

Die Musikforschung

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

58. Jahrgang 2005 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 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. 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 Beilage: Hogrefe Verlag GmbH & Co. KG, Göttingen.

Inhalt dieses Heftes

Andreas Münzmay: „Der Glöckner von Notre-Dame“. Spielräume und Problematik der Schauspielmusikpraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Beispiel aus dem Stuttgarter Hoftheater	113
Antje Tumat: „Der Komponist hat hier dem opernhafte Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt“. Zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares „Sturm“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	131
Marie-Therese Hommes: „Wider das Vergessen“. Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wiederentdeckter Schauspielmusik zu „Macbeth“ von 1942	151
 Berichte	
Berlin, 22. und 23. Mai 2004: „Bedeutung und Erfahrung von Musik“	175
Halle, 7. bis 9. Juni 2004: „Händel und die deutsche Tradition“	175
Greifswald, 8. bis 10. September 2004: „Das Kantorat im Ostseeraum des 18. Jahrhunderts – Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes“	176
Prag, 8. bis 11. September 2004: „The Work of Antonín Dvořák“ (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception“	177
Halle, 22. September 2004: „Musik im Orient – Orient in der Musik“	178
Linz, 23. bis 26. September 2004: „Kunst und Wahrheit“	179
Trondheim, 24. bis 26. September 2004: „The Offertory and its Verses: The Current State of Research and Ideas for Future Exploration“	180
Köln, 7. bis 9. Oktober 2004: „Audiovisionen 2004“	180
Wien, 8. und 9. Oktober 2004: „Eduard Hanslick. Symposium zum Gedenken an seinen hundertsten Todestag“	182

Budapest, 8. bis 10. Oktober 2004: III. Konferenz der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und Musikkritik	183
Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004: 25. Musikinstrumentenbau-Symposium „Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung“	183
Irsee, 23. Oktober 2004: „Musica ecclesiastica – ars sacra“	184
Wien, 4. bis 6. November 2004: 7. Internationales Franz Schmidt-Symposium „Musik in Wien 1938–45“	185
Halle, 5. und 6. November 2004: „Samuel Scheidt (1587–1654) – Werk und Wirkung“	186
Leipzig, 5. und 6. November 2004: „Stadtmusikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Die Musik der Religionsgemeinschaften um 1900“	188
Berlin, 5. bis 9. November 2004: „Das finnische Liedschaffen und die europäische Moderne“	189
Heidelberg, 20. November 2004: „Das Leiden an der Zeit. Zeitgestaltung als strukturelles Prinzip in den Kompositionen von Klaus Huber und Jean Barraqué“	190
Im Jahre 2004 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	191

Besprechungen

B. Stühlmeyer: Die Gesänge der Hildegard von Bingen (Morent; 194) / Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität (Pfisterer; 195) / P. Gülke: Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts (Huck; 196) / I. Jungmann: Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts (Schroedter; 197) / R. Mäser: Bach und die drei Temporätsel. Das wohltemperirte Klavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis (Aringer; 198) / W. Heinse: Hildegard von Hohenenthal. Musikalische Dialogen (Synofzik; 199) / R. Armbruster: Das Opernzitat bei Mozart (Jacobshagen; 200) / Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit (Poppe; 201) / K. Allen: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings (Hiley; 201) / A. Bernnat: Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“ (Petersen; 203) / Ae-Kyung Choi: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun (Feß; 204) / Fr. Cerha: Schriften: ein Netzwerk (Hiekel; 205) / P.-H. Dittrich: „Nie vollendete poetische Anstrengung“. Texte zur Musik 1957–1999 (Sporn; 205) / A. Kreutziger-Herr: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit (Berger; 206) / Pietismus und Liedkultur (Kremer; 207) / Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis (Jost; 208) / J. S. Bach: NBA II/9 (Breig; 210) / J. S. Bach: NBA III/3 (Breig; 211) / J. S. Bach: IV/9 (Breig; 213) / J. A. P. Schulz: Six diverses pièces pour le clavecin ou le pianoforte œuvre premier. Faksimile; Sonata per il Clavicembalo solo opera seconda. Faksimile (Edler; 214) / Fr. Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/6 (Poppe; 215) / C. Nielsen: Works (Kube; 216)	
Eingegangene Schriften	219
Eingegangene Notenausgaben	222
Mitteilungen	222
Die Autoren der Beiträge	224

„Der Glöckner von Notre-Dame“ Spielräume und Problematik der Schauspielmusikpraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Beispiel aus dem Stuttgarter Hoftheater*

von Andreas Münzmay, Stuttgart

1925 legte Adolf Aber mit einer Reihe vor allem am Repertoire ‚klassischer‘ Texte ausgerichteter musikwissenschaftlicher Vorträge den Grund für eine auch für das 19. Jahrhundert als Desiderat erkannte Erforschung der Schauspielmusikpraxis.¹ Neben Untersuchungen zu Shakespeare- und *Faust*-Vertonungen – noch heute neben Schiller und dem Repertoire der Antike bevorzugte Gegenstände der Schauspielmusikforschung² – nahm er eine Typisierung von Musik im Schauspiel vor, die von der „Bühnen- oder Incidenzmusik“ über „Schauspielmusik im weiteren Sinne des Wortes“, die

„mit musikalischen Mitteln die Handlung auszudeuten, ihren Stimmungsgehalt zu vertiefen und Übergänge zwischen den einzelnen Teilen des Schauspiels zu schaffen“ versucht, bis zur „Einleitungs-, Zwischenakts- und Schlußmusik [...], die überhaupt in keinem inneren Zusammenhang mit dem aufgeführten Schauspiel steht, sondern rein als Füllwerk für die Pausen, bzw. als Eröffnungs- und Schlußmusik im Theater verwendet wird“,

reicht. Detlef Altenburg mahnt wiederholt die Erforschung dieses Typs phatischer „Musik im Schauspielhaus“³ im Rahmen bühnentechnischer Voraussetzungen (z. B. Umbau, Vorhang) an.⁴ Wie das hier untersuchte Stuttgarter Beispiel zeigt, ist aber gerade dieser Typ als „bis in die Jahrhundertmitte herrschende Konvention“⁵ unter bestimmten Umständen auch im Kontext der „analogen“⁶, d. h. handlungsbezogenen

* Schriftfassung eines am 27.9.2003 im Rahmen der Jahrestagung der GfM in Lübeck gehaltenen Vortrages.

¹ Gesammelt erschienen als Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926.

² Ansätze zu einer Ausweitung der Forschungsgegenstände auf heute nicht mehr bekanntes Theaterrepertoire der ersten Hälfte des 19. Jh. finden sich v. a. in der Weber- und in der Mendelssohn-Forschung bzw. deren Umfeld, vgl. Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz: die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (= *Weber-Studien* 5), Mainz 1999; Joachim Veit, „Georg Joseph Voglers Beiträge zur Gattung Schauspielmusik“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, hrsg. von Dagmar Beck u. Frank Ziegler (= *Weber-Studien* 7), Mainz 2003, S. 75–102; Ralf Wehner, „... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil...! Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel ‚Kurfürst Johann Wilhelm im Theater‘ (1834)“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 145–161; vgl. auch die umfangreichen Erläuterungen des Herausgebers in: Carl Maria v. Weber, *Sämtliche Werke*, Serie III: *Bühnenwerke*, Bd. 9: *Preciosa* (WeV F.22), hrsg. von F. Ziegler, Mainz 2000.

³ Aber, S. 8.

⁴ Detlef Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte I.1–II.2, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1035–1040, Sp. 1037; ders., „Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Stimmen – Klänge – Töne, Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2002 (= *Forum Modernes Theater* 30), S. 183–208, S. 203.

⁵ Lorenz Jensen, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte II. 3–II.6, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 1040–1046, Sp. 1043.

⁶ Vgl. die im vorliegenden Beitrag zitierten Verwendungen von „analog“ durch den Stuttgarter Komponisten Friedrich Siber und das Plädoyer von Ursula Kramer für die Nutzung dieses im 19. Jahrhundert allgemein gebräuchlichen Epithetons für die Schauspielmusikforschung; Ursula Kramer, „Herausforderung Shakespeare – ‚Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 129–144, S. 130; sowie dies., „Zur Bedeutung Johann Andrés für die Herausbildung einer neuartigen, ‚analogen‘ Schauspielmusik. Seine Kompositionen zu *Macbeth* und *King Lear*“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, S. 61–74. Im Bereich der Rahmenmusik steht „analoge“ Musik im Gegensatz zur „Musik im Schauspielhaus“; vgl. zur Typologie der Schauspielmusik Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Sp. 1035 f.

Rahmenmusik des mittleren Typs mitzudenken, da er Erwartungshaltung und Rezeptionsverhalten des Publikums maßgeblich bestimmte.

Lorenz Jensen stellte deutlich heraus, dass „Schauspielmusiken von kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Relevanz wie Beethovens *Egmont*-Musik oder Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum* [...] in der Theaterpraxis der Zeit [...] nach gegenwärtigem Forschungsstand eine Ausnahme“ bildeten und „vielen Gelegenheitswerken“⁷ gegenüberstünden. Die Quellen des Stuttgarter Hoftheaters⁸ belegen für das 19. Jahrhundert eindrucksvoll die – von Jensen in Beibehaltung der Hauptblickrichtung auf die als „mustergültige Produktionen“⁹ wirkenden ‚Spitzenwerke‘ sozusagen indirekt benannte – Notwendigkeit der Erforschung der breiten Praxis der Musik im Sprechtheater.

Etwa ein Drittel des Gesamtrepertoires und über 20% des Schauspielrepertoires des Stuttgarter Hoftheaters werden in den beiden Jahrzehnten vor 1850 von Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke gebildet; mit diesem starken Einfluss¹⁰ korrelieren die häufigen Klagen über den Mangel an guten Originalstücken¹¹ – ein Mechanismus der Ablehnung französischen Repertoires, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch das Bild der Operngeschichte prägte. Im Gegensatz zur Wirkungsmacht der französischen Oper auf deutschen Bühnen ist aber dieser Einfluss im Bereich des Sprechtheaters auch heute noch weitgehend unbekannt, allenfalls wird wiederum auf die Oper, etwa die grand opéra Eugène Scribes, als Paradigma des ‚romantisch‘-effektvollen¹² Repertoires der fraglichen Zeit verwiesen.¹³ Wie der hier vorgestellte Text der ungemein erfolgreichen, heute praktisch unbekanntem Schauspielerin und Autorin Charlotte Birch-Pfeiffer zeigt, verlangt jedoch gerade auch das nicht zum

⁷ Jensen, Sp. 1043.

⁸ Insbesondere die handschriftlichen Aufführungsmaterialien (D-Sl, Cod.mus., Signaturengruppe HB XVII; Katalog: *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Reihe: *Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart*, 6. Bd.: *Codices musici*, beschrieben von Clytus Gottwald, 2. Teil, Wiesbaden 2000 u. 3. Teil, Wiesbaden 2004) und die seit 1807 vollständig erhaltenen Theaterzettel des Stuttgarter Hoftheaters (D-Sl, Musiksammlung, im Folgenden *Theaterzettelsammlung*). Diese Quellen werden derzeit im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojekts „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ (Heidelberg/Stuttgart) gesichtet, zueinander in Beziehung gebracht und in musikästhetischer Hinsicht untersucht.

⁹ Jensen, Sp. 1043.

¹⁰ Zum Vergleich: Der Anteil italienischer Stücke am Gesamtrepertoire betrug im genannten Zeitraum etwa zehn, der Anteil englischer bzw. italienischer Stücke am Schauspielrepertoire etwa vier bzw. zwei Prozent.

¹¹ Eduard Devrient (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, in 2 Bd. neu hrsg. von Rolf Kabel u. Christoph Trilse, Bd. 2, München/Wien 1967 [Ursprünglich 4 Bde.: 1–3: 1848, 4: 1861], S. 177–179 u. 335–367) beruft sich dabei wiederholt auf Ludwig Tieck; vgl. auch Heinrich Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*, hrsg. von Alexander von Weilen, Berlin 1906, Bd. 1, S. 20 und die frankreichkritische Tendenz zahlreicher Beiträge der *Blätter aus der Theater-Welt*, hrsg. von [B.] Korsinsky, Stuttgart 1846 und der nur in den Monaten März bis Juni 1847 erschienenen *Stuttgarter Theater-Zeitung*.

¹² Vgl. zur Problematik des Romantikbegriffs, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, grundlegend Georges Gusdorf, *Le romantisme*, I: *Le savoir romantique*, Paris 1993, S. 9–59, bes. S. 10–12; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *NHdMw* 6), Laaber 1989, S. 13–21.

¹³ Vgl. u. a. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, S. 35; Erika Fischer-Lichte („Das deutsche Drama und Theater“, in: *Europäische Romantik III, Restauration und Revolution* (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 16), Wiesbaden 1985, S. 153–192) als eine der wenigen, die überhaupt von so vielgespielten AutorInnen wie Johanna v. Weissensturn, Ernst Raupach oder Charlotte Birch-Pfeiffer Kenntnis nehmen, behandelt unter „Schicksals- und Schauerdramen“ die Zeit zwischen etwa 1815 und 1830, worauf, jeweils unter Einbezug französischer Repertoires, „Die romantische Oper“ und „Das romantische Ballett“ folgen. Vgl. auch den kurzen Abschnitt über das Repertoire des „Vormärz“ bei Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 3. Bd., Stuttgart/Weimar 1999, S. 115–118. Einen Eindruck vom Ausmaß der Frankreichrezeption gibt das Verzeichnis aller gedruckten französisch-deutschen Übersetzungen 1815–1830 in Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 16, bearbeitet von Herbert Jacob, Berlin 1985, S. 769–879.

Bereich der Oper gehörige Repertoire französischer Prägung unter Umständen in hohem Maße nach Musik als integralem Inszenierungsbestandteil.

Die Musik zur Uraufführung von Birch-Pfeiffers Schauspiel *Der Glöckner von Notre-Dame* (nach Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris. 1482*) am Berliner Königsstädtischen Theater am 18.3.1835¹⁴ stammte vom dortigen Musikdirektor Wilhelm Hermann Cläpius¹⁵ und fand nachweislich auch in München Verwendung.¹⁶ Im Musikalienbestand des Coburger Hoftheaters finden sich sogar zwei *Glöckner*-Musiken von Friedrich Hesselbach (1837)¹⁷ bzw. Emanuel Faltis (1882)¹⁸. Auch in Stuttgart trifft man auf eine aus den Reihen des eigenen Orchesters heraus angefertigte *Glöckner*-Partitur: Die aus dem Nachrevolutionenjahr 1849 stammende umfangreiche Musik von Friedrich Siber¹⁹ vermag als exemplarischer Fall Wesen und Problematik der Schauspielmusikpraxis an einem deutschen Hoftheater um die Jahrhundertmitte zu veranschaulichen.

In den Spielplänen waren die lokalen Kompositionen verschieden präsent und/oder langlebig: Cläpius' Musik wurde in Berlin bis mindestens 1848 und in München bis 1871 verwendet; Siber kam in Stuttgart in vier Jahren (1849–1852) auf neun Aufführungen (was angesichts des stark auf Aktualität ausgerichteten, schnell wechselnden Repertoires²⁰ ein achtbarer Erfolg ist²¹), verschwand dann aber vom Spielplan. Insgesamt scheint das Verhältnis zwischen Text und Schauspielmusik von einem ‚Geben und Nehmen‘ bestimmt zu sein, die Musik konnte am (Miss-)Erfolg in zweifacher Weise teilhaben: Einerseits passiv, indem sie genauso oft oder selten aufgeführt wurde wie das Schauspiel, andererseits aktiv, indem sie selbst als integraler Bestandteil des Theaterereignisses einen wichtigen Beitrag zur Wirkung und damit zum Erfolg leistete.²²

Im Folgenden sollen die verschiedenen Stufen der Anreicherung des für das deutschsprachige Theater adaptierten Stoffes mit Musik beleuchtet werden: Ein erster Ab-

¹⁴ *Deutsches Schriftstellerlexikon. 1830–1880*, bearb. von Herbert Jacob (= *Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung – Fortführung 1*), Bd. A–B, Berlin 1995, S. 439.

¹⁵ Vgl. zu Wilhelm Hermann Cläpius (1810–1868) Jean-François Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 2, Paris 1861, S. 309 und den am 30.9.1868 erschienenen anonymen Nachruf unter „Kurze Nachrichten“, in: *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1868) 40, S. 319.

¹⁶ Vgl. das 1835–1871 verwendete Aufführungsmaterial der Bayer. Staatsoper: W. H. Cläpius, *Musik zu dem Schauspiel: Der Glöckner von Notre Dame*, D-Mbs, St.Th.511-1 (Partitur) u. St.Th.511-2 (Stimmen).

¹⁷ D-Cl, TB Op 54 (Ouvertüre und zehn weitere Nummern, mit Aufführungsvermerken 1837–1850); vgl. Rudolf Potyra, *Die Theatermusikalien der Landesbibliothek Coburg*, Katalog, München 1995.

¹⁸ D-Cl, TB Einl 313 (zwei Chöre und zwei Entr'actes, mit Aufführungsvermerken 1882–1883); vgl. Potyra.

¹⁹ Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame [...] Entre Acts, Chöre, Lieder und die zur Handlung gehörige Musik*, autographe Partitur: D-Sl, HB XVII 600, datiert „Siber d. 20. Jan. 1849“ (f. 90r), Stimmenmaterial: HB XVII 600/1. Siber (1800–1857) war als Hornist und Trompeter langjähriges Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle; vgl. Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü 855.

²⁰ In den 1830er- und 40er-Jahren wurden in Stuttgart pro Jahr durchschnittlich mehr als 26 Erstaufführungen gemacht, wovon durchschnittlich etwa fünf auf Ballett und Oper entfallen; vgl. *Theaterzettelsammlung*.

²¹ Zum Vergleich: Wolfs/Webers *Preciosa*, das in Stuttgart in der ersten Jahrhunderthälfte mit Abstand erfolgreichste Schauspiel mit eigener Musik, brachte es im Zehnjahreszeitraum 1840–49 auf sechzehn Aufführungen, Goethes/Beethovens *Egmont* wurde in den acht Jahren zwischen seiner Neuinszenierung 1842 und 1849 sechsmal aufgeführt. Der 1847 mit großem Aufwand herausgebrachte und viel besprochene *Sommernachtstraum* (Shakespeare/Mendelssohn) kam bis 1852 auf sechs Aufführungen.

²² Darauf wies z. B. Franz Liszt im Zusammenhang mit Mendelssohns *Sommernachtstraum* deutlich hin: „Wir sehen [...] ein wohl kaum vorher dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich nur an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern acclimatisirt, nur durch sie mit Nachdruck auf den Repertoires der Bühnen eingeführt wird“; F. Liszt, „Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Band 5: *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea Redepenning u. Britta Schilling, Wiesbaden 1989, S. 21–26, S. 22.

schnitt befasst sich mit Birch-Pfeiffers Theatertext, der bereits deutlich opernhafte, d. h. Züge eines Librettos aufweist. Cläpius' Umsetzung der musikalischen Vorgaben des Textes dient als Vergleichspunkt zur wesentlich später komponierten Stuttgarter Musik. Abschließend soll gezeigt werden, wie der Fall des Stuttgarter Hofmusikers die bislang kaum dokumentierte Praxis der Schauspielmusikproduktion ‚unterhalb‘ der „Schauspielmusiken von kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Relevanz“ repräsentiert und im Auseinanderklaffen von theoretisch-ästhetischem Anspruch und Theaterpraxis symptomatisch die Situation um 1850 verdeutlicht.

*

Die Verbindung des faustischen Motivs des Kampfes zwischen Göttlichem und Teuflischem mit der von Hugo postulierten Ästhetik des Grotesken,²³ mit Elementen der beliebten historischen Romane sowie mit einer theaternahen Gesamtanlage als Abfolge von Tableaus macht Victor Hugos Erfolgs- und Skandalroman *Notre-Dame de Paris*. 1482 bekanntermaßen zu einem der wichtigsten Texte des französischen Romantismus.²⁴ Darüber hinaus belegt der Roman (und sein Erfolg) in besonderer Weise die Verzahnung des ‚romantischen‘ Booms des Effektivollen und Tableauhaften mit der französischen *Faust*-Rezeption. Als konkretes Beispiel zeigt die Integration von Kirchenmusik in Hugos Roman, indem sie von dort ausgehend in die Bühnenbearbeitung und ihre von Theater zu Theater verschiedene kompositorische Umsetzung eingeht, die verschlungene Nachwirkung der Ostergesänge (V. 737–807) der „Nacht“-Szene von *Faust I*.²⁵

Charlotte Birch-Pfeiffer gehörte um die Jahrhundertmitte zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterautoren überhaupt,²⁶ auch in Stuttgart, wo sie seit den frühen 1830er Jahren bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein mit 25 verschiedenen Stücken vertreten war, erreichten ihre Werke teils außergewöhnliche Aufführungszahlen.²⁷ *Der Glöckner von Notre-Dame*, ein „romantisches Volksstück in 6 Bil-

²³ Victor Hugo, „Préface de Cromwell“, in: ders., *Critique*, hrsg. von Jean-Pierre Reynaud, Paris 1985, S. 1–44, bes. S. 8–13. Vgl. auch die 1839 in Stuttgart erschienene Übersetzung: V. Hugo, *Sämtliche Werke* [20 Bde. 1839–1842], Bd. 7, *Cromwell*, übers. von Kathinka Halein.

²⁴ Vgl. Gusdorf, S. 45. Gusdorf begreift den Romantismus als von der dt. Romantik Schlegel/Tieck'schen Zuschnitts beeinflusstes, aber verschiedenes Phänomen („romantisme postérieur et importé“); ebd., S. 7.

²⁵ Vgl. zur Dramaturgie dieser Szene und zu ihren kirchenmusikalischen Vorbildern Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater*, Tübingen 2004, S. 359–363.

²⁶ Vgl. Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen: deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert* (= *Ergebnisse der Frauenforschung* 27), Stuttgart 1992, S. 70–76 u. 335–341; Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze* Bd. 2, S. 375–384; Eugen Müller, *Eine Glanzzeit des Züricher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer 1837–1843*, Zürich 1911; Else Hes, *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1914; Alexander von Weilen, *Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel*, auf Grund der Originalhandschriften dargestellt, Berlin 1917.

²⁷ Allen voran wurde das Ruhrstück *Dorf und Stadt* seit 1848 mit sehr großem Erfolg jahrzehntelang aufgeführt, mit Zwischenakten in Form schwäbischer Volksliedpotpourris von F. Siber (D-Sl, HB XVII 599); vgl. *Theaterzettelsammlung* und *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek*, 3. Teil, S. 142; vgl. zum überragenden Erfolg des Stückes in Berlin: Frenzel, S. 499, in Wien: Weilen, S. 78.

dem“²⁸ ist Teil der eingangs beschriebenen sparten- und gattungsübergreifenden Frankreichrezeption im deutschen (Musik)-Theater. Die rigorose Beschränkung der Handlung²⁹ bezeugt die Theatererfahrung der Autorin, deren Geschick, weitverzweigte historische Romane zu Theaterstücken ‚einzudampfen‘, von vielen Zeitgenossen gerühmt wurde.³⁰ (Selbst Ludwig Tieck in Dresden konnte nicht umhin, „Birchpfeiffieriaden“, wie man halb spöttisch, halb boshaft sagte, auf den Spielplan zu setzen, und den *Glöckner* hielt er, bei allen Vorbehalten, für das beste Birch-Pfeiffer-Stück.³¹) Die Gliederung in Tableaus und insbesondere die Stilisierung der Charaktere gelten aber darüber hinaus als typische Charakteristika der zeitgenössischen Opernlibrettistik, und tatsächlich liegt hier ein Schauspieltext vor, in dem „die Handlung ganz auf die Wirkung von Furcht und Mitleid im Zuschauer hin angelegt“ ist und der so zum Indiz für eine „eminente [...] Rückwirkung“ der Librettistik „auf das Drama“ nicht nur „in Goethes später Dramatik“³² sondern auch im Repertoire der Folgezeit wird.

Birch-Pfeiffers Dramatisierung scheint nach Gelegenheiten für die multimediale Anreicherung durch Bühnenmusik „als Realitätszitat“³³ förmlich zu suchen (vgl. Tabelle, S. 124, linke Spalte), wobei der Einsatz der Bühnenmusik an Verfahren gemahnt, die aus der Oper bekannt sind.³⁴ Vorgesehen sind ein eröffnender Festchor³⁵ sowie zu Beginn des fünften Bildes ein Bettlerchor, ferner der Barentanz im ersten und Esmeraldas Tanz im zweiten Tableau, dazu zwei Lieder: Eines für Esmeralda (II,4), das der rührseligen Inszenierung ihrer wehmütigen Erinnerung an bessere Zeiten in einem fernen Lande dient; das zweite (III,4) führt die Frömmigkeit der Kupplerin Cudarde vor Ohren, eine Frömmigkeit, die sich, durch das intime Singen emotionalisiert, dem Publikum als Identifikationsfläche anbietet und so die folgende Schauerwirkung des dämonisch-mörderischen Auftritts des Erzdiakons nicht nur bei Cudarde psychologisch wahrscheinlich erscheinen lässt, sondern auch beim Zuschauer verstärkt.

²⁸ Theaterzettel vom 14.3.1849, in: *Theaterzettelsammlung*; vgl. auch die Gattungsangabe des Erstdrucks des Stücks (*Der Glöckner von Notre-Dame: romant. Drama in 6 Tableau's; nach dem Roman d. Victor Hugo, frei bearbeitet von Charlotte Birch-Pfeiffer*, Berlin [1835]) und des als Textgrundlage dieser Studie benutzten titelgleichen Drucks im *Jahrbuch deutscher Bühnenspiele* 16 (1837), S. 1–96 (D-SL, A21/2025-16.1837, im Folgenden „Birch-Pfeiffer, *Glöckner*“), der am Stuttgarter Hoftheater als „Soufflirbuch“ (ms. Eintrag ebd., S. 16) verwendet wurde. Das Stück ist eines der frühesten unter Birch-Pfeiffers mehr als hundert Stücken (Werkverzeichnis s. Kord., S. 335–341), die genaue Entstehungszeit ist unbekannt. Mehrere Stellen geben (*Deutsches Schriftstellerlexikon*, S. 439; Kord, S. 337) Birch-Pfeiffers eigene, mit Sicherheit falsche Angabe „1830“ wieder (Hugos Roman erschien in Paris am 16.3.1831).

²⁹ Die Vielschichtigkeit des Konflikts um Esmeralda ist reduziert auf die Rivalität des Erzdiakons Claude-Frollo (bei Birch-Pfeiffer „Claude-Frello“) und des Offiziers Phöbus; alle Figuren, insbesondere der ganz ins Heldenhaft-Positive gewendete Phöbus, sind stark stilisiert; Pierre Gringoire tritt in einer kleinen Rolle lediglich als Teil der Volksmasse in Erscheinung, die Episoden um Louis XI. fehlen ganz.

³⁰ Vgl. z. B. Laube, *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*, Bd. 1, S. 172 u. Bd. 2, S. 380.

³¹ „Ich finde [...] das Sujet großartig, interessant. Victor Hugos Genie durchstrahlt, erhebt, durchgeistigt die Theatermache von Madame l'Artiste. Die Feder der Birch-Pfeifferin hat den großen Romantiker an der Seine wirklich nicht ganz umzubringen vermocht – und das genügt“; Bericht der mit Tieck befreundeten Schauspielerin Karoline Bauer, zit. nach Hes, S. 220.

³² Dieter Borchmeyer, Art. „Libretto“, Abschnitt „A. Textform“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1116–1123, Sp. 1118.

³³ Altenburg, „Das Phantom des Theaters“, S. 192.

³⁴ In Frankreich wurde das Stück in einem Korrespondentenbericht über die Münchener Aufführung sogar als „opéra“ bezeichnet; *Revue et gazette musicale de Paris* 3 (1836) 12, S. 96.

³⁵ Vgl. zur Tradition eröffnender Festchöre auf der Musiktheaterbühne Arnold Jacobshagen „Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 1997, S. 151–168.

Zweimal wird Musik zur akustischen Repräsentation eines nicht sichtbaren ‚Fernen‘ bzw. ‚Inneren‘ eingesetzt: 1. Das instrumentale „von ferne“ hörbare „Spanische Lied“ (II,2 u. II,4). Indem vor dieser akustischen Folie die verbitterte Gervaise und der junge Liebhaber Phöbus ihre vom Gehörten ausgelösten gegensätzlichen Assoziationen aussprechen, nutzt Birch-Pfeiffer die Möglichkeit der musikalischen Evozierung der Hauptfigur vor deren Bühnenauftritt zu einem so effektvollen wie beliebten Theatertrick: die Ambivalenz der emotionalen Bewertung wird auch beim Zuschauer aufrecht erhalten, also eine gespannte Erwartung erzeugt, die erst im Moment des Auftritts der jungen, schönen Heldin aufgelöst wird.³⁶ Die aus dem verdunkelten Innenraum der Kirche ertönde „Orgel“ und „Unsichtbare Stimmen“ (IV,6) kündigen in scharfem Kontrast zum grausig-feierlichen Aufzug, der Esmeralda zur endgültigen Entscheidung für ‚Himmel‘ oder ‚Hölle‘ vor die Kirche führt, den Auftritt des Erzdiakons als todbringenden Richter an. Anders als in der berühmten Kirchenszene in *Robert le diable*, die bekanntlich ein halbes Jahr nach dem Erscheinen von Hugos Roman Europas Theater eroberte, ist hier mit der Kirchenmusik nicht die zuletzt siegreiche Macht des Göttlichen verbunden, sondern ihre zu Verführungszwecken effektiv in Szene gesetzte Instrumentalisierung durch den das Böse verkörpernden Erzdiakon, eine inhaltliche Doppelbödigkeit, die Scribes und Meyerbeers *Robert* ganz fern liegt. Cläpius‘ Musik, die in Berlin und München bei Aufführungen unter persönlicher schauspielerischer Mitwirkung der Autorin zur Anwendung kam und möglicherweise in Zusammenarbeit mit ihr entstanden war, setzt, dem Gebot dramaturgischer Wahrscheinlichkeit der Zeitabläufe folgend, auf sehr engem Raum die Textvorgaben um; die Opernnähe dieser Schauspielerszene erstreckt sich notwendigerweise nicht auf die kompositorische Gestaltung, sondern nur auf die Verwandtschaft der inszenatorischen Strategien. Auf das kurze Bläservorspiel – solche Bläusersätze waren als ‚Orgelersatz‘ weit verbreitet³⁷ – folgt unter stetiger Bläserbegleitung ein kompletter Durchgang des Textes, den Birch-Pfeiffer aus dem Roman von Hugo übernommen hatte.³⁸ (Bsp. 1)

³⁶ Vgl. als frühes Bsp. Cherubinis *Lodoïska* (1791): die Titelfigur wird hier nicht durch eine Auftrittsarie, sondern durch ihren Gesang hinter der Szene eingeführt; vgl. ferner den ersten Akt von Scribes/Aubers *Le domino noir*, in dem ebenfalls einem Bolero die Rolle zukommt, bei Angèle („Maudit boléro!“) und Brigitte („Le joli boléro!“) ganz gegensätzliche Empfindungen zu wecken, oder auch den ersten Akt von Verdis *Trovatore* (1853), in dem Manrico aus dem Hintergrund sein Lied singt und auf der Bühne eine beinahe fatale Verwechslung auslöst.

³⁷ Vgl. Sieghart Döhring, „Musikdramaturgie und Klanggestalt: Die Orgel in Meyerbeers ‚Robert le diable‘“, in: *Über Musiktheater*, FS Scherle, hrsg. von Stefan G. Harpner, München 1992, S. 63–70, S. 63.

³⁸ „Eine Stimme. Non timebo millia populi, si circumdabis me, exsurge Dominus, salvum me fac Deus. Mehrere Stimmen. Salvum me fac Deus, quoniam intraverunt aquae usque animam meam. Chor. Infixus sum in timo [recte: limo] profundo, et non est substantia“; Birch-Pfeiffer, *Glöckner*, S. 61 (nach Psalm 3 u. 69). Cläpius ändert die Stimmverteilung: die erste Phrase wird vom Chor, die zweite von einer einzelnen Stimme und die abschließende dritte wieder vom Chor gesungen.

Unsinn der Zwischenaktmusik im Schauspiel,⁴¹ in der sie sich, wie auch später der mit ihr in engem Kontakt stehende Heinrich Laube,⁴² für die Zwischenaktmusik aussprach, die „das bequemste Auskunftsmitglied“ sei, „um bei einer Schauspielerstellung dem Publikum eine Unterhaltung zu gewähren, während auf der Bühne die nötigen Vorbereitungen zu einem folgenden Akte geschehen“.⁴³

Cläpius' Vertonung folgt insgesamt recht genau der im Text vorgegebenen musikalischen Ausgestaltung (vgl. die mittlere Spalte der Tabelle), die Münchner Abschrift enthält aber weder den „heiteren Marsch“ (II,1) noch das Lied Cudardes (III,4), in beiden Fällen ist es denkbar und wahrscheinlich, dass Einlagemusiken verwendet wurden. Auch „No. 7. Introduction des 5ten Actes“ entpuppt sich bei näherer Betrachtung als reines Vorspiel zum Bettlerchor, der im Unisono bereits bei geschlossenem Vorhang einsetzt und beim Öffnen des Vorhangs durch die Aufspaltung in einen dreistimmigen Satz eine musikalische Steigerung erfährt, die mit dem visuellen Eindruck der neu sich öffnenden Szenerie einhergeht. Die „freudige stürmische Symphonie“ am Ende des vierten Aktes scheint hingegen zu fehlen; der Gestus des Chorvorspiels würde zwar passen, aber dass in weniger als zwei Minuten (so lange dauern ungefähr die 46 Takte bis zur Eintragung „Vorhang“⁴⁴) der Umbau erfolgte, ist nicht wahrscheinlich. Die im Text angelegte Überleitungsmöglichkeit bleibt bei Cläpius ungenutzt. Welche Musik in Berlin bzw. München in diesem (wo mit der Bezeichnung „freudige stürmische Symphonie“ der Charakter des Musikstücks ausdrücklich vorgegeben ist) und den anderen Zwischenakten erklang ist vom gegenwärtigen Forschungsstand aus nicht zu bestimmen.

*

Die Stuttgarter *Glöckner*-Produktion (Premiere am 14.3.1849) fällt in eine Phase des Stuttgarter Hoftheaters, die sich insgesamt als eine Phase des Umbruchs und Neubeginns darstellt. Sie beginnt 1846 mit dem Theaterneubau, der einem wesentlich größeren Publikum Platz bot und neue technische Möglichkeiten (z. B. Gasbeleuchtung) aufwies, außerdem wurde in dieser Zeit, mit Ausnahme des seit 1819 amtierenden Kapellmeisters Lindpaintner, die gesamte Leitung des Theaters ausge-

⁴¹ Nachdem Adolf Bernhard Marx 1825 das weitgehende Fehlen neuer „eigener, vollkommen passender und wirkungsvoller Musik“ zu Schauspielen beklagt hatte (A. B. Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen, ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester“, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825) 42, S. 333–336, S. 334), empfahl er noch 1847 Entr'actes, „die auf Stimmung und Handlung des nächsten Akts vorbereiten sollen“ im Rahmen des didaktischen Systems seiner Kompositionslehre als letzte Vorübung zu Ouvertüre und Symphonie (ders., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 403; vgl. dieselbe Argumentation bereits in „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, S. 335: Schauspielmusik als Arbeitsfeld für junge Komponisten, „die solche Aufträge gern übernehmen und in der Arbeit eine Vorübung und Prüfung zu dramatischem Berufe fänden.“). Franz Liszts Kritik richtet sich, im Gegensatz zu Hillers und Lobes Beiträgen, nur gegen willkürlich gewählte „Musik im Schauspielhaus“; F. Liszt, „Zwischenaktmusik“, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo* 5 (1855), S. 385–392 (9.12.1855); Nachdruck unter dem irreführenden Titel „Keine Zwischenakts-Musik -!“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Lina Ramann, Bd. 3,1, Leipzig 1881, S. 136–150. Vgl. auch Meier, S. 89–97; Jensen, Sp. 1044.

⁴² H. Laube, „Das norddeutsche Theater“ (Wien 1871), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 31, Leipzig 1909, S. 127. Vgl. auch Weilen.

⁴³ In den Akten des Zürcher Theater-Archivs befindlicher Brief vom 7.4.1838, zit. nach Müller, S. 125.

⁴⁴ Cläpius, *Der Glöckner von Notre-Dame*, f. 51v.

wechselt.⁴⁵ Nach der Einweihung des Neubaus mit Dingelstedts/Lindpaintners großer Oper *Lichtenstein* nach Wilhelm Hauff⁴⁶ folgen vor allem im Schauspiel die Premieren rasch aufeinander, darunter die *Sommernachtstraum*-Produktion mit Mendelssohns Musik (5.4.1847). Die Stuttgarter Theaterzettel weisen jetzt auch im Sprechtheater die Bühnenbilder gesondert aus,⁴⁷ beim *Sommernachtstraum* die von der Uraufführung 1843 übernommenen „Decorationen von Carl Gropius in Berlin“⁴⁸, beim *Glöckner* die neuen Kirchenbilder aus eigener Werkstatt („Im vierten Bild: Façade der Kirche von Notre-Dame. Im fünften Bild: Plattform derselben Kirche. Beide Dekorationen, entworfen von Hrn. Baumeister Leins, gemalt von Hrn. Maler Braakmann“⁴⁹).

Zur Kirchenszene (IV,6) überliefert das Stuttgarter Material drei Fassungen. Die autographe erste umfasst ein 21-taktiges Orgelvorspiel⁵⁰ (*Adagio*, f. 58v) in ABA-Form (a-Moll–C-Dur–a-Moll), das einen vierstimmigen Männerchorsatz (f. 59r) einleitet, der mit sehr frei an die originalen lateinischen Verse angelehnten deutschen Versen textiert ist. Bei dieser gereimten, etwas holprigen Fassung⁵¹ geht nicht nur die auch durch die lateinische Sprache getragene mittelalterliche ‚couleur‘ der Notre-Dame-Szene verloren, sondern ebenso die textliche Anspielung auf ‚Schmutz‘ und ‚Tiefe‘ des Kerkers, in dem Esmeralda gefangen ist. Der mittels Zwischendominanten chromatisch angereicherte dreiteilige Chorsatz (||: A :|| BA, 32 Takte) steht im Mittelteil in A-Dur, die Außenteile wie beim Orgelvorspiel in a-Moll. Diese ‚protestantische‘ Fassung, die vielleicht in vorausgehendem Gehorsam der gerade in Bezug auf die Darstellung religiöser Handlungen auf der Bühne sehr strengen Stuttgarter Zensurpraxis geschuldet sein mochte,⁵² ist mit Bleistift komplett gestrichen und scheint nicht aufgeführt worden zu sein.⁵³

⁴⁵ Als Intendant löst Baron von Gall den seit 1841 provisorisch eingesetzten Freiherrn von Taubenheim ab, für Franz Dingelstedt wird eine Dramaturgenstelle eigens geschaffen, und mit Karl Grunert wird ein engagierter und langjährig erfolgreicher Theaterregisseur und Hauptdarsteller gewonnen. Drei Jahre später erfolgt die Verpflichtung August Lewalds zum Opernregisseur, vgl. Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 207 sowie Reiner Nägele, *Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben. Sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert*, Tutzing 1993, S. 243.

⁴⁶ 13.7.1846, nach fünf Aufführungen bereits 1848 wieder abgesetzt und ab Jan. 1849 durch das stoffgleiche Schauspiel *Herzog Ulrich* ‚ersetzt‘ (Text von Adolf Seubert nach W. Hauff, Ouvertüre und Bühnenmusik von Joseph Avenheim).

⁴⁷ Erstmals am 24.9.1846 bei der neunten Aufführung von *Die verhängnisvolle Wette, oder: Das Fräulein von Belle-Isle*, Drama in fünf Akten nach Alexandre Dumas von Franz Holbein („Die neue Decoration ist vom Maler Thouret“), mit kombinierter Zwischenaktmusik: Ouvertüre *Der Schnee* (Auber), nach dem I. Akt *Marlborough Marcia*, nach dem II. *Hungarese* (Ignaz Lachner), nach dem III. *Andante* (Molique) und Ouvertüre aus *Der Gott und die Bajadere* (Auber), nach dem IV. *Andante* (Molique). In Oper und Ballett sind solche Theaterzettel-Hinweise zu diesem Zeitpunkt seit längerem gängige Praxis (erstmalig im 19. Jh. bei der Stuttgarter Erstaufführung von Meyerbeers *Die Kreuzfahrer in Ägypten* am 13.6.1828, dann beim „mythologischen Ballet in fünf Abtheilungen“ *Cephalus und Procris*, 13.12.1829).

⁴⁸ Theaterzettel vom 5.4.1847.

⁴⁹ Theaterzettel vom 14.3.1849.

⁵⁰ Dass alle drei Fassungen eine Orgel erfordern, lässt darauf schließen, dass im Stuttgarter Hoftheater 1849 bereits eine Orgel zur Verfügung stand, die Theaterakten teilen aber erstmals im September 1850 (im Vorfeld zur Stuttgarter Erstaufführung von Scribes/Meyerbeers *Le prophète* am 31.3.1851) Pläne zur Anschaffung einer „neuen Orgel“ mit; Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü. 615, fasc. 134.

⁵¹ „Tausenden tobenden feindlicher Schaaeren / wollen wir trotzen und jeglichem Spott, / Wirst du uns gnädig und väterlich wahren / Mittler, Erlöser und heiliger Gott! / Ohne dich wären / wir längst verfallen / tödlicher Sünde und flammender Noth, / Aber, o Herr, du hilfst uns Allen / aus dem ererbten ewigen Tod!“; Siber, *Glöckner*, f. 59r.

⁵² Vgl. die von der Zensur geprägte Aufführungsgeschichte von Schillers *Räubern*: Rezension zur Aufführung am 20.6.1841 in *Die Waage, Blätter für Unterhaltung, Literatur u. Kunst* 82 (Juni 1841), S. 327, sowie R. Krauß, „Die Erstaufführungen von Schillers Dramen auf dem Stuttgarter Hoftheater“, in: *Euphorion* 12 (1905), S. 599–627, S. 600. Ein literarisches Zeugnis für die Instrumentalisierung des Protestantismus als Grundlage der württembergischen Monarchie im 19. Jahrhundert ist Wilhelm Hauffs Roman *Lichtenstein* (1826).

⁵³ Weder Stimmen (D-Sl; HB XVII 600/1) noch Soufflierbuch (Birch-Pfeiffer, *Glöckner*) noch Rollenhefte (D-Sl, Cod. theatr. 824) weisen in irgendeiner Weise auf die Verwendung dieser ersten Fassung hin.

Unmittelbar dahinter ist eine zweite, sichtlich stärker um ‚katholisch-mittelalterliche‘ couleur bemühte, auf anderem Papier in anderer Schrift geschriebene Fassung in die Partitur eingebunden. Diese Version sieht ein improvisiertes „Kurzes Preludium der Orgel in Amoll“ vor, auf das zunächst einstimmig psalmodierend der erste Teil (9 Takte), dann vierstimmig in einfachster diatonischer Setzweise der Schlussabschnitt des lateinischen Textes folgt (7 Takte). Das Stimmenmaterial weist Bearbeitungsspuren auf (in der Vorsängerstimme Strich der beiden Takte „exsurge Dominus“, Änderung der Tonhöhe bei „po-puli“), die einen Eindruck davon vermitteln, in wie differenzierter Weise an der Wirkung der Musik zur Kirchenszene gefeilt wurde. Daneben enthält das Stimmenmaterial eine dritte, in der Partitur nicht enthaltene Version mit ausnotiertem Orgelpräludium (As-Dur, 8 Takte) und einer 1:1-Umsetzung der Vorgaben des Textes: Auf ein psalmodierendes Bass-Solo (As-Dur, 17 Takte) folgt der mittlere Textteil, von zwei Sängern vorgetragen (F-Dur, 13 Takte), dann der Chor (a-Moll/C-Dur, 6 Takte) (s. Bsp. 2). Die nicht durch Modulationen verbundene Tonartendisposition scheint eine möglichst naturgetreue Nachahmung der verschiedenen Tonlagen der singenden Mönche zu versuchen, aber die durchgehende Orgelbegleitung, obwohl sie sicherlich wesentlich zur Feierlichkeit und zum sakralen Tonfall beiträgt, steht merkwürdig quer zu dieser Naturtreue. Da im Stimmenmaterial zu dieser Fassung u. a. die Namen der die Soli ausführenden Choristen nachgetragen sind, scheint ihre Verwendung bei Aufführungen besonders wahrscheinlich.

*

Siber ‚komplettiert‘ im Vergleich zu Cläpius die musikalische Anlage, so dass sie schließlich ausnahmslos alle Aktpausen erfasst (vgl. die rechte Spalte der Tabelle, S. 124); seine Vorbilder sind dabei wohl unter ähnlich ‚vollständigen‘ Musiken wie der *Egmont*-, *Sommernachtstraum*- oder Lindpaintners *Faust*-Musik zu vermuten. Der Chor der Narrenprozession⁵⁴ ist im Schauspieltext ebenso wenig vorgesehen wie die Zwischenaktmusiken zum dritten Tableau, zum vierten Tableau mit anschließendem Melodram und zum sechsten Tableau. Am Übergang vom vierten zum fünften Tableau komponiert Siber eine wirklich zweiteilige Musik, bestehend aus einer Siegesymphonie (in Rhythmik und Tonfall durchaus an die Beethoven'sche aus *Egmont* erinnernd), und dem Bettlerchor mit eigenem Orchestervorspiel. Dauer und formale Anlage der Siegesymphonie mit vielfältigen Wiederholungsmöglichkeiten sind Indizien dafür, dass hier der im Text gemachte Vorschlag einer musikalischen Überbrückung der Aktpause eingelöst ist.

Der Bauart dieser Entr'actes entspricht Sibers Erklärung, seine Musik gehe „analog mit der Handlung. Die Schlußscene eines Actes nimmt das Orchester auf und trägt die letzte Situation der Handlung hinüber in die Hauptmomente des folgenden Actes.“⁵⁵ Der reihende Gesamtaufbau der „Nro. 2. 2tes Tableau. Entre Act und Chor“ zeigt

⁵⁴ „Die genießen, die sich freuen / alle die bereuen / die da hoffen, wünschen, harren / Alle sind sie Narren!“ etc., Siber, *Glöckner*, f. 21r, Textdichter unbekannt.

⁵⁵ Erste Eingabe Sibers an den Intendanten Baron v. Gall vom 30.12.1850; Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 II, Bü. 855, fasc. 157.

Birch-Pfeiffer, <i>Der Glöckner von Notre Dame. Romantisches Drama in sechs Tableau's</i> [ca. 1831]	Cläpius, <i>Musik zu dem Schauspiel: Der Glöckner von Notre Dame</i> (1835)	Siber, <i>Der Glöckner von Notre Dame [...] Entre Acts, Chöre, Lieder und die zur Handlung gehörige Musik</i> (1849)
	„Ouvverture“	
I,1 „Mädchen und Bursche tanzen mit den Kindern.“ – „Chor.“	„No. 1: Coro“	„Nro. 1: 1tes Tableau. Entre Act u. Chor“
I,1 „Musik, Dudelsack, und [...] Bärenanz“	„No. 2: Bärenanz“	
I,7 Gervaise sucht ihre geraubte Tochter Grève-Platz. „Als aufgezogen wird, hört man von Ferne einen heitern Marsch von Trompeten“		„Nro. 2: 2tes Tableau. Entre Act II,1 [mit Marsch] u. Chor“ [der Narrenprozession]
II,2 „Man hört von ferne eine baskische Trommel schlagen, Castagnetten und eine Zither.“		„Nro. 3: Poleros“, „auf dem Theater“ „das 1te mal entfernt“
II,4 „Man hört die Musik der Trommel, der Castagnetten und der Zither sich nähern, die Melodie ist ein spanisches Lied“	„No. 3* [spanischer Tanz]“	„Nro. 3: Poleros“ „das 2te mal näher“
II,4 „(Die Musik geht zum Präludium einer spanischen Romanze über.) Esmeralda (singt).“	„No. 4: Lied“	„Nro. 4“ [Lied]
II,4 „Nach dem Gesange nimmt sie ihre Trommel wieder, und tanzt den Fandango“	„No. 5: Tanz“	
II,7 Claude-Frello zieht mit Quasimodo ab, Studenten tuscheln über seine alchemistischen Versuche		„Nro. 5: 3tes Tableau. Entre Act“
III, 1 Phöbus bei Nacht auf Esmeralda wartend		
III,4 „Cudarde (allein, singend).“		„Nro. 6“ „Cudarde allein singend“
III, 6 Mordversuch Frellos an Phöbus, Esmeralda sinkt in Ohnmacht		„Nro. 7: 4tes Tableau. Entre Act und Melodrama“
IV,1 Kerker, Nacht. „Esmeralda (allein; sie liegt auf dem Stroh und schläft. [...] Sie seufzt tief im Schlaf [...] und ruft in abgestoßenen Lauten:) Nein – nein – fort [...]“		
IV,6: „[...] fliegen [...] die Kirchentüren auf, eine Orgel ertönt, Alles wird totenstill. Man sieht das Innere der Kirche [...] Unsichtbare Stimmen in der Kirche singen“	„No. 6“, „auf dem Theater“	Kirchenszene, 3 Fassungen
V,1: „Am vorigen Akt Schluss fiel eine freudige stürmische Symphonie ein, die mit dem Thema des Bettlerchores endet; ehe aufgezogen wird, hört man [...] den Chor“	„No. 7: Introduction des 5ten Acts“	„Nro. 8: Entre Act [mit ‚Siegessymphonie‘] u. Chor der Bettler“
V,4: „Klang einer großen Glocke rasch nacheinander anschlagend“ „Klang eines kolossalen Feuerhorns“		„Feuerrufe, von einem Horn ausgeführt“
V,5 Quasimodo allein in der Kirche, Esmeralda von Claude-Frello geraubt		„Nro. 9. 6tes Tableau. Entre Act“
VI,1 Grève-Platz wie in II, Monolog Gervaises, Gebet		

stellvertretend die Umsetzung dieses weit ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Konzepts⁵⁶ einer „gedanklich und atmosphärisch“⁵⁷ überleitenden Musik, die hier den Sprung von der ländlichen Szenerie des Heimatdorfes Gervaises – der Idylle, in der sich gerade die Katastrophe des Kindesraubes ereignet hat – zum Pariser Grève-Platz, wo Gervaise „zwölf Jahre später“⁵⁸ als verbitterte Büsserin im ‚trou aux rats‘ zu sehen ist, zu schaffen hat. Sie beginnt fortissimo mit unthematischer Kreismotivik über einem verminderten Akkord; nach einer Generalpause wird diese dreitaktige Klangfläche eine Quart tiefer wiederholt, nach nochmaliger Generalpause mündet die Musik in eine lange, unaufgelöste Dominante bei ähnlich bleibender Motivik. Die Komposition nimmt so den Stimmungsgehalt des Aktschlusses auf (I,7, Gervaise: „Verlieren müßt ihr erst eure Kinder, dann lernt ihr den Schmerz begreifen. – Mir haben sie’s gestohlen – [...] (Rasend auffahrend.) Wach’ auf, wach’ auf dort oben, schlaftrunkener Himmel, [...] eine Mutter ruft dich, höre mich!“). (Bsp. 3) Dieser erste Abschnitt endet, mit Pausen durchsetzt, in stockendem ‚Suchen‘ (T. 29–33, f. 11r). Im Anschluss daran leitet ein rezitatives Klarinettensolo als Ausdruck von ‚in Resignation übergegangenem mütterlichem Schmerz‘ zum Beginn des zweiten Tableaus über. (Bsp. 4) Die Resignation Gervaises ist dabei gepaart mit ihrem Hass auf die Zigeuner als Räuber ihrer Tochter, der immer, wenn Esmeralda ihre Kunststücke auf dem im Blickfeld der Büsserin liegenden Platz zeigt, neu aufflammt. Für diesen Grundkonflikt des Stücks steht der auf die ‚Resignation/Schmerz‘-Passage folgende Bolero; dieses modische Theater-Accessoire wird so bei Siber Teil eines Spiels von Verweisen und Bezügen, an dem auch – und das ist neu im Vergleich zu Textvorlage und Uraufführungsmusik – reine Instrumentalmusik teilhat. Die intendierte Assoziation ‚Bolero‘/‚Zigeuner‘ konnte, da sie im Theater durch zahlreiche Stücke vorgeprägt war, vom Hörer sicherlich mühelos geleistet werden.⁵⁹ (Bsp. 5) Siber schließt diesen ersten Abschnitt des Entr’actes mit einer wörtlichen Reprise des ‚Wut‘-Beginns und versucht so, ohne gegen die inhaltlichen Anforderungen zu verstoßen, die Reihungsform der ‚handelnden‘ Musik mit musikalischer Geschlossenheit zu verbinden.

Nach der sechsten Vorstellung des *Glöckners* (20.12.1850) beklagt er sich in zwei Eingaben an den Intendanten von Gall bitter über die schlechte Aufführung seiner Musik und sieht sich, da er mit seinen vor allem gegen den Chordirektor Schmidt gerichteten Vorwürfen auf wenig Verständnis stößt, genötigt, eine längere Erklärung über „Entstehung und Consequenzen“ seiner Musik abzugeben. Er schildert die Begeisterung des Regisseurs Grunert über seinen Entwurf, dem er „sogar bis auf die Minute“ bezeichnet habe, „wie lange jede Scene daure“. Man habe ihn aber „nicht zu Rathe gezogen, wie dies oder jenes in Verbindung mit der Musik hätte für beide Theile zum Nutzen des Ganzen angewendet werden sollen.“ Die Zwischenakte hatten sich, wie weiter aus der Eingabe hervorgeht, als zu kurz erwiesen, so dass man „nichts anderes zu thun“ wusste, „als Repetitionen anzubringen“, wodurch „so viele Wiederho-

⁵⁶ Vgl. dazu zusammenfassend Jensen, Sp. 1042.

⁵⁷ Ebd., Sp. 1043.

⁵⁸ Birch-Pfeiffer, *Glöckner*, S. 17.

⁵⁹ Hingewiesen sei etwa auf die Boleros in den Ouvertüren zu Webers *Preciosa* und Aubers *Le domino noir*. Vgl. auch Javier Suarez-Pajares, Art. „Bolero“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1–7, Sp. 5; Marliese Glück, Art. „Flamenco“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 512–516, Sp. 514.

Nro. 2. 2tes Tableau. Entre Act u. Chor
All.o. assai

Flauto

Piccolo

Oboi

Clarinetti in B

Corni 1 u. 2 in F

Corni 3 u. 4 in C

Trombi in D

Tympani in D u. A

Fagotti

Tromboni Alt.

Tenor Bass

Violini

Viola

Cello C. B.

Bsp. 3: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame* [...] *Entre Acts, Chöre, Lieder* und die zur Handlung gehörige Musik, autographe Partitur (D-Sl, HB XVII 600): „Nro. 2“, T. 1–3 [f. 9r]

Musical score for strings and woodwinds, measures 40-45. The score includes parts for Clarinet B (Cl. B.), Violin I (VI.), Violin II (VI.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cello C. B.). Performance instructions include "Solo con dolore", "ad libitum", "pizz.", "colla parte", and "a tempo".

Bsp. 4: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 40–45 (f. 11v/12r)

Musical score for woodwinds and percussion, measures 81-84. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Clarinets in B (Clarinetti in B), Cor Anglais (Cor C), Bassoon (Fag.), and Percussion (Triangel, Tambourin, Castagnettes). The tempo marking is "Mod.to. Tempo di Poleros".

Bsp. 5: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 81–84 (f. 14v)

Four staves of rhythmic notation for different instruments, labeled A, B, C, and D. Each staff shows a sequence of notes and rests with dynamic markings like "p" and "f".

- ||: A (4 + 4):||
- ||: B (4 + 4):||
- ||: C (12):||
- ||: D (4 + 4) / C (12):||

Bsp. 6: Friedrich Siber, *Der Glöckner von Notre Dame*, „Nro. 2“, T. 120–172 (f. 17v–20v): Marsch (Formübersicht)

lungen eines Gedankens“ – so der Haupteinwand des Intendanten gegen die Komposition – entstanden seien.⁶⁰ Der an den besprochenen ersten Teil der Nr. 2 unmittelbar anschließende, thematisch den Chor der Narren einleitende Marsch in vierteiliger Reihungsform ist im Gegensatz zum Vorangehenden als hinsichtlich der Zeitdauer flexible Musik konzipiert; die unmittelbar vor dem Choreinsatz nachgetragene Bemerkung „Macht bis hierher 8 Minuten ohne Wiederholung“ zeigt, dass die Wiederholungen nicht als zwingend konzipiert waren, im Gegenteil scheinen sie durchweg fakultativ gedacht. Der Nachtrag „Diese vier Theile werden so lange gemacht bis geläutet wird“ am Beginn des Stückes zeigt, dass die zeitliche Anpassung noch während der Aufführung geschehen konnte.⁶¹ Man kann sich gut vorstellen, wie der Marsch durch mehrfache Wiederholung sich abgenutzt haben mag. (Bsp. 6)

In seinem Brief an Gall kommt Siber schließlich auf die Wertschätzung, die man seiner Musik entgegenbrachte, zu sprechen und benennt damit, vielleicht ohne es zu ahnen, ein die Zwischenaktmusik um die Jahrhundertmitte ganz grundsätzlich betreffendes Problem:

„Leider ist dies das undankbarste Geschäft, analoge Entre Acte zu componiren, denn das Publikum hat die gehörige Aufmerksamkeit auf meinen Entre Act nicht, oder es denkt bey Anhörung der Musik nicht an den nächsten Akt auf den sie Bezug hat. [...] so wird die Musik von [...] keinem verstanden, der sich nicht die Mühe nimmt, mit Aufmerksamkeit beydes streng zu verfolgen“.⁶²

Wenn die Stuttgarter Theaterzettel zu den *Glöckner*-Aufführungen „Entre-Akte, Lieder, Chöre und die mit der Handlung verbundene Musik“ aufzählen, verschweigen sie bezüglich der Entr'actes genau das, was Siber besonders am Herzen lag: dass sie nämlich, wie er sagt, sich „analog“ zur Handlung verhalten und daher einer besonderen, in den Aktpausen nicht üblichen Aufmerksamkeit bedürfen. Es ärgert Siber, dass seine Musik, gemäß der „herrschenden Konvention“⁶³, als bedeutungslose Rahmenmusik wahrgenommen wird, was sie ja gerade nicht sein will; bereits der Theaterzettel dokumentiert so die zwischen kompositorischem Anspruch und Theaterwirklichkeit klaffende Lücke. Gustav Schilling hatte bereits 1835 in seiner in Stuttgart herausgegebenen *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften* genau die von Siber beklagte ungünstige Rezeptionssituation festgestellt:

„Daß die Entr'acts zwischen den Aufzügen der Schauspiele jetzt selten zweckmäßig und von charakteristischer Bedeutung sind, davon trägt wohl mehr die gewöhnliche Unruhe und wenige Aufmerksamkeit des Publicums während derselben, als die Orchester-Direction und hinreichende Auswahl von passenden Tonstücken die Schuld“ [gez.] d. Red.“⁶⁴

*

⁶⁰ Zweite Eingabe Sibers vom 30.12.1850, Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 II, Bü. 855, fasc. 158. Vgl. zu den Querelen um die Choreinstudierung ferner die Ausführungen Clytus Gottwalds in: *Die Handschriften der württembergischen Landesbibliothek*, 3. Teil, S. 143.

⁶¹ Weitere Schichten aufführungspraktischer Eintragungen kommen hinzu: Im letzten Teil ist mit Bleistift die Anweisung „Bei der Wiederholung, Zeichen zum weiter gehen für's Orchester und Aufziehen des Vorhangs“ nachgetragen (bei T. 163, f. 20r), die mit Tinte geschriebene, offenbar mit der im Text zitierten Anweisung „Diese vier Theile ...“ korrelierende „NB. Wenn das Zeichen mit der Glocke gegeben ist, geht hier der Vorhang auf“ (bei T. 163, f. 20r) ist ebenso durchgestrichen wie „Dal Segno bis das Zeichen zum weiter gehen gegeben ist“ (bei T. 171, f. 20v).

⁶² Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 II, Bü. 855, fasc. 158.

⁶³ Jensen, Sp. 1043.

⁶⁴ *Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, 6 Bde, Stuttgart 1835–1838, Bd. 2, S. 611. Liszt verband 1855 diesen Befund mit der Forderung nach besserer Ausführung von Zwischenaktmusik („Zwischenaktmusik“, S. 139), Johann Christian Lobe hingegen forderte deshalb, Zwischenaktmusik jeder Art ganz abzuschaffen; Johann Christian Lobe, „Entreakte im Schauspiel“, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, 1. Bd., Leipzig 1855, 5. Heft, S. 299–303, S. 302.

Der Fall Siber bestätigt zum einen den Befund, dass sich „nicht zuletzt aufgrund der unübersehbaren Menge an Gebrauchsanlässen [...] die Konzeption einer Schauspielmusik, die sich gewissermaßen auf einer primär musikalischen Ebene neben das Drama stellt, als kaum praktikabel“⁶⁵ erwies; dies machte sie, im Verbund mit der Beschränkung der Aufführungsmöglichkeiten durch die Bindung an die Karriere des jeweiligen Textes (was auch ein Hauptargument Johann Christian Lobes für die Abschaffung der Zwischenaktmusik war)⁶⁶ und an lokale Bedingungen, die wiederum eingeschränkte Verwertungsmöglichkeiten auf dem Musikalienmarkt nach sich zog, für viele Komponisten unattraktiv. Das Ausweichen schauspielbezogener Musik in den Konzertsaal einerseits (eine Möglichkeit, die vor allem bei Ouvertüren intensiv genutzt wurde) sowie die gänzliche Loslösung programmatischer Musik von der Bindung an einen Dramentext (Symphonische Dichtung) andererseits sind letztlich auch Konsequenzen dieser Eingeschränktheit; die „Ausnahmen“ wie *Egmont* (hier trug sicherlich die Musik entscheidend dazu bei, dass der Text immer wieder gespielt wurde) oder die von höchster Stelle gewollten Berliner Theaterprojekte mit Musik von Mendelssohn bestätigen die Regel. (Im Fall *Ein Sommernachtstraum* verhalf die Musik einem überhaupt nicht zum Repertoire gehörigen Text wieder auf die europäischen Bühnen, in anderen Fällen, z. B. *Athalia*, gelang dies weniger.)

Zum anderen jedoch, und das ist die aus der Perspektive der Schauspielmusikforschung ebenso relevante Kehrseite dieser Medaille, scheint das Feld der Komposition auch komplex angelegter Schauspielmusik, anders als etwa Symphonie oder Oper, gerade wegen des Nischendaseins gleichsam ‚frei‘ gewesen zu sein für lokale Gelegenheitskomponisten – eine Arbeitshypothese, die zu den bestehenden methodischen Ansätzen der Schauspielmusikforschung als Schlüssel zum Verständnis der „vielen Gelegenheitswerke“, die an der doppelten Abkopplungsbewegung der Schauspielmusik vom Theater bzw. vom Text nicht partizipieren konnten, hinzuzufügen wäre.

Sibers Musik dokumentiert – ebenso wie Cläpius‘ Umsetzung, die an keiner Stelle versucht, eine nur durch das Hören wahrnehmbare, den Stückinhalt gewissermaßen virtuell verdoppelnde Handlungsebene einzubringen – dort, wo sie als „mit der Handlung verbundenes“ Realitätszitat Teil eines Bühnengeschehens ist (Tanzszenen, Volksschöre, Kirchenszene), die Teilhabe der Schauspielmusikpraxis an verbreiteten Mustern des Musikeinsatzes im romantischen Musiktheater. In dieser Rolle der Verstärkung des ‚Spektakulären‘ ist Sibers Musik nicht grundsätzlich gefährdet, wenn auch der mehrfache Austausch der Musik der Kirchenszene zeigt, auf wie direktem Wege inszenatorische Entscheidungen die musikalische Ausgestaltung beeinflussen können.

Sibers mit Konsequenz verfolgter Plan aber, für alle Zwischenakte große, in Inhalt und Inszenierung eingebundene Musiken zu komponieren, sucht in der Orientierung an die Tradition der Schauspielmusik einen Anknüpfungspunkt an die innovativen

⁶⁵ Jensen, Sp. 1043.

⁶⁶ „Ja selbst [...] angenommen [...], daß zu jedem Trauer-, Schau- und Lustspiele eine gute Musik geliefert werden könnte, – die armen Tondichter dann! Wie viele dramatische Werke halten sich auf den Bühnen? Wie manche herrliche Musik würde von dem elenden Stücke nach der ersten Aufführung für immer in das Meer der Vergessenheit hinabgezogen!“ , Lobe, S. 303.

Strömungen programmatischer Orchestermusik. Indem jedoch die Zwischenakte des Hofmusikers auch „Musik im Schauspielhaus“ sind und vor allem als solche wahrgenommen werden, nehmen sie eine eigentümliche Zwitternatur an. Der Versuch, ein ambitioniertes Formkonzept mit der Konvention von Zwischenaktmusik als „Musik im Schauspielhaus“ zu verschmelzen, scheidet innerhalb des Theaters am Wahrnehmungsanspruch von Publikum und Theaterschaffenden. Die Lösung von der Bindung an die ‚undankbare‘ Theateraufführung durch Ausweichen in andere Bereiche des Musikbetriebs ist jedoch bei einer Musik, deren Wesensgrundlage – und insofern auch Grundlage musikologischen Verstehens – die Bindung an Text und Inszenierung ist, in keiner Weise vorgesehen, ja gänzlich unmöglich.

„Der Componist hat hier dem opernhafte Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt“ Zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares „Sturm“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*

von Antje Tumat, Heidelberg

Die Schauspielmusikforschung der letzten Jahre hat hinsichtlich der Musik im Sprechtheater im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, vor allem im Bereich der Quellensichtung, zu vielen neuen Erkenntnissen geführt,¹ die derzeit durch großflächige Untersuchungen zur Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert ergänzt werden.² Dass Musik im Sprechtheater eine weitaus wichtigere Rolle gespielt hat, als zunächst angenommen, ist inzwischen genauso bekannt wie die Tatsache, dass sehr viele Stücke mit einer eigens zur Inszenierung geschriebenen Musik ausgestattet wurden.³ Die vom Textautor an vielen Stellen geforderte oder unausgesprochen vorausgesetzte Fortsetzung der Handlung mit theatralen Mitteln, hier der Musik, wurde in jeder Inszenierung, die eine neu komponierte Musik verwendete, anders ausgefüllt – sei es aus theaterpraktischen oder ästhetischen Gründen. Der Anteil der jeweiligen Musik an der dramaturgischen Wirkung des gesamten Theaterereignisses ist hierbei nicht zu unterschätzen. Im Folgenden sollen anhand von zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares *Sturm* – von Wilhelm Taubert (inszeniert 1855 in München) und von Max Seifriz (inszeniert 1873 in Stuttgart) – weiterführende Fragen zum analytischen Umgang mit dieser Art von Schauspielmusik entwickelt werden: Die Musik im Sprechtheater wird hierbei, wirkungsästhetisch betrachtet, als eigene Bedeutungsebene neben der Sprache, also als wesentlicher bedeutungstragender Teil einer Inszenierung verstanden, die ihrerseits an der Deutung des Schauspieltextes in einer gleichsam eigenen „Lesart“⁴

* Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Vortrags im Rahmen der Jahrestagung der GfM in Lübeck 2003.

¹ Siehe beispielsweise Detlef Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte I.1–II.2, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1035–1040; Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz: die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (= *Weber-Studien* 5), Mainz 1999; *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, hrsg. von Arne Langer und Susanne Oschmann (= *Kleine Schriften der Ges. f. Theatergeschichte* 40/41), Berlin 1999; D. Altenburg, „Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer (= *Forum Modernes Theater* 30), Tübingen 2002, S. 183–208; Ralf Wehner, „... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil...“. Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel ‚Kurfürst Johann Wilhelm im Theater‘ (1834)“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 145–161; *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, hrsg. von Dagmar Beck und Frank Ziegler (= *Weber-Studien* 7), Mainz 2003.

² Hiermit beschäftigen sich zur Zeit die beiden kooperierenden Forschungsprojekte „Musik und Theater“ (Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ in Weimar-Jena) und „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ in Heidelberg/Stuttgart.

³ Ursula Kramer schlägt für die eigens zu einem spezifischen Schauspiel konzipierte Musik den Begriff „analoge“ Schauspielmusik vor („Herausforderung Shakespeare: ‚Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 129–144, S. 130). Zur Relativierung dieser Bezeichnung im Rahmen einer terminologischen Diskussion siehe D. Beck und F. Ziegler, „... die Vermählung der Musik mit der Rede. Anstelle eines Vorworts“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, S. 12.

⁴ Schon Beck und Ziegler beschreiben den Fall, dass ein Komponist „zeitlich versetzt, ein abgeschlossenes Werk mit Musik versah“ als „seine ‚Lesart‘ des literarischen Textes“, die „nur einer bestimmten Inszenierung [...] verpflichtet ist, die sich in eine längere Rezeptionsgeschichte des Schauspiels einordnet“; ebd., S. 16.

Anteil hat. Diese Eigenständigkeit der Musik zeigt sich in der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Musiken zu demselben Stoff, hier Shakespeares *Sturm*, besonders deutlich.

I. Die Situation in München und Stuttgart

Franz von Dingelstedt, der Mitte des 19. Jahrhunderts neben Heinrich Laube als einer der führenden Regisseure und Bühnenreformer galt, war seit 1851 Münchner Hoftheaterintendant, bevor er 1857 nach Weimar und schließlich nach Wien überwechselte.⁵ In seinen Inszenierungen stand, ganz anders als etwa in Ludwig Tiecks romantischer Theaterauffassung, vor allem eine historisch stimmige Bühnendekoration im Mittelpunkt; seine realistische Szenenauffassung wurde in „große[m] Ausstattungstheater“ mit „üppige[n], opernhafte[n] Bildwirkungen“⁶ umgesetzt, stets unter der Prämisse, im Einsatz aller Bühnenelemente künstlerische Geschlossenheit zu erreichen. Berühmt wurde Dingelstedt für „die Gestaltung großer Massenszenen, von Festen, Aufmärschen, Schlachtenbildern und Volksszenen.“⁷ Er sorgte dafür, dass im Münchner Repertoire wieder vermehrt sogenannte Klassiker inszeniert wurden; charakteristisch für seine erfolgreiche Einrichtung klassischer Stücke war nach Manfred Brauneck, „dass er diese quasi opernhafte in Szene setzte, mit großem historisierend dekorativem Aufwand und [...] musikalischen Effekten“.⁸ In München begann Dingelstedt mit seinen Shakespeare-Einrichtungen, bei denen er die vorliegenden Übersetzungen, etwa die Schlegels, noch einmal für die Bühne bearbeitete.⁹ Für seine dortige Inszenierung von Shakespeares *Sturm* gab er Wilhelm Taubert¹⁰ den Auftrag, die Schauspielmusik zu komponieren. Taubert, der als Berliner Hofkapellmeister wiederum Musiken zu Tiecks Inszenierungen von *Der Gestiefelte Kater* (1844) und *Blaubart* (1845) sowie zuvor von Euripides' *Medea* (1843) geschrieben hatte, war gut mit Felix Mendelssohn Bartholdy bekannt, wie unter anderem durch einen Briefwechsel belegt ist.¹¹ Dingelstedt inszenierte den *Sturm* mit Tauberts Musik 1855 im

⁵ Zu Dingelstedt vgl. Otto Liebscher, *Franz Dingelstedt. Seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München*, Halle 1909.

⁶ Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 1999, S. 177.

⁷ Ebd., S. 149.

⁸ Ebd., S. 147.

⁹ Übersetzungen wie die Schlegels wurden in Dingelstedts Shakespeare-Bearbeitungen für die Bühne noch einmal so arrangiert, dass möglichst wenig Umbauten nötig waren. Dingelstedt hat seine Bearbeitungsprinzipien in seinen *Studien und Copien nach Shakespeare* (1858) erläutert, siehe auch Brauneck, S. 148.

¹⁰ Zu Taubert siehe William Neumann, *Carl Wilhelm Taubert, Ferdinand Hiller. Biographien* (= ders., *Die Komponisten der neueren Zeit* 43), Kassel 1843; R. Sietz, Art. „Taubert, Carl Gottfried Wilhelm“, in: *MGG* 13, Kassel 1966, Sp. 147–149 und Susanne Boetius, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Potsdamer Bühnenauffassungen mit Schauspielmusik von Felix Mendelssohn-Bartholdy und Wilhelm Taubert*, Diss. München 2004.

¹¹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 51882 [Ausgabe in einem Band von: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1861 und *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig 1863], S. 194–197; Ernst Wolff, „Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert“, in: *Die Musik: Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten* 8 (1908/09) 9, S. 165–170. Bekannt ist zudem die Diskussion um Mendelssohns *Lieder ohne Worte* und Tauberts *Minnelieder* (siehe Elfriede Glusman, „Taubert und Mendelssohn: Opposing attitudes toward poetry and music“, in: *MQ* 57 (1971) 4, S. 628–635). Zu Taubert und Mendelssohn siehe gleichfalls „Felix Mendelssohn und Wilhelm Taubert“, in: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* 18 (1893) 1, S. 57–73 sowie Boetius, S. 118 ff.

königlichen Hoftheater in München zum Geburtstag des bayerischen Königs. Tauberts bald sehr populäre Komposition zum *Sturm* wurde wenig später gedruckt und in diversen Städten nachgespielt.¹²

Als 18 Jahre später am Stuttgarter Hoftheater der *Sturm* in einer Einrichtung des dortigen Intendanten Feodor Wehl (1821–1890) inszeniert werden sollte, hätte es offensichtlich nahe gelegen, auf diese höchst populäre Musik Tauberts zurückzugreifen, denn Wehl begründet in seinen Erinnerungen die Tatsache, dass er Tauberts Musik nicht hatte einsetzen können, mit den hohen Kosten für die Aufführungsrechte.¹³ Man erteilte daher einen Hausauftrag an den heimischen Musikdirektor Max Seifriz (1827–1885). *Der Sturm* in der Einrichtung Wehls mit der Musik von Seifriz wurde in Stuttgart 1873 und 1882 gespielt. Zu dieser Zeit galten die Produktionen des Stuttgarter Hoftheaters keineswegs als fortschrittlich. Das „reaktionäre Klima“, für das Clytus Gottwald zufolge „Johann Joseph Abert im Stuttgarter Opernhaus zuständig war“,¹⁴ lässt sich, unabhängig von der Person des Hofkapellmeisters Abert¹⁵ im Musiktheaterbereich vor allem durch den Sparkurs der 1870er Jahre erklären, den unter anderem Veränderungen in der Verwaltungsstruktur des Hoftheaters ausgelöst hatten.¹⁶ Dieser bewirkte offensichtlich, dass besonders progressive Ansätze im Repertoire zurückgeschraubt wurden.¹⁷ Im Bereich der Schauspielregie muss fraglich bleiben, ob sich der Eindruck einer allgemeinen Rückwärtsgewandtheit bestätigen lässt, die vor

¹² Im Druck erschienen Albert Schaefer zufolge die vollständige Orchesterpartitur, der Klavierauszug mit Text, Stimmen des Streichquintetts sowie Singstimmen und ein verbindendes Gedicht für Konzert-Aufführungen von F. Eggers. Schaefer bezeichnet 1886 Tauberts Musik als „eine der bedeutendsten Arbeiten“ des Schauspielmusik-Genres (A. Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig 1886, S. 172). Taubert erhielt von Max von Bayern für seine *Sturm*-Musik die 1. Klasse des Bayerischen Michaelis-Ordens.

¹³ „Bald hernach führte ich zum ersten Male Shakespeare's ‚Sturm‘ in einer Bearbeitung von mir und mit einer anmuthigen Musik von Max Seifriz auf. Mit Recht kann man fragen: warum ich nicht die Bearbeitung von Dingelstedt, mit der Musik von Wilhelm Taubert, gewählt, die beide seit 1858 vorlagen. Meine Antwort, die ich bereits früher gegeben, ist: einfach aus Sparsamkeitsrückichten. In unserem Etat war der Satz für neue Opern und Dramen so knapp bemessen, daß ich gewöhnlich im Winter damit schon zu Rande war, und wenn sich nicht in anderen Ansätzen irgend welche Ersparniß erwarten ließ, ich keine Mittel mehr hatte, Neuigkeiten anzukaufen. Diesem mißlichen Umstände zu entgehen, suchte ich zu sparen, wie und wo es ging.“ (Feodor Wehl, *Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben*, Hamburg 1886, S. 302). Möglicherweise spielten auch ästhetische Gründe für Wehls Entscheidung eine Rolle, da er später betont, dass Dingelstedts Bearbeitung mit Tauberts Musik in München dem *Sturm* zu keinem dauerhaften Erfolg verhalf.

¹⁴ Clytus Gottwald, „Herr Seifriz hält mit dem Jahrhundert Schritt. Max Seifriz (1827–1885) – ein Dirigent der ‚Neudeutschen Schule‘“, in: *Jb. für Musik in Baden-Württemberg* 10 (2003), S. 211–228, S. 224.

¹⁵ Abert (1832–1915) war 1867–1888 Hofkapellmeister am Stuttgarter Hoftheater, zu Abert siehe Anna Amalie Abert, „Johann Joseph Abert: Ein Circumpolarer zwischen Tradition und Fortschritt“, in: *FS Heinz Becker*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 214–236 und Sieghart Döhring: „Auf der Suche nach dem dritten Weg: Johann Joseph Abert als Opernkomponist“, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, hrsg. von S. Döhring, Hans John und Helmut Loos, Redaktion Hildegard Mannheims (= *Veröffentlichungen der Int. Draeseke-Gesellschaft. Schriften* 6), Chemnitz 1998, S. 55–68.

¹⁶ Siehe Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 252 ff.

¹⁷ Ulrich Drüner spricht für die Zeit zwischen 1865 und 1891 im Bereich des Musiktheaters von einem „Tiefpunkt, der in der Musikgeschichte Stuttgarts zweifellos die finsterste Epoche seit dem Dreißigjährigen Krieg markiert“ (*400 Jahre Staatsorchester Stuttgart 1593–1993*, hrsg. vom Staatstheater Stuttgart, Stuttgart 1994, S. 124). Durch finanzielle Streitigkeiten mit Richard Wagner um die Aufführungsrechte des *Rienzi* entgingen dem Stuttgarter Publikum seit 1872 zunächst große Teile von Wagners Werk, *Tristan und Isolde* (UA 1865) wurde beispielsweise erst 1897 in Stuttgart gegeben (vgl. auch die Angaben in Michael Strobel, „Stuttgarter Opernpremierer im Spiegel der Presse“, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater*, hrsg. von Rainer Nägele, Stuttgart 2000, S. 295–340). Im Konzertsektor beschreibt Drüner (*400 Jahre Staatsorchester*, S. 122) dieselbe konservative Grundhaltung: „Schumanns Es-Dur Sinfonie (1851 uraufgeführt) wurde 1872 zum erstenmal in Stuttgart gespielt; selbst Brahms tat man als ‚modernes Zeug‘ ab. Die Presse redete vom ‚völligen und unrettbaren Ruin‘ des Musiklebens“.

allem von Rudolf Krauß 1908 beschrieben worden ist. Letzterer stört sich an der Nüchternheit und der Dekorationsarmut der Inszenierungen Feodor Wehls;¹⁸ Wehl selbst war seinerseits, wie auch der mit ihm zeitweise befreundete Heinrich Laube,¹⁹ eher Verfechter einer Wortregie als des detailgetreuen Dekorationsaufwands, insofern ist es durchaus möglich, dass Krauß' Aussagen hier aus seiner historischen Position heraus zu relativieren sind; schließlich war auch Laubes Wortregie häufig als zu nüchtern und daher „langweilig“ kritisiert worden.²⁰ Im Bereich der Schauspielmusik lässt sich für Wehls Inszenierungen aus musikhistorischer Perspektive der Eindruck von Rückwärtsgewandtheit nicht bestätigen. Dies hing insbesondere mit der Person Max Seifriz' zusammen, den Wehl immer wieder für die Musik zu seinen Inszenierungen beauftragte,²¹ obwohl dieser in der Hofkapelle zunächst Geiger, dann Musikdirektor, aber niemals Kapellmeister war. Die Komposition von Musik zum Sprechtheater am Stuttgarter Hoftheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war offiziell Aufgabe der Kapellmeister; trotzdem wurden von Seifriz zahlreiche eigens zu Sprechdramen komponierte Musiken aufgeführt. Der folgende Ausschnitt aus dem *Inventarium* des Stuttgarter Hoftheaters zeigt, welche Musiken von Seifriz eingekauft wurden. Im Abgleich mit dem tatsächlich vorhandenen Notenmaterial und den Theaterzetteln lässt sich zudem nachweisen, dass fast alle diese Musiken von Seifriz auch gespielt wurden:

„Nachstehende Musikstücke vom Musikdirektor Seifriz componirt

[1872]

216. Orchesterstimmen zu Schillers Jungfrau von Orleans

186 Bogen

¹⁸ „Und dann fehlte ihm [Wehl] der künstlerische Blick für das Malerische der Bühnenwirkungen. Seine Inszenierungen waren meist phantasie- und farblos, und die Nüchternheit der Ausstattung, die Ärmlichkeit der Massenfaltung störte die Illusion. Da er bei Verwandlungen stets den Zwischenvorhang benutzte, so mußte er mehr als billig auf Ersparnis solcher bedacht sein. Durch sein Bemühen, möglichst viele Auftritte auf demselben Schauplatz zusammenzudrängen, litt häufig die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und der Sinn der Dichtung not“ (Krauß, S. 261).

¹⁹ Wehl war Redakteur der Tageszeitung *Reform* und 1860 Begründer der Monatsschrift *Die deutsche Schaubühne*; er war als politischer Schriftsteller und Journalist wegen der Satire „Der Teufel in Berlin“ 1846 bereits in Magdeburg inhaftiert gewesen. In seinen Erinnerungen *Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung* (S. 3 f.) fasst er rückblickend die künstlerischen Einflüsse auf ihn folgendermaßen zusammen: „Ich war in meinen ersten literarischen Anläufen in den Fußstapfen der romantischen Schule gewandelt und hatte zur Fahne Ludwig Tiecks und seines Anhangs [...] geschworen [...]. Weitere Reisen, Aufenthalt in großen Städten und die Berührungen mit Gutzkow, Laube und Mundt hatten indeß eine Wandlung in mir hervorgebracht und mich in das Lager dieser Geister gezogen.“ Ein wichtiger Bezugspunkt blieb für Wehl stets Heinrich Laube, siehe etwa auch F. Wehl, *Das Junge Deutschland. Ein kleiner Beitrag zur Literaturgeschichte unserer Zeit. Mit einem Anhang seither unveröffentlichter Briefe von Th. Mundt, H. Laube und K. Gutzkow*, Hamburg 1886. Zu Wehls und Laubes persönlicher Beziehung siehe F. Wehl, *Zeit und Menschen. Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren von 1863–1884*, Altona 1889, Bd. 2, S. 249–270. Über Dingelstedt äußert sich Wehl distanziert, insbesondere im Hinblick auf den „besonderen Pomp“ (*Zeit und Menschen*, Bd. 2, S. 276) seiner Aufführungen und ihre „prächtigen Bilder“ sowie ihren „opernhafte[n] Aufputz“ (ebd., S. 278).

²⁰ Brauneck, S. 176.

²¹ Schon Albert Schaefer betont in seinem *Historischen und Systematischen Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, dass Seifriz' Schauspielmusiken als progressiv einzuschätzen sind; über die gedruckte Seifriz'sche Musik zu Schillers *Jungfrau von Orleans* schreibt er etwa, „dass wir es mit einem großartig angelegten Werke zu thun haben, welches sich all die musikalischen Fortschritte und Errungenschaften der neueren Zeit wohl zu nutze gemacht hat“ (S. 49). Diese Musik erklang in Stuttgart das erste Mal zur szenischen Darstellung am 15.5.1872 unter der Leitung des Komponisten (siehe hierzu Antje Tumat, „Rezeption und nationale Identität: Musik zu Schillers *Jungfrau von Orleans* am Stuttgarter Hoftheater“, in: *Musik und kulturelle Identität. Kongressbericht Weimar 2004*, Dr. i. Vorber.).

Partitur (gedruckt und gebunden) [...]
 Clavierauszug [...]
 217. 18 Stück Entreacte²², Orchesterstimmen
 Partitur zu obigen Entreacte
 218. Zum Wildfeuer, dramatisches Gedicht,
 3 Stück Bühnenmusik
 219. Zu Hans und Grete, Schauspiel,
 zwei Stück Bühnenmusik
 220. Zu König Richard des IIIten Histor. Drama
 7 Stück
 221. Zu Romeo und Julia,
 1 Stück
 222. Zu Knecht Ruprecht, Weihnachtsmärchen,
 Musik zu 6 Traumbildern
 223. Zu Pechschulze, Posse, Marsch

[1873]
 Das laute Geheimnis
 Normannischer Brauch
 Rotkäppchen
 Heinrich des ersten Söhne
 Des Meeres und der Liebe Wellen
 [...]

Musik zu Shakespeares Sturm²³ von Seifriz
 Partitur und Orchesterstimmen
 [...]
 [1874]
 Musik zu Shakespeares Wintermärchen von Max Seifriz²⁴

Seifriz hatte, bevor er 1869 in die Stuttgarter Hofkapelle eintrat, seine musikalische Laufbahn in der Hechinger Kapelle des Fürsten Konstantin absolviert, die diesem im Zuge der 1848er Revolution nach Löwenberg in Schlesien gefolgt war.²⁵ 1857 wurde er Kapellmeister in diesem fürstlichen Privatorchester – das unter seiner Leitung eine unvergleichliche Blüte erlebte²⁶ – und damit zu einem wichtigen Dirigenten von Musik der so genannten Neudeutschen Schule: Berlioz, Liszt, von Bülow und andere kamen nach Löwenberg, um ihre von Seifriz gewissenhaft einstudierten Werke hier zu dirigieren; Wagner schätzte Seifriz als Violinvirtuose. In seinen Löwenberger Program-

²² Dieser um 1880 entstandene Band enthält Bearbeitungen, die offensichtlich als Zwischenaktmusiken eingesetzt wurden. Zur Quellenbeschreibung siehe Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Reihe: *Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek*, 6. Bd.: *Codices Musici*, 3. Teil, Wiesbaden 2004, S. 335.

²³ Aus den Theaterzetteln (D-Sl, Musiksammlung) geht hervor, dass der *Sturm* in Stuttgart am 19.9., 24.9. und 21.11.1873 sowie am 6.9. und 15.9.1882 gespielt wurde. Albert Schaefer zufolge wurde er dann „im Jahre 1883 auch im Viktoriatheater in Berlin 19 Mal mit größtem Beifall gegeben“ (Schaefer, S. 173).

²⁴ D-Sl, Cod. mus., HB XVII 940, zur Quellenbeschreibung siehe Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, S. 528, zu einigen der Schauspielmusiken Seifriz' siehe ebd. S. 135 ff. Im Stuttgarter *Inventarium* wurden die seit 1834 neu eingekauften Partituren der Hofkapelle aufgelistet.

²⁵ Zu Seifriz' Biographie siehe Gottwald, „Max Seifriz – ein Dirigent der neudeutschen Schule“ sowie ders., *Max Seifriz: Beiträge zu Lebenslauf und Werk (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil 3)*, Rottweil 2003.

²⁶ Die Besucher Löwenbergs berichten begeistert von den Fähigkeiten des von Seifriz geleiteten Orchesters, dessen technisches Niveau den Anforderungen der Kompositionen Wagners, Liszts und Berlioz' entsprach. Zeitweise gab es den Plan, Seifriz als Nachfolger Balákirevs nach St. Petersburg zu holen: Der russische Komponist Aleksandr Sergeevič Famincyn (1841–1896) hatte in Löwenberg bei Seifriz Unterricht genommen. In St. Petersburg, war er 1870–1880 Sekretär der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft. Die Großfürstin Helena Pawlowna, die Patronin dieser Musikgesellschaft, war nicht nur die Schwägerin des Zaren, sondern auch die Tochter des Herzogs Paul von Württemberg, einem Bruder König Wilhelms I. Famincyn hatte in St. Petersburg ein Gastspiel für Seifriz arrangiert, mit dem Plan, Balákirev durch ihn ersetzen zu lassen (siehe hierzu ebd., S. 88 f.). Gottwald vermutet in seinen Ausführungen, dass der Plan daran gescheitert sein könnte, dass Seifriz bei seinem Gastspiel Wagners *Tristan*-Vorspiel aufführte: „Man wollte einfach keinen Avantgardisten am Pult des Orchesters“ (ebd., S. 31).

men brachte Seifriz selbst viele Werke der Neudeutschen zur Aufführung, so dirigierte er bereits 1860 das *Tristan*-Vorspiel, ein Jahr nach der Fertigstellung der Partitur und fünf Jahre vor der Uraufführung von *Tristan und Isolde* 1865 in München. Nach dem Tode des Fürsten Konstantin kehrte Seifriz 1869 in seine Württembergische Heimat zurück und wurde in die Stuttgarter Kapelle aufgenommen.

II. Die Sturm-Musiken

Die Seifriz'sche Musik zu Shakespeares *Sturm* von 1873 soll im Folgenden der damals populären *Sturm*-Musik von Wilhelm Taubert gegenübergestellt werden. In ersterer ist der Einfluss der neudeutschen Schule nicht zu überhören, während Tauberts Kompositionsweise eher einer klassizistischen Tradition verpflichtet ist – Bezugspunkt für Tauberts Musik ist in Rezensionen dementsprechend oft Mendelssohn.²⁷ Insofern trägt der Vergleich auch eine musikgeschichtliche Dimension im Bereich der Schauspielmusik in sich.

Die überaus zentrale dramatische Rolle der Musik in Shakespeares von der elisabethanischen court masque beeinflusstem Schauspiel *The Tempest* ist bekannt:²⁸ Nach einem von dem humanistischen Zauberer Prospero verursachten Unwetter sind die übrigen Figuren, nachdem sie Schiffbruch erlitten haben, auf einer wundersamen Insel in den Bann des Zauberers geraten. Prospero, eigentlich der rechtmäßige Herzog von Mailand, war das Opfer einer Intrige: Sein Bruder hatte ihm sein Herzogtum mit Hilfe des Königs von Neapel entrissen. Auf der Flucht war Prospero auf die ferne Insel gelangt, an der nun auch die übrigen an den vergangenen Intrigen Beteiligten gestrandet sind. Im Laufe der Handlung machen diese allerdings eine innere Wandlung durch, sie gelangen auf der Insel geläutert zu einem reiferen Menschsein und bereuen alles Gewesene. Prosperos Zauberkraft wird schon in Shakespeares Schauspiel mit Hilfe verschiedenster Klänge ausgedrückt. Der Luftgeist Ariel, Prosperos Zaubergehilfe, führt durch die Wirkung von Musik seine Befehle aus. Der Grad der inneren Entwicklung der Figuren kann an ihrer Empfänglichkeit für Akustisches abgelesen werden, denn die auf dem Wege dieser Entwicklung fortgeschritteneren Figuren hören die himmlischen Töne; denjenigen, die noch immer in niederen Motivationen verhaftet sind, bleiben sie jedoch verborgen. Mit Hilfe von Ariels Gesang wird ein Mord verhindert, indem das Opfer von der Musik erwacht. Zudem äußern sich auch einige der übrigen Figuren in Einlageliedern singend und tragen so zu einer Charakterisierung ihrer selbst bei. Diese wichtige dramatische Funktion der Musik im *Sturm* führte zu Ludwig Tiecks Aussage,

²⁷ Siehe etwa die am 16.9.1863 in der *AmZ* erschienene Rezension: „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert. Op. 134. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur netto 10 Thlr. Clavierauszug 5 Thlr. Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.“, in: *AmZ*, neue Folge 1 (1863), Sp. 642–649, Sp. 644. Dort heißt es: „Taubert ist, wie bekannt, Altersgenosse Mendelssohns und ist mit diesem aus derselben Schule hervorgegangen“. Es folgt eine halbe Seite vergleichender Bemerkungen zu Taubert und Mendelssohn.

²⁸ Siehe hierzu Karol Berger, „Prospero's Art“, in: *Shakespeare Studies* 10 (1977), S. 211–239 oder Catherine Dunn, „The function of music in Shakespeare's romances“, in: *Shakespeare Quarterly* 20 (1969) 4, S. 391–405.

²⁹ Vgl. Tiecks Formulierungen in „Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren“ (Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Hans Peter Balme u. a., Bd. 1: *Schriften 1789–1794*, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt/M. 1991, S. 685–722, S. 692): „Alles dieses, was die Phantasie im Traume beobachtet, hat Shakespeare im Sturm durchgeführt. Die vorzüglichste Täuschung entsteht dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wundervollen Welt verlieren, in welche wir einmal hinein geführt sind, daß kein Umstand den Bedingungen widerspricht, unter welchen wir uns einmal der Illusion überlassen haben“.

dass Musik in diesem Schauspiel unentbehrlich sei, „um die Täuschung“ – womit Tieck hier die der Zauberwelt Prosperos meint²⁹ – „zu unterstützen“; gleichzeitig warnte Tieck aber davor, „aus diesem Stücke eine eigentliche Oper“ machen zu wollen, da dann „die ganze Wirkung ohne Zweifel verloren gegangen“³⁰ wäre. Tieck beschreibt mit dieser „Täuschung“ eine der zentralen Funktionen der Musik im Schauspiel, die bereits bei Shakespeare als solche angelegt ist und in jeder Inszenierung mit neuer Musik wieder anders ausgefüllt wird.³¹

Die folgende Analyse und Interpretation basiert auf dem Notentext der handschriftlichen Partitur von Seifriz' Musik zum *Sturm* sowie damit korrespondierenden Eintragungen in Regie- und Soufflierbüchern.³² Für Tauberts Musik beziehe ich mich auf die Partitur des Münchner Hoftheaters³³ einerseits und auf den bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckten Klavierauszug der *Sturm*-Musik andererseits.³⁴ Dieser war zur Zeit der Entstehung von Seifriz' *Sturm*-Musik bereits veröffentlicht. Es ist daher wahrscheinlich, dass Seifriz seinerseits Tauberts Musik in dieser gedruckten Form kennen gelernt hat.

Der Handlungseinstieg

Schon der Anfang der beiden Schauspielmusiken ist unterschiedlich gestaltet: Taubert beginnt, im Gegensatz zu Seifriz, mit einer formal geschlossenen Ouvertüre³⁵ in Sonatensatzform mit mehreren Themen: Das erste Thema in der langsamen Einleitung ist im weiteren Verlauf der Musik mit Prospero assoziiert,³⁶ das erste Thema des Seitensatzes der Ouvertüre wiederum mit Caliban.³⁷ Der Vorhang öffnet sich daraufhin zu einer „Introduktion“, in der zunächst die Welt des Zauberers Prospero vorgestellt wird, wie die autographe Erläuterung in der Partitur besagt:

³⁰ L. Tieck, „Vorrede“ [zur *Sturm*-Übersetzung], in: ders., *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1, S. 683 f., hier S. 684.

³¹ Siehe auch Julia Clout, „Die Steigerung der theatralischen Illusion durch Musik. Anmerkungen zur Shakespeare-Rezeption der Romantiker“, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Berlin 1999, S. 31–48.

³² *Der Sturm. / Märchen-Lustspiel in 4 Aufzügen / von W. Shakespeare. / für die Bühne bearbeitet und eingerichtet / von / Feodor Wehl. / Musik / von / Max Seifriz*, D-SI, nicht katalogisierte Bestände des ehemaligen Hoftheaters, Ablieferung 1997 (Partitur), im Folgenden zit. als Seifriz, *Der Sturm*, Partitur; D-SI, Cod.theatr. 2122–2124 (Rollen- und Soufflierbücher). Zu der autographen Partitur von Seifriz gibt es einen getrennten, nicht autographen Band zum *Sturm*, der die drei Entreacts enthält (Cod.mus.II fol. 64x [I [Partitur], II [Stimmen]]). Sie sind motivisch mit Teilen aus der *Sturm*-Musik verknüpft und stammen mit größter Wahrscheinlichkeit auch von Seifriz. Sie wurden möglicherweise zusammen mit den übrigen Musiken aufgeführt, aber getrennt konzipiert.

³³ *Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert*, D-Mbs, St.th. 735-1, im Folgenden zit. als: Taubert, *Der Sturm*, Partitur. Die Textversion von Dingelstedt ist abgedruckt als „Shakespeare's Sturm. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel. Für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet. Die zur Handlung gehörige Musik von Wilhelm Taubert“, in: Franz Dingelstedt, *Werke*, Bd. 2, Berlin 1877, S. 1–98. Bei Abweichungen der verschiedenen Quellen voneinander beziehe ich mich im Folgenden auf das Aufführungsmaterial aus der Bayerischen Staatsbibliothek, so etwa hinsichtlich der Frage der Akteinteilung: Partitur und Klavierauszug verzeichnen drei Akte, der Text Dingelstedts in seiner Veröffentlichung allerdings vier Akte.

³⁴ *Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. (Nach der scenischen Einrichtung von Franz Dingelstedt.) Musik von W. Taubert* [Mit verbindendem Gedicht von F. Eggers. Klavierauszug vom Componisten]. Leipzig o. J. [nach Schaefer (S. 172) 1863], im Folgenden zit. als: Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug.

³⁵ Im Partiturband des Münchner Hoftheaters (D-Mbs, St.th. 735-1) ist keine Ouvertüre enthalten, da aber im gleichfalls dort vorliegenden Orchestermaterial (St.th. 735-6) Stimmen zu einer Ouvertüre enthalten sind, die auch im Klavierauszug vorhanden ist, ist davon auszugehen, dass diese (der Tradition gemäß, Ouvertüren auch separat im Konzertsaal aufzuführen) in einem Extraband festgehalten wurde, der in München verloren gegangen ist.

³⁶ Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug, Ouvertüre, Takt 17 ff.; vgl. auch Nr. 1a, 1c (Takt 25 ff.), 13 und 15a.

³⁷ Vgl. den ersten Auftritt des Caliban in Nr. 3 (Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug und Partitur).

³⁸ Taubert, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 1, S. 1.

„Die Bühne stellt das offene Meer einer Felsenküste dar. Auf einem der Felsen steht Prospero im dunklen Zaubermantel, den Stab in der Hand; breite Wellenstreifen gehen über die ganze Bühne, das rothe Licht der im Sinken begriffenen Sonne abspiegelnd“.³⁸

Prospero wird mit homophonen Fortissimo-Akkorden des gesamten Orchesters (mit vollem Blechbläusersatz einschließlich drei Posaunen, vier Hörnern, Tuba und Trompete) im Andante maestoso in C-Dur als mächtiger Herrscher der Zauberinsel eingeführt. Der Luftgeist Ariel, ihn begleiten Zweiunddreißigstel-Dreiklangsbrechungen der Harfe, die „auf der Bühne“ gespielt wird, vernimmt seine Befehle und führt diese aus.³⁹ Schließlich kündigt eine leise, aber marcato artikulierte Trompetenfanfare die Ankunft des unrechtmäßigen Herrschers, seines Bruders, auf dem Schiff an; in der Partitur ist diese Stelle mit dem entsprechenden Kommentar versehen: „Man sieht die neapolitanische Flotte, sechs bis acht Schiffe, langsam vorüberziehen.“⁴⁰ Eine solche Introduction, die sogleich Prospero eindeutig als Inszenator des weiteren Geschehens kennzeichnet und ihm gleichsam die Regie über das folgende theatrale Geschehen übergibt, steht weder bei Shakespeare noch in Dingelstedts Textversion; sie ist hier nur aus der Partitur ersichtlich.⁴¹ Im Folgenden ersetzt die Musik die allererste Szene des Schauspiels, die bei Shakespeare und Dingelstedt den verzweifelten Dialog der Schiffsinsassen während des Sturms wiedergibt und die Funktion hat, Unwetter und Schiffbruch darzustellen, um die Motivation für die weitere Handlung auf der Insel zu liefern.⁴² Der Sturm wird von Taubert in die Musik verlegt, von dem Dialog der Schiffsinsassen sind nur noch einige Hilfeschreie geblieben.⁴³ War Prospero und sein Machtbereich zu Beginn der Introduction in ruhigem C-Dur vorgestellt worden, so wird der Zauberer im dem sich anschließenden a-Moll-Allegro im Fortissimo, in dem Prosperos und Ariels Dreiklangsmotiv sowie Ariels Harfenglissandi verkürzt und variiert wieder aufgenommen werden, in der von rasch aufeinanderfolgenden Aufwärtsbewegungen der Piccoloflöten durchsetzten Musik sogleich als Urheber des hier musikalisch abgebildeten Sturmes charakterisiert.

Der Einstieg in das gesamte Geschehen, das sowohl szenisch als auch musikalisch mit der Präsentation Prosperos als Urheber allen Zaubers beginnt, ist dahingehend deutbar, dass die Handlung von vornherein als die eines Märchens präsentiert wird – der Sturm wird nicht als bloßes Naturphänomen dargestellt, sondern ist von Anbeginn

³⁹ Im Klavierauszug werden die Harfenglissandi mit dem Kommentar „Ariel fliegt auf einen Wink Prospero's herbei und vernimmt dessen Befehle“ versehen, in der Partitur erschließt sich diese konkrete Verbindung von Ariel mit den Harfenglissandi aus dem Vergleich mit anderen Szenen.

⁴⁰ Taubert, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 1, S. 7.

⁴¹ Der Effekt, den Ludwig Tieck an der Shakespeare'schen Einleitung so gelobt hatte, nämlich die Erschütterung des Zuschauers durch Sturm und Schiffbruch, die ihn auf das „Wunderbare“ vorbereite, „das nachher in seinem Stücke erscheint“, kann in dieser Inszenierung nicht eintreten, da der Zuschauer mit der wunderbaren Welt in der Person des Zaubers konfrontiert wird, bevor er den Sturm miterlebt; vgl. Tieck, „Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren“, S. 696: Shakespeare „spannt [...] gleich anfangs die Imagination und die Erwartung auf einen sehr hohen Grad. Durch die kühne Darstellung des Ungewitters und des gängstigten Schiffes erschüttert er den Zuschauer fast, und bereitet ihn schon hiedurch [sic] für alles Wunderbare vor, das nachher in seinem Stücke erscheint“.

⁴² Es verwundert nicht, dass bei einer Inszenierung in illusionistischer Bühnenpraxis des späten 19. Jahrhunderts, in der die Szenerie auch durch Bühnenbilder evoziert wurde, gerade dieser Auftritt als verzichtbar gelten konnte. Da in Shakespeares illusionsarmer Bühnenanlage die neutrale Leere der dramatischen Lokalität durch Sprache und wenige emblematische Hinweise ersetzt werden musste, konnte sich das Sturmgesehene dort nur durch die angsterfüllten Worte und Schreie der Schiffsinsassen mitteilen; jene werden auf einer Illusionsbühne nicht mehr unbedingt benötigt, um einen Sturm darzustellen (vgl. Andreas Höfele, *Die szenische Dramaturgie Shakespeares*, Heidelberg 1977, vor allem S. 62 ff.).

⁴³ Taubert, *Der Sturm*, Partitur, S. 31: „[Durch das Sprachrohr des Capitäns schallt verhallender Hilferuf] Hülfe!“

Dort steht er
 Auf hoher Wart. Ein rother Zauber mantel
 Umweht die majestätische Gestalt,
 Die Stirne zürnt, er schwingt den weissen Stab.
 Da wandelt schnell das ganze Schauspiel sich,
 Und Meer und Himmel toben wild im Kampf,
 Entfesselt rasen alle Elemente.

No 1. b CHOR DER STURMGEISTER.
Allegro.

The musical score consists of several systems. The first system features a piano introduction with a 'Paukenwirbel' (drum roll) in the bass line, marked 'tremolo' and 'ppp'. The piano part continues with 'pp' and 'cresc. poco a poco' markings. The vocal parts enter with the lyrics 'Geister, auf! Kommt zu Hauf!' in a strong 'f' dynamic. The vocal parts are labeled 'Sopran.', 'Alt.', 'Chor der Sturmgeister.', 'Tenor.', and 'Bass.'. The piano accompaniment includes a section marked 'B' and 'ff'. The score concludes with a '10466' page number.

Bsp. 1: Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. (Nach der scenischen Einrichtung von Franz Dingelstedt.) Musik von W. Taubert [Mit verbindendem Gedicht von F. Eggers. Klavierauszug vom Componisten], Leipzig o. J.: „Chor der Sturmgeister“

All.^o vivace. N^o 1. Vorspiel

The image shows a handwritten musical score for a full orchestra. The title at the top is "All.^o vivace. N^o 1. Vorspiel". The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "con fmo". The tempo is marked "All.^o vivace".

Bsp. 2: Der Sturm. [...] für die Bühne bearbeitet und eingerichtet / von / Feodor Wehl. / Musik / von / Max Seifriz, D-SI, nicht katalogisierte Bestände des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters, Ablieferung 1997 (Partitur): „Vorspiel“

ein von einem mächtigen Zauberer inszeniertes Schauspiel. Im – möglicherweise im Hinblick auf konzertante Aufführungen veränderten – Klavierauszug wird diese Wirkung durch die vorgenommenen Änderungen noch verstärkt: In dem zusätzlich eingefügten „Chor der Sturmgeister“ (letztere finden sich weder in der Textversion Dingelstedts noch in der Partitur), deren aufsteigendes Dreiklangsmotiv eine Variante des Prospero-Themas aus der Introduction darstellt, wird hier der Sturm sogar in Geistern personifiziert (Bsp. 1).⁴⁴ Wie aus einer Rezension ersichtlich, hat Taubert diese Änderung auch in die gedruckte Partitur übernommen; es ist also gleichfalls wahrscheinlich, dass Tauberts *Sturm*-Musik auch mit den Geisterchören auf der Bühne aufgeführt wurde.⁴⁵

Im Gegensatz zu Taubert schreibt Seifriz keine Overtüre mehr. Er führt die Zuschauer mit einer als „Vorspiel“⁴⁶ bezeichneten Musik sogleich in die Handlung ein (Bsp. 2) – schon terminologisch drängt sich hier eine mögliche Orientierung an Richard Wagner auf, der seit *Lohengrin* (1850) in seinen Musikdramen anders als durch eine in sich geschlossene Overtüre mit einem Vorspiel die erste Szene des Dramas eröffnet. Auch das Seifriz'sche Vorspiel ist ein solcher direkter Handlungseinstieg. Aus der Perspektive der Schiffbrüchigen erleben die Hörer in der Musik tonmalerisch den aufbrausenden Sturm; Streichertremoli und Bläserakkorde werden in großformalen dynamischen Steigerungen in Tongruppen, bei denen streckenweise fraglich ist, ob sie noch als thematisch gelten können, aneinandergereiht; von D-Dur aus moduliert Seifriz in Quintschritten aufwärts, bis in chromatisiertem Tonsatz das Chaos des Sturmes als gleitender Ereignisstrudel ausgedrückt wird. Diese offenen Modulationen⁴⁷ mit stark chromatisch durchgesetztem Tonsatz können als Seifriz' Versuch gelesen werden, sich dem Tonsatz der Wagner'schen Oper anzunähern (Bsp. 3).

⁴⁴ Dementsprechend fügt Taubert im Klavierauszug später ebenso einen „Chor der Kobolde“ ein: Die in Shakespeares Romanze in verdeckter Handlung erwähnten Zauberwesen werden hier jeweils in einem Chor in offener Handlung inszeniert. Schon Tieck begründet das Hinzufügen von „Geisterchören“ in seiner *Sturm*-Übersetzung (z. B. in III,3; Tieck, *Gesammelte Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1, S. 766) mit dem Satz „weil Musik das Schauspiel heben mußte, habe ich zu gleicher Zeit die Geisterchöre und einige andere Gesänge eingeflochten, wo Shakspear die Musik nur andeutet“; Tieck, „Vorrede“, S. 684. Zu weiteren musikalischen Hinzufügungen in Tiecks Übersetzung siehe Cloot, S. 47 f.

⁴⁵ „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 642.

⁴⁶ Das „Vorspiel“ bei Seifriz ersetzt ebenso den *Sturm*-Dialog der Schiffinsassen bei Shakespeare, schon in Wehls Textfassung war dieser Dialog nicht mehr enthalten.

⁴⁷ Eine Deutungsmöglichkeit dieses chromatisierten Tonsatzes besteht darin, das Bassmodell als Orientierung zu nehmen, das aufwärts in Ganztonstufen sequenziert wird: Im Rahmen des ersten Bassmodells in gedehnter Form (Takt 77–80) lassen sich alle Akkorde auf fis-Moll beziehen, dann in Takt 81/82 auf gis-Moll, in Takt 83/84 auf b-Moll. Das Bassmodell ist jeweils quasi unvollständig, der Hörerwartung entsprechend müsste es durch einen fünften Ton als Zielton mit einem auflösenden Akkord vervollständigt werden. Die hier gleichsam ‚unvollständige‘ Diskantklausel im Bass und das jeweils dominantische Ende (jede Folge des Modells endet mit einem Septakkord, der nicht gelöst wird) bewirken, dass immer wieder Tonarten anvisiert werden, die dann nicht unbedingt eintreten. Gleichzeitig werden Funktionen ineinander geschachtelt, in der einen Melodiestimme wird eine Tonart anvisiert, während die andere schon weiter schreitet (etwa in Takt 82 *e* zu *dis*, die Auflösung von der Sexte zu Quinte in gis-Moll gehört zur ersten Zählzeit, während die anderen Stimmen schon zu Dis-Dur übergehen); die Notationsprobleme dieser Partitur ergeben sich aus Stimmführungsgründen und freier LeittonEinstellung.

77 Allegro vivace

2 Oboen
2 Klar. in A
2 Fag.
2 Hörner in D
4 Hörner in E
Pauken in D / A
1. Violine
2. Violine
Viola
Cello
Bass

p *f* *p* *cresc.* *ff*

f *p* *f* *cresc.* *ff*

p *f* *p* *cresc.* *ff*

Bsp. 3: Max Seifriz, *Der Sturm*: „Vorspiel“, T. 77–85

Akt	Dingelstedt / Taubert (1855)	Dingelstedt / Taubert [1863]; Klavierauszug mit ergänzendem Gebläuh	Akt	Wähl / Seifriz (1873)
I	1 Ouvertüre 2 Schlummerlied 3 Melodrama des Caliban 4 Ariels Lied 4a 4b 5 Einleitung zum zweiten Akt 6a 6b 7 Stephanos Lied 8 Calibans Lied 8a Ferdinand und Miranda 9 Tafelmusik (von den Reigen der Genien begleitet) 9 ½ Ariel als Harpye 10 Einleitung zur fünften Szene des zweiten Aufzugs 10 a 10 b („Theatremusik hinter der Szene“) 11 Krönungsmarsch 12 Wilde Jagd, Chor und Teile der Bläser auf der Bühne 13 Einleitung zum 3. Akt 13 ½ Ballett und Chor	<p>Ouvertüre</p> <p>Nr. 1 a Introduction (Vorüberziehen der neapolitanischen Flöte) b Chor der Sturmgeister („Geister auf!“) c Andante (Die bezauberte Insel, vor Prosperos Zelle)</p> <p>Nr. 2 a Miranda schläft ein b Miranda erwacht</p> <p>Nr. 3 Melodram (Prospero, Caliban)</p> <p>Nr. 4 Ariels Lied und Chor der Nymphen a („Kommt auf diesen gelben Strand!“) b („Fünf Faden tief liegt Vater dein“) c („Hier auf diesem gelben Strand!“)</p> <p>5. Einleitung zur Szene zwischen Alonso, Gonzalo, Antonio, Sebastian</p> <p>Nr. 6 a Schlummerlied (Alonso usw., Ariel) b („Weil ihr schlummert, nimmt zur That“) c Schluss</p> <p>Nr. 7 Stephanos Lied („Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel ...“) Nr. 8 a Calibans Lied („Will nicht mehr Fischfänger sein“) b Einleitung zur Szene zwischen Ferdinand und Miranda c Schluss derselben</p> <p>Nr. 9 a Tafelmusik, begleitet vom Reigen kleiner Genien b Chor der Harpyen („Ihr drei seid Stradenmänner“) c Einleitung zur Szene zwischen Caliban, Stephano und Trinculo. b. Ariel Echo</p> <p>Nr. 11 Krönungsmarsch (marcia buffa) mit dem Chor der Kobolde („Kommt geschwinde“) Nr. 12 Wilde Jagd (Chor, „Da Sultan, da, fass, fass!“) Nr. 13 Einleitung (Prospero, Ferdinand, Miranda)</p> <p>Nr. 14 Reigen der Nymphen und Schmirer a Festspiel der Geister Prosperos b Chor und Reigen („Hül! und Füll! Gedelhen immer“) Nr. 15 a Melodram (Prospero) b Eintritt der mit Wahnsinn noch Umfingenen c Feierliches Lied</p> <p>Nr. 16 Liebesliedchen (Ferdinand, Miranda) Nr. 17 Melodram (Nachklang der wilden Jagd) Nr. 18 a Ariels Liedchen („Wo die Bienen, sang ich mich ein“) b Schlusszene: Chor der Nymphen („Fort von diesem gelben Strand!“)</p>	I	<p>Nr. 1 Vorspiel (Sturm, Scheitern des Schiffes, Ankunft auf der Insel)</p> <p>Nr. 2 Miranda schläft ein Nr. 3 Miranda erwacht</p> <p>Nr. 4 Ariel und Chor der Nymphen („Kommt auf diesen gelben Strand!“) Nr. 5 Ariel („Dein Vater auf des Meeres Grund!“) Nr. 6 Ariel und Chor der Nymphen („Kommt auf diesen gelben Strand!“)</p> <p>Entr'act I-II*</p> <p>Nr. 7 Ariel wiege Alonso usw. in den Schlaf Nr. 8 („Während ihr hier schlummert“)</p> <p>Nr. 9 Stephanos Lied („Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel ...“) Nr. 10 Calibans Lied („Will nicht mehr Fischfänger sein“)</p> <p>Entr'act II-III*</p> <p>Nr. 11 Stephanos Sprechgesang („Drückt sie und zwiekt sie“) und Flötenmelodie Nr. 12 Tafelmusik Nr. 13 eingeleitetes Blatt, Einlage (Ariels Orkan) Nr. 13 Ballett und Chor, Tanz der Schmirer („Ihr braunen Schmirer...“) Nr. 14 Jagd</p> <p>Entr'act III-IV*</p> <p>Nr. 15 Prospero schwört seiner Zauberkraft ab</p> <p>Nr. 16 Finale, Ariels Abschied (mit Chor: „Fahr wohl, geliebter Meister“, „Elfen, Nymphen, seid zur Hand!“)</p>
III				

* Nicht autograph, D-Sl, fol. Mus. 64 x (f)

** Einlage zu Shakespeares *Sturm*, autograph (II. Akt, Schluss der vierten Szene), D-Sl, fol. Mus. 64x (f).

Tabelle: Schauspielmusiken zu Shakespeares „Sturm“

Formale Anlage und musikalische Syntax

Taubert stellt in seiner *Sturm*-Musik nicht nur durch die Ouvertüre einen Erzählrahmen her; fast jede Szene wird von ihm mit einer musikalischen Nummer ein- und ausgeleitet (siehe Tabelle S. 143). Seine Nummern sind hierbei größtenteils geschlossene Formen, die sich an symmetrischer musikalischer Syntax orientieren; die Lieder können Strophenlieder mit Wiederholungsformen sein, zumeist in vorwiegend diatonisch ausgerichteter Tonsatz. Taubert komponiert musikalische Nummern zu Liebeszenen⁴⁸ und Melodramszenen,⁴⁹ die weder bei Shakespeare noch in Dingelstedts gedruckter Textversion mit musikalischer Begleitung angelegt wurden; auch deshalb ist in Tauberts Fassung rein quantitativ mehr Musik als bei Seifriz zu hören. Dieser lässt hingegen, abgesehen vom Vorspiel und der Schlafszene Mirandas im ersten Akt, fast nur zu den Stellen Musik erklingen, an denen auch bei Shakespeare Musik vorgeschrieben ist. Der einzige weitere möglicherweise an Opernkonventionen orientierte Zusatz ist hier am Ende des ersten und letzten Aktes jeweils ein zusätzliches Chorfinale.⁵⁰ Musik erfüllt in Seifriz' Komposition neben der Tonmalerei im Vorspiel den Vorgaben Shakespeares entsprechend nur zwei Funktionen: In den meisten Nummern ist sie Teil und Ausdruck der Zauberwelt Prosperos, sie ist damit mit Detlef Altenburgs Worten ein „Signum für den Wechsel von der fiktiven Realität der Handlung in die Welt des Irrealen“. Daneben gibt es bei Seifriz in vier Nummern „Bühnenmusik als Realitätszitat“,⁵¹ und zwar in den Liedern einiger Figuren oder im Ertönen der Jagdhörner. Musik wird hier jenseits der von Shakespeare vorgegebenen Funktionen nicht als Mittel der Steigerung von weiteren Affekten, etwa durch ein Melodram oder zu Liebeszenen, wie bei Taubert, eingesetzt. Seifriz' Formdramaturgie ist im Wesentlichen an der Handlungs-dramaturgie orientiert. Syntaktisch tendiert er teilweise zu musikalischer Prosa,⁵² so komponiert er keine Strophenlieder mit einfachen Wiederholungsstrukturen: Die Lieder einlagen beginnen in symmetrischer Syntax, um dem Volksliedcharakter zu entsprechen, sie enden aber freier, etwa um die Trunkenheit Stephanos beim Singen in direktem musikalisch frei gesetztem Gestus Raum zu geben.⁵³

Den großflächigen Zusammenhang der Zaubermusik Prosperos und Ariels entwirft Seifriz durch ein Netz von Motivverflechtungen; sein Verfahren ist dabei mit dem der Liszt'schen Motivtransformation vergleichbar, wie es Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung“⁵⁴ beschrieben hat. Die einzelnen Motive der verschiedenen Musikstücke der Zauberwelt sind jeweils über Brücken miteinander verknüpft (Bsp. 4),⁵⁵ Seifriz trennt so Prosperos Zaubermusik von den als Realitätszitate angelegten übrigen Einlagen durch ihr motivisches Material.

⁴⁸ Vgl. die Liebeslieder um Ferdinand und Miranda Nr. 8a oder Nr. 13c (Taubert, *Der Sturm*, Partitur).

⁴⁹ So etwa Calibans Melodram Nr. 3 (Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug und Partitur).

⁵⁰ Nr. 6 „Ariel und Chor der Nymphen“, Nr. 16 „Finale“ (Seifriz, *Der Sturm*, Partitur).

⁵¹ Altenburg, „Das Phantom des Theaters“, S. 193.

⁵² Hiermit ist in diesem Zusammenhang eine nichtsymmetrische Taktgruppenbildung im Gegensatz zu regelmäßiger musikalischer Periodisierung gemeint, vgl. Hermann Danuser, Art. „Musikalische Prosa“, in: *HMT*, Auslieferung 1978.

⁵³ Vgl. Seifriz, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 7 „Stephanos Lied“.

⁵⁴ Carl Dahlhaus, „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung“, in: *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1976, S. 96–130.

⁵⁵ So etwa durch rhythmische, intervallische oder andere Ähnlichkeiten wie Punktierungen, den Quartsprung, die Zweitaktigkeit oder Parallelen im Melodieverlauf (in Bsp. 5 etwa Nr. 5 und Nr. 7).

Nr. 5, I. Akt, S. 45

Andante con moto

[Ariel singt zu Ferdinand "Dein Vater auf des Meeres Grund"]

Ariel



Nr. 7, II. Akt, S. 72

Andante [Ariel spricht hier weiter während der Musik]

Violine



Nr. 1, Vorspiel, S. 22

Andante ["Klarer Himmel"]

Oboe



Nr. 2, I. Akt, S. 27

Andante [Miranda schläft ein]

Flöte



Nr. 4, I. Akt, S. 42

Mäßig bewegt, ritardando sin al fine
["Kommt auf diesen gelben Strand"]

Oboe und Fagott



Nr. 8, II. Akt, S. 75

Andante, espressivo [Ariel trifft dazu]

Violine



Nr. 13 [Ballett und Chor], III. Akt, S. 126

Andante [Die Garbe öffnet sich]

Violino Solo
espress.



Bsp. 4: Max Seifriz, *Der Sturm*: Motivverknüpfungen der Zaubermusiken

Als einer der Ausgangspunkte des Motivnetzes lässt sich Zelters Melodie zu der Goethe-Ballade „Es war ein König in Thule“ bestimmen, die Seifriz in variiertem Form einem Lied des Ariel unterlegt. Das durch Gretchens Gesang in Goethes *Faust* bekannt gewordene Lied hat in dem Treue-Motiv hier vor allem einen moralischen Verweischarakter: Ariel singt die Melodie das erste Mal, als er Ferdinand, dem Sohn des verräterischen Königs von Neapel, von dem vermeintlichen Tod seines Vaters berichtet: Dieser soll – wie der Becher des Königs von Thule – ertrunken auf dem Meeresgrund liegen (Bsp. 5).⁵⁶

Der von Seifriz variierte Beginn der Thule-Ballade zeichnet sich schon bei seinem ersten Erklängen durch häufigere Punktierungen als in Zelters Vertonung aus. Die Punktierungen und der Quartsprung sind neben der ähnlichen Artikulation verbindende Elemente des Motivnetzes, das die folgenden Zaubermusiken bestimmt. Deutbar wäre diese Verknüpfung dahingehend, dass ihre Struktur eine Analogie zu der Zauberkraft des Prospero ausbildet, die das gesamte Geschehen lenkt: Die Macht des Magiers zeigte sich demnach in Seifriz' Musik nicht in einem majestätischen Gestus oder durch Personifikation der ihm untertänigen Geister, eher kann der musikalische Zusammenhalt in dem Netz von Motivverflechtungen in Prosperos Zauber Musik als Abbild seines sich über die Insel spannenden Machtbereichs interpretiert werden.

III. Zusammenfassung und Ausblick

Kehren wir zu der anfangs gestellten Frage zurück: Welche Interpretationsmöglichkeiten ergeben sich aus den analytischen Betrachtungen der Schauspielmusiken? Wie ist der Anteil der Musik an der Deutung des Sprechdramas in der jeweiligen Inszenierung zu umschreiben?

Die beiden Musiken zu Shakespeares *Sturm* sind aus einem jeweils unterschiedlichen Textverständnis heraus entstanden, daher wäre zu erwarten, dass sie in einer Inszenierung eine dementsprechende jeweils andere dramaturgische Wirksamkeit entfalten. Tauberts Musik dient scheinbar stärker einer Offenlegung des Theatralen als die Musik Seifriz': Ersterer hat mit seinem musikalischen Formenspiel Anteil an der märchenhaften Deutung des Stoffes durch die Inszenierung, in der sich keine Spannung zwischen der Zauberwelt Prosperos und der fiktiven Realität auf der Bühne entwickeln soll; denn durch die anfängliche szenische und musikalische Einführung des Prospero als Magier wird das gesamte Geschehen sofort als großartiges Zauberspiel entlarvt. Einem Rezensenten der Partitur erschien gerade dieser Beginn als „ein rein theatralischer Zug, welcher die feine Exposition Shakespeare's völlig zerstört“.⁵⁷ Nicht nur dieser Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Leipzig, der auch für den Rest der Taubert'schen Musik die Dominanz theatralischer Effekte beklagt,⁵⁸ sondern

⁵⁶ Gleichzeitig birgt das schon bei Vergil und Seneca als das nördlichste Reich der Welt geltenden „Thule“ Assoziationen einer nordischen Sagenwelt in sich, wie sie auch für Goethes Zeitgenossen etwa in der *Ossian*-Dichtung populär wurde.

⁵⁷ „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 646.

⁵⁸ „[...] wir sehen, wie oft die feinsten Züge Shakespeare'scher Gestaltung und Motivierung [sic] gewöhnlichen Theaterwirkungen geopfert werden“, ebd., Sp. 642.

Andante con motto

2 Klarinetten in A

2 Fagotti

2 Hörner in C

ARIEL

Dein Va - - ter auf des Mee - - res Grund wird

Viola

Violoncello

Detailed description: This system of the musical score is for the first system of 'Lied Ariels'. It features six staves. The top three staves are for woodwinds: 2 Clarinets in A, 2 Bassoons, and 2 Horns in C. The fourth staff is for the vocal soloist ARIEL, with the lyrics 'Dein Va - - ter auf des Mee - - res Grund wird'. The fifth and sixth staves are for strings: Viola and Violoncello. The woodwinds play sustained chords with accents. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a '6' and a '6'.

nicht in Staub zer - - fal - - len: Zur

(so leise wie möglich Celli u.a. Bratschen)

Detailed description: This system of the musical score is for the second system of 'Lied Ariels'. It features six staves. The top three staves are for woodwinds: 2 Clarinets in A, 2 Bassoons, and 2 Horns in C. The fourth staff is for the vocal soloist ARIEL, with the lyrics 'nicht in Staub zer - - fal - - len: Zur'. The fifth and sixth staves are for strings: Viola and Violoncello. The woodwinds play sustained chords with accents. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a '6' and a '6'. The instruction '(so leise wie möglich Celli u.a. Bratschen)' is written below the string staves.

Bsp. 5: Max Seifriz, *Der Sturm*, Nr. 5: „Lied Ariels“, T. 5–8

auch Karl August Varnhagen von Ense erlebte als Zuschauer eine *Sturm*-Aufführung in München aufgrund ihrer für ihn unüberzeugenden Effekte als enttäuschend:

„Man gab den *Sturm* von Shakespeare, nach Dingelstedt's Zubereitung für die Bühne, mit Musik von Wilhelm Taubert, mit Tänzen, Dekorationen und Maschinerien; für den Zweck, ein großes, gemischtes, zum Theil sehr rohes Publikum zu befriedigen, war alles gethan und gut genug. Verstand und Geschmack soviel unter solcher Voraussetzung möglich.“⁵⁹

Diese Offenlegung des Theatralen, die in ihrem negativen Extrem als Ansammlung möglicherweise wirkungsloser theatralischer Effekte interpretiert werden kann, wird hier auf der Ebene der Musik zunächst durch eine reichere musikalische Ausgestaltung an sich unterstützt, die im ursprünglichen Schauspieltext so nicht angelegt ist: Musik dient bei Taubert der Affektsteigerung, wenn Liebesszenen und Melodramen, die von Shakespeare nicht mit Tönen vorgesehen waren, nun von Klängen begleitet sind. Schon durch die Rahmenfunktion der Musik, die nicht nur mit der Ouvertüre, sondern auch für einzelne Szenen gegeben ist, existiert bei Taubert rein quantitativ mehr Musik als bei Seifriz. Diese musikalischen Rahmenbedingungen werden in den hier vorliegenden Rezensionen negativ kommentiert. Vor allem die zusätzlichen Chöre werden kritisiert, so etwa wieder in der *AmZ*: „Weniger können wir uns eine dramatisch günstige Wirkung von den großen Chören vorstellen [...], der Componist hat hier dem opernhafte Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt“.⁶⁰ Da die Musik zudem meist auch an Stellen in geschlossenen Formen erklingt, an denen sie nicht, etwa als Lied, Teil der fiktiven Bühnenrealität ist, verstärkt sich die Offenlegung einer theatralen Distanz; der Unterschied von Musik und Sprache fällt hier schon durch die deutlicher wahrnehmbaren Übergänge von einem zum anderen Medium stärker ins Gewicht. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Otto Gumprecht in der *Deutschen Musik-Zeitung* Wien (28.12.1861) anhand von Tauberts *Sturm*-Musik eine ausgiebige allgemeine Debatte über Musik und Sprache im Schauspiel entfacht, die von der Angst vor der „Macht der Töne“ geprägt ist: Musik im Schauspiel möchte Gumprecht

„stets dankbar hinnehmen, sobald hier die Musik nichts Selbständiges bedeuten und vorstellen will, sondern sich daran genügen läßt, eben nur dienende Hand zu leisten, die Dekorationen herbeizuschaffen, denen der Dichter bedarf“.

Zum *Sturm* von Taubert fordert er, dass der Komponist, selbst wenn er nur „die Lieder des Ariel wie die übrigen Zaubereien und Beschwörungen mit Klang und Ton“ versehen hätte,

„dabei die strengste Enthaltbarkeit [hätte] üben müssen, sollte nicht die Musik mit ihrem in das Sinnliche tief eingetauchten Wesen, mit ihren gesättigten Farben und realistischen Neigungen, die zarten Luftgebilde der Phantasie schädigen und vergrößern, sie mit materiellen Gewichten beschweren, denen ihre ätherische Natur widerstrebt.“

In Tauberts „Verfahren“, nämlich das Stück noch um zusätzliche Musik zu erweitern, sieht Gumprecht zudem einen „Eingriff in die Rechte des Drama's“,

„denn die Musik bemächtigt sich hier eines bereits fertigen Kunstwerks oder einzelner Theile desselben, um noch weitere Farben aufzutragen, wo keine vom Dichter verlangt wurden [...]. Mit der Fülle ihres Klang- und Tonwesens drückt sie erbarmungslos auf die gesprochene Rede, wendet von dieser die Aufmerksamkeit des Hörers ab und belegt zu eigenem Vortheil dessen Gemüth und Phantasie mit Beschlag.“⁶¹

⁵⁹ Über Dingelstedt heißt es dort weiter: „Über seine Arbeit an dem Shakespearschen Stück äußerte er sich anspruchslos, gestand die Schwächen ein, sprach gering von seinem Amt, noch geringer vom Publikum“; Karl August Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, Leipzig 1861 ff., Bd. 13, S. 73, Eintrag vom 29.6.1856. Auch bei Boetius, S. 127.

⁶⁰ „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert, Sp. 643.

⁶¹ „Über W. Taubert's Musik zu Shakespeare's ‚Sturm‘ und die Musik zu Dramen im Konzertsaal“, in: *Deutsche Musikzeitung* 2 (1861), S. 414 f.

Diese Klage ist Teil der ästhetischen Diskussion um Schauspielmusik im Hinblick auf die Vorherrschaft von Musik oder Sprache auf der Bühne. Sie verweist indirekt auf die Angst vor einer eigenen „Lesart“ des Schauspiels durch die Musik und damit aber auch darauf, dass die Musik hier offensichtlich die Fähigkeit hat, eine eigene Bedeutungsebene in der Inszenierung zu konstituieren. Noch extremer formuliert es der Rezensent der *AmZ*. Er kritisiert, dass für ihn durch Tauberts Musik „der Schwerpunkt der Handlung völlig verrückt wird“; denn „das in den drei rohen Gesellen vertretene Element“,⁶² also die Welt um Caliban, Stefano und Trinculo, erhalte durch die Musik zu großes Gewicht.

Zu Seifriz' Musik liegen nach bisherigen Erkenntnissen keine so aussagekräftigen Rezensionen vor; allerdings hätte es hier vermutlich auch nicht so viel Grund für eine ästhetische Kontroverse um den zu weiten Spielraum des „opernhaften Elementes“ gegeben wie im Falle Tauberts. Seifriz steht in seiner Konzeption der Sprechtheatertradition Shakespeares näher, da er Musik überwiegend an den Stellen einsetzt, die schon von Shakespeare zur Musikalisierung angeboten werden; Musik wird von Seifriz weniger für rahmengebende Zwecke jenseits der Aktgrenzen genutzt. Im Unterschied zu Tauberts Formen und ihrer Periodik erleichtert zudem Seifriz' Syntax als musikalische Prosa und die häufig dynamisch zurückgenommenen ausklingenden Schlüsse den Übergang zum Medium Sprache. Durch den sparsameren Einsatz kann die Musik in Seifriz' Komposition ihre bei Shakespeare angelegte dramatische Funktion, nämlich innerhalb der verschiedenen Welten des Dramas im Wesentlichen Kennzeichen der Zauberwelt Prosperos zu sein, besser erfüllen als bei Taubert, dessen Musik als Rahmenbedingung den fiktiven Charakter des Dramas insgesamt betont. Seifriz unterstreicht in seiner Komposition das Spiel mit der fiktiven Realität innerhalb des Dramas: Indem die Zauberwelt der Musik bei ihm stets in diese fiktive Realität der Schiffbrüchigen eingebettet bleibt, entstehen für die Zuschauer stärkere Identifikationsmöglichkeiten mit den schiffbrüchigen Menschen, die der Entfremdung in der verunsichernden Welt des Zauberers Prospero ausgeliefert sind. Der Handlungseinstieg geschieht direkt mit der musikalischen Darstellung der Kraft Prosperos, nämlich dem Sturm, dessen Ursache sowohl den Figuren als auch den Zuschauern unbekannt ist. Mit der Musik wird die Verunsicherung der Schiffbrüchigen so an die Zuschauer weitergegeben. Die Musik ‚widerfährt‘ gleichsam den Zuschauern als Verlängerung der Perspektive, die die Schiffbrüchigen einnehmen, auch sie sind der fremdartigen Kraft dieser Musik ausgeliefert.

An diese Erkenntnisse aus der musikalischen Analyse schließen sich Vermutungen über die Wirksamkeit der jeweiligen gesamten Inszenierungen an: Gerade beim Lesen der kritischen Äußerungen zum Münchener *Sturm* stellt sich die Frage, ob sich die Konzeption Dinkelstedts, mit „Dekorationen und Maschinerien“⁶³ so genanntes realitätsgetreues Illusionstheater zu inszenieren, ausgerechnet für Shakespeares *Sturm* eignete; hatte doch Tieck dieses Schauspiel nicht umsonst im Rahmen seines dekorationsarmen romantischen an der Shakespearebühne orientierten Theaterkonzepts wiederentdeckt, in dem das Spiel mit Realität und Illusion, das in

⁶² „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 648.

⁶³ Varnhagen von Ense, S. 73 (29.6.1856).

Shakespeares Handlung bereits immanent ist, geradezu zum Programm wurde. Dieses ästhetische Problem musste Tauberts in einer klassizistischen Tradition stehende Musik, die die Assoziation „opernhaft“ auslöste und damit Dingelstedts reinem Illusionstheater entgegenarbeitete, offensichtlich noch verstärken. Feodor Wehls Inszenierungsstil könnte in dieser Hinsicht dem Spiel mit Realität und Illusion im *Sturm* gerechter geworden sein. Wehl beruft sich im Vorwort zu den *Dramaturgischen Bausteinen*, die als sein dramaturgisches Vermächtnis verstanden werden können, auf Heinrich Heine und fügt dem Zitat seine kritischen Ansichten zur damals herrschenden „realistischen“ Theaterästhetik hinzu:

„Sehr wahr hat einmal Heinrich Heine in seinen Theaterbriefen an August Lewald geschrieben: ‚Das Theater ist eine andere Welt, die von der unserigen geschieden ist, wie die Scene vom Parterre. Zwischen dem Theater und der Wirklichkeit liegt das Orchester, die Musik und zieht sich der Feuerstreif der Rampe. Die Wirklichkeit, nachdem sie das Tonreich durchwandert und auch die bedeutungsvollen Rampenlichter überschritten, steht auf dem Theater als Poesie verklärt uns gegenüber. Wie ein verhallendes Echo klingt noch in ihr der holde Wohlklang der Musik, und sie ist märchenhaft angestrahlt von den geheimnisvollen Lampen. Das ist ein Zauberklang und Zauberlanz, der einem prosaischen Publikum als unnatürlich vorkommt, und der doch noch weit natürlicher ist, als die gewöhnliche Natur, es ist nämlich durch die Kunst erhöhte, bis zur blühendsten Göttlichkeit gesteigerte Natur.‘ Das ist die Ansicht eines Dichters und zugleich die richtige, welche aber heute durch die materialistische und realistische Richtung unserer Zeit täglich mehr beeinträchtigt und untergraben wird. Die Schauspieler [...] verlernen [...] Deklamation und schöne Rhetorik, edle Haltung und plastische Bewegung [...] und wollen nur noch wirkliche Menschen, keine sogenannten Kunst=Menschen mehr produciren.“⁶⁴

Folglich könnte sich der Schluss ergeben, dass die *Sturm*-Inszenierung Wehls mit der Schauspielmusik von Seifriz – diese wirkte auf den ersten Blick in der konservativen Theaterlandschaft des Stuttgarter Hoftheaters mit ihrer, musikgeschichtlich gesehen, Progressivität fast fremd – ästhetisch eine konsequentere Wirkung entfalten konnte als die Dingelstedts mit Tauberts Musik. Zu dieser These führt die Betrachtung der Musik als eigenständiger Bedeutungsebene – eine These, die somit im Blick auf das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Sprache nicht nur musikgeschichtliche, sondern auch theaterwissenschaftlich relevante Schlussfolgerungen zulässt.

⁶⁴ F. Wehl, „Vorwort“, in: *Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze von Feodor Wehl*, aus dem Nachlasse Wehls hrsg. von Eugen Kilian, Oldenburg und Leipzig 1891, S. 1–7, S. 5.

„Wider das Vergessen“ Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wieder- entdeckter Schauspielmusik zu „Macbeth“ von 1942

von Marie-Therese Hommes, München

„Ich dachte, dieses Kulturverbrechen gehöre endgültig der Vergangenheit an, sei mit den 1000 Jahren des Schreckens beendet. Heute glaube ich aber, die Bedrohung der Kunst wird niemals der Vergangenheit angehören, solange irgendwo die Freiheit bedroht ist. Darum wollen wir wachsam sein, wollen mahnen, vergangener Erniedrigung gedenken, wollen reden, wenn wir irgendwo totalitäre Regungen erkennen.“¹

Untrennbar ist der Topos der „Inneren Emigration“ mit dem Namen des Münchner Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) verbunden.² Dem öffentlichen Kulturbetrieb in NS-Deutschland entzog sich Hartmann rigoros, nicht jedoch dem politischen Auftrag seiner Kunst. Aus dieser Überzeugung verflocht er die kompositorische Konzeption seiner Werke mit der ideologischen Intention seiner „Gegenaktionen“: Mit programmatischen Widmungen, Texten, Liedern und Zitaten „entarteter“ bzw. des „Kulturbolschewismus“ geziehener Komponisten ergriff Hartmann Partei gegen das Regime und für die Freiheit.³ Ein Teil seines Œuvres wurde bis einschließlich 1940 im europäischen Ausland uraufgeführt; weitere Bemühungen in dieser Richtung scheiterten an der sich verschärfenden politischen Lage und den Kriegsereignissen.⁴

Seit Kriegsbeginn 1939, so sein Sohn Richard, sah sich Hartmann angesichts einer drohenden dritten Musterung⁵ auf Wehrtauglichkeit unter Druck gesetzt, einen Nach-

¹ Karl Amadeus Hartmann, „Gedanken zur Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“, in: ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 76.

² Vgl. Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, übers. von Ken Bartlett, Wilhelmshaven 1980, S. 38–65 u. passim; Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung*, München, Salzburg 1982, S. 10–13; ders., „Zur kompositorischen Konzeption Karl Amadeus Hartmanns am Beispiel des *Concerto funebre* und der 8. Symphonie“, in: *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990*, Programmbuch, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, (= *Musik-Konzepte extra*), München 1989, S. 90 f.; Helmut Hell u. A. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann: *Sinfonische Suite ‚Vita Nova‘*. Mit Ergänzungen zu Andrew D. McCredies Thematischem Katalog“, in: *Melos* 50 (1988) 4, S. 2; A. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, in: *MGG2*, Personenteil 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 749 ff., bes. Sp. 751 ff.

³ Vgl. Andrew D. McCredie, „Das Instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns“, in: Ulrich Dibelius, A. Krause, A. D. McCredie, Helga-Maria Palm-Beulich, *Karl Amadeus Hartmann (= Komponisten in Bayern 27)*, Tutzing 1995, S. 114 ff.; ders., „Karl Amadeus Hartmann's Aspirant *Kunstideologie* and its Transmission through the Music Theatre“, in: *FS Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 250; Hanns-Werner Heister, „Voller Angst vor dem Nazi-Terror. Wort und Sinn in Karl Amadeus Hartmanns Instrumentalmusik: Die Klaviersonate 27. April 1945“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* (1985) 11, S. 9 ff.; ders., „Karl Amadeus Hartmanns ‚innere Emigration‘ vor und nach 1945. Die *Symphonische Ouvertüre ‚China kämpft‘*“, in: *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler u. Wulf Koepke (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 12), München 1994, S. 156 ff. u. S. 237 ff.; H.-W. Heister, „Elend und Befreiung“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von dems., Frankfurt/M. 1984, S. 273 ff.

⁴ Zu Hartmanns Position politischer Aufrichtigkeit wurde jüngst ein Diskurs angestoßen, demzufolge Hartmanns integre Haltung zwar zunächst bestätigt, deren Motivation allerdings in Frage gestellt wird. Siehe Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, o. O. 2004, S. 2680 ff. Ein Hinweis auf die Mitgliedschaft Hartmanns in der Reichsmusikkammer findet sich bereits in: ders., *Musik und Macht*, Frankfurt/M. 1991, S. 209 f.

⁵ Zwei Musterungen, 1940 und 1941, hatte Hartmann bereits überstanden; die dritte Musterung/Ausmusterung erfolgte 1943; vgl. Musterungsbescheide vom 17.4.1940, 23.6.1941, 18.8.1943.

weis kompositorischer Tätigkeit in der Öffentlichkeit erbringen und aus diesem Grund seine Verweigerung durchbrechen zu müssen. Wohl hatte er diesen Schritt schon 1936⁶ aus „politischem Engagement“⁷ erwogen. Nun, etwa vier Jahre später, verhalf ihm vermutlich⁸ Werner Egk, mit Hartmann bekannt seit 1930, zu dem erforderlichen Nachweis. Hartmann erhielt für die Spielzeit 1941/42 einen Kompositionsauftrag für die Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth* am Bayerischen Staatsschauspiel in München.⁹ Im Blick auf Hartmanns Vorstoß von 1936 muss es für die Inanspruchnahme von Egks Vermittlung freilich eine zusätzliche Motivation gegeben haben. Hartmanns Leidenschaftlichkeit für politische Sujets und sein Leiden unter den Folgen der Isolation werden erheblich zu diesem einzigen Schritt an die Öffentlichkeit beigetragen haben.

I. Der Auftrag

Eine spannende Situation: Wie würde Hartmann angesichts der prospektierten Zusammenarbeit auf die Herausforderung reagieren, die sich ihm im Aufeinandertreffen seiner antifaschistischen Haltung und des unbestreitbar nationalsozialistischen Geistes stellte, der sich nicht erst seit der Intendanz des NSDAP-Mitglieds Alexander Golling (seit 1937/38) durch eindeutige Spielplangestaltung¹⁰ des Residenztheaters bemächtigt hatte?¹¹

⁶ Brief Hartmanns vom 6.10.1936 an seinen Mitlibrettisten der Kammeroper *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS* Jugend von 1934/35, „Herrn Dr. Petzet“, den Dramaturgen Falckenbergs an den Münchner Kammerspielen: „Ich hoffe, dass sich nächstes Jahr die Gelegenheit gibt, Dantons Tod herauszubringen. Ich würde mich besonders freuen für dieses Stück die Musik schreiben zu dürfen“, Bayerische Staatsbibliothek München (BSB), Handschriftenabt., Ana 407, Petzet 1936. Otto Falckenberg würdigte Georg Büchner zu dessen Gedenkjahr mit einer Inszenierung von *Dantons Tod*, die er – ohne Musik – am 8.11.1937 auf die Bühne brachte; zit. nach Wolfgang Petzet, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*, München 1973, S. 598.

⁷ McCredie, *Hartmann. Leben und Werk*, S. 47.

⁸ Information durch Richard P. Hartmann.

⁹ Dass Egk Hartmann durch hilfreiche Dienste entlastet hatte, bestätigte Hartmann selbst in einer eidestattlichen Erklärung anlässlich Egks Prüfungsverfahren durch die *Kammer der Kunschtchaffenden Berlins* 1946; s. Barbara Haas, „Die Münchner Komponisten-Trias. Das nicht immer unproblematische Verhältnis zwischen Orff, Egk und Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von U. Dibelius, Kassel u. a. 2004, S. 238 f.

¹⁰ Brigitte Weinzierl, *Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels*, Diss. LMU München 1981, S. 238 ff., sowie S. 246. Vgl. auch Friederike Euler, „Theater zwischen Anpassung und Widerstand: Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich“, in: *Bayern in der NS-Zeit II. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt*, hrsg. von Martin Broszat u. Elke Fröhlich, München 1979, S. 91–175.

¹¹ Vgl. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, Stuttgart 1947, S. 719; vgl. auch Georg Zähringer, „Im Staatsschauspiel hatte der Machtwechsel in Berlin weitaus größere Folgen [als an den Münchner Kammerspielen]. Der amtierende Schauspielregisseur wurde von den Nationalsozialisten beurlaubt, die Führung des Theaters hatten nun bis zur Schließung [...] linientreue Parteigenossen inne. Unter den Ensemblemitgliedern war ein weitaus größerer NSDAP-Mitgliederanteil als an den Kammerspielen. Freilich wurden auch Nicht-NSDAP-Mitglieder in leitenden Stellen beschäftigt, so Hans Schweikart als Oberspielleiter bis 1937“; G. Zähringer, *Kunstpoltik und Inszenierungspraxis am Beispiel der Inszenierungen der Münchner Kammerspiele und des Bayerischen Staatsschauspiels 1933–1943*, Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München 1988, unveröffentlichtes Manuskript, S. 127. Dagegen galten die Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Otto Falckenbergs, der sich mit seinem Ensemble erfolgreich gegen eine Zwangsnazifizierung durch den Hitlervertrauten Christian Weber, „Präsident des Verwaltungsrates“ der Kammerspiele-GmbH, und dessen Gewährsmann am Theater, SS-Sturmbannführer Paul Wolfrum, gewehrt hatte, über Jahre als „Naturschutzpark der Entarteten“; zit. nach Petzet, S. 302 und 328 f.; vgl. auch Euler, S. 119 ff.

Der *Macbeth*-Regisseur Arnulf Schröder¹² gehörte nicht der Partei an, obwohl man ihn durch „Versprechungen von eigenem Pkw und rotem Wimpel“¹³ zur Mitgliedschaft zu drängen versucht hatte. Ob Hartmann in dem nur wenig älteren Schröder einen Gleichgesinnten fand, ist schwer zu beurteilen, da Schröder vor und nach *Macbeth*, dem „Trend der Zeit“¹⁴ folgend wie andere Regisseure auch, durchaus auch Stücke ideologiekonformer Dramatiker wie Cremers, Kolbenheyer, Langenbeck, von Zwehl¹⁵ u. a. inszeniert hat.

Mit dem von außen angestoßenen Kompositionsauftrag brach Hartmann in ein bewährtes Gespann ein, das Schröder mit dem Bühnenbildner Otto Reigert und dem Theaterkomponisten Robert Tants bildete. Schröder, zunächst Regisseur von Komödien und Lustspielen, hatte sich nach Schweikarts Abgang 1938 in dessen Nachfolge zusehends einen Ruf durch Klassikerinszenierungen erworben.¹⁶ Von Schweikart¹⁷ hat er vermutlich auch dessen szenisches Gliederungsprinzip übernommen, konventionierte Akteinteilung zu Gunsten von häufig szenenübergreifenden Bildern aufzubrechen, um so, zusammen mit kräftigen Strichen, die Handlung zu komprimieren. Für *Macbeth* bedeutete dies Aufhebung der Fünfkaktgliederung, ausgreifende Bearbeitung bzw. Neuformulierung des Textes, Kürzung um mehrere Szenen und schließlich Umstrukturierung in eine Folge von 17 Bildern, die freilich im aktuellen Probenprozess nochmals gekürzt bzw. revidiert wurde.¹⁸

Dass Hartmann die Arbeit an der Schauspielmusik durchaus ernst nahm und diese nicht etwa in skizzierender Flüchtigkeit konzipiert hat, geht auch aus seinem mit dem Regie- und Inspizientenbuch aufgefundenen Textbuch bzw. Arbeitsexemplar hervor. Es enthält Bleistiftnotate in seiner Handschrift zur Musik der einzelnen Bilder und, auf der rückwärtigen Innenseite, einen Entwurf zur symphonischen Besetzung.¹⁹ Erneut stellt sich die Frage, wie sich Hartmann zu dem eminent politischen Charakter des Shakespeare'schen Dramas verhalten würde. Würde er, dem Bekenntnis zum politischen Auftrag seiner Kunst folgend, in logischer Konsequenz seiner „Gegenaktionen“ *Macbeth* zur Vermittlung eben dieser politischen Botschaft nutzen, ohne Gefahr zu laufen, den Verdacht der Subversion auf sich zu lenken und so den Sinn des Kompositionsauftrags in sein Gegenteil zu verkehren? Würde er sich in der Musik des Kommentars enthalten, oder würde er die Inszenierung durch sie affirmieren? Am 27. März 1942 ging die Premiere des Shakespeare'schen Trauerspiels²⁰ über die Bühne,

¹² Arnulf Schröder (1903–1961), Sohn des „bekannten Malers Albert Schröder“, war zunächst Schauspieler: Debüt an den Münchner Kammerspielen, Engagements am Schauspielhaus München, Reinhardt Bühnen Berlin, dort Mitbegründer des Kabarett „Katakomben“, ab 1932 Regisseur am Bayer. Staatsschauspiel, 1942 Oberspielleiter, 1946 Eröffnung des Theaters im Brunnenhof (Provisorium für das zerstörte Residenztheater) mit Lessings *Nathan der Weise*; vgl. „... dann spielten sie wieder“. *Das Bayerische Staatsschauspiel 1946–1986*, hrsg. vom Verein der Freunde des Bayer. Staatsschauspiels, München 1986, S. 99 f.; vgl. auch <http://www.munzinger.de>.

¹³ Diese Informationen verdanke ich Hanspeter Schröder, München.

¹⁴ Boguslaw Drewniak, *Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*, Düsseldorf 1983, S. 46.

¹⁵ Paul Joseph Cremers, *Richelieu-Kardinalherzog von Frankreich*, 1938; Erwin Guido Kolbenheyer, *Gregor und Heinrich*, 1942; Curt Langenbeck, *Das Schwert*, 1940; Fritz von Zwehl, *Aufbruch in Flandern*, 1941.

¹⁶ Theaterzettel Prinzregententheater und Residenztheater aus den Jahren 1938–1942, Archiv des Bayer. Staatsschauspiels.

¹⁷ Shakespeareinszenierungen *Richard II.* und *Richard III.* Mitte der 30er-Jahre am Staatsschauspiel.

¹⁸ Regiebuch (Schröder): Shakespeare, *Macbeth*, Trauerspiel in fünf Aufzügen, dt. von Dorothea Tieck, Leipzig 1940.

¹⁹ Durchschossenes Textbuch (ohne Namensangabe): Shakespeare, *Macbeth*, Trauerspiel in fünf Aufzügen, dt. von Dorothea Tieck, Leipzig 1940.

²⁰ Theaterzettel des Residenztheaters zur Premiere am 27.3.1942.

kommentiert von Rezensenten sämtlicher Münchner Tageszeitungen, gefolgt von elf weiteren Aufführungen in drei Serien bis September 1943.²¹

II. Die Quellenlage

Bis vor kurzem galt als ungeklärt, ob Hartmann die Schauspielmusik vollendet hat, für welchen Anlass sie geschrieben und ob sie je aufgeführt wurde. Außer fünf Skizzenblättern einer Schauspielmusik zu *Macbeth* in der Bayerischen Staatsbibliothek gab es bisher keine konkreten Hinweise darauf, dass Hartmanns Autograph überhaupt existierte bzw. den Brand nach der Zerstörung des Residenztheaters durch ein Bombardement der alliierten Luftwaffe 1944 überstanden haben könnte. Dass ein solches Dokument existiert haben muss, legt das Auftauchen eines weiteren Manuskripts aus Hartmanns Feder im Archiv des Bayerischen Rundfunks (BR) nahe: Eine „Radio-Musik“ zum „Hörspiel *Macbeth* in der Bearbeitung von Arnulf Schröder“.

Die fünf Skizzenblätter²² aus dem musikalischen Nachlass Hartmanns, die um 1940²³ entstanden sein sollen, enthalten einen Teil der *Bankettmusik I* [a], die *Duncan-Fanfaren I, III und II* [b], die *Macbeth-Fanfare* [c], das *Motiv Gelächter* [d], und die *Trauerfanfaren a und b* [e].

Im Archiv des BR liegt Hartmanns handschriftliche Partitur der *Radio-Musik „Macbeth“ für Radio-München*,²⁴ die wesentlicher Teil des Hörspiels war, das Hartmann zusammen mit Schröder in dessen Textbearbeitung und Regie produzierte.²⁵ Radio München strahlte die Ursendung am 22. September 1946²⁶ aus; wie das Band dieser Ursendung gilt auch die Textfassung des Hörspiels als verschollen.²⁷

Nun ergänzt das neu aufgefundene Autograph der Schauspielmusik die Quellenlage: Es umfasst 256 mit dunkler, zum Teil verwässerter Tinte beschriebene Seiten, aufgeteilt in Partitur, Klavierauszug und das komplette Stimmenmaterial für eine Besetzung, die zwischen großem Orchester²⁸ und reinen Bläser- bzw. Streichersätzen wechselt. In den drei *Melodramen* und der *Sphärenmusik* wird der Instrumentalklang um vokale, d. h. melodramatisch gesprochene bzw. gesungene Elemente bereichert.

²¹ Einträge auf der Innenseite des Inspektionsbuchs zu dieser Inszenierung. Alexander Golling (!) war Macbeth, Ernst Martens, Landesleiter der Reichstheaterkammer für Bayern, spielte das erste Mordopfer, den in alten Strukturen verhafteten König Duncan. Anne Kersten gab Lady Macbeth, der Erste Mörder wurde von Carl Graumann dargestellt, zusammen mit Ernst Martens und dem von Hartmann verdrängten Robert Tants die „Vertrauensmänner“ der Reichstheaterkammer; *Deutsches Bühnenjahrbuch 1942*, hrsg. vom Präsidenten der Reichstheaterkammer, Berlin 1942, S. 577. Wolfgang Schreckenberger war der musikalische Leiter des Abends.

²² D-Mbs, Mus. Mss. 12942, Blätter [a], [b], [c], [d], [e].

²³ Renata Wagner, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica viva* (= *Ausstellungskatalog der BSB 21*), München 1980, S. 269, Nr. 116; A. D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Thematic Catalogue of his Works*, Wilhelmshaven, New York 1982, S. 215–218.

²⁴ K. A. Hartmann, *Radio-Musik „Macbeth“*; Bayerischer Rundfunk (BR), Notenarchiv, Sign. 10/02726.

²⁵ Vgl. dazu *radiowelt. Bayerische illustrierte Wochenschrift mit Funkprogramm und Kulturspiegel* 1 (1946) 33, S. 8 f.

²⁶ Auskunft Dt. Rundfunkarchiv Wiesbaden (DRA) und Archiv BR, 20.7.2004.

²⁷ Prieberg, *Handbuch*, S. 2682.

²⁸ Diese Bezeichnung wählte Hartmann für Symphonien, die in engerem zeitlichen Umfeld zu *Macbeth* entstanden sind bzw. mit ihren Wurzeln/ersten Fassungen in diese Zeit zurückreichen; siehe A. Jaschinski, „Wachstumsspuren‘ oder Wie kamen Hartmanns Symphonien zu ihren Nummern? Überlegungen zum Gattungsverständnis“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 123 ff.

III. Hartmanns „Macbeth“: Die musikalische Dramaturgie

Wie die Existenz von fünf Skizzenblättern belegt, hat sich Hartmann nicht erst in der aktuellen Auftragssituation mit Shakespeare und speziell mit *Macbeth* befasst. Erste Hinweise auf eine Beschäftigung mit dem Stoff in Gestalt von Verdis „damals neu entdeckter“ Oper *Macbeth* finden sich in den Erinnerungen Max Sees.²⁹ Auch lange Zeit nach der Schauspiel- und Radio-Musik zeigte Hartmann neu aufbrechendes Interesse an diesem Stoff. In der Korrespondenz Hans Werner Henzes mit Hartmann aus den Jahren 1959/60 finden sich konkrete Hinweise auf eine geplante Zusammenarbeit an einem Opernprojekt *Macbeth*. Die „laengst faellige Oper“ *Macbeth* von Karl Amadeus Hartmann nach einem Libretto von Hans Werner Henze blieb jedoch ungeschrieben.³⁰

Lebenslang, so Richard Hartmann,³¹ gehörten zu den literarischen Favoriten seines Vaters Gustav Landauers Shakespeareinterpretationen,³² (nicht referierte) Vorträge über Shakespeares Dramen, die nach Landauers Ermordung³³ 1920 posthum veröffentlicht wurden. In Hartmanns Perspektivierung des *Macbeth*-Stoffes und dementsprechend in der musikalischen Dramaturgie der Schauspielmusik kommt Landauers Shakespeareexegese eine wahre Schlüsselposition zu. Zur Grundthese, der zentralen Position des Dämonischen im Drama, treten noch weitere Aspekte in Landauers Interpretation hinzu, die für Hartmanns *Macbeth*-verständnis von Bedeutung sind.³⁴ Landauers Interpretation musste Hartmann geradezu herausfordern, dramaturgische Eingriffe in die Szene zu wagen bzw. eine explizit „dramaturgisch motivierte“³⁵ Musik in den Handlungszusammenhang einzubringen. Bezogen auf Landauers zentrale These bedeutete dies, „ganze Szenenkomplexe aus dem dramatischen Kontext herauszuheben“ und „eine eigene, durch die Musik charakterisierte Sphäre zu schaffen.“³⁶ Über Landauer hinaus integrierte Hartmann weitere Vorgaben in sein dramaturgisches Konzept: Zum einen, in historisierendem Blick, den im 16. und 17. Jahrhundert herausgehobenen Status der englischen Theatermusik als traditionell integraler Bestandteil von Theateraufführungen, insbesondere jedoch Shakespeares konkrete Anga-

²⁹ See berichtet über die Zusammenarbeit mit Erich Bormann (Hartmanns Librettist in *Wachsfigurenkabinett*) und Hartmann Ende der 20er Jahre am neu eingerichteten Opernstudio der Staatsoper; Max See, „Erinnerungen an Karl Amadeus Hartmann“, in: *NZfM* 125 (1964), S. 99.

³⁰ Henze wollte für Hartmann das Libretto zu *Macbeth* schreiben; vgl. die Korrespondenz in: Wagner, S. 200 f. u. 269.

³¹ Richard P. Hartmann, „Mein Vater und mein Onkel, der Maler“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 215.

³² Gustav Landauer, *Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen*, hrsg. von Martin Buber, Hamburg ³1962 (urspr. 2 Bde., Frankfurt/M. 1920).

³³ Landauer wurde am 2.5.1919 in München auf der Straße von Noskes konterrevolutionären Banden erschossen. Dass er darüber hinaus auch zu den – posthumen – Opfern der NS-Diktatur gehört, erhellt die Tatsache, dass die „Nazis, nachdem sie 1933 an die Macht gekommen waren, sein 1925 errichtetes Grabmal zerstörten, seine sterblichen Überreste der jüdischen Gemeinde in München schickten und ihr das in Rechnung stellten“; vgl. http://uni-protokolle.de/Lexikon/Gustav_Landauer.html.

³⁴ 1. Die beginnende Entfesselung des Dämonischen in *Macbeth* als transgressives Moment in eine Welt ohne Umkehr; 2. Im Moment dieser Transgression verlässt *Macbeth* innerlich die Komplizenschaft mit Lady *Macbeth*, weil er „nun geworden ist, wie sie ihn wollte“, er sie also nicht mehr braucht; 3. Das Leiden an der eigenen, weil zwanghaften Dämonie als Sklave der dämonischen Mächte; 4. Das umgekehrte Verhältnis von männlich und weiblich in den Hauptfiguren: *Macbeth* als Leidender, Skrupulöser, Lady *Macbeth* als die Rationale, wenn auch „Beschränkte“; 5. Die *μετάνοια* beider Figuren: *Macbeth* versteint, er ist tot im Leben, die Lady als ein „Mensch, der nicht Musik hat in ihm selbst“, verfällt dem Wahnsinn; 6. Die Überwindungs- bzw. Befreiungsthematik durch den Thronerben Malcolm. Landauer, S. 244 ff.

³⁵ Detlef Altenburg, „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1037.

³⁶ Ebd., Sp. 1038.

ben³⁷ zum szenischen Einsatz der Musik in *Macbeth*. Zum anderen galt es, dieses eigene Konzept an den strukturalen Vorgaben des Regisseurs wie Aktverwerfungen, Strukturierung in Bildern, Szenenstrichen (v. a. Duncan-Mord und Englandszenen betreffend) und Textkomprimierung auszurichten.

26 verschiedene Motive und Nummern, aufgeteilt in 22 Motive mit offenem Schluss, also offene Formpartikel, und vier abgeschlossene kleinere Nummern³⁸, konstituieren Hartmanns motivisches Netzwerk für die dramaturgische Disposition. Auf dieser Basis kleinformatiger musikalischer Gebilde stand ihm ein äußerst bewegliches Instrumentarium zur Verfügung, mit dem er für die unterschiedlichsten Erfordernisse der Szene nicht nur gerüstet war, sondern diese dem aktuellen Augenblick in sensibler Auslegung anpassen konnte. Hinsichtlich ihrer musikdramatischen und -dramaturgischen Funktion kommt manchen dieser Motive und Nummern eine besonders prominente Rolle zu, die in Hartmanns bevorzugter dramatischer Perspektivierung des Stoffes begründet liegt und sich dementsprechend in einer hohen szenischen Präsenz dieser Motive manifestiert. Zu ihnen zählen die *Latente Musik für Streichorchester*, das *Hexenmotiv* und die *Sphärenmusik*, die an erster Stelle die Sphäre des Dämonischen repräsentieren und diese im gesamten szenischen Verlauf durch Isotopien auf übergeordneter Ebene konstituieren. Eine ebenso wichtige Position wie die *Latente Musik* nimmt der *Marsch* in den Varianten *Sieg* und *Großer Marsch* ein, weil er als früh und denotativ etabliertes musikalisches Zeichen die Befreiungsthematik als zweiten der von Hartmann favorisierten thematischen Aspekte reflektiert.

Alle 26 Motive und Nummern lassen sich, entsprechend ihrer szenischen Bedeutung und klanglichen Erscheinungsweise, in einzelne thematische Gruppen zusammenfassen:

1. Für die Sphäre des Dämonischen fand Hartmann höchst unterschiedliche Ausdrucksbereiche, differenziert nach deren szenischer bzw. textinhärenter Funktion, was sich gleichermaßen in Zahl und Vielfalt der für diese Thematik verwendeten Motive niederschlägt. Ausgehend von deren klanglicher Erscheinung steht die *Latente Musik* allein, desgleichen die *Sphärenmusik* mit Solo- bzw. Chorgesang. („Komm heran, komm heran, Hekate“ bzw. „Geister weiß und grau“). Die übrigen Motive und Nummern des dämonischen Bereichs lassen sich in ihrer wechselseitigen Beziehung folgendermaßen zusammenfassen: mit dem *Hexenmotiv* korrespondieren unmittelbar die Motive *Auftritt der Hekate*, *Gelächter!*, *Sturmglöcken*, und die chromatisch sich auf- und abwärts schraubenden Motive der *Geisterscheinung I-III*. Alle Motive dieser Gruppe kommen mit Allüre und großer symphonischer ‚Pose‘ auf die Bühne; in der *Gelächter*-Skizze von 1940 (?) vermerkt Hartmann „p = beginnen bis zum fff“ und die Spielanweisung „Flatterzunge“ für die beiden Hörner. Diese Korrespondenzen manifestieren sich hauptsächlich im auf- und niederfahrenden Klanggestus aller Motive, die vor allem dann die Dimensionen eines klanglichen Infernos entwickeln, wenn sie, wie etwa bei der Entdeckung von Duncans Ermordung, in einer Motivcollage von *Sturmglöcken* und *Hexenmotiv* übereinander getürmt, ineinander verzahnt, zur *Tumultuoso*-Szene

³⁷ Andrew Charlton, *Music in the Plays of Shakespeare: A Practicum*, New York u. London 1991, S. 433. Vgl. auch Lorenz Jensen, „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Sp. 1040.

³⁸ Im Verständnis musikdramatischer Form.

entfesselt werden.³⁹ Bei aller Ähnlichkeit der beiden Motive entfaltet sich in diesem Montagebeispiel die Wirkung zunächst unauffälliger Unterschiede in eklatanter Weise: Durch unterschiedliche Akzentuierungen des Drei- und Viervierteltakts, durch Glissandi, insbesondere der Blechbläser, die sich in ganztönigem Sekundabstand reiben, schrappen und schieben sich diese klanglichen Irrwische in wilder Jagd aneinander vorbei. Darüber hinaus schlug Hartmann in dieser Collage eine Brücke zwischen Fiktionalität und Faktizität. Mit der Attacke der in eskalierender Situation aufheulenden Sturmglocken rief er Panikreflexe beim Publikum auf, die dieses das szenische Geschehen auf der Bühne mit aktuellen Eindrücken des Münchner Kriegsalltags parallelisieren ließen: Mit den Sirenen des Fliegeralarms, die seit 1940 vor der Bedrohung durch die alliierte Luftwaffe warnten und ab 1942 den Umschlag dieser Bedrohung in die bitterste Realität der Heimsuchungen und Verwüstungen durch Bombenangriffe auf München ankündigten.⁴⁰ (Bsp. 1)

Große symphonische Besetzung bis hin zu dreigeteilten Kontrabässen weisen auch die drei *Melodramen a, b* und *c* auf. Im Vergleich mit den *Hexenmotiven*⁴¹ zeigen diese jedoch eine gänzlich unterschiedliche Struktur und damit einen Ausdruckscharakter, der eng mit den Motiven der *Latenten Musik* bzw. der *Sphärenmusik* korrespondiert. Die *Melodramen a* und *b* gehen attacca ineinander über, *Melodram c*, wesentlich später im szenischen Verlauf platziert, greift fast notengetreu die Motivstruktur von *b* auf. Alle drei *Melodramen* sind über sehr ähnliches motivisches Material, kleinschrittige, motorisch gleichmäßig bewegte rhythmische Figuren miteinander verschwistert, wie sie häufig in Hartmanns schnellen symphonischen Sätzen anzutreffen sind: Motivpartikel, die im engmaschigen Zusammenschluss der Töne um den jeweiligen Grundton eine starke Tendenz zur Grundierung des aktuellen tonalen Zentrums zeigen.⁴² Im Kontrast zu den *Hexenmotiven* dominiert hier, trotz reichhaltiger Instrumentierung, filigrane Differenziertheit über klangliche Wucht. Nicht zuletzt erfordert auch der von Hartmann in strophischer Liedform⁴³ – mit dem Tuttierefrain „Spart am Werk“ – angelegte melodramatische Sprechpart der drei Hexen ein Zurücktreten des Orchesters hinter die drei solistischen Sprechstimmen. (Bsp. 2)

2. Den in kleiner und großer Besetzung antretenden Motiven des Irrealen und Fiktionalen in der Realität der Bühnenhandlung setzt Hartmann in entschiedener Kontrastierung die Motive der Befreiungsthematik einerseits bzw. der ständisch-militärischen Sphäre andererseits entgegen. Singulär steht hier der Marsch als komplette, umfängliche geschlossene Nummer in voller symphonischer Besetzung, desgleichen

³⁹ Hartmann vermerkt im Klavierauszug für diesen Szenenabschnitt „Sturmglocken, Untermalung Hexenmotiv“, was bedeutet, dass die beiden Motive in nicht festgelegtem, vermutlich ungleichzeitigem Beginn gegeneinander geschoben werden.

⁴⁰ Susanne Rieger, „Der Luftkrieg gegen München 1939–1945“, in: [historicum.net; http://www.bombenkrieg.net/themen/muenchen.html](http://www.bombenkrieg.net/themen/muenchen.html).

⁴¹ Der Terminus wurde hier kumulativ verwendet.

⁴² So korrespondiert die motorische Sechzehntelfigur der *Melodramen b* und *c* mit einer fast gleichlautenden, wenn auch chromatisch geschärften Figur in der *Simplicius-Ouvertüre* T. 36 ff., als Parallelfigur von Fagott und Posaune, Violoncelli und Kontrabässen.

⁴³ Hartmann kürzte in zweien der drei von Shakespeare vorgesehenen, in ihrer Verszahl unregelmäßigen Strophen jeweils einige Zeilen, um diesen Text in eine regelmäßige Liedform binden zu können: Dies geht aus den Einträgen in Hartmanns Textbuch hervor (S. 46), aus seinen Strichen eindeutiger Verszeilen, in denen sich auch seine Weigerung manifestiert, in diesem – gleichwohl – Hexensong Shakespeares antisemitische Anmutungen weiterzutransportieren.

Sturm Glocken

Fl.
Klar.
Fag.
Tromp.
Tromb.
Horn
Vi.
Viola
Cell.
Bass

*Süßnova, Nr. 8 - 29 2411g

Bsp. 1: *Macbeth, Sturm Glocken*; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

Handwritten musical score for Macbeth, Melodram c, 1. Refrain, Takt 5-8. The score includes parts for Oboe, Clarinet, Flute, Trumpet, Horn, Percussion, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. It features dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and includes the instruction 'Die Klänge selbst. Best. Zeit.'.

Bsp. 2: Macbeth, Melodram c, 1. Refrain, Takt 5-8; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

das in düsterer Chromatik den Krieg repräsentierende Motiv Schlachtenlärm, instrumentiert mit massigem Posaunen-/Blechbläsersatz, üppigem Schlagwerk und tiefen Streichern.

Macbeths und Duncans Identität, die Sphäre der Könige, vermittelt Hartmann über die zeremoniellen Fanfarenmotive *Macbeth-* und *Duncan-Fanfare*; jedes Motiv erscheint in drei Varianten, die jeweils einer bestimmten szenischen Konfiguration zugeordnet werden. Dass Hartmann für beide Figuren Fanfarenmotive wählte, dürfte zunächst historisierender Absicht entspringen.⁴⁴ Nach Shakespeares Anweisungen zur szenischen Musik begleiteten „Flourishes of cornets“ oder „Flourishes of trumpets“, Fanfarenklänge also, die Auf- und Abtritte von Figuren königlichen Rangs.⁴⁵ Duncans Fanfaren konstituieren sich aus zwei unterschiedlichen Motiven und deren Addition, wobei das erste Motiv *a*, in reiner Trompeten- und Posaunenbesetzung, in seiner fallenden Schlusschromatik der Trompeten *es''-d''-cis''* eine Entsprechung zur fallenden Chromatik des Motivs *Schlachtenlärm* zeigt: *g-fis-f-e-es-d* in den Posaunen. Darüber hinaus eröffnet sich im Vergleich mit den etwa zeitgleich zu *Macbeth* entstandenen *Symphonischen Hymnen*, dem zweiten, zeitlich jedoch vor dem ersten fertiggestellten⁴⁶ Teil der *Sinfoniae Dramaticae*, eine weitere Korrespondenz: Dem Thema des ersten Satzes *Fantasie (Introduktion, Thema und Variationen)*, das von der neu einsetzenden Trompete, freilich im piano und con sordino, mit den Tönen *f'*, *e''*, *es''*⁴⁷ intoniert wird, liegt das Motiv der beschriebenen Bläserchromatik aus *Duncan-Fanfare* und *Schlachtenlärm* zugrunde, bzw. angesichts ungeklärter zeitlicher Abläufe auch umgekehrt. Im Kontrast zu dieser Chromatik, oder, wenn man so will, in Ergänzung zu ihr, zeigt sich die *Duncan-Fanfare b* als ein Gebilde ganztöniger, über einen Tritonusabstand sich aufwärts bewegender Akkordrücken. Sie spricht das Schlusswort auf der Szene. Im Unterschied zu den *Duncan-Fanfaren* legte Hartmann die *Macbeth-Fanfaren* wesentlich farbiger an. Alle drei Varianten, *positiv* bzw. *negativ a* und *negativ a+b*, sind reicher instrumentiert als die *Duncan-Fanfaren*, erklingen in brausendem Fortefortissimo. Die *positiv*-Variante, in *es/Es* beginnend, erweist sich in der Bereicherung durch Streicher als die prächtiger instrumentierte und ausgearbeitete Version der kleinen *negativ*-Ausführung in *c/C*. Schließlich vereinigt die dritte Variante die Versionen *a* und *b* in voller Instrumentierung. Vor dem chromatisch ruckweise fallenden Schluss schärfte Hartmann hier die melodische Fortschreitung zusätzlich durch zwei Tritonusintervalle *a''-es''*, *ges''-c''*, *h'-b'-a'*. Auch des jungen Engländers Siward, Opfer im Zweikampf um das Ende der Tyrannis, wird mit zwei düsteren Trauerfanfaren gedacht, wenn der Vater vom Tod seines für die Befreiung Schottlands kämpfenden Sohnes erfährt.

3. Mit den geschlossenen Nummern der *Bankettmusik I, II* und der *Pantomime*, einer dreigliedrigen zyklischen Einheit, etablierte Hartmann schließlich die dritte

⁴⁴ Adolf Aber verweist darauf, dass sich in Shakespeares Zeit bereits eine spezifische Ästhetik der im Schauspiel zu bestimmten Szenen einzusetzenden speziellen Instrumente entwickelt hatte: Für alle offiziellen bzw. zeremoniellen Anlässe, zur Ankündigung von Prolog und Beschluss des Epilogs wurden Fanfaren als charakteristisches Klangbild verwendet; Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926, S. 36 f.

⁴⁵ Charlton, S. 432.

⁴⁶ Vermerk des Komponisten am Schluss des letzten Satzes: „8. März 1942 2 Uhr F“; zit. nach A. D. McCredie, Vorwort zu: K. A. Hartmann, *Symphonische Hymnen*, Partitur, Mainz 1976, S. 4.

⁴⁷ *Symphonische Hymnen*, Ziffer 3, 1. Takt.

Sphäre von Pomp und Fest, die Sphäre des Höfischen auf Macbeths Schloss. Hatte er hier in den Nummern I und II Macbeth und die Lady zunächst gleichsam in einer Figur zusammengefasst, indem er in einem nur mäßig historisierenden Tanzsatz im Stil einer Galliarde in Holz- und Blechbläserbesetzung (5+5) ein Bild glatter, ungetrübter, höfischer Gastgeber-Öffentlichkeit entwarf, so konterkarierte er dieses Bild in der *Pantomime*⁴⁸ mit einem musikalischen Gegenpart. Dieser artikuliert sich in einem kompletten Wechsel der reinen Bläser- zu überwiegender Streicherbesetzung, der Tonalität von C- nach Ces-Dur, der Intensivierung der Bewegung und schließlich im Absinken des Klangniveaus über insgesamt drei Oktaven: Hörbares Zeichen des Übergangs von scheinbar harmloser Öffentlichkeit in mordende Privatheit. Diese Oppositionierung von äußerem Geschehen und innerer Welt Macbeths, von den *Bankettmusiken I/III* und ihrer fortschreitenden Veränderung zu einem gänzlich neuen musikalischen Ausdruckscharakter in der *Pantomime*, steht emblematisch für die prozessuale Entfesselung der dämonischen Mächte. Indem Hartmann in der musikdramatischen Konzeption eines instrumentalen Monologs Vorgänge der inneren Handlung, also gedachte, visionär antizipierte Vorgänge des äußeren Geschehens, hör- und erfahrbar macht, indem er auf diese Weise eine klangliche Chiffre der Transgression Macbeths in eine dämonische, irrealer Welt ohne Umkehr setzt, ermöglicht er dem Publikum in einer zweiten Schicht über der ersten das Erleben genau dessen, was sich der Darstellung durch die theatralischen Codes von Sprache und Bild entzieht.

Zehn von insgesamt 17 Bildern inkorporierte Hartmann 19 musikalische Nummern, worunter jeweils unterschiedliche Motivkombinationen und -konfigurationen zu verstehen sind. Ein Blick auf die musikalische Frequenz innerhalb des szenischen Verlaufs zeigt, dass eine Entspannungsphase locker gestreuter Musik in den Bildern 6, 9 und 11 zwischen zwei Blöcke dichter musikalischer Frequenz, die Bildfolgen 1–4 und 14–17, tritt. Wie generell bei Hartmann herrscht auch in dieser formalen Strukturierung das Prinzip des Kontrasts, des Aufbaus von Spannungen im Sinn musikalischer Antinomien. Gerade in den Bildfolgen mit hohem bzw. überwiegendem Anteil der Musik an der Szene entstehen in wechselseitiger Durchdringung von Sprache und Musik durch ausgreifende Motivkombinationen regelrechte melodramatische Felder, die keineswegs die Ausnahme bilden, sondern eine Dramaturgie der Melodramatisierung ganzer szenischer Komplexe konstituieren.

Fragt man nun, in welchen Figuren sich Hartmanns dramaturgische Präferenzen offenbaren bzw. ob er, wenn es favorisierte Charaktere gibt, diesen ein identitätsstiftendes, nicht austauschbares Motiv zugeordnet hat – möglich wäre etwa für Macbeth eine Chiffre des Bösen, für Lady Macbeth ein Motiv des Wahnsinns etc. – so fällt auf, dass die männlichen Figuren Macbeth, Duncan und vor allem der Thronerbe Malcolm musikalisch zwar über ihre dramatischen Funktionen definiert werden, Lady Macbeth aber ohne jede musikalische Relevanz bleibt. Dagegen etablierte Hartmann in der

⁴⁸ Hartmanns Vorliebe für Pantomimen, die gleichermaßen in *Wachsfigurenkabinett (Leben und Sterben des heiligen Teufels)* wie auch in *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend* anzutreffen sind, gehen zweifellos auf Eindrücke und Anregungen zurück, die er in seiner Jugend aus der Aufführung von Hindemiths *Cardillac* (erste Fassung von 1926) im Münchner Nationaltheater bezog, siehe K. A. Hartmann, „Erinnerungen“ und „Ist München reaktionär?“, beides in: ders., *Schriften*, S. 19 bzw. 68; dsgl. See, S. 101.

Latenten Musik, einem vorderhand wenig spektakulären Motiv, eine Chiffre der Irrealität und Dämonie, die ihrem Namen im szenischen Verlauf alle Ehre macht. (Bsp. 3)

Mehr oder weniger in den Vordergrund gerückt, tritt die *Latente Musik* am häufigsten von allen Motiven in Erscheinung, allein oder in Kombination mit dem *Hexenmotiv*, insgesamt immer dann, wenn in der Szene reale und irrealer Welt ineinander greifen. In dieser Weise evoziert sie als chorisches Schlüsselmotiv, jenseits der visuellen Wahrnehmbarkeit auf der Szene, die Aura des Dämonischen überall dort, wo sie nach Hartmanns Interpretation ihre Wirkung entfaltet. Als Beispiel sei hier das Ineinandergreifen von Realität und Wahn nach Macbeths ersten Morden angeführt, wenn Hartmann, beginnend mit Macbeths Worten „Ich hab die Tat getan – hörst du nicht was“ die szenische Steigerung zur Parole seiner Gewissensqualen „Mir ward, als hört' ich's rufen: ‚Schlaf nicht mehr, Macbeth erwürgt den Schlaf‘“⁴⁹ mit der in steigender dynamischer Intensität sich wiederholenden *Latenten Musik* kommentiert. In der prozessualen Verwendung des Motivs als sich entwickelnde, semantisch sich aufladende Chiffre vom Beginn des Dramas an bis hin zur Wahnsinnsszene Lady Macbeths und zu Macbeths Fall, zeigt Hartmanns dramaturgisches Konzept ohne Zweifel musikdramatischen Ansatz. Durch konsequente szenische Kodierung eröffnet dieses Motiv die Möglichkeit, gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu verknüpfen und darin verborgene Zusammenhänge evident werden zu lassen, die in den sprachlichen und visuellen Codes des Sprechtheaters nicht darstellbar sind.

Die *Latente Musik für Streichorchester* präsentiert sich als flirrendes, atmosphärisches Stück im legato und pianissimo, mit engmaschiger Intervallik in den beiden Violinen und hierzu kontrastierenden Quint- und Nonenbewegungen in Violoncello und Kontrabass. Diese beiden Schichten legen sich als Ostinati um die statisch flirrende Mitte des in jedem Takt neu ansetzenden Bratschentrillers *gis-ais*. Kontraste zeigen sich zwischen der Triolenachtelbewegung der beiden Violinen einerseits, die sich im Abstand einer großen Terz ganztönig auf- und abwärts schiebt, und den gleichmäßig in Duolenachteln fließenden Legatobögen im Violoncello andererseits, mit dem die Kontrabassstimme in artikulatorischem Kontrast von arco und pizzicato melodisch parallel geführt wird.

In diesen drei Schichten treffen drei Ostinati aufeinander, die trotz Steigerung der räumlichen und zeitlichen Bewegung von Schicht zu Schicht zu einem statischen Gebilde zusammenfinden. Dennoch entsteht eine innere Bewegung in dieser reibenden Fläche aus sechs nahezu simultan ineinandergreifenden, zum Teil halbtönig aufgespaltenen Ganztönen, die sich, wie immer bei Hartmann, aus Oppositionierungen konstituiert. Zusammengefügt werden die Gegensätze von Triolen- und Duolenbewegung, von stehender, reibender Fläche und rhythmisch-melodischem Fluss, von sich kleinschrittig bewegender Linie und ausladenden Sprüngen.

Hartmanns Grundprinzip der Konstitution von Polaritäten zeigt sich auch in der gleichzeitigen Konfiguration von gegensätzlichen Motiven, etwa des *latenten* Motivs

⁴⁹ Text laut Schröders Bearbeitung, vgl. Regiebuch.

The image shows a handwritten musical score for string orchestra, labeled "legato". It consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Dynamics include ppp, arco, and ppp. The word "legato" is written at the top left.

Bsp. 3: *Macbeth*, *Latente Musik für Streichorchester*; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

mit einer der *Hexenmotiv*-Varianten: So steht hier der kleinräumigen, statischen Pianissimofläche der *Latenten Musik* die Opposition der weitausholenden Läufe und Glissandi etwa des *Hexenmotivs* gegenüber, steht ein reines Streichermotiv gegen die füllige Besetzung von Holz, Blech, Klavier, Schlagwerk und Streichern im fortissimo.

Mit der expressiven Ausdeutung der dämonischen Aura, mit der motivischen Differenzierung zwischen der unterschweligen, latent waltenden Dämonie einerseits und der auf der Bühne visualisierbaren, äußeren Sphäre des Dämonischen andererseits ent-

sprach Hartmann sehr subtil Landauers These zur Naturanschauung der Shakespeare-Zeit als einer wechselseitigen Attraktion der „Dämonen des Innern und Äußern“.⁵⁰

IV. Vernetzungen

Zwischen den Einzelwerken seines Gesamtœuvres schlug Hartmann Brücken, die dieses Œuvre trotz konzeptioneller Umorientierungen unter dem Aspekt unveränderter weltanschaulicher Kohärenz und übergeordneter Wirkästhetik zusammenfassen. Freilich erweisen sich musikalische Verknüpfungen in überzeugenderem Maße, als es ästhetische Theorie und ideologische Bekenntnisse vermögen, als verlässliche Instrumente einheits- und sinnstiftender Vernetzung. So durchzieht ein spezifisches Thema⁵¹ bzw. dessen Varianten und motivische Anklänge Hartmanns gesamtes Werk. 1931 bereits kurz antizipiert, verweist es vom 1. Streichquartett (1934) an bis hin zur *Cantilène* der 8. Symphonie vielfältig auf die kompositorische Identität seines Schöpfers.

Mit Vernetzungen arbeitete Hartmann auch in *Macbeth*. Am deutlichsten manifestiert sich dies im *Großen Marsch*, der sich umstandslos als Zitat aus *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend* dekodieren lässt. Mit ihm transferiert Hartmann zum einen das *Simplicius*-Lied „Es dröhnt die Stadt, es stampft daher“, also den *Marsch (lebhaft)* aus dem Finale des dritten Teils der Kammeroper⁵² von 1934/35, zum anderen den *Marsch (Allegro agitato!)* aus der „Ende Januar 1939“⁵³ fertiggestellten Overtüre in die Schauspielmusik.

Für das Zitat als *England-Marsch* in *Macbeth* unterzog Hartmann den *Simplicissimus-Marsch*⁵⁴ trotz Übernahme des melodisch-harmonischen Verlaufs entscheidenden Veränderungen. Der symphonischen Besetzung musste die kammermusikalische Instrumentierung aus *Simplicissimus* weichen; Hartmann wählte eine Aufrüstung um sechs weitere Holz- und Blechbläser, Pauken und Klavier. Verzichtet wurde auf differenzierende Orchesterfarben, der Zweivierteltakt wurde dem marschspezifischen Viervierteltakt, die federnden *Simplicissimus*-Spiccati der Streicher einer jetzt einheitlichen Artikulation aller Melodieinstrumente geopfert. Trotz größeren Klangvolumens behielt Hartmann im ersten und dritten Marschteil die luftige Achtel+Pause-Notation an Stelle von breiten Vierteln bei, die in beiden Märschen für den Mittelteil vorgesehen sind. Gestrichen wurden auch die aufmüpfigen, subversiven Akzentuierungen schwacher Taktzeit im mittleren Teil des *Simplicissimus-Marschs*. Im Marsch-„Modell“ der *Macbeth*-Partitur finden sich nur sehr spärliche Angaben zu

⁵⁰ Landauer, S. 242 ff.

⁵¹ Zu diesem Thema, das unter dem Aspekt der subjektiven Stellungnahme Hartmanns unter Bezeichnungen wie „jüdisches Thema“ bzw. „Hartmanntema“ in der Literatur verhandelt wird, vgl. Dietrich Stern, „Zu Hartmanns ‚Simplicius Simplicissimus‘“, in: *Simplicius Simplicissimus von Karl Amadeus Hartmann*, hrsg. von der Akademie der Künste, Junges Ensemble für Musiktheater, Berlin 1978, S. 28; Heister, „Elend und Befreiung“, S. 77; Rüdiger Behschnitt, „Die Zeiten sein so wunderbar...“. *Karl Amadeus Hartmanns Oper Simplicius Simplicissimus (= Zwischen/Töne 8)*, Hamburg 1998, S. 38 f.; Jaschinski, „Hartmann“, Sp. 751 ff.; vgl. auch die Ausführungen zu *Sphärenmusik* in diesem Abschnitt.

⁵² K. A. Hartmann, *Des SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Jugend. Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal nach H. J. Chr. Grimmelshausen*, Klavierauszug, Heidelberg 1949, S. 85 ff.

⁵³ Notiz Hartmanns am Ende des Overtürenautographs; D-Mbs, Mus. Mss. 12949.

⁵⁴ Zur Charakteristik des „kämpferischen“ *Simplicissimus*-Marsches vermerkt Dietrich Stern, dass dieser „ein positiver, leicht federnder Marsch sein“ sollte, „ohne Assoziationen an militärische Dumpfheit“, Stern, S. 28 f.

Lautstärkedimensionen, was sich aus der Präsenz des *Marschs* in unterschiedlicher szenischer Konfiguration erklären lässt.

Im Zitat des *Simplicissimus-Marsches*, der seinerseits als thematisches Erbe *Marche Allegro*, Nr. 1 der *Zehn kleinen Klavierstücke* op. 12 von Sergej Prokof'ev⁵⁵ transportiert,⁵⁶ erhält der *England-Marsch* erst seine tiefere Bedeutung. Mit den Veränderungen, die Hartmann an ihm vornahm, verschob sich zwar dessen leichter, federnder, von Prokof'ev übernommener Charakter zu einer breiteren Gangart, seine zeichenhafte, aus *Simplicissimus* übertragene Bedeutung des Aufbruchs, der Revolution wurde dadurch jedoch nur noch verstärkt. Mit dem jetzigen Charakter eines – immer noch gebrochenen – Militärmarsches, verbunden mit dem visuellen Eindruck einer marschierenden Armee, deren Schlagkraft im Bild des vorrückenden Waldes evoziert wird, verdichtet sich, unmissverständlich für den Zuschauer, dessen Kodierung als Befreiungsmetapher gegen Macbeths Gewaltherrschaft. Hartmann etablierte diese semantische Belegung bereits in dem Augenblick des zweiten Bildes, als Duncan seinen Sohn Malcolm zum Thronerben ernennt und einen brüskierten, enttäuschten, durch die Begegnung mit den Mächten der Dämonie außer Tritt geratenden Macbeth zurücklässt. Mit dem in diesem Moment erklingenden Marschmotiv präfigurierte er leise, aber zeichenhaft, auf der Handlungsebene den Krieg um die Macht, auf der semantischen Ebene den Thronerben Malcolm als jugendlichen Hoffnungsträger und Befreier, ähnlich der kathartischen Figur des *Simplicius*. Nach fünfmaliger Wiederholung des *Marsches* sollte und konnte der Zuschauer die frühe Chiffrierung als Befreiungsmetapher erkennen.

Auch im Motiv der *Sphärenmusik* finden sich Zitate thematischen Materials aus Hartmanns Werken ab 1933. (Bsp. 4)

Die ersten beiden Takte der Singstimme und des Solo-Violoncello mit der Tonfolge *a''-gis''-cis''-eis''* deuten in zwar vereinfachter, dennoch unverkennbarer Gestalt auf das ‚Hartmann-Thema‘ hin, das, unter dem Aspekt der Verwendung jüdischer Idioms in der Melodik, vielfach als Zeichen persönlicher Stellungnahme Hartmanns und seiner Identifikation mit den Opfern des NS-Terrors interpretiert wird. Dieses Thema entwickelt seine Charakteristik vor allem in der solistischen, zurückgenommenen Erscheinungsweise, bevorzugt als Streicherkantilene, in einem sehr spezifischen, halbtönig auf- oder abwärtsseufzenden Beginn mit der rhythmischen Konfiguration einer 32tel mit nachfolgendem synkopiertem langen Notenwert,⁵⁷ in den Tritonusintervallen der melodischen Fortschreitung, und schließlich im Ausdrucksgestus von Trauer und verhaltener Klage. Besonders deutlich manifestiert sich die Korrespondenz zwischen diesem Thema und dem Motiv der *Sphärenmusik* im Violoncellothema aus dem zweiten Satz des 1. Streichquartetts, aber auch in der Solokantilene der Viola im Adagio-Teil der *Simplicissimus-Ouvertüre*. Reduziert man beide Themen, das Violoncellothema ab T. 12 auf seine Zentraltöne *c'', h', e', gis'* bzw. das Violathema ab T. 45 auf seine Kerntöne *a', gis', cis', eis'*, so tritt aus ihnen die melodische Gestalt der *Sphärenmusik* hervor. Die letzte der halb- und ganztönig abwärtsgeführten Sequenzie-

⁵⁵ Serge Prokof'ev, *Zehn kleine Klavierstücke* op. 12, New York, London, Paris, o. J., S. 3.

⁵⁶ Zu Hartmanns Zitat des Prokof'ev-Marschs in der Ouvertüre des *Simplicissimus*, die die Widmung „à l'hommage de Serge Prokofieff“ trägt, vgl. Hartmann, „Kunst und Politik“, in: ders., *Schriften*, S. 73.

⁵⁷ Vgl. Heister, „Elend und Befreiung“, S. 277; Behschnitt, „Die Zeiten“, S. 38 f.

1. Mel. (= *Original*) = *altes Gesangs (wie 5 Takte!)*

2. Mel. (Gesang) (S. Gesang)
 3. Mel. (Gesang) (A. Gesang)
 Klavier
 V.I.
 II. Viol.
 Bratole
 Cello

*Sünova Nr. 8 - 20 stilig

Bsp. 4: *Macbeth*, *Sphärenmusik*, T. 1–4; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

rungen des Anfangsmotivs hin zum tonalen Zentrum *cis''* in T. 9–11 lässt eine weitere Reminiszenz an thematisches Material erkennen, dem Hartmanns besondere Präferenz galt.

Im Melodieteil „... komm heran, komm heran“ ist unschwer das Anfangsmotiv der hebräischen Weise *Eliyohu hanovi*⁵⁸ zu erkennen, wenn man die Tonfolge nach dem Klageseufzer⁵⁹ so verändert, dass sich T. 11 an T. 9 anschließt und die Töne *his'* und *gis'* der T. 10 und 9 krebsgängig zum Grundton *cis''* zurückführen.

Dass Hartmann die jüdische Melodie in der *Sphärenmusik* nur in kleinem, verändertem, eben chiffriertem Ausschnitt zitierte und nicht in weitgehender Originalgestalt, hatte angesichts des Aufführungsumfelds und daraus resultierender Riskanz gute

⁵⁸ *Der Volksgesang der osteuropäischen Juden* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, zum ersten Male ges., erl. und hrsg. von Abraham Zvi Idelsohn, 9), Leipzig 1932, S. 84.

⁵⁹ Idelsohn weist auf vier Versionen von Klagesmotiven hin, die alle den fallenden Halbtonschritt als charakteristisches Element aufweisen; *Gesänge der jemenischen Juden* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* 1), Leipzig 1914, S. 31.

Gründe. Wie dem ‚Hartmann-Thema‘ kommt auch *Eliyohu hanovi*, der Kontextualisierung mit früheren Werken entsprechend, die Bedeutung eines Trauer- und Klage-topos zu, mit dem Hartmann im Sinne seiner „Gegenaktionen“ Stellung bezog für die entrechteten und gemordeten Opfer des NS-Regimes. Diese von Hartmann der hebräischen Weise inkorporierte Kodierung manifestiert sich zum ersten Mal im 1. Streichquartett,⁶⁰ dessen ersten Satz *Langsam* die Bratsche *pianissimo* und *molto espressivo vibrato* mit der Intonation des veränderten Liedzitats eröffnet.⁶¹ Noch deutlicher konkretisiert sie sich für den Hörer in zwei weiteren Werken. Im zweiten Satz, *Frühling*,⁶² der 1. Symphonie (*Versuch eines Requiems*) bzw. in deren Urfassung *Symphonisches Fragment für mittlere Frauenstimme und Orchester* von 1935/36,⁶³ der ausgewählte Texte aus Walt Whitmans *Leaves of Grass* zu Grunde liegen, zitiert Hartmann diese Weise ein weiteres Mal zu den Worten: „Flieder blühend jedes Jahr, / Elend ach, gibst du uns all, / Und Gedanken an den Tod, der uns nah.“⁶⁴ Zur bewegenden Metapher für Abschied und Trauer wird *Eliyohu hanovi* in *Simplicissimus*,⁶⁵ wenn der Chor am Ende des zweiten Bildes mit der hebräischen Weise, einem Kaddish gleich, in textlosen Vokalisen den dramatischen Moment der Trennung von Simplicius und Einsiedel kommentiert, wenn er dessen Transgression in eine andere Welt vergegenwärtigt, die einen verzweifelten Simplicius zurücklässt.⁶⁶

In der Zusammenschau des in der *Sphärenmusik* zitierten, von Hartmann semantisch eindeutig belegten musikalischen Materials einerseits, und der, im Widerspruch hierzu, durch dieses Motiv intendierten Repräsentanz dämonischer Aura in *Macbeth* andererseits, eröffnet sich ein Spannungsfeld in der Frage, was Hartmann mit den hier aufgezeigten Korrespondenzen beabsichtigte.

Weitere Verknüpfungen durch motivische Zitate bestehen z. B. im Aufgreifen einer in rhythmischem Ostinato pulsierenden motorischen Sechzehntelfigur in *Melodram c* (in Achteln auch in *Melodram b*) aus der *Simplicissimus*-Ouvertüre,⁶⁷ in der das Motiv, chromatisch geschärft, zu seinem Ausgangspunkt zurückläuft. Auf diese Figur trifft man häufig in Hartmanns schnellen symphonischen Sätzen, wie etwa der *Toccata*, dem dritten Satz der *Symphonischen Hymnen*,⁶⁸ in der sich das variative Spiel mit dieser Figur immer wieder in den Vordergrund schiebt. In *Melodram c* erkennt man darüber hinaus eine Parallele zu Hartmanns Faktur symphonischer Sätze:

⁶⁰ Vgl. Brief Hartmanns an den Musikschriftsteller Dr. Peter Gradenwitz, Tel Aviv, vom 3.2.1951: „Dieses Streichquartett wurde 1934 bei der ersten Judenverfolgung geschrieben. Das Thema vom Fugato des 1. Satzes ist ein jüdisches Volkslied“, BSB, Handschriftenabt., Ana 407, Gradenwitz 1951.

⁶¹ Fugatoartig wird es vom Violoncello, der Violine II und, in oktavierter Heraushebung, der Violine I aufgegriffen. K. A. Hartmann, 1. Streichquartett „*Carillon*“ für zwei Violinen, Viola und Violoncello, Studienpartitur, Mainz u. a. 1953, S. 2.

⁶² Walt Whitman, *Grashalme*, neue Auswahl, dt. von Hans Reisiger, Berlin 2-3 1920, S. 113.

⁶³ Vgl. Jaschinski, „Wachstumsspuren“, S. 127 f.

⁶⁴ K. A. Hartmann, 1. Symphonie (*Versuch eines Requiems*) nach Worten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester, Studienpartitur, Mainz 1957, 7. T. nach Z. 5.

⁶⁵ Ders., *SIMPLICISSIMUS*, Klavierauszug, S. 42.

⁶⁶ Dass der Begriff „Kaddish“ hier nicht willkürlicher Wortwahl entspringt, sondern als alte Klageweise *Kaddish al hasséfer* aus dem Synagogengesang der deutschen Juden auffallende Ähnlichkeit mit der von Hartmann zitierten Weise *Eliyohu hanovi* zeigt, verdeutlicht sich in Aufzeichnungen Scholom Friedes, eines Kantors der Ashkenasischen Hauptsynagoge in Amsterdam, aus dem 18. Jahrhundert; vgl. *Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert* (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* 6), Leipzig 1932, S. 223.

⁶⁷ Z. B. T. 36 ff. in Posaune, Kontrabässen, Fagott, Violoncelli.

⁶⁸ K. A. Hartmann, *Symphonische Hymnen für großes Orchester* (1941/43), Studienpartitur, Mainz u. a. 1976 (Ed. Schott 6650).

In den mehrfach wiederholten Steigerungsverläufen der einzelnen Melodramstrophen, die in sukzessivem crescendo auf einen Höhepunkt im Fortissimo zulaufen, um dann abgebrochen bzw. zerstört⁶⁹ in frühere Ausdrucksbereiche zurückzusinken, kann man deutlich eines der kompositorischen Grundprinzipien Hartmanns erkennen, das er den Steigerungsanlagen der Mehrzahl seiner symphonischen Adagio-Sätze⁷⁰ zu Grunde legte. Freilich manifestiert es sich hier in minimalisierter, gezähmter, gleichmäßig anwachsender und nicht durch Stauungen dramatisierter Form, da symphonische Entwicklungen den Rahmen und die Bestimmung einer Schauspielmusik entschieden sprengen würden. Diese Entsprechungen setzen sich, über die auffällig übereinstimmende Verwendung ganztöniger⁷¹ und chromatischer Verläufe in *Macbeth* wie in den *Symphonischen Hymnen*⁷² hinaus, in vielen kleinen Korrespondenzen fort, die die gleichzeitige Arbeit Hartmanns an beiden Werken belegen.⁷³

V. Chiffrierte Botschaft

Zitat und Kodierung erweisen sich in *Macbeth* wie generell in Hartmanns Werken zwischen '33 und '45 als Instrumente politischer Aussage. Der *England-Marsch* transportiert in appellativer Energie die Thematik der Befreiung von Gewalt. Auch wenn das Publikum die semantische Brücke zur Quelle des Zitats nicht rezipieren konnte, so verdeutlichte sich doch in der geradezu insistierenden Wiederholung des *Marschs* Hartmanns Botschaft: Macht gegen Macht, Macht des Aufstands gegen die stürzende Macht der Tyrannis. Angesichts dieser Semantisierung als Befreiungsmetapher ist man geneigt, den Text der ursprünglichen, „nur für das Textbuch des Komponisten geschriebenen“⁷⁴ Version des *Simplicius*-Lieds aufzugreifen und dessen

⁶⁹ Luigi Nono, „Simplicius Simplicissimus“ und „Concerto funebre“, in: Hartmann, *Schriften*, S. 94.

⁷⁰ So etwa im *Adagio* (= 2. Symphonie), in den entsprechenden Sätzen der 3., 6., 7. und 8. Symphonie; vgl. Jaschinski, *Hartmann – Symphonische Tradition*, S. 33–106.

⁷¹ Am deutlichsten manifestiert sich dies in der Parallele der ganztönig den Zentralton *d'* umspielenden Terzfigur der *Latenten Musik* in *Macbeth* und der (mit Ausnahme des *cis'*) ganztönigen Terzfigur im 1. Satz der *Symphonischen Hymnen* im Klavier (5. T. nach Z. 1 und 11. T. nach Z. 10).

⁷² Ganztönigkeit im 1. Satz z. B. auch in Viol. I div. (6. T. nach Z. 1), Chromatik in Viol. I u. II (8./9. T. nach Z. 1), im Thema der 1. Trompete (Z. 3), gemischt mit ganztönigen Rückungen der 4 Posaunen und ebensolchen Bewegungen in Harfe und Klavier etc.

⁷³ So im Aufgreifen des 1. Teils des Hartmann-Themas, 8. T. nach Z. 11, im „Adagio“ der Coda des 1. Satzes der *Hymnen* (*Sphärenmusik* in *Macbeth*), des Klagesufzers in steigender und fallender Gestalt im Solothema von Fagott und Englisch Horn im 2. Satz, „Adagio“, 3. und 9. T. nach Z. 7 f. und, dolente, im 13. T. nach Z. 8. Die motorische Sechzehntelfigur des *Melodrams a* erscheint in der 2. (3./4. T. nach Z. 7) und 3. Variation (T. 9–11 nach Z. 9) des 1. Satzes, „Fantasie“, der *Hymnen* wieder, desgleichen im 2. Satz „Adagio“ (7. T. nach Z. 3). Auf die dreigeteilten Kontrabässe des *Melodrams a* trifft man z. B. im 1. Satz der *Hymnen* im 8. T. nach Z. 8, in T. 1 und in den T. 5 f. nach Z. 10. Parallelen zwischen beiden Werken zeigen sich auch in der Korrespondenz bestimmter Ausdrucksgesten und ihrer kompositorischen Faktur, wie etwa zwischen der Faktur von *Hexen-, Hekate-, Gelächter!*- und *Sturmglöcken*-Motiv und der in unterschiedlich tonalen Strukturen auf- und niederfahrenden Sechzehntelläufe von Piccolo und Klarinette, konfiguriert mit sechsoktavigen Harfenglissandi, im 1. Satz der *Hymnen*, T. 13 f. nach Z. 3. Hier eröffnet sich zudem eine weitere Vernetzung: Die gleiche Faktur in ähnlich eindringlicher Ausprägung wie in den *Macbeth*-Motiven zeigt die „Feuerfeuer“-Stelle in der Mauerschau des Sprechers (in der Pantomime der 2. Fassung; des Sprechchors) im 2. Bild des *Simplicius* (T. 29 ff. bzw. T. 433 ff.), in der zu den Flöten- und Violinenläufen Harfen-, Bratschen- und schärfende Posaunenglissandi (in Gestalt eines chromatisch notierten Verlaufs) hinzutreten. Um mit dieser Faktur allgemein auf Vernetzungen im symphonischen Bereich hinzuweisen, sei etwa der 1. Satz *Adagio* der 6. Symphonie von 1951–53 erwähnt (ursprünglich der 2. Satz der *Esquisses Symphoniques* bzw. Symphonie „L'Œuvre“ nach Émile Zola, 1937/38): Im ff-Largamente-Bereich, T. 112–117, treibt Hartmann Celesta-Arpeggien, Harfenglissandi, Klavier- und Streichertremoli in anwachsender Steigerung von Lautstärke und Tempo dem Satzhöhepunkt und dessen Zersplitterung entgegen.

⁷⁴ *Simplicius Simplicissimus*, Klavierauszug, S. 85.

visionäre Vorausdeutung in die von Hartmann unzweifelhaft intendierte Parallelisierung des dramatischen (wie auch historischen⁷⁵) Geschehens mit den aktuellen Zeitläuften zu integrieren: „Es kommt durch Straßen grau und schwer ein Männerstrom, ein Sturm von Kraft [...]“⁷⁶

Dem Motiv der *Sphärenmusik* inkorporierte Hartmann die Verklammerung zweier Themen, deren Kodierung er als Chiffren subjektiver Trauer und (An-)Klage aus dem Kontext früherer Werke nach *Macbeth* transferierte. Mit dem Spannungsfeld von inhaltlich-dramaturgischer Funktion und semantischer Belegung dieses Motivs einerseits, und der Suche nach einem dramatischen Bezugspunkt Hartmanns zu beiden Zitaten andererseits werden zwei Fragen aufgeworfen, die ihre Klärung in der *Bankettmusik* finden.

Die *Bankettmusik I* und *II* wie auch die ersten neun Takte der *Pantomime* zeigen reine, ungetrübte C-Dur-Grundtonalität. (Bsp. 5) Nur bedingt erkennt man in ihrer Faktur historisierenden Ansatz, und auch nur dann, wenn man ihren tänzerischen Charakter auf das Vorbild einer Galliarde⁷⁷ oder eines Coranto zurückführt. Handlungsbezogen sollte in dieser Szene, des Banketts auf Macbeths Schloss vor Duncans Ermordung, eine feierliche Einzugs- oder Bankettmusik⁷⁸ mit „Hoboer“ erklingen, weniger die Musik einer Masque,⁷⁹ deren Tänzen die *Bankettmusik* wesentlich mehr entspricht. Hartmann verfolgte offensichtlich eine andere Idee. In dem Maße, wie zu Shakespeares Zeiten Masques zunehmend in politischer Absicht⁸⁰ genutzt wurden, machte er die Bankettszene musikalisch zum Schauplatz ideologischer Demonstration. In radikaler stilistischer Verfremdung, wie sie nur als dezidiertes Mittel hervorgehobener Aussage zu ihrem Sinn findet, hielt sich Hartmann hier eisern an das Prinzip „stählerner Diatonik“,⁸¹ wie es der Norm der NS-Ästhetik entsprach.⁸² Dass Hartmann, sonst immer und bevorzugt mit musikalischen Antinomien arbeitend, die Grundtonart C-Dur nicht einmal im traditionell kontrastierenden Mittelteil verlassen wollte, etwa durch einen Wechsel in die Mollparallele, verbunden mit variativer Umspielung des Themas, weist in deiktischer Geste auf eine Ästhetik hin, für die er auch an anderer Stelle in linguistischer Sprache eindeutige Worte fand:

„Damals [...] erschien [...] die ANANGKE [...] in einer ihrer miserabelsten Gestalten, als die nazistische Nötigung oder die neue Geistigkeit – wie man damals sagte. Dem jungen Mann [Hartmann, M.-Th. H.] war inzwischen die expressionistische Weis' so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er in der Tonart der hitlerischen Zupfgeigenhansl auch dann nicht mitsingen konnte, wenn er es ausdrücklich gewollt und sich vorsätzlich dazu diszipliniert hätte.“⁸³

Über den sich mehr als bieder gerierenden melodischen und harmonischen Gestus hinaus entwarf Hartmann in der gezirkelten Regelmäßigkeit der formalen Anlage eine

⁷⁵ Landauer gibt Shakespeares Quelle für *Macbeth* mit „*Holinsheds Chronik*“ an; Landauer, S. 239.

⁷⁶ *Simplicius Simplicissimus*, Klavierauszug, S. 85.

⁷⁷ Historisches Vorbild könnte demnach ein Tanzsatz wie *The Frog Galliard*, vermutlich aus der Feder John Dowlands, gewesen sein; vgl. dazu Charlton, S. 378 ff., aber auch S. 316 f., 326 ff., 357 f.; vgl. auch Alardyce Nicoll, Vorwort zu: *La Musique de scène de la troupe de Shakespeare: The King's Men Sous le règne de Jacques I^{er}*, hrsg. von John P. Cutts, Paris 1959, S. XXXIII ff.

⁷⁸ „[La musique] accompagnait presque toujours un banquet ou un pantomime“; ebd. S. XXXIII.

⁷⁹ Murray Leikowitz, „Masque“, in: *NGroveD*, Bd. 11, London 1995, S. 761.

⁸⁰ Ebd., S. 758.

⁸¹ Diesen Begriff verwendete Erich Dörlemann in einer Rezension der Musik Werner Egks zum Hörspiel *Das große Totenspiel*, in: *Die Musik. Monatsschrift* 26 (1933) 3, S. 225; zit. nach Priebert, *Handbuch*, S. 1302.

⁸² Vgl. Joseph Wulf, *Musik im dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M. u. a. 1983, S. 360 f.; „Verstandesmäßig“.

⁸³ Hartmann, „Über mich selbst“, in: ders., *Schriften*, S. 36.

4. Bild N^o 5.

Bankett - Musik (1. Teil)

leicht fließend!

Bsp. 5: *Bankett-Musik (I. Teil)*, 4. Bild: N^o 5, T. 1-24; Abdruck mit Genehmigung Richard P. Hartmanns (Graphische Aufbereitung durch KazisWorks Multimedia, Basel)

Kontrastfolie zu *Marsch* (25taktig) und *Sphärenmusik* (offener Schluss, ad lib. verlängerbar), die ihrerseits in diesem spezifischen Beziehungsdiskurs der drei Motive Hartmanns Gegenposition zu den „neugeistigen“ „Zupfgeigenhansln“ repräsentieren sollten. Im Kontext expressiver Sprache als Signum der kompositorischen Identität Hartmanns wuchs der *Bankettszene* die janusköpfige Funktion einer unter dem Anstrich uninspirierter, altväterischer Setzweise daherkommenden Ironisierung ‚deutscher Art‘ zu. Diese These wird erhärtet durch ein verborgenes Zitat.

In den ersten vier Takten erscheint, verdeckt eingearbeitet, eine Liedweise, die durch Hanns Maria Lux' Umtextung des alten Steigerlieds „Glück auf, Glück auf! der Steiger

kommt“⁸⁴ in „Deutsch ist die Saar, deutsch immerdar!“ 1935 zur prominenten⁸⁵ politischen Propagandahymne⁸⁶ erster außenpolitischer Erfolge Hitlers durch die Rückgliederung des Saarlands avancierte.⁸⁷ Das Oboenmotiv der ersten vier Takte der *Bankettmusik I* lässt sich auf die Umspielung des Terztons e^{''} durch die Töne d^{''} und f^{''} komprimieren. Dieser Reduktion entspricht die Sequenz des Eingangsmotivs in den Takten 3 f. des *Saarlieses*, „deutsch immerdar!“, a', g', b', a'. Ließe sich diese Allusion im Verständnis politischer Kontextierung noch in den zufälligen Bereich verweisen, so

⁸⁴ *Deutsches Kommersbuch*, hist.-krit. Bearb. von Dr. Karl Reiser, Freiburg/Br. 1920, S. 530.

⁸⁵ Hermann Erdlens *Saarkantate* von 1934, in der die Strophen des Saarlieses als ‚Volksgesang‘ am Ende jeweils einer der sechs Sätze wiederholt werden, wurde eine Woche vor der Volksabstimmung über die Saar-Rückgliederung vom Reichsender Hamburg am 6.1.1935 über alle deutschen Sender ausgestrahlt; Quelle: DRA, Tonaufnahme DRA-Nr. 35.5006; vgl. auch *Bild- und Tonträgerverzeichnisse*, hrsg. vom DRA, Nr. 1: *Tonaufnahmen zur deutschen Rundfunkgeschichte 1924–1945*, zusammengest. u. bearb. von Irmgard von Broich-Oppert, Walter Roller, H. Joachim Schauss, Frankfurt/M. 1972, S. 100.

⁸⁶ Vgl. Prieberg zur Prominenz des Saarlieses; F. K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982, S. 378.

⁸⁷ Wulf Konold, „Kantaten, Fest- und Feiernmusik“, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 167 ff.

verdeutlicht sie sich im Mittelteil der *Bankettmusik* durch ein satztechnisches und instrumentatorisches Zitat aus Hermann Erdlens *Saarkantate* zur Gewissheit.

Auffällig dicht und schwer besetzte Hartmann hier die melodische Linie mit dreifachen Trompeten im Quartsext- und Sextakkordsatz, den er zum Schluss dieses Teils in bewegte Hornquinten münden ließ. Mit diesen musikalischen Topoi des ‚neuen‘ völkischen Musizierens, szenisch etabliert auf höfisch-aristokratischem Terrain, transportierte er nun einerseits die kategorisch eingeforderte Ästhetik⁸⁸ „der hitlerischen Zupfgeigenhansl“ im bevorzugten volksmusikalischen Idiom, andererseits zitierte er in Besetzung und harmonischer Struktur des Quartsextakkordsatzes jene Stelle aus Erdlens *Saarkantate*, in der in den Takten 11 f. aus dumpfem programmatischem f-Moll- ‚Gemurmel‘ das Motiv des *Saarlies* in ‚strahlender‘ Höhe, F-Dur und in mächtigem Forte hervortritt.⁸⁹

Deutlicher konnte Hartmann nicht mehr sprechen. Selbst spärliches Variieren des Melodieverlaufs im Anschluss an den Trompetensatz ändert nichts am unverdrossenen Festhalten von Thema und Tonart, was sich sowohl in der notengetreuen Reprise des ersten Teils zeigt wie auch in der *Pantomime*, in der das *Bankett*-Thema nochmals unverändert aufgegriffen wird, um dann musikalisch den Übergang von äußerer zu innerer Handlung und, präfigurativ, von der Vision zur Tat auszudeuten.

Auf diese Weise hatte Hartmann die politischen Kernpunkte seiner Interpretation markiert. Belegen lässt sich Hartmanns Kenntnis von *Saarlies* und *Saarkantate* freilich nur mittelbar. In seinen Essays zitierte er, wenn auch retrospektiv, mehrfach Brechts Exillyrik, die er folglich gut gekannt haben muss. Von den „enthusiasmierteren“ Diskussionen über Brecht im Kreis junger Künstler bei den „Juryfreien“, denen Hartmann angehörte, berichtet Richard Hartmann in seinen Erinnerungen.⁹⁰ Speziell nach 1933 dürfte Hartmanns Interesse an Brecht und dessen Stimme aus dem Exil in Dänemark sehr wach gewesen sein, denn Brecht nahm 1934 Stellung zur Saarfrage mit einem Appell in Gedichtform: *Das Saarlies*.⁹¹

Aus dem semantischen Dreieck von *Sphärenmusik*, *Bankettmusik* und *Großem Marsch* schuf Hartmann in einer inneren Dramaturgie ein Bedeutungsfeld, das unzweideutig seine antifaschistische Haltung reflektiert. Ein verblüffendes Umspringbild zeigt sich, wenn man aus nationalsozialistischer Gegenposition den Blick auf die äußere Fassade, die Außenperspektive der musikalischen Dramaturgie richtet. Sieht man von Hartmanns nach außen nur begrenzt erkennbaren Kodierungen der Zitate ab, so konstituiert sich aus der Faktur der Motive und deren ästhetischer Wirkung im Blickwinkel nationalsozialistischer Musikideologie eine ebenso schlüssige Sichtweise: Dementsprechend repräsentierte die *Bankettmusik* als Symbol Macbeths, des „moder-

⁸⁸ Vgl. Reinhard Döhl, „Hörspiel und Musik“, in: *Das Hörspiel zur NS-Zeit*, Darmstadt 1992, S. 142 ff., wo Döhl aus dem Tondokument eines Vortrags Karl Gustav Fellerers über „Die Musik in Europa“ (Berlin 1939) zitiert; vgl. DRA 991.

⁸⁹ DRA, Tonaufnahme DRA-Nr. 35.5006.

⁹⁰ Richard P. Hartmann, „Mein Vater“, in: *Hartmann. Komponist im Widerstreit*, S. 215.

⁹¹ Bertolt Brecht, „Das Saarlies“, in: ders., *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967, S. 542; Brechts *Saarlies* wurde mit Flugblättern unter die Bevölkerung gebracht; siehe: www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/hyperfiction-werkstatt/bert_brecht/exil_leben_2.html. Vgl. auch *Erinnerungsarbeit: Die Saar '33-'35. Ausstellung zur 50jährigen Wiederkehr der Saarabstimmung vom 13. Januar 1935*, hrsg. von Richard van Dülmen, Jürgen Hannig u. Ludwig Linsmayer, St. Ingbert 1985.

nen Täters“,⁹² alle Merkmale der „neuen“ Musikästhetik,⁹³ bis sich dieser auf die Verführung der dämonischen Mächte einlässt. Die Sphäre des Dämonischen versinnbildlichte dagegen in den nicht abgeschlossenen *Hexenmotiven* mit ihren auf- und niederheulenden musikalischen Gesten, in ihrer pentatonischen, nicht ‚konformen‘ Tonalität, sowie im gantzönigen Motiv der *Latenten Musik* bzw. der ‚entartetes‘ melodisches Idiom transportierenden *Sphärenmusik*, schließlich in den chromatischen Verläufen der *Geisterscheinungen* das nationalsozialistische Feindbild, das der linientreue Joseph Magnus Wehner in den theoretischen Erörterungen seiner Rezension als Kontrastfolie entwarf. Der *Marsch*, drittes Motiv der musikalischen Bedeutungskonstitution, trug als militaristisches Zeichen von Kampf und Krieg mit kriegsidiomatischem Gestus den aktuellen realen Alltag in die Fiktionalität des Theaters. In dieser Sichtweise erhält Hartmanns musikalische Oppositionierung von politisch-ideologisch denotierter *Bankettmusik* einerseits und dem Motiv der *Sphärenmusik* andererseits eine zusätzliche, gespenstische Konnotation. Manifestiert sich die NS-Ästhetik im einen Motiv, so korrespondiert hierzu die Sichtweise des Hässlichen, Unerträglichen, Dämonischen, mit dem die Nazis das Jüdische gleichsetzten, im anderen Motiv und mit ihm in sämtlichen Motiven der dämonischen Sphäre: Eine makabre, polysemische äußere Dramaturgie, oder, besser gesehen, ein ‚Tarnanzug‘, den Hartmann der Innenschicht ‚seiner‘ Dramaturgie überstreifte.

Epilog

Die 1963 entstandene Gesangsszene *Sodom und Gomorrha* nach Jean Giraudoux, letztes, bis auf wenige Zeilen abgeschlossenes Werk des todkranken und darüber verstorbenen Komponisten, gilt als Vermächtnis Hartmanns und als Aufbruch zugleich. Hartmann habe sie als Vorstudie für seine nächste Arbeit angesehen, so Heinz von Cramer, für das Projekt eines neuen Musiktheaters nach Lope de Vegas Tragikomödie *Fuente Ovejuna*.⁹⁴ Mit Cramers Libretto hatte Hartmann ein Sujet ins Auge gefasst, in dem es, auch hier einer historischen Chronik folgend wie in *Macbeth*, wiederum um die Überwindung von Gewaltherrschaft geht. Dies belegt, dass er das Genre des Musiktheaters auch weiterhin für die Vermittlung ihm angelegener Überzeugungen nutzen wollte. War es in den fünf Einaktern des *Wachsfigurenkabinetts* noch um die subversive Hinterfragung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse und Konventionen gegangen, so bestimmte der Tenor leidenschaftlicher Anmahnung von Freiheit und Humanität Hartmanns Schaffen ab 1933. Für die wenigen abgeschlossenen musikdramatischen Arbeiten und die zahlreichen prospektierten Projekte dieser 30 Lebensjahre bedeutet dies, dass Hartmann in drei grundverschiedenen Sujets immer dieselbe Botschaft ins Zentrum seiner Aussage rückte, bestehende Verhältnisse angesichts der Missachtung und Bedrohung von Freiheit und Leben zu verändern, zu zerschlagen. Dass er unter höchst riskanten Bedingungen auch den eng begrenzten

⁹² Vgl. Josef Magnus Wehner, „Macbeth im Residenztheater“, in: *Münchner Neueste Nachrichten* 85 (1942) 89, S. 4.

⁹³ Vgl. Walter Abendroth, „Kunstmusik und Volkstümlichkeit“, abgedr. in: Wulf, S. 359.

⁹⁴ Heinz von Cramer, „Zur Gesangsszene“, in: Hartmann, *Schriften*, S. 96 f.; H. v. Cramer, „Hartmann und das Musiktheater“, in: Wagner, S. 79.

Spielraum einer Schauspielmusik für den Transport dieser Botschaft mit musikdramatischen Mitteln nutzte, bestätigt in doppelter Weise den Menschen und Künstler Hartmann: Zum einen in seiner aus tiefer Überzeugung gelebten ideologischen Aufrichtigkeit, zum anderen in seinem kompositorischen Zugriff, an unerwarteter Stelle ein eigenständiges dramaturgisches Konzept zu platzieren. Hartmanns *Macbeth*-Interpretation kommt die Bedeutung einer Ergänzung bzw. eines Gegenkonzepts zu Schröders auf Handlungsstringenz zielender Lesart der Tragödie zu, indem er, im Gegensatz zu dessen Kappung der Szenen des ‚Atmosphärischen‘, gerade dieses Wirken des Irrationalen, auf der Szene nicht Visualisierbaren durch die Musik erfahrbar machte. Mit dem Medium der Musik etablierte er Zeichen auf dem Theater, die den Zuschauer in kritischer, distanzierter Zusammenschau von Gesehenem und Gehörtem die aktuelle politische Aussage des Stücks erkennen ließen. Auf diese Weise hat Schröders Aufführungstext eine zweite, erweiternde konnotative Schicht hinzugewonnen, die nur die Musik und nur die polemische Leidenschaftlichkeit eines Komponisten wie Hartmann zu leisten vermochten. Von dieser Komposition hat sich Hartmann nicht distanziert, sie nicht zurückgezogen wie die meisten anderen während seiner Isolation entstandenen Werke.

BERICHTE

Berlin, 22. und 23. Mai 2004:

„Bedeutung und Erfahrung von Musik“

von Michael Custodis, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereiches „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ veranstaltete dessen musikwissenschaftliches Projekt „Musikalisches Urteil und ästhetische Erfahrung“ unter Leitung von Albrecht Riethmüller und Friedrich Geiger einen zweitägigen Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin. Gemeinsames Arbeitsziel der Teilnehmer war, die vielfach verwendeten, dabei aber selten in allen Aspekten reflektierten Kategorien der „Bedeutung“ und „Erfahrung“ von Musik aus unterschiedlichen methodischen und systematischen Perspektiven zu beleuchten und auf historische Veränderungen im Verhältnis zueinander zu überprüfen.

Constantin Floros (Hamburg) stellte musikalische Semantik und die von ihm entwickelte Methode der semantischen Analyse ins Zentrum seiner Ausführungen. Am Beispiel von Frédéric Chopins *Nocturne g-moll* op. 15, Nr. 3 und vom 3. Satz aus Alban Bergs *Lyrischer Suite* veranschaulichte er den Nutzen eines solchen Ansatzes für eine wissenschaftlich systematische Reflexion der ästhetischen Erfahrung von Musik. Charlotte Seither (Berlin) führte diese Gedanken fort und verdeutlichte sie an Semantik und Struktur der *Sequenza III* von Luciano Berio. Michael Custodis ergänzte diese Überlegungen aus einer musiksoziologischen Perspektive um intersubjektive und normative Aspekte zwischen Werk und Rezeption.

Christopher Reynolds (Davis, Kalifornien) behandelte Johannes Brahms' *Alt-Rhapsodie* und spürte dabei, unter Zuhilfenahme des Begriffes der Allusion, Zitatverbindungen und Parallelen in Werken von Richard Wagner, Robert Schumann, Franz Liszt und Joseph Joachim nach. Susanne Rupp (Berlin) verdeutlichte am Beispiel von Musik in England um 1600 die historischen Wurzeln der Thematik als theologische, soziale und ästhetische Erfahrung. Abschließend präsentierte David Lidov (Toronto) sein Konzept einer generellen Semiotik, das als Rahmen dient, in dem musikalische Bedeutungsweisen verortet werden können.

Halle, 7. bis 9. Juni 2004:

„Händel und die deutsche Tradition“

von Rainer Kleinertz, Regensburg

Die vom Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, dem Händel-Haus und den Händel-Festspielen gemeinsam veranstaltete Wissenschaftliche Konferenz war 2004 einem Thema gewidmet, für das sich gerade Händels Geburtsort anbot. Nach einer Einführung in die Thematik der Konferenz durch Klaus Hortschansky (Münster) war eine erste Gruppe von Referaten dem mitteldeutschen Musikleben des 17. Jahrhunderts gewidmet (Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach/Bonn: „Reflexion des mitteldeutschen Musiklebens in den schriftlichen Äußerungen von Samuel Scheidt“; Arno Paduch, Wunstorf: „Die Beziehungen des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer [1633–1676] zu Halle“; Kathrin Eberl, Halle: „Die Orgelchoräle Friedrich Wilhelm Zachows“). Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) verglich Händels Werdegang mit demjenigen Georg Philipp Telemanns, während Panja Mücke (Marburg) und Wilhelm Seidel (Neckargemünd) sich Händels Hamburger

Opern widmeten und Karin Zauft (Halle) am Beispiel von Reinhard Keisers Oper *Claudius* dessen Einfluss auf Händel aufzeigte. Jürgen Heidrich (Münster) verglich in seinem Referat anhand exemplarischer Querschnitte Händels Entwicklung auf dem Gebiet des Oratoriums mit dem deutschen Oratorienschaffen der Zeit. Donald Burrows (Cranfield/Milton Keynes) untersuchte die Verbreitung und Wirkung deutscher Choräle in London in den 1720er- und 1730er-Jahren und ihren möglichen Einfluss auf Händel; Christoph Henzel (Berlin) zeigte Berührungspunkte zwischen Graun und Händel auf, während sich bei Gerhard Poppes (Dresden) detaillierten Beobachtungen zu Händels *Laudate pueri* HWV 236 der Zeitrahmen der Tagung als zu eng gesteckt erwies. Graydon Beeks (Claremont) widmete sich dem musikalischen Aufbau von Händels *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato*. Rainer Kleinertz verglich die Vertonungen der Brockes-Passion durch Keiser, Telemann, Mattheson und Händel im Spiegel der Kritik Matthesons an Händels *Johannespassion*, eine Zuschreibung, der John Roberts (Berkeley; „The Authorship of ‚Handel’s St. John Passion‘: Another View“) widersprach, der stattdessen dieses Werk Keiser zuschrieb.

Hans-Georg Hofmanns (Basel) Ausführungen zum Verhältnis von höfischem Opernlibretto und geschichtlicher Wahrheit schließlich boten eine willkommene Einführung zur Aufführung von Händels *Lotario* (1729) am selben Abend. Die Beiträge werden im *Händel-Jahrbuch* 51 (2005) publiziert.

Greifswald, 8. bis 10. September 2004:

„Das Kantorat im Ostseeraum des 18. Jahrhunderts – Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes“

von Beate Bugenhagen, Greifswald

Das Greifswalder Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft hatte in Verbindung mit der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart für Anfang September zu seiner 10. Tagung zum Schwerpunktthema „Musica Baltica“ eingeladen. Um der regionalen Komponente gerecht zu werden, kamen die Referenten auch in diesem Jahr nicht nur aus Deutschland, sondern außerdem aus Polen, Norwegen und Schweden.

Der Eröffnungsvortrag Joachim Kremers (Stuttgart) führte zunächst in die Thematik ein, die sich – geprägt durch den allgemeinen Strukturwandel im Musikleben des 18. Jahrhunderts – in den Städten und Regionen des Ostseeraumes unterschiedlich darstellt und in ihrem Vergleich neue Erkenntnisse und anregende Diskussionen im Tagungsverlauf erhoffen ließ.

Der erste Teil des Symposiums widmete sich den Grundlagen des Kantorenamtes. Martin Onnasch (Greifswald) thematisierte an der Person des pommerschen Theologen und Aufklärers Johann Joachim Spalding den Bedeutungsverlust des Musikalischen zugunsten des Sprachlichen im 18. Jahrhundert. Jürgen Heidrich (Münster) sprach über die Kirchenmusikanschauungen der Zeit und illustrierte das veränderte Berufsbild des Kantors am Beispiel Johann Adam Hillers. Den nördlichen Ostseeraum rückten Lars Berglund (Uppsala) und Harald Herresthal (Oslo) in den Vordergrund. Berglund informierte über die schwedischen Kantorate und die Beziehungen zwischen Kantor und Organist im 18. Jahrhundert. Herresthal berichtete über das kirchenmusikalische Repertoire und die sich wandelnden Pflichten der schulischen Singechöre zum Ende des Jahrhunderts in Norwegen. Mit welchen Reformvorschlägen Johann Nikolaus Forkel auf die Krise des Kantorats im 18. Jahrhundert zu reagieren suchte, verdeutlichte Axel Fischer (Hannover). Walter Werbeck (Greifswald) wandte sich in seinem zeitgleich die Heinrich-Schütz-Tage eröffnenden Vortrag den musikalischen Institutionen im frühen 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Schütz-Pflege zu. Dem Tätigkeitsbereich des Kantors als Schullehrer widmete sich Gesa Brümmel (Lüneburg) in ihren Ausführungen über die Neugestaltung des Kantorats im norddeutsch-hanseatischen

Bildungssystem des 18. Jahrhunderts. Mit der Situation des Hamburger Kantorats und insbesondere Georg Philipp Telemanns machte Jürgen Neubacher (Hamburg) die Tagungsteilnehmer vertraut. Karl Heller (Rostock) berichtete über die von Kantoren geleiteten Aufführungen von Passionsmusiken in Rostock und insbesondere über die wohl einmalige Tradition der Passionsmusik Caspar Michael Stapells. Fallstudien über Kantorate in verschiedenen Städten des Ostseeraums schlossen sich an. Andreas Waczkat (Rostock/Lüneburg) sprach über das Güstrower Domkantorat unter Theodor Gottlieb Besser, Michael Kube (Tübingen) über das Kieler Kantorat unter Georg Christian Apel. Beate Bugenhagen thematisierte die Übergabe der kantoralen Verpflichtungen an den Musikdirektor in Stralsund, Lutz Winkler (Greifswald) widmete sich den Verhältnissen in Greifswald. Jerzy Michalak (Danzig) lenkte mit seinen Ausführungen über Danziger Kantoren den Blick gen Osten. In das 19. Jahrhundert führte der abschließende Beitrag Kathrin Eberls (Halle) über das Amtsverständnis des Stettiner Kantors und Musikdirektors Carl Loewe.

In der von Joachim Kremer geleiteten Abschlussdiskussion stand der perspektivische Umgang mit der Materie zur Debatte. Trotz unterschiedlicher Ausprägungen und Verläufe der Kantorate in den Städten des Ostseeraums bleibt der Strukturwandel im musikalischen Leben des 18. Jahrhunderts unbestritten. Doch ließe sich entgegen dem in der Literatur gern als Verfall bezeichneten Zustand des Kantorats auch von seiner Emanzipation sprechen, die sich in einer veränderten musikalischen Realität wie auch in der wachsenden Bedeutung des jeweiligen Amtsträgers widerspiegelt.

Prag, 8. bis 11. September 2004:

„The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception“

von Daniela Philippi, Mainz

Anlässlich des 100. Todesjahres von Antonín Dvořák veranstalteten das Musikwissenschaftliche Institut der Karls-Universität Prag sowie die Abteilung für Musikgeschichte des Ethnologischen Instituts der Tschechischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Jarmila Gabrielová ein großes Internationales Symposium. Veranstaltungsort war das Nationalmuseum in Prag, das seine Unterstützung ebenso bereitwillig anbot wie das Kulturministerium der Tschechischen Republik. Die Eröffnungsfeier konnte im Tschechischen Museum der Musik, das in diesem Jahr nach umfangreichen Anstrengungen weitgehend fertig gestellt wurde, stattfinden.

Innerhalb der drei Themenbereiche des Symposiums – Werkbetrachtung, Überlieferung und Rezeptionsgeschichte – wurden Kompositionen der verschiedenen von Dvořák gepflegten Gattungen berücksichtigt. Mehr als vierzig Referentinnen und Referenten aus zahlreichen europäischen Staaten sowie Australien, Venezuela und den USA waren nach Prag gekommen. Die zu Beginn stehenden Beiträge stellten werkanalytische Ansätze in den Vordergrund, wobei sowohl Gattungen der Instrumental- als auch der Vokalmusik beleuchtet wurden. Neben Aspekten wie Formbildung oder Werkrezeption fanden auch Annäherungen zur Erklärung von Dvořáks Personalstil statt. Erfreulich war hierbei insbesondere, dass die heutige musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Dvořáks durch eine gegenstandsbezogene Sichtweise geprägt ist, die das oftmals einschränkende Apriori der Nationalstil-Frage früherer Betrachtungen hinter sich gelassen hat.

Die aus der schriftlichen Überlieferung von Musik zu gewinnenden Erkenntnisse sind insbesondere für den editorischen Bereich grundlegend. Im Hinblick auf die gerade beginnende *Neue Dvořák-Gesamtausgabe* widmeten sich daher zahlreiche Referenten quellenkritischen Fragen und beleuchteten allgemeine sowie auch werkbezogen spezielle Problemfelder der Edition von Dvořáks Musik. Die Entdeckung einer Partiturabschrift, die die bislang unbekannte ursprüngliche Fassung des *Klavierkonzerts* op. 33 offenbart, bildet hierbei einen brisanten Fall. Und auch das

wieder aufgefundene Autograph der ursprünglichen Fassung von Dvořáks *Stabat mater* erlaubt bislang nicht bedachte Schlussfolgerungen. Eine eher künstlerisch geprägte Sichtweise auf Dvořáks Schaffen rückte durch eine Multimedia-Präsentation unter dem Titel „Issues and Attitudes Concerning Dvořáks's ‚American Accent‘“ in den Blick und leitete in das weite Themenfeld der Rezeption über. Hierbei fand das zeitgenössische Umfeld des Komponisten ebenso Berücksichtigung wie die seit den späten 1870er-Jahren rege internationale Rezeption seiner Musik.

Bemerkenswert war die Breite des Spektrums der Dvořák-Forschung, die sich auf dem Jubiläumssymposium des Komponisten darbot. Es ist geplant, die Beiträge in einem Kongressbericht zu veröffentlichen.

Halle, 22. September 2004:

„Musik im Orient – Orient in der Musik“

von Eduard Mutschelknauss, Berlin

Zum 29. Deutschen Orientalistentag „Barrieren – Passagen“, der vom 20. bis 24. September 2004 in Halle an der Saale von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft abgehalten wurde, fand innerhalb der zuletzt 2001 in Bamberg organisierten Tagungsreihe erstmalig ein eigenständiger musikwissenschaftlicher Panel statt, in dem die Veranstalter jene fachspezifischen Beiträge bündelten, die bislang in verschiedenen Sektionen der interdisziplinär ausgerichteten Tagung angesiedelt waren. Damit wurde den Interessenten der Zugang zu allen Referaten des Fachbereichs wesentlich erleichtert. Initiatoren und Organisatoren dieses Panels waren Ildar Kharissov und Kendra Stepputat. Die Beiträge der Referenten spiegelten die Beziehungsvielfalt wider, die von einem weiter gefassten Begriff des Orients in die Musik abstrahlt. So informierte im ersten Block zunächst Kendra Stepputat (Halle) über den „Einfluss indonesischer Musik auf europäische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert“. Es folgten zwei Beiträge, in denen die Türkei zum Kristallisationspunkt des Interesses avancierte: Eduard Mutschelknauss konzentrierte sich auf die Verschränkung von Béla Bartóks Spätwerk mit dessen Türkeiexpedition der 1930er-Jahre, und – einen anderen Teilaspekt abdeckend – beleuchtete Dorit Klebe (Berlin) die Beeinflussungssituation der „Türk Beşleri“, der so genannten „Türkischen Fünf“, um der hierbei manifest werdenden „Kunstmusik im 20. Jahrhundert zwischen Orient und Okzident“ nachzuspüren. Den zweiten Block eröffneten zwei Referate zur tatarischen Musik. Ildar Kharissov (Berlin) wog mit seinem „Die tatarische Kunstmusik im 20. Jahrhundert und der musikalische Orientalismus russischer Schule“ titulierte Beitrag unterschiedliche Verständnisebenen des Orientalischen gegeneinander ab, die sich bis in die Makroebene musikalischer Formgebung hinein artikulieren. Einen besonderen Akzent setzte er auf die komplizierten Verflechtungen von regionalgeschichtlicher Verwurzelung und einem zweifach kodierten überregionalen Kontext – dem des Russischen und einem weiteren jener vormals im Russischen adaptierten und damit überlieferten Orientalismen –, der in ausgewählten Kompositionen als einzigartige Symbiose tatarisch-russischer Stilelemente evident wird. Steffen Riecke (Berlin) sprach über die „Musik der Krimtataren – Mittel zur Selbstbehauptung und Entwicklung der nationalen Identität nach der Rückkehr aus der Deportation“. Er konnte hierbei auf einen reichen Fundus vor Ort gesammelter Kenntnisse und Primärerfahrungen zurückgreifen. Ähnliches gilt für Sebastian Dreyer (Potsdam), der unter dem Titel „Guru-Shishya-Parampara – Zeitgenössische Ansichten über die orale Tradierung der nordindischen Kunstmusik“ zwar die Relevanz mündlicher Wissensvermittlung im Lehrer-Schüler-Verhältnis hervorhob, ohne jedoch den Wert schriftlicher Fixierungen und theoretischer Quellentexte zu negieren. Mit Blick auf den Kongress im Jahr 2007 bleibt angesichts der nicht nur inhaltsreichen, sondern auch im wechselseitigen Diskurs ergebnisreichen Beiträge zu hoffen, dass sich eine eigenständige musikwissenschaftliche Sektion beim Deutschen Orientalistentag etablieren kann.

Linz, 23. bis 26. September 2004:

„Kunst und Wahrheit“

von Rainer Boss, Bonn

Das Linzer Bruckner-Symposion 2004 begann mit den zwei psychologisch und philosophisch orientierten Referatgruppen „Wahrheit der Wahrnehmung“ und „Was ist Wahrheit?“ Herbert Bauer (Wien) stellte neurowissenschaftliche Aspekte vor. Die Informationsverarbeitung im Gehirn, so genanntes „Brain Imaging“, wird u. a. mittels EEG oder funktioneller Magnetresonanz erforscht. Resümierend stellt sich das Gehirn als sehr komplexes funktionelles Neuronennetzwerk dar, das für diverse Bereiche der Wahrnehmung individuell unterschiedliche Ergebnisse/Wahrheiten generieren kann. Erich Vanecek (Wien) zeigte die Grenzen der Wahrnehmung durch die menschlichen Sinnesorgane auf, die wie das Ohr nur für kleine Ausschnitte der physikalisch vorhandenen Reizkontinua konzipiert sind. Peter Strasser (Graz) verwies in seinem Beitrag „Wahrheit – absolut oder relativ?“ auf Verbrechen im Namen der Wahrheit. Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz (Dresden) referierte über die „Postmoderne in einer Annäherung an Wahrheit?“

Im Hauptteil des Symposions „Kunst und Idee“ sprachen Rainer Bischof (Wien) und Bo Marschner (Århus) über die Wahrheit in der Musik bzw. der musikalischen Analyse. Marschner hinterfragte verschiedene Analysemethoden (Strukturbetrachtung, Hermeneutik etc.), die in Kooperation synthetisieren sollten. Rainer Bischof leitete seine philosophischen Ausführungen unmittelbar ab von den Worten Spinozas: „Die Kunst gibt Phantasien, sie bringt Mythen oder Dichtungen, aber keine Wahrheit“, indem er das Grundproblem der Kunst als den Widerspruch zwischen (rationaler) Erkenntnis und Irrationalität definierte. Herta Blaukopfs (Wien) Beitrag zu „Mahlers Wirklichkeit und Wahrheit“ zeigte auf, wie er aufgrund seiner Doppelbegabung zwischen schöpferischem Künstler und Interpret, Berufung und Beruf, Taten und Tätigkeiten balancierte. Wichtig war ihm vor allem sein kompositorisches Werk, wie der Briefwechsel mit Richard Strauss darlegt. Joachim Fiebach (Berlin) sprach über die verschiedenen „Realitätskonstruktionen des Theaters“ bis hin zur aktuellen Medien-Theatralität. Wolfgang Winkler (Linz) verwies in seinem Vortrag auf die Problematik virtueller Welten. Falsche Bilder generieren eine Scheinwelt weit ab von der Realität. Musiksender wie MTV deuten auf die Virtualität des Kunstraumes. Johann Lachinger (Linz) analysierte „Adalbert Stifters *Bergkristall*-Text als verschlüsseltes ‚Lebens-Zeichen‘“ des Autors.

Den konkreten Bezug zu Bruckner stellten drei der vierzehn Referate her. Andrea Harrandt (Wien) begab sich auf die Suche nach dem „wahren“ Bruckner in ihrem Vortrag zu „Realität und Subjektivität anhand einiger Beispiele aus der Biographie“. Die von Harrandt herausgegebenen Briefe Bruckners, deren zweiter Band nun vorliegt, geben zwar in ihrer Formelhaftigkeit nur selten Einblick in Persönliches, aber allein die vorhandenen Bewerbungsschreiben Bruckners reflektieren das Bild eines selbstbewussten Musikers. Somit erhält die Bruckner immer wieder nachgesagte demütige und bescheidene Art einen bemerkenswerten Gegenpol, der schon eher zu seiner eindeutigen kompositorischen Aussagekraft zu passen scheint. Theophil Antonicek (Wien) bewertete Eduard Hanslicks Bruckner-Rezensionen neu. Während die Bruckner-Schüler immer wieder auf persönliche Motive Hanslicks für seine Bruckner-Kritik verwiesen, stritt Hanslick selbst solche Beweggründe ab. Offensichtlich liefen die den Wagner'schen Klängen wesensverwandten Klänge Bruckners dem am Wiener klassischen Stil und somit auch an Brahms orientierten Ideal Hanslicks vom „Musikalisch-Schönen“ zuwider. Franz Scheder (Nürnberg) berichtete im vierten Teil des Symposions zu „Fälschungen und Incerta“ über Kompositionen, deren Autorschaft mit Bezug auf Bruckner ungeklärt ist oder zumindest war: *Symphonisches Präludium*, *Apollomarsch* etc. Josef Riederer (Berlin) befasste sich mit Materialanalysen, die Kunstfälschungen entlarven, wie z. B. Papier- und Wasserzeichenanalysen, Röntgen von Bildern.

Trondheim, 24. bis 26. September 2004:

„The Offertory and its Verses: The Current State of Research and Ideas for Future Exploration“

von Andreas Pfisterer, Regensburg

Auf Einladung des Senter for middelalderstudier der Universität Trondheim traf sich eine kleine internationale Gruppe am Rand des mittelalterlichen Europas. Für die Gattung Offertorium, die zu den weniger zugänglichen Bereichen des gregorianischen Chorals gehört, sollten der Forschungsstand zusammengetragen und neue Perspektiven aufgezeigt werden.

Der erste Arbeitstag war den Einzelreferaten gewidmet, Vormittag und Nachmittag wurden jeweils durch einen Vergleich von Tonaufnahmen eingeleitet, die Jerome Weber (Utica) vorstellte. Joseph Dyer (Boston) stellte eine Hypothese vor, wonach der Offertoriumsritus im römischen Stationsgottesdienst erst im 7. Jahrhundert entstanden sei, und versuchte, den sozialgeschichtlichen Hintergrund dieser Neuerung zu rekonstruieren. Andreas Pfisterer befasste sich anhand eines Fallbeispiels mit den Möglichkeiten und Grenzen, aus textlichen und musikalischen Indizien auf die internationale Vorgeschichte einzelner römischer Gesänge rückzuschließen. David Hiley (Regensburg) führte Ansätze zu einer reduktiven Melodieanalyse vor – mit einem eher resignativen Ergebnis. Giacomo Baroffio (Pavia) gab einen Überblick über Länge und Aufbau der Offertoriumsmelismen und wies von verschiedenen Seiten auf die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Melodieedition hin. Rebecca Maloy (Boulder) stellte anhand dreier Beispiele die zunächst irritierende Beobachtung einer Ambituserweiterung nach unten in den Soloversen vor; neben den schon vielfach diskutierten systemfremden Tönen können auch ungewöhnliche Ambitusverhältnisse Anlass zu Transpositionen in den mittelalterlichen Handschriften bieten. Gunilla Björkvall (Stockholm) berichtete über den Stand ihrer in Fertigstellung begriffenen Textedition der Offertoriumsprosulae im Rahmen des *Corpus Troporum*. Roman Hankeln (Trondheim) untersuchte an einem aufschlussreichen Einzelfall, inwiefern Varianten in der Textierung auf Varianten im zugrunde liegenden Melisma hinweisen können und die Erforschung der Prosulae damit einen Beitrag zur Überlieferungsgeschichte der Offertorien leistet.

Der zweite Arbeitstag stand für die Diskussion zur Verfügung. Im Anschluss an die Referate des Vortages und an ein Impulsreferat von Roman Hankeln wurden Ansätze zur musikalischen Analyse, die unterschiedlichen Datierungsansätze (7. Jh. nach McKinnon/Dyer, 5./6. Jh. nach Pfisterer) und ihre Konsequenzen sowie die Möglichkeiten einer kritischen oder vergleichenden Edition des umfangreichen Korpus erörtert.

Köln, 7. bis 9. Oktober 2004:

„Audiovisionen 2004“

von Tobias Hünermann, Köln

„Raum, Mouvement, Sound“ – mit diesen Themenschwerpunkten fokussierte das an der Universität zu Köln ausgerichtete Internationale Symposium zentrale Schnittstellen medialer Praxis und Theorie und begünstigte in hohem Maße eine interdisziplinäre Annäherung, die spezifisch musikwissenschaftliche, filmwissenschaftliche und linguistisch-philosophische Diskurse in medientheoretischer Akzentuierung verband. Dokumentierte bereits die Kooperation der Veranstalter – das Kulturwissenschaftliche Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ (SFB/FK 427), die Pariser Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel (INAGRM) sowie das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln – das Bestreben einer wechselseitigen Inspiration von Wissenschaft und Kunst, so zielte die Struktur des Symposiums in

die gleiche Richtung: Neben den täglichen Podiumsdiskussionen zählten drei Abendkonzerte mit dem von François Bayle entwickelten, aus über 80 Lautsprechern bestehenden Wiedergabesystem Acousmonium zum integralen Bestand der Veranstaltung. Protagonisten dreier Generationen der elektroakustischen Musik präsentierten hier ihre neuesten Kompositionen, darunter fünf Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen. Ergänzt wurde das Programm durch interaktive Ausstellungen analoger und digitaler Musikinstrumente aus dem Studio voor Electroinstrumentale Muziek (Amsterdam) sowie eines von der Media Computing Group (Aachen) konzipierten „Personal Orchestras“, das dem Nutzer erlaubte, mit einem Infrarot-Dirigentenstab die Video- und Klangaufnahme eines Orchesters zu manipulieren.

Ausgehend von einer Interpretation des Transzendenzgedankens im Titel „Audiovisionen“ betonte Christoph von Blumröder (Köln) in seiner Einführung die Wichtigkeit eines interdisziplinären Zugangs und skizzierte prägnant die thematischen Grundpfeiler des Symposions. Daniel Teruggi (Paris), neben Christoph von Blumröder Initiator der Veranstaltung, akzentuierte im Rahmen seiner „kurzen Hörgeschichte der Musik“ die potentiell unendlichen Möglichkeiten der Klangprozessierung und -transformation im elektroakustischen Medium.

Nach diesen einleitenden Beiträgen erörterte die Sektion „Raum“ die kompositionstheoretische und ästhetische Relevanz der spatialen Dimension für die elektroakustische Musik anhand der pointierten Frage „Is space in music a reality or an illusion?“ Aus unmittelbarer kompositorischer Erfahrung diskutierten François Bayle (Paris), Ludger Brümmer (Karlsruhe), Denis Smalley (London) und Daniel Teruggi über die Stichhaltigkeit einer Charakterisierung des Komponisten als Schöpfer akustischer (Raum-) Illusionen.

Die Sektion „Mouvement“ reflektierte vor dem Hintergrund interaktiver Multimediasysteme medientheoretische, ästhetische und praktische Perspektiven der Mensch-Maschine-Interaktion in der digitalen Kunst. Zunächst näherten sich Ludwig Jäger (Köln), Sybille Krämer (Berlin), Werner Rammert (Berlin) und Matthias Vogel (Frankfurt) in einem ersten Roundtable mit medienphilosophischen und -theoretischen Überlegungen der Relation von Mensch und Maschine, wobei insbesondere Aspekte der Transkriptivität, Performativität und Medialität zur Sprache kamen. Den Fragen, was digitale Medienkunst eigentlich sei und wie sich Interaktivität in ihr ereigne, gingen von ästhetisch-analytischem Standpunkt Christa Brüstle (Berlin), Martina Leeker (Berlin) und Monika Fleischmann (Bonn) nach und plädierten für ein verstärkt medienarchäologisch-diskursanalytisches Arbeiten frei von metaphorischen Überformungen. Im abschließenden Roundtable, das in eine Präsentation interaktiver Multimediasysteme mündete, beleuchteten Jean Baptiste Barrière (Paris), Antonio Camurri (Genua), Suguru Goto (Paris) und Michel Waisvisz (Amsterdam) die künstlerischen Zukunftsperspektiven solcher Systeme.

Die wiederum interdisziplinäre Sektion „Sound“ widmete sich dem Phänomen der Klangfarbe sowie deren unterschiedlichen künstlerischen Formatierungsweisen und begegnete damit der ungenügenden Situation, dass das klangliche Erscheinungsbild einer Musik den Rezeptionsvorgang zwar entscheidend prägt, der Analyse und Beschreibung klangfarblicher Qualitäten im Bereich musikwissenschaftlicher Reflexion und Theoriebildung jedoch ein vergleichsweise geringer Stellenwert eingeräumt wird. Um „Sounds im wissenschaftlichen und kulturellen Diskurs“ ging es Manfred Bartmann (Salzburg), Michael Harenberg (Bern), Thomas Phleps (Bremen) und Holger Schulze (Berlin). Probleme der begrifflichen Einholbarkeit des Phänomens standen ebenso zur Diskussion wie Harenbergs These, Sounds als historisches Konstrukt einer Simulationsästhetik zu begreifen. Eine durchaus sinnfällige Heterogenität der Zusammensetzung zeigte das anschließende Roundtable „Klangidentitäten“, das mit Barbara Flückiger (Basel), Sylvius Lack (Berlin), Carl-Frank Westermann (Berlin) und Albrecht Riethmüller (Berlin) den Bogen von der Filmwissenschaft über die industrielle Produktion zur Musikwissenschaft spannte. Riethmüller entlarvte die ideologischen Vorstellungen älterer Lexikoneinträge zum Lemma „Sound“ und demonstrierte eindrucksvoll das dem Begriffsfeld Sound-Klang-Phonē-Vox-Tonus inhärente hohe Maß an Beliebigkeit. Unter der Leitfrage „Analog versus Digital, did this fight ever exist?“ setzte ein zweites Komponistenroundtable den Abschluss der theoretischen Bemühungen des Symposions. Flo Meneses (São Paulo), Jean-Claude Risset (Marseille), Daniel Teruggi und Hans Tutschku (Boston)

erläuterten Differenzen analoger und digitaler Klangverarbeitungsprozesse und diskutierten kontrovers das Wechselspiel von Distanz und Kontakt zu Musik und Materie.

Wien, 8. und 9. Oktober 2004:

„Eduard Hanslick. Symposion zum Gedenken an seinen hundertsten Todestag“

von Markus Gärtner, Wilhelmshaven

Nach Grußworten von Harald Goertz und Gernot Gruber (beide Wien) eröffnete Thomas Grey (Stanford) die Tagung mit einem Vortrag über Eduard Hanslicks Bewertung von Richard Wagner und setzte dabei den Begriff der „Arabeske“ mit dem „Gewebe“ des *Tristan*-Stils in Beziehung. Beim Roundtable zu „Eduard Hanslick im geistesgeschichtlichen Kontext“ akzentuierte Dietmar Strauß (Saarbrücken) mit „Vom Musikalisch-Langweiligen“ den Verfall musikalischen Materials. Den Hörer verlange es nach immer mehr „Schocks“. Barbara Boisits (Wien/Graz) verfolgte mit „Die Gesetze des spezifisch Musikalischen“ in etwa die gleiche Stoßrichtung wie Werner Abegg (Dortmund) mit seinem Vortrag zu „Hanslick und die Idee der reinen Instrumentalmusik“, in dem er fünf Gründe zur Abgrenzung von der Vokalmusik aufstellte. Das Problem „Form vs. Gehalt“ kommentierte Lothar Schneider (Gießen) vom Standpunkt der Philosophie. Sein Rekurs auf Herbart leitete über zu Christoph Landerers (Salzburg) „Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte“. Er attestierte dem Kritiker ein „Gedankenamalgam“ aus bolzanischen und herbartianischen Ideen.

Den zweiten Roundtable „Zur Biographie“ eröffnete Clemens Höslinger (Wien) mit Nachforschungen zu Hanslicks Briefen, einem echten Desiderat der Forschung. Hubert Reitterer (Wien) wies hin auf Hanslicks Vater („Josef Adolf Hanslick als Bibliothekar und Satiriker“), während Jitka Ludvová (Prag) sich mit einigen „Prager Realien zum Thema Hanslick“ befasste.

In der Vortragsrunde „Bereiche der Tätigkeit“ sprach Theophil Antonicek (Wien) über die Universität als Wirkungsort und Peter Stachel (Wien) über das „Kronprinzenwerk“. Bezeichnend war vor allem das Referat über die Wiener Philharmoniker, gehalten von deren jetzigem Präsidenten Clemens Hellberg (Wien). Deutlich kamen hier Vorbehalte zum Tragen, wenn es um Fehlurteile besonders mit Blick auf Bruckner ging.

Oswald Panagl (Salzburg) eröffnete den zweiten Konferenztag mit seinen Überlegungen zu Authentizität und Schönung im Rahmen der Autobiographie. Die folgende Diskussionsrunde „Hanslick und die junge Musikwissenschaft“ leitete Laurenz Lütteken (Zürich) ein, wobei er Hanslicks Stellung in „Ästhetik, Werturteil und musikalischer Wissenschaft“ als Gegensatz etwa zum quellenorientierten „Musikantiquar“ Philipp Spitta beschrieb. Rudolf Flotzinger (Graz) berichtete über Hauseggers Verhältnis zu Hanslick, Gabriele Eder (Wien) über Guido Adler. Innerhalb des großen abschließenden Roundtables zum „Kritiker und Literaten“ charakterisierte Wilhelm Seidel (Heidelberg/Leipzig) in „Haydn – Mozart“ Hanslick als „Klassizisten ohne Korpus“, da er von Mozarts Opern allein *Die Zauberflöte* für ewig hielt. Birgit Lodes' (Wien) Ausführungen zu Hanslicks Sicht auf Beethoven strichen den „Grenzwächter“ gegen vermeintliche Auswüchse der Musik heraus. Markus Gärtner erhellte dann die Kontroverse zwischen Hanslick und Liszt anhand von Ästhetik und Kompositionstechnik, während Manfred Wagner (Wien) in seinem Referat zum „Sozialaufsteiger“ Bruckner besonders auf das persönliche Verhältnis zwischen Komponist und Kritiker zu sprechen kam. Michael Jahn (Wien) zeigte an Verdi, dass Hanslicks anfänglich kategorische Ablehnung sich ab *Aida* zumindest partiell änderte. Harald Hebling (Wien) referierte über die „Operette“, Herbert Schneider (Mainz) über „Französische Musik“. Mikulaš Bek (Brno) brachte abschließend am Beispiel der „Tschechischen Musik“ noch einmal Hanslicks Probleme mit Nationalen Schulen zur Sprache. Die Organisation dieses im Jubiläumsjahr europaweit einzigen Hanslick-Symposions hatten das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, der

Verein der Freunde des Instituts für Musikwissenschaft und die Österreichische Gesellschaft für Musik gemeinsam übernommen.

Budapest, 8. bis 10. Oktober 2004:

III. Konferenz der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und Musikkritik

von Jürgen Hunkemöller, Schifferstadt

Die Konferenz der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und Musikkritik (MZZT), die sich nach der Wende 1989 neu formiert hat, war László Somfai, dem ersten Präsidenten der Gesellschaft nach 1989, gewidmet. Anlass bot dessen 70. Geburtstag. Die Verdienste Somfais um die ungarische und die internationale Musikwissenschaft können gar nicht hoch genug veranschlagt werden. So sei etwa daran erinnert, dass er jahrzehntelang das Budapester Bartók-Archiv geleitet hat, dessen Impulse in die ganze Welt ausstrahlen, dass er seit langem Leiter des ungarischen Ausbildungsprogramms für Doktoranden ist und dass er – auch durch seine Gastprofessuren in den USA – das Symbol einer weltoffenen ungarischen Musikwissenschaft verkörpert. Von 1997 bis 2002 war er Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Der Teilnehmerkreis der insgesamt 42 Beiträger beschränkte sich auf ungarische Kolleginnen und Kollegen. Sie kamen aus Ungarn, aus dem europäischen Ausland und aus Übersee. Schauplatz war die Alte Musikakademie, also der Budapester Arbeitsplatz Franz Liszts. Dieser Rahmen gab der Veranstaltung den Charakter eines Familientreffens. Die Beiträge gruppierten sich um drei Themenkomplexe, die wiederum die Hauptarbeitsfelder Somfais markieren: Béla Bartók, die Wiener Klassik und interdisziplinäre Themen, unter Einschluss der Musikgeschichte Ungarns und der Volksmusik.

Der von János Kárpáti, Márta Papp und László Vikárius organisierte Kongress dokumentierte bereits mit der Teilnehmerliste die Bedeutung Somfais; denn weit mehr als die Hälfte der Referenten dürfte bekunden, dessen Schüler gewesen zu sein oder nachhaltig von ihm gelernt zu haben. Die Tagung bot einen facettenreichen Einblick in die Vitalität und Leistungsstärke der ungarischen Musikwissenschaft. Auffällig war der nüchtern-konsequente Material- und Quellenbezug des musikwissenschaftlichen Fragens und Forschens, der die Referate und die Diskussionsbeiträge wie ein roter Faden durchzog.

Ein Kongressbericht soll nicht erscheinen, doch werden etliche Beiträge separat veröffentlicht. In ungarischer Sprache bietet vor allem die Zeitschrift *Magyar Zene* ein Forum und in englischer Sprache die Somfai-Festschrift *Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, Lanham, Maryland (Dr. i. V.).

Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004:

25. Musikinstrumentenbau-Symposium „Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung“

von Klaus Aringer, Tübingen

Das Michaelsteiner Jubiläums-Symposium zur Geschichte der Horninstrumente führte 27 Referenten verschiedener Fachgebiete (Hornisten, Instrumentenbauer, Akustiker, Restauratoren und Musikwissenschaftler) aus Europa und den USA zusammen. Die beiden Konzerte im Refektorium des ehemaligen Klosters waren mit Naturhornsolisten aus dem Kreis der Tagungsteilnehmer hochkarätig besetzt.

Die Schwerpunkte des Symposiums lagen in der Frühgeschichte und regionalen Verbreitung des Instruments. Renato Meucci (Mailand) beleuchtete eröffnend die politisch-dynastischen und sozialgeschichtlichen Hintergründe, die den Aufstieg des Waldhorns beförderten. Der Frühgeschichte des Instruments in Frankreich widmete sich Michel Garcin-Marrou (Chennevières); sein Referat ergänzte Florence Gétreau (Paris) mit Anmerkungen zur Ikonographie. Die Geschichte der Horninstrumente in Nord- und Mitteldeutschland beleuchtete Reine Dahlqvist (Göteborg), Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) folgte den Spuren deutscher Blechbläser und Blechblasinstrumentenbauer im östlichen Europa. Enrico Weller (Markneukirchen) erläuterte die Bedeutung der Familie Eschenbach für den vogtländischen Metallblasinstrumentenbau. Über die Anfertigung von Hörnern in Böhmen und Mähren im 18. und frühen 19. Jahrhundert berichtete Michaela Freemanova (Prag), die weithin unbekannte Geschichte des Instruments in der Slowakei umriss Eva Szórádová (Nitra). In England vom 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts verwendete Horntypen waren Gegenstand des Vortrags von Bradley Strauchen (London), während sich Josep Antoni Alberola i Verdú (Valencia) mit der Einführung des Instruments in Spanien auseinandersetzte.

Acht Referate galten instrumentenkundlichen oder musikalischen Aspekten. Thomas Hiebert (Fresno) verfolgte die Entwicklung der Horntechnik in England, Gabriele Rocchetti (Lonato) diejenige in Italien; Klaus Aringer gab einen Überblick über die Hornverwendung im Schaffen Telemanns. Sabine Klaus (Landrum) versuchte die Frage „Horn oder Trompete“ an einem Instrument von Johann Carl Kodisch zu klären, Christian Ahrens (Bochum) erörterte die Möglichkeiten und Grenzen der Austauschbarkeit beider Instrumente in den Werken Johann Theodor Roemhildts und Gottfried Heinrich Stölzels. Ulrich Hübner (Darmstadt) unternahm den Versuch einer Identifizierung des Horns auf dem Portrait von Frédéric Duvernoy, während sich Jeffrey Snedeker (Ellesburg) mit dem frühen Verfechter des Ventilhorns, Joseph Émile Meifred, auseinandersetzte.

Akustischen und instrumentenbaulichen Fragen galten sechs Vorträge. Arnold Myers (Edinburgh) erläuterte die Bohrungsprofile verschiedener Instrumente, Robert Pyle (Cambridge, Massachusetts) verglich aus akustischer Sicht deutsche und französische Naturhörner, Gregor Widholm (Wien) sprach über das Wiener Horn als Bindeglied zwischen Naturhorn und modernem Doppelhorn. Dem Werkstoff Messing im Blechblasinstrumentenbau widmete sich Karl F. Hachenberg (Wissen). Die Mensuren in eng gewundenen Jagdinstrumenten veranschaulichte Rainer Egger (Basel), während Richard Seraphinoff (Bloomington) den gewünschten Eigenschaften eines Instruments aus der Perspektive von Spielern und Instrumentenbauer nachging.

Neuerwerbungen des Leipziger Musikinstrumentenmuseums stellte Eszter Fontana (Leipzig) vor, Monika Lustig (Michaelstein), Christiane Rieche (Halle) und Wolfgang Wenke (Eisenach) machten auf ein umfassendes Projekt zur Erfassung von Jagd- und Waldhörnern in niedersächsischen und mitteldeutschen Museen aufmerksam.

Irsee, 23. Oktober 2004:

„Musica ecclesiastica – ars sacra“

von Gert Völkl, Augsburg

Aus Anlass des 300-jährigen Jubiläums der Kirchweihfeier und des 250-jährigen der Balthasar-Freiwilb-Orgel in der ehemaligen Abteikirche wie auch des 75. Geburtstags von Friedrich Wilhelm Riedel, dem Vorsitzenden der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben, widmete die Schwaben-Akademie Irsee 2004 den Problemen der „Kirchenmusik als liturgische Kunst“ ein Symposium.

Abt Clemens Lashofer OSB (Stift Göttweig) begann mit einer Untersuchung über die „Regula Sancti Benedicti – Fundament abendländischer Kirchenmusik“. Dabei wies er besonders auf die

Bemerkungen Benedikts zu Gesang, Halleluja, Psalm, Hymnus und Canticum hin, die die Regel gewissermaßen auch zu einem Fundament abendländischer Kirchenmusik werden ließen.

Den Bedingungen, denen die Benediktiner Hucbald, Guido von Arezzo u. a. in ihrer Kirchenmusikpraxis unterworfen waren, ging der Leiter des Symposions, Franz Körndle (Augsburg), unter dem Titel „Res valde incredibilis“ nach. Papst Leo IV. (Mitte des 9. Jahrhunderts) begann mit diesen Worten ein offizielles Schreiben, das sich gegen Veränderungen der gregorianischen Gesänge richtete. Das ganze Mittelalter hindurch herrschte ein Wechselspiel zwischen „in die Schranken weisen“ durch den Klerus und Umgehung „dieser Art von Zensur“ durch die Musiker, bis hin zur Polyphonie und Orgelmusik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Hier knüpfte Peter Ackermann (Frankfurt am Main) mit seinem Beitrag über das „Verhältnis von weltlicher Musik, geistlicher Musik und Kirchenmusik im nachtridentinischen Rom“ an. Am Beispiel Giovanni Animuccias erläuterte er die enge Verzahnung von repräsentativer Kirchenmusik mit den Ideen der neuen religiös-sozialen Bewegungen, die musikgeschichtlich zukunftsweisende Entwicklungen einleitete.

Mit Animuccias zweitem Lauden-Buch erschienen 1570 in Rom erstmals doppelchörige Kompositionen. Die Mehrchörigkeit gewann innerhalb der römischen Schule eine rasch wachsende Bedeutung und strahlte im 17. Jahrhundert auch in den süddeutschen Raum aus. Siegfried Gmeiner (München/Regensburg) erläuterte, dass hier schon früh deren klangliche Möglichkeiten ausgenutzt wurden, u. a. in den Zentren dieser Musizierpraxis (München mit A. Holzner, J. C. Kerll, E. Bernabei) und (Salzburg mit St. Bernardi, A. Hofer, H. I. F. Biber, G. Muffat).

Winfried Kirsch (Frankfurt am Main) verglich die beiden *Stabat-mater*-Vertonungen aus dem *Christus* von Franz Liszt. Ihre hervorgehobene Stellung wird unterstrichen durch deren herausragende Vertonung. Die Umdichtung „Stabat mater speciosa“ (Nr. 3) ist praktisch ein A-cappella-Satz, den Text fast durchwegs syllabisch rezitierend, mit Ausnahme zweier kurzer Stellen sich im p bis ppp-Bereich bewegend. Das „Stabat mater dolorosa“ (Nr. 12) bildet hierzu den denkbar größten Gegensatz: ein groß auskomponierter Variationensatz, ein Werk mit Solisten, Chor und vollem Orchester in fein differenziertem Wechsel, wie das ganze Oratorium (Nr. 1–3–8–12–14) in Form eines großen Bogens angelegt.

Dem Genius loci waren die Referate von P. Petrus Eder OSB (Salzburg) und Hermann Fischer (Aschaffenburg) gewidmet. Eder untersuchte benediktinische Meinungen zur Reform der Kirchenmusik. Er charakterisierte Meinrad Spieß als einen Gelehrten, dessen Musikauffassung (*Tractatus musicus*, 1745) noch ganz barock war. Martin Gerbert ließ sich dagegen in seiner Hauptschrift *De cantu et musica sacra* (1774) als Mann der Aufklärung erkennen, der Virilitas, Gravitas und Simplicitas als Merkmale guter Kirchenmusik vertrat.

Unter dem Titel „Organum tam ad Vesperas quam ad Missas pulsatur“ sprach Hermann Fischer über die wechselvolle Geschichte der Balthasar-Freiwiß-Orgel von 1754 unter besonderer Berücksichtigung der großen Sorgfalt, die Meinrad Spieß auf die Vorbereitung der Auftragsvergabe verwandt hatte.

Wien, 4. bis 6. November 2004:

7. Internationales Franz Schmidt-Symposium „Musik in Wien 1938–45“

von Daniel Ender, Wien

Die Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus wurde von der österreichischen Musikwissenschaft bis in die jüngste Vergangenheit – zumal im direkten Vergleich mit der deutschen – weitgehend gemieden. Das Symposium, dem eine erste Gegenüberstellung der wichtigsten Wiener Institutionen des Musiklebens zwischen 1938 und 1945 zu verdanken ist, zeigte sowohl die Dringlichkeit der Thematik als auch das Ausmaß der Bereitschaft zu ihrer Aufarbeitung. Sei-

nen Anlass bildete zwar Franz Schmidts im Auftrag der neuen Machthaber unmittelbar nach dem „Anschluss“ Österreichs an Hitlerdeutschland geschriebene Kantate *Deutsche Auferstehung*, der größere Teil der Vorträge beschäftigte sich aber mit dem institutionengeschichtlichen und kulturpolitischen Umfeld. Manfred Wagner (Wien) rekonstruierte zudem die „Ästhetik des Nationalsozialismus“ und den Einfluss Richard Wagners auf nationalistische wie sozialdemokratische Ideologien.

Eine Darstellung der Quellen zweier Instrumentalwerke Schmidts sowie der unvollendeten *Deutschen Auferstehung* selbst leistete Carmen Ottner (Wien). Gerhard Winkler (Eisenstadt) analysierte aufschlussreich den Text von Oskar Dietrich, der von Schmidt maßgeblich umgestaltet wurde, und anhand einer semantischen Analyse schilderte Hartmut Krones (Wien), wie sich – im direkten Vergleich mit dem *Buch mit sieben Siegeln* – bloß das Objekt der musikalischen Verehrung bei gleich bleibender Tonsprache geändert habe: Als einen von zahlreichen Belegen nannte er eine das Wort „Führer“ warm umfangende Cyclois-Figur.

Über die meisten der thematisierten Institutionen referierten heutige Repräsentanten selbst: So betonte Otto Biba (Wien) in einer ausgewogenen Darstellung des Verhaltens von Franz Schütz, dem damaligen Präsidenten des Musikvereins, dass die Gesellschaft der Musikfreunde seit 1939 de iure nicht mehr existiert habe, und präsentierte Clemens Hellsberg (Wien) nach einer kritischen Darlegung der Geschichte der Wiener Philharmoniker die vorherrschende Begründung für die weitgehend unterbliebene Entnazifizierung: Die hohe Qualität hätte sonst nicht weiter gewährleistet werden können – eine Argumentation, der schon nach Kriegsende durch Orchestermitgliedern widersprochen worden war.

Lynne Heller (Wien) skizzierte das Wirken von Franz Schütz als Direktor der Reichshochschule für Musik als das eines ehrgeizigen Machtmenschen, der die Gunst der Stunde nutzte, um unliebsame Lehrkräfte loszuwerden und andere mit überhöhtem Gehalt an deren Stellen zu setzen. Erwin Barta (Wien) schilderte das Wiener Konzerthaus als Schauplatz für diverse Veranstaltungen der NSDAP und ihrer Nebenorganisationen und zeigte in einer Analyse der Programme, dass Baldur von Schirach, ab 1940 Reichsstatthalter von Wien, durchaus Rücksicht auf Wien-spezifische kulturelle Traditionen nahm. Letztere analysierte der Zeithistoriker Gerhard Botz (Wien) als kulturkonservative Elemente, die den Anforderungen des Nationalsozialismus eigentlich widersprachen. Widerspruch ortete auch Christian Glanz (Wien) in mehrfachcodierten Texten der Unterhaltungsmusik, die als Abgrenzung gegenüber dem Regime bzw. dem Deutschen verstanden werden konnten – wenn auch nicht in dem Maße wie oft dargestellt, während Manfred Permoser, verdienstvoller Historiograph der Wiener Symphoniker, den mangelnden Protest dieses Orchesters gegen äußere Eingriffe ausführlich recherchiert hatte. Eine geistesgeschichtliche Vorgeschichte des Dritten Reiches erzählte Thomas Leibnitz (Wien) am Beispiel von sechs wichtigen Blättern auf dem Weg in den Nationalsozialismus, und Michael Staudinger (Wien) beleuchtete Erich Schenks Machenschaften innerhalb und außerhalb des Wiener Instituts. Ein Symposiumsbericht wird als Band XV der *Studien zu Franz Schmidt* erscheinen.

Halle, 5. und 6. November 2004:

„Samuel Scheidt (1587–1654) – Werk und Wirkung“

von Hendrik Doehhorn, Göttingen

In unmittelbarer Nähe zur letzten Wohnstätte des Hallensers Samuel Scheidt fand im Händel-Haus eine internationale wissenschaftliche Konferenz statt, die sich nach den kleineren Scheidt-Tagungen in Saskatoon (1987), Halle (1989) sowie Creuzburg (Frühjahr 2004) erstmalig in dieser Breite mit Werk, Wirkung und Biographie des Komponisten befasste. Anlass war das Scheidt-Jahr

2004 (350. Todestag), zu dem seine Heimatstadt ihm in den vergangenen Monaten bereits mehrere Veranstaltungen gewidmet hatte. 18 Referenten präsentierten in vier Sitzungen die Ergebnisse ihrer Forschungen.

Nach einer Einführung durch Wolfgang Ruf (Halle) stellte Werner Breig (Erlangen) Scheidts differenzierten Umgang mit der Besetzung bei den doppelchörigen *Cantiones Sacrae* vor. Klaus Eichhorn (Berlin) zeigte anschließend an der gleichen Sammlung, dass Instrumentenbeteiligung auch bei diesem als Satz von acht vollständig textierten Stimmen ohne Generalbass erschienenen Druck als Normalfall anzusehen sei. Werner Braun (Saarbrücken) beschäftigte sich nachfolgend mit Scheidts *Jubili Bernhardi* und deren Bezügen zu Gabrielis *O Jesu mi dulcissime* und Scheins *O Venus und Cupido blind*, worauf sich Andreas Waczkat (Kiel) Scheidts Parodien und Selbstparodien widmete. Wolfgang Stolze (Hamburg) belegte anhand von historischen Beispielen für hinzukomponierte Stimmen, dass die gedruckte Werkgestalt keine „res facta“ war, sondern Einrichtung für die Praxis forderte. Walter K. Kreyszig (Saskatoon) sprach zu Scheidts Traditionsbewusstsein anhand der *Magnificats „cum laudibus“*, und Joachim Kremer (Stuttgart) schließlich verglich die *Lieblichen Kraftblümlein* (1635) mit den *Kleinen Geistlichen Konzerten* von Heinrich Schütz (1636) u. a. mit Blick auf didaktische Bezüge.

Beschäftigte sich die Tagung in diesen Referaten mit dem in Forschung und Praxis bisher eher vernachlässigten Vokalwerk, ging es im Folgenden um Rezeption und Biographie sowie um den Orgelmeister Scheidt. Marta Hulková (Bratislava) gab einen Überblick über die Scheidt-Pflege in der Zips- und Scharosch-Region (heutige Slowakei), wonach Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) aktengestützte Überlegungen zu einer Berufung Scheidts nach Danzig anstellte. Ein Text von Eberhard Firnhaber (Bielefeld; vorgetragen von Konstanze Musketa) machte schließlich ein Stammbuch aus der Familiengeschichte Firnhaber bekannt, das nicht nur ein Scheidt-Autograph (*Kanon In te domine speravi*, 1633), sondern auch Autographe von Melchior Schildt und Heinrich Grimm enthält. Michael Maul (Leipzig) konnte weitere bislang unbekannte (Text-)Autographe aus Eisleben vorlegen, Felix Friedrich (Altenburg) präsentierte eine Analyse der Orgelgutachten Scheidts; im Anschluss informierte Rüdiger Wilhelm (Braunschweig) über den Braunschweiger Orgelbau zu Scheidts Zeit. In den drei folgenden Vorträgen stand die Bedeutung der *Tabulatura Nova* im Vordergrund: Pieter Dirksen (Utrecht) äußerte sich, mit einem analytischen Blick auf die Einzelwerke, zum enzyklopädischen Charakter der *Tabulatura Nova* für die Gattung Fantasie. Siegbert Rampe (Köln) und Ulrich Siegele (Schmitten) behandelten die *Tabulatura Nova* und die Tabulaturdrucke Johann Ulrich Steigleders hinsichtlich ihrer pädagogischen Bestimmung und ihres finanziellen Wertes für den Lehrer (Komponisten); die Erkenntnisse über den finanziellen Ertrag des Unterrichts (ein Vielfaches des Capellmeistergehalts) helfen, eine schlecht belegte zweite Hofkapellmeisterzeit Scheidts (1638–1654), aus der Martin Filitz (Halle) in seinem Referat neue Aktenfunde präsentieren konnte, entspannter zu sehen. Den Abschluss bildeten Stephan Blaut und Konrad Brandt (beide Halle) mit Referaten zur *Görlitzer Tabulatur*, in denen die Referenten unabhängig voneinander zu dem Schluss kamen, es handele sich hier tatsächlich um das erste gedruckte Choralbuch für die (Gemeinde-)Begleitung.

Der für 2005 angekündigte Bericht wird zusätzlich die Referate der Creuzburger Tagung (siehe Bericht in *Mf* 57, 2004, H. 3) sowie Beiträge von Harald Vogel (Bremen; zur Registrierungspraxis bei Samuel Scheidt), Hendrik Doehorn (zum Trostgedicht von Christian Gueinzius für Samuel Scheidt) sowie Siegfried Vogelsänger (Crozon; zu Michael Praetorius und Samuel Scheidt) enthalten.

Leipzig, 5. und 6. November 2004:

„Stadtmusikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Die Musik der Religionsgemeinschaften um 1900“

von Stefan Keym, Leipzig

Die Erforschung des städtischen Kirchenmusiklebens zählt zu den Desiderata der Musikwissenschaft. Stadtmusikgeschichte wird generell oft als Themengebiet von untergeordneter Bedeutung angesehen und Lokalhistorikern überlassen. Bei den vorliegenden Darstellungen zum Musikleben des 19. und 20. Jahrhunderts liegt der Schwerpunkt zudem meist auf den weltlichen, bürgerlichen Institutionen (Konzert, Oper etc.). Dabei bietet gerade die Kirchenmusik die Möglichkeit, die kulturelle Vielfalt einer Stadt brennpunktartig unter die Lupe zu nehmen. In besonderem Maße gilt dies für den (mittel-)osteuropäischen Raum, in dessen Städten bis 1918 bzw. 1939 oft eine Vielzahl unterschiedlicher Glaubensgemeinschaften neben- und miteinander lebte, sang und musizierte. Eine querschnittartige Analyse der verschiedenen Kirchenmusikzentren innerhalb einer Stadt und der Vergleich der Strukturen in mehreren Städten bieten zudem die Möglichkeit, Zusammenhänge und Entwicklungen zu erkennen, die bei der vorherrschenden nationalen Betrachtungsweise des Musiklebens dieser Regionen leicht übersehen werden.

Ausgehend von diesen Überlegungen fand am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig eine von Helmut Loos initiierte Konferenz statt mit dem Ziel, einen ersten Blick auf das breite Themenfeld zu werfen, das in den kommenden Jahren im Rahmen einer internationalen Kooperation eingehender erforscht werden soll. (Die Herkunftsorte der Referenten entsprechen im Folgenden, soweit nicht anders angegeben, den Städten, über die sie referierten.)

Der Aspekt des kulturellen Neben- und Miteinanders wurde in vielen Beiträgen betont. So berichtete Jana Kniazeva über das Musikleben in lutherischen Kirchen St. Petersburgs vor dem Hintergrund der von Anfang an multiethnischen Kultur dieser Metropole und der zunehmenden deutsch-russischen Spannungen. Luba Kyyanowska erörterte das Phänomen der von Russland geförderten orthodoxen „Komponisten-Priester“ in der ebenso bunt gemischten, von Ukrainern, Polen, Juden, Österreichern und Armeniern bevölkerten galizischen Hauptstadt Lemberg. Der (scheinbare) Gegensatz zwischen räumlicher Trennung der Volks- und Religionsgemeinschaften und deren partieller kirchenmusikalischer Zusammenarbeit trat anschaulich hervor bei den Referaten von Franz Metz (München) und Wolfgang Sand (Berlin) zu Lugosch (Banat) und Kronstadt (Siebenbürgen). Zu Begegnungen zwischen unterschiedlichen Konfessionen kam es auch bei der Ausbildung, die viele osteuropäische Musiker in der Zeit um 1900 im Ausland erhielten. So studierten etliche orthodoxe Kirchenmusiker aus Kronstadt und Belgrad (Beitrag von Danica Petrovic) in Leipzig bzw. Wien. Neben der Musik der römisch-katholischen, griechisch-katholischen, griechisch-orthodoxen und protestantischen Kirchen wurde in einigen Beiträgen auch das religiöse Musikleben der Juden thematisiert, die in Bratislava (Jana Lengová) und St. Petersburg (Wladimir Gurewitsch) weitgehend eingegliedert waren und in St. Petersburg erst spät eigene Gotteshäuser erhielten, während sie in Warschau (Rüdiger Ritter, Bremen), Krakau (Aleksandra Patalas) und Odessa (Sergey Ship) in separaten Vierteln lebten. Ein anderes Schwerpunktthema bildete der zunehmende Einfluss des Caecilianismus auf das Musikleben u. a. in Ústí nad Orlicí (Michaela Freemanova, Prag) und Oberglogau (Piotr Tarliński, Opole). Weitere Beiträge widmeten sich der Kirchenmusik in Moskau (Mikhail Saponov), Vilnius (Jurate Trilupaitiene), Breslau (Joanna Subel), Oppeln (Remigiusz Pościech), Prag (Josef Sebešta), Ljubljana (Primož Kuret), Madgeburg (Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach), Dresden (Hrosvith Dahmen) und Leipzig (Helmut Loos). Orgelkundliche Beiträge zu Ljubljana (Edo Škulj) und Telč (Petr Koukal) sowie ein glockenkundlicher Beitrag zu Danzig (Danuta Popinigis) rundeten die Tagung ab, die erwartungsgemäß mehr Fragen als Antworten lieferte und Neugier auf die Weiterführung des Projektes weckte.

Berlin, 5. bis 9. November 2004:

„Das finnische Liedschaffen und die europäische Moderne“

von Tobias Robert Klein, Magdeburg

Mit wenigen Ausnahmen fristen die Beiträge finnischer Musiker in den verbreiteten zentraleuropäischen Gattungsgeschichten ein nach wie vor kärgliches Schattendasein. Die Möglichkeit dem – ohne in eine trotzige Hagiographie verkannter Kompositionen zu verfallen – entgegenzuwirken, besteht in der konsequenten Kontextualisierung des Gegenstandes. So kontrastierte die Tagung, die als gemeinsame Veranstaltung der Finnischen Wissenschaftsakademie und des Instituts für Musik der Universität Magdeburg unter der Leitung von Tomi Mäkelä (Magdeburg) im Finnland-Institut Berlin stattfand, aktuelle Forschungen zu finnischen Liedkompositionen bewusst mit mehreren das Themenspektrum zur allgemeinen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts aufschließenden Beiträgen jüngerer deutscher Wissenschaftler.

Neue Erkenntnisse zum Werk Jean Sibelius' hielten zunächst die Vorträge von Timo Virtanen und Tuija Wicklund (beide Helsinki) bereit. Virtanen, Herausgeber der kritischen Sibelius-Ausgabe, widmete sich notationellen Eigenheiten in Sibelius' Partiturskizzen (z. B. einem bei keinem anderen Komponisten nachweisbaren Phrasierungsbogen) u. a. anhand der Edition seiner Orchesterlieder, während Wicklund (Mitarbeiterin der gleichen Ausgabe) neue Ansätze zur Chronologie zweier, 1895 auf der Grundlage der Ballade *Skogsrået* („Waldnymphe“) entstandener Werke, eines Melodrams und einer symphonischen Dichtung, zur Diskussion stellte. Kathrin Messerschmidt (Kiel) unterbreitete den Vorschlag, die deutsch-österreichische Sibelius-Rezeption als Teil einer in Mitteleuropa kulturell verankerten „*imaginatio borealis*“ zu betrachten.

In weiteren Beiträgen widmeten sich Tuire Ranta-Meyer (Helsinki) den Liedern des auch in Finnland vernachlässigten Spätromantikers Erkki Melartin (1875–1937), während Helena Tyrväinen (Helsinki) die internationale Karriere der Sopranistin Ida Ekman (1875–1942) als „Botschafterin Finnlands“ in den europäischen Musikmetropolen darstellte und Marjaana Virtanen (Turku) das Liedschaffen Einojuhani Rautavaaras (geb. 1928) im Kontext der poststrukturalistischen Diskussion zur Stellung des Autors betrachtete. Den gesellschaftlichen Kontext der von seinem Vater, Eino Rautavaara (1876–1939) um 1937 zusammengestellten Liedsammlung *Kotimaisia yksinlauluja* („Einheimische Sololieder“) erläuterte Silke Bruhns (Magdeburg/Helsinki).

Ergänzt wurden diese Präsentationen durch Beiträge von Tobias Robert Klein zum späten Vokalschaffen Alexander Zemlinskys sowie Anne Jostkleigrew (Lüneburg) zur Kompositionstechnik von Edgar Varèse. Christina Richter (Magdeburg) demonstrierte, wie sich der im erbitterten DisSENS mit der folkloristisch orientierten Kulturpolitik seines Landes stehende argentinische Komponist Juan Antonio Paz dem Vokalschaffen gerade entzog. Zum Abschluss setzte sich der Komponist Harri Wessmann (Helsinki) anhand eigener Werke mit metrischen Problemen der Vertonung finnischer Texte auseinander.

Ein Abschluss-symposium in der Komischen Oper stand im Zeichen des weit verzweigten Liedschaffens Yrjö Kilpinens (1892–1959), der – wengleich in den Jahren nach seiner höchst umstrittenen Berufung in die nationale Akademie ostentativ vernachlässigt – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts als die neben Sibelius bedeutendste Erscheinung der finnischen Musikkultur galt. In einem Podiumsgespräch diskutierten Tomi Mäkelä und Petteri Salomaa (Helsinki) mit den Liedpianisten Axel Bauni (Berlin) und Gustav Djubsjöbacka (Helsinki) Stellung und Chancen der einst viel gespielten Lieder Kilpinens im gegenwärtigen Musikbetrieb, ohne die Frage nach dem Charakter seiner Deutschtümelei zu übergehen.

Heidelberg, 20. November 2004:

„Das Leiden an der Zeit. Zeitgestaltung als strukturelles Prinzip in den Kompositionen von Klaus Huber und Jean Barraqué“

von Gesine Schauerte, Ibbenbüren

Zum zweiten Mal fand im Rahmen der „Links. Heidelberger Biennale für Neue Musik“ ein Internationales Symposium statt, veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Seminar, organisiert vom Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e. V. (Vorsitz: Silke Leopold), gefördert von der Schweizer Kulturstiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

In Klaus Hubers Œuvre ist Musik als „Zeitkunst par excellence“ mehrfach begriffen, wie Max Nyffeler (München) in seinem Beitrag „Aspekte von Zeitlichkeit“ darlegte: Huber verstehe sein Komponieren stets auch als Stellungnahme zu den politischen „Problemen der Zeit“. So komponiere er nicht reine Gegenwart als „Zeit an sich“, sondern Zeit-Intervalle im Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wobei Gegenwart als „Ergebnis aus allem Vergangenen“ ihre Zukunft bereits in sich trage. Komponierte Zeit erscheine als Intervall zwischen den Polen von gemessener und gefühlter sowie von kompositorisch antizipierter Zeit. Aus handwerklicher Perspektive behandelte Heidy Zimmermann (Basel) die „Zeitgestaltung im Kompositionsprozess – dargestellt anhand von Skizzen“. Ausgehend von symmetrischen Übersichtsgraphiken zu den frühen Kantaten, setze sich eine Tendenz zur „Verräumlichung“ kompositorischer Zeitvorstellung fort bis in die durch sich überlagernde Sinuskurven gebildeten „Meditationsbilder“, aus denen – durch Übertragung in Zeitwerte – neuere Werke entstanden seien. Der Komponist antwortete mit einem Stegreif-Referat, in dem er das Komponieren nach einem solchen aus dem klingenden Resultat nicht mehr deduzierbaren „Klangfarben- und Dynamik-Particell“ (Zimmermann) oder nach der Projektion von komplexen Proportionen nach Art eines Dürer’schen Strahlensatzes auf die Musik darstellte als Möglichkeit, das Rhythmusdenken aus tradierten Rastern zu befreien. Pierre Michel referierte zu „Temps musical et questions formelles“ anhand der Hörerfahrung der Form, Christophe Formery (beide Straßburg) behandelte Hubers Werkpaar *L'Âge de notre ombre/L'Ombre de notre âge* von 1998/99 unter dem Aspekt der Reduktion in den „Ursprung der Zeit“. Gunnar Hindrichs (Heidelberg) stellte das Kammerkonzert *Die Seele muss vom Reittier steigen* (2002) dar in Hinblick auf Verzuständlichung, Versteinerung und Verbiegung des Zeitpfeils sowie eine daraus resultierende Verräumlichung des Klangs, die die „Tiefe der Zeit“ (Huber über Nono) auslote in Richtung auf eine mögliche „Darstellung von Erlösung in Musik“ (Hindrichs).

Im Gesamtwerk von Jean Barraqué tritt das „Leiden an der Zeit“ in existentieller Dimension zutage. Die „Esthétique de la crise“ fordere in letzter Konsequenz, so Laurent Feneyrou (Paris), die Einsicht, dass Serialismus zum Atheismus führe. Über „Zeitvorstellungen bei Hermann Broch und Jean Barraqué“ referierte Heribert Henrich (Berlin). An Barraqués unvollendetem Vorhaben, Brochs Roman *Der Tod des Vergil* zu komponieren, ließen sich Techniken der Simultaneität demonstrieren, die darauf abzielten, gemäß einer auf Aufhebung der sprachlichen Zeitlichkeit zielenden Poetik von der sprachlichen Symbolisierung des Simultanen zu dessen Realisierung in Musik zu gelangen. Werner Strinz (Straßburg) behandelte „Zeit als kompositionstechnische und ästhetische Kategorie“ im Hinblick auf Möglichkeiten, mithilfe der Registerdispositionen die von historischen Konventionen voreingenommene Zeit- und Formwahrnehmung zu einem der seriellen Musik angemessenen „vertikalen Hören“ zu verändern.

Im Jahre 2004 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Frederik Wittenberg und Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden oder es wurden keine Dissertationen abgeschlossen. 57 der insgesamt 92 im Jahr 2004 angenommenen Arbeiten waren der Disserationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2003

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Matthias Hochadel: Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Gero Ehler: Architektonik und Leidenschaften. Eine analytisch-rezeptionsgeschichtliche Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Bernhard M. Huber: Die Streichungen in den Kammermusikwerken Max Regers. Ein ästhetisches und quellenkundliches Problem.

Promotionen 2004

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Gundela Bobeth: Vergil, Lucan und Terenz in der Vertonung des Mittelalters. Interpretatorische Erschließung von Neumierungen in Handschriften des 9.–12. Jahrhunderts. □ Stefan Brandt: Studien zum Verhältnis von Musik und Drama in Nicola Porporas Opern. Arien aus *Arianna e Teseo* (1727) im Kontext des frühen Settecento.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Chae-Heung Lim: Die Liedduette Robert Schumanns.

Berlin. *Universität der Künste.* Christine Mast: Io, Prometeo. Zum Entwurf konkreter Subjektivität in Luigi Nonos „Tragedia dell’ascolto“ Prometeo. □ Marc Mönig: Die Pädagogik der Yamaha-Musikschulen – Darstellung, Hintergründe und Kritik.

Berlin. *Humboldt-Universität.* *Musikwissenschaftliches Seminar.* Wolfram Boder: Entwicklungslinien in den Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgische Befunde in ihrem gesellschaftlichen Kontext. □ Christoph Gaiser: Das Kammerorchester als Medium einer ‚neuen‘ Musik. □ Detlef Giese: ‚Espressivo‘ versus (Neue) ‚Sachlichkeit‘. Zur Geschichte musikalischer Interpretationskonzepte. □ Peter Schweinhardt: Fluchtpunkt Wien – Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil. □ Sabine Vogt: „Die Stadt, die es nicht gibt“. Eine Berlin-Ethnographie zu den sozioökonomischen Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik und Medien in den 1990er Jahren.

Berlin. *Freie Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Myung-Hwa Kang: Fremdkulturelle Einflüsse auf die Genese der Koreanischen Evangelischen Gesangbücher.

Berlin. *Freie Universität, Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* Klaus Näumann: Parang-Musik in Trinidad. Eine hispanische Tradition in einem anglofonen Land.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Christine Fischer: Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpurgis’ Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung. □ Daniel Fuhrmann: „klangtrunken, melodieberauscht, klatsch- und gefallsüchtig“. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts. □ Norbert Graf: „Wo man singt, da lass dich nieder“? Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Zur Rezeption in der zeitgenössischen musikalischen Presse. □ Ivana Rentsch: Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. □ Arne Stollberg: Ohr und Auge – Klang und Form. Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und die Geschichte einer musikästhetischen Dichotomie.

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Markus Giljohann: Frédéric Chopin und die Hoch-Zeit des Klavierrondos. Ein Beitrag zur Klaviermusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Bremen. *Musik/Musikwissenschaft.* Anja Rosenbrock: Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Benedikt Vennefrohne: Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichtliche und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik Henzes.

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Alexander Kulosa: Paukenschläge – Die Sinfonie Nr. 60 von Joseph Haydn.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl Musikwissenschaft.* Cathleen Köckritz: Friedrich Wieck – ein Klavierpädagoge im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. Studien zur Biographie und Klavierpädagogik.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule. Musikwissenschaftliches Institut.* Manfred Heidler: Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch. □ Friederike Preiß: Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Musikwissenschaftliches Seminar.* Brigitte Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Probleme und Lösungswege.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Jürgen Schöpf: The Serankure and Music in Tlökweg, Botwana.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Gilbert Flecker: The Beatles: Ausgewählte Beispiele zur musikalischen Entwicklung unter Berücksichtigung der stilistischen Vorbilder und Einflüsse. □ Karlheinz Pöschl: Die Sinfonien von Karl Haidmayer. □ Heribert Vallant: Kirchenmusik in Bad St. Leonhard vom 16. bis zum 20. Jahrhundert.

Halle-Wittenberg. *Institut für Musikwissenschaft.* Veronika Busch: Musikalische Tempoperformance und psychologische Expressivität – Eine explorative empirische Studie.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Dalibor Davidović: Musik und Identität. Der Diskurs der „New Musicology“. □ Erik Dremel: Evocation of Nature. Die Idealisierung von Natur in der englischen Musik 1900 – 1950. □ Susan Lempert: Studien zu den Chansons und Motetten von Matthaeus Pipelare. □ Hendrik Lücke: Mallarmé – Debussy. Eine vergleichende Studie zur Kunstanschauung am Beispiel von L'Après-midi d'un Faune. □ Karl-Heinz Menzel: „Ich spiele ein bisschen Gitarre und mache viel PC-Musik“. Der Einsatz computergestützter Recording-Systeme im Amateursektor. □ Daniel Müllensiefen: Variabilität und Konstanz von Melodien in der Erinnerung. Ein Beitrag zur musikpsychologischen Gedächtnisforschung. □ Benedikt-Johannes Poengen: Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti. □ Nina Polaschegg: Populäre Klassik – Klassik Populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel. □ Roland Schmidt-Hensel: „La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...“. Johann Adolf Hasses ‚Opere Serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen. □ Ute Schomerus: Das Musiktheater von Luciano Berio. □ Saskia Maria Woyke: Pietro Andrea Ziani (1616–1684). Studien zum Operschaffen. (Mit einer Biographie und einem Themenkatalog.)

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Torsten Mario Augenstein: Musik des 18. Jahrhunderts im oberschwäbischen Raum, Pater Ernestus Weinrauch (1730–1793) OSB, Zwiefalten.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Yaoming Gu: Musik im interkulturellen Spannungsfeld zwischen Ost und West. Zum späten Instrumentalwerk von Zhongrong Luo. □ Karsten Lütcke: „Con la sudetta sprezzatura“. Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Kerstin Neubarth: Historische Instrumente im 20. Jahrhundert. Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption. □ Roland Pfeiffer: Die opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802). □ Elke Winkelhaus: Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodielehre.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Anja Morgenstern: Die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763–1845).

Lüneburg. *Fach Musik.* Tobias Debusch: Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld der Zeit.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Dominik Geißler: Schostakowitsch, Prokofjew und der musikalische ‚Widerstand‘: Das Problem der Hermeneutik zwischen musikalischer Vermittlung, Wahrnehmung und Erkenntnisurteil. □ Achim Heidenreich: Paul Hindemiths sieben Kammermusiken: Entstehung, Analyse, Rezeption.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.*

Fach Musikwissenschaft. Seong-Liul Lee: Die Kammermusik von Karl Joseph Toeschi.

Fach Musikpädagogik. Hildegard Hosterbach: Musikalisches Lernen in der Montessori-Pädagogik. Musikdidaktische Überlegungen unter besonderer Berücksichtigung der musikpädagogischen Arbeit im deutschsprachigen Raum.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Markus Kosuch: Szenische Interpretation von Musiktheater. Von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik.

Osnabrück. *Fachgebiet Musik/Musikwissenschaft.* Rolf Berger: Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von *Strawberry Fields Forever* und *Penny Lane*.

Passau. *Musikpädagogik.* Achim Kirste: Dr. Johann Wolfgang Schottländer: Die musikalische Filmforschung im Zwielficht des Nationalsozialismus.

Potsdam. *Institut für Musik und Musikpädagogik.* Heike-Doreen Klein: Musikalisch-ästhetische Profilbildung in der Schule. □ Jakov Nemtov: Die Neue Jüdische Schule in der Musik.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Hanno Hussong: Untersuchungen zu praktischen Harmonielehren des 20. Jahrhunderts. □ Dunja Keuper: Die Geselligkeit der Kunst und die Kunst der Geselligkeit in Hans Leo Hasslers *Lustgarten Teutscher Gesänge* von 1601. □ Bernd Trummer: Sprechend singen, singend sprechen. Die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts. □ Ulrike Voltmer: Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnisse.

Salzburg. *Musik- und Tanzwissenschaft.* Michael Friebe: Johannes Ockeghems *Missa Prolationum*. Quellenstudien und Analysen.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Giacomo Fornari: Instrumentalmusik in der „Nation Chantante“. Theorie und Kritik eines Repertoires im Zerfall. □ Josef M. Wagner: Das Württembergische Hoforchester im 19. Jahrhundert (1816–1891). Untersuchungen zur Anstellungspraxis.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Beate Schmidt: „alles Andere kommt von den Göttern“ – Zur dramaturgischen Funktion der Musik in Goethes *Faust I* und zeitgenössischen Schauspielmusiken.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Susanna Balaun: Peter Kolman. Leben und Werk. □ Marko Deisinger: Giuseppe Tricarico, maestro di cappella della Maestà dell'imperatrice. □ Birgit-Charlotte Glaser: Das Antiphonar von Erhard Chorb. □ Mu-Kuei Ho: Stiftsbibliothek Sankt Florian Codex XI 384 und andere Quellen der Choralpflege. □ Andreas Lang: Die Entwicklung der Introdution der Buffo-Oper bis Rossini. □ Gottfried Möser: Das Chorwesen in Wien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Alexander Opatrny: Carolomannus Pachs Schmidt. □ Stefan Schmid: Musik als Medium. □ Verena Zemanek: „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Wolfgang Augustin: „Die Neue Wiener Geigenschule“ (Geigenvirtuosen als Komponisten, Lehrer und Neuerer in der Wiener Musikkultur vom Vormärz bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Instrumentalentwicklung). □ Joel Bacon: Die Funktion der Orgel in der Orchestermusik (Allgemeinkulturelle und musikalische Konnotationen.) □ Andrew Brown: Acoustical Studies on the Flat-backed and Round-backed Double Bass. □ Elmo Cosentini: Analytische Untersuchungen zur motivischen Arbeit im Zyklus der 24 *Préludes* von Sergej Rachmaninoff. □ Stephan Hametner: Musik als Anstiftung – Ansätze für die Theorie und Praxis einer systemisch-konstruktivistischen Musikpädagogik. □ Astrid Heubrandtner: Die Eigenständigkeit der Bildsprache der bildenden Arbeiten ausgewählter Filmregisseure und deren Umsetzung und Bedeutung in ihren Filmwerken unter der besonderen Berücksichtigung der Werke von David Lynch. □ Rainer Holzinger: Diagnose: Auftrittsangst. Das Phänomen im Fokus der analytischen Triade Körper, Geist & Seele. Transparente Visualisierung autogenetischer Aspekte mit Hilfe des neuristischen Intra-Interpersonalen-reziproken-Determinismus-Modells (IRD-Modell) vor dem Hintergrund eines biopsychosozialen Kontextes. □ Matthias Alfred Kunert: Corporate Web-TV. □ Stefan Rosu: Die Freundeskreise der Rundfunkorchester in den Niederlanden. Zur Existenzsicherung im Spannungsfeld von privater Initiative und öffentlicher Förderung. Mit einem Exkurs zur Situation in Deutschland. □ Karin Wagner: Eric Zeisl – Komponist der Alten und Neuen Welt!

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Anja Mühlenweg: Ludwig van Beethovens „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte. □ Oliver Wiener: Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“ (1788–1801).

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Samuel Weibel: Das Deutsche Musikfest im 19. Jahrhundert.

BESPRECHUNGEN

BARABARA STÜHLMAYER: *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 404 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Spätestens seit dem Hildegard-Jahr 1998 sind die Desiderate musikwissenschaftlicher Forschung im Hinblick auf das musikalische Wirken der Hildegard von Bingen offenbar geworden. Wenn auch bereits zahlreiche Studien zum kompositorischen Œuvre der Äbtissin erschienen sind, so sind doch bei näherer Betrachtung immer noch grundlegende Fragen zu den Handschriften, zur Überlieferung, zur Notation, zu den leitenden Kompositionsprinzipien oder zur Einordnung in den zeitgenössischen Kontext, um nur einige Punkte zu nennen, offen. Dem steht auf der anderen Seite eine Flut von halbwissenschaftlichen, esoterisch angehauchten Publikationen zu Leben und Werk Hildegards gegenüber. Hier gilt es für die musikbezogene Mittelalterforschung im Zeichen der Dekonstruktion mittelalterlicher und moderner Mythen, den Weg frei zu legen für eine wissenschaftlich fundierte Beurteilung der Musik Hildegards von Bingen.

Ganz in diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit, die als Monographie den Facettenreichtum von Hildegards Musik näher beleuchten will. Stühlmeyer wählt hierzu einen interdisziplinären Ansatz, bei dem musikwissenschaftliche, theologische und allgemeinere kulturhistorische Fragestellungen zusammenwirken.

Die in neun Kapitel gegliederte Arbeit untersucht nach einer einleitenden Darstellung der Quellenlage und des Forschungsstandes sowie einem biographischen Abriss die Entstehung der Gesänge Hildegards im Spiegel zeitgenössischer Zeugnisse, die Handschriften und ihre Notation sowie Fragen zu Gattung und Stil, bringt Vergleiche mit zeitgenössischen Kompositionen, um Hildegards Musik stilistisch besser einordnen zu können, und deutet die Gesangstexte im Lichte theologischer Strömungen des 12. Jahrhunderts. Zusammenfassende Übersichten zu Quellen, Faksimiles und

Ausgaben sowie eine Diskographie sind als Anhang beigegeben.

Die Autorin versteht es überzeugend, durch eine relativierende Bewertung der historischen Zeugnisse Hildegard einer falsch verstandenen Überbewertung zu entreißen. So zeigt sie, dass die angebliche „Ungelehrtheit“ Hildegards als zeittypischer Demutstos zu verstehen ist und Hildegard durchaus mit wichtigen theologischen und philosophischen Werken ihrer Zeit vertraut war. Vergleiche mit anderen Neukompositionen des 12. Jahrhunderts machen deutlich, dass Hildegard bei all ihrer unbestreitbaren Besonderheit eben nicht der Kompositionsgeschichte enthoben ist und sich durchaus Vergleichskontexte finden lassen. Erhellend sind auch die Überlegungen zu möglichen Verbindungen Hildegards mit der Musiktheorie der Zeit: Autoren wie Aribo oder Johannes (Cotto/Affligemensis) beschreiben Techniken der Melodiefindung, die auch auf Hildegards Musik angewandt werden können. Besonders lehrreich sind die Passagen des Buches, die Hildegards Gesänge und ihre Texte auf dem Hintergrund der Theologiegeschichte deuten und so zu einem vertiefenden und teilweise neuen Verständnis gelangen.

Freilich fehlt der Arbeit die Rezeption der grundlegend neuen Erkenntnisse und Anstöße des internationalen Hildegard-Kongresses von 1998 in Bingen. Dies kann der vorliegenden Arbeit, obwohl sie 2002 als Dissertation in Münster entstand, allerdings nicht zum Vorwurf gemacht werden, da der Kongressbericht gerade erst im Erscheinen begriffen ist. So benutzt die Autorin weiterhin einige der in Bingen dekonstruierten „modernen Mythen“, wie etwa die späte Datierung des musikalischen Teils des Riesencodex (S. 48), die frühe Datierung des Blattes im Zwiefaltener Codex (S. 48), den angeblichen, von einer falschen Übersetzung herrührenden Beleg von Instrumentalbegleitung in einem Brief von Guibert von Gembloux (S. 41) oder die Bezeichnung der Gesangssammlung als „Symphonia armonie celestium revelationum“ (zunächst relativiert S. 15, dann S. 49 f. aber als Überschrift verwendet). In ihrem Bemühen, die Gesänge Hilde-

gards zeitgenössischen liturgischen Gattungen zuzuordnen und damit ihre Liturgizität nachzuweisen, geht die Autorin a priori von einer diesbezüglichen Intention Hildegards aus, ohne nach möglichen späteren Redaktionsprozessen, die durch die Handschriften und die vorhergehende reine Textüberlieferung einiger Gesänge nahe gelegt werden, zu fragen. Auch das verstörende Phänomen, dass selbst in den Hildegard besonders nahe stehenden Klöstern wie Trier keine Spur von ihren Gesängen zu finden ist, bleibt unerwähnt. Bei der Behandlung der Tonalität wird zwar die Besonderheit des C- und A-Modus erwähnt, nicht aber die sich aus deren wechselseitigem Bezug zum F-/G-Modus bzw. D-/E-Modus ergebende spezielle Farbigkeit für die Analyse fruchtbar gemacht. Bei der Analyse des Text-/Melodieverhältnisses weist die Autorin zwar mehrfach nach, wie der Textinhalt durch die melodische Form verstärkt wird, geht aber den (ebenfalls zahlreichen) Beispielen aus dem Weg, bei denen umgekehrt die Melodie eine deutliche Eigenständigkeit der Gliederung aufweist. So verdienstvoll die bereitgestellten Transkriptionen bisher unzugänglicher Offizien des 12. Jahrhunderts durch die Autorin zweifellos sind, zeigen sie letztlich doch nur, dass Hildegard dieser Musik weitaus näher steht als dem Choralrepertoire. Wie das Neue bei Hildegard zu fassen ist, bleibt letztlich offen (und eine zugegebenermaßen schwer zu beantwortende Frage). Zur Notenschrift ist schließlich anzumerken, dass die Unterscheidung zwischen Tractulus und Punctum zur Markierung eines melodischen Tiefpunktes wenig überzeugt, das rundere Punctum vielmehr im Kontext von Quilisma und Pressus Verwendung findet. Auch vermeiden die Schreiber beim Quilisma sehr wohl den Halbtonschritt, wie es Handschriften des niederländischen Raumes zeigen (S. 61 verneinend, S. 100 dann merkwürdigerweise bejahend), und verwenden entgegen der Meinung der Autorin (S. 222) das Oriscuszeichen sehr häufig.

Abgesehen von diesen Details sowie einigen Fehlern in der Tabelle zum *Ordo virtutum* (S. 185 f.) stellt die Arbeit aber sicherlich einen wichtigen Baustein auf dem Weg hin zu einer angemesseneren Beurteilung der Komponistin Hildegard von Bingen dar.

(September 2004)

Stefan Morent

Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. Hrsg. von Matthias HOCHADEL. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2002. XCVII, 476 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 16.)

Der hier erstmals edierte Boethius-Kommentar des 14. Jahrhunderts gehört, obwohl er nur etwa zur Hälfte erhalten ist, zu den längsten musiktheoretischen Texten des Mittelalters. Da er weitgehend aus Zitaten und der Ausarbeitung von älteren Glossen besteht, bietet er Einblicke in das Kompilationsgeflecht mittelalterlicher Lehrschriften und überliefert auch Fragmente nicht erhaltener oder nicht identifizierter Traktate. Interessant an diesem Text ist daher weniger sein sachlicher Inhalt als sein Zeugnis für das Milieu, in dem er entstanden ist: dem Lehrbetrieb der *Ars musica* an der Oxforder Universität.

Der Herausgeber trägt dieser Situation dadurch Rechnung, dass er den Kommentartext auf der linken Seite seinen literarischen Quellen (soweit auffindbar) auf der rechten Seite gegenüberstellt und im Text die drei Schichten, Lemma, Zitat und eigener Text des Kommentators typographisch deutlich abhebt. In der Einleitung gelingt es ihm, zahlreiche Einzelfragen zu klären und ein zusammenfassendes Bild von dem Quellenmaterial zu zeichnen, das der Kommentator vorliegen hatte.

Die Textkonstitution ist sorgfältig begründet. Da die zwei mäßig guten Abschriften des Textes zahlreiche gemeinsame Fehler aufweisen, die sich zum Teil durch den Vergleich mit den Quellentexten korrigieren lassen, sind häufige Konjekturen notwendig. Hierzu einige ergänzende Vorschläge:

Seite 30, Zeile 39 forte] sorte (Quelle); 34, 20 caballum] caballino (Q); 72, 3 †ad] anime (Konjektur); aures†] nares (K); 90, 30 senciantur; 98, 35 mencionem; 118, 14 consensio; 128, 21 mensas] mersas (Q); 132, 5 Augustinus de †libro non iurando†] Augustinus De non iurando (Hs. A) oder Augustinus libro De non iurando; 134, 18 intensione; 140, 3 poterimus] poterunt (Q); 142, 8 fundantur] fraudantur (Q); 142, 18 in hoc] in quoto (Q); 146, 20 tonis] sonis (K); 148, 6 consensio; 150, 6 inflatis] infantis (Q); 154, 10 sic] si (K); 154, 25 onsonancie] conso-

nancie; 160, 22 <sub>>sesqualter ... <sub>>sesquitercius ... <sub>>sesquiquartus (K); 170, 9 thesis] diesis (Q); 178, 8 casum] causam (Q); 178, 9 est] adde ,de' (Q); 184, 28 sonus] fonus (Q); 186, 30 dissenciencium; 190, 32 senciendi; 192, 4/10 racionis] racionique (Q); 194, 14 sensibus] sensibilibus (Q); 198, 24 ad] de (Q); 278, 8 docebit] hoc erit (Q); 294, 14 subdorius; 294, 16 hipodorius] hipofrigius (K); 312, 7 [par]hipate hipaton (Q); 314, 4 autentus; 320, 7 sit] fit (Q); 334, 9 asci<s>; 338, 3 destitutus (Q); 342, 34 intencionem; 344, 7 intencionem; 348, 4 <uni>sonanciam; 354, 33 cantilene (Q); 376, 1 prodit] perdit (K); 384, 3 que] quod (K); 400, 38 [met]] vero (Q); 406, 9 intencionem; 408, 16 demulsit; 408, 21 formula (Q). – Zwei Passagen scheinen lückenhaft zu sein: 70, 32; 150, 18–21. – Bei den Quellentexten kann ergänzt werden: zu 92, 22 Cic. off. 3, 99–101; zu 108, 11–12 Statius, Thebais 6, 120–121. (November 2004) Andreas Pfisterer

PETER GÜLKE: *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVI, 504 S., Abb., Nbsp.*

Peter Gülkes Buch ist seit Franz Xaver Haberls 1885 erschienener Studie die erste deutschsprachige Monographie über Guillaume Dufay, die mehr als nur einzelne Gattungen zum Gegenstand hat. Bücher über Leben und Werk großer Komponisten und ihre Zeit wenden sich naturgemäß an eine breite musikerinteressierte Leserschaft und kein anderer deutschsprachiger Autor wäre in gleicher Weise prädestiniert gewesen, dieser Zielgruppe Dufay nahe zu bringen. Gülkes Auseinandersetzung mit der Musik des 15. Jahrhunderts nahm ihren Ausgang von den Arbeiten Heinrich Besslers, bei dem er 1958 mit einer Dissertation über *Liedprinzip und Polyphonie in der burgundischen Chanson des 15. Jahrhunderts* promovierte und aus dessen Nachlass er 1974 die zweite Auflage von *Bourdon und Fauxbourdon* herausgab. Besslers dort entwickeltes und in *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* begründetes Geschichtsbild von einer „Burgundischen Epoche“ und ihrem Hauptmeister Guillaume Dufay, mit dem er eine in der Ausprägung der harmonischen Tonalität greifbare Vermenschlichung der Musik

verbunden hatte, ist eine jener Master narratives, die die musikwissenschaftliche Forschung seit mehr als 70 Jahren als Bezugspunkt prägen (ein sichtbares Zeichen dafür ist, dass im Artikel „Medieval“ in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bessler der einzige für zitierfähig befundene deutsche Musikwissenschaftler ist). Gülke setzt sich in seiner Dufay-Monographie, die er als eine Fortsetzung seines inzwischen in dritter Auflage vorliegenden, den vorangehenden Jahrhunderten gewidmeten *Mönche, Bürger, Minnesänger* versteht, ebenso konsequent wie kritisch und stets souverän mit Besslers Thesen auseinander und sein Buch zeichnet sich durch eben jene Qualitäten aus, die er selbst einst an seinem Lehrer hervorhob: „[...] das Vermögen, Einzelheiten und Ergebnisse aus verschiedensten Gebieten zu einem Gesamtbild zu ordnen, in dem ein spezieller satztechnischer Befund ebenso seinen Ort und seine Funktion erhält wie etwa die religiöse Bewegung der *Devotio moderna*“. Dass er dabei selbst keine neuen Master narratives zu schreiben versucht, rechne ich nicht zu den Nachteilen, sondern zu den Vorzügen des Buches.

In 27 Kapiteln, deren Anordnung weitgehend der dokumentierten Biographie des Protagonisten folgt, geht der Autor anhand repräsentativer Kompositionen auf sämtliche von Dufay gepflegten musikalischen Gattungen ein. Motette (Kap. III Malatesta-Motetten, VIII frühe ‚Liedmotetten‘, X Bologna-Motetten, XIII Papst-Motetten, XV Florenz-Motetten, XXIII *O proles Hispaniae*), Messe (IV erste Messe in Rimini, VII Messensätze und Satzpaare, XXIII Plenarmessen, XXIV Parodiessen, XXVI ‚Testamente‘) und Chanson (IV, V, XII, XVIII und XXI) nehmen den prominentesten Raum ein, daneben werden jedoch auch die *Recollectio festorum Beatae Mariae virginis* (XXV), Hymnen, Antiphonen und Sequenzen (XVII), die Vertonungen italienischer Texte (IX) sowie ‚Gelegenheitsmusik‘ (XIX) einbezogen. Abgerundet wird das Buch durch eine Zeittafel, ein Werkverzeichnis (das dem Dufay-Artikel von Laurenz Lütteken aus der 2. Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* entnommen ist) sowie ein Glossar.

Gülkes Buch verfolgt, wie der Untertitel „Musik des 15. Jahrhunderts“ verdeutlicht, das Ziel, über die Person des Komponisten hinaus

einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der Musik einer Zeit zu leisten, deren Etikettierungen als „Herbst des Mittelalters“ oder „Frühe Neuzeit“ hierzu nur wenig beitragen würden. Die Instanz des Komponisten als Autor wird daher sowohl aus historischer Perspektive in Bezug auf den Status des Komponisten (XX) als auch in Hinblick auf die Instrumentalisierung in der Forschung am Beispiel von Fragen der Zuschreibung (XXII) reflektiert und relativiert, die Musik in ein von Johannes Tinctoris bis Nikolaus von Kues reichendes Bezugssystem eingeordnet. Die aus meiner Sicht wichtigsten Kapitel des Buches sind jene über den Fauxbourdon (XI) sowie Modus, Tonalität und Perspektive (XVI), in denen der Autor in der kritischen Auseinandersetzung mit Besslers Master narrative auch einem nicht spezialisierten Leser die Problematik des Umgangs mit der Satztechnik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahe bringt.

Obwohl sich das Buch an eine breite Leserschaft wendet, beharrt sein Autor auf der analytischen Vermittlung von Dufays Musik. Die ausführlichen, durch zahlreiche Notenbeispiele illustrierten Analysen bilden keineswegs eine bloße Zutat, sondern den Kern des Buches. Gülke gelingt es, einen Kompromiss zwischen einer historisch adäquaten Beschreibungssprache und dem Horizont eines Lesers zu finden, dessen Erfahrungen im Umgang mit Notentexten bisher die Musik des 15. Jahrhunderts nicht eingeschlossen hatten. Es hieße daher die Intentionen des Autors zu verkennen, wenn man gelegentliche terminologische Anachronismen nicht als Übersetzungshilfen verstehen würde. Zu hoffen ist, dass Gülkes Analysen ein breites Publikum finden und dass jene Musikwissenschaftler, die sich mit der Musik des 15. Jahrhunderts beschäftigen, dadurch zum Beharren auf der musikalischen Analyse ermutigt werden.

(November 2004)

Oliver Huck

IRMGARD JUNGSMANN: Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 221 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 11.)

Von einer kostbaren und – wie die Autorin betont – bislang kaum beachteten Dekalog-Il-

lustration aus dem 15. Jahrhundert in der Dorfkirche von Gemmrigheim (Baden-Württemberg) ausgehend, nähert sich Irmgard Jungsmann einem (aufgrund der fragmentarischen Quellenlage) äußerst schwierigen Kapitel der Tanzforschung: soziokulturellen wie sozialpolitischen Dimensionen der „populären“ (bzw. Volks-)Tanzkultur des 15. und 16. Jahrhunderts in den „deutschsprachigen Gebieten des Deutschen Reiches [...] nördlich der Alpen“ (S. 18). Unter diesem Aspekt neben weiteren ikonographischen Dokumenten auch schriftliche Zeugnisse wie Tanzpredigten und Tanzgesetzgebungen bis hin zu ersten umfangreichen Tanz- bzw. so genannten „Antitanz“-Traktaten untersucht.

Erwartungsgemäß stehen in diesem Zusammenhang zunächst Erörterungen zum Verhältnis der Kirche (als „normgebende Instanz“) zum Tanz im Vordergrund, um anschließend ebenso Normgebungen „weltlicher Obrigkeiten“ mit einzubeziehen, wobei die entsprechenden Quellen auch auf ihren (freilich nur sehr spärlichen) Informationsgehalt zu tänzerisch-choreographischen Aspekten befragt werden. In ihren Ausführungen zu den allorts kursierenden Topoi tanzfeindlicher Argumentationen bzw. zu den entsprechenden Vorschriften und Verboten richtet die Autorin ihren Blick nicht nur auf die Verfasser und ihre Intentionen, sondern sie bemüht sich auch um eine differenzierte Analyse der Adressaten und ihren gesellschaftsspezifischen Kontexten, um der – in Anbetracht des zeitlich wie geographisch weitgesteckten Untersuchungsfeldes – lauernen Gefahr grober Pauschalisierungen zu entgehen. Die sich hierbei zeigende Problematik bislang weitgehend unangefochtener Thesen bleibt jedoch leider häufig im Ansatz stecken: So lehnt Jungsmann – ohne schlüssige Argumentationen – kategorisch „Reste heidnischen naturreligiösen Kulturgutes“ in Brauchumständen des 16. Jahrhunderts ab (S. 14), ebenso wie sie sich in der „Einführung“ ihrer Studie (mit Bezug auf Arbeiten anderer Autoren) gegen eine generell ablehnende Einstellung der Kirche wehrt (S. 15 f.) – in der Folge dann aber doch vor allem jene Haltung zum Gegenstand ihrer Diskussionen macht. Überzeugender wirkt dagegen ihre Beweisführung, dass – entgegen Lehrmeinungen älterer Literatur (Weinhold 1882, Böhme 1886, Sachs 1933

und Panzer 1938) – im „Deutschland des 15. Jahrhunderts“ der Reigentanz im Vergleich zum paarweise angeordneten Prozessionstanz nur von marginaler Bedeutung gewesen sei (S. 47 ff.). Ebenso kritisch geht sie Bedeutungshorizonten der in den Quellen vorzufindenden Unterscheidung zwischen einem „alten“ und „neuen“ Tanz im städtischen Ambiente nach und stellt mit ihrem Ergebnis, dass es sich bei den „alten“ Tänzen um ruhigere, moralisch unbedenkliche, dagegen bei den „neuen“ um „unordentlich“ ausgelassene Formen handele, hartnäckig tradierte Quelleninterpretationen älteren Datums (u. a. Voss 1868, Schikowski 1926, Wiora 1953) in Frage.

Im Rahmen dieser Ausführungen wird dem Leser anschaulich vor Augen geführt, dass die Autorin nicht nur mit einer problematischen Quellenlage, sondern auch mit verwirrend undifferenzierten Begriffsdefinitionen in der Forschungsliteratur kämpfen musste. Umso instruktiver ist ihre Zusammenstellung deutschsprachiger Quellen, teils literarischer Provenienz, zum Tanz des 15. Jahrhunderts. Bedauerlich ist jedoch wiederum, dass im Kapitel „Ausagen bisheriger Forschung“ keineswegs der aktuelle Forschungsstand präsentiert wird (bei den Hinweisen zur *Basse danse* werden beispielsweise Sachs 1933, Borren im entsprechenden Artikel der *MGG* von 1949 und Nettel 1962 zitiert!). Der Umstand, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Musikwissenschaftler dem historischen Volkstanz (und seinen musikalischen Facetten!) widmeten, ist offensichtlich Rechtfertigung genug, den Gegenstand auch bei Vernachlässigung der musikalischen Komponenten weiterhin vor allem der Musikwissenschaft bzw. Musiksoziologie zuzuordnen (vgl. z. B. S. 11, 14, 17, 66 und insbesondere S. 186) und neuere Erkenntnisse der Tanzforschung bzw. tanzsoziologischer Arbeiten aus dem Umfeld der Geschichtswissenschaft zu ignorieren. Neben dem gravierenden *Fauxpas* der Ausklammerung von Ergebnissen der Volkstanzforschung (vgl. hierzu Bröcker im Artikel „Tanz/Volkstanz“ in *MGG2*, Sachteil 9, 1998) hätten auch die in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Studien aus dem Bereich der historischen Verhaltensforschung wie sie Nitschke (z. B. 1987, 1989, 1992) und Saffien (1994) bieten, nicht stillschweigend ausgeklammert werden dürfen. Insofern wirkt die

abschließende Methodendiskussion im Kapitel „Zusammenfassung“ nicht nur unvollständig, sondern auch deplatziert und unmotiviert. Sie hätte an den Beginn und in einen direkteren Zusammenhang zu einer Erörterung des spezifischen Ansatzes der vorliegenden Arbeit gesetzt werden müssen, wobei die Abgrenzung von anderen Forschungsperspektiven zumindest einer kurzen Erwähnung bedürftig hätte. Der kritisch prüfende Blick, den die Autorin im Umgang mit dem Quellenmaterial entwickelte, weicht nun seitenlangen Paraphrasierungen oder gar direkten Auszügen aus den Standardwerken prominenter Vertreter der Mentalitäts-, Sozial- und Kulturgeschichte (Elias, Burke, Foucault etc.). Sprachliche Holprigkeiten und inhaltlich äußerst problematische Unschärfen (so spricht die Autorin beispielsweise von „der Unkenntnis der italienischen Tanzmode in höchsten deutschen Kreisen in Deutschland“ und bezieht sich dabei auf eine Innsbrucker Quelle, S. 43), sprunghafte Gedankengänge und teils konstruierte Problemstellungen („Warum entstand die Abbildung im 15. und nicht einem anderen Jahrhundert, wenn doch das Tanzverbot schon viel länger existierte?“, S. 12) belegen, vor welchen Schwierigkeiten die Autorin stand, indem sie sich – vermutlich von einer faszinierenden Entdeckung verlockt – ein Thema wählte, das sowohl im Bereich der Quellen- als auch der Forschungssituation mit großen Herausforderungen aufwartet.

(Dezember 2004)

Stephanie Schroedter

ROLF MÄSER: Bach und die drei Temporätsel. Das wohltemperierte Klavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 497 S., Nbsp. (Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis. Band 2.)

Rolf Mäser Gedanken zur Frage des Tempos in Bachs (Tasten-)Musik gehören in die Rubrik eigenwilliger Bach-Deutungen. Das Buch erörtert die zentrale aufführungspraktische Frage, ob sich aus dem schriftlichen Befund der Quellen zuverlässige Anhaltspunkte für eine exaktere Eingrenzung der Tempovorstellungen gewinnen lassen und beantwortet sie mit einem entschiedenen Ja. Mäser glaubt jeder Taktart eine Art immanentes Eigentem-

po („Tempo giusto“) zuschreiben zu können, das innerhalb eines bestimmten Rahmens unter Berücksichtigung werkindividueller Faktoren (etwa dem Abstand der Harmoniewechsel) von verbalen Tempoangaben zusätzlich modifiziert werden konnte. Der Autor sieht sich durch Bachs Schüler Kirnberger bestätigt, der die Beziehung zwischen Taktart und Tempo in den Tanzsätzen der Zeit ausdrücklich bestätigt. Unausgesprochen bezieht sich Mäfers Methodik grundsätzlich auf die ältere Vorstellung eines in Proportionen abgestuften Temposystems. Aufgrund mehrerer Indikatoren gelangt der Autor zu einer aus seiner Sicht für die Musik Bachs allgemein gültigen Staffe lung von Zeitmaßen, deren Relationen er durch empirische Erprobung auf konkrete Beispiele in der Praxis überträgt. Die keineswegs umstürzlerische Theorie bleibt als Ganzes unbewiesen. Sie liefert in Einzelfällen durchaus überzeugende Lösungen, fördert aber von den bisherigen Erkenntnissen historischer Musizierpraxis kaum signifikant abweichende Ergebnisse zutage. Zudem relativiert die sinnvolle Einbeziehung sekundärer Tempofaktoren (S. 429–481) die Aussagekraft des zentralen Untersuchungsaspektes mehr, als es dem Autor recht sein dürfte. Alles in allem erscheint der reißerische Untertitel, mit dem Bach wieder einmal als großer „Rästelsteller“ der Musikgeschichte missverstanden wird, maßlos übertrieben.

Die eigentlichen Probleme des Buches aber liegen weniger auf der inhaltlichen Ebene als in der Darstellungsweise. Diese ist einerseits durch Weitschweifigkeit, andererseits durch eine umständlich pedantische, Banalitäten und Zirkelschlüsse produzierende Detailversessenheit geprägt. 350 Seiten lange vorbereitende Überlegungen und Exkurse (u. a. zur Frage thematischer Bezüge, zur Zahlensymbolik, zu Schriftebefund, Zyklusbildung und Werküberlieferung des *Wohltemperierten Klaviers*) lassen das Ziel der Untersuchung mehr als einmal völlig aus dem Blickwinkel verschwinden und spannen auch gutwillige Leser unnötig auf die Folter. Die mangelnde Konzentration der Materie und eine Redundanz an folgenlosen Einzelbeobachtungen entwerten den an sich lobenswerten umfassenden Ansatz, Tempofragen als integralen Bestandteil einer historisch informierten Aufführungspraxis zu begreifen. Wie fast alle Untersuchungen dieser Art sagt

auch die vorliegende mehr über die Persönlichkeit des Autors als über den Gegenstand selbst aus.

(Dezember 2004)

Klaus Aringer

WILHELM HEINSE: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina PETERSEN hrsg. und kommentiert von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 682 S., Abb., Nbsp.

Beide hier vorgelegten fiktionalen Prosaschriften des thüringisch-rheinischen Dichters Wilhelm Heinse waren bisher nur in Faksimileausgaben verfügbar und hatten nie zuvor eine kommentierte Ausgabe erfahren. In beiden Fällen ist die musikhistorische Bedeutung der Texte wohl größer als die literarästhetische. So ist die gegenwärtige, in vierjähriger Arbeit entstandene Edition musikwissenschaftlicher Initiative zu verdanken. In Heineses Musikroman entflieht die Fürstentochter Hildegard von Hohenthal einer Liebesbeziehung zu ihrem bürgerlichen Musiklehrer, dem Hofkapellmeister Lockmann, in Männerkleidern nach Italien und macht dort den Kastraten Konkurrenz. Die Handlung liefert den Rahmen für ausgedehnte Dialoge und Erörterungen über musiktheoretische, -ästhetische und -historische Themen. Den zahlreichen Verweisen und Anspielungen auf Kompositionen und Musikschriften v. a. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgespürt zu haben, ist das große Verdienst dieser Ausgabe. Die meisten Beispiele entstammen der Opera seria der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Jomelli, Traetta, Gluck, di Majo etc.), über hundert einzelne Szenen werden geschildert. Gemeinsam mit den Projektmitarbeitern Oliver Huck und Bettina Petersen hat sich der Herausgeber bemüht, die von Heinse behandelten Musikstücke in Abschriften oder Drucken aufzuspüren, um Heineses oft nur vage Angaben im Kommentarteil präzisieren und erläutern zu können. Als Kompensation einer von Heinse zeitweilig geplanten, aber nicht realisierten Notenbeilage werden innerhalb der Anmerkungen 40 Notenbeispiele aus den herangezogenen Werken geboten.

In vielen Fällen können auch die Quellen, aus denen Heinse für seine musiktheoretischen Exkurse schöpfte, identifiziert werden. Anderes scheint auf Heineses eigene musikalische

Praxis zurückzuführen zu sein, so eine interessante ungleichschwebende Temperatur mit reiner Quinte und Großterz über dem Ton C. Die Kommentare erläutern die von Heinse bevorzugte Intervallterminologie (z. B. „verkleinerte Sexte“), ohne allerdings auf das zugrunde liegende Intervallsystem von Georg Philipp Telemann und Georg Andreas Sorge zu verweisen. Auch eine Stimmanweisung zur gleichschwebenden Temperatur zeigt Parallelen zu der 1749 von Sorge veröffentlichten. Eine zutreffend erklärte, aber nicht nachgewiesene Metapher der Tonikaparallele als „Gemahlin des Grundtons“ (S. 445) stammt aus Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 52). Seltene Ausnahmen sind Fehlinterpretationen wie im Fall eines „Englischen Pianoforte [...] mit Pedal“ (S. 39), bei dem es sich nicht um ein Pedal „zur Aufhebung der Dämpfung“ (S. 483), sondern um eine ganze Pedalklavatur handeln dürfte.

Die Textgestalt folgt den Erstdrucken. Fraktur- und Antiquasatz in den Vorlagen werden auch in der Edition typographisch differenziert. Allerdings handelt es sich bei den *Musicalischen Dialogen*, einer vor 1771 entstandenen Jugendschrift Heinses, um einen posthumen Erstdruck, so dass Eingriffe des Erst-Herausgebers schwer abzuschätzen sind. In einem Register sind sämtliche erwähnten Personen (mit Lebensdaten), Rollen und Werke verzeichnet. Die bemerkenswerten Titelvignetten von Meil und Sömmering werden originalgetreu reproduziert. Die Ausgabe schließt mit einem anregenden Essay des Herausgebers über „Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heinse“, der leider auf die Quellennachweise zu den zahlreichen Zitaten verzichtet.
(September 2004) Thomas Synofzik

RICHARD ARMBRUSTER: Das Opernzitat bei Mozart. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)

Eine systematische Untersuchung zur Zitattechnik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts war seit langem überfällig, und Richard Armbrusters detaillierte Studie zum Opernzitat bei Mozart ist als Beitrag zur Auseinandersetzung mit diesem Desiderat daher ganz besonders zu begrüßen. Auch wenn angesichts

der noch immer zu geringen Kenntnis der Musik von Mozarts Zeitgenossen die Zitate aus deren Werken gewiss nicht vollständig identifiziert werden können (und der Verfasser eine solche Vollständigkeit auch gar nicht anstrebt), bieten Mozarts Opern zum gegenwärtigen Forschungsstand den besten Ausgangspunkt zu einem solchen Unternehmen. Zogen die Fremdzitate berühmter Zeitgenossen (Martín, Paisiello, Grétry, Sarti und Gluck) als geistreiche Anspielungen die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich, so büßten sie mit dem Verschwinden der zitierten Werke aus den Spielplänen auch ihren Zitatcharakter und damit ihre besonderen semantischen Funktionen ein. Der heiklen Aufgabe, „die ursprüngliche, zumeist ephemere Konstellation des musikalischen Aufführungskontextes seiner Wiener Opern bzw. der mit Zitatverfahren spielenden Instrumentalmusik zu rekonstruieren“ (S. 6), nimmt sich der Verfasser in einzelnen, die Gesamtheit der bislang sicher identifizierbaren Zitate berücksichtigenden Fallstudien an, wobei – wie nicht anders zu erwarten – die berühmte „Tafelszene“ aus dem zweiten Finale von *Don Giovanni* im Zentrum der Untersuchung steht (S. 82–141).

Methodisch verdienstvoll ist dabei zunächst die saubere Unterscheidung der unterschiedlichen Adaptionformen (wie Entlehnung, Umarbeitung, Variation, Transkription, Parodie, Pasticcio), wobei Armbruster im Anschluss an Paul Thissen (*Zitatechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998) das Zitat begriff als bewusste Entlehnung, die innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll. Im Einzelnen differenziert Armbruster bei Mozart vier Typen des Melodiezitats: 1. das „Zitat als hauptthematische Setzung, die einen ganzen Abschnitt prägt und gleichsam über feste Grenzen verfügt“, 2. das „kürzere, episodenhafte Zitat, das innerhalb des Verlaufs eines längeren Stückes paraktisch angespielt erscheint“, 3. die „Durchdringung des Musiksatzes mit einem hypotaktisch eingeführten Zitat, bei dem sich, ausgehend von einem kürzeren themabildenden Zitat am Beginn eines Stückes ein neuer, zitatgeprägter, aber selbständig fortschreitender Satz herausbildet“, und 4. „Stücke, die ganz aus zitatgeprägter Musik bestehen“ (S. 14). Die ausschließlich satztechnische Fundierung der defi-

nitorischen Kriterien begrenzt freilich die Reichweite der hieraus ableitbaren Erkenntnisse; literatur-, theater- und kulturwissenschaftliche Ansätze, etwa zu Intertextualität und Intermedialität, die hätten fruchtbar gemacht werden können, werden vom Verfasser nicht reflektiert. Gerade durch dieses Defizit im Bereich der Theorie hat die Arbeit insgesamt, auch im Vergleich zu dem bereits zwei Jahre früher erschienenen, thematisch verwandten Buch von Mary Hunter (*The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, Princeton 1999), allerdings das Nachsehen.

Der analytische Hauptteil der Arbeit ist zweigeteilt, wobei sich an „Das Opernzitat in der Oper“ (S. 33–263) eine wesentlich knappere Darstellung über „Das Opernzitat in der Instrumentalmusik“ anschließt (S. 267–315; der umgekehrte Fall, also das Zitat von Instrumentalmusik in der Oper, kommt zumindest bei Mozart offenbar nicht vor). Die unterschiedlichen Gewichte der einzelnen Abschnitte spiegeln nicht die Häufigkeitsrelationen der Phänomene wider; von den insgesamt dreizehn nachgewiesenen Zitaten finden sich nur sieben in Mozarts Opern: die drei Zitate in der Tafelszene aus *Don Giovanni*, die Grétry- und Paisiello-Zitate in *Le nozze di Figaro*, das Figaro-Zitat in *Così fan tutte* und das Choralzitat in der Geharnischtenzene der *Zauberflöte*. Besonders stark divergieren die einzelnen Zitate hinsichtlich ihrer Prägnanz, die wiederum „von Faktoren wie der Genauigkeit der Zitierung (also der Unversehrtheit von Rhythmik und Diastematik des zitierten Abschnitts), der Wahrung bzw. Nichtachtung prägnanter Gegenstimmen oder charakteristischer Begleitungen des Melodiezitats, dem Umfang des Zitats und der Bekanntheit der Vorlage, aber auch von der Position bzw. der Einführung des Zitats im Stück und der Bedeutung des Zitats für den Satzverlauf des zitierenden Stücks“ abhängt (S. 322). Besonders aufschlussreich ist der Vergleich der Tafelszene aus *Don Giovanni* mit der Grétry-Anspielung in *Le nozze di Figaro*, die lediglich einen präzisen Verweis auf Grétrys musikalische Lösung darstellt, ohne notengetreue Adaption des ganzen Ensembles. Armbrusters Analyse verdeutlicht hier, wie sehr der Zusammenhang zwischen szenischer Koinzidenz und formaler Wiederaufnahme „gerade auch vor dem Hintergrund des stets

möglichen Plagiatvorwurfs als sorgfältig kalkuliert und ausbalanciert gelten“ kann (S. 171). Auch wenn es den Anschein hat, dass der Autor in seiner Übertragung der für das 19. Jahrhundert entwickelten Terminologie die Relevanz des „Plagiats“ für die Mozart-Zeit überschätzt, so relativiert der sehr detaillierte Nachweis der Anlehnung Mozarts an die gesamte musikalische Finaldramaturgie aus Grétrys *L'Amant jaloux* die Bedeutung des einzelnen Melodiezitats und damit auch die Annahme, Mozart habe im *Figaro*-Finale Grétrys Musik „überbieten“ und einen „Qualitätssprung“ bzw. „Niveausprung“ (S. 173) demonstrieren wollen. Für die kaum überraschende Erkenntnis, „daß gerade das bekannteste unter den Zitatverfahren Mozarts, die Zitate in der Tafelszene des *Don Giovanni*, das kompositorische Niveau der Zitatlösungen in den anderen Opern Mozarts unterschreitet“ (S. 323), hätte es dieser Vergleichsanalyse indes weniger bedurft als einer klaren Unterscheidung zwischen „extradiegetischer“ und „intradiegetischer“ (bzw. „drameninhärenter“) Musik sowie generell einer stärkeren Abstraktion von der Außenseite des Tonsatzes, eine Einschränkung, die den Wert dieser sehr verdienstvollen Untersuchung freilich nur unwesentlich schmälert.

(Dezember 2004)

Arnold Jacobshagen

Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn und dem Museum für Sepulkralkultur, Kassel. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2002. 252 S., Abb.

„Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten“. *Liszt und Beethoven. Katalog einer Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik, des Beethoven-Hauses Bonn und des Liszt Ferenc Gedenkmuseums Budapest 2002. Hrsg. von Mária ECKHARDT, Jochen GOLZ, Michael LADENBURGER und Evelyn LIEPSCH. Weimar u. a.: Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest 2002. 148 S., Abb.*

Es gibt auch in der Musikliteratur Themen, die sich in Ausstellungen samt den dazugehörigen Katalogen besser als in jeder anderen Form darstellen lassen. Begräbnis, Totengedenken und Reliquienverehrung berühmter Komponis-

ten gehören zweifellos dazu. Der anlässlich einer Ausstellung im Bonner Beethoven-Haus gemeinsam mit dem Museum für Sepulkralkultur in Kassel vorgelegte Katalog *Drei Begräbnisse und ein Todesfall* behandelt jenseits der bewährten Wege der Rezeptionsforschung zentrale Aspekte des Beethoven-Gedenkens vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Erinnerungskultur. So diskutiert Walther Brauneis die zum Teil einander widersprechenden Informationen zu Beethovens letzter Wohnung im Schwarzspanierhaus und vergleicht dessen Begräbnis mit denen von Salieri und Schubert, während Silke Bettermann die Porträts des sterbenden und toten Komponisten ausführlich erläutert. Michael Ladenburger geht auf die Musik zu Beethovens Begräbnis und die verschiedenartigen Feiern zu seinem Gedenken ein, während Beate Angelika Kraus die Verwendung einzelner Werke als *Marche lugubre* vor allem anhand der französischen Praxis erörtert. Jutta Schuchard stellt schließlich das Beethoven-Gedenken in den übergreifenden Zusammenhang der Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts – von den Grabmälern über die Aufbewahrung von Haarlocken bis hin zu den weit verbreiteten Gedenkmedaillen. Jenseits der einzelnen Aufsätze und des Bildmaterials wird eine Fülle von Dokumenten zusammengetragen: Briefe und Tagebuchaufzeichnungen im Umkreis von Beethovens Tod ebenso wie die bisher umfangreichste Zusammenstellung von Gedichten auf den verstorbenen Komponisten und die Nachrichten über die beiden Exhumierungen von 1863 und 1888. Nur zwei kleine Desiderata seien hier angemerkt: In der Reihe der Gedenkfeiern hätte die gut dokumentierte „Todesfeier“ des Frankfurter Cäcilien-Vereins am 14. Mai 1827 einen Platz verdient gehabt. Bei den drei Seelenämtern in Wien am 3., 5. und 26. April desselben Jahres mit den Aufführungen von Mozarts oder Cherubinis Requiem wäre ein Hinweis auf die zugrunde liegende katholische Praxis (Requiem, Siebentagesamt, Vierwochenamt) angebracht gewesen. Doch solche kleinen Mängel mindern nicht den Wert dieses vorzüglich ausgestatteten Kataloges, der eine willkommene Bereicherung der Beethoven-Literatur darstellt.

Anders angelegt ist der Katalog zu einer Ausstellung über Franz Liszt und Beethoven, die

aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Bonner Beethovenhaus, der Stiftung Weimarer Klassik und dem Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest entstand und nacheinander in allen drei Städten gezeigt wurde. Nach einem einleitenden Aufsatz von Axel Schröter über „Aspekte der Beethoven-Rezeption von Franz Liszt“ steht hier die Kommentierung der ausgestellten Exponate stärker im Mittelpunkt. Die Ausstellung enthielt nicht nur die üblichen Briefe, Partituren, Konzertprogramme und bildliche Darstellungen, sondern auch so ungewöhnliche Stücke wie eine Doppelpetschaft mit den Porträts von Beethoven und Liszt oder einen Abguss der rechten Hand des Letzteren. Die gründliche Kommentierung und die fast durchweg vorzüglichen Abbildungen rechtfertigen eine Präsentation in der vorliegenden Form. Auch dieser Katalog bereichert die einschlägige Literatur um eine gut aufbereitete Dokumentation.

(August 2004)

Gerhard Poppe

KEVIN ALLEN: August Jaeger: Portrait of Nimrod. A Life in Letters and Other Writings. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. 318 S., Abb.

Kenner und Liebhaber der Musik Edward Elgars sind mit dem Namen August Jaeger vertraut aus der Korrespondenz mit dem Komponisten und aus der Widmung der IX. Variation („Nimrod“) der *Variations on an Original Theme* („Enigma“) op. 36 (1899). Weniger bekannt ist seine Bedeutung für andere Komponisten der Zeit, vor allem Charles Hubert Hastings Parry und Samuel Coleridge-Taylor. Die Familie Jaeger aus Düsseldorf kam 1878 mit dem 1860 geborenen Sohn August nach England. August arbeitete in einem Landkartenverlag, bevor er 1890 eine Stelle beim Musikverlag Novello antrat. Ein Glücksfall für die Musik Englands. Eher für Büroverwaltung angestellt, konnte sich Jaeger auch als führender künstlerischer Berater in der Firma etablieren. Nebenbei schrieb er zahlreiche Rezensionen (vor allem in der *Musical Times*). Seine Stelle bei Novello und das daraus entstehende Netzwerk an Kontakten mit führenden Musikern Englands benutzte er, um zahlreiche bedeutende neue Werke und jüngere Komponisten zu fördern. In einigen Fällen entwickelten sich enge Freundschaften mit den Komponisten, die

bekannteste mit Elgar. Jaegers moralische Unterstützung war für den unter mangelndem Selbstvertrauen leidenden Elgar besonders wichtig. Jaeger gewann das Vertrauen des Komponisten nicht nur wegen seines musikalischen Sachverständnisses, sondern auch weil er die emotionale Kraft von Elgars Musik schätzen und seine Begeisterung dem Komponisten mitteilen konnte. Er kommentierte in Vorbereitung befindliche Partituren und bewog Elgar manchmal sogar dazu, Stellen neu zu überdenken (z. B. Finale der *Enigma-Variationen*, Höhepunkt des *Dream of Gerontius*). Klar geht daraus hervor, wie idiomatisch sich Jaeger auf Englisch ausdrücken konnte und sogar die sehr idiosynkratische, witzige Briefsprache, die Elgar im engen Freundeskreis verwendete, einwandfrei erwidern konnte.

Die Korrespondenz zwischen Jaeger und Elgar ist in der Elgar-Biographie vielfach zitiert und in Ausgaben von P. M. Young (1965) und J. N. Moore (1987) herausgegeben worden. Kevin Allen, Autor dieser neuen Biographie Jaegers, erinnert jedoch daran, dass etwa 60 % des Briefwechsels verloren sind, vielleicht z. T. weil Elgar selbst einiges nach Jaegers Tod vernichtete. Ausgaben des Briefwechsels mit anderen Komponisten fehlen, obwohl z. B. Briefe in den Parry-Biographien von Charles L. Graves und Jeremy Dibble zitiert werden.

Kevin Allen berichtet über das vergleichsweise kurze Leben – er ist 1909 an Tuberkulose gestorben – detail- und zitatenreich. Das Musikleben in England um die Jahrhundertwende kennt er bestens, die Zeit und die Personen werden lebendig heraufbeschworen. Das betrifft übrigens keineswegs nur Engländer, denn Jaeger kommentierte z. B. auch Aufführungen von neuen Werken deutscher Komponisten in Duisburg, Düsseldorf etc. Allens Ziel ist nicht, Kommentare zu den betreffenden Werken im Licht von Jaegers Äußerungen zu schreiben. Sie hätten das Buch überfrachtet, das als Dokumentation und nicht als musikwissenschaftliche Untersuchung zu bewerten ist. (Wie man beide miteinander verbinden kann, zeigt der Artikel von C. Grogan über die Korrespondenz Elgar-Jaeger zu *The Apostles*, in: *Music & Letters* 72, 1991, S. 48–60). Für Englandinteressierte ist Allens Buch ein Genuss. Hat man erst einmal hinein geblickt, ist es schwer, es wieder wegzulegen. (November 2004)

David Hiley

ANDREAS BERNNAT: *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von „Pour le piano“ bis zu den „Etudes“*. Tutzing: Hans Schneider 2003. 210 S., Nbsp.

Der Versuch, Kategorien für die Beschreibung der Formbildung bei Debussy zu finden, wird bis ins späte 20. Jahrhundert von der kompositorischen Tradition harmonisch-tonaler Musik und der daran ausgebildeten analytischen Tradition bestimmt: Analyseverfahren im Rückspiegel der Geschichte gewissermaßen. Die Berliner Dissertation Andreas Bernnats nimmt bewusst keinen historisch-kritischen Standpunkt ein, um die Kontextualisierung scheinbar widersprüchlicher Kompositionsprinzipien in der Klaviermusik Claude Debussys zu erklären, sondern verfährt mit den dieser besonderen Ausprägung der französischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts zugrunde liegenden Verfahren annähernd phänomenologisch. In Ausweitung und Modifizierung des von Bernnat schon 2001 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* dargestellten Analyseverfahrens leitet der Verfasser ein Modell her, mit dem das spezifische Zusammenwirken musikalischer Momente bei Debussy in positiver Weise, also nicht unter dem Aspekt der Abgrenzung gegenüber der Tradition, beschrieben werden kann. Die Unterscheidung von drei kompositorischen Grundprinzipien (Klangstrukturen, die auf ein simultanes Ganzes verweisen – Linienstrukturen, die auf ein sukzessives Ganzes verweisen – Satzstrukturen, die auf die Verknüpfung von Simultaneität und Sukzessivität verweisen), die einzeln auftreten, einander aber auch überlagern können, beherrscht dieses Analysemodell, das auf unterschiedlichen formalen Ebenen einsetzbar ist: satztechnische Organisation, Syntax und Gesamtanlage.

Die Stärke des von Bernnat beschriebenen Analysemodells (das von ihm paradigmatisch anhand von Klavierwerken Debussys unterschiedlichster Zusammenhänge vorgeführt wird) ist zugleich auch die Schwäche des Modells – die Problematik des eher Unverbindlichen. Gerade die Kompositionen Debussys stecken voller mehr oder weniger verborgener Hinweise auf Aspekte der Tradition, zumal die von Bernnat mehrfach angeführte *Hommage à Rameau*; weiterhin lässt dieser Ansatz Fragen

zur Zyklenbildung bei Debussy nahezu vollkommen aus dem Blick, obwohl dieser Aspekt auch für kompositorische Detailbelange bei Debussy von großer Bedeutung sein kann (und dieses Buch im Übrigen in erster Linie formalen Problemen gewidmet ist). Andererseits ist zu fragen, wie spezifisch dieses Modell gerade auf die Musik Debussys anzuwenden ist, oder ob es nicht gerade für die Musik an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ein erheblich probateres Mittel zur satztechnischen Durchdringung darstellt als die Pitch Class Set Methods anglo-amerikanischer Provenienz. Eine Ausweitung dieses Modells müsste allerdings auch eine Neufassung des Begriffsfeldes „Form“ beinhalten, Bernnat geht es offenbar weniger um handgreifliche Formen, sondern vielmehr um das Formen musikalischen Materials; problematisch erscheinen in diesem Zusammenhang auch die Mehrfachbedeutungen der analytisch besetzten Begriffe „Zug“ oder „dominant“.
(November 2004) Birger Petersen

AE-KYUNG CHOI: Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun. Sinzig: Studio Verlag 2002. 273 S. (Berliner Musik Studien. Band 25.)

Ae-Kyung Choi formuliert mit der Zielsetzung, „erstmal eine den Symphonien Yuns angemessene Art der Analyse zu entwickeln“ (S. 8), gleich zu Beginn ihren hohen Anspruch. Als Gegenentwurf bezieht sie sich konkret auf die Arbeit Ilja Stephans (München 2000), dessen Ansatz sie aufgrund seiner eurozentristischen Perspektive problematisiert. Choi konzentriert sich auf die als wesentlich wichtiger erachtete koreanische Tradition.

Ein knapper Überblick über die koreanische Kultur macht den ersten Teil des Buches aus. Die in der Landesgeschichte herausragenden Denkströmungen werden als Grundlage für Yuns Geisteshaltung kurz angerissen. Es folgt eine Darstellung der historischen Entwicklung und des philosophischen Fundaments der koreanischen Musik. Hinsichtlich struktureller Spezifika beschränkt sich Choi sinnvoll auf die Erläuterung des für Yuns Komponieren wichtigen Systems der koreanischen Modi sowie auf die beispielhafte Analyse eines Stückes koreanischer Hofmusik. Im Analyseteil kommt sie noch mehrfach auf unterschiedliche Gattungen

und Werke zurück, und konzentriert sich so ganz auf das Notwendige zum Nachvollzug möglicher Parallelen. Etwas mehr Raum hätte man sich für die Auseinandersetzung mit Yuns Weg im Spannungsfeld von östlicher und westlicher Musikauffassung gewünscht. Die anfangs aufgestellte Behauptung, der Komponist habe die europäische Tradition „offensichtlich eher etwas schematisch rezipiert“ (S. 8), wird leider nicht belegt und scheint in Anbetracht der Erkenntnisse Stephans auch nicht unbedingt überzeugend. Es ist erfreulich, dass die von Yuns Witwe Soo-Ja Lee verfasste Biographie (Seoul 1998) einbezogen wird, vielen europäischen Forschern ist dies aufgrund der Sprachbarriere nicht möglich. Ob aber aus dieser und anderen erwähnten Quellen nicht eine etwas eingehendere Rekonstruktion von Yuns Entwicklung möglich gewesen wäre, bleibt fraglich.

Auch sonst verharren manche Aussagen zu sehr im Allgemeinen. Den Stilwandel der zeitgenössischen Musik in den 1970er-Jahren lediglich mit Phrasen wie „Neue Einfachheit“, „Neue Schönheit“ und „Neoromantik“ abzutun, wird weder der Musik dieser Zeit noch Isang Yuns gerecht (S. 3). Feststellungen wie „[die] glissandierende Zweitongruppe do-si [...] drückt ein Gefühl von Trauer und Gram aus“ (S. 39) sind nur bei gleichzeitiger Erklärung ihrer Bedeutung innerhalb der koreanischen Musikauffassung verständlich.

Der größte Teil des Buches besteht aus eingehenden Analysen der fünf Symphonien Isang Yuns. Zusammenhänge der einzelnen Werke innerhalb der Satzfolge wie auch innerhalb des zyklischen Gesamtentwurfs bilden dabei einen roten Faden. „Einheit und Mannigfaltigkeit“ – so heißt es bereits im Titel der Arbeit. Auch zahlensymbolische Aspekte, vor allem bezüglich proportionaler Verhältnisse in Zyklus und Einzelwerk, werden sehr überzeugend vorgebracht. Darstellungen von Parallelen zu traditioneller koreanischer Musik erscheinen als Einschübe zwischen den Analysekapiteln. Methodisch wäre es wahrscheinlich sinnvoller gewesen, die Werke im engeren Zusammenhang mit konkreten Stücken zu analysieren, statt sich weitgehend auf eine – sehr ausführliche – Takt-für-Takt-Analyse zu beschränken. Wenn es etwa auf S. 171 heißt, dass die „Unisono-Linie [...] in Yuns Symphonien häufig als Steige-

rungsmittel angewendet“ wird, so muss der Leser auf S. 48 zurückblättern, um zu erfahren, dass die „traditionelle koreanische Musik [...] grundsätzlich im *unisono* gespielt“ wird. Im Kapitel zur IV. *Symphonie* zeigt die Verbindung der Satzform mit den koreanischen Kunstliedgattungen *kagok* und *sijo*, wie wesentlich Chois Ansatz als Ergänzung zur hauptsächlich strukturanalytischen Herangehensweise Stephans zum Verständnis der Werke beitragen kann.

Wenngleich eine weitergehende Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur sowie eine besser verknüpfende Analyseverfahren sicherer dazu beigetragen hätten, noch tiefer in die Welt dieses symphonischen Kosmos vorzudringen, dürften Chois Erkenntnisse nachhaltige Anstöße geben, Isang Yuns Werk intensiver hinsichtlich der koreanischen Tradition zu erforschen.

(August 2004)

Eike Feß

FRIEDRICH CERHA: Schriften: ein Netzwerk. Wien: Lafite 2001. 310 S., Abb., Nbsp. (Komponisten unserer Zeit. Band 28.)

Außerhalb Österreichs kennt man ihn vor allem als den Vollender von Alban Bergs *Lulu*, vielleicht auch noch als den Schöpfer der Musiktheaterwerke *Baal* und *Der Riese vom Steinfeld*. Dabei ist das Schaffen des 1926 geborenen Friedrich Cerha sehr facettenreich und die nähere Beschäftigung damit überaus anregend. Eine gute, im gewissen Sinne sogar überfällige Basis hierfür bietet der zum 75. Geburtstag des Komponisten erschienene Schriftenband, der außer etlichen Erstveröffentlichungen aus Cerhas eigener Feder auch eine instruktive Einführung des Wiener Musikwissenschaftlers Lothar Knessl enthält. Der Buchtitel „Netzwerk“ verweist auf ein weiteres Musiktheaterwerk Cerhas, ist zugleich aber Metapher für Cerhas enge Verwobenheit mit dem österreichischen Musikleben der letzten Jahrzehnte – außer als Komponist hat er auch als Lehrer, Ensemblegründer, Musikfunktionär, kritischer Kommentator und vor allem als Dirigent vielfältige Spuren hinterlassen. Gerade Erfahrungen aus der zuletzt genannten Tätigkeit sind in den vorliegenden Band eingeflossen, selbst wenn dieser gut daran tut, die Facette des Komponisten Cerha besonders zu akzentuieren.

Dies erweist sich vor allem anhand der bestechend klar formulierten Einführungstexte zu eigenen Werken, zugleich durch ein ausführliches Werkverzeichnis sowie diskographische und bibliographische Abschnitte (bei Letzteren erstaunt, dass das Buch selbst mit aufgelistet wurde). „Zur Wiener Schule“ heißt ein zentrales Kapitel des Bandes. Tatsächlich hat sich Cerha mit besonderer Hingabe mit Schönberg, Berg und Webern auseinandergesetzt und dabei die Diskussionen im deutschsprachigen Raum nicht unwesentlich geprägt. Er opponierte früh gegen die Einseitigkeit der Webern-Rezeption in Darmstadt (darüber berichtet der Beitrag „Splitter zur Webern-Interpretation“, S. 170–174), lieferte eine exzellente Beschreibung der Strategien von Schönbergs *Pierrot lunaire* und versteht sich bis heute selbst als Fortsetzer der Tradition der (Zweiten) Wiener Schule – der anderen Fortsetzern wie Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm dennoch eher ratlos gegenübersteht (S. 148 f.). Mit besonderem Nachdruck bietet dieser Schriftenband Texte, die „auch für den Musik- und Kulturinteressierten Laien gut lesbar bleiben“ (so Cerha selbst im Vorwort, S. 6). Dazu tragen namentlich die im Kapitel „Person und Umfeld“ (S. 18–57) zusammengefassten, spannenden biographischen Skizzen bei, außerdem einige ironische Kommentare zur kulturellen Situation, schließlich auch die mit zahlreichen Fotos und Notenbeispielen angereicherte aufwendige Ausstattung des Buches.

(Dezember 2004)

Jörn Peter Hiekel

PAUL-HEINZ DITTRICH: „Nie vollendbare poetische Anstrengung.“ Texte zur Musik 1957–1999. Hrsg. von Stefan FRICKE und Alexandra RAETZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 372 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.1.)

Der Komponist Paul-Heinz Dittrich gehört unzweifelhaft zu den zentralen Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens seit Beginn der siebziger Jahre. Dittrichs Biographie ist ein typisches Beispiel für den Parteizugriff auf Kunst in der DDR: Im traditionalistischen Klima der fünfziger Jahre an der Leipziger Hochschule bei Fidelio F. Finke ausgebildet, hat er sich neuere kompositionsgeschichtliche Entwicklungen erst seit seinem Meisterschülerstu-

dium bei Rudolf Wagner-Régeny 1958–1960 erschließen können. Fast unmittelbare Folge seiner Orientierung auf avancierte Musikkonzepte war es, dass seine Werke zwischen 1958 und 1970 in der DDR nicht aufgeführt wurden. Die nun vorliegende Sammlung seiner Schriften ist deshalb nicht nur für Interessenten der neuen Musik ein Gewinn. Manche der wiedergegebenen Interviews dürften auch für diejenigen, die sich mit verwandten kulturgeschichtlichen Fragen der DDR im parteipolitischen Kontext beschäftigen, aufschlussreich sein.

Der inhaltliche Schwerpunkt der systematisch geordneten Textsammlung liegt auf kompositionsgeschichtlichen und ästhetischen Fragen. Einen ersten Komplex bilden „Tagebuchnotizen und Aufsätze“, es folgen „Gespräche“ sowie ein dritter Teil „Zu eigenen Werken und Werkkommentare“, wobei alle Komplexe chronologisch aufgebaut sind. Der Sammlung ist eine Einführung Alexandra Raetzers zum Schaffen Dittrichs vorangestellt; außerdem gibt es eine Bibliographie und ein Namens-, jedoch kein Sachregister. Das ist vor allem im Hinblick auf die innere Ordnung des Buches hinderlich, die dazu führte, dass zeitlich und ästhetisch Zusammengehöriges in einigen Fällen getrennt wurde. Leider sind auch einige Nachweise unzureichend, die bei den erstveröffentlichten Beiträgen den Entstehungsanlass nicht verzeichnen.

(August 2004)

Christiane Sporn

ANNETTE KREUTZIGER-HERR: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 425 S., Abb., Nbsp.

In ihrer Hamburger Habilitationsschrift breitet Annette Kreuztigger-Herr ein weites Panorama aus, das dem Leser insbesondere im ersten Teil noch zahlreiche Überraschungen bieten kann. Auf diese Weise gelingt es ihr, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, in welchem Maße Wiederentdeckung und Rezeption mittelalterlicher Musik von aktuellen Interessen, Sichtweisen und Voraussetzungen geprägt waren. In gerader Linie geht es dabei etwa von Ludwig Tiecks Suche nach dem „Wunderglauben der Kindheit“ (S. 69) zu Richard Wagners Umformungen, die dann im *Lohengrin*, so

Wagner, „ein vollkommenes Bild des Mittelalters“ ergeben (S. 79).

Im zweiten Teil geht es um „Klangarchäologie des Mittelalters und Musikerfindung im 20. Jahrhundert“. Hier rückt nun die Entstehung der modernen musikalischen Mittelalterforschung in den Blick, wobei Annette Kreuztigger-Herr erneut eine Fülle von Fakten zusammenstellt, die sich erst allmählich für den Leser zu einem Bild verdichten. Nun hatte gerade der erste materialreiche Teil herausstellen können, in welchem Maße die klangliche Realisierung mittelalterlicher Musik zugleich die Geschichte einer „Musikerfindung“ ist. Eine solche Entzauberung setzte allerdings einen kritischen Blick auf die Entstehungsgeschichte dieses Bildes, wie es in unserem Fach vor 100 Jahren erzeugt wurde, voraus. Insbesondere die „kurze Geschichte der musikwissenschaftlichen Mediävistik um 1900“ (S. 138 ff.) wäre der Ort gewesen, um auf die weit reichenden Folgen jener radikalen Weichenstellung hinzuweisen, die um 1910 von Friedrich Ludwig gegen seinen Lehrer Gustav Jacobsthal durchgesetzt wurde. Keineswegs nämlich trat er „in jeder Hinsicht die Nachfolge seines Lehrers“ an (S. 147), sondern wandte sich entschieden von ihm ab, wie Peter Sühling in aller Deutlichkeit nachgewiesen hat (vgl. Art. „Jacobsthal, Gustav“, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2004, Sp. 815–817). Suchte Jacobsthal hinter den Quellen nach den musikalischen Entscheidungen, wobei ihm die Theoretiker „Führer in den viel verschlungenen Wegen des Arbeitsgebietes“ waren (Gustav Jacobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin 1897, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 32), so wandte sich Ludwig schon 1904 strikt dagegen: Nach seiner „Erfahrung sind nämlich [...] die Kunstwerke ohne fortwährendes Heranziehen der Theoretikerkrücken gut verständlich, leichter verständlich als die Theoretiker“ (Friedrich Ludwig, Rezension der „Geschichte der Mensuralnotation [...] von Johannes Wolf“, in: *SIMG* 6 [1904–1905], S. 603; vgl. auch die Zitate, die Kreuztigger-Herr auf S. 150 wiedergibt). Erste Konsequenzen zeigen sich schon anhand seiner Machaut-Ausgabe (S. 240). Denn nicht nur ein Komponist des 20. Jahrhunderts „kann nun Machauts Musik analysieren“ (S. 240), auch der moderne Musikhistoriker wird sich auf diese Ausgabe stützen und auf ihrer Grundlage „einen

systematischen Zugang“ zu dieser Musik erlangen, einen Zugang, der es ermöglichte und auch oft genug dazu verführte, die Spuren der ungeschriebenen Voraussetzungen, die in der originären Überlieferung noch zu erkennen wären, auszublenken.

Keineswegs geht es dabei um das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Überlieferung (S. 272 f.), sondern um das gerade im Mittelalter so schwierig zu fassende Verhältnis von expliziter und impliziter Theorie, für dessen Klärung die Aufführungspraxis, die meist auf den – schriftlichen – Editionen aufbaut, heutzutage eher ein Hindernis für mögliche Revisionen darstellt. Wenn etwas nicht recht schräg klingt, kann es eigentlich keine Musik des 14. Jahrhunderts sein ... An den Theoretikern führt eben doch kein Weg vorbei.

Gegenüber diesen grundsätzlichen Erwägungen, die bis zum heutigen Tage die Auseinandersetzung unseres Faches mit der Musik des Mittelalters prägen, bleibt die „Einladung zum Bildersturz“ (S. 265) am Ende der Arbeit blass und unscharf. Die These von der Erfindung der mittelalterlichen Musik, die im 2. Teil zunächst den Überschriften vorbehalten blieb, wird erst im dritten Teil „Traumbilder und ihre Spuren“ explizit aufgenommen. Allerdings wird die sicherlich extreme Aussage des Germanisten Ulrich Wyss, dass „mittelalterliche Musik verschollen“ sei (S. 251), merkwürdigerweise allein auf ihre Rezeptionsgeschichte bezogen und nicht auf unseren heutigen Zugang zu ihr selbst. Damit bleibt die zentrale musikwissenschaftliche Vorgeschichte erneut außen vor, und der „Bildersturz“ muss zwangsläufig eine eher unverbindliche Ansammlung unterschiedlicher Forschungstendenzen bleiben, ohne dass Kreuziger-Herr zu einem dieser Punkte deutlicher Stellung nähme. Allerdings wüsste ich gern, wo Dufay den verminderten Dreiklang *h-d-f* als Konsonanz behandelt (S. 271). Hier wie auch im kurzen Abschnitt „Fremdartigkeit des Mittelalters“ (S. 264) werden – immer im Konjunktiv – Schritte über die philologische Begrenzung hinaus angedacht, ohne jedoch den Rahmen äußerst vorsichtiger und dann auch meist unscharfer Vermutungen zu verlassen. Insofern bleibt es am Ende bei den Traumbildern, und der Leser muss selber sehen, wie er mit seiner eigenen Vorstellung von dieser Musik verfahren soll.

(Januar 2005)

Christian Berger

Pietismus und Liedkultur. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. XXI, 324 S., Abb., Nbsp. (Hallesche Forschungen. Band 9.)

„Liedkultur des Pietismus als Gesamtheit von Produktion, Verbreitung und Rezeption“ thematisiert der vorliegende interdisziplinäre Tagungsbericht und das Vorwort gesteht ein, damit eine immer noch „wahre Terra incognita“ zu betreten (S. VII). Die enorme thematische Vielfalt dieses Bandes füllt einige ‚weiße Flecken‘ auf der historiographischen Landkarte in erfreulicher Weise auf: Eingeleitet von einem Forschungsbericht Friedrich de Boors behandeln die Themenfelder des ersten Abschnitts verschiedene historische Aspekte des halleschen Pietismus, z. B. zur Musikpraxis in den Glauchaschen Anstalten von Ulf Kühne (S. 47 ff.), zu halleschen Kantoren und Organisten zur Zeit Freylinghausens von Kathrin Eberl (S. 59ff.) oder zum *Freylinghausenschen Gesangbuch* (vgl. die Beiträge von Dianne Marie McMullen, S. 71 ff., Christian Bunnens, S. 81 ff., und Suvi-Päivi Koski, S. 95 ff.). Ein zweiter Komplex thematisiert die Geschichte anderer Gesangbücher und Liedzentren sowie die Rezeption und die Adaption des pietistischen Liedguts. Für einen Außenstehenden scheint die Fülle von Gesangbüchern und Liedtexten bzw. -melodien schwer überschaubar. Hilfreich ist deshalb die Ähnlichkeit der Fragestellungen, die an die Gesangbücher und die Gesangbuchgeschichte verschiedener Orte und Regionen gestellt werden; vorwiegend werden Entstehungskontext, Herkunft und Übernahme des Liedguts thematisiert und die Frage der Zusammenarbeit von Theologen, Textdichtern, Komponisten und Druckern sowie nach der obrigkeitlichen Protektion wird gestellt. Der Leser erfährt auf diese Weise viele Details über den Entstehungskontext von Gesang- und Choralbüchern, z. B. des von Christoph Graupner verfassten Choralbuchs von 1728 (vgl. den Beitrag von Oswald Bill, S. 201 ff.) oder des wieder entdeckten *Lübecker Gesangbuchs* 1698/99 (vgl. den Beitrag von Ada Kadelbach, S. 143 ff.). Weit wichtiger als die vielen Detailfragen ist aber, dass an diesen Beispielen deutlich wird, wie pietistische Lieder in viele Gesang- und Choralbücher eindringen, ohne diese aber pietistisch umzugestalten (vgl. hierzu

das Beispiel des Kopenhagenschen Gesangsbuchs von 1730 und den Beitrag von Steffen Arndal, S. 243 ff.).

Das von Christian Bunnars am Beispiel des *Mecklenburgischen Kirchen-Gesangbuchs* festgestellte „Changieren von Pietismus und Empfindsamkeit“ (S. 238) kann so an konkreten Fallbeispielen nachvollzogen werden. Grundlegende Fragen und Probleme der Pietismus- und der Liedforschung sowie der Musikgeschichte schlechthin scheinen so nicht nur auf, sondern werden konkret benannt: Rainer Bayreuther gelingt dies, indem er – ausgehend von Christian Friedrich Richters Lied *Der schmale Weg ist breit genug zum Leben* – das Verhältnis von Pietismus und Orthodoxie und insbesondere von pietistischem Lied und Kunstmusik erläutert (S. 129–141). Am Beispiel eines Ausblicks auf die Restauration des 19. Jahrhunderts und die Gesangbuchgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt Bunnars „Querstände zur historischen Entwicklung“ fest (S. 240) und ausgehend von der *Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder* (Halle 1767) beschreibt Gudrun Busch das „Liedernetz der frommen Fürstenhöfe zwischen Sorau, Köthen und Wernigerode“ (und wirft dabei einen Blick auf die in der Bach-Literatur oft erwähnte Gattin des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, die berühmte „amusa“; S. 255–285).

Die beiden letzten Beiträge schlagen eine Brücke zur Geschichte des herrnhutischen Liedes, insbesondere zur Musikpädagogik und dem jüngst publizierten *Handbuch bey der Music-Information (1758)* von Johann Daniel Grimm (vgl. die Rezension in *Mf* 57, 2004, Heft 2, S. 187 f.).

Abbildungen, Notenbeispiele, Tabellen, Abkürzungsverzeichnis, Register und hervorgehobener Kleindruck längerer, häufig erstmals publizierter Primärquellen machen den Band benutzerfreundlich. Weit stärker aber ist dies durch das programmatische Vorwort sichergestellt, das Bezug zum aktuellen Stand der Pietismusforschung, zu Martin Brechts Kritik des Vorgängerbandes nimmt und einen vorausschauenden Blick auf die Freylinghausen-Tagung im Herbst 2004 wagt.

(September 2004)

Joachim Kremer

Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis. Hrsg. von Helga LÜHNING. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. VIII, 349 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zu *Editio*. Band 17.)

Ursprünglich als „Editorenseminare“ geplant, die „nur der Fortbildung von Musikeditoren, philologisch versierten Universitätslehrern, fortgeschrittenen Studenten und interessierten Musikern“ dienen sollten (Vorwort, S. VII), erweiterten sich die beiden 1998 und 2000 in Berlin abgehaltenen Tagungen, deren schriftlicher Bericht nun vorliegt, zu umfangreichen Symposien. Der prägnante Untertitel des Berichts bezeichnet nicht nur die zentrale Funktion jeder musikalischen Edition – die Bereitstellung eines wissenschaftlich erarbeiteten Notentextes für die Praxis im Sinne der Vermittlung zwischen Komposition und Aufführung –, sondern akzentuiert auch ein grundlegendes Problem, das sich jedem Herausgeber kritischer Ausgaben stellt: die Ausrichtung der Edition zwischen den Polen Wissenschaftlichkeit und Praxisorientierung.

Trotz dieser gemeinsamen Leitlinie liegt keine umfassende Behandlung aller maßgeblichen Aspekte der Thematik vor; eine solche war weder beabsichtigt, noch wäre sie durch die hier überwiegend als Werkstattberichte – sprich: aus der konkreten editorischen Arbeit heraus – konzipierten Artikel überhaupt möglich. So ergibt sich eine durchaus gewollte Heterogenität, die von der Darstellung der allgemeinen Konzeption einer Gesamtausgabe (Thomas Ahrend, Friederike Wißmann, Gert Mattenkloß: „Die Hanns Eisler Gesamtausgabe“) bis zu Diskussionen sehr spezifischer Probleme (wie etwa Gerhard Allroggens Erörterungen zu Carl Maria von Webers *Klarinetten-Quintett*) reicht. Auch Stil und didaktische Ausrichtung sind alles andere als homogen. Während etwa der Beitrag von Oliver Huck Fachkenntnisse zur Notation des Trecento voraussetzt, liefert Werner Breig („Probleme der Edition älterer deutscher Orgelmusik“) alle notwendigen Erklärungen, um seinen Ausführungen auch als Nicht-Spezialist folgen zu können.

Der Band wird mit zwei Vorträgen eröffnet, deren Autorenwahl bereits das zentrale Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Praxis unterstreicht: Christian Martin Schmidt skizziert als erfahrener Editor die Grundlagen der

Gesamtausgaben im Spiegel ihrer Geschichte und Entwicklung; Peter Gülke fokussiert als philologisch versierter Dirigent Deutungsprobleme anhand von Mozart-Werken. Die nachfolgenden Beiträge wurden von der Herausgeberin in vier Abschnitte gegliedert: „I. Autor und Editor“, „II. Vom Umgang mit den Quellen“, „III. Fassungsfragen“ sowie, die Leitlinie des Bandes besonders hervorhebend, „IV. Edition und musikalische Praxis“. Im ersten dieser Abschnitte wird insbesondere ein zentrales Problem der Edition von Zwölftonmusik behandelt: Inwieweit darf ein Herausgeber so genannte „Reihenabweichungen“ korrigieren? Martina Sichardt gelangt für Schönberg-Werke zu dem Ergebnis, dass es hierbei keine Grundsatzentscheidung geben kann, vielmehr sind bei der Abwägung solcher Konjekturen nicht nur die Quellenlage und Textgenese, sondern auch die ästhetisch-kompositorische Grundkonzeption im jeweiligen Fall mit einzubeziehen. Zurückhaltend gegenüber Eingriffen äußern sich auch Regina Busch in Bezug auf Webern und Thomas Ertelt im Hinblick auf Berg, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen: Während es bei Webern ohnehin kaum solche eindeutigen Abweichungen gibt, handhabt Berg die Reihen mit so großer Freiheit, dass sich die Analyse dieser Reihen als für die Textkritik eher untauglich erweist.

Im zweiten Abschnitt behandelt die Herausgeberin die Bedeutung des Autographs für die Beethoven-Edition, Reinmar Emans (zur *Neuen Bach-Ausgabe*) und Walther Dürr (zum Schubert-Lied *Fahrt zum Hades*) brechen eine Lanze für die bei musikalischen Editionen in vielen Fällen unvermeidlichen Quellenmischungen. Ullrich Scheideler am Beispiel von Schönbergs *Erwartung* sowie Joachim Veit und Frank Ziegler nehmen sich dagegen einen für die Musikedition nach wie vor weithin unterschätzten Quellentypus, den Klavierauszug, vor; die beiden letztgenannten Autoren weiten die Perspektive von „ihrem“ Komponisten Weber weit nach rückwärts aus und liefern nichts weniger als eine Frühgeschichte des Klavierauszugs.

Im Mittelpunkt der Artikel des dritten Abschnittes stehen erneut Werke von Bach, Schubert und Schönberg. Dabei zeigt insbesondere die Untersuchung von Emans, wie schwer es im Einzelfall ist, zwischen Lesart und Fassung

einerseits und Fassung und Bearbeitung andererseits zu unterscheiden. Besondere Erwartungen sind mit dem vierten Abschnitt verknüpft, der die Frage des Verhältnisses zur musikalischen Praxis explizit stellt. Der Bogen der Ausführungen reicht von der „Editionsgeschichte der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz“ (Breig) bis zu „Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen“ (Salome Reiser). Die Abhängigkeit von zeitgenössischen Lese- und Musiziergewohnheiten verdeutlicht Breigs Vergleich verschiedener Ausgaben der *Geistlichen Chormusik* vom Originaldruck bis zur Gegenwart. Demgegenüber ergeben sich aus für bestimmte Solisten komponierten konzertanten Werken – demonstriert von Frank Heidlberger anhand der Weber-Kompositionen für Klarinette und Orchester – Probleme für die Autorisierung insbesondere von Ausführungsanweisungen der Solo-Stimme (Artikulation, Dynamik, Vortragsanweisungen). Besonderheiten der Schubert'schen Notierung im Blick auf die Praxis – Erinnerungsnotate von Artikulationen oder auch die bekannte Schwierigkeit, zwischen Crescendo-Gabel und Akzent zu unterscheiden – stellt Walther Dürr in umfassender Weise vor. Seine Unterscheidung zwischen substantieller (Noten selbst mit den Parametern Tonhöhe und -dauer) und akzidenteller Schicht der Notenschrift (alle auf den Vortrag bezogene Parameter: Besetzung, Tempo, vor allem aber Artikulation und Dynamik) öffnet den Blick für eine gewisse intendierte Freiheit der Ausführung, die im Widerspruch zur Forderung nach präzisen Angaben der heutigen Aufführungspraxis steht. Nicht weniger problematisch für Editoren, wenngleich anders gelagert, ist die Situation bei Brahms, dessen Zusatzeintragungen in den Autographen und gedruckten Stimmen gegenüber den Partitur-Drucken nach Reiser aus konkreten Aufführungen resultieren und seine spezifische Reaktion auf die damalige Musizierweise dokumentieren.

Nachdrücklich demonstriert gerade dieser letzte Teil, dass die überlieferten Quellen je nach Epoche, Komponist oder Werkgattung Besonderheiten enthalten, die sich kaum auf andere Fälle übertragen lassen. Eine „Fortbildung von Musikeditoren“ im Sinne eines fruchtbaren Erfahrungsaustausches für die eigene Tätigkeit ist daher kaum möglich; umso stärker

zeigt der vorliegende, durchweg fesselnde Band aber, in welchem Maße die Editionstätigkeit zur Erhellung von Grundfragen historischer Musikwissenschaft – von der Quellenüberlieferung bis zur Aufführungspraxis – beiträgt. Zu bedauern sind lediglich das fehlende Register und der hohe Verkaufspreis.
(Dezember 2004) Peter Jost

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen.* Hrsg. von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 98 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen. Kritischer Bericht mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach ehemals zugeschriebene Werke* von Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 134 S.

Nicht aller Anfang, sondern alles Ende ist schwer. Jedenfalls gilt dies von musikalischen Gesamtausgaben, deren Editionsleitungen und Bandbearbeiter dafür zu sorgen haben, dass am Ende sämtliche Werke bzw. sämtliche Werke vorliegen, dass aber andererseits allzu schwach Beglaubigtes oder Notentexte, die nicht als Werke zu bezeichnen sind, ausgeschlossen bleiben. Der hier zu besprechende Band der *Neuen Bach-Ausgabe* hatte es kaum mit der Frage „Bach oder nicht Bach“ zu tun, sondern mit der Frage „Werk oder nicht Werk“. Es ist ein weit gefasster Werkbegriff, der die Edition des hier vorgelegten Werkbestandes legitimiert, eines Repertoires, das vorwiegend aus fremden Werken mit Zusätzen Bachs besteht. Dabei hat Bachs Umgang mit seinen Vorlagen, besonders wenn es sich um hinzugefügte Stimmen zu an und für sich vollständigen Kompositionen handelt, den Charakter von Kompositionsstudien, was diese Bearbeitungen innerlich in die Nachbarschaft der kürzlich aufgefundenen und von Walter Werbeck im *Bach-Jahrbuch* 2003 beschriebenen Kontrapunktstudien Bachs stellt.

Der größere Teil des Inhalts stammt aus den 1740er-Jahren und bezeugt das in dieser Zeit besonders starke Interesse Bachs an älterer Musik im strengen Stil. Chronologisch am Anfang steht die um 1740/42 angefertigte Partiturbearbeitung des *Magnificat C-Dur* von Antonio Caldara, in der der vierstimmige Satz „Suscepit Israel“ um zwei obligate Instrumentalstimmen erweitert ist. (Nur dieser Satz, dessen Neufassung durch Bach die BWV-Nummer 1082 erhalten hat, ist hier abgedruckt.) Um 1742 hat Bach zusammen mit seinem (namentlich bisher nicht bekannten) „Hauptkopisten I“ die Aufführungsmaterialien für das *Sanctus* in G-Dur BWV 240 und die *Missa sine nomine* von Palestrina (5. Messenbuch) hergestellt. Bei BWV 240 dürfte es sich der Substanz nach um das Werk eines anderen, bisher nicht identifizierten Komponisten handeln, zu dem Bach wohl nur die Textierung (Umtextierung?) und den Continuoart beigesteuert hat; die Partitur von „Kyrie“ und „Gloria“ der Palestrina-Messe hat Bach durch *colla parte* verlaufende Instrumentalstimmen und wiederum durch einen Continuo erweitert. – Den fünfstimmigen Choralatz *Aus der Tiefen rufe ich* notierte Bach für eine Wiederaufführung der anonymen *Lukas-Passion* (BWV 246) zwischen 1743 und 1746 auf einem Einlageblatt; dabei wurde der schlichte Satz für Tenor und Continuo, den Bach in der Vorlage vorfand, durch die Hinzufügung von drei instrumentalen Zusatzstimmen (wohl 2 Violinen und Viola) zu einem gewichtigen Schlusstück des 1. Teils der Passion aufgewertet. Das späteste Stück dieser Gruppe ist das „Sanctus“ aus der *Missa superba* von Johann Caspar Kerll, das Bach durch Zusatzstimmen und bearbeitende Eingriffe verändert hat (BWV 241); es gehört wohl in die Jahre 1747/48 und steht damit in der Nähe von Bachs Umtextierung und Bearbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* (*Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083).

Die am Ende des Notenteils stehenden Choralätze nehmen nur wenige Seiten ein, doch verbindet sich mit ihnen das schwierigste Problem des vorliegenden Bandes. Diese drei Choräle (zwei davon in je zwei Fassungen) stehen innerhalb jener von Bach dreimal (einmal in Weimar, zweimal in Leipzig) aufgeführten Passionsmusik, die lange Zeit als Werk von Reinhard Keiser galt, neuerdings aber dem Ham-

burger Dommusikdirektor Friedrich Nicolaus Brauns (1637–1718) zugeschrieben wird. In welchem Umfang Bach bei diesen Aufführungen eigene Sätze eingeschaltet hat, ist strittig. Im *Bach Compendium* (I/3, S. 1082 f., unter D 5) werden sechs Sätze als mögliche Neukompositionen oder eingreifende Umarbeitungen durch Bach genannt, während das BWV nur für zwei Choräle (Ausgabe 1998, S. 302 unter 500a und 1084) Bach'schen Ursprung annimmt. Die vorliegende Ausgabe liegt im Wesentlichen auf der Linie des BWV, fügt aber den Choral *O Traurigkeit, o Herzeleid* (BWV deest) hinzu. (Zur Begründung sei auf die ausführliche Argumentation im Kritischen Bericht verwiesen.) Die Zuschreibung an Bach erscheint für die Choräle BWV 500a und 1084 in der Fassung von Bachs Leipziger Aufführung problematisch, wenn man die in der *NBA* veröffentlichten Notentexte (S. 75 f.) auf die Qualität ihres vierstimmigen Satzes prüft, der zahlreiche klangliche Leeren und gezwungen anmutende Stimmführungen in den Mittelstimmen enthält. Eine Erklärung dafür könnte, wie die Herausgeberin in Anknüpfung an einen Hinweis von Alfred Dürr schreibt (Vorwort des Notenbandes, S. VI; Kritischer Bericht, S. 102), darin bestehen, dass es sich ursprünglich um fünfstimmige Sätze gehandelt hat, bei denen die (nicht erhaltene) I. Violine eine obligat geführte Oberstimme zu spielen hatte.

Als Ergänzung bietet der Notenband schließlich noch in Faksimile zwei Stimmen aus dem Passions-Pasticcio nach Keiser/Brauns und Händel, das Bach in den 1740er-Jahren aufgeführt hat; Bach ist an deren Niederschrift beteiligt, ohne dass substantielle Eingriffe in die Vorlage nachweisbar sind.

Im Kritischen Bericht werden außer den im Notenband wiedergegebenen Stücken noch einige weitere Bearbeitungen beschrieben, in denen Bachs Eingriffe so geringfügig sind, dass Notentext-Abdrucke nicht gerechtfertigt erscheinen (Messensätze von Antonio Lotti, Johann Christoph Pez, Francesco Durante, Johann Ludwig Bach). Des Weiteren enthält der Kritische Bericht dankenswerterweise einen kommentierten Überblick über die ehemals Bach zu Unrecht zugeschriebenen Werke der Gattungen Messe und Passion, darunter eine ausführliche Nachzeichnung der Diskussion über die Herkunft der *Lukas-Passion*. Für drei

dieser Werke konnten in neuerer Zeit – teils auf verschlungenen Wegen – die Komponisten ermittelt werden (Wilhelm Friedemann Bach, Johann Ludwig Krebs, Melchior Hoffmann), andere jedoch, darunter als prominentestes Werk die *Lukas-Passion* sind bis jetzt Anonyma geblieben. – Daraus, dass der Kritische Bericht teils im Notenband stehende Kompositionen kommentiert, teils aber auch nicht edierte Notentexte beschreibt, ergeben sich für den Benutzer gewisse Orientierungsprobleme, die durch eine übersichtlichere Anlage des Inhaltsverzeichnisses hätten vermieden werden können.

Ob das hier bereitgestellte Repertoire in die Praxis eingehen wird, ist eher fraglich. Mit Sicherheit aber bereichert die vorliegende, mit ebensoviel Sachkenntnis wie Sorgfalt erstellte und kommentierte Edition unser Bild von Bachs Aktivitäten in seiner Leipziger Spätzeit um einige Facetten, die im Schatten der großen „eigentlichen“ Spätwerke leicht übersehen werden.

(Januar 2005)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Hrsg. von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 107 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder. Band 3: Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit. Kritischer Bericht. Mit Berichten über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Werke und einem Nachtrag zum Kritischen Bericht III/2.2 von Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 144 S.

Die hier zu besprechende Edition bildet den Abschluss der III. Serie der *Neuen Bach-Ausgabe* und stellte den Herausgeber vor die schwierige Aufgabe, diffuses Material zu sichten, zu bewerten, zu edieren bzw. von der Edition auszuschließen und zu kommentieren. In erster Linie ging es um die Frage „Bach oder nicht Bach“. Dabei wurden, ebenso wie auch in anderen Serien-Schlussbänden, die Aufnahme-Kriterien nicht zu engherzig gefasst – was aus der pragmatischen Erwägung heraus verständlich ist, dass mit dem Abschluss der *Neuen Bach-*

Ausgabe nicht gewartet werden kann, bis alle Authentizitätsfragen zweifelsfrei geklärt sind.

Am Anfang steht die Motette *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* (BWV Anh. 159), für die als Komponisten zwei Mitglieder der Familie Bach diskutiert worden sind: Johann Sebastian und sein Onkel 2. Grades Johann Christoph; in der jüngeren Literatur (den von Rempp genannten Titeln ist die 2003 im Bärenreiter-Verlag erschienene Monographie *Johann Sebastian Bach. Die Motetten* von Klaus Hofmann anzufügen) überwiegt die Meinung, Johann Sebastian Bach sei der Komponist. Ungeachtet der Autorendebatte ist diese Motette zweifellos das gewichtigste Stück des Bandes. Nicht über jeden Zweifel erhaben ist jedoch, ob es richtig war, die von Bachs Weimarer Schüler Philipp David Kräuter 1712/13 unter Mitwirkung Bachs erstellte Partiturabschrift (Quelle A) als einzig maßgebliche Editionsgrundlage festzulegen. Das zwang den Herausgeber zur Entscheidung für die harmonisch verflachenden und motivisch inkonsequenten Phrasenausgänge der Oberstimme in den Takten 20, 24, 30, 34 und 56. Die überzeugendere Version dieser Stellen hat der Erstdruck von Johann Gottfried Schicht (1802; Quelle C) – eine Quelle, deren Vernachlässigung für die Textgestaltung durch die Abhängigkeitsdiskussion nicht eigentlich begründet werden kann (S. 27). Könnten die problematischen Stellen nicht darauf beruhen, dass Kräuter die Septakkorde (mit nach oben aufgelöster Dissonanz!) an den genannten Stellen für irrtümlich hielt und entsprechend änderte und dass der Erstdruck, obwohl er wesentlich später als die handschriftliche Partitur ist, auf eine der Abschrift vorangehende Quelle zurückgehen konnte? Auf jeden Fall wären diese Stellen eingehenderer Diskussion wert gewesen.

An der zweiten Motette des Bandes, *Jauchzet dem Herren, alle Welt* BWV Anh. 160, war Bach offenbar, wenigstens in den ersten beiden Sätzen, als Bearbeiter beteiligt. Den ersten Satz entnahm er einer (verschollenen) Komposition Telemanns, den zweiten seiner eigenen Kantate BWV 28 (Satz 2, vierstimmige Choralbearbeitung *Nun lob, mein Seel, den Herren*), während Satz 3, der möglicherweise von späterer Hand hinzugefügt worden ist, wiederum auf einer Komposition Telemanns basiert (Weihnachtskantate TVWV 1:1066). Würde man die

Band-Disposition der *Neuen Bach-Ausgabe* heute planen, dann fänden diese beiden Kompositionen gewiss ihren Platz in Band 1 von Serie III an der Seite der prominenten Bach-Motetten BWV 225–230; sie würden weder diesem Band noch der *Neuen Bach-Ausgabe* zur Unehre gereichen.

Etwas anders verhält es sich mit dem zweiten Teil der Ausgabe, der eine Nachlese für den Kompositionstypus „vierstimmiger Choralatz“ bietet. Hier werden zunächst die Choralätze aus der Sammlung Penzel ediert, die teilweise vierstimmige Fassungen der Generalbassätze des Schemelli-Liederbuches darstellen, teils aber ohne Parallelen in Bachs Choral-sammlungen sind. Für einige Stellen der Penzel-Choräle hätte ihre (wohl nur mittelbare) Vorlage, Schemellis Sammlung von 1736, als Vergleichsquelle herangezogen werden können – keineswegs um Varianten verschiedener Quellen anzugleichen, sondern als Emendierungshilfe für einige Stellen, an denen die Penzel'schen Sätze an und für sich fehlerverdächtig sind. Dabei zeigt sich, dass in Choral Nr. 6 in T. 7 als 7. Note im Bass *H* stehen sollte, dass in T. 5–6 von Nr. 10 der dreitönige Sekundabstieg des Basses eine Sekunde höher zu lesen ist (*e–d–cis*) und dass in Nr. 26, T. 23, die 1. Note des Soprans richtig *fis'* heißen muss. Nachdem auf diese Weise eine gewisse Verschreibungsanfälligkeit der Quelle erwiesen ist, läge es wohl nahe, einige weitere offenkundige Verschreibungen richtigzustellen (Nr. 6, T. 17, 2. Note im Tenor *d'*; Nr. 8, T. 6, 3. Note im Tenor *a*; vielleicht auch Nr. 19, T. 3, 2. Note im Tenor *f'*). Auf einem anderen Blatt steht die Oktavparallele zwischen Tenor und Bass in Nr. 14, T. 5 (*seconda volta*); folgt man der Angabe des Kritischen Berichts zu dieser Stelle, so müsste die Fortschreibung so lauten wie in der *prima volta*. Obwohl sich also Einzelnes emendieren ließe, bleibt doch allzu vieles andere inkorrigibel. Und es ist der Gesamteindruck der kompositionstechnischen Drittrangigkeit, der daran zweifeln lässt, ob Bach wirklich am Zustandekommen dieser (ohne Autorenangabe aufgezeichneten!) Notentexte, und sei es auch über mehrere Vermittlungsstationen, beteiligt gewesen sein kann.

Während die Edition der Penzel-Choräle sich vielleicht durch die Person des Schreibers, eine der wichtigsten, bisher noch nicht

hinlänglich erforschten Persönlichkeiten der Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts, begründen lässt, ist die Aufnahme der Choräle aus der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1841 und 1843) nicht recht plausibel. Es handelt sich durchweg um spätere Bearbeitungen Bach'scher Sätze, und in keinem Falle gibt es Grund zu der Vermutung, dass Bach mit ihnen etwas zu tun hat.

Von den letzten beiden im vorliegenden Band abgedruckten Choralsätzen ist *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV Anh. 31) nach der begründeten Meinung des Herausgebers etwas zu schlicht für Bach, während er geneigt scheint, den Satz *So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht* aus einer Handschrift von Johann Christian Kölling in die Nähe Bachs zu rücken, da er alles enthalte, „was einen Bach'schen Choralsatz ausmacht“ (Kritischer Bericht, S. 103). Dagegen steht, dass bereits der erste Takt mit der unmotivierten Sechzehntelbewegung und den Oktavparallelen zwischen den Mittelstimmen verunglückt ist und dass die ausdrucksvoll sein wollenden Extravaganzen doch wohl eher satztechnische Kruditäten sind.

Das *Lieto fine* des Bandes und der Serie III der *Neuen Bach-Ausgabe* bilden die zwei Stücke aus Sperontes' *Singender Muse an der Pleisse*, deren Zuschreibung an Bach sich wohl niemals eindeutig klären lassen, aber andererseits auf eine so lange Tradition zurückgeht, dass damit auch gewissermaßen Fakten geschaffen worden sind.

Wie im Falle von anderen Serienschlussbänden enthält auch hier der Kritische Bericht Angaben über gattungsgleiche Stücke, die früher als Werke Bachs diskutiert worden sind, aber aus heutiger Sicht die Aufnahme in die *Neue Bach-Ausgabe* keinesfalls rechtfertigen.

Es bleibt mit dem Herausgeber zu hoffen, dass die Edition die Folge zeitigt, die von ihr erwartet wird, dass nämlich „die Werktexte der umstrittenen Kompositionen als Grundlage für weitere Klärungen“ (Vorwort, S. V) dienen können.

(Januar 2005)

Werner Breig

Christoph WOLFF. Kassel u. a.: *Bärenreiter* 2003. 80 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Kritischer Bericht von Christoph WOLFF. Kassel u. a.: Bärenreiter* 2003. 90 S.

Als 1985 der von Johann Gottfried Neumeister in den 1790er-Jahren im hessischen Friedberg geschriebene Sammelband mit Orgelchorälen von Johann Sebastian Bach und Komponisten seines Umkreises für die Forschung und die organistische Praxis erschlossen wurde, bedeutete dies einen geradezu spektakulären Zuwachs an Orgelchorälen Bachs, dessen Umfang daran zu ermessen ist, dass in der 2. Auflage von Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis* (1990) für dieses Repertoire die Werknummern 1090 bis 1120 neu eingeführt werden mussten. Offenbar handelt es sich um die älteste Schicht von Bachs choralegebundener Orgelmusik. Da Bach diese Werke wohl schon in seiner Weimarer Zeit als stilistisch (und qualitativ) überholt ansah, hat er sie nicht als Unterrichtsmaterial an seine Schüler weitergegeben, was ihre Überlieferung zunächst verhinderte. Andererseits hat Bach diese Stücke auch nicht vernichtet, so dass eine Abschrift von ihnen auf ungeklärten Wegen in die Hände des in Friedberg und Homburg vor der Höhe wirkenden Organisten Neumeister (1756–1840) gelangen konnte, der sie dann in der heute in der Lowell Mason Collection der Yale University verwahrten Quelle für die Nachwelt festhalten konnte.

Da direkt vergleichbare Werke Bachs nicht bekannt sind und da die Quelle von einem sonst in der Bach-Überlieferung unbekanntem Schreiber stammt, war bei der Bewertung des Fundes Vorsicht geboten. Die von Christoph Wolff bereits 1985 vorgelegte Erstausgabe des Repertoires eröffnete schon bald die Möglichkeit zu ausgiebiger Diskussion der mit dem Repertoire verbundenen Probleme (die Zusammenstellung der einschlägigen Titel auf S. 33 des Kritischen Berichts wäre zu ergänzen durch die Darstellung von Michael Kube auf S. 544–550 des von Konrad Küster herausgegebenen *Bach-Handbuchs*). Die breit angelegte Erörterung über das Neumeister-Repertoire insgesamt und die Orgelchoräle Bachs im Besonderen, die Wolff im Kritischen Bericht gibt, stellt somit ein vorläufiges Schlusswort in einer über

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120. Hrsg. von*

viele Jahre geführten Diskussion dar. Festzuhalten ist, dass an der Authentizität der Werke nicht zu zweifeln ist, wenn auch gelegentlich an der Detailgenauigkeit der Notentexte. Da es sich fast durchweg um Unica handelt, ist der Herausgeber der Regel gefolgt, zu vermutende Schreibfehler nur in Ausnahmefällen behutsam zu emendieren.

Die gründlich überprüfte neue Ausgabe in Verbindung mit dem Kritischen Bericht, der neben den direkt auf die Edition bezogenen Angaben auch eine Kurzbiographie des Schreibers, eine Einordnung des Repertoires in den gattungsgeschichtlichen Kontext und hymnologische Hinweise zu den bearbeiteten Chorälen gibt, bietet eine ideale Grundlage zum weiteren Studium dieses Repertoires, das uns zu den Ursprüngen von Bachs Komponieren führt. Alfred Dürr hat über seine Rezension der Erstausgabe (*Musica* 1986) das Motto gesetzt „Kein Meister fällt vom Himmel“. Doch das ist nur die eine Seite. Die andere ist, dass sich in den Neumeister-Chorälen an vielen Stellen ein junger Komponist zeigt, der das Besondere will und es auch vielfach auf Kosten einer korrekten Normalität in den gesicherten Bahnen der Tradition sucht. Man wird an die Charakterisierung des Werdegangs des großen Künstlers erinnert, die Arnold Schönberg in seiner *Harmonielehre* gegeben hat: „[...] daß es irgendwie bei ihm doch nicht ganz so stimmt, wie es bei einem wahren Künstler nie stimmen darf: ihm fehlt die vollkommene Übereinstimmung mit jenen Durchschnittlichen, die durch die Kultur zu erziehen waren“ (3. Aufl., S. 480).

(Januar 2005)

Werner Breig

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: *Six diverses pièces pour le clavecin ou le pianoforte œuvre premier (1778). Faksimile der Erstausgabe.* Hrsg. von Michael STRUCK. [Eisenach]: J. Schuberth [2001]. 17 S.

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: *Sonata per il Clavicembalo solo opera seconda (1778). Faksimile der Erstausgabe.* Hrsg. von Michael STRUCK. [Eisenach]: J. Schuberth [2001]. 15 S.

Lange Zeit wurde Johann Abraham Peter Schulz reduziert – nämlich fast ausschließlich als Liedkomponist und als Hauptrepräsentant der 2. Berliner Liederschule – gewürdigt. Als

Instrumentalkomponisten nahm man ihn bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein kaum zur Kenntnis. Dabei hätte genügend Anlass bestanden, den von Burney als „nervous and excellent composer“ charakterisierten Berliner Kapellmeister, der ab 1787 in Kopenhagen wirkte, nicht solcher Vereinseitigung zu überantworten, war doch der Musikhistorie seit langem bekannt, dass er vor allem als Mitarbeiter an Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* neben seinem Lehrer Johann Philipp Kirnberger zu den kompetentesten und profiliertesten Musikästhetikern und -theoretikern der Zeit gehörte. Dabei war seine Position klar: Kompromisslos vertrat er die vom frühen historischen Bewusstsein geprägte Auffassung der Bach-Tradition, dennoch trachtete er danach, diese mit den Idealen seiner Zeit, die vom Singspiel und vom Ideal des Volkstons bestimmt wurden, zu verknüpfen. Zu den wichtigsten – weil breitenwirksamsten – Dokumenten der Gattungsästhetik der vorklassischen Instrumentalmusik gehören Schulz' Artikel in Sulzers *Theorie*, in denen er nicht nur seine persönliche Affinität zu den Werken Carl Philipp Emanuel Bachs bekundete, sondern diese seine Präferenz auch aus einer historischen Gesamtkonzeption heraus begründete. Aus dem schmalen Corpus eigener Kompositionen, in denen er seine Vorstellungen von der Weiterentwicklung der Instrumentalmusik bekundete und die bereits in einer Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1779 zu den „besten Claviersachen unserer Zeit“ gerechnet wurden, wurde das Opus 1 im 20. Jahrhundert in einer vollständigen Ausgabe von 1934 und in zwei Teil-Neuausgaben vorgelegt, die indessen ein unvollkommenes Bild der Werke vermitteln; die Sonate vollends ist seit einer längst vergriffenen Titelaufgabe aus dem 19. Jahrhundert überhaupt nicht wieder ediert worden.

Umso dankbarer muss die intensive Beschäftigung gewürdigt werden, die nun Michael Struck beiden Werken mit den Faksimileausgaben der Erstausgaben angedeihen ließ, die im Jahr 1778 im Verlag Hummel (Berlin/Amsterdam) publiziert wurden. Im Zusammenhang mit dieser Edition entstand unter dem Titel *Diversitas als Bindeglied. Johann Abraham Peter Schulz als Klavierkomponist* eine ausführliche Studie in der unter dem Titel *Rezeption als*

Innovation im gleichen Jahr von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer als Band XLVI der *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* herausgegebenen Festschrift für Friedhelm Krummacher. Darin werden als Anhang zwei interessante Zeugnisse zeitgenössischer Rezeption beider Werke im Wortlaut mitgeteilt: zu Opus 1 die erwähnte Rezension aus der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1779, zu Opus 2 eine Erwähnung aus der von Christoph Martin Wieland herausgegebenen Lebensbeschreibung des Flötisten Friedrich Ludwig Dülon (1807 f.). Strucks drei komplementär aufeinander bezogene Publikationen bieten so erstmals die Möglichkeit zu eingehender analytischer Betrachtung von Schulz' Klavierwerken auf der Grundlage eingehender Dokumentation und entschieden erweiterter Quellenbasis. Zugleich erstellen sie von ihnen ein plastisches, ihren herausgehobenen Rang innerhalb der historischen Situation zu Anbruch des letzten Lebensjahrzehnts C. P. E. Bachs verdeutlichendes Bild. Es wird zu der These komprimiert, „daß die *Six Diverses Pièces* ihre *Diversitas* so vielschichtig und stringent austragen, daß die kompositorische Problemstellung für Schulz offenbar nur einmal adäquat zu bearbeiten war“ (*Diversitas als Bindeglied*, S. 65). Dabei erscheint die Kategorie der ‚Diversitas‘ als eine spezifische Art des Zusammenführens von Altem und Neuem, das bei Schulz nicht als Gegenüber, sondern als Vermittlung erscheint. Dies hatte zu seinen Lebzeiten zur Folge, dass sowohl die *Klavierstücke* als auch die *Klaversonate* von den Zeitgenossen als die Gattungsnorm deutlich überschreitend wahrgenommen wurden. Als Echo auf den Klavierstil C. P. E. Bachs auf hohem Niveau, das diesen als an seinem Ziel angekommen ausweist, erweisen sich Schulz' Werke als ebenso faszinierend wie als Produkt eines Klavierkomponisten, welchem die Selbstverständlichkeit der Produktion für ein anonymes Käuferpublikum offensichtlich abhanden gekommen war.

(Dezember 2004)

Arnfried Edler

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 6: „Deutsche Messe“, Deutsche Trauermesse. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 133 S.*

Der vorliegende Band vereinigt zwei Kirchenmusikwerke Schuberts mit deutschen Texten, deren Aufnahme und Verbreitung jedoch sehr unterschiedlich verlaufen sind. Während die *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* nach Texten von Johann Philipp Neumann erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts eine große Popularität vor allem in Süddeutschland und Österreich erreichten und die Melodien einzelner Teile darüber hinaus in viele katholische Gesangbücher Eingang fanden, wurde die im Anhang abgedruckte *Deutsche Trauermesse* zunächst 1826 von Schuberts älterem Bruder Ferdinand als eigenes Werk herausgegeben. In den folgenden Jahrzehnten fand sie in verschiedenen Bearbeitungen einige Aufmerksamkeit, geriet aber später in fast völlige Vergessenheit. Erst 1928 konnte Otto Erich Deutsch das letztere Werk auf der Basis einer Indizienkette eindeutig Franz Schubert zuordnen. Für die Edition innerhalb der *Schubert-Gesamtausgabe* waren in beiden Fällen verschiedene Versionen zu vergleichen und wiederzugeben. Während die Autorisierung der beiden Fassungen der „*Deutschen Messe*“ (mit Orgel und mit Bläsern) durch den Komponisten unstrittig ist und nur die letzten zehn Takte des „Schlussgesangs“ sowie das „Gebet des Herrn“ in der ersten Fassung aufgrund des Verlustes der beiden äußeren Doppelblätter des Autographs einer Rekonstruktion bedürften, sind die Verhältnisse bei der *Deutschen Trauermesse* wesentlich komplizierter. Hier stand kein Autograph zur Verfügung, sondern lediglich die Abschrift einer frühen, von der Hand Ferdinand Schuberts stammenden Orgelstimme. Dazu kamen der Erstdruck von 1826 und zwei spätere Bearbeitungen. Diese Quellenlage ließ dem Herausgeber keine andere Wahl, als alle vier Versionen nebeneinander zu stellen und zu kommentieren. Die getroffenen Entscheidungen im Umgang mit den Quellen sind dabei ebenso plausibel wie die Begründung für die Veröffentlichung der *Trauermesse* in dem hier vorgelegten Band. Die übrigen Informationen des Vorworts – von der etwas umständlichen Darstellung des gattungsgeschichtlichen Hintergrundes über musikalische Parallelen zu anderen Werken Schuberts bis zu den frühen Aufführungen – provozieren dagegen durchaus einige Rückfragen. Die „Gruppe geistlicher deutschsprachiger Werke“

ist nur dann „schwer abgrenzbar“, wenn man einerseits das deutsche *Stabat Mater* nach Klopstock D 383, den 23. *Psalm* D 706, den *Hymnus an den Heiligen Geist* D 948 und manches andere hinzuzählt und andererseits die klare liturgische Bestimmung der *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* und der *Deutschen Trauermesse* außer Acht lässt. Die Annahme des Herausgebers, dass die „*Deutsche Messe*“ zu Schuberts Lebzeiten nie aufgeführt worden sei, beruht auf der Zurückweisung des Textes in dem Zensurvermerk vom 24. Oktober 1827 – „nicht zum öffentlichen Kirchengebrauche“ – sowie auf dem Fehlen von einschlägigen Nachweisen. Angesichts der überaus lückenhaften Dokumentation der Wiener Kirchenmusikpraxis zu Schuberts Lebzeiten ist aber eine solche Vermutung mehr als gewagt. Für die auf der Titelseite des Bandes verwendeten Werkbezeichnungen fehlt schließlich jegliche Begründung. Im Falle der *Trauermesse* – aber ohne den Zusatz „*Deutsche*“ – könnte sich der Herausgeber noch auf den Brief Schuberts vom 24. August 1818 an seinen Bruder Ferdinand berufen, obwohl später auf dem Erstdruck *Deutsches Requiem* als Titel des Werkes angegeben worden ist. „*Deutsche Messe*“ war dagegen, wie auch die Anführungszeichen zeigen, nie mehr als eine populär gewordene Bezeichnung, die höchstens als Untertitel verwendbar ist. Deshalb bleibt es unverstündlich, warum der im Inhaltsverzeichnis und Vorwort immer wieder verwendete Titel von Neumanns Textdruck *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe. Nebst einem Anhang, enthaltend: Das Gebet des Herrn* nicht auch auf dem Titelblatt des gesamten Bandes seinen Platz gefunden hat.

(Juli 2004)

Gerhard Poppe

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/1–3: Maskarade, Komische Oper in drei Aufzügen*. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XLIV, 800 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 1/Critical Commentary: Masquerade, Comic Opera in three Acts*. Hrsg. von Michael

FJELDSØE, Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. VII, 104 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series I: Stage Music, Vol. 8: Aladdin or the Wonderful Lamp*. Hrsg. von David FANNING. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXXVII, 258 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 1: Symphony No. 1 op. 7*. Hrsg. von Peter HAUGE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXXIV, 182 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 2: Symphony No. 2 op. 16 „The four Temperaments“*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XXII, 175 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 3: Symphony No. 3 op. 27 „Sinfonia espansiva“*. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXVI, 206 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 4: Symphony No. 4 op. 29 „The Inextinguishable“*. Hrsg. von Claus RØLLUM-LARSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2000. XXVIII, 137 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 5: Symphony No. 5 op. 50*. Hrsg. von Michael FJELDSØE. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1998. XX, 169 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 6: Symphony No. 6 „Sinfonia semplice“*. Hrsg. von Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXVI, 151 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 7: Orchestral Works I*. Hrsg. von Peter HAUGE und Thomas MICHELSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1999. XXXIX, 152 S.

CARL NIELSEN: *Works: Series II: Instrumental Music, Vol. 9/1: Violin Concerto op. 33*. Hrsg. von Elly BRUUNSHUUS PETERSEN und Kirsten FLENSBORG PETERSEN. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2001. XXIV, 156 S.

Während hier zu Lande seit Jahren ein spürbarer Verlust an kulturellen und (geistes-)wissenschaftlichen Werten zu verzeichnen ist, hat schon vor einiger Zeit und weithin unbemerkt im kleinen Dänemark die „Stunde der Ge-

samtausgabe“ geschlagen. War es einst im wirtschaftlich wieder erstarkten Deutschland wohl auch das geschärfte Bewusstsein für die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit musikalischer Quellen, das die ersten großen, sich nun nach knapp einem halben Jahrhundert dem Ende zuneigenden Gesamtausgaben in Gang brachte, so ist es in Nordeuropa vor allem der Wunsch, im Konzert der Nationen sich der eigenen kulturellen Identität zu versichern und diese auch nach außen hin zu profilieren – dies betrifft nicht nur Dänemark (Gade, Nielsen, Hartmann) und Finnland (Sibelius), sondern neuerdings auch Estland (Tubin). Es handelt sich um die großen Sinfoniker des 19. und 20. Jahrhunderts, die bereits zu Lebzeiten als Leitfiguren rezipiert wurden und deren repräsentatives orchestrales Œuvre zumeist auch international zu Ansehen gelangte (aus Schweden ist bisher nichts über ähnliche neue Projekte bekannt).

Wenn derzeit in Dänemark an drei (!) Gesamtausgaben gearbeitet wird, ist dies wohl auch – so jedenfalls die Außensicht – der in den frühen 1990er-Jahren begonnenen Gade-Ausgabe zu verdanken (die ersten beiden Bände erschienen 1995). Ihr folgte nur kurze Zeit später die *Nielsen-Gesamtausgabe* die nach einer dreijährigen Anlaufphase 1997 fest installiert wurde (seit 2001 ist zudem an der Königlichen Bibliothek die J. P. E. Hartmann-Ausgabe angesiedelt). Dass die Initiative zu einer Gesamtausgabe der Werke von Carl Nielsen offenbar von (kultur-)politischer Seite ausging, muss sich für deutsche Augen wie ein Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* lesen. Katalysatorisch wirkte zudem eine Aufführung der Oper *Maskarade* in Innsbruck, bei der man über zahlreiche ungeklärte Noten- und Fassungsprobleme stolperte – kein Wunder, denn obwohl es sich bei Niensens Œuvre zweifelsohne um ein „nationales Gut“ handelt, liegt selbst für viele der sich im Repertoire befindlichen Kompositionen keine verlässliche Ausgabe vor (einige Werke harren überhaupt noch ihrer Veröffentlichung). Zum Abdruck werden freilich zunächst nur die von Nielsen selbst abgeschlossenen Kompositionen und Einzelsätze gelangen. Dieser 32 Bände umfassende Teil der Gesamtausgabe wurde im Subskriptionsprospekt als Reihe A bezeichnet, der später noch eine Reihe B mit Skizzen folgen soll. Von den Briefen und Schriften der

Reihe C erschienen Letztere bereits 1999 in drei Bänden (*Carl Nielsen til sin samtid*, hrsg. von John Fellow) – doch noch bevor dieser Teil der Ausgabe international rezipiert werden konnte, gelangte er bereits im Frühjahr 2004 auf die „Ramsch-Tische“ des Kopenhagener Buchhandels (ein Schicksal, das der jetzt in Arbeit befindlichen Brief-Ausgabe erspart werden sollte).

Dass die Ausgabe gleichermaßen den Anforderungen von Theorie und Praxis gerecht werden möchte, geht aus dem Generalvorwort hervor („Die Edition, vorgenommen auf wissenschaftlich-kritischer Grundlage, soll praktischen und wissenschaftlichen Zwecken dienen“). Konsequenterweise erscheinen daher auch von Bänden mit mehreren eigenständigen Werken (etwa Konzerte und Sinfonische Dichtungen) vorab oder parallel wohlfeile praktische Ausgaben (von den Sinfonien sind auch Taschenpartituren lieferbar). Der musikalischen Praxis ist dabei sicherlich auch das Verfahren geschuldet, generell auf diakritische Zeichen zu verzichten und Dynamik wie Artikulation mit Blick auf einen nach außen hin einheitlichen Notentext anzugleichen (genaue Nachweise finden sich freilich im Kritischen Bericht, der stets beigegeben ist oder, wie bei *Maskarade*, als eigener Band parallel zum Notentext vorgelegt wurde). Gleichwohl mag es ein wenig befremden, dass innerhalb des Generalvorwortes „Zur Edition“ der mit „Editionsrichtlinien“ überschriebene Abschnitt in der deutschen Übersetzung mit gerade einmal 29 kurzen Zeilen und zumeist nur technischen Hinweisen erstaunlich knapp ausfällt (zum generellen Konzept vgl. jedoch Peter Hauge, *Carl Nielsen and Intentionality*, in: *Carl Nielsen Studies* 1, 2003, S. 42–81).

Die wahre philologische Problematik, der sich die *Nielsen-Gesamtausgabe* in jedem Band immer wieder neu und anders zu stellen hat, verbirgt sich in einem Nebensatz des Generalvorwortes – man sei bestrebt, die Werke „soweit wie möglich in der vom Komponisten gewollten Fassung letzter Hand wiederzugeben“. Eine im doppelten Sinne schwierige Aufgabe, denn einerseits griffen Freunde und Kollegen, aber auch Nielsen selbst immer wieder in den bereits gedruckt vorliegenden Notentext ein, andererseits erscheinen diese oftmals fraglichen Lesarten durch ältere, in der heutigen Pra-

xis weit verbreitete Ausgaben und die daraus resultierende Interpretationstradition nicht nur sanktioniert, sondern auch sakrosankt. Besonders die Eingriffe von Niensens Schwiegersohn, dem Geiger und Dirigenten Emil Telmányi (1892–1988), sorgen noch immer für Verwirrung und Kontroversen. So veröffentlichte Erik Tuxen in Zusammenarbeit mit Telmányi im Jahre 1950 von der *5. Sinfonie* op. 50 (1922) eine heute weithin verbreitete revidierte Partitur, mit „kleineren Korrekturen versehen, die sich bei stattgefundenen Aufführungen zweckmäßig gezeigt haben“ (so die kurze einleitende Notiz). Im Rahmen der *Nielsen-Gesamtausgabe* bietet Michael Fjeldsøe hingegen einen Notentext, der sich an den Primärquellen (also vor allem der Ausgabe von 1926) orientiert, Nielsen wörtlich nimmt und damit auch als philologisch einwandfrei zu bezeichnen ist. Dieser Notentext bildet die Grundlage für jede weitere Interpretation, wobei (wie bei jeder Ausgabe überhaupt) jedem Dirigenten freigestellt ist, seine eigenen Vorstellungen umzusetzen. Dazu gehören auch Retuschen, die allein dem klanglichen Effekt dienen – wie dies bereits bei Michael Schönwandt in seiner gleichwohl explizit auf den Notentext der *Nielsen-Ausgabe* verweisenden Einspielung des Werkes zu hören ist (dacapo 8.224156): Die (durchaus nahe liegenden) markanten Einwüf-fe der Pauke im 2. Satz (T. 122 und T. 265 ff.) finden sich bei Nielsen aber nur in einer Entwurfs-partitur, die Passage T. 265 ff. hatte bereits Tuxen in seiner Partitur von 1950 eingeführt. Um den Sachverhalt leichter einsichtig zu machen, wäre es im Rahmen der Neu-edition sicherlich hilfreich gewesen, an dieser (und vergleichbaren) Stellen auch innerhalb des Notentextes durch eine Fußnote zumindest auf den Kritischen Bericht zu verweisen. So verständlich der Rückzug des Herausgebers auf die Hauptquelle ist, so nützlich wäre (auch für die musikalische Praxis) eine ausführlichere Erörterung im Vorwort gewesen. Ebenso vermisst man im 4. Satz der *1. Sinfonie* op. 7 (1894) einen Hinweis auf jene Passage (T. 212–

242), die von Nielsen 1928 revidiert und von Ebbe Hamerik instrumentiert wurde (freilich kommt die alternative Fassung im Anhang des Bandes zum Abdruck).

Ohnehin ist das Wagnis der *Nielsen-Gesamtausgabe* zu bewundern, gleich zu Beginn mit den wichtigsten und repräsentativsten Werken aufzuwarten, obwohl erfahrungsgemäß nach dem Start einer so gewichtigen Ausgabe mancherorts die eine oder andere verschollen geglaubte Quelle unverhofft ans Tageslicht kommt. Dies betrifft im Fall der *3. Sinfonie* op. 27 die autographe Stichvorlage, die für die Edition noch nicht zur Verfügung stand, weil eine Information über deren Existenz schlichtweg hängen blieb (vgl. dazu die Stellungnahme von Niels Krabbe unter www.kb.dk).

Die Bedeutung, die man auf dänischer Seite der *Nielsen-Gesamtausgabe* ganz zu Recht beimisst, spiegelt sich in der aufwendigen Ausstattung der Bände wider: sehr nobles und feines, leider aber auch empfindliches dunkelblaues Leinen, Goldprägung, gutes und festes Papier, ein zweisprachiges Vorwort (engl./dän., in *Maskarade* alternativ auch dt./dän.), zahlreiche, teilweise auch farbige Faksimiles, ein sauberer Notensatz und ein Kritischer Bericht (engl.). Dennoch hätte man bei dem Band mit der Bühnenmusik zu *Aladdin* ein größeres Format wählen oder aber eine bessere Einteilung der Seiten vornehmen sollen: S. 5, 13 und vor allem 79 sind viel zu eng gestochen, andererseits ist die ganze Nr. 22 geradezu löchrig, während auf S. 82 f. der Satzspiegel verändert wurde, um eine bessere Lösung zu erreichen. Die Nr. 24 mit insgesamt acht unterlegten Strophen hätte man mehrfach ausstechen sollen.

Mit einer Erscheinungsweise von durchschnittlich zwei Bänden im Jahr rückt bereits heute der für das Jahr 2008 vorgesehene Abschluss der mit großem Ehrgeiz geplanten und betriebenen *Nielsen-Gesamtausgabe* in greifbare Nähe. Freilich zählt das Editionsteam auch sieben (!) Mitarbeiter.

(Februar 2005)

Michael Kube

Eingegangene Schriften

LUCA AVERSANO: Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert (1800–1830). Laaber: Laaber-Verlag 2004. 271 S., Nbsp. (Analecta Musicologica. Band 34.)

UDO BERMBACH: Opernsplitter: Aufsätze. Essays. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005. 359 S.

LEO BLACK: Franz Schubert. Music and Belief. Woodbridge: The Boydell Press 2005. XII, 209 S., Nbsp.

SIGLIND BRUHN: Christus als Opernheld im späten 20. Jahrhundert. Waldkirch: Edition Gorz 2004. 262 S., Nbsp.

Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Hyesu SHIN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 283 S., Abb., Nbsp.

De Consolatione Musicae. Festschrift zur Emeritierung von Walter Piel. Hrsg. von Daniela LAUFER und Manuela-Carmen PRAUSE-WEBER. Köln: Verlag Dohr 2004. 267 S., Abb. (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie. Band 9.)

PETER CORNELIUS: Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst. Hrsg. und kommentiert von Günter WAGNER unter Mitarbeit von James A. DEAVILLE. Mainz u. a.: Schott Musik International 2004. 609 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 38.)

CARL DAHLHAUS: 20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 824 S., Nbsp. (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 8.)

GERO EHLERT: Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XVIII, 615 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 50.)

Experimentelles Musik- und Tanztheater. Hrsg. von Frieder REININGHAUS und Katja SCHNEIDER in Verbindung mit Sabine SANIO. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 391 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7.)

REINHARD FEBEL: Alles ständig in Bewegung. Texte zur Musik 1976–2003. Hrsg. von Rainer NONNENMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 304 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 11.1.)

CHRISTOF FREYMA DL/WALTER HOMOLKA/FRANZPETER MESSMER/KATHARINA LARISSA PAECH/WOLFGANG SAWODNY: Heinrich Kaspar Schmid. Tutzing: Hans Schneider 2004. 178 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 44.)

WOLFGANG FUHRMANN: Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 386 S. (Musiksoziologie. Band 13.)

CARLO GOZZI: Die Frau eine Schlange. Ein tragicomisches Märchen in drei Akten. Aus dem Italienischen übersetzt von F. A. C. WERTHES. Mit einem Nachwort von Julia BOHNENGL und Arnd BEISE. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004. 93 S. (Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts. Band 44.)

Edvard Grieg. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2005. 147 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 127.)

TINA HARTMANN: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. X, 583 S. (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 105.)

DANIEL HEARTZ: From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment. Hrsg. von John A. RICE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2004. XVI, 335 S., Abb., Nbsp. (Opera Series No. 1.)

KERSTIN HELFRICHT: Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo. Tutzing: Hans Schneider 2004. Textband: XIV, 250 S., Abb., Nbsp.; Notenband: 358 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Vom hörbaren Frieden. Hrsg. von Hartmut LÜCK und Dieter SENGHAAS. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005. 605 S., Nbsp. (edition suhrkamp 2401.)

MICHEL HUGLO: Les anciens répertoires de plain-chant. Aldershot u. a.: Ashgate 2005. XVI, 326 S. (Variorum collected studies series 804.)

MICHEL HUGLO: Les sources du plain-chant et de la musique médiévale. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XVI, 286 S. (Variorum collected studies series 800.)

UTE JUNG-KAISER: Kunstwege zu Mozart. Bildnerische Deutungen vom Rokoko bis heute. Bern u. a.: Peter Lang 2003. 263 S., Abb.

MICHAEL L. KLEIN: Intertextuality in Western Art Music. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. XI, 182 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

KORDULA KNAUS: Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 257 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 38.)

KAI KÖPP: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing: Hans Schneider 2005. 531 S., Abb., Nbsp.

SILKE LEOPOLD: Die Oper im 17. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 343 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 11.)

LAURENZ LÜTTEKEN. „Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen.“ Biographie und Geschichte in den Metamorphosen von Richard Strauss. Winterthur: Amadeus 2004. 45 S., Nbsp. (Hundertneundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 2005.)

TOMI MÁKELÄ: Klang und Linie von „Pierrot lunaire“ zu „Ionisation“. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 313 S., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 3.)

WOLFGANG MARX: Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 445 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 35.)

SIMON McVEIGH/JEHOASH HIRSHBERG: The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History. Woodbridge: The Boydell Press 2004. 372 S., Nbsp.

Die Messkompositionen von Ernst Pepping. Hrsg. von Sven HIEMKE. Köln: Verlag Dohr 2005. 237 S., Nbsp. (Pepping-Studien. Band 4.)

GIACOMO MEYERBEER: Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Panja MÜCKE. Band 7: 1856–1859. Berlin/New York: De Gruyter 2004. XXIX, 813 S., Abb.

Miscellanea. Referate zweier Haydn-Tagungen 2003. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2004. 154 S., Abb., Nbsp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 3.)

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2004. Neue Folge, Heft 64. Redaktion: Reinhard SEEBOHM. Tutzing: Hans Schneider 2004. 134 S.

The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans and Idealists. Hrsg. von William WEBER. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. VII, 269 S., Abb.

Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. Hrsg. von

Matthias TISCHER. Mit Beiträgen von Thomas AHREND, Michael BERG, Tobias FASSHAUER, Albrecht von MASSOW, Nina NOESKE, Victoria PIEL, Matthias TISCHER, Daniel zur WEIHEN und Friederike WISSMANN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. VIII, 405 S. (musicologica berolinensia. Band 13.)

Musikalische Lyrik. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, 434 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven, 448 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 8,1 und 8,2.)

Musikerautographen in der Sammlung Helmut Nanz. Katalog. Katalogredaktion: Marion NEUGEBAUER, Hans SCHNEIDER und Georg ZAUNER. Mit einem Vorwort von Axel BEER. Zweite erweiterte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 2005. 164 S.

Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. Hrsg. von Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2005. 297 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 1.)

Musiktheorie. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER und Oliver SCHWAB-FELISCH. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 524 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig HOLTMEIER, Michael POLTH und Felix DIERGARTEN. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. 420 S., Nbsp.

JENNIFER NEVILE: The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. X, 247 S., Nbsp.

Luigi Nono: „Intolleranza 1960“. Materialien – Skizzen – Hintergründe zur Inszenierung des Saarländischen Staatstheaters. Hrsg. von Alexander JANSEN und Andreas WAGNER für das Saarländische Staatstheater und Netzwerk Musik Saar. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 99 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar. Band 2.)

Om Tobias Norlind en pionjär inom musikforskningen. Redaktion: Folke BOHLIN. Lund: Tobias Norlind-samfundet för musikforskning 2004. 83 S. Nbsp.

NINA OKRASSA: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a.: Böhlau Verlag 2004. IX, 456 S., Abb.

A Ópera e Vigo. Actas del I Congreso Internacional de Musicología realizado en Vigo el 4 y 5 de abril de 2003. Hrsg. von Enrique SACAU. Vigo: Instituto de Estudios Viguéses 2004. 151 S., Abb., Nbsp.

Allan Pettersson Jahrbuch 2002. Beiträge zur skandinavischen Sinfonik. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft von Michael KUBE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 131 S., Abb., Nbsp.

ULRICH PRINZ: Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen – Besetzung – Verwendung. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 701 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 10.)

PATRICIA M. RANUM: Portraits around Marc-Antoine Charpentier. Baltimore: Patricia M. Ranum 2004. XIII, 640 S., Abb.

FRIEDRICH WILHELM VON REDERN: Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkammerers und Generalintendanten. Aufgezeichnet von Georg HORN. Bearbeitet und eingeleitet von Sabine GIESBRECHT. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. X, 403 S., Abb. (Veröffentlichungen aus den Archiven preußischer Kulturbesitz. Band 55.)

Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. 733 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XVII.)

Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München 23.–25.11.2001. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2004. 395 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 62.)

Wolfgang Rihm. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2005. 163 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

Peter Ronnefeld. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke Verlag 2005. 93 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 8.)

ELISABETH ROTHMUND: Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music/ auch Vermehrung unserer Nation Ruhm.“ Bern: Peter Lang 2004. XVII, 449 S. (Collection „Contacts“. Série III: Etudes et documents. Volume 63.)

LEONID SABANEJEW: Erinnerungen an Alexander Skrjabin. Mit einem Essay von Andreas WEHRMEYER. Aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. XXIV, 427 S., Nbsp. (musik konkret. Band 14.)

DIETMAR SCHENK: Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 368 S., Abb. (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 8.)

STEPHANIE SCHROEDTER: Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. VIII, 444 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Derra de Moroda Dance Archives. Tanzforschungen. Band 5.)

Schütz-Jahrbuch. 26. Jahrgang 2004. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 236 S., Abb., Nbsp.

PETER SIMON: Zur Systematik der automatischen Musikinstrumente. Mönchengladbach: Verlag Peter Simon 2005. 47 S., Abb.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2004. Neue Folge, Heft 52. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2004. 104 S., Abb.

MARC STRÜMPER: Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. 420 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 28.)

JOACHIM TSCHIEDEL: Bernhard Sekles 1872–1934. Leben und Werk des Frankfurter Komponisten und Pädagogen. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2005. 140 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 33.)

ANTJE TUMAT: Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 373 S., Nbsp.

Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. 330 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 20.)

BERTHOLD WARNECKE: Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. III, 485 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 21.)

YVONNE WASSERLOOS: Kulturzeiten – Niels W. Gade und C. F. E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 630 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 36.)

Words About Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie. Hrsg. von Dorothea LINK mit Judith NAGLEY. Woodbridge: The Boydell Press 2005. XVI, 252 S., Abb., Nbsp.

FELIX WÖRNER: „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeitigt ...“ Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern u. a.: Peter Lang 2003. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Série II, Volume 43.)

Eingegangene Notenausgaben

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 1: Gesänge A–D (Nr. 1–172). In Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVII, 228 S., Abb.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 2: Gesänge E–H (Nr. 173–330). In Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XIV, 225 S., Abb.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 6: Kritischer Bericht zu Gesänge A–H (Nr. 1–330). In Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LI, 193 S.

ANTONÍN DVOŘÁK: Stabat mater für Soli, Chor und Orchester op. 58. Hrsg. von Klaus DÖGE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. 237 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5361.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II, Werkgruppe 5, Band 2: La finta semplice. Vorgelegt von Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 224 S., Nbsp.

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Andreas JASCHINSKI am 6. Mai 2005.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Reinhold HAMMERSTEIN zum 90. Geburtstag am 9. April,

Prof. Dr. Rudolf STEPHAN zum 80. Geburtstag am 3. April,

Prof. Dr. Martin JUST zum 75. Geburtstag am 17. April,

Dr. Hanspeter BENNWITZ zum 75. Geburtstag am 4. Mai,

Prof. Dr. Jürgen EPELSHEIM zum 75. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Klaus KROPFINGER zum 75. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Elmar SEIDEL zum 75. Geburtstag am 7. Juni,

Prof. Dr. Akio MAYEDA zum 70. Geburtstag am 18. April,

Dr. Eckhard MARONN zum 70. Geburtstag am 26. April,

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY zum 70. Geburtstag am 7. Mai,

Prof. Dr. Elmar BUDDE zum 70. Geburtstag am 13. Juni,

Prof. Dr. Horst-Peter HESSE zum 70. Geburtstag am 24. Juni,

Prof. Dr. Christoph WOLFF zum 65. Geburtstag am 24. Mai,

Prof. Dr. Klaus-Ernst BEHNE zum 65. Geburtstag am 29. Juni.

*

Dr. Johannes HOYER hat sich am 7. Juli 2004 an der Universität Augsburg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Habertl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft*.

PD Dr. Sebastian KLOTZ, Berlin, wurde zum Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ernannt.

*

Call for Sessions, Papers, Posters

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft IMS wird ihren 18. Internationalen Kongress vom 10. bis 15. Juli 2007 an der Universität Zürich durchführen, den Vorsitz des Programmkomitees

hat Prof. Dr. Ulrich Konrad, Würzburg. Das Motto des Kongresses lautet „Passagen“. Gemeint sind damit alle Arten von Übergangsprozessen: allgemein- und kulturhistorische sowie ideen- und rezeptionsgeschichtliche „Bewegungen“ in Musik und Musikanschauung während sogenannter Schwellenzeiten, Phänomene des Übergangs bei der Berührung von Musikkulturen verschiedener Zeiten und Regionen, Wechsel von Darstellungs- und Anschauungsformen innerhalb der sozialen, kulturellen oder kompositorischen Paradigmen einer Musikkultur. In den Blick sollen dabei weniger „Zustände“ als vielmehr „Vorgänge“, also Prozesse rücken. Mit dem Motto wird kein Thema im engeren Sinne vorgegeben, sondern eine knappe, hinreichend offene Denkfigur, aus der sich unter verschiedenen methodischen Prämissen in viele Richtungen ausgreifende musikhistorische, musikethnologische, systematische und musiktheoretische Erkundungen ableiten lassen. Diese können sich beispielsweise an Oppositionen orientieren, aber auch das Dazwischenliegende thematisieren, das, was immer noch und noch nicht ist, das, was sich teils hier, teils dort ereignet. Musikalische Dialoge zwischen Nationen, Ethnien und Religionen sind ebenso gemeint wie Übergänge bei der Fixierung und Aufführung von Musik (Oralität, Schriftlichkeit, Druck, Aufführung, Bearbeitung) oder biographische oder kompositorische Wandel. Weitere Erläuterungen unter http://www.musik.unizh.ch/html/ims_2007.html.

Zur Teilnahme eingeladen sind alle auf dem Gebiet der Musik tätigen Wissenschaftler (auch Nicht-Mitglieder der IMS); besonders aufgerufen sind jüngere Kollegen und Kolleginnen sowie Interessierte aus Ländern außerhalb Westeuropas und Nordamerikas. Im Zentrum des Kongresses werden zwei organisatorische Grundformen stehen: 1. Symposien und 2. thematisch gebündelte Sektionen mit Einzelvorträgen. Für andere Arten der Präsentation (Postervorführungen) wird um schriftliche Anfrage beim Programmkomitee gebeten.

1. Symposien: Das Programmkomitee ruft zunächst zu Vorschlägen für halb- oder ganztägige Symposien auf, die einem konturierten Thema im Sinne des Kongressmottos gewidmet sind. Vorschläge sollen von einem verantwortlichen Sprecher einer Referentengruppe eingereicht werden und folgende Informationen enthalten: Titel des Symposions, inhaltlicher Abriss der gesamten Veranstaltung (400 Wörter), Namen der Teilnehmer und Arbeitstitel der geplanten Beiträge mit knappen Abstracts (150 Wörter). International besetzte und interdisziplinär ausgerichtete Symposien werden besonders berücksichtigt. Meldeschluss für Symposien ist der 15. Oktober 2005.

2. Einzelvorträge: Anmeldungen zu Referaten, die vom Programmkomitee in inhaltlich zusammenhängende Sektionen zusammengebunden werden,

müssen mit einem Abstract (250 Wörter) unter Angabe von Name, Adresse und akademischem Grad eingereicht werden (Magistranden und Doktoranden sollen nach Möglichkeit eine kurze Empfehlung ihres Betreuers beilegen). Die Vorschläge sollen am Kongressmotto orientiert sein, doch werden auch „freie“ Themen geprüft. Einzelvorträge sind grundsätzlich auf 20 Minuten Vortragszeit mit anschließender zehnminütiger Diskussion begrenzt. Meldeschluss für Einzelvorträge ist der 1. März 2006.

Kongresssprachen sind Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch und Spanisch. Anmeldungen und Abstracts können in einer dieser Sprachen eingereicht werden; sie werden vorzugsweise als E-Mail-Briefe erbeten, doch ist auch Anmeldung per Brief oder Fax möglich. Alle inhaltlichen Anfragen und die Anmeldungen sind an die Kongressleitung in Zürich zu richten: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich, IMS 2007, Florhofgasse 11, CH-8001 Zürich, Schweiz, Fax: +41(0)44/634-4780, E-Mail: ims2007@mwi.unizh.ch.

Die Fritz-Thyssen-Stiftung hat dem Forschungsinstitut für Musiktheater (Leitung: Prof. Dr. Sieghart Döhring) für das Projekt *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof, 1680–1745* eine auf zwei Jahre befristete Mitarbeiterstelle bewilligt, die Dr. Sebastian WERR einnehmen wird. Das Forschungsvorhaben, das an ein bereits von der Fritz-Thyssen-Stiftung gefördertes Postdoc-Projekt Werrs anknüpft, will das Musikleben am Münchner Hof während der Regentschaft der Kurfürsten Max Emanuel (1680–1726) und Karl Albrecht (1726–1745) untersuchen. Hierbei steht nicht nur die Erfassung und Auswertung des von der Forschung bisher wenig berücksichtigten Repertoires auf dem Programm, sondern die dort aufgeführten Opern, Turniervorspiele und Festkantaten sollen auch auf ihre Anlassbezogenheit hin befragt und in die jeweiligen höfischen Kommunikationszusammenhänge eingeordnet werden. Weitere Informationen bei Dr. Sebastian Werr, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 95349 Schloss Thurnau, E-Mail: werr@rocketmail.com.

In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin wurde im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts (Förderbereich Erschließung neuzeitlicher Nachlässe) die umfangreiche *Korrespondenzsammlung im Nachlass Ferruccio Busoni* erschlossen: 1.529 Briefe von und 6.048 Briefe an Busoni bzw. von und an seine Frau Gerda, dazu Briefe von und an die Eltern Busonis und Korrespondenz weiterer Familienmitglieder. Die Ergebnisse können in der Datenbank Kalliope (kalliope.staatsbibliothek-berlin.de) recherchiert werden.

Die Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte veranstaltet in Verbindung mit dem Historischen Archiv des Erzbistums und dem Musikwissenschaftlichen Institut im Kölner Maternushaus vom 23. bis 25. September 2005 eine internationale Tagung zum Thema „*Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*“. Es wird damit ein früherer Forschungsschwerpunkt der Arbeitsgemeinschaft wieder aufgegriffen und unter aktuellen methodischen Gesichtspunkten neu beleuchtet. Im Zentrum stehen die kirchliche, bürgerliche und universitäre Musikpflege in Köln und anderen Zentren des Erzbistums sowie musikalische Ausprägungen der Volksfrömmigkeit und Reformation. Nähere Informationen und Anmeldung unter www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/ag-musikgeschichte/ bzw. Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, c/o Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln.

Seit Dezember 2004 präsentiert das *Beethoven-Haus* in Bonn seine einzigartigen Sammlungen (Musikhandschriften, Erstausgaben, Briefe und Bilder) frei zugänglich im Internet im *Digitalen Archiv*. Die inhaltliche Vernetzung von über 5.000 Dokumenten auf 26.000 hochwertigen Farbscans, 1.600 Audio-dateien (Musikbeispiele und Hörbriefe) und 7.600

Textdateien lässt Beethovens Denken, Leben und Arbeiten auf vielfältige Weise sichtbar und hörbar werden. Porträts und topographische Darstellungen zeigen den Künstler und seine Welt. Alle Dokumente werden in vollem Umfang dargestellt und wissenschaftlich beschrieben. Die Kataloge der Bibliothek ermöglichen nicht nur eine Recherche über die Sekundärliteratur, die im Beethoven-Haus vorhanden ist, sondern bieten auch die Beschreibungen aller Handschriften, Notenausgaben und Bilder aus den Sammlungen des Hauses. Das Digitale Archiv ist auch vor Ort in den neuen Museumsbereich integriert und bietet dort weitergehende Nutzungsmöglichkeiten als das Internet. Abgerundet wird das digitale Angebot des Museums durch eine interaktive Inszenierung von Kernszenen der Oper *Fidelio*, die den Besuchern Freiraum für eigenes Mitgestalten lässt. Internetadresse: www.beethoven-haus-bonn.de.

*

Barbara SCHEUCH-VÖTTERLE wurde mit der Ehrenmitgliedschaft des Deutschen Musikrats ausgezeichnet. Die Verlegerin des Kasseler Bärenreiter-Verlages erhielt die Ehrung auf der Musikmesse Frankfurt 2005 aus den Händen des DMR-Präsidenten Martin Maria Krüger. Mit der Auszeichnung wird Barbara Scheuch-Vötterle herausragendes Engagement für das deutsche Musikleben gewürdigt.

Die Autoren der Beiträge

MARIE-THERESE HOMMES, gebürtige Südbadenerin (Freiburg/Breisgau), lebt in München. Zwei Staats- examina in Musik als wissenschaftliches und künstlerisches Doppelfach mit Examensarbeiten über Richard Strauss und Béla Bartók. Schreibt als freie Autorin u. a. für den Bayerischen Rundfunk, die Bayerische Staatsoper, die Münchener Philharmoniker. Veröffentlichungen hauptsächlich zur Musik des 20. Jahrhunderts, speziell zu Werken Karl Amadeus Hartmanns. Arbeitet nach erneutem Studium der Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Germanistik derzeit an einer Dissertation über „Musik und Musikalisierung im aktuellen Sprechtheater“.

ANDREAS MÜNZMAY, geb. 1975 in Stuttgart, Studium der Schulmusik, Jazz-Posaune, Romanistik und Musikwissenschaft in Stuttgart. 1999 Staatsexamen mit einer Arbeit zum „Phänomen der Jazzrezeption in der Kunstmusik: Saties *Parade* und Werke von Komponisten der *Groupe des Six*“. Er ist wissenschaftliche Hilfskraft im DFG-Forschungsprojekt „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ und arbeitet an einer Dissertation über „Musik im Theater und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zur Scribe-Rezeption am Stuttgarter Hoftheater“.

ANTJE TUMAT, geb. 1971 in Oldenburg, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Pädagogik in Heidelberg und Stoke-on-Trent. 1992–93 Lehrtätigkeit in Großbritannien, 1998 Staatsexamen, Friedrich-Naumann-Stipendiatin, 2003 Promotion mit einer interdisziplinären Arbeit über *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Hom- burg“* (Kassel 2004, ausgezeichnet mit dem Ruprecht-Karls-Preis 2004). Seit April 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“, Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Seminar Heidelberg sowie an der Musikhochschule Stuttgart. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen neben der Schauspielmusik in den Bereichen Musikästhetik, Librettoforschung und Musik des 20. Jahrhunderts.