourdine* *pp*

3. *sourdine* *pp*

Timp. *tr* *tr* *ppp*

VI. I *div. in 6* *pp* *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestral section, measures 4 through 6. The score is written for several instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (in Sib)), Bassoon (Fg.), Horns in F (Cor. (in Fa)), Timpani (Timp.), and Violins I (VI. I). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 4 starts with a rehearsal mark '4'. The Flute part has a *pp* dynamic. The Cor Anglais part has a *p* dynamic with the instruction *expressif*. The Clarinet and Bassoon parts have a *più pp* dynamic. The Horns in F parts have a *pp* dynamic and are marked *sourdine*. The Timpani part has two trills (*tr*) with a *ppp* dynamic. The Violins I part is marked *div. in 6* and has a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



The image shows a musical score for four instruments: Timp., VI. I, VI. II, and Vcl. The score is written in a single system with four staves. The Timp. staff has a dynamic marking of *pppp* and a *tr* marking. The VI. I staff has markings for *div. in 6*, *div. in 3*, and *pp*. The VI. II staff has markings for *div. in 2*, *pp*, and *div. in 3*. The Vcl. staff has a marking for *L. moitié* and *pp*. The score includes various rhythmic notations, including dotted rhythms and complex groupings, and dynamic markings such as *pp* and *pppp*.

Was bedeutet das für die Melodie im Englischhorn und dessen Spieler? Sie hat ihren Platz, aber durch die Zusammenhänge, die Toscanini herstellt, ist nicht klar, was die Englischhornlinie beiträgt zum Fortgang der Musik. Analytisch gesprochen: Die Englischhornphrase ist als wirkendes Ereignis nicht begriffen. Die praktische Seite: Der Spieler weiß nicht, was üben.

Tatsächlich entschärft die Wahl der punktierten Halben als Schlagzeit die Situation zu Beginn des T. 5 in problematischer Weise. Es ist nämlich Wirkung, nicht Voraussetzung der Englischhornphrase, dass diese Zählzeit sich als Bezugshorizont der Divergenz der Gestalten bildet – als Bezugshorizont, nicht als eigene Satzdimension. Die Sechzehnteltriole platziert den wichtigen Tritonuston *f* auf der Taktmitte, einer Position, die bislang mit einer Durchgangsdissonanz besetzt war. Nicht ein Nachdrucksakzent aus übergeordneten metrisch-hierarchischen Prämissen aktiviert die Taktmitte, sondern die Entfaltung der Tonbeziehungen, die vom Englischhorn auf eine neue Stufe gehoben wird. Und so wie das Metrum hier entsteht, produziert, nicht vorgefunden wird, so ist auch melodische Qualität nicht gegeben. Die Differenz von Melodie und Begleitung wird durch das Englischhorn erst eingeführt.

## V

Auch Sergiu Celibidache<sup>13</sup> realisiert zweitaktige Einheiten. Aber sie entstehen bei ihm aus je spezifischen Voraussetzungen – sie sind Resultat (anstatt vorausgesetzt zu werden), und ihre Entstehung erfolgt je spezifisch: Die Taktpaare 1/2 und 3/4 werden zur Einheit, indem die Taktschlüsse der Einzeltakte ins Verhältnis gesetzt werden. Im zweiten Teil (T. 5 ff.) gehen dieselben zweitaktigen Einheiten, die sich im ersten Teil des Hauptgedankens aus der Vergleichung von Taktschlüssen bilden, aus dem Verhältnis von ganzen Klangtakten hervor, die durch Wechsel der Instrumentation, durch den

<sup>13</sup> Debussy, *Trois nocturnes*, RSO Stuttgart, Südfunk Chor, Ltg. Sergiu Celibidache, Stuttgart: Südfunk 1981.

Austausch des Terztons *g* durch den Terzton *gis* oder durch Ausfilterung voneinander unterschieden sind.

Die Taktschlüsse, auf deren Verhältnisbildung die Entstehung größerer gegliederter Einheiten im ersten Teil des Gedankens (T. 1–4) beruht, sind zugleich der Ort, an dem sich die Kräfte formieren, aus denen der Satz sich fortbewegt. Syntaktische Einheit und innere Dynamik des Satzes sind so verknüpft. Das Prinzip des Restklangs, wie man es nennen könnte, das dem Übergang vom vierten zum fünften Takt zugrunde liegt und den Einsatz des Englischhorns vorbereitet, hat spätestens in T. 3, mit Beginn der Oboelinie, Einzug in den Satz gehalten. Die Oboe, die ‚unhörbar‘, als kaum wahrzunehmende Färbung des Klangs von Klarinetten und Fagotten einzusetzen hat, diese Oboe wird hörbar in dem Augenblick, da die beiden Hauptinstrumente Klarinette und Fagott zum Wechselklang weitergehen: ein Einsatz durch Subtraktion sozusagen. Beim Übergang vom dritten zum vierten Takt bleibt der Oboenton, das *h'*, noch ein Viertel länger liegen, und so wird durch das Restklangprinzip an der Schnittstelle zwischen den Takten das für den Tonsatz wichtige Zusammentreffen von *g'* und *h'* erreicht. Beim nächsten Taktübergang, der analogen Endung T. 4, bedarf es nicht mehr der Oboe, um dieses musikalische Ergebnis zu erzielen. Die Hauptinstrumente selbst halten den Ton *h'* – viel länger als je zuvor – und fixieren die Terz *g'-h'*. Der untere Rand der Intervallfortschreitung (*eis-fis-g*) tritt hervor. Wieder ist es also eine Endung, in der sich das neue Potenzial, die neue reflexive Stufe des Tonsatzes kristallisiert.

In der Terminologie von Lerdahl und Jackendoff lässt sich das Gesagte so formulieren: Die Abteilung und Verbindung zweitaktiger Glieder ist bei Celibidache ausschließlich eine Sache des „grouping“, nicht des „meter“. Was aber schlägt er? Und wie sind „meter“ und „grouping“ miteinander verknüpft, aufeinander bezogen?

Celibidache schlägt einen 6/4-Takt. Die Viertel sind Schlagzeit und Zählzeit. Die Funktion der metrischen Bezugsgröße ist von Anbeginn verknüpft mit den je bestimmten rhythmisch-diastematischen Gruppierungen, dem ‚Inhalt‘ der Takte. So wird die Gruppierung von 2+1 Halben innerhalb der ersten beiden Takte durch Celibidache zugleich mit dem Metrum angezeigt, mit anderen Worten: die widerspruchsvolle Verknüpfung von „meter“ und „grouping“ als Grundform der Dialektik des Musikalischen. Das kann nur gelingen, weil Celibidache das Metrum nach Kräften von jeder Assoziation mit Nachdrucksakzenten, das heißt von jeder buchstäblichen Realisation freihält. Auf dem Videoband ist zu sehen, wie er in den ersten vier Takten Einsätze gibt, ohne zuvor eine auftaktige, vorbereitende Bewegung ausgeführt zu haben. Das ist große Dirigiertechnik, aber vor allem erfüllt sie den musikalischen Zweck, den Wechsel von der Latenz des Metrischen zu seiner Manifestation zu gestalten.

Zu Beginn der Komposition ist nur bedingt, nur in eingeschränktem Umfang von Metrum zu sprechen. Es handelt sich dort um die unmittelbare Einheit der Bewegung, die keines Maßes bedarf, weil sie ihr Maß in sich hat. Es gibt eine Zählzeit, aber keine metrische Hierarchie, die Werte unterhalb und oberhalb der Zählzeitebene unter metrischen Gesichtspunkten ins Verhältnis brächte.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Deshalb auch kann bei Celibidache das Tempo in den ersten Takten so schwanken, ohne dass dies die Wahrnehmung zusammengehöriger Phänomene gefährdet. Die Zählzeit ist nicht wirklich Maß der Bewegung, sondern lediglich das Etwas, an dessen sich verändernder Form die individuelle, wechselnde Prägung der Klangzustände deutlich wird.

Am wichtigsten und mächtigsten ist das Metrum dort, wo es keinen direkten Repräsentanten auf der Klangoberfläche hat. Den Startimpuls, den das Englischhorn benötigt, gibt Celibidache, indem er das dritte Viertel seines 6/4-Schlages aktiviert. Hier erstmals wird die metrische Ebene aktiv, die bisher unter der dominierenden Einheit einer einförmigen Viertelbewegung, unter dem Dach eines zweitaktigen „grouping“ latent geblieben war. Das Englischhorn erfüllt nicht ein präexistentes Schema, sondern aktualisiert etwas, das bisher nur der Möglichkeit nach vorhanden war.

Die folgenden Töne der Melodie des Englischhorns gehen noch einen Schritt weiter in der Entwicklung des Verhältnisses von Schema und Individualisierung. Die melodisch-harmonisch bestimmte Folge von Vorhalt und Auflösung produziert Abweichungen von der Zählzeit. Die Viertel des Englischhorns sind nicht die Viertel des 6/4-Taktes. War bei Toscanini durch Vorabberechnung garantiert, dass die Melodie – auch mit Blick auf die späteren Überlagerungsvarianten – zum Vorangegangenen passt, so ist Celibidaches Dirigat darauf aus, die Besonderheit des Melodischen hervortreten zu lassen, indem seine melodische Qualität sich im Verhältnis zum Gesamtsatz, als Modifikation der Verhältnisse innerhalb des Satzes artikuliert.

Durch die Melodie des Englischhorns erreicht die Musik also einen neuen Grad von Differenzierung und Artikulation: Sie entwickelt ein Melodie/Harmonie-Verhältnis und wird mehrschichtig. Die Zählzeit vermittelt zwischen Zweitaktgruppen, eintaktiger Unterteilung, halbtaktiger Gliederung und melodischen Ereignissen. Nur wenn diese Stelle (T. 5 ff.) gehörig individualisiert wird, ist auch die Überlagerungsvariante in T. 21 ff. als gesteigerte Form von Hierarchisierung musikalisch sinnvoll – und nicht bloß indifferente Vertauschung von Horizontaler und Vertikaler. Nur wenn die Individualisierung der Stelle in der beschriebenen Weise, also auf der Grundlage musikalischer Bedeutungen geschieht, ist die ‚fixierte Instrumentation‘, die feste Bindung der Melodie an das Englischhorn und die Beschränkung des Englischhorns auf diese Melodie und ihr Radikal, Konstituens der Form – und nicht bloß ein hübscher Klangreiz.

Für den Englischhornspieler bedeutet das: 1. Die Gestaltung seiner Melodie hat direkten Einfluss auf den Fortgang des Satzes. 2. Er verfügt in dem metrischen Startimpuls über einen Ausgangspunkt, der ihn auf die richtige Spur setzt, nicht über einen Rahmen, in den er sich zu zwängen hätte. 3. Im 6/4-Takt und in der taktweise modifizierten Terz *g-h* sind ihm die Referenzereignisse gegeben, an denen er seine Tongebung, Ausmaß und Länge seines crescendo usw. ausrichten und üben kann.

Müssen Orchestermusiker verstehen, was sie spielen? Ich habe versucht, plausibel zu machen, dass nur unter dieser Bedingung im Ergebnis der konzertierten Bemühungen Musik entsteht. Solches Verstehen setzt eine entsprechende Art von Partiturlektüre durch den Dirigenten voraus, eine Lektüre, die der Partitur präzise und vollständige Aufgaben entnimmt, deren Lösung zu entwickeln einzig und allein dem verstehenden Instrumentalisten vorbehalten ist.

Eine ‚Mitte‘, eine ‚Mischung‘ von Aufgabenstellung und Lösung gibt es nicht. Immer wieder im Verlauf der Überlegungen haben wir zurückgegriffen auf die schlichte Frage, ob denn der Instrumentalist im gegebenen Fall wisse, was er üben solle, ob er über ein

Kriterium verfüge, um übend das Bessere vom Schlechteren oder weniger Geeigneten zu unterscheiden. Nur durch die produktive Trennung von Partitur und Spieler können solche Kriterien gewonnen werden. Jeder Versuch, diese Trennung zu verringern oder zu überbrücken, hat zur Folge, dass die Tätigkeit des Spielers eine passiv-reproduzierende wird, dass die Differenz von Klang und musikalischer Bedeutung in sich zusammenfällt. Verwischt man die Grenze zwischen der Bezeichnung des musikalischen Tons und seiner Produktion, verwässert man das Verhältnis von Aufgabenstellung und darauf gegründetem experimentellen Üben, dann wird der offene Prozess der Entstehung des Musikalischen stillgestellt. Dann, aber auch nur dann, wird „orchestral playing an unmusical occupation“.

---

## BERICHTE

---

Stuttgart, 30. April 2004:

„Musik Literatur. Vermitteln aus Leidenschaft“. Ein Symposium zu Ehren von Uwe Schweikert

von Susanne Fontaine, Berlin

In schwierigen Zeiten für den Buchmarkt im Allgemeinen und den Musikbuchmarkt im Besonderen ist der Lektor zu einer bedrohten Art geworden. Wie hoch jedoch Autoren und Leser diese Spezies schätzen, machte die Veranstaltung deutlich, die Dörte Schmidt (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) und Anselm Gerhard (Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern) zu Ehren von Uwe Schweikert an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ausrichteten. Als langjähriger Lektor prägte er vor allem das Musikbuchprogramm des Metzler-Verlages Stuttgart. Das Symposium spiegelte sowohl die Tätigkeiten Schweikerts als Lektor, Editor und Autor als auch seine literarischen und musikalischen Vorlieben.

Norbert Miller (Berlin) sprach über „Musikalische Landschaften bei Jean Paul“. An Beispielen aus *Die unsichtbare Loge* und *Titan* führte er aus, dass hier künstliche Landschaften wiedergegeben werden, die sich, aufgelöst in einzelne, Assoziationen auslösende Motive, musikalischer Komposition vergleichbar in der Zeit entfalteten. Sprache und Schreibvorgang spielten in den Assoziationsvorgang hinein; an die Stelle der beschriebenen Landschaft trete deren Evokation. Über das wechselseitige Wahrnehmen als zentrale Bedingung für die Freundschaften wie für das Künstlertum sprach Anne Duden (London), bevor sie aus eigenen Werken las. Die von ihr gewählten Texte erwiesen der Liebe Schweikerts zur Alten Musik und zu Italien Reverenz. Unter dem Titel „Überfahrt ins Uferlose. Jahre mit Jahnn“ sprach Jan Bürger (Marbach) über Gelingen und Scheitern bei Hans Henny Jahnn. Ausgehend von Schweikerts These, die fingierte Begegnung des Autors mit Rilke anlässlich einer Schifffahrt sei eine Metapher des Scheiterns, legte Bürger dar, dass dieses Scheitern bei Jahnn Bedingung für den Verlust traditioneller Sicherheit und für den Aufbruch ins Neue darstelle, ebenso wie dasjenige der Agrarkommune Ugrino die Voraussetzung für das Gelingen von *Fluss ohne Ufer* gewesen sei. Dass die Opposition von „neudeutsch“ versus „akademisch“ durchaus ihren historischen Sinn zum Zweck der jeweiligen Positionsbestimmung gehabt habe, jedoch schon sehr bald obsolet geworden sei, führte Peter Gülke (Freiburg i. Br.) am Beispiel von Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre* aus. In dem Werk artikuliere sich sowohl das Unbehagen des Komponisten an überlieferten Formen als auch sein Interesse an Zwischengattungen. Die literarische Vorlage liefere in *Manfred* die Vorgabe dafür, die diskursive Form des Sonatensatzes in seiner knappen Ausprägung als Ouvertüre dem romantischen Sujet anzupassen.

Paul Fiebig (Baden-Baden) verfolgte zunächst das Gedankenspiel eines von keinem Wort verunreinigten Schweigevortrags, bevor er eigenen Reflexionen über die gegenwärtige Situation des Lesens und Hörens in Zeiten des Verlusts von Vernunft Lichtenberg-Zitate von erschreckender Aktualität entgensetzte. Den Dank eines Autors an den Lektor Schweikert für seine „Hebammenkunst“ sprach Anselm Gerhard aus, verbunden mit Hoffnungen auf künftige weitere Aktivitäten des Autors Schweikert.

Dresden, 26. und 27. Mai 2004:

„Sagenhaft Sagenhaftes“

von Christian Cöster, Berlin

„Sagenhaftes“, so das Thema der Dresdner Musikfestspiele 2004. Davon inspiriert, veranstalteten Michael Heinemann und Matthias Herrmann an der Musikhochschule Dresden ein Symposium zur Märchenoper und zu ihrer Gattungsgeschichte – sofern man Märchenoper als Gattung definieren kann. Dies wurde immer wieder am Rande der Vorträge angesprochen, ohne dass eine eindeutige Antwort gefunden werden konnte. Zu vielschichtig und heterogen waren die historischen und gegenwärtigen Tendenzen, als dass diese an zwei Tagen abschließend bewertet werden konnten. Doch gerade in der Pluralität des Vorgestellten lag der Reiz dieses Symposiums.

Zunächst entführte Norbert Müller (Berlin) die Zuhörer zu den „Inseln der Glückseligkeit“, den Anfängen der Märchenoper in Italien im 18. Jahrhundert. Jahrmarktstheater, Revuen von Wanderbühnen und die Opera buffa konnte er als Vorläufer der Märchenoper ausmachen, die wiederum Künstler weit über die Gebiete Italiens hinaus inspirierten.

Es schloss sich ein Reigen von Vorträgen an, welche die Situation der Märchenoper in den einzelnen Nationen bzw. Regionen im 19. Jahrhundert untersuchten. Bedauert wurde das krankheitsbedingte Fehlen von Matthias Brzoska (Essen), der das Genre in Frankreich untersucht hatte. Einen entsprechenden Einblick in die deutsche Märchenoper gab Hans John (Dresden). Manuela Jahrmärker (München) konstatierte, dass es in Italien keine eigentliche Entwicklung des Genres gegeben hatte. Dort, wo vereinzelt Märchenopern komponiert wurden, folgten sie eher den Prinzipien der komischen Oper. Eine Begründung dafür fand sich in dem Ringen der Italiener um eine nationale Identität. Auch in Russland unterlag die Märchenoper dem Einfluss politischer Umstände, diente sie doch meist der prachtvollen Hofdarstellung. Lucinde Braun (Dresden) zeigte anhand der Werke Nicolaj Rimskij-Korsakovs dessen allmähliche Loslösung von diesen Konventionen. Die Entwicklung der tschechischen Märchenoper zeichnete Helmut Loos (Leipzig) nach. Er widmete sich insbesondere der Zeit nach Dvořák und Wagner bis hin zu Janáček's *Das schlaue Füchslein*.

Mit Manuel Gervinks (Dresden) Vortrag richtete sich endgültig der Blick auf die Zeit nach Wagner. Er überprüfte die Motive Humperdincks bei dessen Hinwendung zur Märchenoper und resümierte, dass ihn weniger die Nähe zu Wagner, als vielmehr subjektive Erfahrungen prägten. An Siegfried Wagner verdeutlichte Eckhart Kröplin (Dresden), dass dieser sich in vollem Bewusstsein der „kleinen“ Form der Märchenoper zuwandte, wohlwissend, keinem Vergleich mit dem Werk seines Vaters standhalten zu können, worin Kröplin wiederum Wagners Selbständigkeit erkannte.

Matthias Hermann beschäftigte sich mit Hans Pfitzners *Christelflein* und zeigte die Vereinnahmung dieser „Weihnachtsoper“ durch die Nationalsozialisten an der Dresdner Oper auf. Auch Michael Heinemann setzte sich mit dem Einfluss der NS-Zeit auseinander, indem er die „Neuen Idyllen“ bei Märchenopern aus den 1930er- und 1940er-Jahren u. a. an der *Klugen* von Carl Orff untersuchte.

Auf dem Weg zur Gegenwart betrachtete Jörn-Peter Hiekel (Dresden) Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* und Hanns-Werner Heister (Hamburg) wagte mit seinen Ausführungen über *The Wizard of Oz* und dem Versuch, mit Musik und Theater einen US-amerikanischen Mythos herzustellen, einen Blick über die Gattungsgrenzen hinaus.

Das Symposium fand seinen Abschluss mit vier Werkstattberichten zu Märchenoperprojekten am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Es bleibt die Vorfreude auf das baldige Erscheinen der Vorträge in gedruckter Form bestehen und ferner der Wunsch, dass auch zukünftig solch anregende und produktive Symposien im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele stattfinden können.

Litomyšl, 19. bis 21. Juni 2004:

„Das Bild Bedřich Smetanas in den Wandlungen der Zeit 1824 – 1884 – 2004“

von Jarmila Gabrielová, Prag

Anlässlich des doppelten Jubiläums des tschechischen Komponisten Bedřich Smetana (1824–1884) fand unter der Leitung von Marta Ottlová eine internationale wissenschaftliche Konferenz in seinem ostböhmischem Geburtsort statt. Wie dem Rahmentitel zu entnehmen ist, hat man sich diesmal nicht nur auf die Persönlichkeit und die schöpferische Tätigkeit Smetanas, sondern namentlich auch auf die postume Wirkung und Rezeption seines Schaffens konzentriert.

Zu Beginn der Tagung stand Smetanas Instrumentalmusik im Mittelpunkt. Markéta Štědrónská (Prag) beschäftigte sich mit der Problematik der Komposition des *Klaviertrios g-Moll* op. 15; Klaus Döge (München) sprach über die sinfonische Dichtung *Aus Böhmens Hain und Flur* und über die Motive ihrer Ablehnung in der zeitgenössischen deutschsprachigen Kritik. Jitka Ludvová (Prag), Milan Pospíšil (Prag) und Šárka Bumbová (Ondřejov) wählten bedeutende Persönlichkeiten aus Smetanas Prager Umkreis zum Thema, nämlich Jan Nepomuk Maýr, František Ladislav Rieger und Marie Červinková-Riegrová sowie die Sängerin Eleonora Gayer von Ehrenberg.

Helmut Loos (Leipzig) betrachtete die Religiosität von Smetana und Dvořák im zeitgenössischen ideengeschichtlichen Kontext, während Milada Jonášová (Prag) auf einen unbekanntem Brief Smetanas aufmerksam machte, der eine Quelle zur Prager Mozart-Tradition in den 1860er-Jahren darstellt. Marta Ottlová (Prag) sprach über die Wandlungen der dramaturgischen Konzeption in Smetanas *Dalibor*, Cyril Šálek (Prag) analysierte die Funktion der Wiegenlieder in der Oper *Der Kuss* und Albert Gier (Bamberg) wies u. a. auf mögliche Vorbilder für das Libretto zu Smetanas letzter Oper *Die Teufelswand* hin.

Am zweiten Konferenztag trat die medizinische und anthropologische Problematik in den Vordergrund. Emanuel Vlček (Prag) sprach aufgrund seiner Untersuchungen der irdischen Überreste des Komponisten über die Merkmale von Smetanas Physiognomie und Jan Betka (Prag) fasste die neuesten ärztlichen Befunde zu Smetanas Gehörleiden zusammen. Marie Klimešová-Černá (Prag) bechäftigte sich in ihrem kunsthistorischen Beitrag mit zeitgenössischen Smetana-Porträts. Mit der Rezeption von Smetanas Opern in St. Petersburg, Prag, Wien, im deutschsprachigen Raum und Bratislava befassten sich Roman Bertschenko (Moskau), Jan Panenka und Ta'ána Součková (Prag), Petr Kadlec (Pardubice/Prag), Hubert und Vlasta Reitterer (Wien), Arnold Jacobshagen (Thurnau) und Miloslav Blahynka (Bratislava), während Anders Carlsson (Göteborg) das Musikleben in seiner Stadt um 1850 und die Wirkung Smetanas in Schweden charakterisierte.

Am letzten Tag der Konferenz erörterte Olga Mojžíšová (Prag) Smetanas finanzielle Lage in den einzelnen Etappen seines Lebens. Tomislav Volek (Prag) setzte sich polemisch mit dem Stand der Smetana-Forschung und ihren Repräsentanten auseinander. Ivan Klimeš, Jarmila Gabrielová, Vojtěch Mojžíš (alle Prag) und Jindřich Růžička (Litomyšl) erinnerten schließlich an die Geschichte des bekannten Smetana-Funksignals des Prager Rundfunks, die Smetana-Anklänge in den frühen Opernwerken von Bohuslav Martinů, die Musik Smetanas auf den ältesten Tonträgern sowie die Anfänge des Musikfestivals „Smetanova Litomyšl“.

Die Konferenz hat Smetanas künstlerische und menschliche Persönlichkeit in einem zum Teil neuartigen, wissenschaftlich nüchternen Licht gezeigt, zugleich jedoch auf die Lücken und Desiderata der heimischen sowie der (kaum existierenden) internationalen Smetana-Forschung aufmerksam gemacht.

Düsseldorf, 15. und 16. Juli 2004:

„Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit“

von Irmgard Knechtges-Obrecht, Aachen

Das 8. Internationale Schumann-Symposion war dem Vorstandsvorsitzenden der Düsseldorfer Robert-Schumann-Forschungsstelle, Klaus Wolfgang Niemöller, zum 75. Geburtstag gewidmet. Thematisch verband es Fragen der Schumann-Forschung mit musikalischen Vorlieben des Jubilars. Wilhelm Simson (Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf) würdigte das große Engagement Niemöllers für die *Neue Schumann-Gesamtausgabe*. Hubert Unverricht (Mainz) umriss in seiner Laudatio den biographischen sowie akademischen Werdegang und hob Niemöllers Verdienste als „wissenschaftlicher Manager“ hervor. Alexander Hülshoff (Violoncello) und Babette Dorn (Klavier) umrahmten musikalisch mit *Fünf Stücken im Volkston* op. 102 von Robert Schumann sowie den *Rhapsodies pour le Violoncelle et Pianoforte* op. 33 von Johann Benjamin Groß.

Im wissenschaftlichen Teil ging Manuel Gervink (Dresden) der Poesie und dem charakteristischen Cello-Ton in Schumanns Werken nach. Obwohl die Poetisierung seiner Musik Schumanns Intention entsprach, fand Gervink das poetische Moment des Violoncellos wenig greifbar. Dem späten kammermusikalischen Schaffen wandte sich Volker Kalisch (Düsseldorf) zu und thematisierte das Spannungsfeld zwischen als unzeitgemäß geltender Kompositionsweise in der Sonatenform und Schumanns Bemühungen um neuartige Formen. Matthias Wendt (Düsseldorf) beschäftigte sich mit Schumanns fast komplett verschollener Klavierbegleitung zu Johann Sebastian Bachs Violoncello-Solosuiten. Christiane Wiesenfeldt (Lübeck) betrachtete das schmale Repertoire im Bereich der Violoncello-Sonate um die Mitte des 19. Jahrhunderts, erläuterte deren komplizierte Rolle sowie die zeitgemäßen Schwierigkeiten des Instruments. Heinz von Loesch (Berlin) ging der Frage nach, inwieweit die originalen Fingersatz- und Strichbezeichnungen in der Solostimme von Schumanns *Violoncellokonzert* op. 129 hilfreich für die Interpreten sein könnten. Einen Interpretationsvergleich anhand verschiedener Einspielungen unternahm Wolfgang Seibold (Karlsruhe) für Schumanns *Fünf Stücke im Volkston* op. 102.

Alle übrigen Referate betrafen heute eher unbekanntes, zu ihrer Zeit jedoch populäre Violoncellisten. Andreas Grabau, den in Leipzig wirkenden Widmungsträger der *Stücke im Volkston*, stellte Ute Bär (Zwickau) vor. Thomas Synofzik (Köln) beleuchtete das Leben und Wirken des begabten Violoncellisten, Karikaturisten sowie Spiritisten Christian Reimers und dessen Beziehungen zu Schumann in Düsseldorf. Auf die Vertreter der von Felix Mendelssohn Bartholdy am Leipziger Konservatorium eingerichteten Violoncelloklasse ging Helmut Loos (Leipzig) ein, wobei sich hier keine wirkliche Violoncello-Schule herausbildete. Friedrich Grützmaker d. J. arbeitete mit dem Schumann befreundeten Geiger Ferdinand David zusammen. Sein vor allem im kammermusikalischen Bereich Maßstäbe setzendes Wirken thematisierte Robert von Zahn (Köln).

Weitere Beiträge befassten sich mit Entwicklungen des Violoncellos im Russland des 19. Jahrhunderts und den Verknüpfungen zu Schumanns 1844 dorthin unternommener Reise. Ab 1750 bildeten sich in St. Petersburg die Cello-Entwicklung prägende Strömungen heraus, unter anderem durch Vertreter der deutschen Musikerfamilie Albrecht, die Klaus-Peter Koch (Bergisch-Gladbach) betrachtete. Den ebenfalls in St. Petersburg wirkenden Carl Eduard Schubert, Bruder von Schumanns Verleger Julius Schuberth, stellte Lucian Schiwietz (Bonn) vor. Dem Komponisten und Violoncellisten Johann Benjamin Groß widmete sich Bernhard R. Appel (Düsseldorf), indem er die umfangreichen Beziehungen zu vielen Musikern aus Schumanns Umfeld darlegte. Während Schumann den Werken von Groß distanziert gegenüberstand, widmete dieser Clara Schumann seine *Rhapsodien* op. 33.

Das Symposion wurde veranstaltet von der Robert-Schumann-Gesellschaft sowie der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, und geleitet von Bernhard R. Appel und Matthias Wendt.



München, 2. bis 4. August 2004:

„Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext“

von Kerry McCarthy, Duke (USA) [Übersetzung von Stefan Gasch]

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Vorsitz: Theodor Göllner) hatte in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte zu einem Symposium eingeladen, in dessen Mittelpunkt die mannigfaltige und weithin ausstrahlende Musikkultur der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert stand. Die einzelnen Beiträge beschäftigten sich mit dem berühmtesten ihrer Kapellmeister Orlando di Lasso ebenso wie mit dessen Vorgängern (einschließlich Ludwig Senfl und Mattheus Le Maistre) und Nachfolgern (wie Johannes de Fossa und den Lasso-Söhnen Ferdinand und Rudolph). Mit 27 Referenten aus neun Ländern kam eine Tagung zustande, die so international war wie die Hofkapelle selbst. Für Idee und Organisation zeichneten Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhard Schmid verantwortlich.

Die Mitarbeiter der Bayerischen Staatsbibliothek hatten für die Konferenz eine Sonderausstellung mit elf Originalquellen vorbereitet, von denen jede eine konkrete Verbindung zu einem der Vorträge aufwies. So wurde denn auch die nicht am üblichen Tagungsort (Orff-Zentrum) sondern in der Bibliothek abgehaltene Vormittags-Sitzung, bei der man in direktem Kontakt mit den besprochenen Quellen war, für Referenten und Zuhörer zum besonderen Genuss. Birgit Lodes (Wien) zeigte, dass alle Manuskripte, die vermeintlich durch Ludwig Senfl aus der kaiserlichen Hofkapelle in den Bestand der neu gegründeten Hofkapelle gekommen waren, erst zu einer späteren Zeit in München angelegt wurden, ein Forschungsergebnis, das unsere Sichtweise beider musikalischer Institutionen verändern wird. David Fallows (Manchester) wies nach, dass zahlreiche jener Arbeiten, die man üblicherweise dem Kopisten Lukas Wagenrieder zuschreibt, von einer Gruppe verschiedener Schreiber gefertigt wurden. Armin Brinzing, München, zeigte später eine wenig beachtete zeitgenössische Medaille des echten Wagenrieder, ein Portrait eines grimmig dreinblickenden jungen Mannes mit der scheinbar unpassenden Inschrift „Cor gaudens exhilarat faciem“.)

Auch weitere Referenten beschäftigten sich mit den handschriftlichen Quellen, unter ihnen Jacobijn Kiel (Utrecht), Marie Louise Göllner (Los Angeles), Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg) und Jessie Ann Owens (Brandeis). Reinhold Schlötterer (München), Katelijne Schiltz (Leuven) und Richard Freedman (Haverford) diskutierten verschiedene Drucke. Erich Tremmel (Augsburg) sprach – wie Brinzing – über die Musikinstrumente der Hofkapelle. Nachdem Laurenz Lütteken (Zürich) die Situation der Münchner Hofkapelle allgemein im Kontext des Mäzenatentums des 15. und 16. Jahrhundert thematisiert hatte, stellten Klaus Pietschmann (Zürich), Pawel Gancarczyk (Warschau), Bernd Edelmann (München), Metoda Kokole (Ljubljana) und Hildegard Herrmann-Schneider (Innsbruck) Verbindungen der Hofkapelle zu verschiedenen Regionen Europas bis hin zu Polen oder Kreta heraus. James Haar (Chapel Hill) und William Mahrt (Stanford) präsentierten detaillierte musikalische Analysen ausgewählter Werke von Lasso, während Rebecca Wagner Oettinger (Wisconsin), Christian Leitmeir (London) und Siegfried Gmeinwieser (München) die Werke und Lebenswege anderer Hofkapellmeister des 16. Jahrhunderts diskutierten.

Theodor Göllner (München), David Burn (Oxford), Stefan Gasch (Wien), Franz Körndle (Augsburg) und Bernhard Schmid (München) setzten sich dem Repertoire der mehrstimmigen Messe und der Tradition der Propriumskompositionen der Münchner Hofkapelle auseinander. Ein besonderer Höhepunkt war ein Konzert mit der Gruppe für Alte Musik München und dem Vokal Ensemble München unter der Leitung von Martin Zöbeley, bei dem ein vollständiges Proprium und Ordinarium von Lassos Vorgänger Ludwig Daser zu hören war.

Das Symposium machte deutlich, dass die Institution der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert in ihren Verflechtungen und Abgrenzungen, ihren Beziehungen und Eigenheiten, ihren Traditionen und Neuerungen viel mehr zu bieten hat, als ein isolierter Blick auf den Großmeister Lasso vermuten ließe. Ein Kongressbericht (mit weiteren Beiträgen von Ludwig Finscher, Nicole Schwindt und Philippe Vendrix) ist in Vorbereitung.

Lillafüred, 23. bis 28. August 2004:

## 12. Konferenz der Cantus Planus-Forschungsgruppe der International Musicological Society

von Roman Hankeln, Trondheim

Bei der von Lászlo Dobszay (Budapest) organisierten Konferenz diskutierten mehr als 90 Teilnehmer über neueste Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der mittelalterlichen west- und ostkirchlichen Einstimmigkeit. Die Konferenzen der Cantus Planus-Gruppe vereinigen traditionell beide Sparten dieses Forschungszweigs („Gregorianik“ und „Byzantinischer Gesang“), diesmal eröffneten sich aber quasi „globale“ Perspektiven mit Beiträgen etwa zu Buddhistischen Neumennotationen aus Japan (Elizabeth Markham, London), strukturellen Unterschieden in der Psalmodie jüdischer und christlicher Gesangstraditionen (Regina Randhofer, Halle) bzw. zur Psalmodie im Byzantinischen Gesang (Christian Troelsgård, Kopenhagen). Thematische Spannweite signalisierten bereits die einleitenden Festvorträge von Amnon Shiloah (Jerusalem) über die Rolle der Musik bei den jüdischen Philosophen Saadia Gaon und Judah Halevi und von Michel Huglo (Baltimore) über Herkunft und Überlieferung des berühmten „Salve festa dies“-Versus.

In die frühe Choralgeschichte bzw. zu den verwandten Choralrepertoires der Gregorianik führten Untersuchungen von John Caldwell (Oxford; über altrömische Invitatorien), Joseph Dyer (Boston, Mass.; über römische und zentralitalienische Lektionsteine) und Christoph Tietze (San Francisco; Beobachtungen zu Vetus-Latina-Spuren in nichtpsalmischen Introitus-Texten).

Der mittelalterlichen Musiktheorie widmeten sich u. a. Beiträge von Charles Atkinson (Columbus, Ohio) über neue, plausiblere Anordnung und Lesung der „Alia musica“-Traktatengruppe) und Jeremy Llewellyn (Kopenhagen; zum Thema „diskreter“ Kategorienbildung als Grundlage musiktheoretischer Systembildung im 11. Jahrhundert).

Ein traditioneller Schwerpunkt der Cantus Planus-Tagungen gilt seit jeher der Quellenphilologie (auch dies thematisch breit: etwa Nicholas Bell, London, zum Missale der Sammlung Hirsch III.934 in der British Library, andererseits Jurij Snoj, Ljubljana, zu den Choralhandschriften aus Koper, Capodistria) und der Notationsforschung. Herausgegriffen sei hier nur der Beitrag Franz Karl Prassls (Graz) zu frühen Spuren des so genannten „germanischen“ Choraldialekts u. a. in Einsiedeln 121.

Eine nicht minder wichtige Rolle nahmen Repertoirestudien ein (etwa Judit Fehér, Budapest, zum Hymnar der Dominikaner und Deutschordensritter, Gábor Kiss, Budapest, zum osteuropäischen Repertoire des Messordinariums, Giacomo Baroffio, Cremona, zum Hymnar der Franziskaner in Venetien).

Beiträge zur Sequenz- und Tropenforschung stammten von Gunilla Iversen (Stockholm) und Marie-Noël Colette (Paris; Sequenzen des *Antiphonars Karls des Kahlen*, F-Pn. lat. 17436), Lori Kruckenberg (Oregon; zur Frage der Tropenherkunft aus Lothringen) und Hana Vlhová-Woerner (Berlin; u. a. zum Sanctus-Tropus „Genitor summi filii“). Die Themen der Beiträge zum mittelalterlichen Choral von den Reimoffizien in der Krakauer Karmeliter-Liturgie (James Boyce, Leonia, New York) bis zu Guillaume Du Fays *Recollectio-Offizium* (Barbara Haggh, Baltimore).

Nachgestellt seien die im Rahmen dieser Tagung erwähnten elektronischen Hilfsmittel der Choralforschung bzw. Kodikologie: Das NEUMES-Projekt (Erfassung byzantinischer Neumen, [www.scribserver.com/NEUMES/](http://www.scribserver.com/NEUMES/)), das CANTUS-Projekt (Inventarisierung von Handschriften des Offiziums, [publish.uwo.ca/~cantus/](http://publish.uwo.ca/~cantus/)), die Cantus-planus-Homepage der Universität Regensburg ([www-musikwissenschaft.uni-regensburg.de/cantus](http://www-musikwissenschaft.uni-regensburg.de/cantus)) sowie das digitale Katalogisierungsprojekt illuminierten Kodizes der British Library, London, [www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/](http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/)).

Stuttgart, 24. bis 26. September 2004:

„Was heißt heute noch ‚kritisches Komponieren‘?“

von Arno Lücker, Berlin

Komponisten Neuer Musik, die sich selbst als „kritische“ Zeitgenossen bezeichnen, sind nicht selten. Die politisch links angesiedelte Grundhaltung geht bei vielen dieser Komponisten mit der Ansicht einher, dass ihre Werke ebenfalls „kritisch“ zu sein hätten, etwa als „Kritik am ästhetischen Apparat“ (Helmut Lachenmann), als „Arbeit am Mythos“ (Nicolaus A. Huber) oder als „Reflexion der Konventionen“ (Mathias Spahlinger).

Anlässlich eines von Claus-Steffen Mahnkopf auf Schloss Solitude initiierten Symposiums sollten Komponisten, Musikwissenschaftler, Philosophen und Soziologen der Frage nachgehen, was „kritisches Komponieren“ bedeuten und wie es aktuell noch zu realisieren sein könnte.

In seinem einführenden Referat arbeitete Rainer Nonnenmann (Köln) die politisch-ästhetischen Positionen Lachenmanns und N. A. Hubers historisch auf, um letztlich einen weiten Begriff des „kritischen Komponierens“ zu postulieren. Dieter Mersch (Potsdam) gewährte Einblick in seine philosophische Suche nach einem Konzept paradoxer, nicht medialisierbarer und sich nicht mehr durch Werke, sondern durch – per se „kritische“ – Tätigkeit auszeichnender Kunst. Als prominentester Vertreter unter den Eingeladenen der komponierenden Zunft verwies Klaus Huber (Bremen) aphorisierend auf die bezüglich des eigenen Schaffens ganz selbstverständliche politische Haltung als „einzig authentische Alternative“. Günter Mayer (Berlin) entwarf das Bild einer Generation von Komponisten, die sowohl in der DDR als auch nach 1990 sich nicht durch schwierige oder sich gewandelt habende Umstände von der Schaffung politisch intendierter Werke abhalten ließen oder lassen. Der Tradition westdeutschen „kritischen Komponierens“ widmete sich dagegen Ernst-Helmuth Flammer (Heilbronn), der das „philosophische Programm“ Lachenmanns und Spahlingers als nicht kohärent und ideologisch unterminiert markierte. Anhand von Deutungen der Erzeugnisse bildender Künstler forderte Harry Lehmann (Berlin) zur Erlangung kritischen Bewusstseins die Renaissance eines starken „Werk“-Begriffs, was einige Kontroversen auslöste. Nicola Sani (Rom) machte in seinem Vortrag darauf aufmerksam, dass viele italienische Vertreter der Neuen Musik sich im Vergleich zu ihren deutschen Kollegen viel direkter zu (vornehmlich marxistischen) Ansichten bekannten und politisch aktiv wurden. Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg i. Br.) ging der Frage nach, die dem Symposium den Namen gegeben hatte, um zu dem Schluss zu kommen, dass nur derjenige „kritisch“ komponiere, der im Werk sein „Nein!“ emphatisch zu erkennen gäbe. Lachenmanns Musik sei dagegen eher „visionär“ als „kritisch“ und die Werke N. A. Hubers seien bloße „Anwendungsmusik“. Als Repräsentanten „wirklich kritischen“ Komponierens nannte Mahnkopf Marc André, Steven Kazuo Takasugi und den anwesenden Frank Cox (Baltimore), der in seinem Referat („Between Primal Self-Assertion and Monadic Indifference“) den Blick auf die Tätigkeit des sich kritisch zu komponieren Anschickenden aus US-amerikanischer Sicht warf. Die anschließende Präsentation seines Werkes *Shift for five cellos* (1992–1994) sollte ein praktisches Beispiel tatsächlich hinterfragenden Komponierens darstellen. Im letzten Vortrag des Symposiums stellte Ferdinand Zehentreiter (Frankfurt a. M.) – sich vor allem auf Adornos und Konrad Fiedlers Schriften beziehend – fest, dass sinnliche Erkenntnis als „basale ästhetische Erfahrung“ ohnehin die Möglichkeit einer kritischen Perspektive in autonomer Form behalte.

In der Abschlussdiskussion herrschte Konsens in der harten Kritik an den – als „totalisierend“ empfundenen – ästhetischen Positionen Lachenmanns, N. A. Hubers und Spahlingers. Den Thesen zur aktuell „wirklich kritischen“ Neuen Musik wurde allerdings der Hinweis auf die Faktizität von politischer – sei es produktions- oder rezeptionsästhetisch intendierter – Musik überhaupt entgegengestellt, die sich abseits theorisierender Debatten weiterhin abspielt. Die Veröffentlichung der Symposiumsergebnisse ist in der Reihe *New Music and Aesthetics in the 21st Century* vorgesehen.

Berlin, 29. September bis 2. Oktober 2004:

„Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800“

von Simone Galliat, Köln

Anlässlich der Berliner Premiere des 1809 in Wien uraufgeführten Singspiels *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl trafen sich führende Opernforscher zu einem Internationalen Symposium an der Universität der Künste. Konzipiert und organisiert wurde die Tagung von dem in Köln ansässigen interdisziplinären DFG-Forschungsprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770–1830“ unter der Leitung von Wolfram Steinbeck und Wolf-Dieter Lange.

Nach einer Einführung in die Aufgaben und Ziele des Projekts und der Tagung von Wolfram Steinbeck (Köln) wurde das Symposium mit einem Festvortrag von Sieghart Döhring (Bayreuth) eröffnet. Döhring zeichnete die vielgestaltigen Metamorphosen des Importschlagers „Italienische Oper“ nach und eröffnete so das spannungsreiche Beziehungsfeld zwischen deutscher, italienischer und französischer Oper.

In der ersten Sektion, die dem Wandel der Operngattungen um 1800 gewidmet war, ging Thomas Betzwieser (Bayreuth) Denkfiguren deutscher Opernästhetik nach. Im Anschluss daran mündeten Sabine Henze-Döhrings (Marburg) Untersuchungen zum Sektionsthema in dem Fazit, dass es eine genuin deutsche Oper als Gattung in der Praxis nicht gegeben habe. Helga Lühning (Bonn) thematisierte den Wandel der Solonummer anhand der Entwicklung von Arie und Cavatina, während Arnold Jacobshagen (Bayreuth) die Gattungsvielfalt des musikalischen Theaters um 1800 hervorhob. Anno Mungen (Köln) beschloss die Sektion mit einer Betrachtung zu Spiel und Theatralität in der Dialogoper.

Der Etablierung der Gattung Oper in Deutschland galt die zweite Sektion der Tagung. Zum Auftakt referierte Christine Siegert (Köln) über die Verbreitungswege italienischer Opern im deutschsprachigen Raum. Panja Mücke (Marburg) richtete den Fokus auf Wandertruppe und Hofoper in Dresden und zeigte, wie sich hier deutschsprachige Oper etablieren konnte. Danach betrachtete Norbert Oellers (Bonn) die Nationaltheaterbewegung im Lichte der Epochen, worauf Wolf-Dieter Lange (Bonn) Geschichtszauber und Märchen im romantischen Opernlibretto schilderte. Abschließend ergänzte Detlef Altenburg (Weimar) die Sektion mit einem Blick auf Szenentypen und Gestaltungsprinzipien der Musik im Sprechtheater.

In der dritten Sektion trat der europäische Kontext in das Zentrum. Daniel Brandenburg (Bayreuth) erörterte, auf welchen Wegen die Opera buffa weit über Italien hinaus Verbreitung fand, während Martina Grempler (Bonn) die Koexistenz der Gattungen innerhalb Italiens veranschaulichte. Im Anschluss beleuchtete Marcus Chr. Lippe (Köln) die deutschsprachige Opernproduktion in München, die sich um 1800 als Sonderfall der Vorherrschaft italienischer Opern stellen musste. Anhand Shakespeares *Othello* illustrierte Caroline Lüderssen (Frankfurt) Parallelen und Differenzen der Rezeption in Italien und Deutschland. Als Beispiel für Librettoformen zwischen Aufklärung und Libertinage stellte Mignon Wiele (Köln) die Wiener Musikdramen Giambattista Castis vor. Abschließend wies Michele Calella (Zürich) die musiktheatralische Intertextualität in Spohrs *Zemire und Azor* nach.

Die letzte Sektion war der Singspielrezeption gewidmet. John A. Rice (Rochester) betrachtete die Oper im Wien des 19. Jahrhunderts zwischen ästhetischem Anspruch und Zwängen des Marktes. Anschließend exemplifizierte Klaus Pietschmann (Zürich) anhand des musikdramatischen Schaffens von Weigl Gattungs- und Stilvielfalt als konstruktive Elemente künstlerischer Entwicklungsprozesse. Ein humorvolles Licht auf den „Höllenhund Weigl“ warf der Gastgeber der Tagung, Rainer Cadenbach (Berlin), als er den Komponisten aus der Sicht Beethovens und seines Kreises beleuchtete. Eine Darstellung der Rezeption deutscher Singspiele in Paris von Till Gerrit Waidelich (Wien) beschloss das facettenreiche Symposium.

Bonn, 28. bis 30. Oktober 2004:

„Šostakowitsch und die Symphonie“

von Detlef Gojowy, Unkel

Eingebunden in den Šostakovič-Zyklus 2003–2006 des Beethoven Orchesters Bonn unter seinem Generalmusikdirektor Roman Kofman, der alle Sinfonien zur Aufführung bringt, bildeten diese den thematischen Schwerpunkt des vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und dem Beethoven Orchester gemeinsam veranstalteten Internationalen Symposions, eingeleitet von einem Versuch „Musik in der sowjetischen Gesellschaft in den 1920er- bis 1970er-Jahren“ von Dittmar Dahlmann (Bonn).

Dorothea Redepenning (Heidelberg) verfolgte die Idee des hauptsächlich an Beethoven, weniger an Čajkovskij oder Skrjabin orientierten „Sinfonismus“ in der Definition Boris Asaf'evs, der in Šostakovičs Entwicklungsjahren Diskussionsthema wie auch Richtschnur war. Manuel Gervink (Dresden) brachte unter der Fragestellung „Affirmation oder Pathos?“ diesen „Simfonism“ in den Zusammenhang mit und im Spannungsfeld zu dem idylleversessenen, an Bildbeispielen demonstrierten „Sozialistischen Realismus“. Kadja Grönke (Oldenburg) analysierte die Ausprägung „Politischer Dichtung in Šostakovičs Sinfonik“ mit der Feststellung von Unterschieden, je nachdem ob es sich dabei um Auftragswerke handelte oder der Text dem Komponisten selbst am Herzen lag wie bei der *XIII.* und *XIV. Sinfonie*. Dem Sinngehalt eben der *XIV.* als Totentanz in bewusster Anknüpfung an Musorgskijs *Lieder und Tänze des Todes*, die Šostakovič vordem instrumentierte, widmete sich wiederum mit Bildbeispielen aus Holbeins Darstellung und einem Berner Totentanz sowie einem Vergleich zu Liszts *Danse macabre* Marie-Luise Bott (Berlin).

Die Entwicklung von Šostakovičs früher Sinfonik von der *I.* bis zur *IV. Sinfonie* verfolgte Wolfram Steinbeck (Köln). Am Beispiel der *VI. Sinfonie* (warum sie „so schwer verständlich“ sei) entwickelte David Fanning (Manchester) seine Hypothese vom „Energieverlust“ („loss of energy“) als Merkmal des sinfonischen Stils von Šostakovič: den erwarteten Lösungen zur Vermeidung von Abgegriffenem auszuweichen.

Christian Martin Schmidt (Berlin) nahm die *VIII. Sinfonie* in Verfolg ihrer allgegenwärtigen Grundmotive gewissermaßen wie ein Uhrwerk auseinander. Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) praktizierte Ähnliches an der *V. Sinfonie*: Auch sie bestehe im Grundmaterial aus einem Guss, und eine Deutung ihres Schlusses als „aufgesetzt“ im Sinne eines blasphemisch karikierten Jubels entzöge sich deshalb der Analyse. Hartmut Schick (München) unternahm den „Versuch einer Neuinterpretation der *IX. Sinfonie* von 1945“ als der vermeintlich „unpolitisch Heiteren“; im Gegenteil habe sich der Pazifist Šostakovič von chauvinistischen Jubeltönen gerade fern gehalten – eine Auffassung, die von Äußerungen seines Sohnes Maxim durchaus bekräftigt wird. Hartmut Hein (Köln; „Showpieces?“) schilderte die engagierten, doch von Missverständnissen und Spannungen getrübbten Präsentationen Šostakovičs durch Leonard Bernstein in den USA.

Im Beitrag des Berichterstatters („Der Volksfeind auf Tonträgern“) wurde aus frühen Erfahrungen am Beispiel der DDR mit zeitgenössischen LP-Dokumenten dargelegt, welche Werke und Seiten Šostakovičs man im sowjetischen Machtbereich der 1950er- und 1960er-Jahre kennen lernen konnte – oder auch nicht durfte, bzw. wie sich das allmählich änderte.

Kennen lernen, zur Kenntnis nehmen will man allerdings auch im analytisch um so sorgfältige, wertfreie Seriosität bemühten Westen nicht immer alles: Unausrottbar scheint der Zungenschlag, mit dem die von Solomon Volkov veröffentlichten *Memoiren* mit dem Epitheton „umstritten“ oder gar „so genannt“ belegt werden, obschon seriöse anfängliche Einwände z. B. seines Sohnes Maxim von ihm ausdrücklich zurückgezogen wurden, ebenso unausrottbar der Zungenschlag, Šostakovič habe seine *IV. Sinfonie* 1937 „freiwillig zurückgezogen“, obschon sein Freund und Mitkämpfer Isaak Glikman ausführlich nachwies, dass es sich um ein Verbot handelte und die „Freiwilligkeit“ ein Ergebnis von Erpressung war (*Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, Berlin 1995). Auch absichtsvoll lancierte Geschichtsbilder ändern sich eben auch nur allmählich.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: BS = Blockseminar, 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.

In das Verzeichnis werden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft mit einem akademischen Abschluss gibt. Ebenso entfallen Angaben zu Diplomanden- und Dissertantenseminaren sowie Kolloquien ohne nähere inhaltliche Bestimmung.

### Nachtrag Sommersemester 2004

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

**Regensburg.** PD Dr. Rainer Kleinertz: Musik nach 1945 – Ü: Pierre Boulez

### Nachtrag Wintersemester 2004/2005

**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: Luigi Nono: Politisch engagierte Musik und neue Wahrnehmung – PS: Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille – An Diotima* – Ü: Grundrepertoire musikalischer Werke – K: Verstehensbegriffe der Kulturwissenschaften – S: Kriterien der Musikkritik. □ Dr. Tim Becker und Dr. Raphael Woebis: S: „Verismo“. Musik als gesellschaftspolitische Realität.

**Bayreuth.** Prof. Dr. Thomas Betzwieser: HS: Hanns Eisler.

**Berlin.** *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Jürgen Maehder: HS: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*.

**Bonn.** PD Dr. Anno Mungen: Archäologie des Tonfilms. Musikhistorische Perspektiven – S: Musik und Nationalsozialismus.

**Dresden.** *Hochschule für Musik.* Dr. Johannes Roßner: S: Formprinzipien in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts – S: Musik und Malerei des Impressionismus.

**Karlsruhe.** Dr. Michael Kube: S: Klaviertrios der Wiener Klassik

**Köln.** *Hochschule für Musik.* HD Dr. Annette Kreuziger-Herr: PS: Historische Musikwissenschaft: Was sie kann, was sie will – HS: Neues vom Büchermarkt: Daniel Barenboim, Richard Wagner und Israel. Das Buch *Parallelen und Paradoxien* – HS: Der ferne Spiegel: Das musikalische 14. Jahrhundert – HS: Methode? Welche Methode? Musik im Netzwerk der Ideen. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: „Vor Ort.“ Die Konzertpublika der Gegenwart aus kultursoziologischer Perspektive – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie – S: Jugendmusikkulturen in Deutschland. 1950 bis zur Gegenwart – HS: Musikalische Urteilsbildung.

**Leipzig.** Anselm Hartinger: Ü: Heinrich Schütz. □ Stefan Horlitz: S: Beethovens Spätwerk. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Harmonie, Sympathie, Resonanz. Musik und Naturgeschichte in der Neuzeit – PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Auditory Culture. Perspektiven eines Forschungsfeldes – Koll zur Systematischen Musikwissenschaft.

**Stuttgart.** Philine Lautenschläger: PS: Geschichte und Gegenwart der Historischen Aufführungspraxis.

**Tübingen.** PD Dr. Klaus Aringer: HS: Mörike-Vertonungen. □ Dr. Reinald Ziegler: Ü: Fortschritt oder Preisgabe der Tradition? Johann Matthesons Beitrag zur Musiktheorie.

## Sommersemester 2005

**Augsburg.** Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt II: Der kontrapunktische Satz im 17. und 18. Jahrhundert (Historische Satzlehre). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: OSS: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Daniela Galle M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Johannes Hoyer: S/HS *Armamentarium comicum amoris & honoris* (1648) von Bartholomäus Aich. Eine frühe Oper für Wolfegg? (Landesforschung) – PS: Geschichte der Passionsvertonungen mit Schwerpunkt des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Peter Jost: S: Haydns Klaviersonaten (Editionstechnik). □ Prof. Dr. Franz Kördle: Geschichte der Musikerziehung – Prof. Dr. Franz Kördle: HS: „Laudate eum in psalterio, et citharis“ (Ps. 150,3). Die Psalmen Davids in der Bibel und in der Musik (3) (gem. mit Prof. Dr. Franz Sedlmeier) – PS: Aufführungspraxis der Alten Musik aus Sicht der Musikwissenschaft – PS: Die Bearbeitung (Analyse). □ Dr. Erich Tremmel: Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen.

**Bamberg.** *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Geschichte, Gegenstand und Methoden der Volksliedforschung und Ethnomusikologie – S: Tradition, Migration, Identifikation: Musik in der Diaspora – S: Stimmen der Welt – Vokalstile und Vokaltechniken im Kulturvergleich. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: V/S: Anthropologie des Tanzes. □ Hamdi Tawfik: Ü: Rhythmen der Welt I (Musikpraxis) – PS: Instrumentenkunde I: Rhythmus- und Percussioninstrumente.

*Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Martin Zenck: Kategorien der Musikgeschichte (Überblick über die Musikgeschichte) – PS: Methoden der musikalischen Analyse – Ü: Grundrepertoire musikalischer Werke – S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts: Ferdinand Hand und Eduard Hanslick – S: Angewandte Musikkritik – Konzerte der Bamberger Symphoniker. □ Dr. Tim Becker: S: „Komm, O Tod, Du Schlafes Bruder“ (Joh. Seb. Bach, Kantate BWV 158). Die kulturwissenschaftliche Perspektive von realem und philosophischem Tod in seiner (musik-)ästhetischen Darstellung (von Bach bis Boulez) (gem. mit Dr. Raphael Woebis).

**Basel.** *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Die Rezeption der Musik Frankreichs im europäischen Horizont des 17. und 18. Jahrhunderts – HS: Seminar zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (gem. mit Stefan Häussler M. A.) – Graduiertenseminar zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Interdisziplinäre Übung: Zur Konstruktion der Person des Künstlers in Mittelalter und Renaissance (gem. mit PD Dr. Felix Heinzer und Prof. Dr. Achatz von Müller) – Koll im Rahmen des Jahresthemas „Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext“ (in Verbindung mit der Musik-Akademie der Stadt Basel/Schola Cantorum Basiliensis) (gem. mit Dr. Martin Kirnbauer und lic. phil. Philipp Zimmermann). □ Prof. Dr. Max Haas: V/Ü: Musikalisches Denken im Mittelalter 2. □ Dr. Martin Kirnbauer: GS: Gilles de Bins dit Binchois (ca. 1400–1460) und die „burgundische“ Chanson. □ Dr. Dominique Muller: GS: Satzweisen und Kompositionsprobleme im 17. und 18. Jahrhundert (Historische Satzlehre III). □ Simon Obert M. A.: GS: Probleme der Analyse reihengebundener Musik (Analyse 20./21. Jahrhundert) (gem. mit Stefan Häussler M. A.). □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: Die Sinfonie zur Zeit der „Wiener Klassik“ □ GS: Komponierte Kindheit. Klaviermusik für und über Kinder, 18.–20. Jahrhundert. □ HS: Johannes Brahms: Kammermusik. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Klingender „Überschuss“: Geschichten der Reflexion über Musik und über ihren „(Mehr)Wert“. □ Lic. phil. Philipp Zimmermann: GS: Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts – Französische Musik um 1700 im europäischen Kontext: Jours fixes und Begleitung.

*Ethnomusikologie:* PD Dr. Martin Greve: V/Ü: Musik der Türkei. □ Martin Schäfer: Ü: The Popular Music Cultures of Africa: Past and Present / Populäre Musik in Afrika. Geschichte und Gegenwart (gem. mit Prof. Dr. David Coplan und lic. phil. Veit Arlt).

**Bayreuth.** Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Forschungsfreisemester. □ Dr. Rainer Franke: PS: Klaviermusik im Umkreis der Wiener Klassik. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Zwischen Nouvelle Vague und Easy Rider: Filmmusik in den 1960er-Jahren. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Serielle, aleatorische und elektronische Musik: Kompositorische Konzepte nach 1945.

*Musiktheaterwissenschaft.* Dr. Daniel Brandenburg: PS: „Ein Italiener in Paris“: Italienische Opernkomponisten und ihre „französischen“ Werke. □ Dr. Rainer Franke: PS: Analyse ausgewählter Inszenierungen von W. A. Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* und *Le nozze di Figaro*. – PS: Mediale Vermittlung: Programmheft und Rezension in Schauspiel und Musiktheater. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte II. – S: Anti-Opern. Experimentelles Musiktheater im 20. Jahrhundert. – PS: Zwischen „Nouvelle Vague“ und „Easy Rider“. Kulturen der Filmmusik in den 1960er-Jahren. □ Dr. Marion Linhardt: PS: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Theatertanz und Tanztheater. Tendenzen künstlerischen Tanzens im 20. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Einführung in die Theaterwissenschaft – PS: Räume des Theaters: Bauten, Bühnen, Bilder. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Europäische Theatergeschichte II – S: Transformation Theaterprojektsseminar – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit PD Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Dr. Marion Linhardt, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Sebastian Werr: PS: Romantische Liebe im Musiktheater.

**Berlin.** *Freie Universität.* Dr. Bodo Bischoff: PS: „...es ist nichts als der Winter, der Winter kalt und wild“ – Entstehung, Analyse und Rezeption des Liederzyklus *Winterreise* von Franz Schubert. □ Dr. Lucinde Braun: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Tschaikowskys Opern – PS: Einführung in die Musikgeschichte: Rameau und seine Zeit. □ PD Dr. Friedrich Geiger: HS: Kompositionskritik im 19. und 20. Jahrhundert.

□ Dr. Frank Hentschel: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Musik und Collage – PS: Musik und Geschichte. □ PD Dr. Annette Kreuziger-Herr: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Das musikalische 14. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Panorama des europäischen Wagnerismus – HS: *Parsifal* und *Pelléas et Mélisande* – HS: Gabriele d'Annunzio e la musica – OS: Methodenprobleme der Forschung. □ Dr. Franz Michael Maier: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: César Franck und seine Schule. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Beethoven und die Symphonik – PS: Einführung in die Musikgeschichte: Berlin um 1820 und um 1920 – HS: Filmmusik: Bernard Herrmann – OS: Zwischen Ästhetik und Performanz: Eric Satie und John Cage.

*Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* Dr. Christiane Gerischer: PS: Die Globalisierung eines Tasteninstrumentes – Akkordeonmusik seit dem 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Sounds in Cultural Experience. Die Rolle der Sinne in musikethnologischer Forschung. □ Klaus Näumann: PS: Musik in Trinidad. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Trommelspiel in Südasiens – PS: Dokumentation der Gai-Jatra in Bhaktapur/Nepal im Rahmen einer Exkursion vom 13.8.–28.8.2005 – HS: Literatur und Schallaufnahmen zur Musik in Ostasien.

**Berlin. Humboldt-Universität.** Prof. Dr. Philip V. Bohlman: HS: Musik im Neuen Europa. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Norm und Innovation in der Musikgeschichte – PS: Beethovens Klaviersonaten – Übungen in musikalischer Analyse – HS: Orpheus. Ein Mythos in Literatur und Musik (gem. mit Prof. Dr. Helmut Pfeiffer) – Koll: Beziehungen zwischen Ästhetik und Historie in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Zeichen in der Musik – PS: Linguistische und semiotische Verfahrensweisen in der Musikanalyse – HS: Musikalische Kosmologien – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Lars Klingberg: Ü: Computeranwendungen für Musikwissenschaftler: Editionstechniken. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde II – Quantitative Methoden in der Musikwissenschaft. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Frau und Musik in der Gesellschaft der Renaissance – PS: Vorgestellte Musik, Volksmusik und Nation: das deutsche Singspiel. □ Dr. Burkhard Meischein: PS: Deutsche Kompositionslehren im 19. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Meyer: PS: Musikästhetik und Kulturtheorie heute. □ Dr. Michael Rauhut: PS: Pioniere des Jazz. Von Jelly Roll Morton bis John Zorn. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Dramaturgie des Musiktheaters, Teil II: Oper und Operette – Einführung in die Paläographie, Teil II – S: Verdis Oper *Il Trovatore* und Traditionen des Melodramma lirico. □ Cornelius Schlicke: PS: Musik in Kuba, Musik aus Kuba. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Vom Tagelöhner zum Superstar. Geschichte eines Musikerberufs – PS: Popmusik zwischen Globalisierung und Lokalisierung – PS: Popmusik in der Analyse – HS: Pop & Politics – Musik und Soziale Bewegungen.

**Berlin. Universität der Künste.** Cornelia Bartsch: PS: Komponistinnen im Cyberspace. Das Internet als Medium zur Vermittlung von Musikgeschichte – PS: Räume für Musik. □ Dr. Monika Bloss: S: Geschichte der Rock- und Popmusik. Musikalische Stile und kulturelle Praktiken. □ Markus Böttgermann: PS: Die Wiener Schule. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musikgeschichte im Überblick: Die Renaissance – PS: Musik und Musikleben im 17. Jahrhundert. Von Caccinis *Nuove musiche*, Praetorius und Athanasius Kircher bis zur Oper in Hamburg und Neapel. – HS: Musik in und aus Polen 1850–1950 (gem. mit Tomasz Tomaszewski). □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Die Motette vom 13.–20. Jahrhundert. □ Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Das Mittelalter – PS: Formen und Geschichte der Bearbeitung – HS: Oper um 1900. □ Dr. Christoph Henzel: PS: Dark Cities – Filmische (Alp-)Träume von Großstädten und ihre Musik. □ Susi Hudak-Lazic: PS: Klezmermusik und jiddisches Lied. Eine Einführung in die jüdische Volksmusikforschung. □ Claudia Maria Knispel: PS: Programmsinfonie und sinfonische Dichtung. □ Johannes Laas: S: Weltliche Vokalmusik der Renaissance (gem. mit Mirjam Sohar). □ Christine Mast: PS: Musik ins Bild gesetzt. Musikdokumentationen im Fernsehen. □ Prof. Dr. Peter Rummenheller: W. A. Mozart (1756–1791). Präludium zum Mozart-Jahr 2006. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Musik der Gong-Kulturen in Südostasien (Indonesien, Birma, Thailand, Philippinen). □ Dr. Martin Supper: S: Musik der USA nach 1945. Teil II.

*Musiktheorie.* Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: S: Zwischen Concerto grosso und Solokonzert. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: S: Das Kammermusikwerk Edvard Griegs. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: S: Messkompositionen des 20. Jahrhunderts.

**Bern.** Prof. Dr. Anselm Gerhard: Die russische Oper von den Anfängen bis zum Zerfall der Sowjetunion – PS: Modest Petrovic Musorgskij und das russische Lied um 1860 (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Hans-Georg Hofmann: Ü: „Liebes Publikum“. Möglichkeiten zur sprachlichen Vermittlung von Musik an den Konzertbesucher. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: S: Werk, Notat, Aufführung. Probleme musikalischer Schriftlichkeit. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Brahms I – S: Die Anfänge der Oper: Claudio Monteverdi – Ü: Zur Aufführungspraxis des Frühbarock: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*.

**Bochum/Essen.** Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Indische Musik in der Diaspora (Bochum) – PS: Inhärente Rhythmik in der Minimal Music und ihre Wurzeln (Essen) – HS: Unbesaitete Tasteninstrumente (Essen) – HS: Historische Aufführungslehren II (Essen). □ Dr. Stefan Drees: HS: Wittener Tage für neue Kammermusik (Bochum). □ Marina Grochowski: PR: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Dr. Corinna Herr: HS: Opern und ihre Vorlagen: Das 19. und 20. Jahrhundert (Bochum). □ Dr. Hans Jaskulsky: PR: Musik – Projektarbeit (Bochum). □ Karin Kücü: Prakt: 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). □ Dr. Martin Lücke: PS: Praxis Orchestermanagement (gem. mit Marina Grochowski) (Bochum). □ Prof. Dr. Peter P. Pachl: PS: Femmes fatales auf der Musiktheater-Bühne



(Bochum). □ Dr. Claus Raab: PS: Das Liedschaffen der Wiener Schule (Essen) – HS: Claude Debussy (Essen). □ Dr. Elisabeth Schmierer: Das Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert (Essen) – HS: Gender Studies (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Bachs Orchestermusik (Essen) – PS: Raumakustik und Aufführungspraxis (Essen) – PS: Bläser-Kammermusik (Essen). □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte II (gem. mit Dr. Claus Raab) – PS: Das Streichquartett nach Beethoven (Essen). □ Dr. Christian Wildhagen: PR: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Historische Notationen: Tabulaturen (Essen) – PS: Komponistenportraits im TV (Essen). □ HD Dr. Monika Woitas: HS: Gustav Mahler – Zeitgenosse der Zukunft? (Bochum) – HS: Don Juans Metamorphosen (Bochum) – HS: Regietheater nach 1970 (Bochum) – HS: Tanz – Film – Video. □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): PR: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

**Bonn.** Prof. Dr. Erik Fischer: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Am Schnittpunkt von Avantgarde, Jazz und Weltmusik: Schlagwerk-Kompositionen und -Improvisationen seit dem frühen 20. Jahrhundert – Zwischen Komposition und Simulation. Medienästhetische Dimensionen von Musik und Sound in Videogames – OS: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung (gemeinsam mit PD Dr. Anno Mungen und PD Dr. Bettina Schlüter). □ Dr. Martina Grempler: PS: Einführung in die Musik des 17. Jahrhunderts – PS: Giacomo Puccini. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte des musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Dr. Bernhard Hartmann: PS: Musikwissenschaft in der Medienpraxis (I): Musikjournalismus im Feuilleton. □ Dirk Kohlhaas M. A.: PS: Sammeln, Speichern, Archivieren. Zu Phänomenen musikbezogener Erinnerungskultur. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign I und II – Einführung in die musikalische Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik). □ PD Dr. Anno Mungen: Von Karajan bis Kagel. Mediatisierte Musikperformance und Film – PS: Einführung in die Opernanalyse: Ernst Krenek's *Jonny spielt auf* – S: Paris/Wien 1840 – S: Musik und Musiktheater: Gattungs- und Medienanalyse. □ Prof. Dr. Emil Platen: Der Künstler und seine Kunst als Opersujet. Von *Orfeo* bis zu *Mathis der Maler*. □ PD Dr. Bettina Schlüter: PS: Multimedia I und II. WDR 3.pm: Radiophone Konzepte im Wechselspiel von Musik, Literatur, Klang und Geräusch (In Zusammenarbeit mit der Redaktion von WDR 3.pm) – S: Die „Stimme“ in kulturhistorischer Perspektive.

**Bremen.** Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Qualitative Verfahren in der Musikforschung – S: Die Entwicklung des Musiklebens. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Mozart 2006 / Schumann 2006 – S: Die Mannheimer Schule. Eine Einführung in die Musik der Klassik. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Musikgeschichtliches Repetitorium – S: Charles Ives – S: Guillaume Dufay – S: Projekt „Musikgeschichte“ III (gem. mit Matthias Eckardt).

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: PS: Filmmusik in den 1960er-Jahren: Mancini und Barry, Jarre und Morricone – Koll: Populäre Musik und Medien: Aktuelle Entwicklungen – Ü: Ausstellung mit Notendruckungen aus der Zeit um 1900. □ Ulrike Brütting M. A.: PS: *Lili Marlen*: Die singende Diva. □ UD Dr. Gisa Jähnichen: PS: Europa und die Welt. Instrumentale Klangkontakte – PS: AV-Archivierung: Grundlegende Prinzipien und aktuelle Entwicklungen – PS: Die Sängerin als mediale Konstruktion. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte II – HS: Heinrich Schütz und seine Zeit – PS: Die Zweite Wiener Schule. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Alte Musik im 20. Jahrhundert – HS: Verdi und die Operngeschichte – PS: Giuseppe Verdi – PS: Modell und Bearbeitung. □ PD Dr. Andreas Meyer: Geschichte der populären Musik II – S: Musikkritik und Musikfeature im Hörfunk – PS: Musik und ethnische Identität in den USA – Koll: Populäre Musik und Wissenschaft – Ü: Schreiben und Redigieren. Texte zur Popmusik. □ Dr. Paul Thissen: PS: Ballettmusiken von Debussy, Ravel und Strawinsky. □ Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Lydia Steiger).

**Dortmund.** Prof. Dr. Werner Abegg: HS: Analyse von Chormusik – V mit PS: Einführung in die Musikgeschichte I – S: Musikästhetik: Grundfragen aus historischer und systematischer Sicht (gem. mit Prof. Dr. Günther Rötter). □ Rommel Ayoub: S/Ü: Einführung in die Arabische Musik. □ Claudia Dienst: S: Jobwelt „Musik“ – berufliche Perspektiven mit dem Musikstudium. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Deutsche und internationale Folklore in Schule und Jugendarbeit – S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Musik und gesellschaftliche Wirkung – S: Textgleiche Lieder von 1750 bis heute. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: S: Deutsche Sinfonie von Schubert bis Mahler – S: Musik und Sprache: Semantik und Semiotik von Schütz bis Boulez (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Link). □ PD Dr. Dietrich Helms: HS: Anfänge des Musiktheaters – HS: Musiktheater um 1900 – Musiktheater für Kinder: Geschichte und Repertoire. □ Maik Hester: Veranstaltungsmanagement für Musiklehrer. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: HS: Analyse/Interpretation: Die Symphonien von Franz Schubert – S: Komponisten-Porträt Christina Kubisch – S: Vermittlung neuer Musik im Unterricht. □ Dr. Klaus Oehl: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Wilfried Raschke: Geschichte der Rockmusik als Projekt – S: Jazzgeschichte nach 1970. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Musikalische Wirkungsforschung – S: Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Vom Kunstwerk zum Klassenmusizieren. Musikdidaktische Konzeptionen seit 1960. □ Thomas Synofzik: S/Ü: Musiktheoretisches PS: Generalbass. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: HS: Aufbruch in die Moderne – Expressionismus (1) – HS: Filmmusik (1): „Klassiker“ der Filmmusik – S: Meisterwerke der Musik: Liederzyklen – S: Rauschen, Knistern, Knacken. Über den Umgang mit historischen Tondokumenten – S: Wenn zwei dasselbe komponieren... Parallel-Vertonungen (Instrumentalmusik). □ Mirijam Streibl: S: Wenn Sprache Musik wird – Literatur als Inspirationsquelle für Kompositionen.

**Dresden.** Dipl.-Ing. Karsten Blüthgen: S: Musik und Raum. □ Dr. des. Detlef Giese: S/Ü: Einführung in die Musikästhetik – S/Ü: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Bernhard Gröbler: V/Ü: Gregorianischer Choral.

Grundlagen, Notation, Modalität. □ Clemens Harasim M. A.: S: Jan Dismas Zelenka. Ein „katholischer Bach“ am Dresdner Hof (gem. mit Anselm Hartinger M. A.). □ PD Dr. Christoph Henzel: HS: Die Opera seria im 18. Jahrhundert. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte im Überblick IV (Musik des 20. Jahrhunderts). □ Wolfgang Mende M. A.: S: Die Sonate seit Beethoven und die Konzepte ihrer Sinnggebung – PS: Heinrich Schütz und die Kompositionslehre seiner Zeit. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg (im Forschungsfreisemester): OS für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Die Messe in der Renaissance.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Antonio Vivaldi (1678–1741). Ein venezianisches Künstlerleben im Dienst der Musik (II). □ Prof. Dr. Manuel Gervink: V/PS: Musik des 19. Jahrhunderts II – S: Musik der zweiten Wiener Schule: Anton Webern – S: Filmmusik II: Tonfilmproduktion in Europa, Autorenfilm, TV-Filmmusik. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte II (18. Jh.) (für Schulmusiker) – S: Musikgeschichte IV (20. Jh.) (für Schulmusiker) – S: Musik lesen. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: V/PS: Musikgeschichte (bis 18. Jh.) – V/PS: Europäische Musikgeschichte im Überblick – S: Beethoven-Sinfonik. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert (1950–2005) – S: Aufführungspraxis Neue Musik – S: Musiktheater heute – S: Inszeniert! Neue Musik zwischen Vermittlung und Vermarktung (gem. mit Prof. Dr. W. Lessing). □ Dr. Stephan Riekert: S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Konzeptionen Neuer Musik im 20. und 21. Jahrhundert – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Musikkultur heute) – OS/HS: Humor in der Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: US/MS: W. A. Mozart, seine kirchenmusikalischen Werke und ihre Rezeption. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Forschungsfreisemester. □ N. N.: Musikethnologie. □ Prof. Dr. Gustav A. Krieg: US/MS: Die Kirchenmusik von der Empfindsamkeit bis zur Nachromantik. □ PD Dr. Daniela Philippi: MS: Mehrstimmige Vokalmusik des 17. Jahrhunderts.

**Eichstätt** PD Dr. Marcel Dobberstein: Musikanthropologie – S: Carl Dahlhaus – Texte zur Musikanthropologie. □ Prof. Dr. Christoph Louven: Musikinstrumente: Geschichte und Akustik – S: Einführung in die Musiksoziologie – Ü: Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor – Praxisprojekt: Henry Purcell: *Dido and Aeneas*. Dramaturgische Begleitung eines Musiktheaterprojekts. □ Rudolf Pscherer: S: Musikgeschichte im Überblick. □ Jürgen Schöpf: S: Die Musik der Anderen. Einführung in die Musikethnologie.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. Andreas Haug: Koll: Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann, Prof. Dr. Eckhard Roch). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: V/Ü: Musikgeschichte II (15./16. Jahrhundert). □ PD Dr. Andreas Jacob: MS: Popmusik und Ideologie. □ Dr. Michael Klaper: PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Claudio Monteverdi – PS: Notationsgeschichte I: Aufzeichnungsweisen einstimmiger Musik im Mittelalter. □ Prof. Dr. Birgit Lodes: HS: Imitieren, Legitimieren, Kanonisieren: Ludwig Senfl und Josquin des Prez. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Soziologie der Musik in der abendländischen Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart – HS: Franz Schubert: *Die Schöne Müllerin* und die *Winterreise* – HS: *Raummusik*. Serielles Denken im Werk Karlheinz Stockhausens – PS: Musikalische Biographik. Einführung in das Schreiben über Musik und Musiker. □ Dr. Thomas Röder: PS: Atonale Musik. □ Prof. Dr. Gerhard Splitt: MS: Die Kammeroper *Jakob Lenz* (1979) von Wolfgang Rihm.

**Essen. Folkwang-Hochschule.** Prof. Dr. Christian Ahrens: Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber) – S: Musik indischer Emigranten (Bochum) – S: Die Bedeutung historischer Aufführungslehren für Wissenschaft und Praxis – S: Vom Rhythmus in der Musik – PS: Die Orgel und ihre Musik. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Forschungsfreisemester □ Dr. Stefan Drees: S: Wittener Tage für neue Kammermusik. □ Prof. Dr. H. Hofer: S: Jacques Offenbach. Werk und Inszenierung. □ Dr. Claus Raab: PS: Musik, Schriften, Ästhetik von Cl. Debussy – S: Lied der neuen Wiener Schule – Aspekte und Grundlagen der Musikgeschichte/wissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Gender Studies – Das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: J. S. Bachs Orchestermusik – S: Raumakustik und Aufführungspraxis – PS: Bläserkammermusik. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Historische Notationen: Tabulaturen – PS: Komponistenportraits im Fernsehen. □ Dr. Monika Woitas: PS: Gustav Mahler (Bochum) – S: Regiekonzepte fürs Musiktheater II (Bochum) – S: Don Juans Metamorphosen (Bochum) – PS.: Tanz- Film- Video (Bochum).

**Frankfurt am Main.** Dr. Gernot Blume: S: Phänomen Weltmusik. Traditionelle Musiksprachen im Kontext populärer Musik. □ Dr. Markus Fahlbusch: S: Johannes Brahms: Die Kammermusik (Einführung in die musikalische Analyse). □ Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde. Die schwarze Mensuralnotation des 14. und 15. Jahrhunderts. □ PD Dr. Gisa Jähnichen: Traditionelle Musikinstrumente im modernen Europa – PS: Klang-Körper-Bewegung. Darstellungsformen in traditionellen Musikkulturen. □ Dr. Ulrike Kienzle: P: Große Dirigenten im Vergleich: F. Schubert, *Symphonie h-Moll* („*Unvollendete*“). Analysen und Interpretationen – HS: Mozart: *Requiem* – S: Richard Wagner: *Parsifal* (Seminar zur Vorlesung) – Philosophie und Religion in den Musikdramen R. Wagners. □ Dr. Linda M. Koldau: HS: Cl. Monteverdi: Aspekte seines Schaffens – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: HS: Friedrich Schiller und die Musik – OS: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungen – S: Guido von Arezzo: *Micrologus* (Lat. Theoretikerlektüre) – Fragen und Aufgaben der Musikästhetik. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: HS: Bachstudien. Ausgewählte Werke der Vokal- und Instrumentalmusik. □ Dr. Marion Saxer: S: Das Experiment in der Musik des 20. Jahrhunderts.

**Frankfurt am Main.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Geschichte der Instrumentation – S: Bachs Kantaten – S: Musikalische Romantik. □ Dr. Peer Findeisen: Ü: Große Klavierkomponisten vom Barock bis zur Moderne II. Von den Frühromantikern bis zur klassischen Moderne. Ein Lektürekurs zur musikpraktischen Orientierung. □ Dr. Christoph Flamm: S: Schuberts Klaviersonaten. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Musikästhetik. – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte III. Vom Spätbarock bis zum Zeitalter Beethovens – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Editionstechniken. □ 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 I. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: Musik und Musikwissenschaft im Dritten Reich. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. Teil II – S: Weltmusik. Teil II. □ Johannes Volker Schmidt: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Die Orchestermusik von Johannes Brahms. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Zur Methodik der Opernanalyse: Jacques Offenbach, *Hoffmanns Erzählungen*. □ Dr. Alfred Stenger: S: Mozart. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Musikästhetische Positionen nach 1950, Teil II.

**Freiburg.** Prof. Dr. Christian Berger: Musikalische Analyse – S: Oswald von Wolkenstein (gem. mit Prof. Dr. Hans-Jochen Schiewer) – PS: Traktatektüre: Johannes Affligemensis, *De Musica* (1100) – Ü: Praktische Übung zur Aufführung spätmittelalterlicher Musik. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Von Hawkins bis Kiesewetter: Die Idee der „Allgemeinen Geschichte der Musik“ – PS: Das Ende der Niederländer in Italien. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die musikalische Analyse – PS: Luciano Berio: Sprache und Geschichte (gem. mit Dr. Markus Bandur). □ Frauke Schmitz-Gropengießer: PS: Kurt Weill. Ein Bühnenkomponist mit jüdischen Wurzeln. □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Peter Tschaikowsky – PS: Musik im Spannungsfeld zwischen Geschichte, Theorie und Praxis (gem. mit Prof. Ludwig Holtmeier). □ Christian Schaper M. A.: PS: Das Leitmotiv. □ Dr. Matthias Thiemel: PS: Pentatonik in Indien und Japan.

**Freiburg.** *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik, 20. Jahrhundert – S: Das geistliche Lied im 18. Jahrhundert. □ Dr. Lydia Jeschke: S: Über das Hören. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Musik im 20. und 21. Jahrhundert – S: Robert und Clara Schumann – S: Biographik II. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Musik und Szene im 17. Jahrhundert – S: Komponistinnen in der Zeit des Barock: Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Elisabeth Jacquet de la Guerre – Ü: Lektüre zur historischen Aufführungspraxis.

**Gießen.** Ralf von Appen: PS: Zur Geschichte der populären Musik in Deutschland. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Einführung in die Musikpsychologie – PS: Musikgeschmack und Musikpräferenzen – PS/HS: Das Konzert als Kulturform – HS: Madonna: Popikone und Objekt wissenschaftlicher Betrachtung. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Einführung in die Musiktheorie – PS/HS: Analyse und Werturteil – PS/HS: Musikgeschichte der Stadt Berlin – PS/HS: Mozarts *Don Giovanni*. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/HS: Politische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I – Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse.

**Göttingen.** Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: World Music, Weltmusik und andere Universalismen. □ Prof. Dr. Rudolf M. Brandl: Die Entwicklung der chinesischen Opernmusik – PS: Methoden der musikethnologischen Forschung – Ü: Beispiele zur chinesischen Opernmusik – HS: Musik-Anthropologie. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Ethnomuskologische Analyse. □ Jörg Ehrenfeuchter: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Elektronische Musik. □ N.N.: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – Ü: Notationskunde I (Tabulaturen). □ N.N.: Historische Musikwissenschaft (jüngere Musikgeschichte) – Ü: Historische Musikwissenschaft (ältere Musikgeschichte) – HS: Historische Musikwissenschaft (ältere Musikgeschichte) – PS: Historische Musikwissenschaft (jüngere Musikgeschichte).

**Graz.** Dr. Michael Aschauer: PS: Kompositionsgeschichte und Musikanalyse. □ Ass. Prof. Dr. Werner Jauk: Musik und Medienkunst – S: Das Tonstudio als Instrument. □ Dr. Kordula Knaus: S: Die Hosenrolle in der Oper. Ao.Univ. Prof. Dr. Josef Lederer: S: Das musikalische Fragment – Anton Bruckner: Sinfonische Finalgestaltung. □ N. N.: PS: Zwölftontechnik. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Psychologie des Musizierens – Psychoakustik und Musikwahrnehmung – S: Empirische Ästhetik. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: What's music history? – S: Die Sinfonien Haydns.

**Graz.** *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.* Univ.-Prof. Dr. Christian Utz: S: Harmonielehre und Kontrapunkt (Stilübungen) 3 – Theoretische Grundlagen des Musikschaffens nach 1945, 2.

*Institut 7 – Gesang, Lied, Oratorium.* O. Univ.-Prof. Martin Klietmann: S: Spezifische Didaktik des Gesangs.

*Institut 12 – Oberschützen.* □ Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer: Musikgeschichte II: Von Monteverdi bis Händel – Geschichte des Streichquartetts – Ü: Geschichte des Orchesters I.

*Institut 13 – Musikethnologie.* Dr. Helmut Brenner: S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Theorie und Praxis der Feldforschung. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen – Populärmusik der nichtwestlichen Welt – S: Musik im interkulturellen Vergleich: Komposition und Improvisation – V/Ü: Theorie und Praxis der zentraljavanischen Gamelan-Musik – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ ao.Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musik-

anthropologie: Ausgewählte Themen zur Musik in ihren soziokulturellen Kontexten. □ Univ.-Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

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

*Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis.* Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner): Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 2 – PR: E-Learning-Projekt. □ Ao. Univ.-Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann: Historische Aufführungspraxis 4: Aufführungspraktische Spezialvorlesung 2. □ Mag. Gudrun Rottensteiner: Historischer Tanz 2.

*Institut 16 – Jazzforschung.* O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte II (Bebop bis Mainstream) – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik (Jazz-Analyse) – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – Ensemble und Ensembledidaktik in Jazz und Populärmusik – Geschichte der Populärmusik. □ Ao.Univ. Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie. □ Ao.Univ.Prof. Mag. Dr. Franz Krieger: S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – V+Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft.

*Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik.* Mag. Alberto De Campo: KE: Praktikum für Elektronische Musik. □ DI Cornelia Falch: PR: Projekt Toningenieur. □ Klaus Hollinetz: Kompositionstechniken der Elektronischen Musik – Ästhetik der Elektronischen Musik 2 – Sound Design 1. □ o. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 2 – Akustik 2 – Instrumentenkunde und Akustik 2 – S: Musikalische Akustik – PR: Projekt Toningenieur – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik 1-4 – P: Privatissimum – PR: Projekt 1+2 □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – U : Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ VAss. Mag. Gerhard Nierhaus: S: Computermusik – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ DI Markus Noisternig: LU: Beschallungstechnik – LU: Aufnahmetechnik 1 – PR: Projekt Toningenieur. □ ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2: LU: Computermusiksysteme – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – Echtzeit Computermusik Programmierung mit PD als Spezial LV Bakk. Komp. – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2 – SE: Instrumentalmusik und Live-Elektronik. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Beschallungstechnik – SE: Aufnahmetechnik 3 – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Johannes Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Projekt Toningenieur. □ N. N.: S: Computermusik 4.

**Greifswald.** Beate Bugenhagen: Ü: Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* als Quelle zur Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte II: 1600–1800 – S: Die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert – S: Jan Pieterszoon Sweelinck und seine deutschen Schüler. Tastenmusik im Frühbarock. □ Dr. Lutz Winkler: Mozarts Wiener Opern – Ü: Die Klaviermusik von Johannes Brahms: Übung zur Werkanalyse – Ü: Notationskunde: Das Schriftbild der Musik nach 1945 – Ü: Schreiben über Musik: Programmhefte, Booklets, Rezensionen.

**Halle.** Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Akustische Grundlagen der Instrumentation – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Psychoakustik. □ PD Dr. Rainer Bayreuther: PS: Heinrich Schütz. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde II. □ Dr. Jan Hemming: PS: Medientheorie/Medienpraxis – HS: Lektüreseminar: Musik und Neurowissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: HS: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Musikgeschichte im Überblick: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Außereuropäische Musikinstrumente in sächsischen Sammlungen – Ü: Einführung in die Musikethnologie – Der armenische Komponist Komitas (1869–1935) (gem. mit Armenuhi Drost-Abgarjan und Hermann Goltz). □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Musikulturen in Indonesien. □ Katrin Stöck M. A.: Ü: Angewandte Musikwissenschaft: Musiktheaterdramaturgie und Inszenierungsanalyse. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: PS: Musikgeschichte der Stadt Halle – Ü: Einführung in die Musikanalyse.

**Hamburg, Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. Peter Petersen: Der Charaktersatz in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts – PS: Literaturoper. Theorie und Praxis – HS: Die Komponistin Adriana Hölszky – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Claudia Zenck). □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Das Oratorium des 19. und 20. Jahrhunderts\*. □ Dr. Martina Sichardt: PS: Konversation mit Beethoven – S: Thematisches Komponieren. Musikalische Analyse. Theoretische Reflexion\*. □ Dr. Ilja Stephan: S: Musikalische Parodietechniken von 1500–1750\*. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: PS: Die Anfänge der 2. Wiener Schule – HS: Analyse für Fortgeschrittene.

*Systematische Musikwissenschaft.* Dr. Rolf Bader: S: Finite-Elemente Modellierungen von Musikinstrumenten\*. □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: Rock around the block. Rock- und Popmusik in Mittel- und Osteuropa\*. □ Ulrike Herzog M. A.: PS: Einführung in die Musikethnologie\*. □ PD Dr. Bernd Hoffmann: Jazz in Europa – Zur Rezeption einer improvisierten Musik (1)\* – PS: Einführung in die afro-amerikanische Musik (3)\* – HS: Jazz in Europa – Zur Rezeption einer improvisierten Musik\*. □ Kai Stefan Lothwesen M. A.: PS: Musikalische Präferenzen

und Hörertypen. □ Dr. des. Daniel Müllensiefen: PS: Das Musikgedächtnis unter besonderer Berücksichtigung des Melodiegedächtnisses\*. □ Dr. Marc Pendzich: PS: Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Musikalische, technische und urheberrechtliche Aspekte der aktuellen Pop-/Rockmusik\*. □ Dr. Martin Pfeleiderer: PS: Globalisierung und Musik: Klänge, Märkte, Identitäten. □ Dr. Paul Riggerbach: PS: Kulturindustrie und Bewusstsein\*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: PS: Musik und Recht (3) – HS: Der Tonraum (3). □ Dr. Barbara Volkwein: PS: Popmusik. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Gesellschaft, Industrie, Technik und subjektiver Identifikation\*.

\* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel.

**Hannover.** Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Filmmusik. Eine Einführung – S: Musik und Manipulation – S: Musik und Gedächtnis. □ PD Dr. Annette Kreuztigger-Herr: HS: Heroismus und Heldentum: Beethovens *Eroica* im Spiegel einer europäischen Leitidee – PS: 200 Jahre Fanny Mendelssohn Hensel (mit Exkursion nach Berlin und Hamburg) – Ü: Lektüreseminar: Beethovenrezeption im 19. und 20. Jahrhundert – Ü: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Konzepte und Methoden. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Lieder im Kontext – S: Musiker reisen – S: Was leistet eine Theorie der Interpretation? – Ü: Schreibwerkstatt „Europa!“ □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft: Krieg und Frieden – PS: Schubert – HS: Biographik – HS: Komponieren im 20. Jahrhundert, inspiriert durch Alte Musik – Koll: Schreiben: Techniken und Genres. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: Musikalische Stile und Kulturen im Überblick II (gem. mit Prof. Dr. Stefan Weiss) – S: Transkription als Methode in der Musikethnologie – S: Musik in Mittel- und Südamerika – S: Exkursionsseminar I nach Ghana – Ü: Was sagen uns Musikinstrumente? □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte II – S: Geschichte der musikalischen Formen II: Die Fuge – S: Im Schatten des Riesen: Symphonien nach Beethoven.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zu Musik in Literatur und Philosophie seit der Empfindsamkeit (Fortsetzung). □ Gregor Herzfeld M. A.: PS: Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. □ Jan Kopp: PS: Der Beruf des Komponisten. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der deutschen Oper bis zum Freischütz – S: Die Mannheimer Schule. □ Dr. Gunther Morche: PS: Musikalische Lexika seit Johann Gottfried Walther 1732 – S: Schreibwerkstatt: Rezensionen musikwissenschaftlicher Literatur. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Musik in Europa nach 1945 – PS: Grundkurs Musikgeschichte IV – Repertoire und Analyse – S: Guillaume Dufay – Koll: Seminar zu aktuellen Forschungsfragen. □ PD Dr. Thomas Schmidt-Beste: Musik und Sprache vor 1600 – S: Von Mozarts *Gran Partita* bis Schönbergs *Verklärte Nacht*. Groß besetzte Kammermusik. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse II – PS: Notationskunde. Mensuralnotation – PS: Robert Schumanns Liederjahr 1840 – S: György Kurtág. □ Dr. Antje Tumat: PS: Die Zaubrerflöte und ihr Umfeld.

**Hildesheim.** Dr. Ulrich Bartels: Musikgeschichte II. Von 1600–1827 – HS: Programmmusik – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten – PS: Die Opern Giuseppe Verdis. □ Prof. Thomas Grosse: Ü: Musik als Medium. □ Dr. Andreas Hoppe: HS: Musiktheater und Hörspiele für die Schule – PS: Elementare Akustik und Instrumentenkunde – PS: Liedgut sammeln, sichten und bewerten. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: HS: Weltliche Messe für Frauenchor. □ Matthias Müller: HS: Populäre Musik des 20. Jahrhunderts – Geschichte und Zusammenhänge, Teil II. □ R. Weber: Kolloquium. □ Dr. Ulrich Wegner: PS: Die Musikethnologie und die musikalische Kartographie der Erde. Eine Einführung in das Fach, seine Geschichte und Methoden – PS: Formen des traditionellen Musik- und Tanztheaters in Asien.

**Innsbruck.** Monika Fink: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Musiktheater im 20. Jahrhundert: Analyse ausgewählter Beispiele. □ Franz Grantl: PS: Weihnachtsmusik vom 16. bis 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Englische Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts – S: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte des Jazz mit besonderer Berücksichtigung der europäischen Wurzeln. □ Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: S: Editionstechnik. □ Dieter Ringli: PS: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Thomas Nußbaumer: PS: Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Prof. Dr. Tilmann Seeßab: Übersichtsvorlesung: Mittelalter – Koll: Gemeinsame Lektüre von Neuerscheinungen – Konversatorium.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. Peter Michael Fischer: Die Entwicklung der Elektronischen Musik. Computermusik von 1948 bis heute – S: Karlheinz Stockhausen: Elektronische Musik. Kompositionen und Aufsätze. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Musik des 20. Jahrhunderts – S: Bach in Köthen. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikgeschichte des Barock und der Klassik – PS: Musikalische Ikonographie des 16. bis 18. Jahrhunderts – S: Klavierkompositionen von Claude Debussy und Maurice Ravel. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik II. Holz- und Blasinstrumente – Sinfonien mit Singstimmen. Vokalsinfonien von Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Mahler, Zemlinsky, Hartmann, Schostakowitsch und Henze – S: Mozart: Die drei letzten Sinfonien. □ Prof. Dr. Matthias Wiegand: Die Musik der Romantik und der Moderne – S: Haydns Streichquartette op. 20 – S: Tschairowsky – S: Wagner: *Der fliegende Holländer*.

**Kassel.** Prof. Dr. Matthias Henke: PS: Analytische Techniken: Schlüsselwerke der Moderne – PS: Geschichte der Sinfonie I: Von Haydn bis Brahms – PS: Just in time. Musik und Zeit – S: Zwischen Amerikanismus und Nationalsozialismus: Die Rezeptionsgeschichte von Kreneks *Jonny spielt auf*. □ N. N.: Methoden der Erforschung populärer Musik – HS: Biologische und neurologische Grundlagen der Musik – PS: Konzeptionen systematischer Musikwissenschaft – PS: Musikindustrie (Grundlagen des Urheberrechts, Verwertungsgesellschaften, Strukturen von Major- und Independentlabels, „Talentsucher“, Musikdownload im Internet, legaler Umgang mit Praxismaterialien im Musik-

unterricht etc.). □ Reinhard Karger: HS: Joh. Seb. Bach: Die *Matthäus-Passion*. Zum Verhältnis von Text und Musik – HS: Olivier Messiaen. Weltbild und musikalische Sprache.

**Kiel.** Prof. Dr. Siegfried Oechsle: S: Mozarts Klaviersonaten und die Formenwelt der „Wiener Klassik“ vor Beethoven – Projektseminar: Wissenschaftliche, künstlerische und ökonomische Planung einer CD-Edition zur skandinavischen Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts II. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: V/S: Musik, Religion, Moderne – S: Schumann, *Liederkreis* (Eichendorff) op. 39 und *Dichterliebe* (Heine) op. 48.

**Koblenz-Landau.** *Campus Landau.* Dr. Marion Fürst: PS: Musikalische Formen im Überblick. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Musik und Manipulation II: Musiksoziologische Perspektiven. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick III: 1600–1750 – PS: Das Lied im 19. Jahrhundert – S: *Figaros Hochzeit* und *Don Giovanni* von Mozart.

*Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Die Anfänge der europäischen Musik – Ü: Die Ballette von Igor Stravinskij – PS: Kammermusik von Debussy und Ravel – S: W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro*.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: PS: Instrumentenkunde II – HS: Musik im Trecento. □ Dr. Hartmut Hein: Ü: Notationskunde – PS: Furtwängler, Karajan, Gardiner: Interpretationsvergleiche und Diskurshorizonte. □ Dr. Marcus Lippe: PS: Puccini. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Musik und Rhetorik. Theoretische Grundlagen und musikalische Praxis an Beispielen von H. Schütz und J. S. Bach. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte II: 1600–1750 oder Von den Anfängen der Oper bis zu Bachs Tod – PS: Joseph Haydn und das Streichquartett – HS: Musik und Identität. „Unbekannte“ Symphonik des 19. Jahrhunderts. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

*Musik der Gegenwart.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Musik und Sprache seit 1950 – PS: Arnold Schönberg – HS: Luciano Berio. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Adornos Kritik der Kulturindustrie – PS: Kompositionen aus dem Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek. □ Jan Simon Grintsch: PS: Verfahren der Klangsynthese in elektroakustischer Musik. □ Dr. Imke Misch: PS: Debussy, Ravel, Varèse, Jolivet, Messiaen. □ Dr. Ralph Paland: PS: Theorien der Komposition im 20. Jahrhundert.

*Systematische Musikwissenschaft.* PD Dr. Roland Eberlein: HS: Historische Orgelbaustile in Europa und ihre Eigenheiten hinsichtlich Technik, Klanggestalt und Architektur der Instrumente. □ Andreas Gernemann M. A. PR: Tontechnisches Praktikum. □ Christian Hölper M. A. Ü: Numbers and Music. What Can Abstraction Theory for Musicologists do?. □ PD Dr. Christoph Reuter: PS: Elektronische Klangsynthese: Geschichte, Instrumente und Syntheseformen. □ Lüder Schmidt M. A.: Ü: Übung zum PS Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft II – Ü: Java für SM – PS: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft II. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Kognitive Musikwissenschaft – Ü: Modellbildung in der musikwissenschaftlichen Forschung – PS: Systematische Musiktheorie – Koll: Systematische und Kognitive Musikwissenschaft.

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Antonio Bispo: Transatlantische Musikprozesse – PS: Theorie der Musik im Mittelalter: Vom Dialog der Kulturen und Religionen – PS: Musik in der Gnose der Spätantike – HS: Der kulturwissenschaftliche Ansatz in der Musikwissenschaft: Geschichte, Methoden, Tendenzen, Projekte. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Auf den Spuren von Béla Bartók. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu). □ Made Hood M. A.: Ü: Gamelan-Spielen auf javanischen Musikinstrumenten. □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Musik und urbane Kultur. □ Julio Mendivil M. A.: PS: Die Farben und die Formen: Bilder und Objekte als Quellen der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik der Inselwelt Südostasiens (außer Java und Bali) – Ü: Methoden der Datenauswertung (Transkription und Analyse) – PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte II – HS: Theorien zum Ursprung der Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. U. Seifert). □ Oliver Seibt M. A.: PS: Menace II Society (?): Entstehung, Entwicklungslinien und globale Verbreitung des HipHop.

**Leipzig.** Dr. Regina Back: S: Felix Mendelssohn Bartholdy, Reisejahre – Musik und Briefe (gem. mit Juliette Appold, Anja Morgenstern, Uta Wald). □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Präsentation und Gestaltung des Musikinstrumenten-Museums (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser: Ü: Lesen, Übersetzen und Schreiben fremdsprachiger musikbezogener Texte. □ Dr. Stefan Keym: PS: Einführung in die musikalische Formanalyse – S: Das musikalische Zitat. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick II) – PS: Qualitative Sozialforschung – S: Rhythmus. Ethische und performative Dimensionen des Sinns für Ordnung. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Tonkunst um 1900 – S: Musik in der Sowjetunion: Russland und Ukraine – S: Leipziger Universitätsmusik (gem. mit Dr. Thomas Schinköth). □ Dr. Eberhard Möller: Volksliedkunde. □ Dr. Thomas Schinköth: Musik Macht Mensch. Sozialgeschichte des Jazz bis 1945 – S: Madrigal (Analyseseminar) – S: Christliche Populärmusik (gem. mit Thomas Feist) – S: Musikstadt Leipzig im NS-Staat. □ Dr. Uwe Wolf: Ü: Notationskunde.

**Lüneburg.** Prof. Dr. Peter Ahnsehl, Peter: Geschichte und Soziologie der europäischen Kunstmusik von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Überblick – S: Die Oper in Geschichte und Gegenwart – S: Politische und engagierte Musik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Ofer Benamots: S: Jewish Music – S: Applied Music theory: Composition. □ Dr. Christian Bielefeldt: S: Geschichte des Jazz – S: Kulturgeschichte der Stimme II – S: „God save the Queen“. Politik und Populärmusik 1954–2004 – S: Musiktheorie. □ Prof. Helmut W. Erdmann:

Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Dr. Markus Fein: S: Olivier Messiaens Quartett für das Ende der Zeit (1941). Von der Werkbetrachtung zur Konzertorganisation – S: Musik und Fußball. Das Seminar zur WM 2006. □ Dr. Rolf Großmann: S: Media Content Online – S: Entwicklungsgeschichte des elektronischen Klangs – S: Synthesizer, Sampler, Sequenzer. Einführung in die Verfahren digitaler Musikproduktion – S: Hyperkult. Der Diskurs um den digitalen Klang (gem. mit Warnke, Martin) – S: Sequenzing II. □ Kolja Jebram: S: Eventmanagement. Kommerzielle Kulturorganisation in der Praxis. □ Anne Jostkleigrewe: S: „Make it New“. Aufbruch in die musikalische Moderne. □ Prof. Dr. Volker Kirchberg: S: Gesellschaftliche Organisation der Musik. Musiksoziologie. □ Simon Sommer: S: Grundlagen der Filmmusik am Beispiel der Filme Alfred Hitchcocks. □ Dr. Carola Schormann: S: Hörseminar: Musik Mittelamerikas und der Karibik – S: Musikkulturen der Karibik – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Andreas Waczkat: S: Zwischen Kitsch, Kunst und Kommerz. Singspiel, Operette, Musical und Verwandtes.

**Magdeburg.** Dr. Monika Bloss: PS: Musik, Markt und Medien – Strukturen und Funktionen der marktwirtschaftlichen, industriellen und medialen Existenzformen populärer Musik – HS: Klang, Körper, Stimme: Analysen und Projekte zur (geschlechtsrelevanten) Bedeutungskonstruktion in Popmusik. □ Dr. Rainer Boestfleisch: HS: Richard Strauss. Die Symphonischen Dichtungen – HS: Arnold Schönberg. □ Rainer Günther: PS: Einsatz von Neuen Medien im Musikunterricht. Multimedia und Musikproduktion. Produktion von Klanglandschaften – HS: Probleme der Planung von Musikunterricht unter schultypischen Bedingungen. □ Hans-Joachim Herwig: PS: „Musik“: Probleme und Versuche der Begriffsbestimmung – PS: Substanz und/oder Akzidens – Aspekte der ästhetischen Kategorie Rezeption – PS: Kunst im Spannungsfeld von Technik und Aura – Ü: Musikjournalistische Textgestaltung. □ Tobias Robert Klein M. A.: S: The Music of West and East Africa (gem. mit Bernard Kigunda) – HS: Guillaume Du Fay – Soziales und künstlerisches Handeln eines Komponisten im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Niels Knolle: HS: Bildungsreform und Musikpädagogik. Ansätze zur Reform des Musikunterrichts und der Musiklehrausbildung – Ü: Probleme der Planung von Musikunterricht unter schultypischen Bedingungen – PS/Ü: Musikmachen mit selbst gebauten Musikinstrumenten. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Forschungsfreiemester. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV) – PS: Instrumentenkunde und Akustik – HS: Ausgewählte Aspekte der Musikästhetik. □ Jörg Ratai: PS: Rhythustraining am PC – Ü: Einführung in die musikalische Arbeit mit Computern. □ Dr. Charlotte Seither: PS: „East meets West“. Neue Musik aus Korea und Japan – HS: Karlheinz Stockhausen. □ Dr. Carla Ullrich: Ü: Praxisfelder der Musikpädagogik für Magister – Ü: Praktika Musikpädagogik.

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick III: ca. 1700 bis 1830 – PS: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Orlando di Lasso (gem. mit Thorsten Hindrichs M. A.) – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel, Prof. Dr. Reinhard Wiesend). □ Dr. Albert Graf: PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Dr. Christoph Hust: PS: Gustav Mahlers Sinfonien II bis VII – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ HD Dr. Ursula Kramer: Ü: Lektürekurs: George Bernard Shaw als Musikkritiker. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Die Musik im Hollywoodfilm – PS.: Einführung in die Musiksoziologie. □ PD Dr. Daniela Philippi: Ü: Notationskunde II. □ Tobias Untucht M. A.: PS.: Robert Schumann. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Barock, Klassik, Romantik und andere bequeme Schubladen: Zur Problematik musikgeschichtlicher Epochen.

**Marburg.** Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: 18. Jahrhundert – S: Musikerbriefe: ihre Edition und musikwissenschaftliche Bedeutung (quellenkundl. Sem.) – PS: Die *Matthäuspassion*. □ Dr. Panja Mücke: PS: Erich Wolfgang Korngold. □ Robert Reiter: S: Klassik + Oper im TV (berufspraktische Übung). □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Claudio Monteverdi – PS: Einführung in die musikalische Analyse – PS: Liederzyklen im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Symphonik nach Beethoven.

**München.** PD Dr. Claus Bockmaier: Die Triosonate von Corelli bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. □ Siegwald Bütow M. A.: Ü: Einführung in das Orchestermanagement. □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Volksliedbearbeitungen schlicht bis sinfonisch – PS: Chansons von Binchois und Busnois – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Musik und Theater in *Ariadne auf Naxos* (Blockseminar am Richard-Strauss-Institut Garmisch) – Ü: Lektüre: Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*. □ PD Dr. Issam El-Mallah: Die Welt der arabischen Maqamat: Struktur, Klang und Stimmung. □ Inga Mai Groote M. A.: PS: Städtische Musikkultur im 15. und 16. Jahrhundert am Beispiel Nürnbergs. □ Dr. Christa Jost: Ü: „Etwas Ernsteres“ als Bücher: Richard Wagners Schriften. □ Dr. Michael Raab: Ü: 300 Mal dasselbe Konzert? Vivadis Violinkonzerte. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musik in Deutschland seit 1945 – HS: Die Messen Ludwig van Beethovens – S: Karl Amadeus Hartmann. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick IV (19. Jahrhundert) – HS: Das Solokonzert im 19. Jahrhundert – S: Die Lieder von Gustav Mahler. □ Dr. Reinhardt Schulz: Ü: Witold Lutoslawski. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: HS: Der Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek, Clm 14275 – S: Musik und Emotion – PS: Historische Aufführungspraxis.

**München. Hochschule für Musik und Theater.** Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik II – PS: Die Triosonate von Corelli bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts – HS: Carl Maria von Weber, *Euryanthe*. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte V.

**Münster.** Dr. Rebekka Fritz: PS: Die Motette in England und Italien im 15. Jahrhundert (gemeinsam mit D. Glowotz) – PS: Der gregorianische Choral im 20. Jahrhundert. □ Daniel Glowotz: PS: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert – PS: Gregorianische Turns: Theorie und Praxis im 16. Jahrhundert (gemeinsam mit J. Bölling,

Historisches Seminar). □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Musikgeschichte im Überblick: 1600–1750 – HS: Die Kammermusik Felix Mendelssohns – HS: Dresden als Musikstadt (mit Exkursion) – Ü: Richard Wagner in seinen Schriften (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: HS: Nationale Oper im 19. Jahrhundert (gemeinsam mit B. Warnecke). □ PD Dr. Ralf-Martin Jäger: HS: Nachahmungsästhetik im 18. Jahrhundert – PS: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Jin-Ah Kim: PS: Klaviermusik im 19. Jahrhundert.

**Oldenburg.** Eckart Beinke: Ü: Vermittlungskonzepte Neuer Musik. □ Prof. Dr. Susanne Binas: PS: Musik im Globalisierungsprozess – S: Sampling in der Popmusik-Technologie, Ästhetik, Recht – S: Von der Leidenschaft zur Profession – Tätigkeitsfelder und Anforderungsprofile an Musikberufe heute. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Die Streichquartette Mozarts. □ Prof. Dr. Gerald Farmer: PS: The Best of American Music – the last 100 years. □ PD Dr. Martin Greve: PS: Türkische Musik – in der Türkei und in Deutschland. □ Dr. PD Kadja Grönke: PS: Musikwissenschaftliches Schreiben. □ Dr. Rebecca Grotjahn: PS: Gesangköniginnen und Diven. Zur Geschichte des Stars im 19. und 20. Jahrhundert – S: Das Lied im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Brecht-Vertonungen (gem. mit Prof. Dr. Sabine Kyora). □ Prof. Dr. em. Fred Ritzel: S: Politische und Soziale Botschaften in der populären Musik der Gegenwart (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Dr. Wolfgang Rumpf: S: Modernes Kultur-Radio II. Ein Radio-Experiment. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: PS: Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Technologien: Einführung. □ Axel Weidenfeld: PS: Musikgeschichte im Überblick: 1600–1750.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis I: Einführung in musikalische und audioteknische Grundlagen – S: Einführung in die Musikpsychologie – S: Musikunterricht mit Computer und Internet. □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: Johann Sebastian Bach: *Missa h-Moll* – S: Musik im Dienste des Sonnenkönigs – S: Musik der Inneren Emigration: Karl Amadeus Hartmann – S: Auswirkungen des Ersten Weltkrieges auf die Musik – S: Exkursion Paris und Umgebung. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Beethovens 7. und 8. Symphonie – S: Die Klavierkonzerte Mozarts. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Musikalische und sprachliche Begabung und Entwicklung. □ Dr. Claudius Reinke: S: Künstlerfiguren in der Oper: Hans Sachs, Palestrina, Mathis der Maler ... □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Funktionale Musik – Giuseppe Verdi: Leben und Werk – S: Musik erzählen – Musik im Überblick: Die Symphonie im Wandel der Zeiten. □ Benjamin Schmidt-Rhaesa: Ü: Musiknotation und -arrangement am PC.

**Potsdam.** Dr. Simone Heilgendorff: Musikgeschichte II. Vom frühen Barock bis zur späten Klassik – HS: Schuberts Kammermusik im Spiegel seiner Zeit – PS/Ü: Musik erforschen und Musik vermitteln. Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Bernfried Höhne: HS: Musikalische Formenlehre. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: HS: Aspekte der Musikästhetik, vor allem zur Berliner Liederschule und zur Norddeutschen Klassik.

**Regensburg.** Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Repertoirekunde: Oratorium im 19. Jahrhundert – Ü: Programmheftgestaltung. □ Graham Buckland: Ü: Stylistic Studies – Ü: Dirigierkurs. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Schuberts Liederzyklen. □ Prof. Dr. David Hiley: Music in England I: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century (in englischer Sprache) – Olivier Messiaen (1905–1992) – HS: Gesangszyklen („Historiae“) zu Ehren der Heiligen im Mittelalter – Ü: Werkeinführungen zur Vorlesung Music in England IV. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: V/Ü: Allgemeine Musikgeschichte III (Barock) – HS: Musikalische Edition – PS: Carl Philipp Emanuel Bach (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) – Ü: Interpretationsvergleiche von Musik. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Verschollene Musik – HS: Die Symphonien Gustav Mahlers – Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Jacob Obrecht (1457/8–1505).

**Rostock.** Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Demolierte Literatur, radikalisierte Tonsprache: Musik und Poesie des Fin de siècle (gemeinsam mit Dr. Ralf Georg Bogner) – S: Musikpräsentation im Rundfunk am Beispiel der Sendung „Oper in einer Stunde“ – Ü: Zwischen fernen Klängen und gleichberechtigten Tönen: Eine kleine Repertoirekunde zur Vorlesung. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Geschichte des deutschen Liedes – S: Musikästhetik (gemeinsam mit Prof. Dr. Bertram Kienzle und Dr. Niko Strobach) – Ü: Liedanalyse.

**Rostock. Hochschule für Musik und Theater.** Prof. Dr. Hartmut Möller: Einführung in die dramatische Semiotik – Ü: „The song remains the same“. The Power of Rock Music – HS: Reim, Rhythmus, Klang – HS: Der Hörer als Interpret: Zeitempfinden und Formwahrnehmung. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: V/Ü: Vom Barock zur Klassik: Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Die Konzertovertüre von Mendelssohn bis Brahms. □ Prof. Dr. Britta Sweets: S: Die Musik Skandinaviens und des Baltikums.

**Saarbrücken.** PD Dr. Helmut Brenner: Ü: Pop-Musik: Volkslied: Sammlung – Dokumentation – Publikation (mit Exkursion). □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Geschichte der Ballade – PS: Musik vor 1600: Die Motette. □ PD Dr. Andreas Krause: PS: Dieter Schnebel. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Festival-Management. □ Dr. Rainer Schmusch: PS: Systematik: Instrumentationslehre – die Klangfarbe als kompositorisches Element – Ü: Notationslehre. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Geschichte des Oratoriums – S: Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – PS: Joseph Haydn.

**Salzburg.** ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: GS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Rosemarie Breuss: PR: Zeitgenössische Choreographie. □ U.Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Medienkunde. □ O.Prof. Dr. Claudia Jeschke: S: Musical im Film – Die Inszenierung als Masse – Ü: Tanznotation. □ ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Koll: Forschungsseminar – S: Musik in der Zeit der Reformation – Ü: Notationskunde 1. □ U.-Ass. Dr.



Gunhild Oberzaucher-Schüller: PS: Geschichte des Balletts im 19./20. Jahrhundert – Tanzgeschichte – Tanz und Politik. □ O.Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte – PS: Gesangsooper und Musikdrama im 19. Jahrhundert – Experimentelles Musiktheater, 20. Jahrhundert. □ U.-Ass. Dr. Silvia Wälli: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse.

**Salzburg, Universität Mozarteum.** Ao. Prof. Dr. Joachim Brügg: S: Klaviermusik nach 1945 – S: *My Fair Lady* (gem. mit Ao.Prof. Dr. Sabine Coelsch-Foisner) – PS: Interpretation Wiener Klassik. □ Ao. Prof. Mag. Dr. Wolfgang Gratzer: Musikgeschichte nach 1850 – S: Geschichte der Mozart-Rezeption. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Repertoire und Analyse der Kirchenmusik II: 17. Jahrhundert. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Musikgeschichte 2 – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Ü: Schreiben über Musik: Werkeinführung und Musikkritik (gem. mit Ao.Prof. Dr. Michaela Schwarzbauer) – S Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik: Handbuch Volksmusikinstrument (gem. mit Univ.-Ass. Dr. Thomas Nußbaumer) – S zur Abfassung von Baccalaureats-, Magister- und Diplomandenarbeiten. □ Dr. Andrea Korenjak: S: Ausgewählte Themen der Musik- und Tanzwissenschaft. □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Musikgeschichte 3 – S: Ausgewählte Themen zur Musikwissenschaft: London und die Musik. □ Dr. Manfred Mittermayer: Europäische Literaturgeschichte 2. □ Dr. Eva Neumaier: S Komponistin: Geschichte einer Berufung.

**Stuttgart.** Dr. Judit Angster: PS: Akustik. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Das 17. Jahrhundert – PS: Das Madrigal um 1600 – HS: Von Heinrich Schütz bis zu Sting: Die Musikerbiographie und -autobiographie. □ Philine Lautenschläger: PS: „...ein Neues und Unerhörtes auszudrücken“. Der musikalische Expressionismus der zweiten Wiener Schule. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: „Musik verstehen“ – Sinn und Bedeutung in der Musik? – HS: Auf der Suche nach der Musik in der Literatur – (gemeinsam mit Prof. Rainer Wehinger): Luigi Nono *Il canto sospeso* – ein E-learning-Project. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Die Kammermusik Ludwig van Beethovens – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS (gemeinsam mit Prof. Dr. Thomas Kopfermann): „Diva“ – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau in Musik, Literatur und Film. □ Dr. Dietlind Bäuerle-Uhlig: PS: Berufsbild Musiklehrer/in – in Komposition, Text und Film. □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte. □ Dr. Hermann Wilske: PS: Musikjournalismus, Musikkritik, Feuilleton.

**Trossingen.** Astrid Bolay: PS: Die Symphonik Anton Bruckners. □ Prof. Dr. Thomas Kabisch: Die Erfindung der Alten Musik – PS: Musik der Zweiten Wiener Schule: historischer Ort, Analyse, Ausführung – HS: Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* und *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musik über Musik, Musik in Musik – S: Das Liederbuch des Arnt von Aich – S: J. S. Bach, *Con strumento obligato*. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Evangelienmotetten und Kantaten im 17. und 18. Jahrhundert.

**Tübingen.** Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Funkoper – S: Die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert – HS: Die Musik in den Ästhetik-Vorlesungen von Hegel. □ PD Dr. Stefan Morent: PS: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Christian Raff: Ü: Analysekurs: Béla Bartók. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Petrarca-Vertonungen – PS: Notationskunde – HS: Musik des Trecento (gem. mit Prof. Penzenstadler). □ Dr. Reinald Ziegler: Ü: Fugenkomposition bei Bach. □ HD Dr. Michael Zywiets: Josquin des Prez. Leben und Werk – S: Frauen in der Musikgeschichte.

**Weimar-Jena.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick IV – S: Liszts Klavierwerke: Zeitgenössische Aufführungspraxis und Interpretation (gem. mit Lev Vinocour u. a.) – PS: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Opern – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Christoph Meixner M. A.). □ PD Dr. Rainer Bayreuther: Richard Strauss – PS: Quellen zur mittelalterlichen Musiktheorie. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick IV (20. Jahrhundert), Johannes Brahms im Zeitenwandel. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Vom exorzierenden Maskentanz zur chinesischen Oper (Lokaloper, Kunqu, Peking-Oper) – Ü: Methodische Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft am Beispiel China. □ Dr. Harald Eggebrecht: BS Kultur- und Musikkritik als Herausforderung. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Benjamin Britten. Das Opernschaffen – S: Cantata–Kantate vom Seicento zum Settecento. □ Prof. Dr. Peter Gülke: BS: Wolfgang Amadeus Mozart: Das symphonische Werk. □ Knut Holtsträter M. A.: Ü: Alban Bergs *Violinkonzert*. □ PD Dr. Oliver Huck: „musique en plein air“ und „musique d'ameublement“. Musik und Ästhetik bei Claude Debussy und Eric Satie – S: „Song“ und „Ballad“ in Literatur und Musik (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang G. Müller) Ü: Notationskunde I. □ Dr. Arne Langer: Ü: Operette heute. Zwischen Tradition und Innovation. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Musikhandschriften in Weimarer Archiven und Bibliotheken. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Neue Musik in der BRD und der DDR im Ost-West-Konflikt – S: Interpretation und Analyse (gem. mit Prof. Arne Torger) – PS: Geschichtsschreibung anhand musikästhetischer Begriffe: „Sturm und Drang“, „Klassik“, „Romantik“, „Expressionismus“, „Neoklassizismus“ – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Hofkapellen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Geschichte – Funktion – Überlieferung der Quellen. □ Thomas Radecke M. A.: Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Dr. Axel Schröter: Ü: Michael Praetorius: *Syntagma musicum*. Lektüre ausgewählter Kapitel. □ Dr. Alba Scotti: PS: Tropus und Sequenz. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II (1600–1750) – S: Kompositionslehre und musikalische Praxis im 17. Jahrhundert – PS: Kammermusik um 1800 – Ü: Instrumentenkunde. □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Übung zur Italienischen Oper von 1650 bis 1750.

**Wien.** Dr. Aigner: PR: Bibliothekspraktikum: Die Wiener Stadt- und Landesbibliothek. □ Univ.-Prof. Mag. Dr. Allgayer-Kaufmann: EX: Karneval in Brasilien II – S: Musik in Diaspora – Ü: Einführung in die Ethnomusikologie II

– S: Heitor Villa Lobos. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Angerer: S: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft – Ü: Georg Friedrich Händel – PS: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Antonicek: Ü: Musik in Wien im 19. Jahrhundert II – S: Historisch musikwissenschaftliches Seminar – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken (gem. mit Sturm). □ Univ.-Prof. Bachmann-Geiser: Ü: Musikethnographie in der Schweiz. □ Dr. des. Gundela Bobeth: Ü: Notation und Komposition im 13. und 14. Jahrhundert. □ Mag. Boenke: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen (gem. mit Fritz). □ Univ.-Doz. Dr. Deutsch: S: Musik Information Retrieval. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Elschek: Ü: Musikkulturen Mitteleuropas. □ Mag. Gasch: PS: Die Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert. □ Univ.-Doz. Gratzner: S: Minimal Music. □ Univ.-Doz. Haas: S: Dissertanten- und Diplomandenseminar – Ü: Frau und Musik: Komponistinnen der Gegenwart. □ Ass.-Prof. Dr. Handlos: Ü: Das Frauenbild in der Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Musik und politische Botschaft. □ Univ.-Doz. Hemetek: PS: Musik ethnischer Minderheiten in Österreich. □ Univ.-Doz. Jähnichen: Ü: Tanz und Bewegungsanalyse. □ Prof. Knessl: Ü: Das neue Musiktheater von 1900 bis heute II. □ Univ.-Prof. Kerschbaumer: Ü: Jazz-Geschichte. □ Ao. Univ.-Prof. Kubik: Ü: Afro-amerikanische Musikkulturen. □ Univ.-Prof. Dr. Lodes: S: Musik und Sprache (gem. mit Dr. des. Bobeth) – Ü: Geschichte der Ästhetik der Messe (1450–1520) – S: Ludwig Senfl – Ü: Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte. □ Ass.-Prof. Dr. Lubej: Ü: Streaming Media – PS: Moderne Musiktechnologien – Ü: Laborübungen II. □ Dr. Malamusi: Ü: Basics in African instrumental performance. □ Hon.-Prof. Dr. Mayeda: V/Ü: Beethoven und das Prinzip Hoffnung. □ N. N.: PR: Musik in den Medien. □ Mag. Rappe: Ü: Populäre Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Saary: Ü: Aggressionspotential in Filmmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Seifert: PR: Editionstechnik – S: Geistliche Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts – PS: Die 15 Streichquartette von Schostakowitsch. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Schmidhofer: PS: Quellenkunde der Ethnomusikologie – PS: Westafrika (gem. mit Benno Sterzer). □ Hofrat Dr. Schüller: Ü: Schallaufnahme II. □ Mag. Wallaszkovits: PR: Schallträger-Praktikum II. □ Ass.-Prof. Dr. Weber: S: Musikindustrie – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II (gem. mit Schimana). □ Dr. Wolfram: Ü: Byzantinische Kirchenmusik (gem. mit Dr. Wanek).

**Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst.** O. Univ.-Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4 – S: Musiksoziologisches Seminar 2. □ Mag. Patrick Boenke: S: Einführung in die Stimmführungsanalyse 2 – Musikalische Analyse nach Schenker I,2 – Geschichte der Musiktheorie 4, 6. □ Dr. Elmar Budde: Musik zwischen Ordnung und Chaos. Von der Tonalität zur Serialität – S: Ordnungsprinzipien der Musik in Geschichte und Gegenwart. □ O. Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Formenlehre 4: Formen der Wiener Klassik – Formanalyse 2, 4, 6, 8: Kolloquium zu Problemen der Analyse und Besprechung eigener Arbeiten – Analyse 2,4. □ Univ.-Prof. Dr. Martin Eybl: Musikgeschichte 2: Musik und Geschichte – Musikgeschichte 4 – Musikhistorisches Seminar 2. □ LB Mag. Evelyn Fink: Volksmusikpraktikum. □ Univ.-Ass. Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 2: Musik und Geschichte – Geschichte, Spiel und Literatur, allgemeiner Teil 2 – Allgemeine Repertoirekunde 2 – Musikgeschichte 3 (Ringvorlesung): Musik in der kulturpolitischen Propaganda. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 6: Guillaume de Machaut im 19. und 20. Jahrhundert. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Musikanalytisches Seminar 2. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: S: Europäische Volksmusik 2 – Transkription und Analyse (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Feldforschungspraktikum (gemeinsam mit Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek). □ Univ. Ass. MMag. Dr. Lukas Haselböck: Musikalische Strukturanalyse 1 – S: Musikalische Strukturanalyse 2 – S: Form- und Strukturanalyse. □ Univ. Ass. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung) – S: Ethnomusikologie für Dissertanten. □ Univ.-Ass. MMag. Maria Helfgott: S: Fragen zur Aufführungspraxis der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ VL Dr. Andreas Holzer: S: Spezielle musikalische Strukturanalyse für Bläser u. Schlagzeuger – Musikgeschichte 1: Grundbegriffe der Musikgeschichte – Musikgeschichte 2. □ Dr. Annegret Huber: Training der schriftlichen Prüfungsform der 1. Diplomprüfung Komposition/Musiktheorie sowie Musikleitung – Formanalyse 2,4 – Musikanalyse 2,4. □ Univ.-Ass. Mag. Dr. Stefan Jena: S: Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel) – S: Musik der Gegenwart – Neue Musik seit 1950 – S: Diplomandenseminar (Musikgeschichte). □ O. Univ.-Prof. Günter Kahowez: Analyse 2,4,6 – Formenlehre 4 – Formanalyse 2,4. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die Stilkunde und Aufführungspraxis – S: Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Historische Aufführungspraxis: Akzidentien- und Tempoprobleme S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Kulturgeschichte, Musikgeschichte und Aufführungspraxis 1400–1519. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Desmond Mark: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (gem. mit Mag. Michael Huber). □ Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: S: Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel) – Musikgeschichte 2 – S: Musikhistorisches Seminar 2 – S: Diplomandenseminar (Musikgeschichte) – Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2. □ AO. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Manfred Permoser: S: Musikgeschichte 8: Musik im Film – S: Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel): Wie der Schatten zum Licht. Musik-Kritik zwischen öffentlichem Diskurs und ‚chronique scandaleuse‘ – Musikalische Rezeptionsgeschichte als kulturelle Praxis – S: Diplomanden-Seminar (Musikgeschichte) – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2. □ Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Management der Volksmusik – Bewegungs- und Tanzpraktikum 1,2,3,5 (gem. mit Else Schmidt). □ AO. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: S: Musikgeschichtliches Seminar 2: „Die „flotten“ 20er-Jahre. Musik der Zwischenkriegszeit – S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Zwischen Auftrag und künstlerischer Freiheit: Repertoire als Statussymbol – S: Musikanalyse 2: Gefühl mit Verstand – Zur Musik der Romantik – S: Diplomanden-seminar (Musikanalytik). □ Mag. Christian Scheib: Ästhetik und Geschichte angewandter und Medien-Musik II. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Werner Schulze: Harmonik 2: Musik in harmonikaler Deutung – Harmonik 4: Harmonik von

der Spätantike bis zur Hochrenaissance. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – Kunstsoziologie – Einführung in die Kulturgeschichte 2 – S: Einführung in die Kulturgeschichte und Kulturosoziologie – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Dr. Morten Solvik: S: Vergleichende Kunstbetrachtung 2. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. C. Szabó-Knotik: Musikgeschichte 4 – S: Musikgeschichte (ausgewählte Kapitel) – Musikästhetik. □ Univ.-Prof. Dr. Dieter Torzewitz: S: Seminare im Rahmen von Musiktheorie 1–8: Ausgewählte Kapitel zur historischen Musiktheorie – S: Seminare im Rahmen von Musiktheorie 1–6: Ausgewählte Kapitel zur historischen Musiktheorie. □ N. N.: Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Neue Musik seit 1950 – Musikgeschichte 2: Musik und Geschichte – Musikanalyse 2 – Musikalische Strukturanalyse 2.

**Würzburg.** Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: Ü: Analyse Vokalmusik: Mozarts Arien – PS: Angewandte Musikwissenschaft: Kagel-Projekt – PS: Isorhythmie. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Die Musik vom Zeitalter Beethovens bis zum Ende des 20. Jahrhunderts – Koll: Aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Osthoff) – PS: Die Dresdner Hofkapelle – Ü: Musikalische Paläographie: Mensuralnotationen – Ü: Praktische Übungen zur musikgeschichtlichen Landeskunde. □ Dr. Rüdiger Jennert: PS: Where is music? Hindemith und die USA: Versuch einer Annäherung. □ Dr. Armin Koch: Felix Mendelssohn Bartholdy. Ausgewählte Werke, Quellen, Überlieferung. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Ludwig van Beethoven. Leben, Werk und Wirkungsgeschichte – Koll: Über aktuelle Fragen der Forschung – HS: „Prima“ und „seconda pratica“ im Werk von Heinrich Schütz – PS: Die symphonische Dichtung im 19. und 20. Jahrhundert – Ü: Lektüre: Richard Wagner „Über das Dirigieren“. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Osthoff: PS: Die Streichquintette von Mozart und Beethoven. □ Dr. Oliver Wiener: PS: „Ein Instrument, auf dem das Universum spielt.“ Die symphonischen Konzeptionen von Gustav Mahler und Charles Ives – PS: Musiktheorie und Musikgeschichte der griechischen Antike. Aristoxenos und Pseudo-Plutarch – Ü: Musik Letter Kritik. Besprechung und Diskussion von Neuerscheinungen.

**Zürich.** PD Dr. Dorothea Baumann: S: Geschichte des Klavierspiels seit C. Ph. E. Bach. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: PS: Die Opern von Dmitri Schostakowitsch. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Die Überlieferung des Gregorianischen Chorals bis zu den Handschriften der Reformorden des 12./13. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Die Musik der „Wiener Klassik“ – S: Johann Mattheson (gem. mit Dr. Klaus Pietschmann) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken) – Koll: Russische Avantgarde (gem. mit Prof. Dr. Jochen-U. Peters). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Die Sinfonik Gustav Mahlers – S: Richard Wagners Zürcher Schriften (gem. mit Eva Martina Hanke). □ Dr. Klaus Pietschmann: Koll: Audiovisuelles Forum.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*HELMUT SCHÖNECKER: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren. Die Chromatik in den späten Madrigalen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2000. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Die Arbeit, entstanden als Karlsruher Dissertation, beschäftigt sich mit der Musik einer Umbruchszeit, den Jahren vor 1600, einer Zeit, in der Alt und Neu nicht nur brüsk gegeneinander gesetzt, sondern auch in vielfältiger Weise verknüpft und verschmolzen wurden, in der man Neues durch Altes (die Musik der griechischen Antike, oder was man dafür hielt) zu rechtfertigen suchte, eine Zeit, in der Kontroversen um eine neue Musikästhetik und Kompositionspraxis mitunter vehement und öffentlich ausgetragen wurden. Dass es die ‚alte‘ Gattung des Madrigals war, die damals zum Experimentierfeld, wenn nicht zum Kampfplatz der Komponisten und Theoretiker wurde, ist musikwissenschaftliches Allgemeinut. Das seit einiger Zeit zu beobachtende neue Interesse am Madrigal des späten Cinquecento hat sicherlich auch damit zu tun, dass diese Gattung den Widerstreit von Alt und Neu wohl am deutlichsten spiegelt; hier scheint sich Zeit-typisches in all seiner Vielfalt, Dynamik und Widersprüchlichkeit zu bündeln. An dieser Stelle setzt auch Schöneckers Untersuchung an. Als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels der Jahre kurz vor 1600 greift der Verfasser die Chromatik heraus. Er konstatiert eine ungewöhnliche Häufung chromatischer Madrigalkompositionen in den 1580er- und 1590er-Jahren, zugleich aber auch einen auffälligen Rückgang der Produktion gerade bei einigen der ‚fortschrittlichsten‘ Madrigalkomponisten der Zeit, namentlich bei Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Schönecker stellt die Hypothese auf, dass dieses zeitweilige Verstummen seine Ursache in einem ästhetischen Dilemma habe: Kompositorische Neuerungen und eine bis ins Unerhörte und Regelwidrige gesteigerte Expressivität seien zwar ästhetisches Gebot und künstlerisches Bedürfnis gewesen, hätten aber selbst unter den gelehrten Kennern und Liebha-

bern des Madrigals kaum noch Anklang gefunden, mit der Folge, „daß eine Reihe von Komponisten in den 1590er Jahren trotz günstiger Rahmenbedingungen besonders progressive und experimentelle Werke quasi auf Vorrat oder für die Schublade komponierten, nichts oder nur wenig veröffentlichten und das Wenige [...] meist im bewährten, traditionellen Stil hielten“ (S. 30). Ziel der Arbeit ist es, dieses Dilemma genauer zu beschreiben und zu erklären, und zwar – wie erwähnt – anhand der Chromatik. Die Untersuchung ist in drei größere Blöcke gegliedert. Der erste Abschnitt, unterteilt in Kapitel zur Vorbildfunktion der klassischen Antike, zu Neuplatonismus und Aristotelismus, zum Florentiner Humanismus, zur musikalischen Antikenrezeption und zum Manierismus, beschäftigt sich mit im 16. Jahrhundert wirksamen philosophisch-ästhetischen Anschauungen. Ein zweiter gilt der Chromatik als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels im späten 16. Jahrhundert und hier zunächst dem Aspekt der Antikenrezeption, konkret: der Neuorientierung auf das Wort und seine Vertonung einerseits, der Rezeption der griechischen Theorie von den drei Tongeschlechtern Diatonik, Enharmonik und Chromatik andererseits. Wenn auch missverstanden, sei die Berufung auf den antiken *genos chromaticon* doch ein willkommenes Argument für die Rechtfertigung ‚irregulärer‘ Chromatik gewesen. Nach einem knappen Überblick über einige Forschungsthesen zur Erklärung der Chromatik des späten 16. Jahrhunderts, der den zweiten Teil der Arbeit abschließt, präsentiert Schönecker Analysen von ausgewählten Madrigalen Marenzios (9 Werke, veröffentlicht von 1581 bis 1599) und Gesualdos (30 Madrigale aus dem 3., 4., 5. und 6. Madrigalbuch). Basis ist eine doppelte Arbeitshypothese: Chromatik – auch in extremer Form – wurzelt im traditionellen Modusssystem; als bewusst und gezielt eingesetzte Regelverletzung steht sie im Dienst des Wortausdrucks. In einer Anschlusshypothese greift Schönecker den Aspekt der Antikenrezeption auf: „Da in dem zu untersuchenden Zeitraum, zumal im Ferrareser Umfeld, griechisches Gedankengut allgegenwärtig war

und heiße Diskussionen um die richtige Art ihrer Wiederbelebung geführt wurden, [...] besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß sich die antiken genera bzw. was darunter verstanden wurde in irgendeiner Form in den Kompositionen der Zeit wiederfinden, sei es in isolierter Form, in ausdrucksbedingten Wendungen [...] oder möglicherweise ganz oder teilweise integriert in das traditionelle Modusystem“ (S. 70). Dass Chromatik als Mittel der expressiven Textvertonung eingesetzt wird, zeigen die vorgelegten Analysen zweifellos (aber dazu hätte es ihrer auch kaum bedurft); dass Chromatik ganz und gar im traditionellen System der Modi verankert war, wie in der abschließenden „Conclusio“ zu lesen ist (S. 177), wird nicht jeden überzeugen, vielleicht noch weniger, dass „die meisten chromatischen Kompositionen, besonders aber diejenigen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo [...], überraschend eindeutig vor dem Hintergrund und mit Beziehung auf bestimmte antike Vorbilder“ entstanden (S. 173); das Bemühen um eine Musik, die sich mehr als bisher in den Dienst des Wortes stellt, verdankt sich sicherlich nicht allein der Antikenrezeption, und ein kompositorischer Rückgriff auf die antiken Genera ist selten zweifelsfrei nachzuweisen. Auch das im Titel des Buches angesprochene „ästhetische Dilemma“ bleibt unscharf: Gewiss gerät ein System ins Wanken, wenn die Ausnahmen die Regeln außer Kraft zu setzen drohen, und gewiss riskiert ein Komponist, sein Publikum zu verlieren, wenn er im Bemühen um Neuheit und gesteigerte Expressivität die Grenzen dessen, was seine Zuhörer als ‚verständlich‘ und ‚schön‘ empfinden, überschreitet. Aber ob die von Schönecker beobachteten „Veröffentlichungslücken“ tatsächlich auf dieses Dilemma zurückzuführen sind, bleibt fraglich.

Abgeschlossen wird die Arbeit durch einen Notenanhang und ein Literaturverzeichnis, das offenbar nur flüchtig redigiert wurde, aber auch in anderer Hinsicht irritiert: Einerseits fehlen einige neuere Untersuchungen (zu Gesualdo etwa die Beiträge von Paolo Cecchi, Karin Wettig, Roland Jackson und Christopher Reynolds), andererseits erscheint ein nicht geringer Teil der Titel, die im Literaturverzeichnis genannt werden, im Hauptteil des Buches nirgendwo; ob und inwiefern diese Texte für die Untersuchung herangezogen wurden, bleibt unklar –

vielleicht symptomatisch für eine Tendenz der Arbeit, die man zumindest als problematisch bezeichnen kann: der weitgehende Verzicht auf eine Einbindung in die aktuelle Forschung. Auch in dieser Hinsicht lässt Schöneckers Buch viele Fragen offen.

(Juli 2004)

Juliane Riepe

*PETER NIEDERMÜLLER: „Contrapunto“ und „effetto“. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. XIV, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 9.)*

Das Cinquecento-Madrigal gehört längst nicht mehr zu den Gattungen, die die deutsche Musikwissenschaft in besonderer Weise zu interessieren scheint. Insofern freut man sich über diese Arbeit eines jungen Kollegen, eine Würzburger Dissertation aus dem Jahr 2000, auch wenn sie mit dem Madrigalschaffen Carlo Gesualdos ausgerechnet das bislang am häufigsten traktierte Feld erneut durchpflügt. Wobei es sich nicht eigentlich um eine Monographie über die Madrigale des Principe di Venosa und schon gar nicht um Interpretationen des Wort-Ton-Verhältnisses handelt, sondern um Studien zu grundlegenden Fragen, um Reflexionen zu den Problemkreisen, die dieses nach wie vor faszinierende Korpus birgt, und zu den zahlreichen Deutungsversuchen, die dazu bislang unternommen wurden.

Niedermüller thematisiert fast alles, was hier seit Jahrzehnten die Forschung beschäftigt: die extrem komplizierte Überlieferungsgeschichte, die Frage, ob und inwieweit die Kategorien der Moduslehre in dieser Musik überhaupt noch greifen, den chromatischen Kontrapunkt und die Dissonanzbehandlung, die Formbildung, die Frage, bei wem Gesualdo gelernt haben könnte, die Relation zur Theorie der „seconda prattica“ und die Einordnung des Werkes in die Kompositionsgeschichte wie den musiktheoretischen Diskurs der Zeit. Stets setzt er sich dabei sorgfältig und auf angemessenem Niveau mit der einschlägigen Literatur auseinander, skrupulös deren Ergebnisse und Standpunkte abwägend. Doch wird weder in der Einleitung so recht klar, was er mit dieser Arbeit letztlich bezweckt, noch entsteht am Ende der Eindruck, dass man durch die Lektüre

neue Sichtweisen auf Gesualdos Stil und Œuvre gewonnen hätte. Wohl wird immer wieder im Detail die eine oder andere Forschungsmeinung (und sei sie auch von Dahlhaus) relativiert oder weiter ausdifferenziert. Doch darüber hinaus vermisst man in den meisten Kapiteln einen roten Faden oder so etwas wie ein Ziel, das argumentatorisch anvisiert wird, während man dann, wenn zumindest eine Problemstellung formuliert worden ist, am Ende des Kapitels wiederum keine rechte Lösung bekommt. Wenn der Verfasser so letztlich zu keinen griffigen Ergebnissen kommt, die sich in wenigen Sätzen referieren ließen, dann freilich nicht aus Mangel an Kenntnissen oder Urteilsfähigkeit, sondern eher im Gegenteil: weil er im Abwägen des Für und Wider, aller denkbaren Möglichkeiten und Argumente vergisst oder sich nicht traut, eine bündige These zu formulieren und selbst Stellung zu beziehen – auf die Gefahr hin, sich dann wiederum selbst der Kritik auszusetzen.

Wenn Niedermüller dann doch einmal eine zusammenfassende Deutung der Einzelbeobachtungen wagt, formuliert er sie nicht selten so, dass sie merkwürdig ungreifbar oder wie eine Selbstverständlichkeit erscheint. Dazu nur einige Beispiele: So resümiert der Autor auf S. 128: „Wie auch Gesualdos chromatische Klangverbindungen, erweisen sich Gesualdos chromatische Soggetti nicht als spekulative Erfindung oder als vermeintlich antikes Melos, sondern stehen in bezug zur Konzeption des Satzganzen, sind stets auf eine Gegenstimme und die sich aus diesem zweistimmigen Gerüst ergebenden klanglichen Möglichkeiten bezogen.“ Ergebnis der detaillierten (und nicht eben leicht lesbaren) Analyse von *Dolcissimo mia vita* (S. 72 ff.) ist, dass hier die Moduslehre nicht mehr gelte – doch hätte schwerlich jemand bei diesem Stück etwas anderes vermutet. Dass Gesualdos Madrigale zu einer stereotypen Formbildung des Schemas A–A'–B–C–C tendieren, wird jeder gemerkt haben, der sich einmal mit dem Repertoire beschäftigt hat. Und niemand dürfte auch von dem am Ende des Kapitels „Dissonanztechnik“ formulierten Ergebnis überrascht sein, der Grundzug von Gesualdos Dissonanztechnik bestehe „in der ‚Emanzipation‘ des chromatischen Halbtons. Dieser erscheint nicht wie bei Vicentino als Umfärbung eines Klanges, oder wird wie in

Lassos chromatischen Klangfiguren durch die Stimmführung versteckt.“

Zu bewundern ist fraglos die detaillierte Kenntnis der zeitgenössischen Musiktheorie, die Niedermüller zeigt und argumentativ einbezieht, auch die mustergültige Akribie in der Analyse von tonalen, harmonischen und kontrapunktischen Phänomenen. Insgesamt aber vermitteln diese Studien zu Gesualdos Madrigalen den Eindruck, dass hier ein Autor mehr für sich selbst geschrieben hat als für einen Leserkreis, der für die nicht geringe Mühe, die die Lektüre des Buches kostet, hin und wieder mit griffigen neuen Einsichten entschädigt werden will. Und wer sich mehr für die Musik als für den wissenschaftlichen Diskurs der Experten interessiert, wird auch bedauern, dass die ästhetische Faszination, die von den Werken selbst nach wie vor ganz unmittelbar ausgeht, in den Analysen gar nicht zum Tragen kommt. So bekommt das Buch insgesamt etwas Hermetisches – womit es seinem Gegenstand in eigentümlicher Weise ähnelt, aber am Ende auch die (vorsichtige) Frage aufwirft, ob dem vieldiskutierten Stil und Œuvre Gesualdos überhaupt noch grundsätzlich neue Aspekte abzugewinnen sind, oder ob die wissenschaftliche Reflexion darüber bereits in sich zu kreisen beginnt.

Ein Wort noch zur Gestaltung der Notenbeispiele: Die hier wie meist bei neueren Editionen von Musik des 16. Jahrhunderts zu beobachtende Praxis, über den Mensurstrich reichende Noten nicht zu teilen, sondern den Mensurstrich aufzuheben oder zu stricheln, ist falsch verstandener Historismus. Handschriftliche Spartierungen aus dem 16. Jahrhundert kennen sehr wohl den Haltebogen und haben keine Scheu, konsequent Mensurstriche durch die gesamte Akkolade zu ziehen. Auf dieser Praxis fußt sogar der verbreitete Madrigalismus, Worte wie „legare“ und „laccio“ mit Synkopenketten zu vertonen, entstehen doch erst dadurch im Partiturbild Haltebögen, die das Phänomen des Bindens sinnfällig machen.

(August 2004)

Hartmut Schick

*CECILIA CAMPA: Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editori 2001. VIII, 424 S. (Memo 4).*

Bereits im Titel kündigen sich treffend Ziel und Anspruch der vorliegenden Studie an: Der Autorin geht es darum, die zunehmende Bedeutung der Vorstellung einer philosophischen Verankerung der Musik im 17. Jahrhundert anhand von zeitgenössischen Musik- und Philosophietraktaten nachzuzeichnen, für die das Bild des „musicista filosofo“ exemplarisch scheint. Der Begriff geht auf Marin Mersenne, den zentralen Protagonisten der Untersuchung, zurück, der sich selbst gleichermaßen dem Studium der Philosophie und der Musik widmete. Für ihn wie für seine Zeitgenossen Giovan Battista Doni, Athanasius Kircher, René Descartes und für heute weniger bekannte Autoren wie Gerhard Voss, Joan Albert Ban, Pietro Mengoli spielte die Frage des Wesens von Klang eine zentrale Rolle auf der Suche nach der Vorstellung einer idealen Sprache, die es vermöge, Inhalte direkter und wahrhafter zu vermitteln als es die formalisierte Wortsprache vermag. Ihre Überlegungen wurden flankiert von innovativen Recherchen zur Anatomie des Klangs und seinen akustischen Bedingungen. Dadurch stellten sich aus der Antike tradierte Fragen wie die nach den Beziehungen von musikalischer Theorie und Praxis, von Musik und Affekt, Musik und Zahl sowie von Klang und Sprache aufs Neue.

Bezeichnend für das damalige Interesse an der unmittelbaren, quasi vegetativen Wirkung von Musik ist die zentrale Bedeutung der Stimme. Auf sie fokussiert Antoine de Cousu in seiner *Musique universelle* (1658) die emotionale Bedeutung von Musik und erhebt sie quasi zur Musik an sich. Zugleich betont er jedoch die Notwendigkeit, die Musikpraxis (auch die instrumentale) durch Theorie zu ergänzen, wenn man negative Folgen für die geistige Gesundheit vermeiden wolle (S. 54). Damit integriert sich Cousu in die kontroverse Diskussion um Musik als Diskurs der Leidenschaften versus Sprache als Diskurs des Geistes. Aus rationalistischer Perspektive argumentiert Joan Albert Ban, Komponist und Theoretiker aus Leiden, dass die Zahl in der Musik weit mehr enthalte als „Numeri Poëtici“ und sich daher eigne, die Affekte zu bewegen (S. 33). Wenn Ban nach umfangreichen Recherchen den Ursprung der Musik im Gesang bzw. „canto“ (Campa, S. 35) bestimmt, der im Beginn in seiner Wirkung eingeschränkt, aber entwicklungsfähig gewe-

sen sei, steckt dahinter die Idee einer „musica perfettibile“, d. h. die der Perfektionierbarkeit der Musik. Sie prägt wiederum die Vorstellungen einer „musica poetica“ – einer Kompositionslehre, die dem Ideal einer „musica flexanima“, einer Seelen rührenden Musik (Ban 1637, Praetorius 1614/15) entsprechen und eine neue Sprache der Leidenschaften bilden soll, in der auch die aus der Antike tradierte Vorstellung von musikalischer Komposition als „melopoeia“ ihren Platz hat und dem Gesang seine besondere Rolle sichert.

Der Stimme widmet Cecilia Campa ein eigenes Kapitel (III), in dem deutlich wird, in welchem Maß musiktheoretische Erkenntnisse im 17. Jahrhundert an naturwissenschaftliche Untersuchungen gebunden waren. Beobachtungen zur Vogelstimme sind dabei oft vorrangig, so auch bei Athanasius Kircher (*Artis magna consoni*, 1650), der den Vogelgesang als Modell musikalischer Figuren heranzieht und dabei etwa Parallelen zwischen dem Gesang der Nachtigall und dem der Kastraten zieht (S. 128). Letztlich aber zielt er darauf ab, die Überlegenheit der menschlichen Stimme zu begründen, der es allein möglich sei, artikulierte Wortäußerung mit gesanglicher Intonation zu verbinden (S. 132 f.) und damit dem Ideal der „melopoeia“ am nächsten komme. Die Diskussion lässt sich durch Mersennes Position zum Thema – von Campa an späterer Stelle zitiert – auf den Punkt bringen (*Harmonie universelle*, 1636): „La voix des animaux est necessaire et celle des hommes libre.“ So sprachähnlich die Vogelstimme scheine, sei sie auf den Ausdruck von Bedürftigkeiten beschränkt, während der Mensch die Stimme frei benutze. Seine Sprache sei die der Leidenschaften, für die ihm diverse akustische Zeichen zur Verfügung stehen.

Mersenne und Kircher, aber auch Ban oder Joachim Burmeister sind in ihren Theorien von dem Ideal einer an die Rhetorik angelehnten Organisation von Musik geleitet, das im IV. Kapitel, „Ideale e sistemi d'arte“ eingehender diskutiert wird. Für Kircher ist die Musik einem rhetorischen Diskurs vergleichbar, diesem jedoch durch die Kategorie des Rhythmus überlegen, die in der Musik wichtiger sei als die der Töne (*Musurgia Universalis*, 1650). Ähnlich entwirft Mersenne das Ideal einer Grammatik der Musik, aus der sich durch

Rhythmik eine besonders faszinierende Rhetorik („captatio“) entwickelt (*Cogitata physico-mathematica*, 1644).

Die besondere Qualität von Campas Studie liegt in der außerordentlichen Fülle an Quellen und in der Ausführlichkeit, mit der sie dem Leser bereitgestellt werden, worin zugleich die Schwäche des Buches liegt. Abgesehen von der sprachlichen Hürde, die das Italienische für den deutschsprachigen Leser bedeuten kann, bleibt die Lektüre schwierig, da Campa in ihrer Diktion und Darstellung wenig Wert auf Klarheit und Verständlichkeit legt, Quellen zu wenig kommentiert und untereinander gedanklich verknüpft, was letztlich dazu führt, dass der Leser selbst auf die Suche nach den leitenden Thesen gehen muss. Da last not least der Forschungsdiskurs nur in der Einleitung, und dort auch nur am Rande eine Rolle spielt, wird kaum deutlich, wo sich die Autorin in der aktuellen Forschungslandschaft positioniert. Allein in den Schlussbemerkungen fasst Campa einzelne Aspekte des musikalischen Diskurses des 17. Jahrhunderts relativ deutlich zusammen und betont die Relevanz der Idee der „*musica perfettibile*“ und der komplexen Beziehungen zwischen Sinnen, Affekten und Geist, wie sie in der Gestalt des „*musicista filosofo*“ zusammenlaufen.

(August 2004)

Sabine Meine

*CHRISTIAN SPECK: Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung. Turnhout: Brepols 2003. XXXVIII, 524 S., Abb., Notenbeisp., CD (Speculum Musicae. Volume IX.)*

Um dies vorwegzuschicken: Specks Studie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur Erforschung des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert, die in den letzten Jahren erschienen sind – auch wenn der Titel seines Buches durchaus unzutreffend und irreführend ist. Denn Gegenstand der Untersuchung ist keineswegs ‚das‘ italienische Oratorium der Zeit von 1625 bis 1665, sondern vielmehr ‚nur‘ das Oratorium in Rom, und hier wiederum allein der italienische, nicht der lateinisch textierte Werkbestand (so auch ganz unmissverständlich in der Einleitung, S. XXI). Der zeitliche Rahmen ist so gesetzt, dass er eine der interessantesten und zugleich bisher weitgehend unbekanntesten Perioden der Gattungsgeschichte

umfasst: die Phase von den ‚Vor-‘ und ‚Frühformen‘ des Oratoriums bis zur Konstituierung als Gattung um 1660. Die Beschränkung auf Rom hat nicht nur den methodisch-praktischen Vorteil der größeren Überschaubarkeit des Materials, sondern lässt sich auch sachlich gut begründen. Zwar ist die ältere These von der Entstehung des Oratoriums in Rom mittlerweile widerlegt, doch kann man schwerlich bestreiten, dass die Ewige Stadt in der Geschichte der Gattung eine zentrale Rolle spielte: Zum einen hat das römische Musikleben die Entwicklung des Oratoriums in vielfältiger Weise (mit-)geprägt, zum andern fungierte das Mutterhaus der Philippinerkongregation, S. Maria in Vallicella, fast zweihundert Jahre lang als Verteiler, indem es die Niederlassungen in anderen italienischen Städten mit Notenmaterial versorgte. Gerade aber aus der Frühzeit des Oratoriums in Rom schienen sich kaum Quellen erhalten zu haben; bekannt war nur etwa ein Dutzend Partituren. 1986 hatte Arnaldo Morelli auf einen umfangreichen Bestand an teils handschriftlich, teils in gedruckten Werkausgaben überlieferten Oratorienlibretti aus den Jahren von ca. 1640–1680 aufmerksam gemacht, etwa 200 Werke, die meisten davon bis dahin unbekannt. Es ist im Wesentlichen dieser Librettobestand, dem sich Speck in seiner Studie widmet, als „Beitrag zur Erforschung der Entstehung des italienischen Oratoriums in Rom aus der Perspektive der Librettistik“ (S. XXVI). So legitim, konsequent und wichtig dieser Ansatz ist, so rar ist er (leider) auch: Musik- und literaturwissenschaftliche Librettoforschung ist nach wie vor implizit wie explizit ganz überwiegend Opernlibrettoforschung; das Oratorienlibretto des 17. (und 18.) Jahrhunderts wurde bisher kaum untersucht. Specks umfangreiche Studie darf daher wahrlich als Pioniertat gelten. Sein Anliegen ist es, anhand jener knapp 200 Libretti und der bekannten (und einiger bisher unbekanntesten) Partituren herauszuarbeiten, wie die Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom verlief. Dabei fragt er nach dem Verhältnis von Arie und Rezitativ, nach den Arientypen, nach der Dramaturgie und der Vertonungspraxis. Die allerwenigsten der von Speck untersuchten Libretti sind ihrer Entstehung oder Erstauflührung nach datiert. Um dennoch Entwicklungslinien nachzeichnen zu können, errichtet der Verfasser ein grobes, aber durchaus sachdienli-



ches chronologisches Raster, indem er die Libretti, die nicht anonym überliefert sind (etwa 60 %), einer ersten (ca. 1625–1650) und einer zweiten Librettistengeneration (ca. 1650–1665) zuordnet. Entsprechend ist das Buch gegliedert: an Vorwort, Abkürzungsverzeichnis und Einleitung schließt sich ein erster Teil an, der sich mit den Oratorien der ersten Librettistengeneration befasst, Werken von Francesco Balducci, Giovanni Ciampoli, Domenico Benigni, Bartolomeo Conti, Loreto Vittori und Giuseppe Livaldini. Eingefügt sind Unterkapitel, die weitere Aspekte aufgreifen: die Rolle des Sängers Girolamo Rosini an S. Maria in Vallicella, Pietro Della Valle und seine Experimente im Zeichen der „musica erudita“, die Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper. Im zweiten Teil des Buches analysiert der Verfasser Oratorienlibretti von Francesco Buti, Pompeo Colonna, Sebastiano Baldini, Lelio Orsini sowie die Librettistik der Oratorianer Nicolò Balducci, Cesare Mazzei, Carlo Annibale Stelluti und Luigi Ficieno. Ein diesen zweiten Teil abschließendes Kapitel beschäftigt sich mit Arcangelo Spagna und seinem Konzept eines „perfetto melodramma spirituale“. Es folgt eine Zusammenfassung, ein Verzeichnis der 195 für die Untersuchung herangezogenen Oratorien-(libretti), ein Literaturverzeichnis, ein Register, sowie als dritter Teil des Buches eine CD-ROM mit der Edition von 99 Oratorientexten.

Specks Buch ist nicht leicht zu lesen, aber die Lektüre lohnt ganz fraglos – und gewiss nicht nur für Oratorienspezialisten, sondern auch etwa für jeden, der sich mit der italienischen Librettistik des 17. Jahrhunderts oder mit römischer Musik- und Literaturgeschichte befasst, und sei es allein wegen der Fülle an Daten, die hier zu Biographik, Werk und Umkreis der untersuchten Oratorienlibrettisten zusammengetragen sind. Was den Prozess der Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom betrifft, so zeichnet Speck in seinem Buch, gestützt auf eine Vielzahl an hier erstmals untersuchten Quellen, ein sehr viel detaillierteres, farbigeres Bild, als es bisher vorlag. Dem tut keinen Abbruch, dass man seinen Interpretationen – gerade da, wo sie vom konkreten Einzelfall weg und auf die Gattungsgeschichte zielen – vielleicht nicht immer folgen mag. So präsentiert Speck in seiner Zusammenfassung als ein

„wesentliches Ergebnis“ seiner Untersuchung „den Aufweis des bislang unterschätzten Einflusses der Florentiner Monodie und des *Dramma per musica* auf das frühe Oratorium“ (S. 432). Was den Einfluss des *Dramma per musica* betrifft, so relativiert ihn der Verfasser (sicher mit Recht) selbst, wenn er im Haupttext von der „Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper“ (S. 243 ff.) bzw. von der *Sacra rappresentazione* des 15., 16. (und 17.!) Jahrhunderts als „Anknüpfungspunkt“ (S. 261 f.) spricht. In der Tat lassen sich wohl alle der genannten „Berührungspunkte des frühen römischen Oratoriums mit dem *Dramma per musica*“ (S. 434) auch schon in geistlich-dramatischen Werken des 16. Jahrhunderts (und eher) wiederfinden: der Einbezug von Gestalten der griechisch-römischen Mythologie, der *Locus amoenus*-Topos, Hirtendarstellungen, Infernoszenen, der Botenbericht, Klageszenen. Ebenso wenig überzeugt die Rezensentin Specks Feststellung, „daß der entscheidende Impuls zur Entstehung des Oratoriums mittelbar von Florenz ausgegangen“ sei (S. 432). Dass die Oratorienlibrettisten Giovanni Ciampoli und Loreto Vittori zeitweise in das Florentiner Musikleben eingebunden waren, weist Speck überzeugend nach; in welchem Maß sie Florentiner Erfahrungen – von ‚der‘ Florentiner Monodie zu schweigen – später für ihr römisches Libretto schaffen nutzbar machten, bleibt offen. Auch der Hinweis, dass ein Text wie Ottavio Rinuccinis *L'Annunciazione* „dem dramatischen Sologesang verpflichtet ist und zugleich Merkmale eines Oratorienlibrettos vorwegnimmt“ (S. 433), besagt hier wenig. Denn zum einen wurden Rinuccinis „versi“ bei ihrer Aufführung 1620 in Florenz nicht nur gesungen, sondern auch szenisch dargestellt – und zu den Gattungskriterien des Oratoriums gehörte von Beginn an die nichtszenische Aufführung. Zum andern stehen zumindest die umfangreicheren Dialoge aus Giovanni Francesco Anerios *Teatro armonico spirituale* (Rom 1619) dem späteren Oratorium gerade textlich gewiss sehr viel näher als Rinuccinis kleine Szene – dass Anerio in seiner Vertonung keinen Gebrauch von dem ‚Florentiner‘ rezitativischen Stil macht, steht auf einem anderen Blatt. Im rezitativischen Sologesang ein wesentliches Kriterium für die Abgrenzung des frühen Oratoriums gegenüber älteren Gattungen zu sehen (S. XXI), überzeugt;

allerdings taugt der von Speck zur Unterstützung seiner These angeführte Passus aus den Akten der römischen Philippinerkongregation von 1630 (S. XX) nicht als Beleg, denn das Zitat ist unvollständig und nicht sinngemäß wiedergegeben (verboden werden soll nicht das „recitare“ im Sinne des musikalischen „Stile recitativo“, sondern ganz konkret die – bei den Philippinern bis dahin traditionelle – Aufführung jener „dialoghetti“ durch Knaben und junge Männer, an die zumindest teilweise noch Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* anknüpft). Die angebliche Vorreiterrolle der Florentiner Komponisten bei der Entwicklung des generalbassbegleiteten Sologesangs wird in der neueren Forschung (John Walter Hill u. a.) ohnehin merklich relativiert. – Vor allem aber ist das Repertoire geistlicher, gänzlich oder teilweise vertonter, szenischer oder nichtszenischer dialogischer Texte der Jahrzehnte unmittelbar nach 1600 bisher schlichtweg viel zu wenig untersucht, sowohl was Rom als auch was die meisten anderen italienischen Musikzentren (mit der Ausnahme von Florenz) betrifft. Was sich hier sozusagen stichprobenartig abzeichnet, ist ein Verschwimmen oder vielmehr ein Noch-nicht-Vorhandensein klarer Gattungsgrenzen, positiv formuliert: eine enorme Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten (szenisch/nichtszenisch, gar nicht, teilweise oder ganz vertont, sehr knapp oder sehr umfangreich, in mehrere Teile untergliedert oder nicht usw.). So existieren etwa aus dem Bologna der Jahre von 1615 bis 1630 Libretti zu dem „Poemetto Drammatico“ *Il seno d'Abramo* (1615), szenisch aufgeführt wie eine geistliche Oper oder eine *Rappresentazione sacra*, aber weniger umfangreich, einteilig und ganz überwiegend, aber nicht vollständig vertont, zu der als „*rappresentazione spirituale*“ bezeichneten dreiaktigen geistlichen Oper *La Giuditta* (1621), etwa halb so lang wie Giovanni Ciampolis *Cantico delle Bendittioni* (Rom 1626), den Speck „eigentlich schon“ den Oratorienlibretti zurechnet (S. 86), zu geistlichen Dialogen, die teils szenisch aufgeführt wurden und mindestens teilweise vertont waren, textlich etwa den römischen Libretti D. Benignis durchaus vergleichbar, oder zu gänzlich vertonten geistlichen „intraezzi“, die aneinander gereiht ein ‚reguläres‘ Oratorienlibretto ergäben. Die meisten dieser Werke kamen übrigens

(ähnlich wie in Florenz) im Kontext von Bruderschaften zur Aufführung. Jedes hat Elemente mit dem späteren Oratorium gemein, keines lässt sich aber ohne weiteres als Oratorium klassifizieren – wohl nicht ganz zufällig etablierte sich der Gattungsname „*oratorio*“ erst seit etwa 1640, und von einer Festigung der Gattung lässt sich, wie Speck selbst betont, kaum vor 1660 sprechen. So könnte man fragen, ob es wirklich sinnvoll ist, die vier geistlich-dramatischen Werke von Ciampoli aus den 1620er- und frühen 1630er-Jahren als Oratorien („höfisches Festoratorium“) anzusprechen. Wie dem auch sei – Specks Studie bietet nicht zuletzt auch eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten für weitere Forschungen. (Oktober 2004) Juliane Riepe

*HEIDE VOLCKMAR-WASCHK: Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. VII, 313 S., Notenbeisp.*

Von den beiden Motetten-Opera von Heinrich Schütz hat das spätere, die 1648 publizierte *Geistliche Chormusik*, im 20. Jahrhundert Schütz populär gemacht, während die lateinischen *Cantiones sacrae* von 1625 „eines der höchsten und zugleich von der Praxis unserer Zeit am wenigsten gekannten Werke der musikalischen Weltliteratur“ blieben (Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1935, S. 377). Für die Musikwissenschaft war das frühere Opus dagegen immer interessant. Schon Carl von Winterfeld widmete im Schütz-Kapitel seiner Gabrieli-Monographie von 1834 den *Cantiones sacrae* eine kurze, aber eindringliche Besprechung (die er der *Geistlichen Chormusik* vorenthielt) und belegte seine Darstellung im dritten Band durch eine Reihe von Notenbeispielen. Anna Amalie Abert hat 1935 ihre Dissertation über die *Cantiones sacrae* im Druck vorgelegt, und mit der hier zu besprechenden, ebenfalls als Dissertation entstandenen Arbeit hat das Opus seine zweite Werkmonographie in Buchform erhalten.

Die Verfasserin beschäftigt sich zu Anfang mit der Entstehungsgeschichte des Opus, der Textwahl und dem Verhältnis zum Widmungsträger. Gegenüber einer älteren Untersuchung von Jürgen Heidrich (*Schütz-Jahrbuch*

1996), in der die Textwahl (es handelt sich zu einem großen Teil um pseudoaugustinische Andachtstexte) und die Widmung an den katholischen Fürsten Ulrich von Eggenberg, einen Vertrauten des Kaisers, als politischer Akt gedeutet wird, der vom Dresdner Oberhofprediger gelenkt war, möchte Volckmar-Waschk in diesen Vorgängen doch primär die persönliche Handschrift von Schütz sehen. Was die Quelle der von Schütz vertonten Texte betrifft, so kann die Verfasserin die zentrale Rolle der *Precautiones* von Andreas Musculus bestätigen. Nach wie vor lässt sich freilich nicht für jedes Einzelwerk eindeutig klären, welche Vorlage Schütz benutzt hat. Die für die Interpretation der Werke wichtige Frage, in welchem Maße der Komponist in die ihm vorliegenden Texte eingegriffen hat, kann demnach weiterhin nur hypothetisch beantwortet werden.

Den entschiedenen Schwerpunkt von Heide Volckmar-Waschks Untersuchungen bildet die minutiöse Analyse und Deutung der einzelnen Motetten, die – rechnet man die einleitende Darstellung des Modusystems dazu – drei Viertel des Buches einnimmt. Gegliedert ist der Analysen-Teil nach den sieben zugrunde liegenden Modi bzw. Modusgruppen, denen jeweils gewisse affekthafte und semantische Bereiche zugeordnet sind („Passionsthematik in expressiver musikalischer Ausdeutung“ für die phrygischen Motetten, „Gebete gegen die Anfechtung“ für die dorischen usw.). Der Gewinn bei diesem Verfahren ist eine einprägsame Profilierung von Werkgruppen und Einzelwerken; andererseits aber sind offenbar gewisse Überdehnungen der jeweiligen Grundvorstellung nicht zu vermeiden. Wenn die Verfasserin die phrygische Gruppe mit dem Stichwort „Passionsthematik“ charakterisiert, dann ist das zwar unproblematisch bei der fünfteiligen Folge von Meditationen über die Passion Christi (Nr. 4–8), schon weniger stichhaltig aber im Blick auf das zweiteilige Eingangsstück und schließlich gar nicht mehr anwendbar auf die Segensformel, die den Text von Nr. 3 bildet. (Vielleicht ist die Kommentierung dieses Stückes auch deshalb auf die Fußnote auf S. 109 beschränkt geblieben.)

Das wichtigste Verdienst der Arbeit liegt in der sorgfältigen und einfühlsamen Untersuchung der Einzelwerke nach Aufbau und Thematik und deren Bedeutung für die „Aussage“.

Es ist der Verfasserin gelungen, der außerordentlichen Vielfalt des Opus durch eine ebenso große Vielfalt der analytischen Aspekte gerecht zu werden. Zwar muss man ihren Deutungen nicht immer ohne weiteres zustimmen. So könnte man etwa bei der Analyse von Nr. 24/25 (*Supereminet*) fragen, was wohl in einer Motette „theatralische Gestik“ sein kann; und dass die Behandlung des ionischen Modus in Nr. 29 (*Cantate*) zu einem „reinen Dur“ führt, lässt sich wohl bezweifeln. Dennoch werden auch mit solchen Aussagen stets weiterführende Diskussionen angeregt. Künftige Auseinandersetzungen mit dem Werk werden an den Analysen von Heide Volckmar-Waschk nicht vorbegehen können.

In dem Kapitel „Die ‚Dispositio modi‘ der *Cantiones sacrae*“ fragt die Verfasserin nach der Sinnhaftigkeit der Anordnung der Einzelwerke im Originaldruck. Nach ihrer Auffassung bietet die Moduszugehörigkeit der Stücke einen Schlüssel für ihre Stellung in der Werksammlung. Allerdings kehrt eine Konstellation wie die der einleitenden Achter-Gruppe, in der alle phrygischen Stücke versammelt sind, im ganzen Werk nicht wieder, so dass man im weiteren Verlauf eine Fülle von Verschränkungen und Symmetrien nehmen muss, aus denen sich „eine ungeheure Vielschichtigkeit“ ergibt (S. 45). Für zwei Stücke, die die Verfasserin aufgrund ihrer Modi als Außenpositionen der Affektskala von „tristis“ (Nr. 13: *Heu mihi Domine*) und „laetus“ (Nr. 29: *Cantate Domino*) positioniert, argumentiert sie darüber hinaus mit zahlensymbolischen Erwägungen (S. 44): Die 13 habe im 17. Jahrhundert den Charakter einer Unglückszahl gehabt; und die Zahl 29 habe ihre positive Konnotation dadurch erhalten, dass die Anfangsbuchstaben der Formel „Soli Deo Gloria“ den Zahlen 18, 4 und 7 im Alphabet entsprechen, deren Summe 29 ist (S. 44, im Anschluss an Tobias Gravenhorst). Da wir jedoch über Schütz' Verhältnis zu Symmetrien und Symbolzahlen nichts Sicheres wissen, ist wohl doch Skepsis gegenüber solchen Annahmen angebracht, zumal sie zum Verständnis der Werke selbst nichts beitragen. Auf die allgemeinere Frage, welche Rolle zahlen-symbolische Vorstellungen für die Interpretation der *Cantiones sacrae* spielen können, geht die Verfasserin an späterer Stelle (S. 231–236) in einem ausführlichen Exkurs mit wohltu-

der Vorsicht und Nüchternheit ein. Soweit bei solchen Erörterungen die Zahl der in der Continuo-Stimme des Originaldrucks zu findenden Taktstriche eine Rolle spielt (S. 232), sollte bedacht werden, dass wir streng genommen nicht wissen, ob sich der Komponist an der Erstellung der ungeliebten Bassi seguenti überhaupt persönlich beteiligt hat; ihre Herstellung war schließlich eine Routinearbeit, die jeder Kompositionsschüler leisten konnte.

Im Anhang des Buches sind nicht nur die von Schütz vertonten Texte, sondern auch die Peripherietexte des Originaldrucks (Titel, Vorreden, Widmungsgedichte) mit deutschen Übersetzungen wiedergegeben, die den Zugang zu den Originalwortlauten erleichtern. Anfechtbar ist bei den Übersetzungen allerdings die Tendenz, Termini technici als elementare Termini zu behandeln und zu übersetzen, wobei – um nur einige Beispiele zu nennen – aus „cantiones sacrae“ „heilige Gesänge“ werden, aus einem „Chori Musici Director“ ein „Chormusikdirektor“ und aus der „Musica ars“ die „Kunst der Musik“. (Nebenbei: In dem Anagramm „Ausonius e Senis“, unter welchem der Dresdner kurfürstliche Sekretär Johannes Seussius ein Widmungsgedicht beisteuert, wäre „e Senis“ nicht mit „von den Alten“, sondern „von den sechs“ zu übersetzen.)

Dem Verlag ist für die großzügige buchtechnische Ausstattung (einschließlich der gelungenen Notentypographie) zu danken, die zur Lektüre einlädt. Erfreulicherweise findet man – was in wissenschaftlichen Publikationen heute nicht mehr selbstverständlich ist – die Anmerkungen dort, wo sie hingehören (nämlich am Fuß der Seiten), so dass zeitaufwendige Suchaktionen in einem oder mehreren Anhängen nicht erforderlich werden.

(Oktober 2004)

Werner Breig

*Mozarts „Idomeneo“ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999. Hrg. von Theodor GÖLLNER und Stephan HÖRNER. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp. [Bayerische Akademie der*

*Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 119.]*

Zum 200. Todestag des bayerischen Kurfürsten Karl Theodor veranstalteten die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein internationales Symposium, dessen 17 Beiträge seit 2001 in einem Tagungsbericht vorliegen. Einen Überblick über die Münchner Tradition der Karnevalsopern vor Mozart gibt zunächst Karl Böhmer, dessen Dissertation zu diesem Thema 1999 erschienen ist und der damit als Experte für diesen Bereich der Münchner Musik- und Theatergeschichte zu gelten hat. Er erörtert in seinem Beitrag wichtige Aspekte der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Mozart'schen *Idomeneo* und stellt einzelne Aspekte (etwa die am Beispiel des von Mozart heftig kritisierten Kastraten Vincenzo del Prato dargestellte Auswahl der Sänger) in den Zusammenhang lokaler theater- und aufführungspraktischer Traditionen. Analytisch orientiert sind die Beiträge von Theodor Göllner und Claus Bockmeier, die sich jeweils mit einzelnen zentralen Nummern des *Idomeneo* auseinandersetzen. Göllner widmet sich Ilias Arie „Se il padre perdei“ und konzentriert sich dabei auf das „Spezifische der konzertierenden Arie“, während Bockmeier die Chaconne vor dem Hintergrund französischer Vorbilder, dargestellt am Beispielen bei Lully, Rameau und insbesondere Gluck, einer detaillierten und die Vorgaben durch den italienischen Text berücksichtigenden Untersuchung unterzieht. Paul Corneilson widmet sich dem Verhältnis des Komponisten zu seinen Sängern und zeigt am Beispiel der Sängerinnen Dorothea und Elisabeth Wendling die starken Wechselwirkungen zwischen Vokalprofil des Interpreten und musikalischer Komposition. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Iris Winkler, die auf der Basis einer Reihe teils umfangreicher zeitgenössischer Zitate von Mozart und anderen das Bühnenspiel von Sängern (wie Anton Raaff und Joseph Nikolaus Meißner) und Schauspielern (wie David Garrick) beleuchtet. Quellenkundliche Aspekte stehen im Mittelpunkt der Beiträge von Bruce Alan Brown („Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts *Idomeneo*“) und Robert Münster („Maximilian Clemens Graf von

Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner *Idomeneo*-Partitur“), die auf eindrucksvolle Weise den kaum zu hoch anzusetzenden Stellenwert sorgfältigster philologisch-textkritischer Untersuchungen der musikalischen Quellen belegen. So gelingen Brown auf der Basis intensiven Studiums der Aufführungspartitur neue Erkenntnisse zu Veränderungen und Strichen im Verlauf der Aufführungsgeschichte. Eine interessante und bislang unbekannte Quelle zur Rezeption des *Idomeneo* in Frankreich stellt der vermutlich um 1810 entstandene handschriftlich überlieferte Kommentar von Pierre-Louis Ginguené zu Mozarts Oper dar, dem der Beitrag von Michel Noiray gewidmet ist. Nicole Baker stellt Verbindungen des *Idomeneo* zu Mannheim her und untersucht unter diesem Aspekt reformorientierte Mannheimer Opern von Ignaz Holzbauer, Tommaso Traetta und Gian Francesco di Majò. Ebenfalls mit Mozarts italienischen Zeitgenossen befassen sich Marita Petzoldt McClymonds und John Rice, die jeweils ein einzelnes zeitgenössisches Werk (*Armida abbandonata* von Alessio Prati bzw. *Semiramide* von Antonio Salieri) betrachten und die besondere Rolle des Kurfürstlichen Hofes in Mannheim und München für Tradition und Reform der italienischen Opera seria herausheben. Gleich drei Beiträge des Bandes sind Abbé Vogler gewidmet: Marie Louise Göllner befasst sich mit Voglers musiktheoretischen Schriften und hier insbesondere mit seinen *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und erläutert Voglers Ansatz zur Entwicklung von Methoden der musikalischen Analyse. Fred Büttner und Joachim Veit beschäftigen sich mit Voglers für München komponierter und dort aufgeführter Oper *Castore e Polluce*, wobei Büttner die Unterweltsszene im dritten Akt („Coro de' Mostri“) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt und nicht nur ihre Vorläufer etwa in den Orpheus-Opern von Christoph Willibald Gluck, Ferdinando Bertoni und Antonio Tozzi berücksichtigt, sondern auch die Wirkung der Vertonung Voglers auf nachfolgende Komponisten wie Peter von Winter erläutert. Veit hingegen befasst sich in einem sorgfältig recherchierten und mit zahlreichen Dokumenten belegten Beitrag mit den verschiedenen Fassungen des Werkes und stellt, dem Generalthema

des Bandes entsprechend, Verbindungen zu Mozarts *Idomeneo* her. Die kurze, aber für die Geschichte des Musiktheaters bedeutsame Blütezeit des Melodrams betrachtet Stephan Hörner am Beispiel von *Lenardo und Blandine* von Peter von Winter und widmet dabei in der Analyse dieses Werks den engen Verflechtungen zwischen Wort und Ton besondere Aufmerksamkeit, während sich Eugene K. Wolf mit dem Münchner Konzerteleben im späten 18. Jahrhundert auseinander setzt und erfreulicherweise eine Reihe interessanter Quellen zu diesem Themenkomplex zitiert. Robert Münsters Beitrag zum Briefwechsel des Grafen Joseph Franz von Seinsheim mit seinem Bruder Adam Friedrich besteht aus einer kurzen Einleitung und nachfolgenden Auszügen aus den Briefen, die eine interessante Quelle für den Münchner Theaterbetrieb der 1770er-Jahre darstellen.

Insgesamt handelt es sich bei dem vorgelegten Band um einen wichtigen und sehr zu begrüßenden Beitrag zur Münchner Theatergeschichte im späten 18. Jahrhundert, der nicht nur der Mozart-Forschung neue Erkenntnisse vermittelt, sondern auf der Basis sorgfältiger quellenkundlicher Recherchen und Analysen ein facettenreiches Bild des musikgeschichtlichen Umfelds entstehen lässt, vor dem sich Mozarts kompositorisches Wirken entfalten konnte.

(August 2004)

Irene Brandenburg

*CHRISTINE BLANKEN: Franz Schuberts Lazarus und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002. 379 S., Notenbeisp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 1.)*

Schuberts *Lazarus* bietet in seiner fragmentarischen Gestalt und aufgrund mancher Schwierigkeiten der Einordnung in biographische und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge bis heute willkommene Anstöße für Deutungen aus dem Geist einer romantischen Ästhetik. Die Vorstellung, der Komponist habe die Arbeit an diesem Werk abgebrochen, weil die Auferstehung des Titelhelden mit seinen religiösen Anschauungen nicht mehr in Einklang zu bringen war, hat sich seit einigen Jahrzehnten als *communis opinio* ziemlich ungefochten etabliert. Eine Diskussion dieser Problematik auf der Basis einer breit angelegten

Untersuchung der Quellen war überfällig und Christine Blanken hat mit ihrer Göttinger Dissertation eine in vieler Hinsicht beachtliche Studie vorgelegt, deren Ergebnisse nicht nur für Schuberts Werk, sondern auch für die Gattungsgeschichte des Wiener Oratoriums im frühen 19. Jahrhundert relevant sind. Ihre Kernthese hatte die Autorin – im Anschluss an eine schon 1978 von Harry Goldschmidt beiläufig geäußerte Vermutung – bereits in dem einschlägigen Artikel des 1997 erschienenen *Schubert-Lexikons* formuliert: Die abgebrochene autographe Reinschrift des Werkes und die übrigen äußeren Umstände lassen darauf schließen, dass *Lazarus* ursprünglich für die feierliche Eröffnung der vom Kaiser geförderten Theologischen Lehranstalt für Protestanten zu Ostern 1820 vorgesehen war. Die geplante Feier wurde jedoch, wie aus den erhaltenen Akten hervorgeht, auf allerhöchste Anweisung um ein Jahr verschoben und fand in betonter Schlichtheit statt.

In dem nun vorliegenden Buch entwickelt Blanken ihre These in aller Ausführlichkeit. Zwar kann sie keinen abschließenden archivalischen Beleg vorweisen, aber die von ihr praktizierte Methode, die Geschichte des Oratoriums in Wien und der Opern mit biblischen Stoffen, die Bedeutung von August Hermann Niemeyer als Librettist geistlicher Dramen und die Entstehung des *Lazarus*-Fragments auf einer breiten Quellenbasis darzustellen und mögliche Aufführungsanlässe im Ausschlussverfahren zu diskutieren, ergibt ein überaus dichtes Netz von Indizien und mündet schließlich in eine detaillierte Auseinandersetzung mit der *Lazarus*-Musik. Die gewählte Verfahrensweise wird in zahlreichen Zwischenbemerkungen immer wieder reflektiert und überprüft; daraus erwächst eine wohldisponierte und ausgesprochen gut lesbare Argumentation. Auch wenn das Indiziennetz am Ende immer enger wird, verschweigt die Autorin den „Rest der reizvollen Rätselhaftigkeit des Fragmentarischen“ nicht. Eine ganze Reihe älterer Hypothesen zu Schuberts Fragment können aber durch die überzeugenden Argumente als erledigt gelten. Am Ende stellt sich höchstens die Frage, wie weit das „Unzeitgemäße“ der *Lazarus*-Musik vorrangig durch eine besondere Affinität des Komponisten zu „empfindsam-religiösen Texten“ erklärbar ist, oder

nicht auch die mangelnde Erfahrung im Umgang mit dieser Gattung eine gewisse Rolle spielt.

Liest man das vorliegende Buch gleichzeitig als Beitrag zur Geschichte des Wiener Oratoriums in den Jahrzehnten vor und nach 1800, so sind trotz der imponierenden Quellenkenntnis der Autorin eine Reihe von Unschärfen zu registrieren. So wird das Libretto von Johann Georg Albrechtsbergers *Die Pilgrime auf Golgatha* zu Recht auf Stefano Benedetto Pallavicinis *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* zurückgeführt (S. 37), während die überaus weite Verbreitung von Johann Adolf Hasses 1742 entstandener Komposition des letzteren Textes keinerlei Beachtung findet. Dafür degradiert die Autorin den Kapellmeister am sächsisch-polnischen Hof an anderer Stelle flugs zu einem der Berliner Hofkomponisten (S. 111). Ob die Berliner Singakademie zunächst vorrangig als „Einrichtung zur Pflege und Förderung alter und neuer oratorischer Kompositionen“ (S. 24) gegründet wurde, sei dahingestellt. Wenn die Autorin jedoch im Anschluss an diese Behauptung sogleich auf Mendelssohns Oratorien verweist, in denen die Verbindung von „alten und neuen oratorischen Traditionen“ beispielhaft verwirklicht worden sei, dann bedient sie sich lediglich einer „bewährten“ Teleologie, ohne diese zu begründen. In den librettologischen Abschnitten des Buches ist die vorrangige Erörterung der Stellung von Niemeyers religiösen Dramen innerhalb der Oratoriendichtungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf Schuberts *Lazarus* in jedem Fall legitim. Für die Gesamtperspektive ergeben sich jedoch daraus manche Verzerrungen, in deren Folge ausgerechnet der Abate Metastasio mit seiner profunden Bibel- und Kirchenväterkenntnis zum „einflußreichsten Nicht-Theologen unter den Oratorien-Librettisten“ (S. 119) des 18. Jahrhunderts erklärt wird. Die Parallelisierung Niemeyers mit Christian Friedrich Hunold (S. 120) einerseits und Beethovens *Christus am Ölberge* (S. 125) andererseits suggeriert eine Kontinuität und Einheitlichkeit der Gattungsgeschichte, die wiederum nicht näher begründet wird. Unschärfen gibt es auch in der Darstellung von Schuberts Verhältnis zur Kirchenmusikpraxis: Für seine „mehrjährige Teilhabe an den sicherlich besten Messauführungen der Stadt in St. Stephan“ (S. 160)

werden sich kaum Belege erbringen lassen. Hier liegt offenbar eine Verwechslung mit der heimatlichen Pfarrkirche in Wien-Lichtental vor, wo Schubert bis 1816 regelmäßig bei den Aufführungen mitwirkte.

Die Aufzählung einiger Ungenauigkeiten mindert weder die Überzeugungskraft der aufgestellten Kernthese noch den hohen Rang dieser Studie; sie verweist aber auf ein – nicht nur in diesem Buch – vernachlässigtes methodisches Problem. Die Autorin geht zwar ausführlich auf die Besonderheiten der Wiener Situation für die Aufführung von Oratorien in dem behandelten Zeitraum ein, aber eine Reihe von Missverständnissen und Unschärfen erwachsen aus der ständig wiederkehrenden Gegenüberstellung zur nach wie vor als normativ angesehenen Geschichte der Gattung in Nord- und Mitteldeutschland. Eine Geschichte des Oratoriums in Wien aus der Perspektive der eigenen kulturellen Voraussetzungen bleibt bis auf weiteres ein Desiderat der Forschung.

(Juli 2004)

Gerhard Poppe

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

Mit seinen Forschungen und Veröffentlichungen zu Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy hat sich Hans-Günter Klein in den letzten zwanzig Jahren einen ausgezeichneten Ruf auf diesem Terrain erarbeitet. Nun, kurz vor seiner Pensionierung, gelang es dem langjährigen Leiter des Mendelssohn-Archivs an der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, eine bedeutende Lücke in der Forschung zu schließen: Er legte einen Katalog der musikalischen Handschriften Felix Mendelssohn Bartholdys vor, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt werden oder ihr zuzuordnen sind. Für die größte Bibliothek Deutschlands mag dieser Manuskriptkomplex angesichts ihrer umfangreichen und unschätzbar wertvollen Quellenbestände an Kompositionen eines J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Telemann oder Weber nicht an primärer Stelle stehen. Für den Forscher aber, der sich mit dem Schaffen Felix Mendelssohn Bartholdys beschäftigt

will, zählt nur die unbestreitbare Tatsache, dass die Staatsbibliothek weltweit über die größte Sammlung an musikalischen Manuskripten dieses Komponisten verfügt.

Die Entstehung dieses vielgestaltigen Quellenkomplexes beschreibt Klein in einem ebenso knappen wie kenntnisreichen Vorwort. Die Keimzelle bildete der kompositorische Nachlass, der von den Kindern Mendelssohns im Jahre 1878 der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin übergeben wurde. Im Laufe der folgenden 125 Jahre gelang es, diesen Grundstock, aus unterschiedlichen Mitteln gespeist, quantitativ und qualitativ erheblich zu erweitern. Dazu kamen Deposita etwa der Berliner Mendelssohn-Gesellschaft, des Landes Berlin und (jüngst wieder entdeckt) der Singakademie zu Berlin.

Im Zentrum des allgemeinen Interesses stehen zunächst die unter der Signaturengruppe „Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy“ (verbunden mit einer anschließenden Zahl 1–60) aufbewahrten so genannten „Nachlassbände“, überwiegend Konvolute, in denen der Komponist selbst seine Werke gesammelt hat. Ihre ausführliche Beschreibung nimmt fast ein Drittel des Buches ein. Weitere Schwerpunkte stellen die Stücke in den nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichteten Signaturengruppen „N. Mus. ms.“ und „MA Ms.“ dar. Ausgangspunkt der letztgenannten Manuskripte bildet die 1964 von Hugo von Mendelssohn Bartholdy übernommene Sammlung, die in das damals neu eingerichtete Mendelssohn-Archiv floss, das der Musikabteilung der Staatsbibliothek angegliedert wurde. Darüber hinaus gibt es Einzelstücke, die unter anderen Signaturen aufbewahrt werden. All dies war zwar in hand- oder maschinenschriftlichen Katalogen im Laufe der Jahrzehnte verzeichnet worden, doch bedurfte es vor allem für eine Person, die nicht jahrelang mit der Materie vertraut war, eines erheblichen Zeitaufwandes und bisweilen etlicher Fantasie, sich anhand dieser in Berlin einsehbarer Hilfsmittel einen Überblick über den Gesamtbestand zu verschaffen. Hans-Günter Klein bezieht sich ausdrücklich auf den ihm vorliegenden Karteikartenfundus. Darin besteht der eine Vorzug dieses Quellenwerkes, legt es doch Zeugnis von der hohen Qualität der Katalogaufnahmen ab, die von Generationen qualifizierter Bibliothekskräfte im 19. und 20.

Jahrhundert erstellt wurden. Ihre für den Benutzer meist anonyme Arbeit wird nun in diesem Katalog der Nachwelt übermittelt. Gleichzeitig hat der Verfasser, und hier liegt der andere, grundlegende Vorzug des neuen umfassenden Buches, aus der exzellenten Vertrautheit mit dem Bestand heraus all diese Katalogangaben geprüft, von kleineren Unstimmigkeiten bereinigt und anhand der unmittelbar vorliegenden Quellen zu einem neuen, erweiterten Gesamtkatalog vereint.

Der Katalog ist nach Handschriftenarten gegliedert (Autographe, Abschriften). Innerhalb dieser Rubriken werden die Quellen nach Signaturen in numerischer Folge mitgeteilt. Die Beschreibungen der einzelnen Handschriften enthalten neben allgemeinen Angaben, die eine genaue Identifizierung des Stückes erlauben, detaillierte Informationen zu Umfängen und Formaten, Papiersorten, Schreibstoffen und Datierungen, außerdem zu Provenienz und Erwerbungszeitraum, zu Veröffentlichungen der Stücke sowie bibliographische Hinweise. Besonders wertvoll sind neben den üblichen Werk-, Literatur- und Personenregistern eine Reihe weiterer Verzeichnisse, beispielsweise eine Chronologie der Erwerbungen, eine Signaturenzusammenstellung sowie ein Verzeichnis der Liedtitel und Textanfänge. So dürfte es kaum noch Schwierigkeiten bereiten, ein bestimmtes Werk oder eine spezielle Quelle zu verifizieren. Ein gesonderter Abschnitt weist zudem die Inhalte der 17 Nachlass-Bände aus, die seit ihrer Verlagerung während des Zweiten Weltkrieges in Kraków aufbewahrt werden und dort einsehbar sind. Keine Erwähnung finden dagegen diejenigen (wenigen) Quellen aus dem Bestand der Staatsbibliothek, deren Standorte heute unbekannt und die wohl als tatsächliche Kriegsverluste aufzufassen sind.

Lobenswert ist neben der inhaltlichen Durcharbeitung die verlegerische Gestaltung eines solchen von Natur aus eher trockenen Katalogtextes durch den Henle-Verlag. Dazu zählen die ansprechende und übersichtliche graphische Gestaltung der Wortteile sowie die perfekten Reproduktionen einzelner Manuskriptseiten. Hier hat Klein einerseits verschiedene teilweise unveröffentlichte Kanonabschriften Mendelssohns, andererseits mehrere namentlich ermittelte Kopistenproben ausgewählt.

Als kleinen Wermutstropfen mag der Benutzer empfinden, dass mit diesem Katalog keinesfalls alle Autographe Felix Mendelssohn Bartholdys erfasst sind, die in der Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Das betrifft neben den Aquarellen und einigen eigenhändigen Dokumenten insbesondere den umfangreichen, mehrere hundert Stücke umfassenden Briefbestand, der vor allem durch kluge Erwerbungs politik in den 1960er- und 1970er-Jahren, aber auch in jüngster Zeit erheblich an Umfang und Bedeutung gewonnen hat. Immerhin erarbeitete Hans-Günter Klein zeitgleich zum vorliegenden Katalog eine 163-seitige allgemeine Bestandsübersicht mit dem Titel *Das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 15)*, die 2003 in Berlin erschien und – zusammen mit dem Musikalienkatalog – Einblick in diese einmalige Sammlung von Quellen zu Leben und Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Familie gewährt. Hans-Günter Klein gibt dem Leser den Schlüssel in die Hand, sich bereits aus der Ferne intensiv mit diesem weit verzweigten und faszinierenden Feld zu beschäftigen. Sein lang ersehnter und nun glänzend vollendeter Katalog dürfte der Mendelssohn-Forschung weitere Impulse verleihen.

(August 2004)

Ralf Wehner

*MARGIT L. McCORKLE: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Unter Mitwirkung von Akio MAYEDA und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. München: G. Henle Verlag 2003. 86\*, 1044 S., Abb., Notenbeisp.*

Dass eine Autorin in knapp 20 Jahren zwei gewichtige, heutigen philologischen Maßstäben entsprechende und selbst Maßstäbe setzende Werkverzeichnisse vorlegt, grenzt an ein Wunder. Die kanadische Musikforscherin Margit McCorkle hat nach dem 1984 erschienenen thematisch-bibliographischen Verzeichnis der Werke von Johannes Brahms, das mehr als 900 Seiten umfasst, im Jahre 2003 das über 1100-seitige Pendant für Robert Schumanns Œuvre vorgelegt. In beiden Fällen bedurfte es zur Realisierung natürlich der Mitwirkung kompetenter Kollegen, der Unterstützung



durch Archive, Privatsammler und Forschungsinstitutionen sowie der Schubkraft eines wissenschaftlich ambitionierten Musikverlages. Inhaltlich war für das *Schumann-Werkverzeichnis* vor allem die Kooperation mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle (Düsseldorf/Zwickau) maßgeblich, die für die neue Gesamtausgabe verantwortlich zeichnet; konsequenterweise ist das Werkverzeichnis für Subskribenten auch als Teil der *Schumann-Gesamtausgabe* beziehbar.

Vorgänger des neuen „McCorkle“ waren vor allem das schon zu Schumanns Lebzeiten bei Friedrich Whistling erschienene, notgedrungen unvollständige (nicht-thematische) Werkverzeichnis von 1851, dann das 1860 erstmals bei Julius Schubert publizierte, 1982 in erweiterter 5. Auflage von Kurt Hofmann und Siegmund Keil herausgegebene thematische Verzeichnis sowie Hofmanns Erstdruck-Verzeichnis (Tutzing 1979); genannt seien außerdem Georg Eismanns Manuskriptnachweise im II. Sammelband der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft von 1966. Diesen Publikationen gegenüber stellt McCorkles Katalog als erstes umfassendes thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis intentional und faktisch einen Quantensprung dar. Der gegenüber dem *Brahms-Werkverzeichnis* größere Umfang erklärt sich vor allem daraus, dass im Falle Schumanns weit mehr bibliographisch relevantes Material vorliegt. Das betrifft die Zahl der mit Opusnummern versehenen Werke ebenso wie die Menge der von Schumann aus verschiedenen Gründen nicht publizierten Kompositionen sowie der Skizzen, Fragmente und Kompositionspläne. Reichhaltig ist auch das biographische Material (Tage- und Notizbücher, Briefe etc.), wobei die in Kraków befindliche „Correspondenz“, die auch die wichtigen Verlegerbriefe an Schumann enthält, systematisch einbezogen wurde.

In Abstimmung mit der neuen Gesamtausgabe hatte das *Schumann-Werkverzeichnis* noch kompliziertere Gliederungs- und Darstellungsprobleme zu bewältigen als seinerzeit das *Brahms-Werkverzeichnis*; die Problemlösung ist inhaltlich und katalogtechnisch weithin eindrucksvoll gelungen. (Einem der „leichteren“ komplizierten Fälle begegnet man beim Eintrag zum *Liederkreis* op. 39.) Viele bewährte Kriterien des *Brahms-Werkverzeichnisses* –

dessen Layout- und Druckqualität das *Schumann-Werkverzeichnis* nicht ganz erreicht – wurden übernommen, manche Darstellungsverfahren sinnvoll abgewandelt. Mit Recht entfallen jetzt etwa pauschale Informationen über Lesarten-Divergenzen zwischen Manuskript- und Druckquellen, die doch nur im Rahmen einer historisch-kritischen Edition adäquat erfassbar und dokumentierbar sind. Nahezu jede Seite des *Schumann-Werkverzeichnisses* wird Künstler, Musikliebhaber, Sammler, Bibliothekare, Musikwissenschaftler im Allgemeinen und Schumann-Forscher im Besonderen mit Neuem oder kaum Bekanntem konfrontieren. Wollte man den Informationsreichtum, der auch aus der intensiven Einbeziehung älterer und neuerer Forschungsliteratur resultiert, selbst nur in Andeutungen würdigen, würde das den Rahmen einer Rezension sprengen. Angaben zur Entstehung und Herausgabe der Werke sind ebenso betroffen wie Nachweise und Beschreibungen von Quellen. Dabei geht die Differenzierung von Druckauflagen und Neuausgaben oft über Hofmanns verdienstvolles Erstdruck-Verzeichnis hinaus, auf das McCorkles Katalog regelmäßig verweist.

Gegenüber den Verzeichnissen Hofmanns und Keils ändert das *Schumann-Werkverzeichnis* in Übereinstimmung mit der neuen Gesamtausgabe auch die Systematik und Zählung der Werke ohne Opuszahl und der Werkfragmente, wobei Register XVI eine eindeutige Zuordnung auf der Basis der alten Zählung ermöglicht. Dass bei der nunmehr gültigen Systematisierung der Werke ohne Opuszahl, der Werkfragmente und zusätzlich auch der Werkpläne heikle Entscheidungen zu fällen waren, wird Kenner der Materie kaum verwundern. Im Gegensatz zu den von Hofmann/Keil bis 1982 festgelegten 32 WoO-Nummern entsprechen in McCorkles Katalog lediglich 8 Kompositionen den enger gefassten WoO-Kriterien. Entsprechende neue WoO-Nummern erhielten zum einen Kompositionen, die Schumann ohne Opuszahl publiziert (wie das *Patriotische Lied* und die Klavierbegleitung zu den Soloviolin-Werken Bachs), und zum anderen Kompositionen, die er als druckfertig ansah, ohne dass er schon konkrete Veröffentlichungsschritte unternommen hatte (*Violinkonzert*, *3. Violinsonate*, *Faustszenen*). Alles Weitere aus Schumanns opuszahlloser musikalischer Produkti-

on ist dem „Allgemeinen Anhang“ zugeordnet. Dabei umfassen die „Fragmente und nicht zur Veröffentlichung freigegebenen Werke, verschollenen Werke und Kompositionspläne“ die nach Gattung/Besetzung geordneten Anhänge A–N, von Schumann in irgendeiner Form bearbeitete oder herausgegebene Werke anderer Komponisten die Anhänge O–P sowie Sammelhandschriften mit Studien und Skizzen den Anhang R. Kaum ist zu leugnen, dass in den einzelnen Anhängen Heterogenes versammelt ist. Da folgen, um ein Beispiel zu nennen, in Anhang A („Orchesterwerke: Symphonien“) folgende drei Einträge direkt aufeinander: fragmentarische Skizzen zu einer *Hamlet-Sinfonia* (A2), die unvollendete, 1972 in zweisätziger Gestalt publizierte, von Hofmann/Keil als WoO 29 rubrizierte so genannte „*Jugendsymphonie*“ *g-Moll*, deren 1. Satz 1832/33 immerhin dreimal öffentlich erklang (A3), und die „Idee zu e.[iner] Symphonie in Es“, die allein durch einen Tagebucheintrag belegt ist (A4). Natürlich könnte man sich stärker differenzierende Ansätze vorstellen, bei denen – etwa für besagte *g-Moll-Symphonie* – die historisch-ästhetische Qualität einer durch Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte aufgewerteten ‚Werkhaftigkeit‘ stärker gewichtet würde. Doch das würde eine tragfähige Systematik letztlich an Grenzen oder sogar ad absurdum führen, da bibliographisch evaluierbare Kriterien nicht mehr greifen. Das Dilemma wird dadurch abgefedert, dass Register XVII alle im „Allgemeinen Anhang“ vorkommenden Titel alphabetisch auflistet und den Anhängen A–R zuordnet. (Die unvollendete, doch ‚werkhaft‘ eingebürgerte *g-Moll-Symphonie* erscheint hier wie auch in Anhang A selbst freilich nur unter dem nicht-authentischen gängigen Titel „*Jugendsymphonie*“, nicht aber unter dem philologisch korrekteren Stichwort „Symphonie, g-moll“.)

Solche und weitere Fragen nach Alternativlösungen bleiben bei einem Verzeichnis dieser Größe und Komplexität ebenso wenig aus wie Addenda und Corrigenda:

Wie schon im *Brahms-Werkverzeichnis* zeigt die Gliederung der Werkmonographien eine gewisse bibliographische Bruchstelle: Die relevanten Informationen über Drucklegung, Erstdruck und eventuelle spätere Ausgaben sind stets auf zwei Orte verteilt („Zur Geschichte“, „Quellen“), wobei sie sich teils überlappen,

teils gesplittet sind. Wenn es auch gute Gründe dafür gibt – etwa die Bündelung von Basisinformationen zu Beginn eines Werkeintrags –, muss man als Benutzer doch stets zwei relativ weit voneinander entfernte Stellen der Werkmonographie konsultieren und abgleichen, will man sich umfassend über die gedruckte Werkgestalt orientieren. So bliebe zu fragen, ob ein einfacher Durchgang von der Entstehung und Aufführung über die Manuskriptquellen bis zu den Publikationsaktivitäten und Druckausgaben den Lesern nicht Zeit und Mühe und dem Verlag einige Seiten gespart hätte. Dass Widmungsexemplare und fremde Bearbeitungen Schumann’scher Werke nicht in den Haupteinträgen, sondern in den Registern IX und X dokumentiert sind, mag zunächst ebenfalls etwas umständlich erscheinen, doch lassen sich aus den Kompaktinformationen der Register rezeptionsgeschichtlich aufschlussreiche Beliebtheits- und Absatzprofile innerhalb von Schumanns Œuvre ablesen.

Versehen und Inkonsequenzen bleiben angesichts des gewaltigen Informationsgehaltes des Werkverzeichnisses in engen Grenzen. Zu den Corrigenda zählen die irrtümliche Tonartangabe b- statt h-Moll – ein typischer deutsch-englischer Irrläufer – für die *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 (S. 562, 839), aber auch substantiellere Fehlinformationen (z. B. Einleitung, S. 25\*: Clara Schumann und Joseph Joachim spielten die 3. *Violinsonate* nie öffentlich; S. 61: Clara Wiecks „Thema“, auf dem die gesamte *f-Moll-Sonate* op. 14 basiert, ist sicherlich nicht *Le Ballet des Revenants* op. 5, Nr. 4, sondern das ominöse *Andantino de Clara Wieck*, das im langsamen Satz ausdrücklich variiert wird; S. 667: die von Clara Schumann 1893 vernichteten Violoncelloromanzen wurden am 29. Januar 1854 nicht „im Hause Schumanns“ – also Düsseldorf – gespielt, sondern während Robert und Clara Schumanns Aufenthalt in Hannover). Vereinzelt vermisst man Standardangaben (S. 400: Tonart G-Dur für das *Klavier-Konzertstück* op. 92; S. 544: Incipits zum 2. und 3. Satz des *Cellokonzerts*; S. 556: Angabe „Stichvorlage“ zur Abschrift der *Gesänge der Frühe*; S. 621: Generalvorzeichen für Violine im Incipit zum „Intermezzo“ der 3. *Violinsonate*). Mit der Nennung weiterer Addenda und Corrigenda wäre der Rezension nur quantitativ, nicht qualitativ gedient.

McCorkles auf Deutsch und Englisch abgedrucktes Einleitungskapitel informiert ebenso fundiert wie komprimiert über die Geschichte der Schumann-Werkverzeichnisse, über die Rezeption und Publikation von Schumanns Kompositionen sowie die Überlieferung der Werkhandschriften. Der zumeist flüssig lesbaren deutschen Fassung des repräsentativen Einstiegstextes hätte eine kritische Endredaktion gut getan: Etliche irritierende Formulierungen und Tempus-Sprünge erwiesen sich beim punktuellen Vergleich mit dem Originaltext zumeist als Übersetzungsimporte (z. B. S. 26\*/64\*: „die großen Spätwerke“ für „the masterpieces of his mature years“ sowie „durch Europa und England“ für „all over central Europe and England“; S. 24\*/62\*: nach „das angebliche Fehlen spontaner Expressivität“ fehlt ein Äquivalent für „in his new style“).

Weit problematischer erscheint eine bibliographische Grundsatzentscheidung des *Schumann-Werkverzeichnisses*: In den Incipits fehlen die vom Komponisten vielen seiner Werke beigegebenen Metronomzahlen, während alle anderen maßgeblichen kompositorischen Parameter bis hin zu Klavier-Pedalzeichen erfasst sind. (Das *Brahms-Werkverzeichnis* hatte die wenigen autorisierten Metronomangaben dagegen in die Incipits aufgenommen.) Der Verzicht ist umso gravierender, als sich in Forschung und Aufführungspraxis die Erkenntnis durchzusetzen beginnt, dass die Metronomzahlen keinesfalls, wie früher behauptet, als irrelevant abzutun sind. (Gerd Nauhaus hat schon 1978 nachgewiesen, dass die Legende von Schumanns angeblich fehlerhaftem Metronom auf Clara Schumann zurückgeht, von ihr aber 1864 in den *Signalen für die musikalische Welt* quasi widerrufen wurde.) Wie Schumanns Bezeichnungspraxis zeigt, waren Metronomzahlen für ihn ein wesentliches Teilmoment im Hinblick auf die klangliche Präsenz seiner Werke. Gerade die komprimierte Form gesammelter Satzincipits hätte für Künstler und Forscher auch zumindest ansatzweise die auffallenden Veränderungen in Schumanns Tempovorstellungen zwischen den 1830er- und frühen 1850er-Jahren dokumentieren können; sie sind am Verhältnis zwischen Notation, verbalen Tempobezeichnungen und Metronomangaben gut ablesbar. Angesichts aller sonstigen Vorzüge des Kataloges ist dieses Defizit bedauerlich.

Ungeachtet dessen stellt das Werkverzeichnis einen Forschungsbeitrag dar, der der Schumann-Forschung neue bibliographische Standards vorgibt und wichtige Impulse und Hilfen für die künftige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen bereithält. Dass ein solches Projekt in Zeiten eines gewissen Kultur- und Wissenschaftspessimismus realisierbar war, macht Mut. (August 2004) Michael Struck

*Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000. Hrsg. v. Ulrich KONRAD und Egon VOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 183 S., Notenbeisp.*

Richard Wagner ist zumindest in einer Hinsicht einzigartig, unvergleichbar: dass er nach wie vor – als einziger Komponist der Musikgeschichte – in einem Maße metamusikalische Interessen auf sich zieht, dass man häufig den Eindruck gewinnen könnte, einen Literaten vor sich zu haben, der nebenbei auch noch Töne produziert hat, die aber kaum etwas mit dem Wesen seines Werks zu tun haben. Das hängt ganz gewiss mit dem eigenen Anspruch seiner Künstlerpersönlichkeit zusammen. Der fragwürdigen und von der Nachwelt – zumal von Nietzsche – für und gegen ihn ausgespielten Selbststilisierung zu einem erst spät über die Dichtung zur Musik gelangten Komponisten, dem die Musik (entsprechend der These von *Oper und Drama*) vornehmlich Zweck zum Mittel des dramatischen Ausdrucks ist, der als ‚bloßer‘ Musiker nichts zu bedeuten hätte, sondern seinen Rang aus der Vereinigung von Dichtung und Musik gewinne und Ähnliches mehr. In der Tat hat Wagner seine musikalischen Dramen mit einer im weitesten Sinn literarischen Semantik aufgeladen, wenn nicht überladen, die den rein musikalisch zu vermittelnden Bedeutungsgehalt entschieden transzendiert. Zudem hat er durch seine schriftstellerische Einmischung in nahezu alle Kulturbereiche gewissermaßen – auf genialdilettantische Weise – die Rolle des Universalisten Goethe im 19. Jahrhundert zu übernehmen versucht, gegenüber der modernen ‚Ausdifferenzierung‘ jener Bereiche ihre Integration eingeklagt.

Wenn Carl Dahlhaus behauptet, dass die Wirkung von Wagners Œuvre primär musika-

lisch gewesen und nur sekundär andere Wege gegangen sei, so trifft das leider zumindest bis zum Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit der erklingenden Musik nicht zu. Wagner war aufgrund seiner publizistischen Selbst- und Fremddarstellung im 19. Jahrhundert ein beherrschendes Thema auch und gerade bei denen, die von seiner Musik keine konkrete Vorstellung hatten. „Daß sich niemand um Wagner scheren würde, gäbe es nicht seine Musik“, wie Egon Voss feststellt, ist zumindest für die Verhältnisse bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Übertreibung. Und wenn die Dichtungen seiner Musikdramen unvertont geblieben wären, stünden sie vielleicht als rätselhafte gewaltige Ruinen in unserer Bildungslandschaft, deren letzter Sinn und Formzusammenhang wie die Menhire in der Bretagne oder das Heidelberger Schloss spontan nicht erkennbar wären, die aber gerade deshalb um so größere Faszination auslösten. Auch seine Schriften blieben in jedem Fall ein bedeutendes Dokument der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Kein Komponist hat so überragende literarische Würdigungen gefunden wie Wagner, wenn wir nur an Nietzsches Essays und Aphorismen oder Thomas Manns große Aufsätze und Reden denken. Sie regen begreiflicherweise bis heute zur Nacheiferung an, und ihnen ist von rein musikologischer Seite kaum etwas ranggleich an die Seite zu setzen. Das hat seine unleugbaren Licht- wie Schattenseiten. Und diesen Schattenseiten suchte das nun von Ulrich Konrad und Egon Voss dokumentierte Würzburger Symposium über den „Komponisten“ Richard Wagner im Jahre 2000 zu begegnen. Die Schieflage der Musikwissenschaft in Sachen Wagner drückt sich schon im Titel des Bandes aus: in den verräterischen Gänsefüßchen, in die das Wort „Komponist“ gesetzt wird. Gewiss: Wagner hat das Wort nicht gemocht, aber die Gänsefüßchen bezeichnen wohl nicht nur das, sondern die Tatsache, dass es paradoxerweise fast etwas Außenseiterisches hat, über Wagner im Hinblick auf seine eigentliche Profession zu reden, welche nun einmal die des Komponisten war. Im Blick auf die Masse des Wagner-Schrifttums müsse man feststellen, so Ulrich Konrad in seinem Vorwort, „daß die Musikwissenschaft mit ihren Beiträgen eher auf nachgeordneten Rängen erscheint“.

An wem aber liegt das? Schwerlich an etwas anderem als an der Musikwissenschaft selbst! Niemand verwehrt ihr, sich über Wagner umfassend zu äußern – wie das in diesem Sammelband ja auch geschieht. Sie hat jedoch von diesem Äußerungsrecht in den letzten Jahrzehnten allzu sparsam Gebrauch gemacht. Dass, wie Egon Voss schreibt, „auf Wagner-Tagungen die Musikwissenschaftler nahezu regelmäßig in der Minderheit sind“, liegt nicht daran, dass da irgendeine Meinungs-Mafia sie nicht zum Zuge kommen lässt, sondern dass sie selbst sich nicht entschieden genug zum Zuge kommen lassen. Bis vor gar nicht langer Zeit gehörte es geradezu zum guten Ton der deutschen Musikwissenschaft, Wagner aus der wissenschaftlichen Betrachtung auszuschließen; für ganze Institute war er tabu. Die Münchener Musikwissenschaft war dafür bis vor kurzem ein Musterbeispiel. Als die historisch-kritische Wagner-Ausgabe geplant wurde, lehnte es der Münchner Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades seinerzeit ab, sie in die Verantwortung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu stellen, da Wagner kein Gegenstand für die Wissenschaft sei. Deshalb erscheint die Ausgabe groteskerweise bis heute „in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste“, obwohl diese Akademie (deren Präsident der Rezensent ist) für sie nicht das Geringste tun kann.

Heute würden manche Musikwissenschaftler den nicht-musikologischen Wagner-Forschern gern abmahnend zurufen: „Unbefugten ist der Eintritt verboten!“ Man male sich aber einmal aus, wie es um das Wagner-Bild stünde, wenn sich nur Musikwissenschaftler über ihn geäußert hätten. Von Alfred Lorenz' vierbändigem *Geheimnis der Form bei Wagner* wollen sie heute nicht mehr viel wissen, was aber kam danach von musikologischer Seite – sieht man einmal vom epochalen Unternehmen der kritischen Ausgabe und dem *Wagner-Werk-Verzeichnis* ab: viele interessante und akribische Detailstudien, scharfsinnige Werkmonographien, einige fesselnde Aufsatzsammlungen und schmale handbuchartige Gesamtdarstellungen – eine davon stammt immerhin von Carl Dahlhaus –, aber der überragende Rang Wagners in seiner und für unsere Zeit, das einzigartige Profil seiner Künstlerpersönlichkeit würde, verließ man sich auf die musikwissen-

schaftliche Fachliteratur, wie ein zu nahe betrachtetes Rasterbild in lauter Einzelpunkte zerfallen – „fehlt leider nur das geistige Band“. Das große moderne, seines Gegenstandes würdige Gesamtporträt von Wagners Œuvre aus musikwissenschaftlicher Sicht ist noch nicht geschrieben, und so befindet sich die Musikwissenschaft in dem beklagenswerten Zustand, dass sie in Sachen Wagner gegenüber anderen, ‚unbefugten‘ Disziplinen wie der Germanistik ins Hintertreffen geraten ist.

Nun aber formiert sich endlich der Widerstand der Musikwissenschaftler gegen die Dominanz des kultur- und literaturwissenschaftlichen Wagner-Diskurses mit beachtlichen, sehr speziellen Studien, die zumal die beliebten, vielfach vom ‚Meister‘ selbst stammenden Grundformeln der musikalischen Wagner-Exegese auf den Prüfstand stellen: die „Kunst des Übergangs“, die Ulrich Siegele als „dialektische Einheit“ von Gliederung des Formablaufs und kontinuierlicher Überspielung desselben durch variable Zäsuren bestimmt – die in *Oper und Drama* theoretisch entworfene „dichterisch-musikalische Periode“, die Werner Breig zufolge im dichterisch-musikalischen Verfahren der *Ring*-Tetralogie unterlaufen, praktisch zurückgenommen wird – das „Leitmotiv“, das, wie Egon Voss demonstriert, keine Idee Wagners ist, ja in den Wagner-Analysen bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts kaum auftaucht, sondern ein von ihm höchst kritisch aufgenommener Begriff bleibt, ein Begriff, welchen Gilbert Stöck als „Kennfigur“ zu präzisieren strebt und auch auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts anwendet – schließlich die „unendliche Melodie“, die nach Manfred Hermann Schmid den traditionellen Kadenzbau durch eine ‚entgrenzende‘ musikalische Syntax ersetzt. Neue Untersuchungen suchen dem „Geheimnis der Form bei Wagner“ jenseits von Alfred Lorenz auf die Spur zu kommen: Christian Thorau in seinem Nachweis eines pluralistischen Rekurses auf historische Formschemata bei Wagner, Klaus Döge in seiner Untersuchung über das „thematische Formgewebe“ im *Lohengrin*, Eckhard Roch in der Analyse der asymmetrischen Periodenstruktur im *Tristan*, Peter Giesel durch die Exegese des „Tristan-Akkords“ aus der Perspektive der „Clausellehre“, Michael Zywiets und Martin Hoffmann in ihren Untersuchungen zu

Kontrapunkt und Choral in den *Meistersingern*, Birger Petersen-Mikkelsen, indem er, unverrückbar auf den Schultern von Adorno sitzend, die Harmonik des *Parsifal* durchmisst. Ulrich Bartels plädiert für eine „werkgenetische“ Wagner-Forschung durch Berücksichtigung der Skizzen und Entwürfe in der Werkanalyse. Und damit es nicht gar zu exklusiv musikwissenschaftlich zugeht, darf Eva Rieger ihr feministisches Scherflein zu Wagners „Weiblichkeitskonstruktionen am Beispiel von Brünnhilde“ beitragen.

„Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“ fragt Egon Voss in seinem Grundsatzreferat. Es ist eine durchaus selbstkritische Frage angesichts des Booms der nicht-musikologischen Wagner-Literatur. Voss plädiert nachdrücklich für eine Wagner-Exegese, welche die spezifische Rolle der Musik durch eine Analysemethode und Beschreibungssprache evident macht, die auch außerhalb des ‚Fachs‘ rezipierbar sind und die verdeutlichen, dass eine Interpretation des Wagner’schen Werks ohne eingehende Betrachtung der Musik heißen, „die Rechnung ohne den Wirt“ zu machen. An konkreten Beispielen weist er nach, wie oft die Musik bei Wagner mehr weiß als der Text – was allerdings schon Thomas Mann demonstriert hat –, dass sie differenzierter, vielschichtiger und vor allem kunstvoller als jener Text ‚redet‘, ja seine Aussagen nicht selten durch eine andere Semantik überlagert oder unterminiert. Literarischer und musikalischer Diskurs scheinen in Wagners Musikdramen immer wieder in einem nicht ineinander auflösbaren Konkurrenz- oder Mehrdeutigkeitsverhältnis zu stehen. Die Text-Musik-Relation ist bei Wagner schwerlich eindimensional erfassbar. Gibt es in seinen Werken nicht texunterstützende Musik wie musikunterstützenden Text, textkontra-rierende Musik und mit der Musik kontrastierenden Text, Passagen, die rein literarisch interpretierbar, solche die rein musikalisch zu analysieren sind und solche, wo Musik und Text sich so durchdringen, wechselseitig erhellen und ergänzen, dass sie nur ‚interdisziplinär‘ erfassbar sind? Diese Multifunktionalität der Musik bei Wagner ist in der Forschung bisher noch nie angemessen in Rechnung gestellt worden.

Auch Voss wehrt sich dagegen, Wagner ‚rein

musikalisch' zu betrachten. Damit verfehle man ihn, den „Künstler der bewußten Grenzüberschreitungen“, ebenso verhängnisvoll wie durch die Eliminierung der Musik in der Werkinterpretation. Da liegt der Hund begraben! Der ideale – ja der einzig angemessene – Wagner-Forscher wäre derjenige, der die gleiche Kompetenz auf musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichem Gebiet und eine umfassend gebildete Synthesekraft besäße. Er allein könnte das musikwissenschaftliche Opus summum über Wagner schreiben, auf das alle warten. Ulrich Bartels betont in seinem Beitrag mit Recht, dass es der derzeitigen analytischen Forschung wenig hilft, wenn man die Unbrauchbarkeit von Alfred Lorenz' Studien zur Form bei Richard Wagner demonstriert, „sofern nicht sinnstiftende Positiv-Kriterien beigebracht werden, sofern nicht bessere Analyse-Methoden die schlechteren oder verfehlten der Vergangenheit ersetzen“. Zweifellos weist der vorliegende Band in diese Richtung, aber seine Studien sind vielfach noch zu mikroanalytisch und hermetisch, als dass sie eine tragfähige Brücke bildeten, auf der Musikologen, Philologen und Kulturwissenschaftler aller Regenbogenfarben gemeinsam Walhall entgegenwandeln könnten, ohne ihrem Ende zuzueilen.  
(September 2004) Dieter Borchmeyer

*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.*

Der Titel lässt bereits erahnen, dass es sich um eine ungewöhnliche Festschrift handelt. Denn Wissenschaft ist doch stets der Wahrheit verpflichtet, kann sich also eigentlich nicht in einem Spannungsfeld zwischen Vision und Wahrheit befinden. Die ersten Seiten bestätigen die Vermutung: Ein Porträtfoto zeigt den Jubilar bestens gelaunt mit einem Grappa-Gläschen in der Hand; ein Hinweis darauf, dass die folgenden Abhandlungen nicht ‚bierernst‘ zu nehmen sind? Das Inhaltsverzeichnis beseitigt letzte Zweifel über die Ausnahmestellung der Festschrift, denn die beitragenden Autoren mit klangvollen Namen wie Friedrich Ludwig Otto Dur, Gambrino Gambrinus, Étienne Ger-

me, Perletta Guiramenta oder Yvonne Kuares sind selbst dem fachwissenschaftlichen Leserkreis völlig unbekannt; oder doch nicht? Dank sagungen der Herausgeber unter anderem an Rudolf Flotzinger, Heiner Gembris, Hartmut Krones, Klaus Mehner und Gretel Schwörer-Kohl lüften zumindest einen Teil des Geheimnisses.

Die Titel der Beiträge lassen spannende, innovative Forschungsberichte vermuten und in der Tat liest sich die Festschrift an vielen Stellen wie ein Krimi; Umberto Eco könnte mit seinen Romanen als Vorbild gedient haben, denn dem Untertitel entsprechend bewegen sich alle Beiträge im Bereich zwischen Fakten und Spekulationen, quellenbasierten Aussagen und frei erfundenen, sozusagen quellengenerierenden Konstruktionen. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: J. Stockhausen und L. Heuer setzen sich mit der auffallend hohen Zahl von Musikwissenschaftlern mit dem Vornamen Wolfgang auseinander, die sich W. A. Mozarts Schaffen widmeten („Nomen est omen: Eine bibliometrische Untersuchung zur Mozartforschung“). A. Lubinstein und X. Pärt Ise entdecken den Flohwalzer als Musikstück, das den Erwerb musikalischer Fähigkeiten begünstigt („Early Exposure to Piano Music as a Catalyst for Musical Ability“). A. M. Salomon findet einen Brief, der die schicksalhafte Begegnung und berufliche Zusammenarbeit Domenico Scarlatti und Georg Friedrich Händels als Imbissbetreiber im Jahre 1708 dokumentiert („Das dunkle Jahr. Neue Quellen und Forschungen zu Händels Italienreise“). G. Gambrinus schließlich studiert die Wirkung von Musik auf eine spezielle Tierspezies, den „*Ursus latex multicoloratus*“. In allen Beiträgen der Festschrift ist die Kreativität der Autoren in der (Er-)Findung bislang unbekannter Dokumente, experimenteller Daten und in der Konstruktion ungeahnter Zusammenhänge zu spüren. So ist die Lektüre von der ersten bis zur letzten Seite unterhaltsam im besten Sinne.

Alles nur ein großer Spaß? Es steckt – einer als Motto der Festschrift vorangestellten Äußerung Stefan Heyms entsprechend – doch ein tieferer Sinn hinter den Beiträgen. Zum einen stellt sich beim Lesen unwillkürlich die Frage „Was wäre, wenn...?“, wenn die zitierten neuen Quellen tatsächlich aufgetaucht wären oder Versuchsergebnisse tatsächlich solche uner-

warteten Effekte zutage gefördert hätten. Die Vorläufigkeit von Forschungsergebnissen und Interpretationen wird dem Leser so ständig vergegenwärtigt. Zum anderen führt die Festschrift lieb gewonnene wissenschaftliche Methoden und Darstellungsformen vor Augen und hinterfragt sie zugleich: minutiöse Beschreibungen nicht existenter Quellen, statistische Prüfverfahren, angewandt auf frei erfundene Daten, tiefgründige Analysen und ästhetische Wertungen nie geschriebener Kompositionen zeigen, wie sehr formale Kriterien das Verständnis von Wissenschaft prägen. Eine hintergründige kritische Auseinandersetzung mit der Musikwissenschaft ist schließlich auch in dem Aufzeigen ständig sich wiederholender Arbeiten zu thematisch eng begrenzten Detailproblemen zu finden, etwa in G. Bleskotics Analysen von zwei Skizzenblättern zum „Benedictus“ und „Agnus Dei“ aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem*. So bleibt am Ende doch ein nachdenkliches Lächeln: etablierte Formen des wissenschaftlichen Diskurses sind stets neu zu überdenken und auf ihre Angemessenheit für den Erkenntnisgewinn hin zu prüfen. (August 2004) Wolfgang Auhagen

GIOVANNI ANDREA BONTEMPI/MARCO GIOSEPPE PERANDA: *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne*. Hrsg. von Susanne WILSDORF. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1998. XXXVIII, 204 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum, Band 2.*)

Mit dem Hinweis auf eine am 13. April 1627 in Torgau aufgeführte *Pastoral Tragicomoedia von der Daphne* auf einen Text von Martin Opitz, zu der Heinrich Schütz die nicht mehr erhaltene Musik lieferte, beginnen in der älteren Literatur gewöhnlich die Spekulationen um die erste deutsche Oper. Ob es sich hier tatsächlich um eine Oper im Sinne der kurz zuvor in Italien begründeten Gattung handelte, ist zumindest umstritten. Innerhalb der sicher dokumentierten Frühgeschichte der Oper am kursächsischen Hof nimmt aber ein anderes *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne* eine Sonderstellung ein, weil hier das für Dresden einmalige Experiment eines Bühnenwerkes in deutscher Sprache gewagt wurde.

Die Musik lieferten die beiden Italiener Giovanni Andrea Bontempo und Marco Gioseppe Peranda. Auf der Basis archivalischer Quellen konnte die Herausgeberin ermitteln, dass die erste Aufführung nicht im September 1671, wie in der älteren Literatur durchweg behauptet wird, sondern erst am 9. Februar des folgenden Jahres in dem 1667 eröffneten Komödienhaus am Taschenberg in Dresden stattfand. Bis 1679 folgten mehrere Wiederholungen. Ein handschriftliches Libretto und ein Partiturmanuskript aus dem späten 17. Jahrhundert sind erhalten; dazu kommt noch eine ausführliche Inhaltsangabe zur Aufführung von 1672 in den Akten des Oberhofmarschallamtes. Da alle diese Quellen in verschiedenen Details voneinander abweichen, entschied sich die Herausgeberin zum gesonderten Abdruck des Librettos in der Schreibweise der Vorlage, während im Hauptteil des Bandes der Text in moderner Orthographie wiedergegeben ist. Abweichend von der Partitur bietet das Libretto vier zusätzliche Szenen mit eher derben Einlagen, die auch in den Akten des Oberhofmarschallamtes nicht erwähnt werden. Andererseits finden sich dort Hinweise auf Entrées mit Satyren, Schäfern und Bauern, die in den übrigen Quellen nicht vorkommen. Eine Wiedergabe dieser Inhaltsangabe aus den Akten im Vorwort oder im Kritischen Bericht wäre durchaus sinnvoll gewesen, um dem Benutzer einen annähernd vollständigen Einblick in die Quellen zu ermöglichen. Susanne Wilsdorf führt die Unterschiede auf die verschiedenen Aufführungen zurück und sieht in den Einlagen des Librettos Schauspielenszenen, die auf „Mischformen zwischen den Künsten“ innerhalb dieser Oper hindeuten. Im Partiturmanuskript bleiben manche Fragen vor allem zur instrumentalen Besetzung offen, die im Vorwort eingehend erörtert werden. Für die einleitende *Sonata* bietet die Ausgabe entsprechend den in der Quelle freigelassenen Systemen im Anhang eine zur Fünfstimmigkeit ergänzte Version. Kaum ermittelbar ist dagegen der Anteil der beiden Komponisten an der Gesamtgestalt der vorliegenden Partitur. So bleibt am Ende lediglich die historiographische Frage, ob es sich bei der *Dafne* von Bontempo und Peranda wirklich um eine „frühdeutsche“ Oper oder lediglich um eine italienische Oper in deutscher Sprache handelt. Die hier vorgelegte Edition innerhalb der

*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* ist nicht nur für die Frühgeschichte der Oper in Deutschland von Interesse, sondern bietet auch einen wichtigen Einblick in die Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am kur-sächsischen Hof.  
(August 2004) Gerhard Poppe

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 40: Imeneo. Drama per musica in tre atti HWV 41. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. LXII, 338 S.*

*Imeneo* gehört zu den Händel-Opern mit einer komplizierten und ungewöhnlich langen Entstehungsgeschichte. Zwei unvollständig gebliebenen Entwürfen im September/Okttober 1738 und Frühjahr 1739 sowie einigen Korrekturen im Herbst desselben Jahres folgte schließlich eine dritte Version, die Ende 1740 lediglich zwei Aufführungen erlebte. Für seine Reise nach Dublin arbeitete der Komponist das Werk noch einmal um, aber auch diese Fassung kam nicht über zwei Aufführungen im März 1742 hinaus. Die Veränderungen betrafen nicht nur den Austausch von Arien und die Kürzung von Rezitativen, sondern in der Fassung der Erstaufführung auch die Zuweisung der ursprünglich für einen Tenor bestimmten Titelpartie an den jungen Bassisten William Savage. In Dublin sang dagegen wiederum ein Tenor den *Imeneo*, während der Komponist gleichzeitig die Rolle der *Clomiri* auf wenige Rezitative reduzierte. Einige Arien wurden außerdem im Laufe der Arbeit unterschiedlichen Personen zugeteilt, so „*Di cieca notte*“ (1738 *Imeneo*, 1740 und 1742 *Argenio*) und „*Sorge nell'alma mia*“ (1738, 1739 und 1740 *Tirinto*, 1742 *Imeneo*). Alle Entwürfe und Fassungen sind in Händels Autograph und Direktionspartitur derart ineinander verschachtelt, dass die älteren Autoren seit Charles Burney vor dem Durcheinander kapitulierten und auch Friedrich Chrysander in der alten Händel-Ausgabe trotz seiner grundsätzlichen Orientierung an der Direktionspartitur nicht über eine Kompi-

lation aus den verschiedenen Versionen hinaus kam. Erst vor wenigen Jahren hatte John H. Roberts im *Händel-Jahrbuch* eine Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von *Imeneo* vorgelegt, an die Donald Burrows in der vorliegenden Edition anschließen konnte. Die Libretti der verschiedenen Aufführungen, die Stimmtypen und die vorgesehenen Sänger, Händels Entlehnungspraxis, vor allem aber die Untersuchung der verwendeten Papiersorten und die Rekonstruktion der Lagenordnung in Autograph und Direktionspartitur boten eine tragfähige Basis, um das Material der verschiedenen Fassungen voneinander zu unterscheiden. Für die Entwürfe von 1738 und 1739 blieb der Herausgeber dabei fast vollständig auf das Autograph angewiesen, und gerade hier ließen sich Hypothesen und vorsichtige Konjekturen nicht ganz vermeiden. Das erreichte Gesamtergebnis ist in jeder Hinsicht beeindruckend und findet im Vorwort, in der Konkordanz der verschiedenen Fassungen und im Kritischen Bericht eine subtile und übersichtliche Darstellung. Die Fassung der Londoner Erstaufführung erscheint entsprechend den Editionsrichtlinien der *Hallischen Händel-Ausgabe* im Hauptteil des Bandes, während die übrigen Versionen in den Anhang verwiesen werden. Händels Gründe, die zur Wahl dieses für einen kommerziellen Opernbetrieb eher ungewöhnlichen Librettos führten, können dagegen nicht endgültig erhellt werden. Burrows vermutet, dass der Komponist ein Werk für anstehende Hochzeitsfeierlichkeiten im englischen Königshaus vorgesehen hatte. Da Prinzessin Mary aber 1740 lediglich ihre Verlobung in London feierte und die eigentliche Vermählung in Kassel begangen wurde, sei das Ereignis nicht spektakulär genug für eine eigene Opernproduktion gewesen, und so sei *Imeneo* in das Programm der folgenden Spielzeit eingefügt worden. Auch wenn solche Fragen noch einer endgültigen Klärung harren, bietet der vorliegende Band ein mustergültiges Beispiel für die Herausgabe eines in editionstechnischer Hinsicht ausgesprochen schwierigen Händel-Werkes.  
(August 2004) Gerhard Poppe



## Stellungnahme

Zur Rezension von *Musikgeschichte Tirols. Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Kurt DREXEL und Monika FINK. Mit Beiträgen von 22 Autoren. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2001. 790 S., Abb., Notenbeisp. (Schlern-Schriften 315.) durch Hildegard Herrmann-Schneider in *Mf* 57 (2004), Heft 4, S. 446–448.

Zu der in der letzten Ausgabe der *Musikforschung* veröffentlichten polemischen, unsachlichen und in einigen Teilen schlichtweg mit falschen Angaben versehenen Rezension von Frau Herrmann-Schneider ist eine Stellungnahme unabdingbar, auch deshalb, weil in dieser Besprechung die Sinnhaftigkeit der Förderung des Projekts durch öffentliche Mittel angezweifelt wird.

Dass in einer fünfspaltigen Besprechung über ein Buch mit 790 Seiten unter Mitwirkung von 22 Autorinnen und Autoren kein einziger positiver Aspekt erwähnt ist, zeigt, dass hier Persönliches vor die Sachargumentation gestellt wird. Einige Beispiele für eine Reihe von falschen Angaben und Fehlern in der Rezension:

1. Es wird moniert, dass eine Dissertation, die 2002 approbiert wurde, nicht genannt wird. Der Abgabetermin für die Manuskripte des Bandes I war 2000, der Band ist bereits 2001 erschienen.

2. Unzulässig als Argument in dieser Kritik ist das Anführen persönlicher Vorlieben, etwa bei Alexander Utendal, der dem weitaus berühmteren Jakob Regnart als Komponist vorgezogen wird.

3. Falsche und sinnentstellende Zitate aus dem Text des Buches: z. B. beim Titel des Beitrags von Rainer Gstrein.

4. Gänzlich ignoriert wird das in der Einleitung des Buches erläuterte Konzept einer aspekt- und quellenorientierten Darstellung.

5. Über mehrere Spalten wird das Einarbeiten bestehender Literatur und der Mangel an neuen Forschungsergebnissen beanstandet. Wir verweisen auf die zahlreichen neuen Forschungsergebnisse (Tridentinum, Trienter Codices, Hofkapelle Maximilians I., Analysen von Quellen, die rätsische Harfe vom Pirschboden – ein in Europa einzigartiger Sensationsfund, der von der Rezensentin nicht einmal erwähnt wird –, die Erstveröffentlichung der Steinzeitflöte

von Völs am Schlern etc.) und gleichzeitig darauf, dass ein Zeitraum von etwa sieben Jahrtausenden wohl nicht in einer einzigen Publikation in allen weißen Flecken neu beforscht werden kann.

6. Im Grundtenor der Rezension wird die Kompetenz der Herausgeber sowie der – übrigens großteils international sehr renommierten – Autorinnen und Autoren in rufschädigender Art und Weise in Frage gestellt.

Dass es sich bei der Besprechung von Herrmann-Schneider um eine sachliche Beurteilung des betreffenden Bandes handelt, muss daher bezweifelt werden.

Kurt Drexel

## Eingegangene Schriften

„Abwege und Konsequenzen“. Dieter Schnebel in *Kaiserslautern*. Hrsg. von Stefan FRICKE. Katalog zur Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern, 25.6.–27.8.2004. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 28 S., Abb.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Mozart 1485/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts. Tutzing: Hans Schneider 2004. 2 Bände, 990 S.

DANIEL BELLER-McKENNA: Brahms and the German Spirit. Cambridge/London: Harvard University Press 2004. XI, 243 S., Abb., Nbsp.

IGNACE BOSSUYT: Johann Sebastian Bach: Christmas Oratorio (BWV 248). Übersetzt von Stratton BULL. Leuven: Leuven University Press 2004. 185 S., Nbsp. (Ancorae. Steunpunten voor studie en onderwijs. Volume 19.)

JOACHIM BRÜGGE: Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 393 S., Abb., Nbsp.

KAROL BULA: Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914. Sinzig: Studio Verlag 2004. 341 S., Abb. (Edition IME. Reihe 1: Schriften, Band 13.)

MICHELE CARAFA: Le Solitaire. Dossier de presse parisienne (1822). Hrsg. von Olivier BARA. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2004. 79 S. (Critiques de l'opéra français de XIXème siècle. Volume XV.)

Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgía e historia cultural. Hrsg. von Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN. Logroño: Universidad de la Rioja 2004. 405 S., Abb. Nbsp.

Violeta Dinescu. Hrsg. von Eva-Maria HOUBEN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 168 S., Abb., Nbsp.

SANDRA DREISE-BECKMANN: Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Anhang: Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. 294 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 9.)

The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England, 1750–1830. Hrsg. von Michael KASSLER: Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XXI, 455 S., Abb., Nbsp. (Music in Nineteenth-Century Britain.)

HELMUT FÖLLER: B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2004. 309 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 8.)

BERNARD FOURNIER: L'Histoire du quatuor à cordes 1870–1945. In Zusammenarbeit mit Roseline KASSAP-RIEFENSTAHL. Paris: Fayard 2004. 1293 S., Nbsp.

JEAN GALLOIS: Charles-Camille Saint-Saëns. Sprimont: Pierre Mardaga 2004. 383 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique-Musicologie“.)

WALTER und PETER GEIERHAAS/VIKTOR LUKAS/ANDREW McCREDIE/FranzPETER MESSMER/HEINRICH WIMMER: Gustav Geierhaas. Tutzing: Hans Schneider 2004. 147 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 43.)

SILJA GEISLER-BAUM: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz: Are Edition 2004. XI, 189 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2004. 260 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 45.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 36. Auslieferung, Winter 2003/2004. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich EGGBRECHT hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003/2004.

Karl Amadeus Hartmann: Komponist im Widerstreit. Hrsg. von Ulrich DIBELIUS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 347 S., Abb., Nbsp.

LUCIA HASELBÖCK: Bach-Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb.

Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder. Bericht über das Symposium 21.–22. Juni 2002. München: G. Henle Verlag 2004. S. 299–429, Abb., Nbsp. (Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band VIII, Heft 4, Juli 2004.)

Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations. Hrsg. von Stephen A. CRIST und Roberta MONTEMORRA MARVIN. Rochester, New York: University of Rochester Press 2004. VIII, 429 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 28.)

Italian Music during the Fascist Period. Hrsg. von Roberto ILLIANO. Turnhout: Brepols 2004. 746 S., Abb. (Speculum Musicae. Volume X.)

Charles Ives, 1874–1954. Amerikanischer Pionier der Neuen Musik. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Werner KREMP. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004. 211 S., Nbsp. (Atlantische Texte. Band 23.)

Jazz. Rough Guide. Hrsg. von Ian CARR/Digby FAIRWEATHER/BRIAN PRIESTLEY. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004. 805 S., Abb.

Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium, 24. Mai 2002. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2004. 119 S., Nbsp. (IfMpF-Monographie. Nr. 11.)

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Reprint der Ausgabe Berlin 1771. Hrsg. und eingeleitet von Gregor HERZFELD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVII\*, 250, VI S.

klangwelten : lebenswelten. komponistinnen in südwestdeutschland. Hrsg. von Martina REBMANN und Reiner NÄGELE. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek vom 6. Oktober 2004 bis 3. Januar 2005 und der Württembergischen Landesbibliothek vom 2. Februar bis 24. März 2005. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2004. 239 S., Abb.

SHINJI KOIWA: Das Klavierkonzert um 1830. Studien zur formalen Disposition. Sinzig: Studio Verlag 2003. 249 S., Abb., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 26.)

OLIVER KORTE: Die „Ekklesiastische Aktion“ von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns. Sinzig: Studio Verlag 2003. 206 S., Abb., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 29.)

JULIAN LITTLEWOOD: The Variations of Johannes Brahms. London: Plumbago Books 2004. XIII, 369 S., Abb., Nbsp. (Poetics of Music.)

MARTIN LÜCKE: Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Um-

gangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster: LIT Verlag 2004. 255 S. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 10.)

GRETA MOENS-HAENEN: Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten. 2. Auflage der Ausgabe Graz 1988. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2004. 315 S., Nbsp.

Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. Mit Datenbank auf CD-ROM. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Bearbeitet von Gudula SCHÜTZ und Karsten MACKENSEN: Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. VIII, 450 S. (Catalogus Musicus XVIII.)

Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren. Hrsg. von Friedrich GEIGER und Eckhard JOHN. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004. 278 S., Abb., Nbsp.

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 9. Hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Redaktion: Hildegard MANNHEIMS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004. 317 S., Abb., Nbsp.

Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004. 572 S., Nbsp.

GISELA NAUCK: Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 219 S., Abb. (SWR Schriftenreihe. Grundlagen 7.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 12. Jahrgang 2004. Hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. 200 S., Abb., Nbsp. (Edition Helma Kurz.)

HILDEGARD NEUHAUSER: Musikpflege in Bergisch Gladbach im 19. Jahrhundert – die Unternehmerin Maria Zanders und der Komponist Max Bruch. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2004. 196 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 1.)

The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology. Hrsg. von Arved ASHBY. Rochester: University of Rochester Press 2004. VIII, 404 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

JOSEF PRATL/HERIBERT SCHECK: Regesten der Esterházy'schen Acta musicalia und Acta theatrialia in Budapest. Tutzing: Hans Schneider 2004. 306 S. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 4.)

Benedict Randhartinger und seine Zeit. Wissenschaftliche Tagung 3. bis 6. Oktober 2002 Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2004. 223 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 29.)

Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht. Hrsg. von Sabine MEINE. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2004. 234 S., Abb., Nbsp. (IfMpF-Monographie. Nr. 9.)

DONATELLA RESTANI: Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico. Ravenna: Longo Editore 2004. 106 S.

Rock. Rough Guide. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Hrsg. von Peter BUCKLEY. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004. 943 S., Abb.

CLAIR ROWDEN: Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera. Massenet's „Hérodiade“ and „Thaïs“. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2004. 329 S., Abb., Nbsp. (Etudes sur l'opéra français de XIXe siècle. Volume VI.)

CHRISTOPHER SCHMIDT: Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre. Winterthur: Amadeus Verlag 2004. 224 S., Nbsp. (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Sonderband.)

Schubert-Enzyklopädie (Schubert-Lexikon). Überarbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Ernst HILMAR und Margret JESTREMSKI. Mit einem Geleitwort von Alfred BRENDEL. Tutzing: Hans Schneider 2004. 2 Bände, 953 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 14.)

ROBERT SCHUSTER: Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2004. 884 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 11.)

Socialist Realism and Music. Hrsg. von Mikuláš BEK, Geoffrey CHEW und Petr MACEK. Brno: Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University/Praha: Koniasch Latin Press 2004. 270 S., Nbsp. (Colloquia Musicologica Brunensia 36/2001.)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Jahrbuch 2002. Hrsg. von Peter WOLLNY. Redigiert von Bernhard SCHRAMMEK. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2004. 332 S., Abb., Nbsp.

Stare über Berlin. Ästhetische Analogien des Völgelgesangs. Hrsg. von Tilman KÜNTZEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 135 S., Abb., Nbsp.

Wolfgang Stresemann. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim:

Wolke Verlag 2004. 110 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 9.)

MICHAEL STRUCK: „A felicitous idea – a product of bereft old age – a drama with too many heroes?“ Notes on the reception, concept and editions of Johannes Brahms's Double Concerto op. 102. Bangor: School of Music, University of Wales 2004. 41 S., Nbsp. (Bangor Monographs in Musicology.)

JUTTA STÜBER: Das Chorbuch zum Singen in reiner Stimmung. Teil 1. Bonn: Orpheus-Verlag 2004. 354 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 103.)

Studien und Materialien zur Vokalmusik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Christian ROLLE und Herbert SCHNEIDER für Netzwerk Musik Saar. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2004. 127 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar. Band 4.)

MATTHIAS TISCHER: Ferdinands Hands „Aesthetik der Tonkunst“. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2004. 278 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 12.)

ERICH VALENTIN: Zwischen Salzburg und München. Die Familie Mozart in Südbayern. 2. erweiterte und ergänzte Auflage. Hrsg. von Christian GRIES und Klara-Luise OSTERN. Tutzing: Hans Schneider 2004. 88 S., Abb.

MARC VIGNAL: Jean Sibelius. Paris: Fayard 2004. 1177 S., Nbsp.

Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa. 16. Arolser Barock-Festspiele 2001. Tagungsbericht in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musikkultur im östlichen Europa, Bonn, hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio Verlag 2004. 181 S., Abb., Nbsp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)

WALTER WINDISCH-LAUBE: Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel. Zum Sinnbild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert. Mainz: Are Edition 2004. Teilband 1: Dokumentation und zusammenfassende Deutung, XXXI, 488 S., Abb., Nbsp.; Teilband 2/1: Werk-Interpretationen: Matthisson bis Mörike, Teilband 2/2: Werk-Interpretationen: Chopin bis Garbarek, 872 S., Abb., Nbsp. (Musik im Kanon der Künste. Band 3.)

## Eingegangene Notenausgaben

GIUSEPPE ALLEVI detto „PIACENZA“: Monodie, Duetti, Terzetti, Quartetti, Dialoghi spirituali, Messa dei morti, Litanie della B. Vergine, Sonate a tre. Secondo e terzo libro delle „Compositioni Sacre“. Hrsg. von Francesco BUSSI. Firenze: Leo S. Olschki Editore

2004. 380 S. (Historiae Musicae Cultores CV./Monumenti Musicali Piacentini e Farnesiani 3.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung VIII, Band 2: Messe Opus 86. Hrsg. von Jeremiah W. McGRANN. München: G. Henle Verlag 2003. XIII, 294 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 13: La contesa dei Numi (Kopenhagen 1749). Componimento drammatico von Pietro METASTASIO, bearbeitet von Thomas CLITAU. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIV, 182 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 11: Sinfonien 1782–1784. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling E. MURRAY. München: G. Henle Verlag 2003. XIV, 300 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe IX: Trios für Blasinstrumente und Streichinstrumente. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. München: G. Henle Verlag 2004. XII, 96 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe X: Streichduos. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Ulrich MAZUROWICZ. München: G. Henle Verlag 2004. X, 64 S.

ANSELM HÜTTENBRENNER: Sämtliche Streichquartette. Hrsg. von Michael KUBE. München/Salzburg: Musikverlag Bernd Kätzbichler 2003. IV, 94 S. (Kätzbichlers Kammermusik Bibliothek. Band 1.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Violine und Orchester A-dur KV 219. Hrsg. von Cliff EISEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. 46 S. (Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek 5371.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Violine und Orchester D-dur KV 218. Hrsg. von Cliff EISEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 38 S. (Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek 5370.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Violine und Orchester G-dur KV 216. Hrsg. von Cliff EISEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 41 S. (Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek 5369.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. Band 3 und 4. Aus dem Nachlass Stefan Kunze vorgelegt von Konrad KÜSTER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 150 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie IV, Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 6. Vorgelegt von Henning BEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. f/47 S.

LEOPOLD SCHEFER: Ausgewählte Lieder und Gesänge zum Pianoforte. Hrsg. von Ernst-Jürgen DREYER. München: G. Henle Verlag 2004. XV, 151 S. (Das

Erbe deutscher Musik. Band 122./Abteilung Frühromantik. Band 6.)

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 8/9: Cationes sacrae 1625. Lateinische Motetten für vier Stimmen und Basso continuo. Neuausgabe von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVII, 221 S.

ANGELUS SILESIUS: Heilige Seelen-Lust. Reprint der fünfteiligen Ausgabe Breslau 1668. Hrsg. von Michael FISCHER und Dominik FUGGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 33\*, 695 S. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Band XLI.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXIX: Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten. Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LIV, 278 S.

## Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Martin RUHNKE am 25. September 2004.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Walter HÜTTEL zum 85. Geburtstag am 13. Februar,

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT zum 80. Geburtstag am 2. März,

Dr. Renate FEDERHOFER-KÖNIGS zum 75. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Constantin FLOROS zum 75. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER zum 75. Geburtstag am 2. Februar,

Prof. Dr. Rudolf BOCKHOLDT zum 75. Geburtstag am 25. Februar,

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER zum 75. Geburtstag am 14. März,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL zum 70. Geburtstag am 5. Januar,

Prof. Dr. Hans RECTANUS zum 70. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Hans Joachim KREUTZER zum 70. Geburtstag am 21. Februar,

Prof. Dr. Klaus MEHNER zum 65. Geburtstag am 5. August 2004.

\*

Dr. Rebecca GROTJAHN hat sich am 15. Dezember 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Ihre kumulative Habilitationsschrift umfasst zehn Beiträge zum Thema *Studien zur Kulturgeschichte der Musik vom ausgehenden 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*.

PD Dr. Michele CALELLA, Universität Zürich, hat einen Ruf an die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien auf eine Universitäts-Professur für Musikwissenschaft angenommen.

2004 gelangten zwei Habilitationsverfahren am Gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena zum erfolgreichen Abschluss: Dr. Oliver HUCK habilitierte sich mit der Studie *Die Musik des frühen Trecento*. Die Friedrich-Schiller-Universität Jena verlieh ihm die Lehrbefugnis als Privatdozent. Dr. Roman HANKELN habilitierte sich mit der Studie *„...an des Rhythmus goldenem Zügel...“ Untersuchungen zur Vertonung antikeorientierter Metren im Liedschaffen Johann Friedrich Reichards (1752–1814)* und nahm einen Ruf auf eine Professur am Mittelalterzentrum der Universität Trondheim an.

PD Dr. Klaus ARINGER, Universität Tübingen, hat zum Sommersemester 2005 einen Ruf auf eine Professur für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz angenommen. Im Wintersemester 2004/05 versieht er die Stelle als Gastprofessor.

In der Sitzung vom 22. Oktober 2004 hat der Verein Internationales Quellenlexikon der Musik e. V., Trägerverein des RISM, Prof. Dr. Dr. h. c. Christoph Wolff, Harvard University, Cambridge (USA), und Direktor des Bach-Archivs Leipzig, zu seinem Vorsitzenden und Präsidenten der Commission mixte gewählt. Der bisherige Vorsitzende, Dr. Harald Heckmann, wurde in Anbetracht seiner großen Verdienste zum Ehrenpräsidenten ernannt.

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung (INMM) in Darmstadt wird vom 30. März bis zum 3. April 2005 seine 59. Arbeitstagung durchführen. Das Thema in diesem Jahr lautet *„Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute“*. Darin eingebunden sind ein Symposium über Helmut Lachenmann und die Resonanz seiner Musik (Leitung: Dr. Jörn Peter Hiekel) sowie ein Forum zur Musik Wolfgang Rihms (Leitung: Prof. Dr. Rudolf Frisius). Beide Komponisten werden anwesend sein und mitdiskutieren. Außerdem wird es u. a. theoretische Vorträge zu Vermittlungsaspekten, ein Forum zur Musik in den Medien (Leitung: Dr. Alexander Schwan, Dr. Nina Polaschegg) sowie fünf Konzerte geben. Tagungsort: Akademie für Tonkunst, Ludwigshöhstraße 120, 64285 Darmstadt; Informationen und Anmeldung: Tel. 06151/4 66 67; E-Mail: inmm@neue-musik.org; Internet: www.neue-musik.org.

*„Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts“*

lautet der Titel eines Internationalen Symposions, das vom 21. bis 24. April 2005 an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart in Kooperation mit dem Staatstheater Stuttgart veranstaltet wird. Ziel ist es, den Begriff „Diva“ für die Analyse der Musik- und Unterhaltungskultur des 19. und 20. Jahrhunderts fruchtbar zu machen. Anhand von Fallbeispielen aus unterschiedlichen Bereichen der Kultur (Oper, Theater, Film, Pop) soll das Phänomen „Diva“ in vier Sektionen untersucht werden: 1) Theoretische und terminologische Aspekte: Die Diva als Star-Konzept; 2) Sozialgeschichtliche Aspekte: Sängerinnen-Stars als Zentralfiguren des kulturellen Lebens; 3) Die Kunst der Diva: Image, Gesang und Selbstinszenierung; 4) Sängerinnen und Diven im Mittelpunkt des Musiktheater-Werks. In zwei abschließenden Rundgesprächen wird der Blick auf mögliche Konsequenzen für die Arbeit im heutigen Musiktheater und für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses gerichtet. Das u. a. von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Mariann Steegmann Foundation geförderte Symposium steht unter der Leitung von Dr. Rebecca Grotjahn, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (RebeccaGrotjahn@web.de), Prof. Dr. Dörte Schmidt, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart (doerte.schmidt@mh-stuttgart.de) und Dr. Thomas Seedorf, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Thomas.Seedorf@muwi.uni-freiburg.de).

„*Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geiste der Antike?*“ lautet der Titel des V. Trossinger Symposiums zur Renaissancemusikforschung, das am 28. und 29. April 2005 in Rottweil, wo Glarean vor 500 Jahren lebte, stattfindet. Nähere Informationen: [www.mh-trossingen.de/meldungen/rmf/symposium\\_5.htm](http://www.mh-trossingen.de/meldungen/rmf/symposium_5.htm) oder über Institut für Alte Musik, Staatl. Hochschule für Musik Trossingen, Tel. 07425/94 91–52.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Robert-Schumann-Haus am 8. und 9. Juni 2005 im Rahmen der Zwickauer Musiktage ihre 18. Wissenschaftliche Arbeitstagung unter dem Thema „*Schumann im 20. Jahrhundert. Forschung – Interpretation – Rezeption*“. Hierzu werden interessierte Musikwissenschaftler und Musikliebhaber herzlich eingeladen, um zusammen mit den Referenten über den aktuellen Forschungsstand zu diskutieren. Das genaue Tagungsprogramm wird ab März 2005 im Internet unter [www.zwickau.de/veranstaltungen/einrichtungen/rshaus/rshausveranstaltungen.htm](http://www.zwickau.de/veranstaltungen/einrichtungen/rshaus/rshausveranstaltungen.htm) veröffentlicht.

Vom 23. bis 25. Juni 2005 veranstalten das Joseph Haydn-Institut und das Institut für Musikwissenschaft der Universität zu Köln einen Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress zum Thema „*Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung*“ im Maternushaus (Dreikönigssaal), Kardinal-Frings-

Straße 1–3. Besondere Schwerpunkte des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Kongresses sind „Opernforschung“ und „Edition“. Im Rahmenprogramm finden drei Konzerte in der Musikhochschule Köln statt. Nähere Informationen unter [www.haydn-institut.de](http://www.haydn-institut.de) bzw. beim Joseph Haydn-Institut, Blumenthalstr. 23, 50670 Köln, Tel. 0221/73 37 96, E-Mail: [haydn-institut@t-online.de](mailto:haydn-institut@t-online.de).

Die beiden von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekte „*Die Musik des frühen Trecento*“ und „*Komponieren in Italien um 1400*“ veranstalten vom 1. bis 3. Juli 2005 in Jena am Gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena eine internationale und interdisziplinäre Tagung zur „*Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*“. Die italienische Musik des Trecento galt lange Zeit als ein isoliertes Repertoire, da aus dem Duecento keine Vertonungen italienischer Texte bekannt waren und die bekannte Musik des Quattrocento keine Brücke zwischen dem Trecento- und dem Cinquecento-Madrigal erkennen ließ. Neue Quellen aus dem 13. und 15. Jahrhundert sowie veränderte Forschungsparadigmen hinsichtlich der Musikhistoriographie, Notation und Analyse legen es nahe, die Frage nach der Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento erneut zu stellen. Daneben werden die frühesten Vertonungen volkssprachlicher Texte und die Anfänge der Polyphonie in Italien, neue Quellen und Perspektiven auf die Musik des frühen Quattrocento und die „*poesia per musica*“ diskutiert. Die Tagung wird von Oliver Huck, Sandra Dieckmann, Alba Scotti und Signe Rotter-Broman geleitet, ein detailliertes Programm kann unter [www.uni-jena.de/~xlhuol/tagung](http://www.uni-jena.de/~xlhuol/tagung) abgerufen werden. Information und Anmeldung: Friedrich-Schiller-Universität Jena, Nachwuchsgruppe „Die Musik des frühen Trecento“, Jenergasse 8, 07737 Jena, E-Mail: [oliver.huck@uni-jena.de](mailto:oliver.huck@uni-jena.de).

Im Zusammenhang mit der *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs* veranstaltet das Arnold Schönberg Center in Wien mit dem Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg am Institut für Musikalische Stilforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien vom 15. bis 17. September 2005 ein Internationales Symposium unter dem Titel „*Topographie des Gedankens – Die Schriften Arnold Schönbergs*“. Behandelt werden die folgenden Themen: „Editionskonzepte der verschiedenen in Entstehung begriffenen Ausgaben (Musikalische Werke, Briefe, Schriften)“ – „Bereits publizierte Ausgaben von Schönberg-Texten“ – „Werkedition versus Quellenedition“ – „Sprachliches und Sprachstilistisches“ – „Probleme der

Mehrsprachigkeit“ – „Aspekte einzelner Werkgruppen“ sowie die „Rezeption der Schriften“. Als Ausgangspunkt der Überlegungen soll die Diskussion editorischer Probleme einer Quellen-Ausgabe dienen; geplant ist zudem ein umfangreiches Roundtable-Gespräch, bei welchem konkrete Beispiele erörtert werden. Die Beiträge werden durch die Präsentation von Quellen aus dem Schönberg-Nachlass ergänzt. Aktuelle Informationen: [www.schoenberg.at/7\\_research/symposia\\_2005](http://www.schoenberg.at/7_research/symposia_2005)

Das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik „Franz Liszt“, veranstaltet vom 24. bis 27. September 2005 ein internationales Symposium zum Thema „Schiller und die Musik“, organisiert und geleitet von Prof. Dr. Helen Geyer und Prof. Dr. Dr. h. c. Wolfgang Osthoff. In Zusammenhang mit der Erinnerung an Schillers Tod vor 200 Jahren wird das Symposium schwerpunktmäßig ästhetische Gesichtspunkte, Schillers praktisches Verhältnis zur Musik und Grundsätzliches der Beziehung von Dichtung und Musik sowie Fragen der Rezeption, z. B. des Schiller'schen Theaters im gesamteuropäischen Kontext, durch die französische und italienische Oper sowie durch slawische Musikdramatik, behandeln. Das Symposium wird sich keineswegs auf einen primär musikalischen und musikhistorischen Charakter beschränken. Vielmehr werden maßgeblich ästhetische Aspekte fokussiert. Nicht zuletzt wird der Bedeutung Schillers und seiner schwankenden und wohl zunehmend diffizilen Beurteilung Beachtung geschenkt. Vielleicht ergeben sich im beginnenden 21. Jahrhundert neue Aspekte des Schiller-Verständnisses, die eine unbelastete Schiller-Würdigung anbahnen. Das Symposium wird gefördert von der Fritz-Thyssen-Stiftung. Informationen: Prof. Dr. Helen Geyer, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Postfach 2552, 99406 Weimar, E-Mail: [helen.geyer@hfm-weimar.de](mailto:helen.geyer@hfm-weimar.de), Tel.: 03643/555-164, Büro ab 1.5.2005: 03643/555-223, Fax: 03643/555-220. Prof. Dr. Dr. h. c. Wolfgang Osthoff, Methfesselstr. 21, 97074 Würzburg, Tel.: 0931/7 62 59.

The Department of Musicology at the Katholieke Universiteit Leuven (Belgium) is pleased to announce the international conference „*Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Century*“, organised in association with the Flanders Festival Flemish Brabant. The symposium will take place at the Faculty of Arts, 4-6 October 2005. It is the first time that a conference will be entirely devoted to canons from the Middle Ages and the Renaissance. Sessions are expected to develop the following themes: discussions of canons and canonic techniques in theoretical treatises from the Middle Ages and the Renaissance – (contextual) analyses of individual pieces and/or collections of canons (e. g. *Motetti novi e chanzoni francoise a quattro sopra doi*, Venice

1520) – the theological, literary and historical background and meaning of enigmatic canonic inscriptions – aesthetic considerations: the ambiguous reception of (puzzle) canons in theoretical treatises (summit of technical perfection or artificial „ostentatio ingenii“?), the inherent written/visual character of canonic pieces and the implications for the listener. We also welcome one or two sessions on the reception of Medieval and Renaissance canons in compositions and theoretical treatises from the 17th to 20th century. The keynote address will be delivered by Bonnie Blackburn. Programme committee: Bonnie Blackburn (Oxford University, UK), Ignace Bossuyt (Katholieke Universiteit Leuven, B), Bruno Bouckaert (Katholieke Universiteit Leuven – Alamire Foundation, B), Birgit Lodes (Universität Wien, A), Jessie Ann Owens (Brandeis University, US), Katelijne Schiltz (Katholieke Universiteit Leuven, B), Philippe Vendrix (Université de Liège – CESR Tours, B-F). Conference Venue: Katholieke Universiteit Leuven – Belgium, Faculty of Arts, 8th floor (Justus Lipsiuszaal), Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven. For further information please contact: Katelijne Schiltz, Katholieke Universiteit Leuven, Department of Musicology, Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven, Belgium, Tel. 0032(0)16/32 48 87, Fax 0032(0)16/32 48 72; [katelijne.schiltz@arts.kuleuven.ac.be](mailto:katelijne.schiltz@arts.kuleuven.ac.be), [www.musicologie.be/canonconference](http://www.musicologie.be/canonconference).

Aus Anlass ihres 50-jährigen Bestehens plant die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft vom 14. bis 16. Oktober 2005 ein Johann-Joseph-Fux-Symposium im Bildungszentrum Schloss Seggauberg bei Leibnitz. Interessenten sind herzlich eingeladen, sich um ein Referat zu bewerben (Sprachen: Deutsch, Englisch). Themenvorschläge sind mit einem kurzen Abstract (300 Wörter) bis Ende April 2005 einzureichen bei ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner, Universität Mozarteum Salzburg, Alpenstraße 48, A-5020 Salzburg, E-Mail: [thomas.hochradner@moz.ac.at](mailto:thomas.hochradner@moz.ac.at).

Die J. J. Fux-Gesellschaft (Sitz Graz/Austria), Herausgeberin der *Sämtlichen Werke von J. J. Fux* (1660–1741) sucht nach Briefen von und an Fux. Bisher sind nur der Briefwechsel Mattheson – Fux und ein an Fux gerichtetes Schreiben von Padre Martini als Konzept (1734) nachweisbar (veröffentlicht von Alfred Mann, in: *Fux-GA*, Serie VII, Bd. 1). Zuschriften werden erbeten an: Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Hellmut Federhofer, Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität, FB 16,5, D-55099 Mainz; Fax: 06131/39-29 93. E-Mail: [maurer@muwiinfa.geschichte.uni-mainz.de](mailto:maurer@muwiinfa.geschichte.uni-mainz.de).

Zusätzlich zu der seit Juni 2002 bestehenden Kooperation mit der Pariser *Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiorevisuel* (INAGRM) wurden auf Initiative der Auditorium für Musik

der Gegenwart des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität zu Köln (Prof. Dr. Christoph von Blumröder) und des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* (SFB/FK 427, Geschäftsführender Direktor: Prof. Dr. Ludwig Jäger) zwei weitere Kooperationen mit weltweit renommierten Institutionen für Elektroakustische Musik geschlossen. Am 8. August 2003 konnte das *Studio PANaroma* (Leiter: Prof. Dr. Flo Menezes) der Städtischen Universität São Paulo, Brasilien, für eine prospektive wissenschaftlich-künstlerische Zusammenarbeit über transatlantische Grenzen hinweg gewonnen werden. Um die weit reichenden theoretisch-ästhetischen Aktivitäten des *Studio PANaroma* auch Kölner Studierenden zugänglich zu machen, wurde Flo Menezes im Wintersemester 2004/05 als Gastprofessor an das Musikwissenschaftliche Institut eingeladen. Anlässlich der Eröffnung des Internationalen Symposions „Audiovisionen“ 2004 am 7. Oktober, das die intensive gemeinsame Arbeit der Partner exemplarisch dokumentierte, wurde darüber hinaus eine Kooperation mit dem Institut für Musik und Akustik (Leiter: Ludger Brümmer) des *Zentrums für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) Karlsruhe vereinbart, dessen kompositorische und musiktechnologische Innovationen in die universitäre Forschung integriert werden sollen. Beide Kooperationen verfolgen das Ziel, durch gegenseitigen wissenschaftlichen Austausch sowie gemeinsame öffentliche Veranstaltungen dem im Bereich Elektroakustischer Musik vorherrschenden internationalen Kommunikationsmangel entgegenzuwirken

und auf diese Weise den Blick für unterschiedliche lokale Kompositions- und Aufführungspraxen zu schärfen.

*An die Mitglieder des Gesellschaft für Musikforschung*

Sehr geehrte Mitglieder,  
der Vorstand möchte Sie über einen Beschluss der Mitgliederversammlung vom 20. September 2004 in Weimar informieren:

Ab 2005 wird die Geschäftsstelle aus Kostengründen keine Mitgliedskarten mehr versenden, da als Nachweis der Beitragszahlung bei der Lohnsteuer- bzw. Einkommensteuererklärung die Beitragsrechnung oder der entsprechende Kontoauszug ausreicht. Sollten Sie zusätzlich eine Spendenbescheinigung benötigen, erhalten Sie diese selbstverständlich. Bitte benachrichtigen Sie in diesem Falle die Geschäftsstelle.

Um weitere Kosten einzusparen, wird das Konto der Gesellschaft bei der Postbank Hannover zum 1.4.2005 aufgelöst. Mitglieder, die einen Dauerauftrag zugunsten dieses Kontos eingerichtet haben, bitte ich, künftig unser Konto bei der Kasseler Sparkasse (BLZ 520 503 53) Konto 1189331 zu benutzen.

Ich bitte um Ihr Verständnis für diese Maßnahmen und bin mit freundlichen Grüßen

Die Schatzmeisterin

gez. Dr. Gabriele Buschmeier



## Die Autoren der Beiträge

THOMAS KABISCH, geb. 1953, seit 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Neuere Veröffentlichungen: „Konservativ gegen neudeutsch, oder: Was heißt ‚außermusikalisch?‘“, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Ehrmann-Herfort, Finscher, Schubert, Bd. 2, Kassel u. a. 2002; Artikel „Claude Debussy“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 5 (2001); „Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9, Stuttgart/Weimar 2002; „Cortots Chopin mit Tovey und Czerny, oder: Wann entsteht beim Etüdenspielen Musik?“, in: *Musiktheorie* 19 (2004) 2.

MARTIN LOESER, geboren 1972, studierte Biologie und Schulmusik (Staatsexamen 1998) sowie kath. Kirchenmusik (B-Diplom 1999) an der Universität und an der Hochschule für Musik und Theater (HMT) in Hannover, daran anschließend Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Literaturgeschichte. Von 1999 bis 2002 war er an der HMT als musikwissenschaftliche Hilfskraft tätig, seit Juli 2002 ist er Stipendiat des Landes Niedersachsen mit einem Dissertationsprojekt zum Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1918.

KATHRIN MESSERSCHMIDT, geboren 1975 in Kiel, Studium der Musikwissenschaft, Anglistik und Kunstgeschichte in Kiel, 2003 Magisterabschluss mit einer Arbeit zur Humoreske von Robert Schumann. Seit 2003 Stipendiatin im Graduiertenkolleg „Imaginatio borealis“ der Universität Kiel. In diesem Rahmen Arbeit an einer Dissertation zu Jean Sibelius' früher Symphonik und deren Rezeption.

DOROTHEA REDEPENNING, geboren 1954 in Glückstadt, Musikstudium mit Hauptfach Querflöte, Examen 1978, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Romanistik in Hamburg, 1984 Promotion über das Spätwerk Franz Liszts, anschließend wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Projekt Liszt-Schriften in Detmold, dann Lehrauftrag für „Slawische Musikkulturen“ an der Universität Hamburg, 1993 Habilitation mit einer Arbeit über die Geschichte der russischen Musik, Vertretungsprofessuren in Marburg und Erlangen, seit 1997 Professorin an der Universität Heidelberg; Veröffentlichungen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, zur russischen und osteuropäischen Musik.

THOMAS SYNOFZIK, geb. 1966 in Dortmund. Kirchenmusikalische Ausbildung an der Musikhochschule seiner Geburtsstadt, ab 1988 Studium von Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Kölner Universität (M.A. 1993, Promotion 1998). Seit 1992 Cembalostudium an der Musikhochschule Köln (Konzertexamen und kammermusikalische Konzertreihe 2000). Er arbeitete seit 1998 an dem bis 2000 von der Universität Chemnitz betreuten Projekt der Schumann Brief-Edition und war 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Musikhochschule Köln. Lehraufträge für Cembalo/Generalbass an den Musikhochschulen in Essen und Detmold, für Musikwissenschaft in Köln. Vertretung für Prof. Dr. Nicole Schwindt an der Musikhochschule Trossingen im Wintersemester 2001/02. Zuletzt erschien: (hrsg., mit Susanne Rode-Breymann:) *Rheinische Sängerinnen. Eine Dokumentation in Wort und Ton*. Kassel 2003 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 164); *Basso continuo, Generalbaß, basse chiffrée*. Stuttgart 2004 (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 36. Auslieferung Winter 2003/04).

## Hinweise für Autoren

1. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Diskette) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten können nicht zurückgeschickt werden.
  2. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („ „) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (, '); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*'), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für ‚bis‘ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.
  3. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.
  4. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
  5. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
    - Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
    - Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
    - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analytischen Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
    - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
    - Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber<sup>2</sup>1993, S. 47.
    - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
    - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
    - Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.
 Bei wiederholter Nennung eines Titels:
    - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
    - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
    - Meier, S. 60 ff.
    - Ebd., S. 59.
- Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
  - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, *Titel*, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.
6. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.
  7. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.
  8. Wir gehen davon aus, dass Autoren, die uns Texte anbieten, einverstanden sind, wenn wir ggf. weitere fachliche Meinungen einholen, und dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.