

# Die Musikforschung

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

---

58. Jahrgang 2005 / Heft 4 – ISSN 0027-4801  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

---

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

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

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

Diesem Heft liegen zwei Beilagen des Bärenreiter-Verlags Kassel bei.

## Inhalt dieses Heftes

Bernd Sponheuer: Anmerkungen zu der Kontroverse über Scherings Beethoven-Deutung in den 30er-Jahren .....	341
Egon Voss: Prima e seconda prattica? Beethovens Musik für Bläser und ihre Position im Gesamtwerk .....	353
Martina Sichardt: Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 .....	361
Thomas Schipperges: Beethovens Walzer oder Von der Gelegenheit, Spätwerke zu komponieren ..	376
Eike Feß: Formgenese in Wolfgang Rihms Violinkonzert „Gesungene Zeit“ .....	390
Kleine Beiträge	
Gerhard Splitt: Richard Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig .....	406
Berichte	
Köln, 19. Juni 2004: Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte .....	415
Rom, 28. bis 30. September 2004: „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ .....	416
Münster, 3. bis 5. Oktober 2004: „Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert“ .....	417
Rauischholzhausen, 29. bis 31. Oktober 2004: „Keiner wird gewinnen: Populäre Musik im Wettbewerb“ .....	418
Rottweil, 28. und 29. April 2005: V. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung „Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?“ .....	419

Weimar, 5. bis 7. Mai 2005: „Dichtungen Friedrich Schillers im Werk von Franz Schubert“	420
Michaelstein, 6. bis 8. Mai 2005: XXXIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 26. Musikinstrumentenbau-Symposium „Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts: Niederländisches und deutsches weltliches Lied von 1480 bis 1640. Instrumentenbauschulen im 16. Jahrhundert“	421
Rheinsberg, 20. bis 22. Mai 2005: „Frau Musica heute“	422
Seoul, 21. Mai 2005: „J. S. Bach“	423
Dresden, 23. bis 25. Mai 2005: „Komponist, Violinist, Orchestererzieher und Musikaliensammler der Dresdner Hofkapelle – Johann Georg Pisendels Dresdner Amt und seine europäische Ausstrahlung“	424
München, 27. und 28. Mai 2005: „Interpretationsästhetik und Aufführung“	425
Zwickau, 7. bis 9. Juni 2005: 18. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung	426
Marienberg, 10. und 11. Juni 2005: „Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen in der Musikkultur der Vergangenheit und Gegenwart“	427
Köln, 23. bis 25. Juni 2005: „Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung“	428
Königsfeld, 24. bis 26. Juni 2005: „Albert Schweitzer und die Musik“	429
Magdeburg, 30. Juni bis 2. Juli 2005: „Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft“	430
Jena, 1. bis 3. Juli 2005: „Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento“	431
Nottingham, 7. bis 10. Juli 2005: Fifth Music in Nineteenth-Century Britain Conference	432

#### Besprechungen

A. Pfisterer: *Cantilena Romana*. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals (Haas; 433) / M. Klaper: *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert*. Ein Versuch (Pfisterer; 434) / Chr. Meyer: *Les Traités de Musique* (Pfisterer, 435) / B. Schrammek: *Zwischen Kirche und Karneval*. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646) (Gmeinwieser; 436) / L. Haselböck: *Bach-Textlexikon*. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs (Pfisterer; 437) / *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. Bericht über das Symposium Potsdam 1999 (Gülke; 438) / M. Strümper: *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof* (Otterstedt; 441) / Chr. Martin: *Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“* (Schmierer; 443) / J. Irving: *Mozart's Piano Concertos* (Koch; 444) / *Leonore = Fidelio*. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater (Jacobshagen; 445) / *Concert Life in Eighteenth-Century Britain* (Schaarwächter; 445) / *The English Bach Awakening* (Schaarwächter; 445) / *Music and Literature in German Romanticism* (Schaarwächter; 446) / A. di Profio: *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792* (Schneider; 447) / *G. la Face Bianconi: La casa del Mugnaio*. Ascolto e interpretazione della „Schöne Müllerin“ (Martin; 448) / J. M. Koch: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen* (Kabisch; 449) / E.-M. von Adam-Schmidmeier: *Das Poetische als zyklisches Prinzip*. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert (Kabisch; 451) / E. Föhrenbach: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns* (Struck; 451) / Fr. Preiss: *Der Prozeß*. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck (Rieger; 453) / Chr. Ueber: *Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen* (Kabisch; 454) / R. Wagner: *Sämtliche Briefe*, Band 13 und 14 (Jost; 455) / U. Bermbach: *„Blühendes Leid“*. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen (Jacobshagen; 457) / N. Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (Gaub; 458) / K. Bula: *Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914* (Keym; 459) / E. Lendvai: *Bartók's Style*; E. Lendvai: *Bartóks dichterische Welt* (Hunkemöller; 461) / *The Collected Letters of Peter Warlock* (Schaarwächter; 463) / *Letters from a Life*. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976 (Schaarwächter; 464) / *The Life and Music of Brian Boydell* (Schaarwächter; 465) / O. Korte: *Die „Ekklesiastische Aktion“ von Bernd Alois Zimmermann* (Hiekel; 466) / R. Ritter: *Wem gehört Musik?* Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939 (Keym; 467) / St. S. Schmidt: *Opera Impura*. Formen engagierter Oper in England (Schaarwächter; 468) / *Musik der anderen Tradition*. Mikrotonale Tonwelten (Brecht; 470) / *Musikästhetik* (Noller; 471) / *Musik in der deutschen Philosophie* (Noller; 473) / *klangwelten : lebenswelten*. komponistinnen in südwestdeutschland (Rieger; 473) / *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Stal; 474) / G. Ph. Telemann: *Musikalische Werke*. Band XXXVI (Synfzik; 475) / L. Schefer: *Ausgewählte Lieder und Gesänge zum Pianoforte* (Gülke; 477) / H. Parry: *Sonatas for Violin and Pianoforte* (Schaarwächter; 479)

Eingegangene Schriften	480
Eingegangene Notenausgaben	482
Mitteilungen	483
Die Autoren der Beiträge	486

# Anmerkungen zu der Kontroverse über Scherings Beethoven-Deutung in den 30er-Jahren

von Bernd Sponheuer, Kiel

## I

In den 30er-Jahren, genauer: zwischen 1934 und 1939, ereignete sich im deutschsprachigen Musikleben eine ungewöhnlich lebhaft, die unterschiedlichsten Federn – von Hans Pfitzner bis zum Amt Rosenberg, von Adolf Sandberger bis zu Wilhelm Furtwängler – in Bewegung setzende Diskussion über die Beethovendeutung Arnold Scherings (1877–1941). Sie galt in erster Linie den beiden Beethovenbüchern, die der damals etwa sechzigjährige Gelehrte in dichter Folge herausgebracht hatte: der Schrift *Beethoven in neuer Deutung* von 1934 und vor allem dem über 600 Seiten starken Band *Beethoven und die Dichtung* von 1936,<sup>1</sup> daneben einigen flankierenden Aufsätzen.<sup>2</sup>

Was Scherings Beethovendeutung als solche betrifft, so scheint über deren sachliche Unhaltbarkeit (weniger über die sie motivierende Frageintention)<sup>3</sup> das Nötige gesagt zu sein.<sup>4</sup> Darauf ist hier nicht mehr eigens einzugehen. Was im Folgenden versucht werden soll, ist ein genauere Blick auf die Rezeption von Scherings Interpretation im wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Kontext der deutschen Musikverhältnisse der 30er Jahre.<sup>5</sup> Denn offensichtlich hatte Schering, der, so Wilibald Gurlitt, „Berliner Führer der deutschen Musikwissenschaft nach H. Aberts Tod“,<sup>6</sup> an einem in mehrfacher Hinsicht zentralen Gegenstand – „Beethoven-Deutung war Chefsache“, heißt es ebenso salopp wie zutreffend bei Martin Geck<sup>7</sup> – an zentrale Fragen des musikalisch-fachwissenschaftlichen wie politisch-kulturellen Selbstverständnisses gerührt, die dringliche Auseinandersetzung forderten: nicht nur im Wissenschaftsdiskurs, sondern auch auf dem Felde der größeren medialen Öffentlichkeit (bis hin zum *Völkischen Beobachter*<sup>8</sup>). Die Kontroverse über Scherings Beethovendeutung – „wie ein Hagelwetter“, so Adolf Sandberger, „prasselten die abweisenden Urteile in Büchern, Musikzeitschrif-

<sup>1</sup>Arnold Schering, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934; ders., *Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung*, Berlin 1936.

<sup>2</sup>Vor allem: Ders., „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven“, in: *ZfMw* 16 (1934), S. 65–83, und ders., „Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5 (1933), S. 159–177.

<sup>3</sup>Überlegungen dazu bietet Martin Geck in: Martin Geck u. Peter Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek 1989, S. 355–364.

<sup>4</sup>Vgl. vor allem Arno Forchert, „Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43), S. 41–52. Wiederabgedruckt in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983 (= *Wege der Forschung* 428), S. 19–35. Vgl. auch C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 177 f.

<sup>5</sup>Mit der Schering-Debatte haben sich bisher, soweit ich sehe, unter jeweils spezifischer Fragestellung beschäftigt: Geck u. Schleuning, Heribert Schröder, „Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung“, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 187–221, insbes. S. 211–214; Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 327–329.

<sup>6</sup>Wilibald Gurlitt, „Der gegenwärtige Stand der deutschen Musikwissenschaft. Zu ihrem Schrifttum der letzten 10 Jahre“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 17 (1939), Referatenheft, S. 1–82, hier S. 7 – Abert, dessen Nachfolger Schering 1928 in Berlin wurde, starb 1927.

<sup>7</sup>Geck/Schleuning, S. 361.

<sup>8</sup>Friedrich W. Herzog, „Neue Beethovendeutung?“, in: *Völkischer Beobachter*, Berliner Ausgabe, 3.9.1936. Derselbe Artikel erschien in erweiterter Form unter dem Titel „Schering contra Beethoven“ auch in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 187–190. Die Zeitschrift firmierte damals als „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“.

ten und Tagesblättern auf den Verfasser hernieder<sup>9</sup> – kann als eine Art Momentaufnahme des inneren Zustandes der damaligen deutschen Musikkultur gelesen werden. Durch die katalysatorische Wirkung der Beethoven-Thematik, die in letzter Instanz auf die (Fundamental-)Frage nach der kommunikativen Sinngebung von Musik zielte, treten Konstellationen und Konfliktlinien, aber auch seltsame Koppelungen, hervor, die etwas von den strukturellen Spannungsverhältnissen sichtbar machen, die den musikalisch/musikwissenschaftlichen Diskurs der Zeit im Ganzen prägten.

Gewohnte Raster und Unterscheidungen, zumal die scheinbar auf der Hand liegende zwischen nationalsozialistischer und sachlich-unideologischer Wissenschaft, geraten dabei in Schiefelage.<sup>10</sup> Auf den ersten Blick bildet die altgewohnte, sozusagen ewig-junge Unterscheidung von ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm Musik‘, die sich wie von selbst in ein Set analoger Dichotomien (klassisch-romantisch, Form-Inhalt, Strukturanalyse-Geistesgeschichte etc.) einzuschreiben scheint, den perspektivgebenden Fokus der Debatte. Erst bei näherem Hinsehen erkennt man, dass es sich um ein komplexes, dynamisches Feld von Entgegensetzungen und Frontstellungen handelt, die partiell zu Koalitionen zusammen-, teils zu Oppositionen auseinandertreten und die vor allem auf keinen einheitlichen Generalnenner zu bringen sind, der eindeutige Zuordnungen erlaubte.

Insgesamt zeichnet sich ein (bisweilen überraschend) vielfältiges Panorama von Positionen ab, die sich gemeinsam auf die kardinale Frage nach dem Sinn von (Beethovens) Musik beziehen lassen. Ihre Berücksichtigung erlaubt, so ist zu hoffen, einen differenzierteren Blick auf Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Grundsatzdebatte unter den spezifischen Bedingungen des NS-Staates. Dabei kann als leitende Vermutung gelten, dass es den Machthabern vor allem darauf ankommen musste, die kommunikativ vermittelte Bedeutung von Musik nicht einer frei flottierenden Kontingenz zu überlassen, sondern diskursiv und herrschaftstechnisch derart zu limitieren (nicht eindeutig, etwa unmittelbar politisch-ideologisch, festzuschreiben), dass sie nicht mit den Machtstrukturen des Systems in unmittelbarem Konflikt geriet,<sup>11</sup> ja diesem womöglich attraktionskräftig ‚entgegenarbeitete‘.<sup>12</sup>

Inwieweit dieser hier nur knapp skizzierten These Plausibilität zukommt, kann im Rahmen dieser kleinen Studie nur ansatzweise verdeutlicht werden. Die zugrunde liegende Materialauswahl (vgl. die Liste der Quellen im Anhang) orientiert sich im Wesentlichen, mit geringfügigen Erweiterungen, an dem von Heribert Schröder in seiner reichhaltigen „Materialsammlung“ zum Thema „Beethoven im Dritten Reich“ genann-

<sup>9</sup> Adolf Sandberger, „Bücherschau“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 7 (1937), S. 171–176, hier S. 171.

<sup>10</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex auch den Tagungsbericht: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloß Engers (8.–11. März 2001)*, hrsg. von Isolde v. Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

<sup>11</sup> Vgl. zum theoretischen und sachgeschichtlichen Hintergrund dieser These: Peter Fuchs, „Systemtheorie und Musik – Ein Problemauflauf“, in: *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur. 13 Beit. vom 9. Int. studentischen Symposium für Mw. in Gießen 1994*, hrsg. von Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig, Regensburg 1996 (= *Forum Musik Wissenschaft* 3), S. 49–55; Bernd Sponheuer, Art. „Nationalsozialismus“, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 25–43.

<sup>12</sup> Zur Kategorie des ‚dem Führer freiwillig entgegen arbeiten‘, die Ian Kershaw als entscheidend für das Funktionieren der nationalsozialistischen Herrschaft bezeichnet hat, vgl. Ian Kershaw, *Hitler 1889–1936*, Stuttgart 1998, S. 663–667. Kershaw entnimmt den Terminus einer Rede des Staatssekretärs im preußischen Landwirtschaftsministerium Werner Willikens vom 21.2.1934, in der es heißt: „bis jetzt hat jeder an seinem Platz im neuen Deutschland am besten gearbeitet, wenn er sozusagen dem Führer entgegen arbeitet.“ Vgl. dazu in Bezug auf den nationalsozialistischen Wagner-Kult: Hans Rudolf Vaget, „Wagner-Kult und nationalsozialistische Herrschaft“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich*, hrsg. von Saul Friedländer u. Jörn Rüsen, München 2000, S. 178 f.

ten Quellenrepertoire.<sup>13</sup> Einen gewissen Höhepunkt repräsentativerer Art dürfte dabei die im Beethovenheft des 2. Jahrgangs der *Deutschen Musikkultur* (Juni/Juli 1937) veröffentlichte „Sonderbetrachtung: Die Beethoven-Deutung Arnold Scherings“ darstellen, die u. a. Schering selber, Ludwig Schieder, Pfitzner und Walter Abendroth das Wort erteilt, daneben im selben Heft Heinrich Bessler über neue Beethovenliteratur referieren lässt und dem vor allem als Komponisten von SA-Liedern hervorgetretenen Erich Wintermeier als Vertreter der „jungen Generation“ Raum zu einer hochideologischen Suada gibt.<sup>14</sup>

## II

Nicht nur angesichts des zur Verfügung stehenden Raumes soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, die herangezogenen Quellen nicht als individuelle Texte zu interpretieren (obwohl dies zumindest in einigen Fällen der Mühe wert wäre), sondern als gleichsam geschlossenes Textkorpus zu behandeln und auf eine (möglicherweise) sich herausbildende gemeinsame Argumentationsstruktur hin zu analysieren. Die einzelnen Texte werden also nicht auf ihren (durchaus vorhandenen) Eigensinn hin gelesen, sondern als Beiträge zu einem fiktiven, aber idealtypisch rekonstruierbaren Gesamtdiskurs, zu dem sich die Gedankenfiguren der Einzeltexte, die in der Regel auf eine überschaubare Zahl untereinander anschlussfähiger semantischer Oppositionen (z. B. absolute Musik-Programm Musik, Formalismus-Idealismus) zurückgehen, bündeln lassen. Der hier versuchsweise rekonstruierte Gesamtdiskurs kann als ideelle Schnittmenge verstanden werden, der die Positionen der Einzeltexte unter die Perspektive einer übergreifenden Argumentationslinie bringt. Das Verhältnis der Einzeltexte zum Gesamtdiskurs lässt sich schematisch etwa so bestimmen, dass sie entweder vollständig (wie der Beitrag Heinrich Besslers) oder zu wesentlichen Teilen (wie der Hans Pfitzners) mit diesem kongruent sind oder zumindest eine basale Anschlussfähigkeit (bei möglichen Abweichungen im Einzelnen) aufweisen (wie der Text Martin Hürlimanns); Texte, die sich zum Tenor des Gesamtdiskurses konträr verhalten, kommen in dem hier beobachteten Textkorpus (wie angesichts des repressiven Gesamtrahmens nicht anders zu erwarten) nicht vor, wohl aber solche, die einzelne Diskurselemente aggressiv, z. B. mit antisemitischem Affront, überschärfen.

Bevor konkreter das vorliegende Quellenmaterial in den Blick genommen wird, sei vorweg die abstrahierbare Grundstruktur des Diskurses, wie sie sich aufgrund der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion präsentiert, kurz umrissen. Sie lässt sich aus der Zielvorstellung ableiten, die dem Diskurs insgesamt erkennbar zugrunde liegt. Diese kann im Blick auf das angestrebte Beethovenbild auf die Formel gebracht werden: Reinigung<sup>15</sup> vom ‚19. Jahrhundert‘ (in Besslers Worten: „Abstrich der romantischen Über-

<sup>13</sup> Vgl. Schröder, S. 211–214. Dass damit keineswegs, auch nicht ansatzweise, die gesamte Schering-Debatte repräsentiert ist, versteht sich von selbst. Sabine Busch etwa nennt in ihrer Pfitzner-Arbeit mehrere Beiträge aus der *Allgemeinen Musikzeitung* zwischen 1934 und 1937.

<sup>14</sup> „Unsere Sonderbetrachtung: Die Beethoven-Deutung Arnold Scherings“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 77–99; Heinrich Bessler, „Neue Beethoven-Literatur“, in: *dass.*, S. 127–129; Erich Wintermeier, „Beethoven? – Ja, Beethoven!“, in: *dass.*, S. 73–77.

<sup>15</sup> Herbert Gerigk, „Ein neues Beethovenbuch“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 574 f., hier S. 575, spricht von „Reinigung des Bildes“.

malung<sup>16</sup>), aber Beibehaltung des metaphysischen Potentials. Damit wird eine doppelte Abgrenzungsbewegung in Gang gesetzt: zum einen eine mit ‚anti-romantischer‘ Stoßrichtung, in der einer negativ markierten ‚romantischen‘ eine ‚modern-sachliche‘ Musikauffassung, zum anderen eine mit ‚anti-rationalistischer‘ Stoßrichtung, in der einer negativ markierten ‚rationalistischen‘ eine ‚metaphysische‘ Musikauffassung entgegengesetzt wird. Fügt man die beiden jeweils positiv markierten Seiten zusammen, so ergibt sich die Ziel-Konstellation ‚modern-sachlich‘ (aber nicht ‚rationalistisch‘) und zugleich ‚metaphysisch‘ (aber nicht ‚romantisch‘), worin offenbar die mit dem NS-System kompatible (was nicht heißen muss: die nationalsozialistische) Lesart zu sehen ist.

Die skizzierte Grundstruktur des Diskurses mag an dieser Stelle unkommentiert stehen bleiben (auch wenn schon hier ins Auge fallen mag, wie gut sie mit ähnlich paradoxen Formeln wie der von der „stählernen Romantik“ [Goebbels<sup>17</sup>] oder der von der „reaktionären Modernität“ [des Historikers Jeffrey Herf<sup>18</sup>] zusammengeht). Dringlicher erscheint zunächst eine genauere Verständigung über die Semantik der in diesem Diskurs verwendeten Begriffe wie ‚romantisch‘ oder ‚modern‘, die hier als provisorische Chiffren eingeführt wurden. Dazu sollen die beiden Abgrenzungsbewegungen am Quellenmaterial detaillierter aufgezeigt werden, bevor am Ende über Triftigkeit und Brauchbarkeit der hier rekonstruierten Diskursstruktur zu reden sein wird.

### III

Was verbirgt sich hinter der Auseinandersetzung zwischen der ‚romantischen‘ und der ‚modern-sachlichen‘ Musikauffassung? Nur scheinbar, wie erwähnt, eine unveränderte Neuauflage des alten Streites um ‚absolute Musik‘ und ‚Programm Musik‘. In der Tat geht es um den Gegensatz von autonomer und heteronomer Musik, allerdings in bezeichnender zeitgemäßer Zuspitzung, indem die heteronome, inhaltsästhetische Auffassung als „völlig überholte Musikanschauung“<sup>19</sup> dem ‚19. Jahrhundert‘ (bzw. der ‚Romantik‘ – beide Begriffe erscheinen in den Texten als Synonyme) zugeschrieben wird, die sich mit der ‚modern-sachlichen‘, „vom musikalisch Handwerklichen“<sup>20</sup> ausgehenden, „immanenten“<sup>21</sup> Sichtweise als unvereinbar erweise. Drei Unterscheidungen werden hier miteinander verknüpft: eine musikästhetische (Autonomie vs. Heteronomie), eine methodische (musikimmanente Analyse vs. geistesgeschichtlich-hermeneutische Deutung) und eine die Generationen betreffende (‚romantische‘ vs. ‚moderne‘ Zeit bzw. ‚junge‘ vs. ‚ältere‘ Generation). In allen drei Punkten erscheint Schering gleichsam als letzter ‚Romantiker‘, der methodisch wie inhaltlich „die Verbindung mit dem lebendigen Pulsschlag der

<sup>16</sup> Bessler, S. 128.

<sup>17</sup> Zit. nach: „Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer“, in: *Signale für die musikalische Welt* 91 (1933), S. 780. Vgl. dazu Sponheuer.

<sup>18</sup> Vgl. dazu: Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991, S. 101–113.

<sup>19</sup> Walter Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 94–99, hier S. 94.

<sup>20</sup> Martin Hürlimann, „Beethoven im Kampf der Meinungen“, in: *Berliner Tageblatt*, 13.12. 1936.

<sup>21</sup> Werner Korte, „Beethoven“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 224 f., hier S. 225; Bessler, S. 129.

Musik verloren hat“<sup>22</sup> (die er seinerseits mit der Widmung des Buches von 1936 – „Dem Jungen Deutschland“ – zu proklamieren versucht<sup>23</sup>).

Was den ersten Punkt anbelangt, Scherings Leugnung der Autonomie der Musik,<sup>24</sup> so wird ihm insbesondere von den Nationalsozialisten vorgeworfen, die „eigenwüchsige“ Musik zur „Krückenmusik“<sup>25</sup> und Beethoven zu einem „dürftigen Tonfilmillustrator“<sup>26</sup> und „Journalisten der Musik“<sup>27</sup> herabgewürdigt zu haben. Auch Pfitzner, der (wie die ‚bürgerlichen‘ Wissenschaftler Schiederemair, Sandberger und Gurlitt<sup>28</sup>) einer gemäßigten inhaltlichen Deutung nicht völlig ablehnend gegenübersteht, besteht vehement auf der Autonomie der Musik<sup>29</sup> und verweist auf Ähnlichkeiten mit dem Beethovenbuch Paul Bekkers,<sup>30</sup> der ebenfalls versucht habe, „die Musik aus der Musik herauszujonglieren“.<sup>31</sup>

Dies führt zum zweiten, die Methodik betreffenden Punkt, der von besonderem Interesse erscheint. Nicht nur von Pfitzner, sondern auch von Friedrich W. Herzog,<sup>32</sup> Martin Hürlimann,<sup>33</sup> Herbert Gerigk,<sup>34</sup> Wolfgang Boetticher,<sup>35</sup> Karl Joachim Krüger,<sup>36</sup> Erich Wintermeier<sup>37</sup> und Heinrich Bessler<sup>38</sup> wird der Vergleich von Schering mit Paul Bekker gezogen, dem dann als positive Gegenmodelle die – wie Scherings *Beethoven und die Dichtung* – ebenfalls 1936 erschienenen Beethovenbücher von Walter Riezler und Werner Korte gegenübergestellt werden (Riezler und Korte von Gerigk,<sup>39</sup> Krüger, Abendroth<sup>40</sup> und Bessler;<sup>41</sup> ausschließlich Riezler als Gegenmodell nennen Hürlimann, Sandberger<sup>42</sup> und ein Rezensent des in Prag erscheinenden *Auftakt*<sup>43</sup>). Damit

<sup>22</sup> Herzog, „Neue Beethoven-Deutung“, vgl. vor allem die Argumentation von Karl Joachim Krüger, „Das heutige Beethoven-Bild“, in: *Neues Musikblatt* 16 (1937), Nr. 31, S. 1 f.

<sup>23</sup> Entsprechend heftig war die Kritik dieser Widmung durch die Nationalsozialisten: vgl. vor allem Herzog, „Schering contra Beethoven“ und Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“.

<sup>24</sup> Vgl. beispielsweise Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 92 (mit Berufung auf Richard Wagner): „jeder große Schaffende weiß, daß Musik sich nicht aus sich selbst gebären kann, sondern der Befruchtung durch die Vorstellung (Lebensbeziehungen, Lebensäußerungen, dichterische, dramatische Motive, Text usw.) bedarf. Denn nur dann tritt sie in den Bereich irdischer, d. h. menschlicher Verständlichkeit.“

<sup>25</sup> W. Abendroth, „Armer Beethoven!“, in: *Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das deutsche Geistesleben* 18 (1936), 2. Halbjahr, S. 846–850, hier S. 847; vgl. Hans Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 83–90, hier S. 90.

<sup>26</sup> Abendroth, „Armer Beethoven“, S. 849.

<sup>27</sup> Wintermeier, S. 74.

<sup>28</sup> Ludwig Schiederemair, „Eine neue Beethoven-Deutung“, in: *Kölnische Zeitung*, 6.9.1936; Sandberger, S. 172–174; Gurlitt, S. 25 f.

<sup>29</sup> Offenbar mit direktem Bezug auf die o., Anm. 24, zitierte Formulierung Scherings heißt es bei Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“, S. 90: „daß die Art, ‚wie sonst das Zeugen Mode war‘, nämlich, daß die Natur sich aus der Natur und die Musik aus der Musik erzeugte, auch bei ihm wirksam war: bei Beethoven.“

<sup>30</sup> Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin 1911 u. ö.

<sup>31</sup> Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“, S. 88. Er zitiert sich hier selbst aus seinem Buch *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, zuerst 1920, zit. nach der 3. Auflage in: Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 154. Dort heißt es: „Das ganze Buch ist ein Hinwegjonglieren der Musik aus der Musik.“

<sup>32</sup> Herzog, „Schering contra Beethoven“, S. 187.

<sup>33</sup> Hürlimann, „Beethoven im Kampf der Meinungen“.

<sup>34</sup> Gerigk, S. 575.

<sup>35</sup> Wolfgang Boetticher, „Über Schering: *Beethoven und die Dichtung*“ [Gutachten für das Amt Rosenberg vom 27.1.1939], Bundesarchiv Berlin, NS 15/101 fol. 1–149, hier zit. nach: Busch, S. 328 f.

<sup>36</sup> Krüger, „Das heutige Beethovenbild“.

<sup>37</sup> Wintermeier, S. 74: zwar ohne Namensnennung, aber deutlich.

<sup>38</sup> Bessler, S. 128.

<sup>39</sup> Gerigk, S. 575.

<sup>40</sup> Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“, S. 97.

<sup>41</sup> Bessler, S. 129.

<sup>42</sup> Sandberger, S. 174 f.

<sup>43</sup> M. U., „Neues Schrifttum über Beethoven“, in: *Der Auftakt* 17 (1937), S. 40–43, 80–82, hier S. 41.

nicht genug; Martin Hürlimann führt im *Berliner Tageblatt* vom 13.12.1936 auch noch Igor Strawinsky und Heinrich Schenker (letzteren allerdings mit Einschränkungen) als „Gegengift“ gegen Scherings Beethovendeutung an!<sup>44</sup>

Was geht hier vor sich? Ausgewiesene, teils als fanatisch zu bezeichnende Nationalsozialisten wie Gerigk oder Abendroth berufen sich gemeinsam mit bürgerlichen, nationalkonservativen (Sandberger) oder eher liberalen Autoren (wie Hürlimann) auf ein heute noch wegen seiner sachlichen Vorzüge hochgeschätztes Beethovenbuch<sup>45</sup> und propagieren eine von der „Nutzung der Verstandeskkräfte“<sup>46</sup> und „heiliger Nüchternheit“<sup>47</sup> geleitete, sachlich-analytische Beschäftigung mit Beethoven.

Der von Hürlimann benutzte Begriff „Gegengift“ kann hier das entscheidende Stichwort liefern. Offensichtlich geht es darum, zwischen der als ‚romantisch‘ bezeichneten inhaltsästhetischen Deutung und einem ‚modern-sachlichen‘ Verständnis einen ausschließenden Gegensatz aufzubauen. Was an der ‚romantischen‘ Deutung missfällt, ist kurz gesagt deren Kontingenz: das „gefühlvolle und ‚geistesgeschichtliche‘ Schwätzen“,<sup>48</sup> die „Richtungslosigkeit“,<sup>49</sup> die „Exzesse früherer Ausdeuter“<sup>50</sup> mit ihrer „verstiegenen Hermeneutik“,<sup>51</sup> in summa: der auf subjektiv-intuitive Interpretation gestützte Anspruch auf intellektuelles Entschlüsseln,<sup>52</sup> der durch andere hermeneutische Entschlüsselungen jederzeit relativiert werden kann,<sup>53</sup> aber zugleich einen Anspruch auf subjektive Deutungshoheit anmeldet, der nicht geduldet werden darf. In diesem Sinne wird Scherings Ansatz (von den Fachwissenschaftlern) als unwissenschaftlich-spekulativ,<sup>54</sup> (von Pfitzner) als intellektueller Übergriff auf die Autonomie des Komponisten<sup>55</sup> und (von den Nationalsozialisten) überdies als methodische Anlehnung an den inzwischen „ausgemerzten“ „jüdischen Musikliteraten Paul Bekker“ bekämpft.<sup>56</sup>

Demgegenüber empfiehlt sich das ‚modern-sachliche‘ Beethovenbild ohne „Mondscheinromantik [...] und Titanentum“<sup>57</sup> mit seiner objektivierenden Konzentration auf

<sup>44</sup> Zitiert wird aus Strawinskys 1935 in Paris erschienenen *Chroniques de ma vie*, die 1937 auf deutsch unter dem Titel *Erinnerungen* in dem von Martin Hürlimann geleiteten Atlantis-Verlag erschienen. Zu Strawinskys Stellung in Deutschland vgl. grundlegend Joan Evans, „Die Rezeption Igor Strawinskys in Hitlerdeutschland“, in: *AfMw* 55 (1998), S. 91–108. Die Einschränkungen in Bezug auf Schenker, der als Jude offiziell veremt war, gelten der „Gefahr, [...] zu abstrakt und überspitzt zu werden“; Hürlimann. In ganz ähnlicher Weise wird Schenker von Walter Riezler angeführt: „Die tiefsten Einsichten in die Wesenheit Beethovenscher Musik verdanken wir Heinrich Schenker. [...] Freilich hat sich Schenker [...] von Überspitzungen und Verkünstelungen nicht freihalten können“; Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin u. Zürich <sup>2</sup>1936 [<sup>1</sup>1936], S. 72.

<sup>45</sup> Dahlhaus (S. 312) schreibt: „Riezlers Buch ist nach einem halben Jahrhundert immer noch die gedankenreichste und zuverlässigste Beethoven-Monographie in deutscher Sprache.“

<sup>46</sup> Gerigk, S. 574.

<sup>47</sup> Besseler, S. 129.

<sup>48</sup> Krüger.

<sup>49</sup> Gerigk, S. 575.

<sup>50</sup> Besseler, S. 129.

<sup>51</sup> M. U., S. 43.

<sup>52</sup> Boetticher warnt in seinem Schering-Gutachten für das Amt Rosenberg vor der „gefährlichen Suggestivkraft“, die „von diesen ‚Entschlüsselungen‘“ ausgehe; zit. nach Busch, S. 328.

<sup>53</sup> Genau darauf zielt die in der Karnevals Ausgabe der *ZfM* 102 (1935), S. 130–132, veröffentlichte Satire „Die Entschleierung des Beethoven-Geheimnisses. Neueste Entdeckungen von Deutobold Fürchterlich“, in der Schering als „Berliner Meister der Hermeneutik Prof. Dr. Arnulf Clearing“ lächerlich gemacht wird.

<sup>54</sup> Vgl. vor allem Schieder mair, Sandberger, Gurlitt und Besseler.

<sup>55</sup> Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“.

<sup>56</sup> Herzog, „Schering contra Beethoven“, S. 187. Analoge Äußerungen bei Wintermeier, S. 74; Gerigk, S. 574 f.; Boetticher (zit. nach Busch, S. 329); Besseler, S. 128, spricht nur, ohne antisemitisches Vokabular, von dem „schlechterdings unerträglich“ gewordenen, „einst so erfolgreichen“ Buch Paul Bekkers.

<sup>57</sup> Hürlimann.



die „gegebene musikalische Wirklichkeit“:<sup>58</sup> „man erwarte nicht psychodramatische Erläuterungen, keine ‚neue Deutung‘, kein Programm und keine nur interessante geistesgeschichtliche Illustration. Grundsatz des Buches ist, alles, was über ein Kunstwerk auszusagen ist, muss seiner Erscheinungsform immanent sein!“<sup>59</sup> Herbert Gerigk spricht im Blick darauf von „einer einwandfrei organischen Musikbetrachtung“ bzw. von „musikalischer Ganzheitsbetrachtung“.<sup>60</sup> Zumindest wird mit dieser offensichtlich an die phänomenologischen Tendenzen der 20er Jahre anknüpfenden Wendung zum Objektiv-Sachlichen („Was aber zuerst geleistet werden muß, ist die Erforschung der rein musikalischen Tatbestände, das heißt der objektiven Wesenheit der Werke“<sup>61</sup>) den kontingenten geistesgeschichtlichen Entschlüsselungsversuchen deutlich Einhalt geboten und zugleich eine ‚neutrale‘ methodische Basis etabliert, auf die sich viele, insbesondere die jüngere Generation der Beethovenforscher und -hörer von verschiedenen Positionen aus einlassen konnten. Vor diesem Hintergrund können Schering selbst die demonstrativen Avancen, die er dem Regime macht, etwa seine Deutung der Fünften Symphonie „als eine prophetische Vorschau des Bonner Meisters auf Adolf Hitler“<sup>62</sup> keine Vorteile verschaffen. Es geht nicht um die inhaltliche, in manchen Kreisen willkommene, in anderen als zu konkret-materiell empfundene Deutung als solche, sondern prinzipiell methodisch und politisch um den subjektiv-hermeneutischen Deutungsanspruch des Interpreten, der limitiert werden muss.

#### IV

Auch beim zweiten der genannten Teildiskurse, dem ‚anti-rationalistischen‘, dreht es sich um eine Art von Kontingenzbewältigung, die unmittelbar an den ersten, ‚anti-romantischen‘ Teildiskurs anschließt. Am klarsten hat dies Heinrich Bessler ausgedrückt, der Kortes und Riezlers Beethovendarstellungen als „Zeugnis“ dafür wertet, dass „ein neues Beethovenbild, das unserer deutschen Gegenwart entspricht, im Werden ist“ und einige Sätze später schreibt:

„Eine Gefahr wird allerdings spürbar, die sich aus dem Festhalten an der Eigenwelt der Musik und immanenten Wesenheit des Werkes leicht ergibt: die Verbindungen mit dem Gesamtleben der Zeit, ihren Ideen, Werten, Aufgaben und Fragwürdigkeiten lockern sich oder bleiben unversehens im Hintergrunde.“

Und er schließt mit dem Satz: „Hier bleibt noch manches zu tun, bis [...] wir nicht nur den Musiker neu zu sehen gelernt haben, sondern in ihm eine der größten Gesamterscheinungen des Deutschtums in Geist und Tat“.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Wilhelm Furtwängler in seinem Vorwort zu Riezlers Beethovenbuch (S. 10).

<sup>59</sup> Korte, „Beethoven“, S. 225. Es handelt sich um Auszüge aus Kortes Beethovenbuch von 1936 (ders., *Ludwig van Beethoven. Eine Darstellung seines Werkes*, Berlin-Schöneberg 1936).

<sup>60</sup> Gerigk, S. 575.

<sup>61</sup> Riezler, S. 12. – Kurt Schubert, einer der Beiträger zum Beethovenheft der *Deutschen Musikkultur* von 1937, erwähnt die „phänomenologische Analyse“; Kurt Schubert, „Gedanken zur neuen Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur 2*, 1937/38, S. 91–93, hier S. 91. Das Stichwort „phänomenologisch“ fällt auch bei Schering selbst; Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 44 f.

<sup>62</sup> „Die Entschleierung des Beethoven-Geheimnisses“, S. 130. Vgl. Schering, „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie Beethovens“.

<sup>63</sup> Bessler, S. 129.

Bewegte sich der erste Teildiskurs vorwiegend auf dem Gebiet der Wissenschaft selber, wo es darauf ankam, den Geltungsanspruch bestimmter Methoden zurückzuweisen, so geht es nun im Wechsel auf eine ‚höhere‘ Ebene zentral darum, Musik und Kunst als Medium einer nicht-kontingenten Wahrheit, als absolute Instanzen, vor ‚rationalistischem‘ Zugriff zu sichern.<sup>64</sup> Nicht einzelne intellektuelle Entschlüsselungen, sondern das Verfahren der wissenschaftlich-rationalen Erfassung überhaupt, zumindest dessen begrenzte Reichweite, stehen nun zur Diskussion. In Anlehnung an eine bezeichnende Formulierung Walter Abendroths könnte man deshalb die Leitdifferenz dieses Teildiskurses in die Frage kleiden: Ist „Musikwissenschaft [...] höhere Offenbarung als Musik“?<sup>65</sup>

Der zugrunde liegende asymmetrische Gegensatz ist damit klar bezeichnet. Er wird in den vorliegenden Texten auf verschiedenen Ebenen durchdekliniert. Für Pfitzner etwa (er denkt neben Schering an seine Auseinandersetzungen mit Ferruccio Busoni, Bekker und Julius Bahle)<sup>66</sup> geht es immer „um ein und dieselbe Zeiterscheinung: nämlich die ewig geheimnisvolle Kunst der Musik materialistisch erfassen zu wollen; sogar das Letzte und Unfassbarste in ihr gedanklich zu ergründen und zu deuten“.<sup>67</sup> Auch Schiedermaier konstatiert „unlösbare Rätsel“, die „nicht zu rationalistischer Befriedigung zu durchleuchten“<sup>68</sup> seien. Der als Stimme der „jungen Generation“ in die Schering-„Sonderbetrachtung“ der *Deutschen Musikkultur* eingeführte Erich Wintermeier<sup>69</sup> bemüht die Oppositionen „Technik“ und „Form“ vs. „Gefühl“,<sup>70</sup> das „Wunderbare“ vs. die „intellektuelle Analyse“,<sup>71</sup> schließlich „musikalischer Journalismus“ (d. h. soviel wie zweck- und programmgebundene Musik) vs. „Dichtung“, ein Gegensatz, der von ihm mit dem von „Kultur“ und „Zivilisation“ kurzgeschlossen wird.<sup>72</sup> (Das erinnert an Hitlers eigene Verlautbarung: „Nicht der intellektuelle Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt“.<sup>73</sup>)

Fragt man danach, was man sich unter der „höheren Offenbarung“ vorzustellen habe, so erhält man seltsam unbestimmte Antworten. Fast am konkretesten ist die Rede von „Gewalt und Größe deutschen Empfindens und Wesens“.<sup>74</sup> Vager schon bleiben allgemeinere Hinweise auf Musik als Ausdruck von ‚höheren‘ Wesenheiten wie Rasse, Volkstum<sup>75</sup> oder „nordischem Heroismus“.<sup>76</sup> Typisch dagegen sind abstrakt-numinose,

<sup>64</sup> Vgl. dazu Bettina Schlüter, „Paradoxie und Ritualisierung – Die ‚Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung‘ und der Nationalsozialismus“, in: *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*, hrsg. von Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Borech, Detlef Gajow, Köln 1999, S. 130–145, sowie Sponheuer.

<sup>65</sup> Bei Abendroth, „Armer Beethoven“, S. 850, heißt es: „Soll es heute noch einem Musikwissenschaftler von großem Namen freistehen, Beethovens Musik als schlecht und schwach nachzuweisen? Was würde Beethoven zu solcher ‚Offenbarung‘ sagen? Was dazu, daß man heute meinen darf, Musikwissenschaft sei höhere Offenbarung als Musik?“

<sup>66</sup> Vgl. dazu im einzelnen: Busch.

<sup>67</sup> Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“, S. 88.

<sup>68</sup> Schiedermaier.

<sup>69</sup> Für Informationen zu seiner Person danke ich Fred K. Prieberg (Schreiben an den Vf. vom 6. u. 16.9.2002).

<sup>70</sup> Wintermeier, S. 73.

<sup>71</sup> Ebd., S. 74.

<sup>72</sup> Ebd., S. 76 f.

<sup>73</sup> Adolf Hitler, Kulturpolitische Rede auf dem Parteitag 1938, in: *Der Parteitag Großdeutschland vom 5. bis 12. September 1938. Offizieller Bericht [...]*, München 1938, S. 85.

<sup>74</sup> Furtwängler im Vorwort zu Riezler, S. 9. Ähnlich betont Bessler (S. 129) das „Deutschtum“ Beethovens.

<sup>75</sup> Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“, S. 98 f.

<sup>76</sup> Wintermeier, S. 75.

gleichsam lyrische Evokationen, die das Unendliche, Geheimnisvolle<sup>77</sup>, Ewige, das Erhabene und Absolute beschwören, etwa in der Formulierung von Karl Joachim Krüger, Musik sei „Tonwerdung von Urspannungen“, ein „Urphaenomen, das nichts ‚bedeutet‘, sondern ‚ist‘“.<sup>78</sup> So etwas klingt noch nach in ganz zurückgenommenen Wendungen wie der Gerigks von der organischen „musikalischen Ganzheitsbetrachtung“.<sup>79</sup>

Offenkundig kommt es in erster Linie auf die von Wintermeier akzentuierte „tiefe, tiefe Gläubigkeit“<sup>80</sup> als solche an, ganz im Sinne des denkwürdigen Hitler-Wortes: „Nichts ist mehr geeignet, den kleinen Nörgler zum Schweigen zu bringen, als die ewige Sprache der großen Kunst“.<sup>81</sup> Die Verpflichtung auf die „ewigen Gesetze“,<sup>82</sup> die gerade dadurch, dass sie sich (wie die Musik selber) einer näheren Bestimmbarkeit entziehen, ihre ‚höhere‘ Bestimmung offenbaren, macht „die ästhetische Dimension zum Medium einer dem Ästhetischen selbst vorgelagerten, externen, nicht gesellschaftlich bedingten Instanz“,<sup>83</sup> die damit aller Kontingenz enthoben ist. Auch hier konnten viele zustimmen. Die – wiederum – gleichsam neutrale, flexibel ausfüllbare numinose Aura, mit der die Musik vor den Zumutungen moderner Reflexivität in Schutz genommen werden sollte, bot Raum für mancherlei essentialistische Bedürfnisse (die vielfach im ‚Deutschen‘ einen gemeinsamen Anknüpfungspunkt fanden). Als Minimalposition in diesem Zusammenhang darf gelten, dass zumindest die Perspektive auf wie auch immer zu fassende ‚höhere Mächte‘ nicht ausgeschlossen werden durfte (wie es offenbar Walter Riezler, ohne jede Konzession an den Nationalsozialismus, in seinem Kapitel „Beethoven und die absolute Musik“ mit konnotationsoffenen Begriffen wie „organische Gestaltung“, „Gesetz des Ganzen“ oder „Blick auf die Ferne des Absoluten“<sup>84</sup> gelungen ist).

Für die Rolle der Wissenschaft innerhalb dieses weltanschaulichen Designs ergeben sich klare Konsequenzen. Nur eine solche Wissenschaft, die die nicht-hinterfragbare Höherrangigkeit von Musik und Kunst vor aller theoretisch-reflexiven Einstellung anerkennt, kann in Frage kommen. Von daher fällt Licht auf die Bevorzugung des ‚phänomenologisch-objektiven‘ Ansatzes, wie er etwa von Riezler mit folgenden Worten (die von Besseler beifällig zitiert werden<sup>85</sup>) charakterisiert wird:

„alles Reden über Musik, das deren Ausdruck in Worte übersetzen will, [ist] zwecklos. Wer die Sprache der Musik nicht ohne Hilfe des Worts versteht, lernt sie nie. Was das Wort vermag, ist etwas viel Bescheideneres aber deshalb keineswegs Überflüssiges: es kann die rein musikalischen Tatbestände aufzeigen und damit das Verständnis für die organischen Zusammenhänge wecken“.<sup>86</sup>

<sup>77</sup> Auch Schering selber sieht durch seine „Schlüssel“ die „Pforte des Geisterreichs“ geöffnet; Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 85, mit deutlichem Anklang an E.T.A. Hoffmann.

<sup>78</sup> Krüger; ob die von Krüger in Anführungsstriche gesetzte Wendung „Tonwerdung von Urspannungen“ tatsächlich ein Zitat ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Vgl. insgesamt die analogen Beobachtungen von Bettina Schlüter, „Paradoxie und Ritualisierung“.

<sup>79</sup> Gerigk, S. 575.

<sup>80</sup> Wintermeier, S. 75.

<sup>81</sup> A. Hitler, Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935, in: *Völkischer Beobachter*, 12.9.1935, hier zit. nach: Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 151. In dieselbe Richtung verweist das von Gottfried Müller in seinem Oratorium *Führerworte* op. 7, Kl.-A. Ed. Breitkopf Nr. 5710 (Copyright 1943), vertonte Hitler-Wort („Largo minaccioso“) „Weh dem, der nicht glaubt! Dieser versündigt sich am Sinn des ganzen Lebens“.

<sup>82</sup> Goebbels in: „Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer“, S. 781.

<sup>83</sup> Schlüter, S. 134.

<sup>84</sup> Riezler, S. 103, 98 u. 112.

<sup>85</sup> Besseler, S. 129.

<sup>86</sup> Riezler, S. 12.

Ein dienendes Beschreiben der „immanenten Wesenheit des Werkes“,<sup>87</sup> das dessen ‚Geheimnis‘ bewahrte oder allenfalls in metaphorischen Anmutungen fixierte, war in jedem Falle anschlussfähig. Alle darüber hinausgehenden Festlegungen – soweit sie nicht von autorisierter „höherer Stelle aus“<sup>88</sup> erfolgten –, die den Anspruch auf theoretische Entschlüsselung erhoben, verfielen dem Bannstrahl des ‚Rationalistischen‘: die formalistischen „Verirrungen“ Fritz Cassirers oder Heinrich Schenkers<sup>89</sup> (gegen den auch, unter Einschluss Eduard Hanslicks, Schering polemisierte<sup>90</sup>) wie die „Intellektualisierung“ bzw. „grobe Materialisierung“<sup>91</sup> der Beethovendeutung durch die „esoterischen Programme“ Arnold Scherings.

## V

Ein paar Überlegungen zum Schluss.

1. Ob das hier versuchte Verfahren der idealtypischen Rekonstruktion eines Diskurses – in diesem Falle: eines Ausschnittes aus dem deutschen Beethovendiskurs der 30er-Jahre – sinnvoll ist und möglicherweise auch auf größere Diskurszusammenhänge Anwendung finden könnte, lässt sich an dieser Stelle nicht entscheiden. Dazu wären weitere Fallstudien erforderlich. Immerhin scheint sich damit eine Möglichkeit abzuzeichnen, über den in der musikwissenschaftlichen NS-Forschung immer noch dominierenden Typus der Personen- oder Institutionenstudie hinauszugelangen in Richtung einer Analyse der übergreifenden Diskursstrukturen.
2. Der zentrale inhaltliche Befund einer gebremsten, dienenden Rationalität, anders gesagt: einer eingeschränkten, kupierten Modernität, d. h. die paradoxe Struktur eines mit modernen Instrumentarien operierenden Anti-Modernismus, stimmt überein mit grundlegenden Erkenntnissen der neueren Faschismusforschung.<sup>92</sup> Hier müssten weiter differenzierende Untersuchungen einsetzen, um die Struktur der musikwissenschaftlichen Kommunikation unter den Bedingungen des NS-Staates präziser in den Blick zu bekommen. Notwendig wäre vor allem eine Untersuchung der Strategien, mit denen der wissenschaftliche Diskurs auf die ideologisch-herrschaftstechnisch vorgegebene Begrenzung seines Reflexionspotentials reagiert.
3. Zu klären wäre die Frage, in welcher Weise schon der musikwissenschaftliche Diskurs im letzten Drittel des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Argumentationsmuster entwickelt hat, an die hinsichtlich der anti-modernen Gesamttendenz angeschlossen werden konnte. Dies führt letztlich auf die Frage nach dem offenbar besonderen Status der Musik als sozusagen letzter Bastion des Authentischen (d. h. des Reflexivitätsimmunen) im sich ausdifferenzierenden Kunstsystem der Moderne.

<sup>87</sup> Bessler, S. 129.

<sup>88</sup> Wintermeier, S. 74. Der Autor wendet sich an diese von ihm so genannte Stelle, um Scherings Beethovendeutung, aber auch um Komponisten aus dem „Hindemithzirkel“ (S. 76; gemeint sind offensichtlich die für die Reichsjugendführung tätigen Komponisten wie etwa Georg Blumensaat, von denen einzelne bei Hindemith studiert hatten) bei den Machhabern anzuschwärzen.

<sup>89</sup> Gerigk, S. 574. Er nennt auch Arnold Schönberg, nicht ohne hinzuzufügen: „Es ist eine eigenartige Tatsache, daß es sich bei den Urhebern solcher Theorien fast ausschließlich um Juden handelt.“

<sup>90</sup> Schering, *Beethoven und die Dichtung*, S. 23, 44 u. 50.

<sup>91</sup> Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“, S. 98.

<sup>92</sup> Vgl. noch einmal zusammenfassend Reichel.

4. Die grobe (zumal moralisch aufrechnende) Unterscheidung zwischen nationalsozialistischer und unideologischer Musikwissenschaft ergibt (wie die zwischen politischer und unpolitischer Musik) keinen Erkenntnisgewinn: entscheidender erscheint, dass alles öffentliche Reden und Forschen über Musik in eine Diskursstruktur eingebunden war, die eine zumindest basale Kompatibilität mit dem NS-Staat verlangte. Abgesehen von unmittelbar oppositionellen Äußerungen gestattete dies eine relative Bandbreite von Positionen, von denen diejenige, die man als nationalsozialistisch in einem orthodoxen Sinne bezeichnen könnte, nur eine mögliche unter anderen darstellte.

### Verzeichnis der Quellen (chronologisch geordnet)

- Arnold Schering, „Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?“, in: *Neues Beethoven-Jb* 5 (1933), S. 159–177.
- Arnold Schering, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934 .
- Arnold Schering, „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven“, in: *ZfMw* 16 (1934), S. 65–83.
- „Die Entschleierung des Beethoven-Geheimnisses. Neueste Entdeckungen von Deutobold Fürchterlich“, in: *ZfM* 102 (1935) S. 130–132.
- Arnold Schering, *Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung*, Berlin 1936 (= *Neue deutsche Forschungen* 77. Abt. *Musikwissenschaft*, in Verb. mit H. Bessler, W. Gurlitt, A. Schering, L. Schiedermaier, Max Schneider, Hermann Zenck hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Bd. 3).
- Arnold Schering, „Zu Beethovens Sonate pathétique“, in: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), S. 366 f.
- Werner Korte, *Ludwig van Beethoven. Eine Darstellung seines Werkes*, Berlin-Schöneberg 1936 .
- Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin u. Zürich <sup>2</sup>1936 [<sup>1</sup>1936].
- Friedrich W. Herzog, „Neue Beethovendeutung?“, in: *Völkischer Beobachter*, Berliner Ausgabe, 3.9.1936.
- Ludwig Schiedermaier, „Eine neue Beethoven-Deutung“, in: *Kölnische Zeitung*, 6.9.1936.
- Walter Abendroth, „Armer Beethoven!“, in: *Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das deutsche Geistesleben* 18 (1936), 2. Halbjahr, S. 846–850.
- Martin Hürlimann, „Beethoven im Kampf der Meinungen“, in: *Berliner Tageblatt*, 13.12.1936.
- Friedrich W. Herzog, „Schering contra Beethoven“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 187–190.
- Werner Korte, „Beethoven“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 224 f.
- „Arnold Schering 60 Jahre alt“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 523 f.
- Herbert Gerigk, „Ein neues Beethovenbuch“, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 574 f.
- Ludwig Schiedermaier, „Eine neue Beethovendeutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/37), S. 347–352 (nahezu identisch mit dem gleichnamigen Aufsatz in der *Kölnischen Zeitung* vom 6.9.1936).

- Adolf Sandberger, „Bücherschau“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 7 (1937), S. 171–176.
- Walther Vetter, „Eine politische Beethoven-Betrachtung“, in: *Festschrift Arnold Schering zum 60. Geb.*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Walter Serauky und Adam Adrio, Berlin 1937 [ND Hildesheim 1973], S. 241–249.
- M. U., „Neues Schrifttum über Beethoven“, in: *Der Auftakt* 17 (1937), S. 40–43, 80–82.
- Karl Joachim Krüger, „Das heutige Beethoven-Bild“, in: *Neues Musikblatt* 16 (1937), Nr. 31, S. 1 f.
- Erich Wintermeier, „Beethoven? – Ja, Beethoven!“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 73–77.
- Arnold Schering, „Zur Beethoven-Deutung: Ein offener Brief“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 78–82.
- Ludwig Schiedermaier, „... und eine offene Antwort“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 82–83.
- Hans Pfitzner, „Scherings Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 83–90.
- Kurt Schubert, „Gedanken zur neuen Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 91–93.
- Walter Abendroth, „Sechs Fragen zu Scherings Beethoven-Deutung“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 94–99.
- Heinrich Bessler, „Neue Beethoven-Literatur“, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 127–129.
- Hans Joachim Moser, „Beethovens rheinische Sendung zur Wiener Klassik“, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 2, Bonn 1938 (Bonner Heimats- und Geschichtsverein), S. 139–158.
- Wilibald Gurlitt, „Der gegenwärtige Stand der deutschen Musikwissenschaft. Zu ihrem Schrifttum der letzten 10 Jahre“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 17 (1939), Referatenheft, S. 1–82.
- Wolfgang Boetticher, „Über Schering: *Beethoven und die Dichtung*“ [Gutachten für das Amt Rosenberg vom 27.1.1939], Bundesarchiv Berlin NS 15/101 fol. 1–149, zit. nach: Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 328 f.

# Prima e seconda prattica? Beethovens Musik für Bläser und ihre Position im Gesamtwerk

von Egon Voss, München

Jaroslav Bužga zum 75. Geburtstag

Angesichts der bedeutenden Rolle, die Bläser und Blasinstrumente in Beethovens Orchesterwerken spielen, könnte man annehmen, dass Musik für Bläser auch darüber hinaus in seinem Werk eine gewichtige Position einnehme. Das ist jedoch nicht der Fall. Die Musik für Bläser macht nur einen kleinen Werkbestandteil aus, und vor allem entstammt sie größtenteils der ersten Schaffensperiode, genauer der Zeit vor 1801–1802. In der folgenden Liste sind die später geschriebenen Werke kursiv gesetzt.

- Duo G-Dur für 2 Flöten WoO 26  
 Drei Duos (C-Dur, F-Dur, B-Dur) für Klarinette und Fagott WoO 27  
 Sonate F-Dur für Klavier und Horn op. 17  
 Sonate B-Dur für Klavier und Flöte, Kinsky-Halm Anhang 4 (Echtheit umstritten)  
*Sechs variierte Themen für Klavier mit Begleitung von Flöte oder Violine op. 105*  
*Zehn variierte Themen für Klavier mit Begleitung von Flöte oder Violine op. 107*
- Trio C-Dur für 2 Oboen und Englischhorn op. 87  
 Variationen über „La ci darem la mano“ C-Dur für 2 Oboen und Englischhorn WoO 28  
 Trio G-Dur für 3 Flöten (Echtheit sehr zweifelhaft)  
 Serenade D-Dur für Flöte, Violine und Viola op. 25  
 Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37  
 Trio B-Dur für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 11
- Drei Equale (d-Moll, D-Dur, B-Dur) für 4 Posaunen WoO 30*
- Quintett Es-Dur für Oboe, 3 Hörner und Fagott Hess 19 (Fragment)  
 Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn op. 16
- Sextett Es-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner op. 71  
 Marsch B-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner WoO 29  
 Sextett Es-Dur für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Bass (Violoncello und Kontrabass) op. 81b
- Septett Es-Dur für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass op. 20
- Oktett Es-Dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner op. 103  
 Rondo Es-Dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner WoO 25
- Marsch F-Dur für Militärmusik WoO 18*  
*Marsch F-Dur für Militärmusik WoO 19*  
*Marsch C-Dur für Militärmusik WoO 20*  
*Polonaise D-Dur für Militärmusik WoO 21*  
*Ecossaise D-Dur für Militärmusik WoO 22*  
*Ecossaise G-Dur für Militärmusik WoO 23*  
*Marsch D-Dur für Militärmusik WoO 24*
- Konzert F-Dur für Oboe und Orchester Hess 12 (nicht überliefert)  
 Romance cantabile e-Moll für Klavier, Flöte, Fagott und Orchester Hess 13 (Fragment)

Die Liste macht – besonders angesichts der erwähnten Tatsache, dass die Mehrzahl der Werke aus der Frühzeit Beethovens stammt – den Eindruck, als sei sie der Spiegel eines Experimentierfeldes. Kaum eine Besetzung ist mit mehr als einem Werk vertreten, so dass von einer kontinuierlichen Arbeit mit ihnen oder gar von Bedienung einschlägiger Gattungen und Genres keine Rede sein kann. Nicht zufällig steht daher den drei Kla-

viertrios op. 1, mit denen Beethoven sein offizielles Œuvre startete, kein Opus mit drei Bläserwerken gegenüber. Manche Besetzung wie die des Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott Hess 19 legt den Gedanken des Experiments unmittelbar nahe. Darauf weist in diesem Falle nicht nur die außergewöhnliche Instrumentenkombination hin. Die autographe Niederschrift<sup>1</sup> des fragmentarisch überlieferten und möglicherweise unvollendet gebliebenen Werks weist ein sechstes Notensystem zwischen den zwei höchsten auf, das als leeres System durch die gesamte Aufzeichnung mitgeführt ist. Denkbar also, dass zunächst ein Sextett geplant war, mit einer zweiten Oboe oder einer Klarinette, oder dass Beethoven sogar mit dem Gedanken gespielt hat, das sechste Instrument noch nachträglich hinzuzufügen. Von Interesse in diesem Zusammenhang ist eine Seite im sogenannten Kafka-Skizzenbuch, auf der Beethoven am Rand notierte: „Sextetto / mit flöte / Oboe, Clarinett / Corni, Basson“ und darunter: „quartett in / g mit flauto / oboe fagott“<sup>2</sup> (zu ergänzen vermutlich Klavier) – auch dies ungewöhnliche Kombinationen. Auch dass das Menuett des Sextetts op. 71 sehr wahrscheinlich nachträglich ins Werk eingefügt wurde, ließe sich in diesem Zusammenhang sehen.

Dennoch scheint die Vorstellung vom experimentierenden jungen Komponisten, der sich in unterschiedlichen Gattungen versucht und die verschiedensten Instrumentalbesetzungen ausprobiert, allzu idealistisch, geprägt nämlich von der Idee des autonomen Genies, das nur aus – wie gesagt wird – freien Stücken handelt. Das entspräche zwar dem klassischen Beethovenbild, wäre aber weltfremd. Der junge Beethoven wollte und musste nicht nur das Handwerk erlernen, er musste auch seinen Unterhalt verdienen und sich einen Namen machen. Er wird also die Besetzungen und Gattungen nicht allein gewählt haben, um sich in ihnen zu üben, sondern auch, weil sie allgemein gefragt waren oder im besonderen Falle sogar ausdrücklich von ihm verlangt wurden. Es ist folglich, auch wenn die konkreten Anlässe für seine Musik für Bläser kaum oder gar nicht bekannt sind, doch sehr wahrscheinlich, dass es sie gegeben hat.

Im Falle des Duos für zwei Flöten WoO 26 ist von Beethoven selbst bezeugt, dass es im August 1792 für einen Bonner Freund, den Juristen Johann Martin Degenhart, geschrieben wurde. Näheres ist zwar nicht bekannt, doch dürfte die Privatheit, ja Intimität des Anlasses außer Frage stehen. Anders verhält es sich mit den beiden ebenfalls der Bonner Zeit zuzurechnenden Werken mit der aparten Zusammenstellung von Klavier, Flöte und Fagott WoO 37 und Hess 13. Man bringt sie gewiss zu Recht mit der adeligen Familie von Westerholt-Gysenberg (oder -Geisenberg) in Verbindung, in der der Vater Fagott, einer der Söhne Flöte und die Tochter Klavier spielte. Da diese Tochter eine Schülerin Beethovens war, könnte dieser seine Kompositionen aus Gefälligkeit aufgesetzt haben, möglicherweise aber handelte er auch im Auftrag und wurde dafür bezahlt. Auch die Duos für Klarinette und Fagott WoO 27 könnten, zumindest teilweise, in diesen Zusammenhang gehören; die ersten zwei schreiben zwar eine Klarinette in C vor, doch der verlangte Ambitus ist derart (*c'–d''*), dass er leicht auch von der Flöte zu bewältigen ist. Nur das dritte der Duos, bezeichnenderweise für Klarinette in B, bezieht das Chalumeauregister mit ein.

<sup>1</sup> Fundort: D-B: Art. 185.

<sup>2</sup> Ludwig van Beethoven, *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The ‚Kafka Sketchbook‘)*, hrsg. von Joseph Kerman, London 1970, Vol. 1: *Facsimile*, f. 45<sup>v</sup>.



Das Oktett op. 103 mit dem originalen Titel „Parthia“ wird man, wie auch das für die gleiche Besetzung geschriebene und ursprünglich oder zeitweilig als Finale von op. 103 in Betracht gezogene Rondo WoO 25, der Bonner Hofmusik zuzuordnen haben. Wenn Beethoven in einem Brief an Nikolaus Simrock in Bonn am 2. August 1794 fragte: „haben sie schon meine Partie aufgeführt“, so bezog er sich damit sehr wahrscheinlich nicht auf irgendeine Aufführung, sondern auf die durch die kurfürstliche Kapelle, in der Simrock als Waldhornist tätig war. Andererseits waren gerade die Harmoniemusikbesetzungen so geläufig, dass kein besonderer Anlass nötig war, Stücke dafür zu schreiben; man konnte sie auch ohne das unter die Leute bringen. Daher ist auch fraglich, ob das Bläsersextett op. 71, das man aufgrund seiner Besetzung in einen op. 103 vergleichbaren Kontext stellen möchte, einen bestimmten Anlass hatte und überhaupt brauchte.<sup>3</sup>

Anlass für die Werke op. 87 und WoO 28 für zwei Oboen und Englischhorn war vermutlich die offenkundige Beliebtheit gerade dieser Instrumentenkombination in den 1790er-Jahren, wie sich durch eine ganze Reihe dafür geschriebener Kompositionen belegen lässt.<sup>4</sup>

Franz Krommer, *Variations* [über ein Thema von Ignaz Pleyel]

Franz Alexander Poessinger, Trio F-Dur

Joseph Triebensee, Trio B-Dur / Trio F-Dur / *Variations sur un thème de Haydn* [Symphonie 94, 2. Satz]

Johann Wenth (oder: Went, Wend, Wendt), Divertimento B-Dur / *Petite sérénade concertée* / *Variations sur un thème de Paisiello* [aus: *La Molinara*]

Anton Wranitzky, Trio C-Dur

Möglicherweise war diese Instrumentenkombination eine Wiener Spezialität; denn die genannten Komponisten wirkten in den 1790er-Jahren sämtlich in Wien, während Kompositionen für diese Besetzung von andernorts tätigen Komponisten nicht überliefert zu sein scheinen. Zudem könnte es sich um eine Modeerscheinung gehandelt haben, das heißt, um ein Genre von kurzer Lebensdauer; denn in Kochs Lexikon von 1802 liest man über das Englischhorn: „Ein Blasinstrument von Holz, welches anjetzt bey uns wenig mehr gebräuchlich ist.“<sup>5</sup> In Wien jedenfalls gab es offenkundig eine, wenn auch kurze Blüte von Musik mit Englischhorn. Was sie auslöste und dann wieder zum Erliegen brachte, ist ungewiss. Die besondere klangliche Homogenität der Kombination von zwei Oboen und Englischhorn hätte, so sollte man denken, auch später noch ihre Freunde finden müssen. Sicher ist dagegen, dass die Voraussetzung für die Blüte selbstverständlich entsprechend versierte Instrumentalisten waren, an denen kein Mangel geherrscht zu haben scheint. Die oben genannten Komponisten Triebensee und Wenth waren selbst Oboisten. Es handelt sich teilweise um ausgesprochen virtuose Musik, was sich auch in den beiden Beiträgen Beethovens zeigt. Dabei ist allerdings ein Unterschied zwischen dem Trio op. 87 und den Variationen über „La ci darem la mano“ WoO 28 zu konstatieren. Das zweite Werk fordert von den Ausführenden deutlich mehr technisches Können, auch von der im ersten kaum geforderten zweiten Oboe, so dass man nicht unbesehen annehmen kann, beide Stücke seien für die nämlichen Spieler geschrieben worden. Auch

<sup>3</sup> Vgl. dazu Armin Raab, „Beethoven und die Harmoniemusik“, in: *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kristina Pfarr u. Karl Böhmer (= *Schloss Engers. Colloquia zur Kammermusik* 2), Mainz 1999, S. 113–124.

<sup>4</sup> Nach Bruce Haynes, *Music for Oboe, 1650–1800. A Bibliography*, Berkeley<sup>2</sup>1992.

<sup>5</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt/M. 1802, Sp. 536.

die Vermutung, die Variationen könnten zunächst als Finale des Trios gedacht gewesen sein,<sup>6</sup> wird dadurch nicht gestützt.

Große Virtuosität verlangt auch das Sextett op. 81b, und zwar von den beiden Hornisten, so dass anzunehmen ist, dass Beethoven das Stück für bestimmte Instrumentalisten geschrieben hat. Äußerlich steht das Werk zwar in der Tradition der Stücke für Streicher und zwei Hörner, doch die Verhältnisse sind umgekehrt. Nicht die Streichinstrumente dominieren die Komposition, sondern die Hörner, weshalb man das Werk eher als Hornkonzert einstufen möchte denn als Kammer- oder Divertimentomusik. Voraussetzung dessen ist die außerordentlich avancierte Behandlung der Hörner. Beethoven verlangt vom *g'* bis zum *d'''*, also vom 5. bis 18. Oberton, nahezu die gesamte chromatische Skala, und auch in tieferen Lagen werden ungewohnte Töne gefordert. Beethoven treibt geradezu ein Spiel mit den durch vielfältige Arten des Stopfens und Treibens hervorzubringenden Tönen. Besonders charakteristisch ist die Einbeziehung der Töne unterhalb des notierten C, chromatisch absteigend zum Kontra-G (3. Satz, T. 188 ff.). Eben diese extravagante Spezialität, die noch Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre als schwer ausführbar kennzeichnete,<sup>7</sup> findet sich auch im ersten Satz des Bläsersextetts op. 71 (T. 234 ff.), auch hier übrigens am Ende des Satzes im Zusammenhang mit einem Kadenzvorgang. Ob man daraus eine entstehungsgeschichtliche Nähe ableiten darf, bleibe dahingestellt. Auffällig ist aber, dass Beethoven in späteren Werken nur noch das Kontra-G vorgeschrieben hat – so in der Hornsonate op. 17 (1. Satz T. 161, 165) und in der 9. Symphonie (3. Satz T. 89 f.) –, jedoch nie mehr die ganze absteigende chromatische Skala. Sie blieb offensichtlich Episode in seinem Komponieren für Hörner.

Erstaunlich vor dem Hintergrund des Sextetts op. 81b erscheint die zurückhaltende Hornbehandlung in der Sonate op. 17, die für ein Konzert mit Giovanni Punto alias Wenzel Stich geschrieben wurde. Entweder waren die Hornisten, für die Beethoven op. 81b komponiert hatte, die größeren Virtuosen und in der Beherrschung der Möglichkeiten ihres Instrumentes weiter fortgeschritten, oder Stich, der im Jahre 1800, als Beethoven die Sonate für ihn schrieb, 52 Jahre alt war (und 1803 starb), befand sich nicht mehr im Vollbesitz seiner Fähigkeiten. Dann hätte Beethoven auf ihn Rücksicht genommen. Eine weitere Möglichkeit der Erklärung wäre allerdings auch, dass er zu dieser Zeit kein Virtuosenstück mehr schreiben wollte.

Über Verbindungen und Kontakte Beethovens zu den Wiener Musikern seiner Zeit ist wenig bekannt. Karl Holz teilte – allerdings erst 1852 – mit, Beethoven habe bestimmte Instrumentalisten um Rat befragt, und nannte die Namen „Friedlow[s]ky für Klarinette, Czerwenka für Hoboe, Hardetzky [recte: Hradetzky] und Herbst für Horn“.<sup>8</sup> Michael Herbst (1778–1833) und Joseph Friedlowsky (1777–1859) kommen für Beethovens Musik für Bläser kaum in Frage, da sie in deren Entstehungszeit wohl noch zu jung waren. Eine spätere Verbindung Friedlowskys zu Beethoven ist allerdings durch Briefe

<sup>6</sup> Douglas Johnson, „The Artaria Collection of Beethoven Manuscripts: A New Source“, in: *Beethoven Studies* 1, hrsg. von Alan Tyson, New York 1973, S. 201; ders., *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*: Berlin Autograph 28, 2 Bde., Ann Arbor 1980, Bd. 1, S. 411.

<sup>7</sup> Hector Berlioz, *Große Instrumentationslehre*, hrsg. von Felix Weingartner (= H. Berlioz, *Literarische Werke* 10), Leipzig 1921, S. 145.

<sup>8</sup> Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart 1913, Bd. 2, S. 181.

und Eintragungen in den Konversationsheften belegt.<sup>9</sup> Über die Kontakte zu den drei anderen Musikern hingegen ist nichts Näheres bekannt. Josef (nach Antonicek: Franz Josef<sup>10</sup>) Czerwenka (1759–1835) war aber immerhin der Spieler der ersten Oboe bei der mutmaßlich ersten Aufführung der Variationen WoO 28 am 23. Dezember 1797. Aus der Tatsache, dass er ein Oboenkonzert<sup>11</sup> schrieb, ist zu schließen, dass er ein Virtuose war, und das führt zu dem Gedanken, dass Beethoven die Variationen WoO 28 möglicherweise für ihn komponierte. Czerwenka war im Übrigen zu dieser Zeit bei Joseph zu Schwarzenberg angestellt,<sup>12</sup> jenem Fürsten, dem Beethoven 1801 das allerdings schon 1796 entstandene Quintett op. 16 widmete. Ob hier ein Zusammenhang besteht, ist freilich einstweilen Spekulation.

Da so viele von Beethovens Kompositionen für Bläser seiner frühesten Schaffensphase angehören, einer Zeit also, in der sich sein Personalstil naturgemäß noch nicht ausgebildet hatte, ist es nicht verwunderlich, wenn darunter auch solche Stücke sind, deren Echtheit angezweifelt wird. Ist das in Bezug auf das Trio G-Dur für drei Flöten völlig gerechtfertigt, da es sich dabei um eine Zuschreibung aus dem 20. Jahrhundert handelt,<sup>13</sup> so erscheint der Zweifel an der Flötensonate Kinsky-Halm Anhang 4 so lange willkürlich, so lange die drei Duos für Klarinette und Fagott WoO 27 nicht gleichfalls in Zweifel gezogen werden. Während sich die Flötensonate immerhin in Beethovens Nachlass fand,<sup>14</sup> wenn auch nicht in seiner eigenen Handschrift, kennen wir die Duos nur aus einem posthumen Druck von André in Offenbach sowie aus zwei diesem vorangehenden, dabei nicht einmal widerspruchsfreien Einträgen in Whistlings Handbüchern.<sup>15</sup> Danach sollen die Stücke in Paris, zuerst bei einem Verleger Lefort,<sup>16</sup> dann bei dem bekannten Verlagshaus Leduc erschienen sein (Exemplare sind nicht überliefert). Während der Leduc betreffende Eintrag neutral und allgemein von Duos spricht, enthält der andere und frühere den Zusatz „Suite 1, 2.“, was im Widerspruch steht zur Tatsache, dass drei Duos vorliegen. Möglicherweise enthielt die erste Edition nur die ersten zwei Duos, nämlich jene für Klarinette in C, und das dritte Duo kam erst später hinzu – aber vielleicht verhielt es sich auch anders und die Einträge bei Whistling sind fehlerhaft. Jedenfalls ist über Verbindungen Beethovens zu Lefort und Leduc nichts bekannt. Zur Beantwortung der Frage nach der Echtheit bliebe also nur der stilistische Befund, der aber keine eindeutige Zuordnung zulässt.

\*

<sup>9</sup> L. v. Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Bd. 5 Nr. 1597 f.; *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 7, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1978, S. 142 u. 385.

<sup>10</sup> Theophil Antonicek, „Musiker aus den böhmischen Ländern in Wien zu Beethovens Zeit“, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von S. Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 48.

<sup>11</sup> Nach Haynes.

<sup>12</sup> Nach Antonicek.

<sup>13</sup> Vgl. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. von Kurt Dorfmueller, München 1978, S. 403; eine moderne Ausgabe liegt vor bei Edition Kunzelmann (GM 1100).

<sup>14</sup> Nachlass-Nr. 124, vgl. Georg Kinsky, „Zur Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlass“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), S. 82.

<sup>15</sup> Carl Friedrich Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817, S. 201 bzw. Leipzig <sup>2</sup>1828, S. 290.

<sup>16</sup> Die einschlägigen Arbeiten über die Pariser Verlagshäuser weisen keine Firma mit dem Namen Lefort nach; Cecil Hopkinson, *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700–1950*, London 1954; Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues*, Stockholm 1955; Anik Devriès u. François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 1, Genf 1979.

Die Stücke für Militärmusik, die *Equale* für Posaunen und die Variationsreihen op. 105 und 107 belegen zwar, dass Beethoven auch später noch – aus Gefälligkeit und im Auftrag – Musik für Bläser geschrieben hat, dennoch ändern sie nichts an dem grundsätzlichen Befund, dass dieser Bereich nur in der Zeit vor 1801–1802 eine wirkliche Rolle in seinem Schaffen gespielt hat. Unter den möglichen Erklärungen für dieses Phänomen ist auch diejenige, dass Beethoven zwischen Dezember 1800 und April 1802 den dezidierten Entschluss gefasst haben könnte, Musik für Bläser fortan nicht mehr zu schreiben. Darauf lassen jedenfalls Äußerungen in seinen Briefen schließen. Am 15. Dezember 1800 pries er das Septett op. 20 seinem Verleger Friedrich Hoffmeister eindringlich an.<sup>17</sup> Er erfand sogar, um dem Verleger die Sache schmackhaft zu machen, die berühmte Formulierung vom „obligaten Akkompagnement“.<sup>18</sup> Knapp anderthalb Jahre später, am 8. April 1802, schrieb er dem gleichen Adressaten: „– mein Septett schickt ein wenig geschwinder in die Welt – weil der Pöbel drauf harrt –“.<sup>19</sup> Allem Anschein nach hatte er inzwischen seine Meinung geändert. Jedenfalls war das Septett nun offenkundig keine preiswürdige Besonderheit mehr, sondern im Gegenteil ein Stück, von dem sich Beethoven glaubte distanzieren zu müssen, weil es einem bestimmten Publikum, das ihm verächtlich war, gefiel. Dem entspricht Carl Czernys bekannter Bericht: „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt“.<sup>20</sup> Die dahinter stehende ästhetische Haltung hielt an. Als Beethoven dem Verlag von Breitkopf & Härtel das Sextett op. 71, übrigens als Geschenk, offerierte, schrieb er dazu (Brief vom 8. August 1809):

„das *Sextett* ist von meinen Frühen sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben – man kann wirklich nichts anders dazu sagen, daß es von einem *Autor* geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke, hervorgebracht – doch für manche Menschen sind d. G. werke die besten –“.<sup>21</sup>

Dass sich Beethoven auch hier von seiner eigenen Komposition distanzierte, ist unverkennbar. Als eine von den „Frühen sachen“ gehörte sie für ihn einer älteren – und das hieß offenkundig – überwundenen Phase seines Schaffens an. Außerdem handelte es sich – so seine gewiss übertriebene Darstellung – um etwas Oberflächliches; denn was sich im Verlaufe einer Nacht zustande bringen lässt, kann nicht von der Qualität sein, die „bessere Werke“, wie Beethoven sie mittlerweile geschrieben zu haben glaubte, auszeichnet. Es gab in Beethovens Werk demnach – so die Auffassung des Komponisten – zwei Arten von Musik, repräsentiert durch die „Frühen sachen“ auf der einen und die „besseren Werke“ auf der anderen Seite. Auch wenn es überpointiert erscheint, lässt das an Monteverdis berühmte Unterscheidung von ‚prima e seconda prattica‘ denken, die ja nicht nur unterschiedlichen Stilen und Techniken galt, sondern auch zwischen alt und neu oder modern differenzierte. Bemerkenswert ist, dass Beethoven mit dieser Unterscheidung nicht allein stand. Auch den Zeitgenossen fiel der Wandel, den Beethoven vollzogen hatte, auf. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang eine

<sup>17</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1 Nr. 49.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Egon Voss, „Zum Begriff des ‚obligaten Akkompagnements‘ im Zusammenhang mit Beethovens Septett op. 20“, in: *Kammermusik in ‚gemischten‘ Besetzungen*, hrsg. von K. Pfarr und K. Böhmer (= *Schloss Engers. Colloquia zur Kammermusik* 3), Mainz 2002, S. 3–13.

<sup>19</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1 Nr. 84.

<sup>20</sup> Kerst, Bd. 1, S. 50.

<sup>21</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 2 Nr. 395.

Äußerung von Ignaz Moscheles. Als er im Jahre 1827 Anton Schindler das Programm eines Konzerts in London mitteilte, beschrieb er die Programmfolge so: „Beethovens Sinfonie in B [...] und sein jungfräuliches Septett“.<sup>22</sup> Diese Charakterisierung suggeriert sogar, die Musik habe durch Beethovens Schritt über das Septett hinaus ihre Unschuld verloren.

Der Gedanke an ‚prima e seconda prattica‘ bietet sich auch darum an, weil Beethoven seine „Frühen sachen“, so unmissverständlich er sich von ihnen distanzierte, gleichwohl – und dies erscheint wesentlich – nicht unterdrückte. Im Gegenteil: Er veröffentlichte sie und bediente damit wie selbstverständlich den Markt der ‚prima prattica‘. Er akzeptierte, wenn auch wohl zähneknirschend, dass ein Teil des Publikums gerade Werke wie das Sextett op. 71 goutierte und jenen Werken, die er selbst für die besseren hielt, vorzog. Die Publikation des Trios op. 87 (1806) und des Sextetts op. 81b (1810) dürfte, obwohl wir darüber nichts Näheres wissen, im gleichen Sinne zu verstehen sein. Die Variationen WoO 28 bot Beethoven noch 1822 zum Verlag an, nachdem er sie schon 1803 offeriert hatte,<sup>23</sup> und das Oktett op. 103 scheint er gegen Ende seines Lebens ebenfalls noch für eine Veröffentlichung in Betracht gezogen zu haben; denn die Handschrift des Werks befand sich nicht in seinem Nachlass, sondern unter den Autographen des Verlegers Artaria,<sup>24</sup> dem Beethoven es vermutlich für eine Veröffentlichung überlassen hatte. Auch die Duos WoO 27, die zuerst zwischen 1810 und 1815 erschienen sein sollen, hätte man in diesem Zusammenhang zu sehen. Bezeichnenderweise gab es bei der Veröffentlichung der Opera 71, 81b und 87 Unstimmigkeiten hinsichtlich der Opuszahlen, was man ebenso als Zeichen von Beethovens Geringschätzung lesen kann wie die Tatsache, dass alle drei Publikationen ohne Widmungen erschienen. Möglicherweise hatte Beethoven op. 81b und 87 den Verlegern ebenso kostenlos überlassen wie das Sextett op. 71.

Zwar nennt Beethoven kein Beispiel für seine „besseren Werke“, doch dürfte außer Frage stehen, dass damit keine der anderen Kompositionen für Bläser und Blasinstrumente gemeint war. Die Musik für Bläser gehörte, daran bleibt wenig Zweifel, der anderen Kategorie an, der ‚prima prattica‘. Die Gründe für diese Einschätzung sind gewiss vielfältig. Die Blasinstrumente mögen Beethoven untauglich erschienen sein aufgrund ihrer geringeren Beweglichkeit gegenüber den Streichinstrumenten und ihrer Inhomogenität im Zusammenwirken. Die Umarbeitung des Oktetts op. 103 zum Streichquintett op. 4 dürfte solche Hintergründe gehabt haben.

Doch gerade diese Umwandlung scheint nicht allein in der Übertragung eines Werks für Bläser in ein solches für Streicher bestanden zu haben. Verbunden damit war ein Wechsel auch des gesellschaftlichen und ästhetischen Hintergrundes. Eine Harmoniemusik wie das Oktett op. 103 pflegte – so nachzulesen in Kochs Lexikon 1802 – vom Hoboisten-Chor ausgeführt zu werden, über den es bei Koch heißt:

„Eine Gesellschaft Tonkünstler, die entweder an den Höfen der Regenten zur Tanz- oder Jagdmusik unterhalten, und in diesem Falle Hof- oder Jagdhoboisten genannt werden; oder die dazu bestimmt sind, die militärischen Aufzüge mit Blasinstrumenten zu begleiten [...]“.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Zitiert nach ebd., Bd. 6, S. 391.

<sup>23</sup> Ebd., Bd. 1. Nr. 153 bzw. Bd. 4 Nr. 1468.

<sup>24</sup> G. Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis*, nach d. Tode d. Verf. abgeseh. u. hrsg. von Hans Halm, München u. Duisburg 1955, S. 285.

<sup>25</sup> Koch, Sp. 759.

Unter diesem Aspekt betrachtet löst die Umarbeitung des Bläseroktetts zum Streichquintett die Komposition aus dem aristokratischen Kontext und befreit sie von der Funktion des Nur-Unterhaltenden. Sie wird damit Kammermusik im neuen Sinne, jedenfalls zu etwas, das es ernster meint und ernster genommen zu werden beansprucht. Sie gewinnt an Autonomie. Zugleich wechselt sie vom aristokratischen ins bürgerliche Milieu. So könnte Beethoven – vielleicht – gedacht haben. Er hätte, so gesehen, das Komponieren von Musik für Bläser aufgrund einer Konnotation aufgegeben, die im Widerspruch stand zu seinen eigenen Zielen. Die Musik für Bläser war belastet durch Zweck und Funktion, und möglicherweise erinnerte sie ihn auch allzu sehr an ein Komponieren auf Bestellung, an die Abhängigkeit des Künstlers von seinem Auftraggeber. Die Umarbeitung des Bläserquintetts op. 16 zum Klavierquartett mit Streichern hatte übrigens vermutlich den gleichen Hintergrund wie die des Bläseroktetts op. 103 zum Streichquintett op. 4.

Wie weit das Ausklammern der Blasinstrumente reichte, veranschaulichen die Variationsreihen op. 105 und 107. Es sind keine Kompositionen, in denen die Flöte im Sinne von Kammermusik der gleichberechtigte Partner des Klaviers wäre. Die Flöte dient allein dazu, der Komposition Farbe zu geben, und hat damit eine ähnliche Funktion wie häufig im Orchester, wo Beethoven auf die Blasinstrumente ja auch nicht verzichtet. Als solle aber auch diese beschränkte Rolle der Flöte möglichst noch ausgeklammert werden, weisen die Druckausgaben die Mitwirkung der Flöte (bzw. der Violine) als „ad libitum“ aus. Dabei ist offenkundig, dass die Beschränkung auf den Klavierpart, wenngleich möglich, eine Beschneidung der Komposition darstellt und der Verzicht auf die Mitwirkung insbesondere der Flöte den Stücken gerade ihre besondere Farbe nimmt. Das wurde übrigens schon von den Zeitgenossen bemerkt und mit Unverständnis quittiert.<sup>26</sup>

\*

Mit seiner Entscheidung gegen die Musik für Bläser schrieb Beethoven möglicherweise Musikgeschichte. Angesichts des großen Erfolges, den das Septett op. 20 errang, und zwar schon frühzeitig, wäre vorstellbar gewesen, dass Beethoven nicht nur neun Symphonien, sondern auch neun Septette oder gar neun Septette anstelle von neun Symphonien komponiert hätte. Doch dann wäre er vermutlich gerade nicht zu jenem überragenden Vorbild geworden, nach dem sich nahezu das gesamte spätere 19. Jahrhundert gerichtet hat. So aber findet sich Musik für Bläser in den meisten Werkkatalogen der Komponistenelite seit Beethoven nur ausnahmsweise. Ausgeprägte Gattungen der Musik für Bläser haben sich weder gehalten noch neu etabliert.

<sup>26</sup> Nach Ludwig van Beethoven. *Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 347.

## Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2<sup>1</sup>

von Martina Sichardt, Berlin

Die folgenden Gedanken nehmen ihren Ausgang von einer überaus eindrucksvollen und in ihrer Art höchst ungewöhnlichen Passage aus der Schlussfuge der Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. Der formale Ort der Passage ist die Stelle der Einführung eines neuen Kontrasubjekts (T. 143 ff.): nach einer Fermate erklingt es zunächst solistisch, kurz darauf wird es dann mit dem Fugenthema kombiniert. Da die Fuge insgesamt vom Charakter des Perpetuum mobile beherrscht wird – bis auf ganz wenige Ausnahmen wird an jeder Stelle des Satzes in irgendeiner Stimme die Achtelbewegung aufrechterhalten –, erhält der Eintritt des neuen Kontrasubjekts nach der Fermate seine außerordentliche Wirkung zuallererst als Unterbrechung des Perpetuum mobile: Ein Innehalten im grimmig gesteigerten Bewegungsfluss – wie ein Echo, wie aus weiter Ferne erklingt eine liebliche Melodie (T. 143–150)(Bsp. 1). Der Bewegungsimpuls ist für einen Moment gebannt: Tonwechsel finden hier nur ganztaktig statt. Wie Fetzen aus der Wirklichkeit klingen die Achtel-Einsprengsel – Tanzreste, Splitter aus dem Fugenthema – in diese Melodie hinein.

Die soeben mit poetischem Vokabular umschriebene Wirkung dieser Stelle wird durch verschiedene Mittel erzielt: erstens durch die tonale Ferne der Takte (H-Dur im D-Dur-Satz); zweitens durch das entfernte Herüberklingen des Fugenthemas, denn das

The image shows a musical score for measures 124 to 161 of Beethoven's Violoncello Sonata op. 102 No. 2. The score is written for cello and piano. The cello part (bass clef) starts at measure 124 with a dynamic marking of *sf*. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a prominent eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff* and *sf*. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 124-130 and the second system covering measures 131-161.

Bsp. 1: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 2, Allegro fugato, Takt 124–161

<sup>1</sup> Erweiterte Fassung eines Vortrags, gehalten auf dem 13. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung „Musik und kulturelle Identität“, Weimar 16. bis 21. September 2004.

138

149

neue Kontrasubjekt ist nichts anderes als eine augmentierte und auf das Kopfmotiv verkürzte Form dieses Themas (Bsp. 2, Zeile 1–2). Die Augmentation – nach Albrechtsberger eine der „Zierlichkeiten“ oder Hauptfiguren der Fugenkomposition<sup>2</sup> – ist hier somit weit mehr als ein kontrapunktisches Verfahren, indem sie sozusagen als Mittel der ‚Vereinfachung‘ eingesetzt wird – sie klingt wie ein Echo, das nur vergrößert, vereinfacht das Gerufene zurückbringt. Des weiteren bezieht sich das neue Kontrasubjekt auch auf den zweiten Satz zurück, und zwar auf das Thema des den Trauerduktus der

#### Neues Kontrasubjekt

Neues Kontrasubjekt

Fugenthema

2. Satz

1. Satz, 2. Thema

#### Bsp. 2

<sup>2</sup> So Johann Georg Albrechtsberger in seiner *Gründlichen Anweisung zur Komposition*, Leipzig 1790, S. 189. In den Skizzen zur *Großen Fuge* op. 133 findet sich, wie Kirkendale entdeckte, eine Abschrift sämtlicher Notenbeispiele der Passage über die „Hauptfiguren“ (s. Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 297f.).



Rahmenteile kontrastierenden visionären Mittelteils (Bsp. 2, Zeile 1 und 3). Auch im Verhältnis zum Thema des zweiten Satzes – und hier noch deutlicher – tritt der Echo-Effekt des neuen Kontrasubjekts zutage: Von dem Thema des zweiten Satzes bleiben nur die Gerüsttöne erhalten, die übrigen fallen wie ein verzichtbares Ornament weg. Drittens ist diese Melodie wohltuend schlicht in Vordersatz-Nachsatz-Struktur geformt; ihre symmetrische Periodik steht in äußerstem Kontrast zu der irregulären Struktur des Fugenthemas, seines ersten Kontrasubjekts sowie der Kombination beider (Bsp. 3).

Bsp. 3: Fugenthema, neues Kontrasubjekt

Das neue Kontrasubjekt hat also eine weit über seine rein kontrapunktisch-formale Funktion hinausgehende Bestimmung, eine „poetische“ Bestimmung erhalten. Die hier beschriebene Bedeutungsaufladung des neuen Kontrasubjekts bzw. die Inszenierung seines Eintritts ruft die bekannte, von Holz überlieferte Äußerung Beethovens in Erinnerung:

„Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“<sup>3</sup>

Die folgenden Überlegungen haben zum Ziel, zu einer präziseren Bestimmung dessen zu gelangen, was aufgrund der bisherigen Ausführungen vorläufig unter dem zeitgenössischen Begriff des „Poetischen“ subsumiert wurde. Als Ausgangspunkt dient dabei die metaphorische Umschreibung der eben untersuchten Passage. Für die außerordentliche Wirkung dieser Stelle wurde die Unterbrechung des bis dahin durchgängigen Perpetuum-mobile-Charakters verantwortlich gemacht, das Innehalten im Bewegungsfluss, dem wie aus weiter Ferne, wie ein Echo aus ferner Zeit eine liebliche Melodie folge. Einige dieser Metaphern wurden bereits durch präzise musikalische Terminologie ersetzt: So wird der Eindruck der räumlichen Ferne durch die entfernte Tonart H-Dur hervorgerufen, der Eindruck der zeitlichen Ferne durch den motivischen Rückbezug auf das Fugenthema (dessen ursprüngliche Dur-Gestalt ja seit den Moll-Durchführungen und -Zwischenspielen nicht mehr erklingen war) und darüber hinaus zum Thema des visionären Mittelteils im zweiten Satz; der Eindruck des lieblichen Charakters der Takte nach der Fermate schließlich wurde auf die zur irregulären Struktur des Themas (wie auch seines Kontrapunkts) kontrastierende symmetrische Periodik zurückgeführt. Nicht reflektiert wurde bisher das Moment des Innehaltens, das Aussetzen des gleichsam unaufhaltsa-

<sup>3</sup> Karl Holz' Notizen zu Beethovens späten Quartetten sind überliefert in: Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1855–1860, Band V, S. 216–19 und 224 ff., hier S. 219.

men Bewegungsflusses. Der außerordentliche Kontrast, der hier gesetzt wird, könnte metaphorisch beschrieben werden etwa als Kontrast von Außenwelt zu Innenwelt, von Vorgängen der Wirklichkeit zu Bewusstseins-Vorgängen. Oder: Einem logisch-entwickelnden Ablauf wird ein in sich geschlossenes Ganzes entgegengesetzt – oder, noch einmal anders gefasst: Ein entwickelnder, diskursiver Ablauf wird unterbrochen durch einen Erinnerungssplitter, ein Erinnerungsfragment. Die zuletzt gewählte Metaphorik von Diskurs und Erinnerung vergleicht den musikalischen Ablauf mit einer Erzählung – wie in einer Erzählung wird in T. 143 des dritten Satzes der Fortgang unterbrochen, eine Erinnerung wird eingeschoben. Dieser Vergleich gibt Anlass zu dem Versuch, die Wirkung der Takte 143 ff. mit den Begriffen der Erzähltheorie zu beschreiben.

Ein zentrales Feld sowohl der älteren Erzähltheorie wie der neueren Narratologie betrifft die Analyse der Zeitgestaltung eines narrativen Textes.<sup>4</sup> Verschiedene Aspekte treten hierbei in den Vordergrund des Interesses: So wird die Reihenfolge der erzählten Ereignisse untersucht, die chronologisch oder nicht-chronologisch („anachronisch“, Sonderfall: „achronisch“) angeordnet sein können; des weiteren wird gefragt, in welchem Verhältnis „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“ stehen. Als Möglichkeiten der „Anachronie“ (also der nicht chronologisch-sukzessiven Abfolge) werden „Rückwendung“ („Analepse“) und „Vorausdeutung“ („Prolepse“) unterschieden; die Untersuchung dieser Verfahren gehört zum festen Bestand neuerer wie älterer Erzähltheorie.<sup>5</sup> Die terminologische Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, die auf Günter Müller<sup>6</sup> zurückgeht, zielt auf die Dauer des Erzählens im Verhältnis zum Erzählten; dieses Verhältnis kann als „Zeitraffung“, „Zeitdehnung“ oder „Zeitdeckung“ beschrieben werden.<sup>7</sup> Wie sich zeigen wird, können beide Untersuchungsansätze für die musikalische Analyse der vorliegenden Sonate nutzbar gemacht werden. Als Grundlage der folgenden Überlegungen dient ein Standardwerk der älteren Erzähltheorie, *Bauformen des Erzählens* von Eberhard Lämmert, das, 1955 erschienen, heute in der 8. (unveränderten) Auflage vorliegt und dessen Erkenntnisse auch von der jüngeren Narratologie, insbesondere von Gérard Genette,<sup>8</sup> aufgenommen und weitergeführt wurden.

<sup>4</sup> Untersuchungsgegenstand der Narratologie sind mittlerweile nicht mehr nur Romane und Erzählungen, sondern auch ‚erzählende‘ Genres im weiteren Sinne wie Film, Tanz, Pantomime (vgl. etwa Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978). Gegenwärtig wird der Narratologie wieder erhöhtes Interesse entgegengebracht; ihr immer schon interdisziplinärer Ansatz wird durch anthropologische und kulturwissenschaftliche Perspektiven erweitert. Vgl. dazu das Internet-Portal der 1998 gegründeten interdisziplinären Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg ([www.narrport.uni-hamburg.de](http://www.narrport.uni-hamburg.de)), dort den Link „Definitonische Ausgangspunkte und heuristische Leitlinien“ sowie die Abstracts des Internationalen Kolloquiums „Was ist Narratologie?“ der Forschergruppe im Jahre 2002.

<sup>5</sup> Die deutschen Begriffe nach Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, Stuttgart <sup>8</sup>1955/93), die aus dem Griechischen abgeleiteten nach Gérard Genette („Discours du récit. Essai de méthode“, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 65–282 und *Nouveau discours du récit*, Paris 1983. In deutscher Übersetzung erschienen als: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort hrsg. von Jochen Vogt, München 1994; der Band enthält: I. Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch, II. Neuer Diskurs der Erzählung. Im Folgenden wird nach der deutschen Übersetzung zitiert.).

<sup>6</sup> Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1947; ders., „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag*, hrsg. von ihren Tübinger Schülern, Tübingen 1948, S. 195–212; Eberhard Lämmert ist ein Schüler Günther Müllers.

<sup>7</sup> S. Lämmert, *Bauformen*, S. 82 ff.; als vierte Kategorie führt Lämmert die „Ausparung“ auf, es folgen weitere Binnenunterscheidungen. Die Kategorien der Erzählgeschwindigkeit – wie auch die der Anachronien – erfahren in den einzelnen theoretischen Systemen weitere, durchaus unterschiedliche Binnendifferenzierungen; auch terminologisch sind die verschiedenen Theoriesysteme keinesfalls konform (vgl. etwa Seymour Chatman, s. o. Anm. 4).

<sup>8</sup> S.o. Anm. 5.

Der Fortgang der Erzählung wird unterbrochen, eine Erinnerung wird eingeschoben: so lautete die Beschreibung der Stelle T. 143 ff. im dritten Satz der Violoncello-Sonate. Ein solches Verfahren scheint der von Lämmert beschriebenen „eingeschobenen Rückwendung“ vergleichbar, die dieser a) von der „aufbauenden Rückwendung“ (die als „nachgeholte Exposition“ Material zur Vorgeschichte ausbreitet<sup>9</sup>) und b) von der „auflösenden Rückwendung“ (die als Gegenstück zu letzterer am Schluss durch Aufdeckung bis dahin unbekannter Vorereignisse zur Auflösung des Rätsels führt<sup>10</sup>) unterscheidet. Die „eingeschobenen Rückwendungen“ wiederum differenziert Lämmert in „Rückschritt“, „Rückgriff“ und „Rückblick“. Der „Rückschritt“ steht in Charakter und Funktion der „aufbauenden Rückwendung“ nahe,<sup>11</sup> indem er etwa eine Nebenhandlung nachholt, oder, als „abschweifender Rückschritt“, zum Beispiel durch eine für den Fortgang der Haupthandlung entbehrliche Beschreibung einer Nebenperson das Hauptgeschehen retardiert.<sup>12</sup> Im Gegensatz zum „Rückschritt“ hat der „Rückgriff“ „keine eigene *Geschichte* zum Inhalt“,<sup>13</sup> sondern die Erzählung bleibt in der Gegenwart und greift nur für einen Moment retardierend in die Vergangenheit zurück. Der „Rückblick“ schließlich, nach Lämmert<sup>14</sup> der „erzählerisch wohl bedeutsamste Typus der eingeschobenen Rückwendungen“, findet sich an entscheidender Stelle der Handlung: „Mit der Vergegenwärtigung wichtigster Lebensstadien werden tiefgreifende Entscheidungen ausgelöst oder besiegelt.“<sup>15</sup> Als Beispiel führt Lämmert eine zentrale Passage aus Gerhard Hauptmanns Erzählung „Ketzler von Soana“ an: Zwischen dem Kniefall des Priesters Francesco vor Agata und der Vereinigung der Liebenden liegt der Moment der Entscheidung Francescos, einer Lebensentscheidung. Francesco wendet für einige Sekunden den Blick von Agata und blickt zum Fenster hinaus, „um noch einmal vor der Entscheidung mit sich ins Gericht oder doch wenigstens zu Rate zu gehen. Es handelte sich dabei um Sekunden, nicht um Minuten: doch in diesen Sekunden wurde ihm nicht nur, vom ersten Besuche [von Agatas Vater] an, die ganze Geschichte seiner Verstrickung, sondern *sein ganzes bewusstes Leben unmittelbar Gegenwart ...*“<sup>16</sup> Francesco erlebt eine Vision, in der über sein Leben Gericht gehalten wird. Lämmert resümiert: „Hier wird an entscheidendem Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens gezogen, und diese Summe *ist* die Gegenwart [...] die Haupthandlung selbst schrumpft rückblickend zusammen zu einem Augenblick, der den wesentlichen Extrakt aller Vorgänge gibt.“<sup>17</sup>

Von den drei Arten der „eingeschobenen Rückwendungen“ scheint die letztgenannte, der „Rückblick“, die Stelle T. 143 ff. im dritten Satz der Violoncello-Sonate am treffendsten zu bestimmen: an formal entscheidender Stelle – nämlich an der Stelle der Einführung eines neuen Kontrasubjekts, welches den Schlussabschnitt der Fuge einleitet – wird ein Erinnerungssplitter eingeschoben, der auf den Beginn des Satzes, mehr noch auf den visionären Mittelteil des zweiten Satzes zurückverweist; doch sogleich mischt

<sup>9</sup> S. Lämmert, S. 104 ff.

<sup>10</sup> S. Lämmert, S. 108 ff.

<sup>11</sup> S. Lämmert, S. 113.

<sup>12</sup> S. Lämmert, S. 116 f.

<sup>13</sup> S. Lämmert, S. 123.

<sup>14</sup> S. Lämmert, S. 128.

<sup>15</sup> S. Lämmert, S. 129.

<sup>16</sup> Zitiert nach Lämmert, S. 128 f.

<sup>17</sup> S. Lämmert, S. 129.

sich die Gegenwart in das Erinnerte hinein – Tanzfragmente aus dem Fugenthema in Violoncello und Klavier –, um dann in einer mehrmaligen Kombination des neuen Kontrasubjekts mit dem ‚alten‘ Fugenthema auf den Schlussorgelpunkt zuzusteuern – das Erinnerte wird gleichsam mit in die Gegenwart hineingenommen. Diese eingeschobene Erinnerung bezieht sich im übrigen nicht nur auf den zweiten Satz zurück, lässt sich das neue Kontrasubjekt doch darüber hinaus auch auf das zweite Thema des ersten Satzes der Sonate beziehen (Bsp. 2, Zeile 1 und 4, s. o. S. 362).

Das Erinnerungsmoment des neuen Kontrasubjekts evoziert also in einem kurzen Moment einen „Rückblick“ auf Themen aller drei Sätze der Sonate; nach diesem Moment des Innehaltens wird das Erinnerte in die Gegenwart hineingenommen, wonach der Schluss des Werks angesteuert wird. Ort und Funktion des „Rückblicks“ in der Sonate decken sich mit dem von Lämmert für den narrativen Text definierten: „Hier wird an entscheidendem Punkt der Erzählung mit einem Blick die Summe eines vergangenen Lebens gezogen, und diese Summe *ist* die Gegenwart [...] Die visionäre Austiefung des gegenwärtigen Erlebnisses durch eine *Lebensüberschau* hat ihren Ort an entscheidenden Begebenheiten und Wendungen des Vorgangs.“<sup>18</sup> Oder, wie Lämmert am Beispiel des „Heinrich von Ofterdingen“ (Novalis) anmerkt: „Sein Rückblick schlägt um in den Entschluß zu neuem Leben: Die Erinnerung ist also selbst Handlung im höchsten Sinne.“<sup>19</sup>

Natürlich wird in der Sonate kein konkretes Ereignis erzählt; doch die Art des Eintritts, der Ort und die Funktion des neuen Kontrasubjekts, kurzum die Gesamtwirkung der Stelle T. 143 ff. in der Zusammenfassung aller Einzelmomente, wird durch die narrative Kategorie des „Rückblicks“ treffend erfasst.

Bestätigt wird diese Beobachtung durch die Untersuchung des Verhältnisses von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, des zweiten der oben erwähnten Verfahren zur Analyse der Zeitgestaltung narrativer Texte. Denn im „Rückblick“ herrscht das Verhältnis der „Zeitraffung“ – die „erzählte Zeit“ wird im Verhältnis zur „Erzählzeit“ komprimiert, gerafft: „Die Vergangenheit ist im Rückblick nicht neben oder gar *aufser* der Gegenwart Gegenstand des Erzählens. Dem Erinnernden bzw. dem Erzähler geht es nicht darum, leibhaftige *Vorgänge* der Vergangenheit dem Gegenwartserlebnis beizufügen – seinem Blick öffnen sich vielmehr die überzeitlichen *Wirkungen* der Vergangenheit. Nichts belegt diesen Umstand besser als die eigentümliche erzählerische *Raffung*, die hier vorwaltet: Ereignisse von gestern und Ereignisse der frühesten Kindheit werden in willkürlicher Reihenfolge auf *einen* wesentlichen Gehalt ‚zusammengestrichen‘ [...]“.<sup>20</sup>

Das Verhältnis der „Raffung“ liegt in der Tat auch in der Musik vor: denn das neue Kontrasubjekt verhält sich zum Thema des visionären Mittelteils des zweiten Satzes wie auch zum zweiten Thema des ersten Satzes wie ein Gerüst zur Diminution – in der Erinnerung fehlt die Ornamentierung, Ausschmückung, nur das Wesentliche, der thematische Kern, wird erinnert. Zum Fugenthema verhält sich das neue Kontrasubjekt wie der Teil zum Ganzen: Es bricht einen Teil aus diesem heraus und vergrößert diesen (*abbreviatio* und *augmentatio*); auch dies kann als „Raffung“ verstanden werden (vgl. dazu Bsp. 2 auf S. 362). Mit den narratologischen Begriffen „Rückblick“ und „Raffung“

<sup>18</sup> S. Lämmert, S. 129.

<sup>19</sup> S. Lämmert, S. 130.

<sup>20</sup> S. Lämmert, S. 136.

lässt sich der hier vorliegende musikalische Sachverhalt im übrigen präziser beschreiben als mit musikwissenschaftlicher Terminologie, die für die Stelle nach der Fermate (T. 143 ff.) nur Begriffe mit größerer Unschärfe wie etwa ‚variirtes Themen-Zitat‘ oder ‚Reminiszenz‘ bereit hält.

Auch die Wirkung des „Rückblicks“ als integrierendes, die Totalität des narrativen Texts in den Blick rückendes Mittel findet sich in der Musik wieder, wird doch hier, am Ende des Werks, noch einmal für einen kurzen Moment an alle vorangegangenen Sätze erinnert und so das Ganze in den Blick genommen. Damit unterscheidet sich dieser „Rückblick“ von dem zweiten, viel umfangreicheren „Rückblick“ in dieser Sonate: denn nichts anderes als ein „Rückblick“ ist auch die Überleitung vom zweiten in den dritten Satz.

In dieser Überleitung, die den zweiten und den dritten Satz bruchlos ineinander überführt, werden verwandelte (transponierte) Themen-Bruchstücke aus den vom Charakter der Trauer beherrschten Rahmenteilen und dem kontrastierenden visionären Mittelteil des zweiten Satzes miteinander verbunden – eine teils rätselhafte, teils verheißungsvolle Atmosphäre kommt auf (Bsp. 4, S. 368). Wie Frage und Antwort folgen melodische Fragmente des Trauer- und des Visionsteils aufeinander, um schließlich mit einem Fragment des Trauerteils zu enden.

Auch hier wird an entscheidender Stelle – der Stelle der Vermittlung der gegensätzlichen Charaktere des zweiten und des dritten Satzes – auf das Vergangene zurückgeblickt. Hier jedoch werden allein Erinnerungssplitter aus dem verklungenen Satz montiert; es entsteht ein unentschiedenes Schwanken zwischen Erinnerungsfragmenten aus dem Trauerteil und aus dem Visionsteil, das schließlich in den trotzig-scurrilen Charakter der Fuge mündet. All die von Lämmert angeführten Charakteristika des „Rückblicks“ treffen hier zu: Der „Rückblick“ löst eine tiefgreifende Entscheidung aus, er steht an entscheidender Stelle der Handlung, die Erinnerung ist selbst „Handlung im höchsten Sinn“, Vergangenes erscheint in Raffung und willkürlicher Reihenfolge. In weit größerem Maße als im dritten Satz bewirkt dieser „Rückblick“ eine Peripetie des Ganzen. Der „Rückblick“ des dritten Satzes hingegen ist nur ein kurzer Moment, ein Moment allerdings, der die ganze Sonate in den Blick nimmt.

Auch der erste Satz enthält eine „eingeschobene Rückwendung“, allerdings in anderer Funktion als die beiden eben beschriebenen. Die „Rückwendung“ findet sich auch hier am Schluss des Satzes: sie beginnt nach der Fermate (T. 129) mit zwei Fragmenten des zweiten Themas, um dann in eine harmonisch weit ausweichende quasi ‚athematische‘ Fläche zu münden. Mit T. 143 wird das harmonische Schweifen und Suchen abrupt beendet und mit wenigen Takten in den Satzschluss geführt. Die „Rückwendung“ insgesamt ist eingeschoben in eine variierte Form des Hauptthemas, mit dem die Coda des Satzes in T. 126 beginnt: die T. 1–2 des 1. Themas werden um einen dritten Takt erweitert, wobei die Spitzentöne des Cellos die Töne 1 bis 3 des neuen Kontrasubjekts vorausnehmen (somit eine „Vorausdeutung“,<sup>21</sup> das Pendant der „Rückwendung“). Der zweite Teil des Hauptthemas (der den T. 3–4 des Hauptthemas am Satzbeginn entspricht) erklingt dann nach dem Einschub, also T. 143 bis Satzende [Bsp. 5, S. 369]. Die „Rück-

<sup>21</sup> S. Lämmert, S. 139 ff. Eine weitere „Vorausdeutung“ findet sich in T. 8–11 des ersten Satzes.

67

*pp* *sempre pp*

s. "Trauer"-Teil T. 1

s. "Visions"-Teil T. 25

s. "Visions"-Teil T. 27/28

73

s. "Trauer"-Teil T. 1

s. "Visions"-Teil T. 25

s. "Trauer"-Teil T. 13

s. "Trauer"-Teil T. 13

s. "Trauer"-Teil T. 10 ff.

s. "Trauer"-Teil T. 10 ff.

*p* *pp*

79

s. "Visions"-Teil T. 25

*pp* *sempre pp*

s. "Trauer"-Teil T. 10 ff.

s. "Visions"-Teil T. 25

s. "Trauer"-Teil T. 11 Klav.

s. "Trauer"-Teil T. 12 Klav.

6

6

320. (\*)

Bsp. 4: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 2, Überleitung vom zweiten in den dritten Satz: Adagio con molto sentimento d'affetto, Takt 67–85

The image displays a musical score for Violoncello and Klavier. The score is divided into two main sections: measures 1-4 and measures 123-143. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *ff*, *p*, *pp*, and *sempre pianissimo*. It also features performance instructions like *cresc.* and *tr.* (trill). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The first section (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a strong, rhythmic accompaniment in the piano and a melodic line in the cello. The second section (measures 123-143) shows a more complex and dynamic passage, with the piano part featuring a prominent bass line and the cello part having more melodic and harmonic interest.

Bsp. 5: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102 Nr. 1, Allegro con brio, Takt 1-4 (Anfang) und 123 – Schluss

wendung“ hat demnach stark retardierenden Charakter, sie zögert den Satzschluss hinaus: zum einen durch die gleichsam fragende „Rückwendung“ zum zweiten Thema, das zweimal ansetzt, um gleich wieder abzubrechen, zum anderen durch die weit ausholende, in geheimnisvollem Pianissimo gehaltene harmonische Abschweifung; diese rekurriert subthematisch auf die Takte 1–2 des ersten Themas, augmentiert und wiederholt diese und führt sie dann abweichend weiter. Im Verhältnis zum ersten Erklingen des ersten Themas liegt demnach hier eine „Zeitdehnung“ vor – ein weiteres retardierendes Moment dieser „eingeschobenen Rückwendung“. Im Gegensatz zu den „Rückblicken“ im zweiten und dritten Satz der Sonate liegt also mit der genannten Passage aus dem ersten Satz – immer nach der Definition Lämmerts – ein „Rückgriff“<sup>22</sup> vor.

In ihrem brillanten Aufsatz „What the Sorcerer Said“<sup>23</sup> wie auch in ihrem Buch *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*<sup>24</sup> – beides gewichtige Beiträge zu der in der amerikanischen Musikwissenschaft der 90er-Jahre breit geführten Diskussion einer Narrativität in der Musik<sup>25</sup> – vertritt Carolyn Abbate die Auffassung, Musik habe kein „past tense“ und sei daher nicht „narrative“ – eine Auffassung, die, wenigstens in der Beethoven-Forschung, nicht ohne Widerspruch blieb.<sup>26</sup> Mit dieser provokativ verkürzten Formulierung nimmt Abbate Bezug auf Paul Ricoeur, dem das „past tense“ für die Distanz des „uninvolved narrator“ bürgt.<sup>27</sup> Kern der Auffassung Abbates ist somit, dass Musik nur dann als narrativ bezeichnet werden dürfe, wenn in ihr die Existenz eines Erzählers nachgewiesen werden könne, das bloße Vorhandensein einer temporalen Struktur (im Sinne einer chronologischen Abfolge von „events“) genüge hingegen nicht als Voraussetzung von Narrativität. Die „epische Distanz“, die erst durch die Existenz eines Erzählers entsteht, ist ihr entscheidendes Kriterium von Narrativität.<sup>28</sup> Begnüge man sich dagegen mit dem Vorhandensein einer bloßen Abfolge von „events“ als Kriterium von Narrativität, dann wäre, so Abbate, fast alle Musik von vornherein narrativ – in einem höchst banalen Sinn („Any music with sequences of events – thematic ideas, harmonic processes, cadences, instrumental exchanges – in short, almost all music, can be said to be ‚narrative‘“.<sup>29</sup>) Die Existenz eines „discursive space“ als Hauptkriterium von Narrativität: diese Forderung möchte Abbate darüber hinaus auf sämtliche temporalen Genres, die zunächst als mimetische erscheinen (Drama, Film, Musik, Tanz), ausgedehnt wissen. Ohne die Existenz eines Erzählers entfele im Übri-

<sup>22</sup> S. Lämmert, S. 122 ff.

<sup>23</sup> In: *19th-Century Music* 12/3 (Spring 1989), S. 221–230, dort S. 228 ff.

<sup>24</sup> Princeton 1991, S. 52 ff.

<sup>25</sup> Am Beginn dieser Diskussion stehen zwei Aufsätze von Anthony Newcomb („Once More ‚Between Absolute and Programme Music‘: Schumann's Second Symphony“, in: *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–50 und „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164–74), die beiden Beiträge von Carolyn Abbate und ein Aufsatz von Jean-Jacques Nattiez („Can one speak of Narrativity in Music?“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), S. 240–257).

<sup>26</sup> William Kinderman (*Beethoven*, Oxford 1995, S. 313ff. und „Integration and Narrative design in Beethoven's Piano Sonata in A<sup>b</sup> Major, Opus 110“, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 111–145, dort S. 141 ff.); Richard Kramer, „Between Cavatina and Overture: Opus 130 and the Voices of Narrative“, in: *Beethoven-Forum* 1 (1992), S. 165–189, dort S. 179 ff.). J.-J. Nattiez schließt sich dagegen der Auffassung Abbates an.

<sup>27</sup> S. *Time and Narrative*, Bd. 2, Chicago 1985, S. 68. Deutsch als: *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1989.

<sup>28</sup> C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 26.

<sup>29</sup> C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, 227. Vgl. auch V. Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, S. 36, Anm. 30.



gen auch die narratologisch bedeutsame Dichotomie von „plot“ und „story“; denn ohne Erzähler gibt es keine „story“<sup>30</sup>. Nur wo ein Erzähler anwesend ist, eine Erzählperspektive, wo „voice“ erkennbar ist – und nach solchen Stellen sucht Abbate –, entstehen nach ihrer Auffassung narrative Momente in der Musik („moments of narration“<sup>31</sup>).

Kann „past tense“ durch das Zitieren eines Werks aus der Vergangenheit entstehen? Für Abbate ist die Evokation eines „artifact from the past“ nicht gleichbedeutend mit „past tense“.<sup>32</sup> Kann „past tense“ endlich durch Erinnerungen an früher Erklungenes im gleichen Werk entstehen? Auch dies verneint Abbate mit der Begründung, dass „in verbal narrative, repetition and transformation of formulae [...] belong to *Erzählzeit*; that is, they remind us of the elapsed time of our reading – or our listening, experiencing – and belong to the artifice of discourse, not the story it allegedly represents“, und sie erinnert an die lange Tradition der Auffassung von Wiederholung in der Musik als „architecture, hence stasis: time frozen“.<sup>33</sup>

Können mithin die in der Sonate op. 102 Nr. 2 offengelegten „eingeschobenen Rückwendungen“ – differenziert in „Rückblick“ und „Rückgriff“ – überhaupt als Aufweis narrativer Strukturen in dieser Sonate geltend gemacht werden? Um den Widerspruch, der an dieser Stelle zwischen der oben dargelegten Analyse und der Auffassung Abbates entsteht, zu lösen, muss zunächst folgende Frage geklärt werden: Enthalten nach Auffassung der Erzähltheorie die „eingeschobenen Rückwendungen“ ausschließlich bisher noch nicht Erzähltes aus der Vergangenheit oder enthalten sie auch Erinnerungen an bereits Erzähltes? Denn einerseits setzt zwar – so Abbate mit Ricoeur – die Möglichkeit, noch nicht Erzähltes einzuschieben und als bereits Vergangenes kenntlich zu machen, den Gebrauch des „past tense“ voraus, welches der Musik ja nicht zu Gebote stehe. Andererseits jedoch ist die Musik sehr wohl imstande, Erinnerungen an bereits Erzähltes zu evozieren – mit welchen Mitteln, wurde zu Beginn dieser Ausführungen an der Sonate op. 102 Nr. 2 dargelegt. Bei Lämmert werden Erinnerungen nicht nur explizite zur Bestimmung der „eingeschobenen Rückwendungen“ einbezogen; als besonderes Merkmal des „Rückgriffs“ und des „Rückblicks“ wird darüber hinaus auf deren Verankerung in der Gegenwart, in der „Erzählzeit“, verwiesen.<sup>34</sup> Gérard Genette definiert die „Analepse“ (Rückwendung) als „jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat“;<sup>35</sup> bei der Binnendifferenzierung der Analepsen führt er, als „zweiten Typ von homodiegetischen (internen) Analepsen“, die „repetitiven

<sup>30</sup> So C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 228. In seinem oben genannten Aufsatz vertritt J.-J. Nattiez eine ähnliche Auffassung: dass es in der Musik – wegen der Unmöglichkeit der Denotation – keine Differenz von „plot“ und „story“ und somit keine Narrativität geben könne (S. 244). Dem ist entgegenzuhalten, dass das Fehlen von Denotation in der Musik nicht grundsätzlich und folgerichtig die Unmöglichkeit narrativer Strukturen nach sich zieht. Der Gedanke, dass in der Musik Erzählstrukturen wirksam sind, ohne dass indessen etwas erzählt wird, scheint in Adornos berühmtem Wort, Musik „erzähle ohne Erzähltes“, auf, wie auch in den Sätzen, „daß Mahlers Musik oft so klingt, als wolle sie etwas erzählen“ und „Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt“ (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 225, S. 217, S. 209). Auch der Ansatz Agawus zielt grundsätzlich in diese Richtung, indem er die Frage „How“ – und nicht „What!“ – „can Classic music mean?“ untersucht (*Playing with Signs*, S. 127).

<sup>31</sup> C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 29.

<sup>32</sup> C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 229.

<sup>33</sup> C. Abbate, „What the Sorcerer Said“, S. 229; oder, in anderer Formulierung: „The time of telling is the time being told about; there is no teller, only time itself.“ (S. 228).

<sup>34</sup> S. Lämmert, S. 123, 131, 136.

<sup>35</sup> S. Genette, S. 25 (in: I. Diskurs der Erzählung).

Analepsen“ oder „rappels“ an; diese sind, so Genette, „eher Anspielungen der Erzählung auf ihre eigene Vergangenheit, etwas, was Lämmert ‚Rückgriffe‘<sup>36</sup> nennt. Doch ihre Bedeutung [...] übertrifft bei weitem ihre geringe narrative Ausdehnung.“<sup>37</sup> Im Folgenden führt Genette als Beispiele drei „Reminiszenzen“ bei Proust vor. Abbate hat also zwar Recht, wenn sie Erinnerung – erinnernde Wiederholung – als Vorgang innerhalb der „Erzählzeit“ bezeichnet (Zitat s. o. S. 371); diese Feststellung kann jedoch nicht als Argument gegen die Narrativität solcher Stellen angeführt werden.

Darüber hinaus tritt in den „eingeschobenen Rückwendungen“ des „Rückblicks“ und „Rückgriffs“ der Zugriff eines „Erzählers“ deutlich zutage, denn die oben dargelegte „Zeitdehnung“ und „Zeitraffung“ der erinnernden Einschübe – eben die Diskrepanz von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ – sind ja gerade Beleg für die Wahrnehmung, die Beobachtung aus der Perspektive eines „Erzählers“. In der „Zeitdehnung“ und „Zeitraffung“ der erinnernden Einschübe wird die Diskrepanz von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ greifbar und zu Begriff gebracht. Schließlich – und damit sei an den Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen erinnert – ist es nicht zuletzt die Art ihres Auftritts selbst, die die „eingeschobene Rückwendung“ (den „Rückgriff“ im ersten Satz und den „Rückblick“ des dritten Satzes) als Moment der Reflexion und damit als Erzählerinstanz, als Subjekt hörbar werden lässt: dem Innehalten im Bewegungsfluss (Fermate) folgt eine eingeschobene Erinnerung.

Die vorangegangenen Überlegungen lieferten das erzähltheoretische Fundament der vorausgegangenen musikalischen und narratologischen Analyse und vermochten den Nachweis narrativer Strukturen wie „Rückblick“ und „Rückgriff“ in der Sonate zu bestätigen. Nicht soll an dieser Stelle darüber entschieden werden, ob der Nachweis dieser Strukturen die Sonate insgesamt zu einem „narrative“ macht oder ob es sich lediglich um „moments of narrating“<sup>38</sup> handelt. Gleichwohl soll der Erkenntnisgewinn, den die Anwendung narratologischer Verfahren gegenüber herkömmlichen Analysemethoden erbringt, hervorgehoben werden. Denn – um noch einmal auf die Passage T. 143 ff. im dritten Satz zurückzukommen – mit welchem der gängigen Formbegriffe könnte man die Gesamtwirkung der Stelle einigermaßen treffend erfassen? „Wiederholung“, selbst „varierte Wiederholung“ ist zu unspezifisch, desgleichen „Themen-Variante“ oder „Themenmetamorphose“ wie auch der kontrapunktische Begriff der „Augmentation“, der wiederum nur ein Teilmoment erfasst. In der Bezeichnung „Zitat“ ist das Moment der zeitraffenden Erinnerung sowie des Fragmentarischen nicht enthalten. Und schließlich „Reminiszenz“? Dieser Begriff trifft zumindest Funktion und Bedeutung der Takte 143 ff. im dritten Satz, doch handelt es sich weder um einen klar definierten Begriff, noch stammt dieser aus der für die Instrumentalmusik entwickelten Formen- und Begriffswelt, ist er doch vielmehr in der Opernforschung geläufig. Mit dem in der Er-

<sup>36</sup> Der Übersetzer gibt „rappels“ mit „Rückgriffe“ wieder und bezieht sich explizit auf Lämmert (I. Diskurs der Erzählung, S. 36, Anm. 34). In „Neuer Diskurs der Erzählung“ (S. 210f.) äußert sich Genette selbst zum Verhältnis seines narratologischen Ansatzes zu dem in vieler Hinsicht ähnlichen Ansatz Lämmerts: Er habe Lämmerts Buch gekannt und sich wohl stärker darauf beziehen sollen. Genette skizziert sodann die Unterschiedlichkeit der „beiden Systeme“ und kommt zu dem Schluss, dass sich „die beiden Vorgehensweisen“ ergänzen. Der strukturalistische Ansatz Genettes, der gegenüber dem morphologischen Ansatz Lämmerts wie seines Lehrers G. Müller auf organisatorische Vorstellungen verzichtet, bietet nach Jochen Vogt zur Zeit „das differenzierteste System narrativer Zeitanalyse“ („Grundlagen narrativer Texte“, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 287-307, dort S. 298).

<sup>37</sup> S. Genette, S. 36 (in: I. Diskurs der Erzählung).

<sup>38</sup> C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 29.

zähltheorie klar definierten Begriff des „Rückblicks“ wird die genannte Passage in ihrer spezifischen Gestaltung und in ihrer Funktion für das Ganze weitaus präziser erfasst als mit den ‚architektonischen‘ Begriffen der Formenlehre und den Termini der motivisch-thematischen Analyse. Indem die narratologischen Verfahren des „Rückblicks“ und „Rückgriffs“ – „Raffung“ und „Dehnung“ – die Art der thematischen Variantenbildung in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen formalen Ort beschreiben, beruht eine solche Analyse auf einem grundlegend anderen Verständnis als die übliche Substanzanalyse: Liegt dieser die Vorstellung eines Netzes subkutaner Motivbeziehungen zugrunde, eines quasi zeitlosen Bezugssystems, das wie eine Idee hinter dem Werk steht und in diesem verschiedenste Gestalt annimmt, so liegt der vorliegenden „narratologischen Substanzanalyse“ dagegen die Vorstellung eines zeitlichen Ablaufs, eines „Geschehens“ im weitesten Sinne zugrunde. Das „Geschehen in der Zeit“ gehört – nach der Erzähltheorie Lämmerts – zu den „Vorgegebenheiten und artbestimmenden Merkmalen aller Erzählungen“<sup>39</sup>, das „Prinzip der Sukzession“ ist ihr „allgemeinste[s] Aufbauprinzip“<sup>40</sup>. Diese „allgemeinsten Prinzipien des Erzählens“<sup>41</sup>, unabhängig von literarischen Gattungen, hat die Erzähltheorie zum Gegenstand, und zu den von ihr untersuchten „erzählenden Genres“ (Texte, Sprachkundgebungen, Tanz, Pantomime, Film) tritt in einer solchen Analyse das musikalische Werk. Der fundamentale Unterschied beider Vorstellungen und somit der aus ihnen entwickelten Analysemethoden wird nirgends so deutlich wie in einer Gegenüberstellung des Denkens von Schönberg und Schenker. Arnold Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ liegt die Vorstellung eines „musikalischen Raums“ zugrunde, eines ‚Raums‘ wohlgermerkt, in dem die 48 verschiedenen Thementransformationen ihren ‚Ort‘ haben und der ihre Identität begründet. Der Ablauf des Werks gehorcht sodann primär der Entfaltung einer Substanz. Die Substanzanalyse, nahezu zeitgleich mit der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs entstanden, teilt diese Vorstellung. Ganz anders als in der auf der Melodik fußenden Kompositionsmethode Schönbergs – denn nach der „Emanzipation der Dissonanz“, der Abschaffung der Tonalität, sollte nun die motivisch-thematische Arbeit allein den musikalischen Zusammenhang garantieren – ist dagegen in der „Stimmführungsanalyse“ Heinrich Schenkers das primäre Interesse auf den zeitlichen Ablauf des musikalischen Werks gerichtet, die motivisch-thematische Analyse ist für ihn nur von untergeordneter Bedeutung. Zwar ist auch hier das Werk eine Entfaltung einer Idee, doch diese Idee – und das ist entscheidend – ist immer ein „Geschehen in der Zeit“, kein zeitloses „Netz“ von Beziehungen: der „Ursatz“ ist eine ‚Folge‘ (I-V-I). Und die Spannungsverhältnisse dieser ‚Folge‘ bleiben auch bei ihrer Entfaltung in ein längeres Werk wirksam.

Mit den erzähltheoretischen Begriffen „Rückblick“ und „Rückgriff“ wurden im Übrigen drei Passagen der Sonate in Zusammenhang gebracht, die für sich genommen ganz unterschiedlichen Formteilen entstammen: Der „Rückgriff“ des ersten Satzes befindet sich in der „Coda“ des Satzes, der „Rückblick“ nach dem zweiten Satz in einer „Überleitung“ zwischen zwei Sätzen; der „Rückblick“ des dritten Satzes endlich nimmt,

<sup>39</sup> Lämmert, S. 21.

<sup>40</sup> Ebd., S. 19.

<sup>41</sup> Ebd., S. 16.

fugentechnisch betrachtet, die Stelle des Einsatzes eines neuen Kontrasubjekts ein. Dies gibt Anlass zu der grundsätzlichen Überlegung, an welchen formalen Orten narrative Zeitstrukturen wie „Rückblick“ und „Rückgriff“, „eingeschobene Rückwendungen“ also, zu suchen sind. Vergangenheit und Erinnerung werden, dies erwies die Analyse der Sonate op. 102 Nr. 2, durch mehrere musikalische Mittel beschworen: zum einen durch die bloß fragmentarische Wiederkehr eines Themas, zum zweiten durch Dehnung bzw. Raffung des Thema-Fragments, zum dritten durch die Unterbrechung des musikalischen Flusses durch einen Einschub. Naheliegender Ort des Auftritts dieser Phänomene ist in der Sonatenform vor allem die Coda, aber auch die Solo-Kadenz im Instrumentalkonzert. In seiner Untersuchung der Coda bei Beethoven legt Joseph Kerman u. a. einen Typ der Coda offen, der anstelle des ersten Themas den Seitensatz wiederaufgreift; am Beispiel der Coda des ersten Satzes der Waldstein-Sonate beschreibt er den Charakter dieses Codatyps als „distant recollection“; gleichzeitig bringt er sie mit einem stereotypen Merkmal längerer Beethoven'scher Konzertkadenzen in Zusammenhang, der „recollection of the second theme – a recollection rather than its full-scale return [...], because the feeling is of a distant, nostalgic memory rather than of a firm restatement of reinterpretation“.<sup>42</sup> Im Sinne der oben verwendeten narratologischen Terminologie kann die Coda aus der Waldstein-Sonate als „Rückgriff“ bezeichnet werden.

Doch wie und wann kam die Zeit, das Vergehen der Zeit, das Empfinden des Vergehens der Zeit in die Musik? Die gezeigten Phänomene erscheinen nicht erst im Spätwerk Beethovens. Einen „Rückgriff“ innerhalb der Coda zeigt bereits der erste Satz der Klaviersonate op. 13 (hier wird das Thema der langsamen Einleitung wiederaufgenommen). Auch satzübergreifende „Rückwendungen“ und „Vorausdeutungen“ begegnen uns schon früher: Berühmtestes Beispiel ist die 5. *Sinfonie*, des weiteren die Klaviersonate op. 27 Nr. 1 und in gewisser Weise das Streichquartett op. 18 Nr. 6; es handelt sich jeweils um *attaca* aufeinanderfolgende Sätze, die durch die „Rückwendungen“ tiefer miteinander verbunden werden. In der Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 werden schließlich alle drei Sätze durch „Rückwendungen“ aufeinander bezogen und dadurch innerlich verbunden. Auch die Werke im Umkreis der Sonate zeigen „Rückwendungen“ und „Vorausdeutungen“, die auf den Anfang verweisen, wie etwa die Klaviersonate op. 101 und der Liederkreis *An die ferne Geliebte*. Die wirkungsmächtigsten „Rückwendungen“ – „Rückblicke“ – sind jedoch die der neunten Sinfonie: Ein Innehalten, die Themen der vergangenen Sätze werden vergegenwärtigt, brechen jeweils nach wenigen Takten ab, sodann folgt eine „Reaktion“ auf das Erinnerungte. „Reminiszenzen“ dieser Art gehören im späteren 19. Jahrhundert bis hin zu Schönberg zum Gemeingut der Sonatenkomposition; in ihnen wird die fortschreitende Integration des Sonatenzyklus greifbar.

James Webster, der in seinem Buch *Haydn's ‚Farewell‘ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*<sup>43</sup> die These vertritt, Haydns „Abschieds-Sinfonie“ sei der erste durchkomponierte symphonische Zyklus, findet eine von ihm als „reminiscence“ bezeichnete Wiederholung früherer Satzteile bereits in Haydns Sinfonie Nr. 46 aus dem Jahre 1772, in der er damit

<sup>42</sup> Joseph Kerman, „Notes on Beethoven's Codas“, in: *Beethoven Studies*, hrsg. von Alan Tyson, Cambridge 1982, Bd. 1, S. 141–159, hier S. 155.

<sup>43</sup> Cambridge 1991, S. 267 ff.

die einzige Vorgängerin von Beethovens 5. *Sinfonie* sieht.<sup>44</sup> Die nahezu vollständige Wiederholung des gesamten Menuetts im Finale – eine „eingeschobene Rückwendung“ also, die sich auf den vorangehenden, allerdings nicht *attaca* verbundenen Satz bezieht – beschreibt Webster als Wiederholung mit nostalgischem Charakter, vergleichbar dem „past tense“ einer Erzählung. Anders als Abbate hält Webster also ein „past tense“ in der Musik für möglich, ja er plädiert für die Verwendung der narratologischen Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“. Wie in der Sonate op. 102 Nr. 2 von Beethoven stehen in Haydns Sinfonie alle Sätze in einer einzigen Tonart (H-Dur), wie in der Cello-Sonate Beethovens bezieht sich die „eingeschobene Rückwendung“ im Schlusssatz nicht nur auf den vorangehenden, sondern auch auf den Kopfsatz. „Eingeschoben“ ist die „Rückwendung“ zwischen zwei Fermaten; da der Akkord vor der Fermate ein Quartsextakkord ist, über dessen Basston – wie über einem (zu imaginierendem) Orgelpunkt – die „Rückwendung“ sozusagen erklingt, ähnelt der Einschub in Ort und Funktion einer Solo-Kadenz<sup>45</sup>: dem einer Retardation vor dem Schluss. Im engeren Sinne handelt es sich demnach um einen „Rückgriff“ – dies belegt auch die „Dehnung“ der ursprünglichen Fassung, denn die Ersetzung des A-Teils durch den abweichenden A'-Teil des Menuetts in der „Rückwendung“ bewirkt, dass sechsmal der gleiche melodische Ablauf wiederholt wird (während er im Menuett nur viermal erklang).

Narrative Strategien der Zeitgestaltung durchdringen die Sonate op. 102 Nr. 2 in den Einzelsätzen und noch mehr als integrierendes, die Totalität des Gesamtzyklus in den Blick rückendes Mittel. Sowohl die die Sukzession durchbrechenden Anachronien der „Rückwendung“ und „Vorausdeutung“ finden Verwendung – in unterschiedlichen Funktionen verwendet und untereinander in subtiler Hierarchie gewichtet –, als auch die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Verhältnisses von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“, indem sich „zeitraffende“ und „zeitdehnende“ Partien ermitteln ließen, deren formaler Ort wiederum subtile Zusammenhänge mit der Art ihrer Gestaltung aufwies. In den narrativen Strukturen wird das ‚Sprechende‘, das ‚poetische Element‘ der Sonate greifbar und präzise erfassbar.

<sup>44</sup> Bereits 1964 hatte Günther von Noé in seinem Aufsatz „Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform“ (in: *NZfM* 125 (1964) 2, S. 55–62) zyklische Verbindungen zwischen Sonatensätzen zusammengestellt: äußere Verbindungen durch *attaca*-Anschlüsse sowie innere Verbindungen durch thematische Verflechtung. In einer Replik („Über die zyklische Sonatenform. Zu dem Aufsatz von Günther von Noé“, in: *NZfM* 125 (1964) 4, S. 142–46, hier S. 144) machte Karl Marx auf Haydns Sinfonie Nr. 46 aufmerksam, die ein „notengetreues Zitat“ eines früheren Satzes enthalte; in seiner Duplik (ebd., S. 146) bewertet Günther v. Noé die Formstruktur der Sinfonie als „erstaunliche Ausnahme“, als „frühe[s] Anzeichen für die formalen Bestrebungen, die sich bald nach 1800 immer mehr ausbreiteten.“

<sup>45</sup> So auch Webster, S. 275.

## Beethovens Walzer oder Von der Gelegenheit Spätwerke zu komponieren

von Thomas Schipperges, Leipzig

### I.

Das Thema ‚Walzer‘ spielt in der Beethoven-Forschung eine ebenso geringe Rolle wie Beethoven in der Literatur zum Walzer. Hinzugefügt werden kann: natürlich. So heißt es in einem Beitrag von Konrad Huschke zu *Webers Aufforderung zum Tanz* von 1921:

„Der Titan Beethoven verzeichnete [in der Tanzmusik] wohl den geringsten Erfolg. Berüchtigt als schlechter Tänzer war er jedenfalls ‚als Kompositeur‘ im Fache der Symphonien größer als in dem der Walzer und Ländler“.<sup>1</sup>

Jedenfalls. Man muss für diese Selbstverständlichkeit auch weder die allbekannten Heroentopoi der Beethoven-Rezeption benutzen noch den Makel der Popularität bemühen, der aller Walzermusik vor und nach Johann Strauß – musikologisch betrachtet<sup>2</sup> – anhaftet.

Anton Schindler bereits bemerkte 1840 die Episode der Entstehung der heute so genannten „Mödlinger Tänze“ im zeitlichen Kontext der Komposition der *Missa solennis* namentlich „des auffallenden Kontrastes wegen, wie sich ein grosses Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege“.<sup>3</sup> Mozart hat Zeit seines Lebens an der Peripherie seines Schaffens konkrete Tanzmusik komponiert, Menuette, Kontretänze und Deutsche (die in England und Frankreich auch konkret als „Walzer“ gedruckt und verbreitet wurden). Er war selbst ein leidenschaftlicher und vortrefflicher Tänzer. Mit seiner Besoldung als k. k. Kammermusicus seit 1787 war vor allem die Verpflichtung zur Produktion solcher Tanzmusik verbunden – „zu viel“, wie Mozart selbst bitter bemerkt haben soll, „für das was ich leiste; zu wenig für das was ich leisten könnte“.<sup>4</sup> Gleichwohl gehören Mozarts Redoutentänze in weiten Teilen zum Feinsten und Charaktervollsten innerhalb der so reichen Produktion dieser seiner letzten Jahre.

Beethovens selbständige Beiträge zur Tanzmusik betreffen vor allem Sammlungen der Jahre 1792 bis 1802, seines ersten Wiener Dezenniums also. Um Tanzmusik kam ein Komponist in Wien um 1800, nachdem Joseph II. 1772 die Tanzsäle für alle Gesellschaftsschichten geöffnet hatte, kaum mehr herum. Im Herbst 1795 entstanden für die Maskenball-Redoute der „Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens“ Beethovens *Zwölf Menuette* WoO 7 und die *Zwölf Deutschen Tänze* WoO 8 für Orchester, für den selben Anlass des Jahres 1799 die *Zwölf Menuette* WoO 12 (die allerdings seinerzeit

<sup>1</sup> Konrad Huschke, „Webers Aufforderung zum Tanz“, in: *NMZ* 12 (1921), S. 201–204, hier S. 201.

<sup>2</sup> Hierzu etwa die schönen Studien zu Schuberts Tänzen von Walburga Litschauer („Franz Schuberts Tänze – zwischen Improvisation und Werk“, in: *MTh* 10, 1995, S. 3–9) und Andrea Lindmayr-Brandl („Was ein Walzer alles kann. Gedanken zum Werkcharakter von Schuberts Tanzmusik“, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg u. Monika Woitas, Würzburg 2004, S. 295–305).

<sup>3</sup> Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 116 f.; zit. nach Hugo Riemann, „Vorwort“ zu: *11 Wiener Tänze (4 Walzer, 5 Menuetten und 2 Ländler) für 7 Streich- und Blasinstrumente von L. van Beethoven (Mödling, Sommer 1819)*, nach handschr. Stimmen im Archiv der Thomasschule zu Leipzig hrsg. von H. Riemann, Leipzig 1907.

<sup>4</sup> Friedrich Rochlitz, „Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgeteilt“, in: *AMZ* 1 (1798/1799), Sp. 289–291, hier Sp. 291.

nicht dort aufgeführt wurden; sie stammen zudem mutmaßlich von Beethovens Bruder Kaspar Karl<sup>5</sup>). Für eine Wiener Redoute unbestimmten Anlasses und unbestimmten Jahres komponierte Beethoven die *Zwölf Deutschen Tänze* WoO 13. Erhalten sind diese Stücke nur in einer Klavierabschrift fremder Hand. Ebenfalls um 1795 entstanden die *Sechs Menuette* WoO 9, geschrieben für zwei Violinen und Bass, der Stammbesetzung also der klassischen Wiener Tanzkapelle, sowie die *Sechs Menuette* WoO 10, die wieder nur in Klavierübertragung erhalten sind, ursprünglich aber wohl, dem vollen Satz entsprechend, für Orchester gefasst waren. In denselben zeitlichen Kontext fallen noch die *Sechs Deutschen Tänze* WoO 42 für Violine und Klavier. Komponiert wieder für zwei Violinen und Bass wurden die *Sieben ländlerischen Tänze* WoO 11 (1798) und die *Sechs ländlerischen Tänze* WoO 15 (1802). Beide Sammlungen erschienen auch (oder WoO 11 offensichtlich nur) in Übertragung für Klavier. Am bekanntesten blieben die mutmaßlich seit den frühen neunziger Jahren skizzierten und 1802 veröffentlichten *Zwölf Kontretänze* für Orchester WoO 14, bekannt und präsent vor allem natürlich durch die Übernahme der Nr. 7 in das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801) sowie als Thema in die Klaviervariationen op. 35 (1802) und dann in den Schlusssatz der *Eroica* (1803/04). Genuin für Klavier erschienen die Einzeltänze WoO 81 und 82. Und schließlich gibt es noch schottische Volkstänze, jene in ihrer Herkunft undurchsichtigen *Sechs Ecosaisien* Es-Dur für Klavier WoO 83. Thayer und nach ihm Kinsky und Halm<sup>6</sup> haben diese Stücke einer von Johann Traeg veröffentlichten Sammlung von *Zwölf Ecosaisien* für Orchester WoO 16 aus dem Jahr 1806 zugewiesen.<sup>7</sup> Die Sammlung ist heute verschollen. (Tabelle 1, S. 378)

In den beiden opulenten Sammelbänden *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* stehen diese musikalisch bescheidenen Ecosaisien auf zwei Seiten zusammengefasst exemplarisch für die gesamte angesprochene Werkgruppe. In dem Beitrag von Kathryn Bumpass heißt es:

„Anspruchslose kleine Stücke wie diese sechs Ecosaisien müssen, nach ihrer weiten Verbreitung und dem ertragreichen Verkauf zu urteilen, den Amateuren unter den Klavierspielern enormes Vergnügen bereitet haben. Sie machten einen wichtigen Teil des weiten Marktes für Klaviermusik aus und beanspruchten die Aufmerksamkeit sogar eines Musikers wie Beethoven, der sonst eifersüchtig über seinen Status als Komponist ernsthafter Musik wachte.“<sup>8</sup>

Die übrigen Tänze Beethovens haben unter den Interpretationen seiner „Werke“ keinen Platz gefunden, nicht also die erwähnten elf „Mödlinger Tänze“ WoO 17 von 1819 und auch nicht seine überhaupt letzten Klavierwerke, die *Eccossaise* Es-Dur WoO 86 und die beiden *Walzer* WoO 84 und WoO 85 der Jahre 1824 und 1825 (Tabelle 1).

<sup>5</sup> Shin Augustinus Kojima, „Zweifelhafte Authentizität einiger Beethoven zugeschriebener Orchestertänze“, in: *Ber. über d. Int. Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler u. Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 307–322.

<sup>6</sup> Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, London u. Princeton 1964, <sup>2</sup>1967, S. 410 f.; *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, von Georg Kinsky, nach dem Tode des Verf. abgeschlossen u. hrsg. von Hans Halm, München u. Duisburg 1955, S. 536 f.

<sup>7</sup> Mit dieser Sammlung in Verbindung stehen noch zwölf Walzer für zwei Violinen und Bass mit je zwei Flöten und Hörnern ad lib., die Kinsky und Halm im Anhang (S. 453) erwähnt aber ohne WoO-Zählung belassen haben; hierzu Kojima, S. 311 f.

<sup>8</sup> Kathryn Bumpass, „6 Ecosaisien für Klavier WoO 83“, Übers. von Gudrun Budde, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus u. Alexander L. Ringer, 2 Bde., Laaber 1994, Bd. 2, S. 486 f., hier S. 487.

Tabelle 1: Beethovens selbständige Tänze

	<i>Zwölf Menuette</i>	Orchester	1795
WoO 8	<i>Zwölf Deutsche Tänze</i>	Orchester	1795
WoO 9	<i>Sechs Menuette</i>	zwei Violinen und Bass	um 1795
WoO 10	<i>Sechs Menuette</i>	? Orchester (veröffentlicht für Klavier)	1795
WoO 42	<i>Sechs Deutsche Tänze</i>	Violine und Klavier	1796
WoO 13	<i>Zwölf Deutsche Tänze</i>	Orchester (erhalten nur in Abschrift für Klavier)	um 1792–1797
WoO 11	<i>Sieben ländlerische Tänze</i>	? zwei Violinen und Bass (veröffentlicht für Klavier)	1798 (1799)
WoO 12	<i>Zwölf Menuette</i>	Orchester (? Kaspar Karl van Beethoven)	1799
WoO 14	<i>Zwölf Kontretänze</i>	Orchester	um 1792–1801
WoO 15	<i>Sechs ländlerische Tänze</i>	zwei Violinen und Bass (auch für Klavier)	1802
WoO 81	<i>Allemande (Deutscher Tanz) A-Dur</i>	Klavier	um 1800
WoO 82	<i>Menuett Es-Dur</i>	Klavier	um 1803
WoO 83	<i>Sechs Ecossaisen Es-Dur</i>	? Klavier	?
(WoO 16)	<i>Zwölf Ecossaisen</i>	Orchester	? um 1806)
WoO 17	<i>Elf Tänze („Mödlinger Tänze“)</i>	Septett	1819
WoO 84	<i>Walzer Es-Dur</i>	Klavier	1824
WoO 85	<i>Walzer D-Dur</i>	Klavier	1825
WoO 86	<i>Ecossaise Es-Dur</i>	Klavier	1825

## II.

Wohl erscheint eine konsequente terminologische Differenzierung von Walzer, Ländler und Deutscher vor den 1820/30er Jahren generell wenig sinnvoll (der Titel „Walzer“ etwa ist noch bei Mozart auch nur peripher überliefert). Gleichwohl deuten sich bei Beethoven differenzierende Richtungen und kompositorische Tendenzen an. Zur Charakteristik der *Deutschen Tänze* gehören, WoO 8 sei hier ein Beispiel, eine konsequente Achttaktperiodik, einheitliche Instrumentierung, thematisch eine relativ unpersönliche Konzentration auf Dreiklangsbildungen im Wechsel mit skalenmäßiger, dabei oft chromatisch verfeinerter fließender Achtelbewegung. Die Begleitung besteht vor allem aus repetitiven Vierteln oder markant gesetzten taktfüllenden Akkorden sowie Dreiklangsfiguren oder Brillenbässen. Formal ist jeweils ein Trio angeschlossen und eine abschließende Coda über das Thema des letzten Trios. Es ist eine eingängige und elegante Musik. (Bsp. 1)

Einen direkteren Ton schlagen die Ländler an, derb und bäurisch.<sup>9</sup> Die Nr. 3 aus WoO 11 für Klavier etwa beschränkt sich ganz auf das einheitliche Klangmodell auf- und abwiegender Dreiklangsketten (T. 1–4: rauf – runter, T. 5–8: runter – rauf), auf der Basis der simplen Markierung des Metrums durch den Bass und mit den charakteristisch nachschlagenden Vierteln in Oktaven, die melodisch in Gegenbewegung stehen. Nur in T. 3 fährt der Dominantseptakkord in den Tonika-Orgelpunkt der linken Hand hinein als markant gesetzte Dissonanz. Deutlich wird hier (so in den aufschlagenden

<sup>9</sup> Der Begriff „Ländler“ bezeichnet an sich nicht den Gegensatz zwischen Land und Stadt, sondern die regionale Herkunft des Tanzes: Ähnlich wie der „Steirer“ als Tanz der Steiermark ist der „Ländler“ unter der alten Bezeichnung für Oberösterreich der Regionaltanz im „Land ob der Enns“.



Musical score for Ludwig van Beethoven's *Zwölf deutsche Tänze, WoO 8, Nr. 2*, Klavierauszug. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It is divided into four systems. The first system (measures 1-9) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 10-18) features a forte (*f*) dynamic and sforzando (*sf*) accents. The third system (measures 19-24) is marked "TRIO" and *dolce*. The fourth system (measures 25-32) returns to a forte (*sf*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and "(D.C.)".

Bsp. 1: Ludwig van Beethoven, *Zwölf deutsche Tänze, WoO 8, Nr. 2*, Klavierauszug

Sexten jeweils am Taktende) auch die genetische Herkunft des Ländlers aus dem alpenländischen Jodler, die auch der schlichte Harmoniewechsel Tonika – Dominante – Tonika unterstreicht, als das elementare Grundgesetz der Klangfolge.<sup>10</sup> Seine Dynamik erhält Beethovens Ländler, indem die Sextaufschläge hier jeweils dann auf die nächste Tonstufe gehoben werden und von dort aus die Melodiebewegung neuen Anschub erhält. (Bsp. 2)

Hinzu tritt in Beethovens Ländlern nicht selten auch das Element der musikalischen Komik und Karikatur. Der Ländler Nr. 7 dieses WoO 11 markiert eine solche derbe Komik über die kontinuierlich-markante Gegensatzung der Taktakzente in rechter und linker Klavierhand. (Bsp. 3)

<sup>10</sup> Exemplarisch auskomponiert hat diese Genese des Ländlers aus dem Jodler Johann Strauß in seinem Walzer *G'schichten aus dem Wiener Wald*.

5

11

1. 2.

Bsp. 2: Ludwig van Beethoven, *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 3

9

Bsp. 3: Ludwig van Beethoven, *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 7

Walzer finden sich unter diesen Wiener Tänzen der neunziger Jahre nicht. Und der *Deutsche Tanz* aus der noch in Bonn entstandenen *Musik zu einem Ritterballett* WoO 1 (1791) trägt zwar die Unterbezeichnung „Walzer“. Doch gehen Idee, Dramaturgie und choreographisches Arrangement des Ballettes insgesamt nicht auf Beethoven, sondern auf Ferdinand Graf von Waldstein zurück. Auch die Musik wurde zunächst nicht unter Beethovens Namen gespielt,<sup>11</sup> so dass die doppelte Terminologie wohl kaum auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist. Walzer also schrieb Beethoven nur als Spätwerke (s. Tabelle 1, S. 378). Er musste darauf gestoßen werden. 1819 komponierte er jene „Partien Walzer“, von denen Anton Schindler 1840 berichtet hat, und die Hugo Riemann mit ausreichendem quellenmäßigen Befund und gutem stilistischen Grund<sup>12</sup> mit jener Tanzsammlung identifizierte, die er um 1905 in Leipzig entdeckt und 1907 vorgestellt hatte.<sup>13</sup> Diese „Mödlinger Tänze“ WoO 17 enthalten neben fünf Menuetten und zwei Ländlern vier Walzer in gemischter Streicher-Bläser-Septettbesetzung: Nr. 1 Es-Dur und Nr. 3 B-Dur für zwei Violinen und Bass mit je zwei Klarinetten und zwei Hörnern, Nr. 10 D-Dur und Nr. 11 D-Dur mit je zwei Flöten und Hörnern.

Die von Riemann geltend gemachten motivischen Anklänge an Mittelstimmenformulierungen in den *Bagatellen* op. 119 – Nr. 3: ein Ländler („Allemande“) – mögen sich letztlich auf wenig mehr als musikalische Floskeln erstrecken.<sup>14</sup> Doch auch ohne solche konkreten Anspielungen auf Spätwerke Beethovens verweist die satztechnische und instrumentatorische Kombinatorik dieser Tänze (mit zahlreichen Solopartien) unzweideutig auf die Hand eines Meisters. Als ein Beispiel genannt sei nur die Motivverarbeitung im Mittelteil des Walzers Nr. 10 (T. 9–16). Vor dem Hintergrund eigenständiger Kontrapunkte der Hörner und des Basses konzertieren die beiden Flöten und korrespondieren die Violinen im durchbrochenen Satz. (Bsp. 4)

Aufschlussreich erscheint der von Schindler erwähnte Umstand, dass die Spielleute Beethovens tanzmusikalischen Versuchen „das österreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen“ wollten,<sup>15</sup> aufschlussreicher noch die Tatsache, wie sehr der Komponist selbst sich hier offensichtlich – und ungeachtet der gleichzeitigen Komposition am Credo seiner großen Messe – in die Arbeit an diesen Tänzen vertieft hat.

<sup>11</sup> Ludwig Schieder mair wollte selbst die Möglichkeit einer Beteiligung des Grafen an der Musik nicht ausgeschlossen wissen; L. Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, S. 221.

<sup>12</sup> Dem hat Kojima („Zweifelhafte Authentizität“) Argumente gegen die Echtheit der Tänze entgegengesetzt: das Fehlen von Skizzen (zur zeitgleichen *Missa solemnis* sind reichlich Skizzen vorhanden), die Instrumentenbesetzung (einige hier gewählte Kombinationen kommen nur selten bei Beethoven vor), die Tonartenreihe (in anderen Tänzen hat Beethoven Terzverwandtschaft bevorzugt), die dynamischen Zeichen (bei freilich mutmaßlicher Redaktion Riemanns in Hinsicht auf die Dynamik), die Kadenzierung bevorzugt über weibliche Endungen (kommt in Beethovens Tänzen nicht immer vor) und eine im Ganzen einfache Harmonik trotz immerhin der Feststellung einer nicht seltenen und „klaren Vorliebe für Chromatik und Alteration“ (S. 310 f.).

<sup>13</sup> S. Anm. 3; hierzu H. Riemann, „Beethoven's Mödlinger Tänze v. J. 1819“, in: *ZIMG* 9 (1907), S. 53–61; sowie ders., „Tänze Beethovens aus dem Jahre 1819“, in: *DM* 6 (1907), S. 365 f. Für Auskünfte über die ehemals im Archiv der Thomaskirche befindliche (heute verschollene) Stimmenabschrift und die Zurverfügungstellung eines Druckexemplars der Ausgabe Riemanns möchte ich Herrn Stefan Altner, Geschäftsführer des Thomanerchors Leipzig, herzlich danken.

<sup>14</sup> Hierzu auch Hermann Wetzel, „Beethoven's Mödlinger Tänze“, in: *ZIMG* 11 (1910), S. 103–106, und Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2 Bde., Leipzig 1926: „Brühler Tänze“, Bd. 1, S. 79, und „Tänze“, Bd. 2, S. 299.

<sup>15</sup> A. Schindler, *Biographie*, S. 156.

9

2 Fl.

2 Cor in D

VI. I

VI. II

Basso

*mp*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

13

2 Fl.

2 Cor in D

VI. I

VI. II

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

(Fine)

Bsp. 4: Ludwig van Beethoven, *Elf Tänze* („Mödlinger Tänze“), WoO 17, Nr. 10

## III.

Auch Beethovens letzte Klavierwerke sind (neben der *Ecossaise* WoO 86) zwei Walzer. Sie entstanden 1824 und 1825, zur Zeit der Vollendung der *Missa solemnis* und der Komposition der *Neunten Sinfonie* sowie der Streichquartette op. 132 und op. 130 (mit dem walzerartigen *Alla danza tedesca*) sowie der *Großen Fuge* op. 133.<sup>16</sup> Die drei Stücke also sind Spätwerke. Der Entstehungskontext dieser Werke freilich ist ein gelegentlicher. Beethoven schrieb seine Stücke als Gelegenheitswerke, Gefälligkeitsarbeiten für den durch Krankheit arbeitsunfähig gewordenen Wiener Schauspieler und dilettierenden Komponisten Carl Friedrich Müller. Er steuerte damit bei zu jenen Sammelwerken – *Musikalische Angebinde* – die Müller im Eigenverlag jeweils zu Neujahr Ende Dezember 1824 und 1825 veröffentlichte. Müller ließ die Walzer auf eigene Kosten stechen, und die Wiener Musik- und Kunsthandlungen subskribierten auf jeweils zwanzig Exemplare.

Der *Walzer* Es-Dur WoO 84 (das Autograph datiert vom 21. November 1824) findet sich in der ersten dieser Sammlungen, angezeigt in der amtlichen *Wiener Zeitung* vom 22. Dezember 1824: „Im T. Weigl’schen Kunst- und Musikverlage [...] ist ganz neu zu haben: Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre. Eine Sammlung 40 neuer Walzer für das Pianoforte“. <sup>17</sup> Und WoO 85 D-Dur im Folgejahr:

„Soeben ist neu erschienen [...]: Seid uns zum zweiten Mal willkommen! [Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebodes für 1825.] Enthaltend: 50 neue Walzer nebst Koda, samt einer Einleitung über obiges Thema aus der Zauberflöte. Ihrer k. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Sophie von Österreich, gebornen königl[ichen] Prinzessin von Bayern, ehrfurchtswoll zugeeignet!“ <sup>18</sup>

Der Herausgeber konnte hier schon auf den „ausgezeichneten Beifall“ verweisen, „welchen sich der erste Jahrgang dieser Sammlung Walzer von verschiedenen Tonsetzern erwarb“ und dessen Verkaufserfolg deuten als „allgemeinen Wunsch“ nach einer Fortsetzung einer „solchen Blütenlese aus dem Hesperidenhaine der geachtetsten Tondichter“. Den Namen „Beethoven“ nutzte Müller geschickt zu Werbezwecken:

„Der erhabene Name, den diese Sammlung an der Stirne trägt, möge der sicherste Bürge sein, daß keine gehaltlose Erscheinung hier in’s Leben tritt, welches schon die Aufzählung der Namen der bedeutendsten Tonkünstler, deren Reigen der Fürst der Tonkunst, der geniale Beethoven anführt, ohne weitere Anempfehlung dartut.“

Mag mit dem „erhabenen Namen“ an der Stirne vielleicht eher die Erzherzogin als Widmungsträgerin gemeint sein, so ist der Einbezug des alphabetisch-zufälligen Primats des Namens Beethoven in den „durchlauchtigen“ Kontext (als „Fürst der Tonkunst“) ein umso wirkungsvolleres Werbemittel: Beethoven als Garant also für Qualität und als Zugpferd für den Verkauf. Neben – und so eben durchaus nach – Beethoven stehen die Namen so unterschiedlicher Komponisten unterschiedlicher Generationen wie Anton Wranitzky oder Adalbert Gyrowetz, Ignaz von Seyfried oder Johann Nepomuk Hummel, unter den Jüngeren Carl Czerny, Franz Schubert oder Franz Lachner. Vertreten ist natürlich auch Michael Pamer, Star der Wiener Wirtshausgeigerszene und Mentor von Josef Lanner und Johann Strauß, der Schöpfer also des eigentlichen „Wiener Walzers“.

<sup>16</sup> Zu diesen Stücken zuerst Max Unger, „Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens. Neue Feststellungen und Nachweise“, in: *ZfM* 105 (1938), S. 139–150, „Zu Beethovens letzten Tänzen“ S. 145–148; auch Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: *Klavierstücke und Variationen*, Stuttgart 1968, S. 204–208 und Alfred Stenger, *Studien zur Geschichte des Klavierwalzers* (= *Europäische Hochschul-Schriften* XXXVI/1), Frankfurt/M. 1978, S. 14 f.

<sup>17</sup> Zit. nach Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, ges. u. erl. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 269.

<sup>18</sup> Ebd., S. 328 f.

## IV.

Der Vergleich der beiden Klavierwalzer Beethovens zeigt ein schon optisch sehr unterschiedliches Erscheinungsbild. Das Format des zweiten Walzers ist kleiner: WoO 84 umfasst 24 Takte Walzer und noch einmal 16 Takte Trio mit anschließendem Da capo. WoO 85 bietet gegenüber diesen 64 Takten insgesamt nur 16 Takte Musik. Die Harmonik von WoO 85 beschränkt sich unter Grundlegung eines Orgelpunkts in der linken Hand weitgehend auf den Wechsel von der Tonika (Teil 1) zur Dominante (Teil 2), jeweils mit Quintfällen in den Subdominantbereich. Rhythmisch verläuft das zweite Stück völlig ebenmäßig und die durchlaufenden Sechzehntel der rechten Hand werden erst im Schlusston gestoppt. Auch die wiegenden Dreiachtel-Jamben links erfahren nur gelegentliche Unterbrechung, mit dann allerdings dem Effekt einer auch metrischen Umorientierung.<sup>19</sup> Der Rhythmik parallel wird auch die ins Piano zurückgenommene Dynamik nur zweimal durch einen abrupten Umschlag ins Forte aufgebrochen, jeweils in Dauer der metrisch neu orientierten vier Achtel. Stufendynamik findet – anders als in WoO 84 – nicht statt.

Die Melodik verbleibt ohne motivische Verfestigung im Bereich der Ziselierung. Festzuhaltende melodisch-motivische Elemente sind lediglich der im Auftakt verdoppelte Quartsprung (Bsp. 5a) oder auch die Dynamisierung des Schlusses von Teil 1 im Hochton des dreigestrichenen *e* (Bsp. 5b, T. 8). Im zweiten Teil unterstreichen die jodlerartigen, intervallisch zunehmend verkürzten Aufschläge über dem festgehaltenen *a* auf der Takt-Eins und Takt-Drei den Walzerton (Bsp. 5c). Das Besondere dieses Stückes liegt im Klang. Er bewegt sich ganz in hohen, ätherisch-leichten Sphären und entspricht damit dem schwebenden Charakter der Melodik. Auf die Bassregion hat Beethoven ganz verzichtet. Walter Riezler hat unter den Besonderheiten der späten Werke auch auf das „Schwebende“ als ein Merkmal des „Spätstils“ Beethovens hingewiesen.<sup>20</sup>

5a *p dolce* *f*

5b T. 7 *f*

5c T. 9 *p*

Bsp. 5: Ludwig van Beethoven, *Walzer D-Dur*, WoO 85

<sup>19</sup> Dieserart plötzliches Stoppen einer rhythmisch einheitlichen und melodisch ondulierenden Bewegung durch gehämmerte Akkorde auf einer Tonstufe findet sich durchaus nicht unähnlich auch in den Deutschen Tänzen der Klaviersonate op. 79 (*Presto alla tedesca*, T. 8–11) oder des Streichquartetts op. 130 (*Alla danza tedesca*, T. 25 ff.).

<sup>20</sup> Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin u. Zürich 1936, S. 239.

Wesentlich deutlicher zu vermerken ist Beethovens kompositorisches Bemühen im ersten der Stücke, die er zu Müllers Sammlungen beisteuerte, dem *Walzer* Es-Dur WoO 84. Es ist eine elegante Musik, piano dolce mit einer emphatischen Melodielinie ansetzend, die Beethoven im Mittelteil entwickelnd verarbeitet über ein sanftes crescendo von nur vier Takten und anschließend diminuendo zur Wiederholung des Eingangsteils hinführt. Formal fügt sich diese Musik über dreimal acht Takte also in das einfache Liedschema A B A'.

Die ersten vier Takte geben das Thema vor, als Motivmaterial (Bsp. 6a): einen sechstönigen aufwärtsstrebenden Skalengang (T. 1), der im Terzsprung nach T. 2 mit dem zweigestrichenen *b* die Oktave erreicht, ein Drehtonmotiv mit charakteristischem, mehrfach angespielten Terzaufschlag als zentralem Motivelement (T. 2 und 3; über Terzsprung wird hier auch der Hochton *c''* erreicht) und einen schwerer Seufzer, in dem der große Bogen der sich elegant aufschwingenden Achtelbewegung weich zum Stillstand kommt. Diese Motivstruktur und die Bewegungskontraste gliedern so den melodischen Verlauf des Viertakters in 1+2+1 Takte: Motiv a: Bewegungstendenz steigend; Motiv b: Halten der erreichten Ebene zwischen *f''* und *c'''*; Motiv c: fallend (der Zusammenhalt der beiden Mitteltakte wird dabei unterstrichen durch die Sequenzierung).

Zugleich aber ergibt sich eine mehrfache latente Überlagerung dieser Struktur durch eine zweitaktige Gliederung (Bsp. 6b): über die Phrasierung, die einen einheitlichen Linienzug im Ambitus einer None (T. 1–2, *b'-c''*) vorgibt, und über das Element der Tonrepetition an den Taktgrenzen 2 auf 3 und 3 auf 4. Auch die Harmonik dieser vier Takte im zweimaligen Wechsel von Tonika und Dominante (T. 1–2 und 3–4) gibt das Zweitaktmodell vor. Das Walzermetrum prägt sich im Bass aus (Bsp. 6c) in schwer fallender Einzeltaktmarkierung mit den charakteristisch nachschlagenden Akkorden. Es sind so drei verschiedene Strukturierungsebenen, die sich in der scheinbaren Kunstlosigkeit des Periodenbaus überlagern.

Der Nachsatz führt das Sequenzmodell der Takte 2 und 3 taktweise fort (in T. 5, 6 u. 7). Derart lösen sich nicht nur diese Strukturierungsebenen auf. Auch die Kantabilität des Vordersatzes als ein Linienzug insgesamt (und das wäre quasi eine vierte Ebene dieser T. 1–4) geht verloren. Vorder- und Nachsatzkontrast prägen sich auch harmonisch aus. Taktweise alternieren Tonika und Dominante. Im Vordersatz wird das Pendeln zwischen den Funktionen vom Bass gestützt (T. 2 als Sextakkord), im Nachsatz erscheint es über dem durchgehenden Orgelpunkt (Bsp. 6d). Der Übergang von Takt 4 auf 5 mutet in der Wiederanspielung der Dominante als bewusst neu gesetztes Nachsatzinitial an (gestützt durch die Oberstimme, die parallel hierzu ihren Ansatz von der Vordersatz-Abschlussphrase T. 4, *g-f*, nimmt). In der Repetition A' (a b T. 17; Bsp. 6e) wird das Kontrastelement des Basswechsels noch hervorgehoben: der Grundton erhält durch einen zusätzlich durchlaufenden Orgelpunkt Stützung. Auf der anderen Seite nivelliert Beethoven die Stelle des Übergangs im Sinne eines Neuansatzes (T. 20 auf 21), indem er diese zusätzliche Stimme und mit ihr auch die Dominantsepte bereits im Schlusstakt des Vordersatzes einfügt (also T. 20).

Derartige Differenzierungen im Detail prägen auch den Mittelteil. In der rechten Hand laufen Takt 9 und 11 parallel, in der linken Takt 10 und 12 (Bsp. 6f). Die Differenzierung dieser jeweiligen Parallelen erfolgt zwischen Takt 9 und 11 harmonisch:

6a 

6b 

6c 

6d 

6e 

6f 

Bsp. 6: Ludwig van Beethoven, *Walzer Es-Dur*, WoO 84



6g T. 2

6h T. 1

6i T. 13

6j T. 14

6k T. 27 31

6l T. 33

As- Es- 8va.....

*fz* *fz* *fz*

*p*

[...]

die Dur-Dominantparallele G-Dur erscheint in Takt 9 als Sextakkord, in Takt 11 als Quartsextakkord mit zusätzlicher Dominantsepte – woraus sich der Querstand *f-fis* ergibt und zwischen Takt 10 und 12 melodisch (in der Bewegungstendenz) und durch Differenzierung im Klanglichen (während harmonisch hier identisch die Mollparallele angespielt wird) mit auch identischem Sekunddurchgang *d* auf zweiter Taktzeit.

Thematisch findet in diesem Mittelteil, unter Aussetzung der thematischen Kantabilität, eine Verarbeitung von Motiv b statt. Der Terzaufschlag erscheint isoliert und

in Umkehrung (Bsp. 6g). In Viertelbewegung (also Augmentation) wird der dreitönige Skalenausschnitt aufgegriffen, Takt 10 recte, Takt 12 in Umkehrung. Ebenso isoliert begegnet das dritte Element dieses Motivs b, die Tonrepetition. Als solche tritt sie nicht wieder auf, bleibt aber in den melodischen Rahmentönen (T. 9, 11 u. 13) präsent. Die Verarbeitung der Motivelemente also legt es nahe, an Techniken einer Themendurchführung zu denken. Diese ‚Durchführungs‘-Arbeit wird auch in den Takten 13 bis 16 weitergeführt. Takt 13 (Bsp. 6h) greift das Element der Sequenzierung neu auf. Das Motiv der Takte 9 und 11 auf der Tonstufe *g* wird hier auf die Tonstufe *f* gehoben, dabei aber oktaviert. Von der melodischen Höhe des dreigestrichenen *f* aus (in sehr weitem Abstand zur linken Hand) wird nun ein durchgehender Bewegungszug möglich, der (entsprechend Motiv a in T. 1 und auch hier mit abschließendem Intervallsprung zum *f*“) den Oktavraum durchmisst. Und der Non-Ambitus dieses Zweitakters insgesamt findet ebenso seine Parallele in der Fortführung des Melodiezuges Takt 2 bis zur *None c*“. In Takt 14/15 schließlich (Bsp. 6j) erscheint der isolierte Terzgang der Takte 10 und 12 gekoppelt. Harmonisch ergibt sich zur Reprise des A-Teils hin durch die Dominantsepte im Bass wieder ein latenter Querstand (*a-as*).

Einzeltaktmarkierung mit den nachschlagenden Vierteln aber auch die motivisch gebundenen (wie ich es genannt habe) ‚Jodler‘-Aufschläge markierten im Hauptteil den Walzer-Charakter. Das Trio in As-Dur schwenkt ganz von der elegant-fließenden Melodik zum Volkston um. Derb-stampfend gibt die ostinate Bassfigur in tiefer Lage eine markante klangliche Grundierung. Der Oktavschlag auf der Takt-Drei bildet die zentrale Figur. Der Aufschlag *es-as* wirkt auftaktig und verschiebt derart das Metrum. Aber auch die Synkopierungen der rechten Hand sorgen für eine Verschleierung des Grundmetrums.

Die melodische Bewegung – im Walzer-Teil graziös und elegant vorwärts drängend – kommt hier fast vollständig zum Stillstand, gänzlich die harmonische Bewegung. Der Bewegungskontrast, der auch hier Vordersatz und Nachsatz differenziert, erscheint auf ein Minimum (T. 27 und T. 31; Bsp. 6k) reduziert. Hervorzuheben ist wieder der Klang in der extremen Disposition der Lagen.

Im zweiten Trioteil ist es der Jodler-Aufschlag, durch rabiat hämmernde Sforzati betont, der gänzlich in die volkstümliche Ländler-Sphäre hinüberlenkt. Auch die Harmonik über die Dissonanzen und die Tonika-Dominante-Spannung zwischen rechter und linker Hand in Takt 33 bis 35 (Bsp. 6l) sowie die klangliche Spannung<sup>21</sup> (zuletzt ist es ein Abstand von vier Oktaven zwischen beiden Händen) trägt diese Ländlercharakteristik, die Ebene also drastischer Effekte und karikierenden Humors.

<sup>21</sup> Vgl. die H-Dur-Episode der Bagatelle op. 126, Nr. 4, T. 66–105.

## V.

Man muss für diese letzten Klavierwerke Beethovens nicht einen wie auch immer ‚emphatischen‘ Begriff des Spätwerks bemühen. Zwar ließe sich die von Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Cantabile und thematischer Prozeß“<sup>22</sup> entfaltete Kategorie der Bezogenheit von thematischer Allegro-Kantabilität und subthematischer Verarbeitung (hier in der Herausrösung des Motivs b für den Mittelteil, der als Kontrastteil B so den Konnex der Teile A und A‘ stiftet) als Kennzeichen späten Stils auch für das Formdenken dieser Miniatur geltend machen. Gedanklich tiefsinnig-gewichtige Miniaturen aber, wie sie Riezler in Sätzen der letzten Sonaten und Quartette geltend machte,<sup>23</sup> sind diese Walzer nicht. Die Differenziertheit von Form und Stimmführung auf kleinstem Raum indes garantiert ihren ‚Werk‘-Charakter.

WoO 84 ist ein Meister-Werk. Oder – nach Ausweis der Konversationshefte – mit den Worten von Beethovens Neffen im Blick auf Sammlung des Carl Friedrich Müller: „Den Deutschen hättest du nicht geben sollen [...]. Er ist der Beste von Allen“.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> C. Dahlhaus, „Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten“, in: *AfMw* 37 (1980), S. 81–98.

<sup>23</sup> Riezler, S. 232–261 (Kap. „Der letzte Stil“).

<sup>24</sup> *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. im Auftr. d. Dt. Staatsbibliothek Berlin von K.-H. Köhler u. Grita Herre unter Mitwirkung von Renate Bormann und Günther Brosche, Bd. 7: Hefte 77–90, Leipzig 1978, S. 333.

# Formgenese in Wolfgang Rihms Violinkonzert „Gesungene Zeit“

von Eike Feß, Wien

## 1. Konzertanter Gesang

Bei lediglich an Titeln orientierter Durchsicht von Wolfgang Rihms Werkkatalog stößt man zunächst auf drei konzertante Werke, das *Konzert für Klavier und 8 Instrumente* des 23-jährigen sowie zwei Bratschenkonzerte (1979/83, bzw. 2000/02). Im Hinblick auf die Besetzungsangaben entstanden jedoch bis heute 14 Kompositionen für Soloinstrumente, begleitet von einem Orchester oder orchesterähnlichen Formationen.<sup>1</sup> Der Gattungsbezeichnung „Konzert“ mag Rihm zur Distanzierung von überkommenen Modellen ausgewichen sein, möglicherweise auch um jeglichen Implikationen hinsichtlich der Etymologie des Wortes im Sinne von „concertare“<sup>2</sup> auszuweichen. Bereits mit den großen romantischen Konzerten Schumanns und Brahms setzte sich eine Tendenz durch, das Orchester von seiner Begleitfunktion zu emanzipieren und als gleichwertigen Partner neben den Solisten zu stellen. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden diese Züge, welche oft auch mit einer Reduktion der virtuoson Entfaltungsmöglichkeiten einhergingen, manchmal noch als gattungsfremd empfunden. Heute dagegen ist es selbstverständlich, dass beide Parteien entweder im engen Dialog stehen (so beim späten György Ligeti oder bei Witold Lutosławski) oder gleichberechtigt an einer gemeinsamen Entwicklung beteiligt sind (so bis zur partiellen Ununterscheidbarkeit von Solo und Orchester beim frühen Ligeti oder bei Morton Feldman). Die traditionelle Gattungsbezeichnung wird dabei oft durch individuelle Titel ersetzt (z. B. *Varianti* für Violine, Bläser und Streicher von Luigi Nono oder *Accanto* für Klarinette und Orchester von Helmut Lachenmann. Matthias Spahlinger spielt in seinem Klavierkonzert *intermezzo, concertato non concertabile* mit einem Verständnis des „concertare“ im Sinne von ‚vereinbaren‘ und spiegelt damit auch das Verhältnis des Solisten zum Orchester im Spannungsfeld von Vereinbarkeit/Unvereinbarkeit). Wolfgang Rihm nennt die meisten seiner Konzerte „Musik für“ – ein Soloinstrument – „und Orchester“. Ohne Erwartungen hinsichtlich des Struktur- und Formverlaufs zu schüren, bereitet solch ein Titel den Hörer auf die klangliche Wirkung der Besetzung vor und damit auch ansatzweise auf den Charakter des Stückes. Denn Rihms konzertante Schreibweise richtet sich nie gegen die traditionell gewachsenen Eigenschaften des Instruments. Es geht ihm weniger um die Erfindung neuer Spieltechniken, als darum, primäre Klangspezifika in gestalterischer Breite auszuloten. Dabei bleibt die Eigenständigkeit des Solisten trotz enger Verzahnung mit dem Orchester zumeist unangetastet. Seine Rolle wird von Rihm oft mit dem Gestus des Singens assoziiert: Das frühe Violinkonzert *Lichtzwang* „singt“

<sup>1</sup> Gezählt wurden lediglich im engeren Sinne konzertante Werke mit hoher Selbstständigkeit des Solisten. Kompositionen wie *Die Stücke des Sängers* (2000/01) oder *Gebild* (1982/97), auch Konzerte mit mehr als einem Solisten wurden nicht einbezogen. Das Werkverzeichnis der Universal Edition zählt 24 Werke für „Soloinstrument(e) und Orchester“; Online-Fassung vom 8.9.2005, [www.universaledition.at](http://www.universaledition.at).

<sup>2</sup> Die erstmals bei Praetorius überlieferte Ableitung vom lateinischen Wort „concertare“ als „gegeneinander certiren, gleichsam um den Gewinn certiren“ (Hans Heinrich Eggebrecht, Art. „Concerto“, in: *Riemann Sachlexikon Musik*, hrsg. von dems. u. Wilibald Gurlitt, Mainz u. a. 1996, S. 181) behält trotz ihrer zweifelhaften Gültigkeit gerade durch die oftmals anzutreffende Absetzung vom ‚Zweikampf‘-Gestus einige Bedeutung.

[...] vom einsamen Gesang“;<sup>3</sup> das erste Bratschenkonzert ist „ein unendlicher Melo-Strang“;<sup>4</sup> *Monodram* für Violoncello und Orchester hören wir „als Gesang eines einzelnen“;<sup>5</sup> im Klarinettenkonzert *Über die Linie II* herrscht die Melodie als „ausgespinnene [...] Linie“, als „nachgesungene[r] Horizont“, Zwang geht auf in „Gesang und Färbung“.<sup>6</sup> Angesichts dieser Formulierungen liegt die Identifikation des Solisten mit einem Individuum nahe, zumal Singen die ursprünglichste musikalische Äußerungsform des Menschen ist. Es wird sich jedoch zeigen, dass demgegenüber das Orchester nicht das distanzierte Kollektiv vertreten muss.<sup>7</sup> Hinsichtlich struktureller wie auch emotioneller Entwicklung sind in *Gesungene Zeit* beide Parteien aufs engste verbunden.

Wenn Wolfgang Rihms Violinkonzert von 1992 das Adjektiv „gesungen“ auch im Titel führt, hängt dies nicht zuletzt mit der Solistin der Uraufführung, Anne-Sophie Mutter, zusammen. Rihm bewundert die „Fülle und Lebenskraft“ ihres „langsamen Spiels in der Höhenregion“.<sup>8</sup> Diese Vorzüge begünstigen eine Schreibweise, die die Solistin mit ausdrucksstarken, gerade auch melodischen Gesten in allen Lagen des Instruments stark zur Geltung bringt. Geigerisches Können manifestiert sich vor diesem Hintergrund keineswegs in der Beherrschung halsbrecherischer Läufe. Die Musik sei, so wünscht der Komponist, „gesungen, also nicht ‚gespielt‘. Instrumentale Virtuosität ist mir eine gesteigerte Qualität gesanglicher Fähigkeiten.“<sup>9</sup> Das spielerische Element impliziert eine gewisse Distanzierung, welche im musikalischen Vor-Spiel auf einem Instrument, also einem vermittelnden Gegenstand, empfunden werden kann. Singen dagegen ist ein genuin körperlicher Akt, Körperlichkeit wiederum für Rihm untrennbar mit dem musikalischen Vollzug verbunden.<sup>10</sup> Nicht ohne Einfluss auf die Wahl des Titels dürfte auch Louis Spohrs Violinkonzert „in Form einer Gesangsszene“ gewesen sein. Es lassen sich zwar keine konkreten formalen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken ausmachen. Rihm hat allerdings bezüglich der *II. Abgesangsszene* seine Affinität zu diesem Komponisten betont. Sein achttes Violinkonzert schätzte er vor allem als „nicht mehr nur [...] instrumentales Virtuosenstück, sondern ‚redende‘ Musik.“<sup>11</sup>

Der zweite Teil des Werktitels „Zeit“ eröffnet ein weites gedankliches Feld. Musik ist wesentlich Zeitkunst und als solche schon mehrfach definiert und interpretiert worden. Auch Wolfgang Rihm hat sich in dieser Hinsicht geäußert. Sein Briefwechsel mit Hans Heinrich Eggebrecht zeigt allerdings, dass musikästhetische Überlegungen bei ihm kaum in logisch durchdachten, analytisch sauberen Schlüssen münden. Seine Bemerkungen dokumentieren vielmehr einen Weg der Annäherung. So formuliert er

<sup>3</sup> Wolfgang Rihm, „Lichtzwang, [Erste] Musik für Violine und Orchester, in memoriam Paul Celan (1975–1976)“, in: ders., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, 2 Bde., Winterthur 1997, Bd. 2, S. 301. Beide Bände der Schriftenausgabe werden im Folgenden als *Rihm I*, bzw. *Rihm II* abgekürzt.

<sup>4</sup> Rihm, „Bratschenkonzert (1979–1983)“, in: *Rihm II*, S. 328.

<sup>5</sup> Rihm, „*Monodram*, Musik für Violoncello und Orchester (1983)“, in: *Rihm II*, S. 329.

<sup>6</sup> Einführungstext von Wolfgang Rihm im Begleitheft zur CD col legno WWE 1CD 20083, S. 18.

<sup>7</sup> Wie etwa in *Lichtzwang*, wo der Solist nach „Höhe gleich Licht gleich Strahlen“ strebt, die „zwanghafte Orchestermasse“ dem aber zunächst entgegensteht; vgl. Rihm, „Lichtzwang“, S. 301.

<sup>8</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*, [Zweite] Musik für Violine und Orchester (1991–1992)“, in: *Rihm II*, S. 397.

<sup>9</sup> Ebd., S. 396.

<sup>10</sup> Konkret formuliert Rihm dies in seinen Äußerungen zum Tonsatz: „Der Satz fördert am deutlichsten zutage, was an physischer Präsenz in einer Musik steckt, er eröffnet durch seine fast haptische Komponente den Zugang zum Körper, er drückt Körper unmißverständlich aus, unseren Körper, der ja nie aus der Musik verschwindet, sondern im Satz durch die Transformation des Klanges in skulpturale Formulierungen gebannt und also erfahrbar gemacht ist“; Rihm, „Neo-Tonalität?“, in: *Rihm I*, S. 191.

<sup>11</sup> Rihm, „Der Anlaß: Louis Spohr“, in: *Rihm I*, S. 224.

einerseits: „Musik ist [...] körperlos sinnliche Erscheinung von Zeit“, setzt dem aber andererseits entgegen: „Musik ist die Kunst, der Zeit einen Körper zu formen“.<sup>12</sup> Dieser Widerspruch löst sich, wenn man „körperlos“ auf die rein akustische Beschaffenheit von Musik bezieht, den geformten Körper aber als die wunderbare Möglichkeit versteht, durch Musik das grundsätzliche körperlose Phänomen Zeit überhaupt erfahrbar zu machen, indem man ihm eine Form verleiht. Hinsichtlich seines Violinkonzertes konkretisiert Rihm die Entstehung dieser Form:

„Zwischen den Tönen scheint – unvorstellbar – auf, was wir ‚Musik‘ nennen können. Ein Ton also: die Erwartung von Musik; ein *anderer* Ton also: die Erinnerung von Musik.“<sup>13</sup>

Der Gedanke, die Gegenwart von Musik in einem Spannungsfeld von Erwartung und Erinnerung zu lokalisieren, lässt sich konzeptuell mit der Zeitvorstellung des Augustinus vergleichen. In den *Confessiones* steht der zentrale Satz,

„daß alles Vergangene weggestoßen wird vom Zukünftigen, daß alles Zukünftige aus Vergangenen hervorgeht und daß Vergangenes wie Zukünftiges geschaffen werden und von dem ihren Lauf beginnen, das immer Gegenwart ist.“<sup>14</sup>

Augustinus' Hauptwerk dürfte Rihm bekannt gewesen sein, sei es als typischer Bestandteil einer humanistischen Bildung oder aus dem musikalischen Diskurs, vor allem im Zusammenhang der viel diskutierten Musikauffassung Bernd Alois Zimmermanns. Es wäre jedoch verfehlt, hier konkrete Vorbilder festmachen zu wollen. Rihm hat von vielen Seiten Anregungen aufgenommen und verarbeitet. Gelegenheit bot sich dazu nicht zuletzt während des Musikwissenschaftsstudiums in Freiburg, u. a. bei Hans Heinrich Eggebrecht. Dessen Konzept von Musik als „gespielte[r] Zeit“<sup>15</sup> steht zunächst im terminologischen Widerspruch zu Rihms ausdrücklicher Entgegensetzung von Spiel und Gesang. Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen beider Denkweisen erkennen:

„In einer ‚gesungenen‘ Zeit finde ich den unabänderlichen Fortgang der Zeit und den absurden Kommentar dessen, der, ihr Angehöriger, sie anhalten möchte, sie im Augenblick beschließen, einschließen dort, wie in ein Gestein.“<sup>16</sup>

Das von Rihm formulierte Begehren, die Zeit wie in einem Stein einzuschließen, beschreibt metaphorisch, dass die Schaffung von Musik nach einer besonderen Daseinsform von Zeit strebt, welche im Unterschied zur alltäglichen Zeit als transzendent wahrgenommen wird. Eggebrecht erläutert diesen Sachverhalt zwar nüchterner, in der Substanz aber vergleichbar:

„Die musikalische Zeit ist als Erlebniszeit weitgehend im Objekt, in der Musik selbst fixiert [...]. Die musikalische Zeit ist [...] Prototyp des Heraustretens der Zeit aus der Zeit, des Versinkens des Ichs in eine für sich seiende Zeit, Zeitenthabenheit: Befreiung von der Zeit durchs schöne Spiel einer anderen Zeit.“<sup>17</sup>

Dieses Konzept führt direkt zum ‚Zwei-Welten-Modell‘, welches die Grundlage von Eggebrechts Analyse romantischer Geisteshaltung bildet. Eine Gegenüberstellung von Welt und Gegenwelt lässt sich bei Rihm so deutlich nicht ausmachen, zumal er am Scheitern der Fixierung keine Zweifel aufkommen lässt: Der Ablauf von Zeit ist gerade in einer Zeitkunst nicht aufzuhalten. Dennoch bleibt der Wunsch, durch Musik das

<sup>12</sup> Ders., „Was ist Musik? Aus einem Briefwechsel mit Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *Rihm I*, S. 147 f.

<sup>13</sup> Ders., „*Gesungene Zeit*“, S. 396.

<sup>14</sup> Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, hrsg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989, S. 312 [XI,13].

<sup>15</sup> H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, S. 552.

<sup>16</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*“, S. 396.

<sup>17</sup> Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 552 f.

Erleben der Vergänglichkeit zu entreißen. Die Herauslösung aus dem Fortgang der Zeit erfolgt nach Eggebrecht durch das „schöne Spiel“, welches sich fraglos auch bei Anne-Sophie Mutter offenbart. Ihr als „energetisch und belebt“ charakterisierter Violin-Stil macht eine Fixierung von Zeit vorstellbar, die nicht statisch ist, sondern durch „Bewegung, als Energie, atemlos, nicht todesstarr“ geschieht.<sup>18</sup> Dabei steht Schönheit weniger für das angenehm Zugängliche, als für eine durch Musik erfüllte, emotional wertvolle Zeit.

## 2. Die Linie des Gesangs

Die führende Rolle des Soloinstrumentes ist für die meisten konzertanten Werke Wolfgang Rihms kennzeichnend. An Stelle einer im 20. Jahrhundert verbreiteten gestischen oder an Klangfarbenmischungen orientierten Haltung steht die ausführliche Entwicklung einer melodischen Linie. Bereits bezüglich seines Bratschenkonzertes und nun im Text zum Violinkonzert erneut, führt Rihm dazu ein verkürztes Zitat Richard Wagners aus einem Brief an Franz Liszt an, welches im ganzen Satz lautet:

„Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellung von Themen, das hat Beethoven erschöpft, sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist, nur nicht vom Drama.“<sup>19</sup>

Dass Rihm die Aussage lediglich selektiv zitiert (den „Faden spinnen, bis er ausgesponnen“), öffnet sie für zweierlei Bedeutungen: einmal im Hinblick auf das melodische Element (Faden), aber auch bezüglich der Formwerdung. Im letzteren Fall beschreibt sie eine Form, die nicht auf der blockhaften Gegenüberstellung von Ereignissen beruht, sondern eine kontinuierliche Entwicklung anstrebt, in Rihms Worten ausgedrückt: „[...] dort ist Form, wo sie wächst“.<sup>20</sup> Die Komposition entwickelt sich demnach immer aus dem Moment heraus weiter. In einer dem obigen Briefzitat vergleichbaren Denkrichtung unterscheidet Rihm zwischen der vielschichtigen, auf Brüchen basierenden Musik Beethovens<sup>21</sup> und dem „Denken in Musikströmen“ bei Wagner, dem Meister des Übergangs.<sup>22</sup> Beide Komponisten sind Orientierungspunkte seines Schaffens, für das Violinkonzert hat aber fraglos mehr Wagner Pate gestanden.

Das ‚Spinnen des Fadens‘ ist natürlich auch als poetische Formulierung von dessen Konzept der ‚unendlichen Melodie‘ aufzufassen, welches sich nach Carl Dahlhaus durch die Vermeidung oder Überbrückung von Zäsuren und Kadenzen kennzeichnet. Neben rein technischen hat der Begriff jedoch auch ästhetische Implikationen: „it means that every musical figure must contain a real ‚thought‘“.<sup>23</sup> Das heißt, die Melodie muss sich strukturbedingt weiterentwickeln; Floskeln sind zu vermeiden, da sie den Fluss suspendieren. Auch Rihms Melodiegestaltung lässt sich als stetige Fortschreibung von bedeu-

<sup>18</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*“, S. 396 f. Rihm verweist in diesem Zusammenhang auch auf „Artauds Idee vom Bätyl, singendem Gestein“. In dessen *Heliogabal* wird dieser Stein zwar erwähnt, aber nicht in einem musikalischen Zusammenhang. Auch Rihms wie er meint musikalisch einschlägiger Vergleich „Melos=Nerven“ lässt sich nicht ohne Weiteres nachvollziehen. (Nicole Schmitt-Ludwig erwähnt in Ihrem Artikel „Melos“ lediglich Aristophanes’ Bezeichnung der „Mele“ als „Nerven“ der Tragödie; MGG2, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 118.)

<sup>19</sup> Das Zitat wurde als Aussage gegenüber Franz Liszt von Cosima Wagner überliefert, vgl. *Cosima Wagner. Die Tagebücher. Band II. 1878–1883*. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977, S. 1073.

<sup>20</sup> Rihm, „Musikalische Freiheit“, in: *Rihm I*, S. 38.

<sup>21</sup> Ders., „Bestechende Tradition [Nebensätze und -bemerkungen, auch zu J. S. Bach]“, in: *Rihm I*, S. 219.

<sup>22</sup> Ders., „Musikalische Freiheit“, S. 26.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, Art. „Wagner“, in: *NGroveD*, Bd. 20, London 1980, S. 121.

tungstragenden Figuren verstehen. In *Gesungene Zeit* ist die Umgehung von Zäsuren und standardisierten Wendungen allerdings nicht aufgrund einer tonalen Fundierung des Tonsatzes zu beobachten. Tonale Elemente fungieren hier eher als frei einsetzbare Mittel, die keine im Sinne einer traditionellen Satzlehre verbindlichen Konsequenzen nach sich ziehen. Zum Verständnis der Melodik müssen daher andere Kriterien herangezogen werden. Es ergeben sich zwei Möglichkeiten, die Struktur der linearen Bildungen zu beschreiben, nämlich als Einbettung der Solostimme in den Orchestersatz oder als eigenständige, von der Solostimme verfolgte Entwicklung.

### 2.1. Die Einheit von Melodie und Begleitung

Ein verbindendes Merkmal vor allem der späteren konzertanten Werke Wolfgang Rihms ist die einheitliche Führung von Soloinstrument und Orchester. Rudolf Frisius erläutert den Anfang der *Musik für Oboe und Orchester*:

„Schon in den ersten Tönen [...] wird deutlich, daß es hier um etwas anderes geht als um die Gegenüberstellung von solistischem Melodieinstrument und kompakt begleitendem Orchesterklang: Solopart und Orchester sind nicht gegenübergestellt, sondern nahtlos ineinander verwoben.“<sup>24</sup>

Eine Analyse zunächst der Anfangstakte von *Gesungene Zeit* enthüllt auch dort eine entsprechende Vorgehensweise. Die Solo-Violine beginnt mit einer Dreitonfigur (*fis*“, *a*“, *h*“) in äußerst langen Notenwerten. Der letzte Ton *h*“ wird in T. 2 von der Flageolettspielenden ersten Violine aufgenommen und von der zweiten Violine fortgeführt. Bis T. 8 spielen die beiden Violingruppen ausschließlich Flageoletts, was die Unterschiede zwischen Solisten und Orchester nivelliert. Das Dreitonmotiv wird nun melodisch leicht zu *fis*“, *h*“, *a*“ variiert (T. 3 f.), wobei der kurze Achtel-Wert auf *h* eine erste Auflockerung des bis hierher nahezu statischen Satzes bedeutet. Das *fis*“ steht zunächst im Quartverhältnis zum *h*“ der zweiten Violine, die diesen Ton in T. 4 an die erste Violine weitergibt, welche dabei kurz mit dem *h*“ des Solisten im Unisono steht. Mit *a*“ in der Solo-Violine ergibt sich zwar ein momentanes Reibungsverhältnis zur ersten Violine; dies wird jedoch sogleich durch *a*“ in der zweiten Violine ausgeglichen. Zum Zweiklang *a*“/*h*“ im Orchester erklingt die Folge *e*““-*d*““ in der Solo-Violine (T. 5), es ergeben sich ein Quint/Quart-, bzw. ein Quart/Terz-Verhältnis. Mit *f*““ (Sextverhältnis zu *a*“ in der ersten Violine) ist zunächst eine obere Grenze des Tonraums erreicht. Es folgt eine rasch ab- und wieder aufsteigende Figur, die in T. 8 mit *e*““ im Einklang, bzw. Quintverhältnis zu den Violinen (*a*“/*e*““) mündet. Nach einer kurzen Phase der Ausweichung übernimmt die Solo-Violine das von der zweiten Violine bereits vorausgenommene, in T. 10 in einen Flageolettklang übergehende *gis*, welches bald vom orchestralen *cis* im Quintverhältnis grundiert wird. In T. 11 münden sämtliche Instrumente, jeweils um ein, bzw. eineinhalb Viertel versetzt, im Unisono auf *h*““. Ein kurzes Solo der Violine bereitet auf den Beginn einer neuen Passage vor. (Bsp. 1)

In den beschriebenen Anfangstakten lassen sich bereits Grundstrukturen des Satzaufbaus erkennen. Die Töne des Solisten gehen in gleiche, oder in einfachen Intervallverhältnissen stehende Töne des Orchesters über, manchmal geschieht dies auch

<sup>24</sup> Rudolf Frisius, „Wolfgang Rihm: Musik für Oboe und Orchester (1993/94)“, <<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx401.htm>>, 8.9.2005.



Handwritten musical score for Violin Solo and Violins 1 & 2, measures 1-13. The score includes various dynamic markings (pppp, pp, mf, f) and performance instructions such as 'vibr.', 'non vibr.', 'flaut.', and 'sul tasto'. The tempo is marked 'quest' xanax and 'suspens. molto cantabile'.

Bsp. 1: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 1–13 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Handwritten musical score for Solo, Piccolo, Violins 1 & 2, and 4 Violas, measures 37-43. The score includes various dynamic markings (ppp, p, f) and performance instructions such as 'vibr.', 'non vibr.', and 'flaut.'.

Bsp. 2: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 37–43 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Handwritten musical score for Solo, measures 56-61. The score includes various dynamic markings (ppp, mf, f) and performance instructions such as 'vibr.', 'non vibr.', and 'flaut.'.

Bsp. 3: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 56–61 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

umgekehrt. Frisius meint, man höre so „einen einzigen Ton gleichsam als Klangfarbenmelodie – mit wechselnden, sich überlagernden Akzenten und dynamischen Prozessen“.<sup>25</sup> In T. 10 etwa schwillt die Solo-Violine langsam vom *pp* zum *mp* an, während die ersten Violine zunächst lauter bis zum *f*, dann wieder leiser bis zum *ppp* wird, gleichzeitig spielt die zweiten Violine ein Crescendo bis zum *f*. Solche subtilen Veränderungen erzeugen tatsächlich eine Art Klangfarbenmelodie mit äußerst reduziertem Tonmaterial. Zudem bestärken sie den Eindruck, dass die Musik sich ständig im Fluss befindet.

An anderer Stelle zeigt sich, dass Solo und Orchester noch konsequenter als Einheit geführt werden können. Die T. 37–42 erweisen sich beispielsweise als beinahe ohne Unterbrechung fortgetragenes Unisono, wobei die Entwicklung immer auf den Solisten fokussiert bleibt: *b*'' wird nacheinander von zweiter Violine, Violoncello und Piccolo übernommen (T. 37); *a*'' kurz in der ersten Violine angedeutet, dann im Flageolett der zweiten Violine fortgesetzt (T. 38). In T. 39/40 nimmt die erste Violine die Tonfolge *fis*''-*h*'' des Solisten auf. *e*''' (T. 40) erscheint im Sextverhältnis zum *g*' des Violoncello, *es*''' (T. 41) als Sexte zum *c*'''' der ersten Violine. Die zweite Violine nimmt in T. 41 *cis*'' voraus, während der folgende Zweiklang *f*''/*b*'' in den Violinen mündet. Abgesehen von dem dissonant zur zweiten Violine gehörten *a*' in T. 41 stehen alle Töne des Solisten damit in einem Zusammenhang der Übernahme oder Abgabe durch das Orchester. (Bsp. 2)

Auf ähnliche Weise ließe sich das Verhältnis zwischen Solo und Orchester in weiten Teilen durchaus weiter beschreiben, wenngleich die Verbindungen je nach Satzdicke unterschiedlich deutlich hörbar sind. Die Schaffung eines einheitlichen Korpus von Solist und Orchester kann stellenweise auch durch andere, aber ähnlich wirkende Mittel bereichert werden. In T. 75 korrespondieren Horn und erste Klarinette durch das Quintintervall *des*'-*as*' und münden zusammen mit dem Solisten auf *es*. Die Figur fungiert dabei zugleich als Vorbereitung für das ausschließlich aus Quinten bestehende Motiv in der Solo-Violine (T. 76, Septole, vgl. Bsp. 4). Ein ähnlicher Effekt begegnet in T. 103–105, hier allerdings beschränkt auf die Bläser ohne Solo. Ein enger Zusammenhang zeigt sich dagegen im Verhältnis von Flöte und Solo-Violine in T. 143 ff., beruhend vor allem auf der Quinte *des*'-*as*' und dem Ton *b*.

Die Stimme des Solisten ist also keine in sich abgeschlossene Einheit, sondern steht im Zusammenhang des umgebenden Orchestersatzes. Durch Fortführung und Vornahme entsteht der Eindruck ständigen Flusses, einer ‚unendlichen Melodie‘.

## 2.2. Tonalität und die Struktur der Linie

Zur Untersuchung spezifisch linearer Aspekte in Wolfgang Rihms Violinkonzert bieten sich vor allem rein solistische Passagen an. Durch den Ausschluss des Orchesters kann sichergestellt werden, dass zu beobachtende Phänomene sich nicht vornehmlich aus einer Interaktion, sondern aus innermelodischen Gründen ergeben.

Die erste größere Solopassage des Stücks beginnt in T. 56 mit der Tonfolge *h-g*. Im Zusammenhang mit den im selben Oktavraum erklingenden Tönen *a-c*' wird G-Dur als tonales Zentrum angedeutet. Der chromatisch erreichte Ton *cis*' bringt diese Tona-

<sup>25</sup> Ebd.

Bsp. 4: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 62–76 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

lität aber sogleich ins Wanken. In T. 57 könnte *f* im Zusammenklang mit *a* noch als Verweis auf die Moll-Dominante verstanden werden, wenngleich diese relativ hohen Töne nur schwer noch mit dem tonalen Ansatz zu verbinden sind. Nun erklingt *e*''' wie als Zwischenglied sehr lange und ausdrucksstark. Plötzlich bricht in schnellem Wechsel von der Tiefe zur Höhe die Tonfolge *g-b'-f''-a*''' hervor (T. 59), womit die *g*-Tonalität als gebrochener, unvollständiger *g*-Moll<sup>7/9</sup>-Akkord wieder bestätigt wird. Ähnlich wie am Anfang folgen *c*''' und *a*', darauf *b'*, *es*'', *b*''' und *b*'', all dies im tonalen Bereich von *g*-Moll. Erst *as*'', der durch einen Sekundschritt angesteuerte Schlussston der Passage, weicht dem wieder aus. (Bsp. 3)

Tonalität wird hier also keineswegs konsequent vermieden. Manche Tonverbindungen lassen sich eindeutig als Bestandteile von Skalen oder Akkordfolgen identifizieren. Dies trägt wesentlich zur Wahrnehmung der Melodie als „unendlich“ bei, allerdings anders als bei Wagner. Bei diesem, einem Komponisten des 19. Jahrhunderts, wird die Tonalität letztendlich nie in Frage gestellt; der Eindruck der Unendlichkeit entsteht durch ständige Ausweichung, die es unmöglich macht, einen Zielpunkt für die Tonfolge festzumachen – kaum scheint sich eine Tonart zu stabilisieren, wird bereits wieder ein anderes Zentrum angesteuert. Die Wahrnehmung des Wechsels geschieht jedoch auf der Basis ständig vorhandener tonaler Zusammenhänge, denen Rihm nicht bloß ausweicht, sondern die er geradezu zerstört. Noch bevor sich in T. 56 *G*-Dur als Zentrum etablieren kann, erscheint *cis* nicht als Weiser zu einer neuen Tonalität, sondern

als Brechung der vorausgehenden Festigung. Hinzu kommen andere Methoden, den Eindruck einer tonalen Fundierung zu vermeiden. In der sich immerhin auf elf Töne erstreckenden Folge T. 59/60 wird das Zentrum g-Moll durch weite Intervalle zwischen den Skalentönen verschleiert. Die ausgesprochen feine dynamische Differenzierung gibt der Melodie zudem einen stark ausdrucks gesättigten Charakter, der das Ohr zugunsten des Klangereignisses vom tonalen Gesamtzusammenhang ablenken kann.

Ein ähnliches Spiel von Gewichtung und Ausweichung zeigt sich auch in der folgenden, quasi-solistischen Passage mit ostinaten Streicherrhythmen, wobei hier neben g-Moll auch eine d-Moll Tonalität anklingt. Eine dominantische Funktion wird zwar nicht wirksam, in der Konstellation ist sie aber zumindest latent vorhanden.

Diese Tendenzen bleiben bei Hinzutreten des Orchesters erhalten. In T. 66 f. verweist die Solo-Violine in einer kurzen solistischen Passage mit der Tonfolge *g''-a''-c'''-h''* eindeutig nach G-Dur; die Tonalität wird allerdings sogleich durch den Ton *es'*, fortgeführt von der Klarinette, gestört. Anschließend leiten die Töne *a-h* die Folge *g'-c''-f''-as'''* ein, welche vom Orchester teilweise verdoppelt wird – eine klarer Hinweis auf G-Dur (*a-h-g*) gerät damit zunächst ins Wanken (*c-f*) um sich dann ganz aufzulösen (*as*). Die fortgesetzten Andeutungen (sehr deutlich auch in T. 72) kulminieren zunächst in T. 76, wo durch eine Quintfolge im Solo die g-Tonalität mit der dominantischen d-Region und der Doppeldominante verknüpft wird. Diese bei der Notenlektüre offensichtlichen Verbindungen sind jedoch nur in verringertem Maße hörbar. Die Quintfolge ist zwar im Orchester gut vorbereitet, allerdings mit *des*, *as* und *es* gänzlich tonartfremd. Das *es''* bleibt in der ersten Violine in T. 76 stets hörbar und bildet ferner den Rahmen für die Quinten der Solo-Violine. Obwohl *es* Teil von g-Moll ist, wird der Ton in diesem Takt vor allem als Dissonanz empfunden. An ein Verweilen auf einem bestimmten tonalen Bereich ist gar nicht zu denken. Was schon bei isolierter Betrachtung des Solistenparts zu Tage tritt, verdichtet sich unter Hinzuziehung des Orchesters. (Bsp. 4, S. 397)

### 3. Die Form des Gesangs

Während die strukturanalytische Untersuchung einzelner Passagen in Wolfgang Rihms *Gesungene Zeit* zwar kein übergeordnetes, streng befolgtes Komponiersystem verrät, so lassen sich doch Konstanten feststellen, die auf der Ebene des Tonsatzes ihre Gültigkeit bewahren. Schwieriger gestaltet sich die Untersuchung der Gesamtform des Stückes. Eine Anlehnung an klassische Vorbilder ist nicht zu erkennen. Im Übrigen hat sich Rihm von der Anwendung jeglicher, auch vom Komponisten selbst angefertigter Modelle distanziert, da diese dem Entstehungsprozess eines Werkes entgegenstünden:

„Die Form eines Musikstücks muß für jedes Musikstück neu erfunden werden, nicht neben, vor oder nach der Erfindung des Einzelmoments, sondern gleichzeitig, in ebensolchem Risiko, als Zeuge der eigenen Zeugung, selbstbewußt, im Bewußtsein des Ganzen.“<sup>26</sup>

Daher scheitert auch jede Analyse, die versucht, einen übergeordneten, quasi als Entwurf der Musik vorausgehenden Plan zu destillieren – dies muss zumindest im Rahmen der hier angestellten Untersuchungen festgestellt werden. Andere Möglichkeiten liegen in der Verfolgung des Prozessualen, der Beschreibung von Mechanismen des Fortschrei-

<sup>26</sup> Rihm, „Musikalische Freiheit“, S. 31.

tens, aber auch im Aufzeigen von Konstanten, die als wiedererkennbare Elemente zur Identifizierung formaler Bauprinzipien beitragen können. Erst nach der Darstellung solcher Aspekte soll der Versuch unternommen werden, der gesamtformalen Disposition des Stückes etwas näher zu kommen.

### 3.1. Die Zahl Drei als strukturtragendes Element

Eine Möglichkeit, sich dem Aufbau eines Werkes zu nähern, ist die Beobachtung von Elementen, die aufgrund ihres mehrfachen Auftretens als Haltepunkte wahrgenommen werden und damit auch formale Bedeutung erlangen. Der Hörer erhält auf diese Weise einen Leitfaden, der unterschiedliche Passagen durch Vertrautes in Verbindung bringt. Hans-Peter Jahn weist in diesem Zusammenhang auf „so etwas wie eine übergeordnete Drei“ als strukturelles Grundmotiv von *Gesungene Zeit* hin.<sup>27</sup> Dies deutet sich bereits in der Eröffnung des Stückes durch die Solo-Violine mit drei Dreitonmotiven (T. 1–6) an. Besonders prägend erweist sich aber bald eine Folge dreier gleicher Töne in triolischem Rhythmus. Sie erklingt erstmals in T. 16 in der zweiten Violine auf *b*. Nur leicht modifiziert, nämlich durch Verkürzung des dritten Tones auf eine punktierte Viertelnote innerhalb der Triole, ist die Folge etwas später auf *gis'* im Solo zu hören (T. 46). Weitere Stellen, an denen diese Figur erscheint, sind in der folgenden Auflistung wiedergegeben (Takt, Instrument, Tonhöhe, Tondauer innerhalb der Triole):

- T. 66, Solo, *b''*, Viertel
- T. 83, Solo, *as*, Halbe
- T. 89, Solo, *h''*, Viertel im  $\frac{3}{4}$ -Takt, keine Triole
- T. 131, Solo, *fis'''*, Viertel
- T. 196, Solo, *g/as'*, Viertel
- T. 200, Solo, *h'''*, Halbe
- T. 272, Violine 1+2, *d'*, ungewöhnliche Rhythmisierung durch korrespondierende Viertel

Nicht immer lässt sich eine klare strukturelle Bedeutung der Triolenfigur erkennen. Mehrfach scheint sie jedoch als eine Art Schnittstelle zu fungieren. Ihr erstes Auftreten (2. Violine, T. 16) markiert ein Moment der Bewegung im innerhalb des Orchesters ansonsten statischen Anfangsteil. Die bald einsetzende Belebung der Musik wird damit bereits angedeutet. Durch den Streicherklang sind außerdem Einführung und letztes Auftreten der Figur verbunden, denn im weiteren Verlauf wird sie bis auf den Schluss nur noch in der Solo-Violine gespielt. Das geschieht erstmals kurz vor Beginn der ersten melodischen Emanzipationsphase der Bläser (ab T. 67); danach markiert die Figur Anfang und Ende einer von zweifachem melodischem Aufstieg im Solo geprägten Passage (T. 83–89). Im gleichen Zug wird hier die eher statische, vor allem auf Haltetönen basierende Anfangsphase abgeschlossen: Die folgenden Momente weisen, wie bereits durch die Tonrepetition in der Klarinette eingeleitet (T. 85–89), mehr Bewegung auf und sind außerdem dissonanter. Abgesehen von dem bedeutungsmäßig schwer einzuordnenden T. 131 taucht die Figur nun einige Zeit nicht mehr auf, bis sie recht genau den Rahmen einer Passage bildet, die von einem markanten Bongosignal geprägt ist (T. 196–201). Nach langer Absenz ist sie damit gleich zweimal innerhalb des emotional bewegungs-

<sup>27</sup> Hans-Peter Jahn, „Hermaphroditischer Gesang. Zu Wolfgang Rihms Vokalität“, in: *Ausdruck. Zugriff. Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm. Symposium, 14. und 15. September 2002, Alte Oper Frankfurt am Main*, hrsg. von Wolfgang Hofer, Mainz 2003, S. 120.

reichsten Abschnitts des Stückes zu hören. Ihr letztes Erscheinen im Orchester kündigt schließlich auch das herannahende Ende aller Bewegung an: Die in T. 275–280 noch folgenden repetierenden Figuren werden lediglich als Nachklänge empfunden; dementsprechend präsentiert sich auch die triolische Figur selbst in zersetzter Form als Folge von sechs Viertelnoten innerhalb zweier Triolen.

Weitere Ereignisse, die in irgendeiner Weise mit der Zahl Drei in Verbindung zu bringen sind, lassen sich ohne weiteres finden. Dabei gibt es nicht nur Unterschiede in der Relevanz, es stellt sich auch die Frage, wo die Zahl tatsächlich als Bedeutungsträger intendiert ist. Die folgenden Beispiele dürften aber genügen, um das Gewicht der Drei auch über die besprochene Triolenfigur hinaus zu untermauern:

- T. 120–121, bzw. 122–123 sind als einzige im ganzen Stück mit einem Doppelstrich zur Wiederholung markiert. Zum lediglich auf den Tönen *b* und *a* basierenden Violinsolo erklingt in den Streichern neun Mal ( $3 \times 3$ ) ein in drei Triolen repetierter *f*-Moll-Akkord (also ein Dreiklang), der sich aus insgesamt 12 Einzeltönen ( $4 \times 3$ ) zusammensetzt.
- In T. 161 wirkt eine zugleich in Solo-Violine, Horn und Violine 1+2 erklingende Triole als melodisches Signal, welches die vorhergehende, eher fließend-melodische Passage von einem dissonant-gestisch geprägten Abschnitt abgrenzt.
- In T. 178 ist kurz vor der Generalpause, die das Stück in zwei Teile scheidet, dreimal ein Perkussionssignal zu hören.
- In T. 214 f. und 219 erklingt ruhig aber markant ein Dreitonmotiv (*fis*–*g*–*h*) in den Cymbales antiques. Die T. 221–224 sind von den in unruhiger Folge (Solo und Streicher) wie auch melodisch (Bläser) hervortretenden Tönen *as*, *g* und *fis* geprägt.
- In T. 279 f. ist mit zweimal drei Bongoschlägen der letzte Schlagzeugeinsatz markiert.<sup>28</sup>

Die Zahl Drei übernimmt in Form der Triolenfigur fraglos eine Leitfunktion innerhalb des Stückes. Darüber hinaus sind mit der Drei im Zusammenhang stehende strukturtragende Elemente über das ganze Stück verteilt. Ohne dass eine konsequente, einem bestimmten Muster folgende planmäßige Verarbeitung auszumachen wäre, wirkt sie konstituierend für den Gesamtverlauf von *Gesungene Zeit*.

### 3.2. „... das Entstehen selbst vernehmen ...“

Wolfgang Rihm gibt nur selten klare Hinweise zur strukturellen oder formalen Beschaffenheit seiner Stücke. Dazu aufgefordert, sich etwa in einem Programmtext über ein Werk zu äußern, verzichtet er entweder ganz auf Kommentare zum musikalischen Inhalt oder bedient sich einer lediglich andeutenden, oft metaphorischen Sprache. „Das Bild vom vegetativen Arbeiten“<sup>29</sup> steht dabei in vielfältigen Variationen im Zentrum, sei es zur Erklärung des jeweiligen Stückes oder zu seiner Komponierhaltung im All-

<sup>28</sup> Es handelt sich dabei um den letzten Schlagzeugeinsatz, abgesehen von den mit dem Streicherbogen in Schwingung gesetzten Cymbales antiques im vorletzten Takt, deren Auftreten jedoch mit der typisch perkussiven Wirkung des Bongo-Signals nichts mehr zu tun hat.

<sup>29</sup> Rihm, „Anschauung. Zur Psychologie des kompositorischen Arbeitens“, in: *Rihm I*, S. 84. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich bei Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck. Zugriff. Differenzen*, S. 23–40.

gemeinen. Diesem Bild folgend lässt sich schließen, dass Rihm seine Musik nicht blockhaft oder schematisch organisiert, sondern durch Wachstumsmechanismen, also Übergänge. Eine solche Vorgehensweise wurde bereits bezüglich der prozessualen Melodiegestaltung in *Gesungene Zeit* nachgewiesen. Das Vegetative äußert sich jedoch nicht nur in bestimmten Aspekten des Kompositionsvorgangs, sondern ist Grundlage des „musikalischen Handwerks“ überhaupt. („Wir erfinden Gestalten und Formen aus der Mitte ihres Wuchses heraus“.<sup>30</sup>) Das große Ganze ebenso wie die Details müssen von Entwicklungsprozessen und Übergängen bestimmt sein. Was der Hörer bei der Darbietung eines Werkes wahrnimmt und nachvollzieht, ist Wachsen und stetige Veränderung. Er kann in der Komposition, so formuliert Rihm, „das Entstehen selbst [...] vernehmen [...], wir können teilhaben an einem Verlauf von Werden“.<sup>31</sup> Dieser Prozess kann analytisch auch an Stellen nachvollzogen werden, die vordergründig in unvermitteltem Kontrast zueinander stehen, wie die Passagen T. 155–161 und T. 162–170. (Bsp. 5) Bei der ersten Passage handelt es sich um ein Quasi-Solo der Violine, welches von wenigen Quart- und Quintklängen der Orchesterviolinen begleitet wird, die in T. 158 ein Horn ergänzt. Im letzten Takt erklingt eine triolisch rhythmisierte Akkordfolge im Zusammenspiel der genannten Instrumente. Die Dynamik bleibt meist im Pianissimo. Dazu steht die weitgehend punktuelle Struktur der folgenden Passage in deutlichem Kontrast. Dissonante, vereinzelte Intervalle prägen den Solistenpart, die Streicher spielen clusterartige Harmonien, ergänzt durch ebensolche Akkorde der Harfe.

Doch dieser Strukturwandel ist nicht so radikal und unvorbereitet, wie es zunächst scheint. Bereits in T. 161 erklingen als letzte Töne der Triolenfigur *es*“ im Solo und *d*“ in der ersten Violine; *es*“ wird gleich zu Beginn der neuen Passage (T. 162) im Solo wiederholt, das *d*“ der ersten Violine klingt an gleicher Stelle weiter, ergänzt durch *e*“. Diese Tonkonstellation – *d* kombiniert mit *e* oder *es* – ist für die ganze Passage prägend. Als Dissonanz steht sie zwar der vorhergehenden quintbasierten Harmonik entgegen, kann durch die unauffällige Einführung innerhalb der Triole aber eine Brückenfunktion übernehmen. Auch die hinsichtlich des Tonaufbaus gegensätzlichen Streicherharmonien sind durch ihre Stabilität, die sich erst mit den Tremoli ab T. 164 ein wenig belebt, verbunden. Eine Konstante bildet ferner die für das Gesamtwerk charakteristische Spiegelung der Solo-Violine im Orchester, vor allem hinsichtlich der sich verstärkenden Präsenz der Töne *d/es*, die schließlich in der vollständigen Beherrschung des Tonsatzes kulminiert. Ein Phänomen der Großform wird damit auch grundlegend für begrenzte Entwicklungseinheiten.

Selbst das melodische Element wird in der gegenüber der ersten zerklüftet wirkenden zweiten Passage nicht ganz zum Schweigen gebracht. Die in T. 158 einsetzende Hornstimme unterbricht ihre Linie lediglich in T. 162 für drei Viertelschläge, um dann in hauptsächlich lang gehaltenen Tönen weiter- und schließlich in T. 165 auf dem Ton *d* von der Klarinette fortgeführt zu werden. Beide Instrumente münden zusammen mit den übrigen Bläsern in einem ab T. 166 sich sukzessive verdichtenden *d/es*-Zweiklang. Als Überbrückung zur folgenden Passage geht der statische *d/es*-Klang in ein gehaltenes *fis*“ der Solo-Violine über, welches mit den bereits zuvor aufgetretenen Bongo/Tomtom-

<sup>30</sup> Rihm, „Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, in: *Rihm I*, S. 71.

<sup>31</sup> Ders., „Improvisation über das Fixieren von Freiheit“, in: *Rihm I*, S. 96.

*wieder ruhiger*

*bewegter -> (♩=69ca)*

Bsp. 5: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 155–166 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Schlägen zu einem scharfen Orchestersignal leitet. Mit den Haupttönen *cis* und *fis* wird hier ein ganz anderer tonaler Bereich eröffnet. Die Statik, wie zuvor versetzt mit einigen wenigen punktuellen Elementen, bildet dennoch ein schwaches Bindeglied zur vorhergehenden Passage. Die Markierung eines neuen Abschnitts erfolgt erneut durch ein diesmal dreifach erklingendes Bongo/Tomtom-Signal, auf welches die bereits erwähnte, etwa in der Mitte des Stückes stehende Generalpause folgt.

Die „Teilhabe an einem Verlauf von Werden“ ergibt sich bei Wolfgang Rihms Musik im hörenden Mitvollzug von Übergangsprozessen. Dabei werden bestimmte Elemente eines gegebenen musikalischen Gefüges stets beibehalten, während das Umfeld sich unterschiedlich stark verändert. (Auch nach der Generalpause wird durch den Ton *fis* und den *d/es*-Zweiklang eine Brücke zu den vorherigen Passagen geschlagen – und so ließe



sich die Beschreibung des Stückes ohne weiteres fortführen.) Dabei bleibt die Spiegelung der Solo-Violine im Orchester fast überall ein umfassendes Strukturmerkmal, ein fester Grund des Wachsens.

### 3.3. Die Großform. Entstehen, Blüte und Vergehen

Entgegen dem gelegentlich zu lesenden Urteil, Wolfgang Rihms Musik sei unanalysierbar,<sup>32</sup> erwiesen sich bereits zahlreiche Einzelaspekte von *Gesungene Zeit* durchaus einer Betrachtungsweise zugänglich, welche die in dem Werk obwaltenden musikalischen Prinzipien zu versprachlichen und in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu bringen sucht. Dazu gehört die Konstruktion melodischer und harmonischer Elemente, die strukturtragende Funktion der Zahl Drei sowie der von Wachstumsprozessen geprägte Fortgang des Werkes. Die Gesamtform blieb bisher ein ausgesparter Aspekt. Hier gestaltet es sich auch fraglos am schwierigsten, zu befriedigenden interpretatorischen Aussagen zu gelangen. Rudolf Frisius bemerkte bereits zur *Musik für Oboe und Orchester*:

„[...] einerseits ist es möglich, daß der Hörer oder der Analysierende viele Zusammenhänge entdeckt, die ihm den Ablauf des Stückes verständlich machen – die ihm bestimmte Formprozesse enthüllen, die er mitverfolgen, vielleicht sogar unter bestimmten Aspekten voraussehen kann. – Andererseits stößt man beim Hören und Lesen des Stückes immer wieder auf Details, die überraschen, weil sie aus dem Vorausgegangenen nicht ohne weiteres ableitbar sind.“<sup>33</sup>

Die Anlage von Übergängen lässt sich bei isolierten Passagen zwar ohne Schwierigkeiten erklären. Eine formale Gesamtidee des Werkes, in welche sich diese als logisch zu erwartende Teile einordnen ließen, erschließt sich jedoch nicht ohne weiteres.

Relativ zugänglich ist die Form lediglich im großen Anfangsabschnitt, der sich offensichtlich in einem Prozess der sukzessiven Anreicherung entwickelt. Nach und nach erweitert sich die instrumentale Besetzung von Solo und zwei Violinen um zunächst eine – von den Streicherflageoletts kaum zu unterscheidende – Piccolo-Flöte (T. 15), dann in T. 37 um die Violoncelli, welche allmählich auch etwas tiefere Register anklängen lassen. In T. 62 und 64 emanzipiert sich die Bläsergruppe mit Trompete und Klarinette – bald sekundiert vom Horn – vom bisher klanglich homogenen Zusammenspiel mit den Streichern, zunächst noch kaum hörbar, dann immer selbständiger. Mit dem erstmaligen Einsatz der Kontrabässe und Bratschen auf *E/h* (T. 84) beginnt die volle Erschließung der tiefen Klangfarben.

Im Zuge der Instrumentation entwickeln sich auch Rhythmik und Melodik. Zu Anfang herrscht beinahe Statik, lediglich die noch sehr vorsichtigen Bewegungen der Solo-Violine beleben die von Flageolett-Klängen geprägte Atmosphäre. Die Terzen in T. 33 wirken vor diesem Hintergrund mit besonderer Wärme. Auch im Orchester breitet sich langsam melodische Bewegung aus, etwa im Zusammenspiel von Trompete, Klarinette und später auch Horn (ab T. 62, s. o.) Die Befreiung des rhythmischen Impulses erfolgt jedoch fast unmerklich durch den Eintritt sehr leiser, aber sich in immer rascherer Folge wiederholender Töne der Klarinette (T. 85), die nahtlos zum Repetitionsmuster der Streicher in T. 90 überleiten. Auf diese Weise wächst die Bewegung aus der Statik heraus. (Bsp. 6)

<sup>32</sup> So zuletzt Hans-Peter Jahn in seinem Aufsatz über *Gesungene Zeit*: „Nichts lässt sich beweisen. Diese Musik ist der Analyse gegenüber resistent“; Jahn, S. 121.

<sup>33</sup> Frisius.

Bsp. 6: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 84–89 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Das Prinzip des Anwachsens wurde bis hierher nicht schematisch durchgeführt, sondern immer wieder durch solistische oder instrumental reduzierte Abschnitte gelockert. Mit den T. 106–111 verliert es jedoch ganz seine bisherige Bedeutung; angestoßen durch den a-Moll Harfenakkord in T. 106 etabliert sich endgültig ein voller, bewegter Orchesterklang. Die zur komplettierten Besetzung noch fehlenden Instrumente treten erst später hinzu, dann aber lediglich klangfarblich und nicht mehr – im Sinne einer schrittweisen Vermehrung des Instrumentariums – entwicklungs-technisch begründbar. Der bewegte a-Moll-Klang kommt sehr rasch auf *b*'' zum Stillstand. Dieser Ton wird zunächst vom ganzen Orchester gehalten, um dann plötzlich abubrechen, worauf lediglich noch *as*''' in der Solo-Violine zu hören ist (T. 111 ff.). Mit dem erstmaligen Auftritt des im weiteren Verlauf bedeutenden Bongo/Tomtom-Signals (T. 113) beginnt eine neue Phase des Werkes.

Unschwer wäre nun weiterhin eine deskriptive Analyse, welche das musikalische Geschehen in Worten wiederzugeben versucht, vollziehbar. Wie zuvor bereits beispielhaft geschehen, können dabei Formen des Übergangs als strukturtragendes Prinzip herausgestellt oder einzelne wiederkehrende Elemente funktionell untersucht werden. Wo liegt aber der Gewinn eines solchen Vorgehens, wenn am Ende nicht ein besseres Verständnis des Gesamtentwurfs steht? Eine Passage wie die konsequent aus zwei gleichzeitig erklingenden, unterschiedlichen tonalen Akkorden konstruierten T. 225–234 fügt sich zwar überzeugend in den durch dissonante Elemente und lebendiges Figurenwerk geprägten Rahmen ein. Die Bedeutung solcher und anderer Momente im Gesamtkontext konnte allerdings bisher nicht überzeugend nachgewiesen werden. Möglicherweise ist ein vereinheitlichender Ansatz in dieser speziellen Werksituation fehl am Platz. Außerdem darf nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass das Werk im formalen Bereich

seine Schwächen zeigt. Allerdings stellt eine derartige Anlage in Rihms konzertantem Schaffen keine Ausnahme dar. Das Klarinettenkonzert *Über die Linie II* beginnt wie das Violinkonzert als allmähliche Eroberung des Tonraums, die sich durch eine Struktur des Übergangs realisiert. Der Hauptteil des Werkes ist ereignishaft geprägt. Die klangliche Atmosphäre ist dabei ganz auf die spezifischen Eigenschaften des Solo-instruments abgestimmt. Beide Konzerte gewinnen dadurch einen sehr individuellen Charakter, so dass trotz mancher Gemeinsamkeiten mehr geschieht als die bloße Wiederholung eines Konzepts.

Erst die Schlusspassage von *Gesungene Zeit* lässt sich wieder überzeugend als Prozess in einheitlicher Richtung beschreiben. Nach der letztmaligen intensiven Klangballung in T. 258 setzt zunächst eine schrittweise Beruhigung der Melodik ein, die in einem tatsächlich als ‚Aus-Klang‘ empfundenen Echomotiv der Solo-Violine mündet. Eine danach scheinbar neu beginnende Repetitionspassage erweist sich als komponiertes Abebben der Bewegung, welches in die letzten drei Schlagzeugsignale in T. 280 mündet. Nun verbreitet sich eine dem Anfang vergleichbare Statik, klanglich allerdings durch die Vorherrschaft der Trompeten durchaus eigenständig. Die hohen Töne übernehmen wieder die Vorherrschaft. Immer mehr Instrumente verklingen in dreifachem Piano, bis zuletzt der Solist mit einem in einsamer Höhe ausgehauchten *h*““ übrig bleibt.

Vielleicht liegt in dieser annähernden Rückkehr zur Stimmung des Anfangs ein Teil der Erklärung für die wie es scheint äußerst freie Formgestaltung des Hauptteils. Die Musik kommt aus der Stille und kehrt dorthin auch wieder zurück. Dadurch entsteht eine Schlusswirkung, die jedoch durch die Bogenform gemildert wirkt. Die Musik könnte wiederentstehen, womöglich anders. Aus den Räumen der Stille wächst der Raum der Ereignisse immer wieder neu.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Richard Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig

von Gerhard Splitt, Schwelm

Richard Strauss hielt sich vom 12. bis zum 27. Juni 1935 in Dresden auf, um an den letzten Proben zur Uraufführung seiner Oper *Die schweigsame Frau* (op. 80) sowie an der Uraufführung am 24. Juli und der zweiten Aufführung am 26. Juli 1935 teilzunehmen.<sup>1</sup> Das Libretto zu Strauss' 80. Opus hatte bekanntermaßen der ‚Nichtarier‘ Stefan Zweig geschrieben, der dem Komponisten bereits seit 1934 wiederholt begreiflich zu machen versuchte, dass an eine weitere Zusammenarbeit unter den herrschenden politischen Verhältnissen im NS-Staat nicht zu denken sei.<sup>2</sup> Dementsprechend schlug Zweig Strauss vor, mit einem anderen Librettisten zu kooperieren: Am 21. August 1934 nennt Zweig Rudolf G. Binding, im folgenden Monat Robert Faesi, Mitte April 1935 Alexander Lernet-Holenia und am 26. April 1935 schließlich Joseph Gregor.<sup>3</sup> Doch damit nicht genug: Alarmiert durch den von Hitler erzwungenen Rücktritt Wilhelm Furtwänglers von allen Ämtern am 5. Dezember 1934, hatte Zweig Strauss „nach der Affäre Furtwängler sofort geschrieben und ihn verpflichtet, die Aufführung unserer Oper zurückzuziehen“.<sup>4</sup> Gemeint war jener Brief von Zweig an Strauss vom 13. Dezember 1934 aus Nizza, den Franz Strauss seinem Vater vorenthalten und am 16. Dezember an Zweigs Verleger Anton Kippenberg geschickt hatte.<sup>5</sup> Dies mit Franz Strauss' begleitendem Bemerkten, dass die von Zweig angesprochenen Vorgänge um Furtwängler indirekt von Strauss ausgelöst worden seien, der schon seit langem Clemens Krauss in Berlin haben wolle, da es mit Furtwängler in der Reichsmusikkammer stets Schwierigkeiten gebe. Mit seinem Eintreten für Hindemith habe sich Furtwängler vor allem bei den Emigranten und im Ausland beliebt machen wollen. Zweig sei durch die Emigrantenpresse einseitig informiert, und außerdem sei Vater Strauss derzeit in so gehobener Stimmung, dass man sie durch solche Alarmbriefe Zweigs nicht gestört wissen wolle. Aus den jüngsten Vorgängen Schlüsse für die Uraufführung der *Schweigsamen Frau* zu ziehen, sei völlig verfehlt. Kippenberg möge Zweig entsprechend informieren und seinen Antwortbrief am besten an Frau Alice Strauss adressieren.<sup>6</sup>

Obwohl um den Jahreswechsel 1934/35 zwei weitere Briefe von Zweig an Strauss den Adressaten nicht erreichten – darunter ein Einschreiben, dessen Zustellung in Gar-

<sup>1</sup> Vgl. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 561 f., sowie Albrecht Riethmüller, „Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael H. Kater u. Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 269–287.

<sup>2</sup> Vgl. Gerhard Splitt, *Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*, Pfaffenweiler 1987, S. 217–225, sowie ders., „Oper als Politikum. ‚Friedenstag‘ (1938) von Richard Strauss“, in: *AfMw* 55 (1998), S. 220–251, hier: S. 226–229.

<sup>3</sup> Vgl. *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Frankfurt/Main 1957, S. 76, 80, 105 u. 118.

<sup>4</sup> Zweig an Romain Rolland am 21.12.1934, in: *Romain Rolland – Stefan Zweig. Briefwechsel 1910–1940*, a. d. Französ. von Eva u. Gerhard Schewe u. Christel Gersch, 2 Bde., [Ost-]Berlin 1987, hier: Bd. 2, S. 586. Zu Furtwänglers Einsatz für Hindemith und Furtwänglers Entlassung vgl. Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 185–195.

<sup>5</sup> Vgl. *Richard Strauss – Stefan Zweig. Correspondance 1931–1936*, übers. von Nicole Casanova und Bernard Banoun, hrsg. von B. Banoun, Paris 1994, S. 132 f. Dieser Brief Zweigs – und nicht nur dieser – fehlt in Schuhs Edition (vgl. Anm. 3), die wissenschaftlichen Ansprüchen längst nicht mehr genügt. Die deutsche Version von Zweigs Brief in: *Stefan Zweig. Briefe 1932–1942*, hrsg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin, Frankfurt/M. 2005, S. 106 f., Kommentar S. 493 f.

<sup>6</sup> Vgl. *Strauss – Zweig. Correspondance*, S. 132, Anm. 3. Die Originale von Zweigs Brief an Strauss vom 13.12.1934, von Franz Strauss' Brief vom 16.12.1934 an Kippenberg und von dessen abschlägiger Antwort vom 17.12.1934 befinden sich im Deutschen Literaturarchiv zu Marbach.

misch mit der Unterschrift „Strauss“ quittiert worden war, die der zuständige Postbeamte am 13. März 1935 mit dem Vermerk „Ehefrau“ kommentierte<sup>7</sup> – ließ sich Zweig von seinem Entschluss, die Zusammenarbeit mit Strauss aufzukündigen, nicht abbringen. Im Gegenteil. Aus dem Zürcher Hotel Bellerive au Lac schrieb Zweig am 22. Mai 1935 u. a. an Romain Rolland:

„Im nächsten Monat habe ich die traurige Freude, die Oper von Richard Strauss [sc. *Die schweigsame Frau*] zu hören – natürlich nur durchs Radio, denn ich denke nicht einen Augenblick daran, nach Dresden zu fahren. Der Unglückliche beschwört mich Brief für Brief, ihm ein neues Libretto zu schreiben. Er kann nicht begreifen, daß seine Widmungen an Hitler und Göring mir eine Zusammenarbeit mit ihm unmöglich und ekelhaft machen – und dennoch ist er der letzte der Großen.“<sup>8</sup>

Bei der erwähnten Widmung an Hitler könnte sich Zweig auf den Artikel „Richard Strauß und seine ‚Olympische Hymne‘“ bezogen haben, der am 5. April 1935 im *Neuen Wiener Journal* erschienen war.<sup>9</sup> An Zweig hatte Strauss am 21. Dezember 1934 geschrieben, er vertreibe sich „in der Advents-langeweile die Zeit damit, eine Olympiahymne für die Proleten zu componieren“, er, „der ausgesprochene Feind und Verächter des Sports“.<sup>10</sup> Rund drei Monate später war dann öffentlich zu lesen, Strauss habe

„die von ihm komponierte ‚Olympische Hymne‘ Adolf Hitler durch Franz Völker [am 29. März 1935] vorsingen lassen und dem Reichkanzler gewidmet. Hitler empfing von der Schönheit der Komposition einen tiefen Eindruck und gab seine Zustimmung zur Aufführung der Hymne, die zum erstenmal bei der Eröffnungsfeier der olympischen Spiele [am 1. August 1936] vorgetragen wird.“<sup>11</sup>

Der nachfolgende Kommentar führte aus, es sei interessant, dass „gleichzeitig“ das folgende „Gerücht“ aufgetaucht sei: Goebbels habe sich „nach langen Bedenken“ bereit erklärt, die Uraufführung der *Schweigsamen Frau* in Dresden stattfinden zu lassen, „obwohl das Buch von Stephan [sic!] Zweig stammt [...], dessen Abkunft nicht vollständig dem Arierparagraphen“ entspreche. Freilich habe Goebbels erklärt, er habe Strauss „nur noch dieses einmal“ gestattet, ein Textbuch Zweigs zu vertonen:

„Wenn man diese beiden Nachrichten vergleicht, so möchte man fast annehmen, daß Richard Strauß durch die Widmung seiner ‚Olympischen Hymne‘ an Adolf Hitler diesem den Dank für die Nachgiebigkeit der herrschenden Kreise Deutschlands in der Angelegenheit der ‚Schweigsamen Frau‘ abstaten wollte.“

Kurz darauf muss Zweig Kenntnis davon erhalten haben, dass Strauss Göring anlässlich dessen Hochzeit mit Emmy Sonnemann am 12. April 1935, die mit ungeheurem Pomp begangen wurde, die autographe Partitur der *Arabella* geschenkt hatte.<sup>12</sup> Die Wiener Zeitung *Der Morgen* brachte am 15. April 1935 die „Karikatur der Woche“ mit dem Untertitel „Goering und Richard Strauß“, in der es um die Überreichung der Partitur geht, „deren Text von dem nach völkischen Gesichtspunkten nicht einwandfreien Hugo v. Hofmannsthal stammt.“ Die Karikatur zeigt Strauss, der mit der *Arabella*-Partitur in den Händen vor dem uniformierten, mit Orden dekorierten Hochzeiter Göring buckelt.

<sup>7</sup> Vgl. *Strauss – Zweig. Correspondance*, S. 136. Zweig hatte Joseph Roth gebeten, dem Verbleib des Einschreibens vom 26.12.1934 nachforschen zu lassen. Erst der zweite (o. g.) Nachforschungsantrag, der die ordnungsgemäße Zustellung bestätigte, war erfolgreich, und „Roth expédia ce réceptionné à Zweig. Tous ces documents sont conservés à la Bibliothèque de Fredonia“; ebd. Zweig wusste also, wovon er sprach, als er am 11.11.1935 an Gregor schrieb: „Von Deinem Brief ist ja möglich, daß er irgendwo ‚aufgehalten‘ worden ist, sei es bei einer behördlichen, sei es bei einer familiären Instanz“; *Stefan Zweig – Joseph Gregor. Correspondence 1921–1938*, hrsg. von Kenneth Birkin, Dunedin 1991, S. 257.

<sup>8</sup> *Rolland – Zweig. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 598.

<sup>9</sup> Das *Neue Wiener Journal* war auch im Ausland erhältlich. Der bereits im Exil lebende Alfred Einstein kaufte es am o. g. Datum in Florenz; vgl. Albrecht Dümling, „Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die *Olympische Hymne* von Robert Lubahn und Richard Strauss“, in: *Richard Strauss-Blätter*, Nr. 38 (1997), S. 68–99, hier: S. 79 f.

<sup>10</sup> *Strauss – Zweig. Briefwechsel*, S. 90.

<sup>11</sup> Strauss selbst hatte Völker am Klavier begleitet; vgl. Dümling, S. 80.

<sup>12</sup> Vgl. G. Splitt, „Richard Strauss, die Dresdner Uraufführung der *Arabella* und das ‚neue Deutschland‘“, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*, Teil II: 1933–1966, hrsg. von Matthias Herrmann u. Hanns-Werner Heister, Laaber 2002, S. 285–303, hier: S. 303.

Darunter finden sich die Göring in den Mund gelegten Worte: „– Von einem jüdischen Textdichter? Nicht geschenkt!“<sup>13</sup> (Abb. 1)

Wie Stefan Zweig auf diese Nachrichten reagiert hat, ist seiner vorstehend zitierten Äußerung gegenüber Rolland zu entnehmen. Als Strauss nach einem Treffen mit Zweig im österreichischen Bregenz am 2. Juni 1935 weiterhin darauf bestand, mit Zweig und keinesfalls mit Joseph Gregor zusammenarbeiten zu wollen, beharrte Zweig gleichwohl auf seinem Entschluss. In einem entweder tatsächlich oder angeblich nicht mehr vorhandenen Brief, der Strauss am 13. Juni 1935 im Dresdner Hotel Bellevue erreichte, muss Zweig auf Gregor als seinem Nachfolger insistiert haben, wie sich aus Strauss' postwendender Reaktion erschließen lässt: „Ihre Zusammenarbeit mit dem guten Gregor ist mir schrecklich unheimlich! [...] Mein Textdichter heißt Zweig, er braucht keine Mitarbeiter“, schreibt Strauss unter demselben Datum, denn *Die schweigsame Frau* sei ein „Volltreffer“. Der Komponist schließt wie folgt:

„Aber lassen Sie mich mit den alten Mexikanern in Ruh!<sup>14</sup> Machen Sie mir die 2 Opern, wie Sie mir sie in Bregenz erzählt haben, 1648 [sc. der spätere *Friedenstag*] (war ausgezeichnet!) und die komische (meinetwegen in Eichendorff) [sc. *Prima la musica e poi le parole*] – mehr brauche ich nicht!

Die schweigsame [sic!] kommt am 8. Juli ganz im Rundfunk!

Hier kursiert das Gerücht, Sie hätten die Tantiemen dem jüdischen Hilfswerk<sup>15</sup> überwiesen! Ich habe widersprochen!

In Eile Ihr Dr. Richard Strauss.“<sup>15</sup>

Zweig antwortete Strauss am 15. Juni 1935 mit einem ebenfalls entweder tatsächlich oder angeblich nicht mehr vorhandenen Brief, auf den Strauss seinerseits zwei Tage später reagierte. Strauss' Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig wurde bekanntermaßen von der Gestapo in Sachsen abgefangen und vom dortigen „Reichsstatthalter“ Martin



Abb. 1: Die „Karikatur der Woche“ aus der österreichischen Zeitung *Der Morgen* vom 15. April 1935

<sup>13</sup> Von einer Ablehnung der *Arabella* konnte freilich weder bei Göring noch bei Hitler die Rede sein. Zwar war Hitler zu „seinem Bauern“ verhindert, an der Uraufführung „am 1.7.1933“ teilzunehmen; der „Staatssekretär in der Reichskanzlei“ an das „Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten des Freistaates Sachsen“ am 26.6.1933, in: Bundesarchiv, Berlin (BA), R 43 II/1251, Bl. 24. Aber am 15.11.1933 wurde nach der Eröffnung der Reichskulturkammer (und somit auch der Reichsmusikkammer) abends *Arabella* gegeben, und zwar als Festvorstellung in Anwesenheit der Reichsregierung und von Strauss; vgl. Trenner, S. 543. Und im Dezember 1938 hatte Hitler „angeordnet“, „dass zur Inszenierung der Opern ‚Tannhäuser‘ und ‚Arabella‘ im Münchener Staatstheater anlässlich des Tages der Deutschen Kunst im Jahre 1939 dem Intendanten Herrn Clemens Kraus [sic!] der Betrag von RM. 150.000.– [...] überwiesen wird.“ SS-Gruppenführer Julius Schaub aus der Adjutantur Hitlers an Reichsminister Lammers am 21. Dezember 1938; BA, R 43 II/1252, Bl. 122. Zum weiteren Dienstweg dieser Anordnung vgl. a. a. O., Bl. 123–127. – „Für die Umrechnung in heutiges Geld empfiehlt sich als Faustregel: Eine Reichsmark entspricht zehn Euro“; Götz Aly, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt/M. 2005, S. 48.

<sup>14</sup> Vgl. Zweigs Brief vom 3.5.1935, in dem er Strauss ein Sujet über die „verschollene Wunderwelt der Azteken“ vorschlägt und Strauss „Gerhart Hauptmanns ‚Weißen Heiland“ und „den Roman Eduard Stuckens ‚Die weißen Götter“ zur Lektüre empfiehlt; Strauss – Zweig, *Briefwechsel*, S. 121 f. Strauss reagierte auf den Vorschlag bereits zwei Tage später ablehnend, vgl. ebd., S. 128.

<sup>15</sup> Ebd., S. 140 f.

Mutschmann als Anlage – „1 Fotokopie“ – zu dessen Schreiben vom 1. Juli 1935 an Hitler gesandt.<sup>16</sup> Strauss' Entlassung als Präsident der Reichsmusikkammer sowie als Verbandsführer des Berufsstandes der deutschen Komponisten war die Folge.

Mutschmanns Brief an Hitler, Strauss' zur Diskussion stehender Brief an Zweig sowie Strauss' Brief vom 13. Juli 1935 an Hitler wurden erstmals in der Zeitung *Die Welt* vom 27. März 1948 unter dem Haupttitel „Die schweigsame Frau“ – Staatsaffäre 1935“ und versehen mit dem Untertitel „Briefwechsel mit Kontrapunkt“ veröffentlicht. Einleitend hieß es dazu:

„Während vor der Spruchkammer Garmisch der Entnazifizierungsprozeß gegen Richard Strauß schwebt, erreichen uns Photokopien von drei Briefen, die klar erhellen, warum Strauß 1935 die Präsidentschaft der Reichsmusikkammer niederlegen mußte.“

Mit dem Hinweis „erreichen uns Photokopien von drei Briefen“ könnte die Tatsache korrespondieren, dass sich im Bestand NS 10/111 des Bundesarchivs zu Berlin ein 1947 hinzugefügtes Blatt (Nr. 148) befindet, auf dem Folgendes zu lesen ist (die handschriftlichen Einträge werden kursiv wiedergegeben):

„Identification of Document: Strauss to Stef Zweig 17.6.35  
 “ “ Hitler 1.7.35  
 Gestapo “ “ 13.7.35

Folder No.:

Date submitted: 7/X 47

PH \_\_\_\_\_ No[.] of prints

M 4 \_\_\_\_\_ No[.] of prints 3

[unleserlicher handschr. Vermerk]

*back 7/II.47*

Der Schreiber dieser Einträge hat zwar Strauss' Brief an Hitler mit demjenigen Mutschmanns an Hitler verwechselt und den „Reichsstatthalter“ überdies der Gestapo zugeordnet, aber immerhin ist ersichtlich, dass sich im Herbst 1947 drei „prints“ von vier „M“ (Manuscripts?) einen Monat lang nicht an ihrem Aufbewahrungsort befanden. Dies dürften Fotokopien von Mutschmanns (Original-)Brief an Hitler (vom 1. Juli 1935) und von den Abschriften der Briefe von Strauss an Zweig und Hitler (vom 17. Juni und 13. Juli 1935) gewesen sein, die der *Welt* offenbar vorgelegen haben. Jedenfalls folgt der Abdruck von Mutschmanns Brief an Hitler in der *Welt* offensichtlich einer Kopie des Originals, während die Wiedergabe der Briefe von Strauss an Zweig und Hitler zweifellos auf deren Abschriften basiert.<sup>17</sup> Für diese Annahme spricht des Weiteren, dass es sich bei den erwähnten „Photokopien von drei Briefen“ in der Tat um jene drei „prints“ von vier „M“ handeln dürfte, von denen das am 7. Oktober 1947 vermerkte vierte die Öffentlichkeit bis dato nicht erreicht und der Strauss-Forschung einige Fragen aufgegeben hat: Dies ist die von Mutschmann an Hitler übersandte Kopie des von Strauss manu propria verfassten Briefs vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig, die hier erstmals veröffentlicht wird.<sup>18</sup> (Abb. 2 und 3) Der aus Platzgründen hier nicht vollständig wiedergegebene Briefumschlag trägt von Strauss' Hand die Aufschrift:

<sup>16</sup> Mutschmanns Brief an Hitler vom 1.7.1935 in: BA, NS 10/111, Bl. 141.

<sup>17</sup> Die Abschrift von Strauss' abgefangenem Brief an Zweig, die sich früher in der Personalakte von Strauss im Berlin Document Center befand (die mittlerweile im Bundesarchiv verwahrt wird), hat Albrecht Riethmüller als Faksimile veröffentlicht, wobei es sich um eine Kopie der Abschrift handeln dürfte (weiße Schrift auf schwarzem Papier); vgl. Riethmüller, S. 277 f. Das Original der Abschrift (schwarze Schrift auf weißem Papier) in: BA, NS 10/111, Bl. 142. Die Abschrift von Strauss' Brief an Hitler ebd., Bl. 146 u. 147.

<sup>18</sup> BA, NS 10/111, Bl. 144 und [145]. Das von Strauss am 17.6.1935 verwendete Papier stammt offenbar aus einem Schreibblock des Hotels; es ist nicht mit dem üblichen Briefpapier des Dresdner Bellevue identisch, auf dem Strauss seine Briefe an Zweig vom 13. u. 22.6.1935 geschrieben hat. Das reguläre Briefpapier trägt links oben dasselbe Emblem wie das Papier des Schreibblocks, darunter den Aufdruck „Hotel Bellevue / Dresden“. Die Telefonnummer und der Hinweis „Absender ist nicht das Hotel“ fehlen. Für die Überlassung von Kopien danke ich Bernard Banoun, Tours.

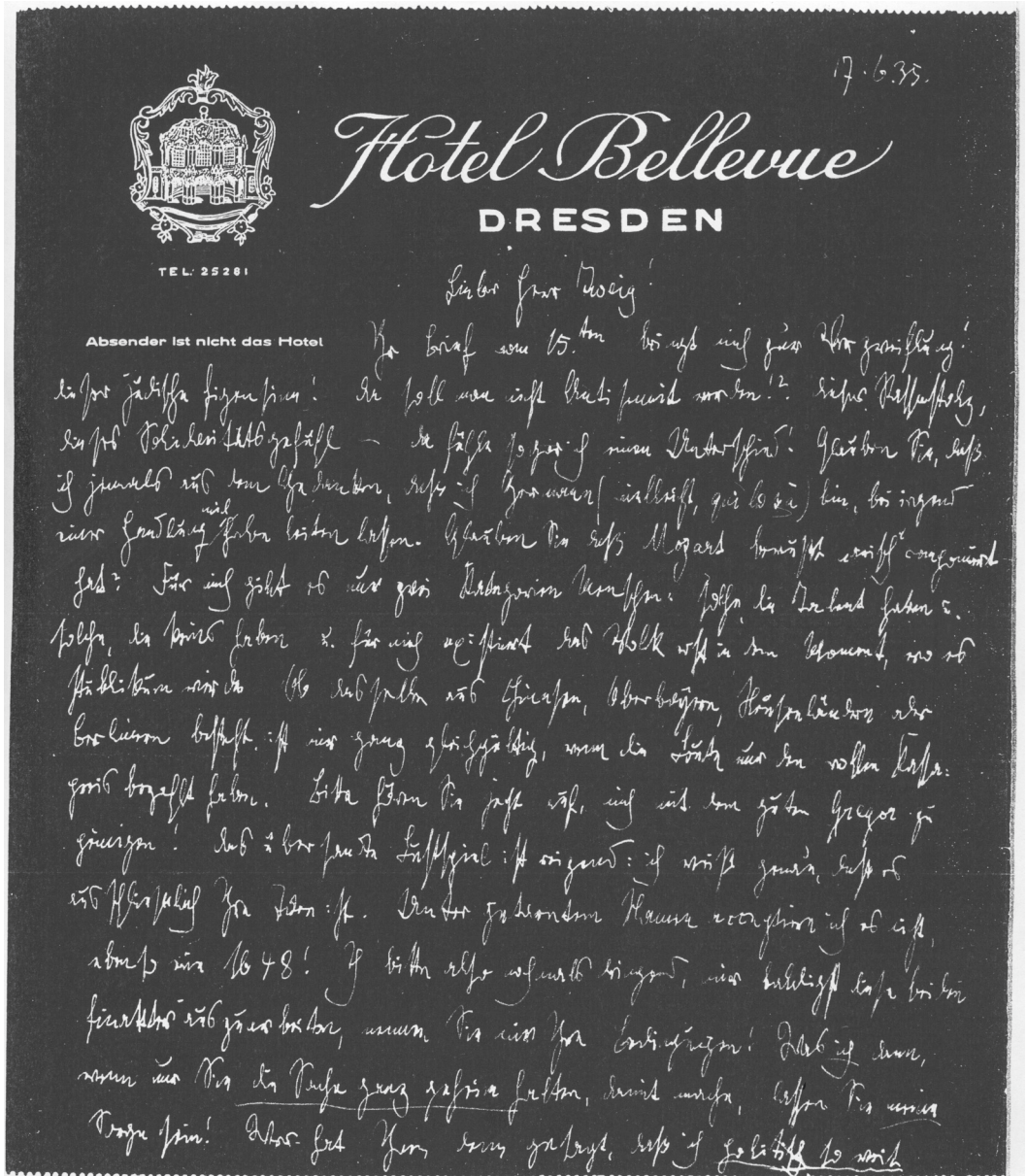


Abb. 2: Richard Strauss an Stefan Zweig am 17. Juni 1935, Blatt 1r (Reproduktion der von Mutschmann an Hitler gesandten Kopie)



vorgebracht sein? Weil ich für die heiligen Festtage Bruno Walter im Ton zu  
 dirigieren habe? Das habe ich den besetzten zu danken - weil ich für meinen Klavier  
 Gossacini ungeliefert habe - das habe ich Sagerente zu danken geben. Ich habe mit  
 Politik nicht zu tun. Was ist die Quintantenfrage überhaupt, geht mich nichts an. Die  
 Politik ist eine Sache der Köpfe. Ich bin ein Praktiker der Musik und nicht ein  
 Musiker? Dem gehört zu tun ist, das ist das Stück zu machen. Ich bin ein  
 die physische Arbeit. Jeder jeder Bewegung hat ein seine eigene  
 Form und ergründet. Aber diese Kaiser Wilhelm und Frau Katharine hat es  
 uns vorgebracht. Alle sind die bösen, sagten Sie auf in dem Hofe  
 in dem Moses ist, in dem besetzten ist, er hat Sie mit Frau 2 für alle.  
 der unheimliche Tag mich im ganz frühen Morgen werden, aber nicht das mich.  
 Zuerst und nicht für den, was ist. Ich bin ein praktischer Mensch.  
 Ich bin nicht voll geistig und er hat, aber für mich in dem Congreg  
 er ist der denkbar beste für mich als für die physische geistlichen  
 Arbeit ergründet  
 Richard Strauss.

Beste Grüße für die Besetzten  
 Ihre Mutter!

In der Hoffnung Sie  
 in der Hoffnung Sie  
 in der Hoffnung Sie

Stefan Zweig  
 Brief

25  
 25  
 DEUTSCHEN  
 DEUTSCHEN  
 ALTSÄ

Abb. 3: Richard Strauss an Stefan Zweig am 17. Juni 1935, Blatt 1v

„Herrn Stefan Zweig  
Dichter

Zürich  
Hotel Bellerive<sup>19</sup>  
Utoquai“

In der folgenden Transkription wurden Geminationsstriche (sog. Faulheitsstriche), hier zur Verdoppelung des Buchstabens m, aufgelöst. Die auf Blatt 1v am rechten Rand abgeschnittenen drei Wörter wurden anhand der Abschrift des Briefs ergänzt.

„17.6.35.

Lieber Herr Zweig!

Ihr Brief vom 15.<sup>ten</sup> bringt mich zur Verzweiflung! Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden! Dieser Rassestolz, dieses Solidaritätsgefühl – da fühle sogar ich einen Unterschied! Glauben Sie, daß ich jemals aus dem Gedanken, daß ich Germane (vielleicht, qui [recte: chi] lo sà) bin, bei irgend einer Handlung /mich/ habe leiten lassen. [sic!] Glauben Sie[,] daß Mozart bewußt ‚arisch‘ componiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien Menschen: solche die Talent haben u. solche, die keins haben[,] u. für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publikum wird. Ob dasselbe aus Chinesen, Oberbayern, Neuseeländern oder Berlinern besteht, ist mir ganz gleichgültig, wenn die Leute nur den vollen Kassapreis bezahlt haben. Bitte[,] hören Sie jetzt auf, mich mit dem guten Gregor zu peinigen! Das übersandte Lustspiel ist reizend: ich weiß genau, daß es ausschließlich Ihre Idee ist. Unter getarntem Namen acceptiere ich es nicht, ebenso wie 1648! Ich bitte also nochmals dringend, mir baldigst diese beiden Einakter auszuarbeiten, nennen Sie mir Ihre Bedingungen! Was ich dann, wenn nur Sie die Sache ganz geheim halten, damit mache, lassen Sie meine Sorge sein! Wer hat Ihnen denn gesagt, daß ich politisch so weit [ / ]

vorgetreten bin? Weil ich für den schmierigen Lauselumpen Bruno Walter ein Concert dirigiert habe? Das habe ich dem Orchester zu Liebe – weil ich für [den] anderen ‚Nichtarier‘ Toscanini eingesprungen bin, – das habe ich Bayreuth zu Liebe getan. Das hat mit Politik nichts zu tun. Wie es die Schmierantenpresse auslegt, geht mich nichts an[,] u. Sie sollten sich auch nicht darum kümmern. Daß ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun u. größeres Unglück zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewußtsein! Unter jeder Regierung hätte ich diese [sic!] ärgerreiche Ehrenamt angenommen. Aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau hat [sic!] es mir angeboten. Also seien Sie brav, vergessen Sie auf ein Paar [sic!] Wochen die Herrn Moses u. die andern Apostel[,] u. arbeiten Sie nur Ihre 2 Einakter [aus]. Der mexikanische Text mag ein ganz guter Operntext werden, aber nicht für mich. Ich interesse [sic!] mich nicht für Indianer, rote u. weiße Götter u. spanische Gewissensbissen [sic!]! Diesen Text soll Gregor ruhig mal ausarbeiten, aber für einen anderen Componisten, der sicher dankbarer dafür sein wird als Ihr Sie herzlich grüßender  
ebenso eigensinniger  
Dr. Richard Strauss.

Beste Wünsche für das Wohlergehen  
Ihrer Mutter!

[Links am Rand:] Die Aufführung hier wird famos, Alles ist in heller Begeisterung! Da soll ich auf Sie verzichten? Nie u. nimmer!“

Die wahrscheinlich 1935 in Berlin entstandene Abschrift dieses Briefs verändert dessen Inhalt nicht substantiell und lässt die Anspannung, die Strauss offensichtlich beherrschte, noch einigermaßen deutlich erkennen. Wenige stillschweigende Korrekturen sind insofern verständlich, als es Hitlers Gefolgsleuten selbstverständlich nicht um philologische Akribie, sondern um den politisch brisanten Inhalt des Schreibens ging, den man in leicht lesbarer Form zur Verfügung haben wollte. Immerhin wurde der Punkt nach der Frage „... mich habe leiten lassen.“ nicht korrigiert, auch wurde „für anderen ‚Nichtarier‘“ nicht ergänzt. Die *Welt* druckte beide Fehler nach.

Franz Strauss hat in einem Memorandum, das nach dem Erscheinen von Willi Schuhs Edition des Briefwechsels Strauss-Zweig geschrieben wurde, behauptet, er habe den bewussten Originalbrief gesehen, als er zur Aussage vor die Spruchkammer geladen wurde. Später sei der Brief aus der Akte gestohlen worden.<sup>20</sup> Laut Spruchkammerakte erschienen Alice und Franz Strauss am 22. Januar 1948 zur Vernehmung.<sup>21</sup> Franz Strauss erklärte, nach der Auseinandersetzung in Dresden um die Unterdrückung von Zweigs Namen „in den Ankündigungen“, habe Zweig (!) „dann sehr bald eingesehen, daß er nicht mehr für meinen Vater die Texte schreiben könne“, und in diesem Sinne

<sup>19</sup> Die Abschrift des Briefs und deren Nachdruck in der *Welt* nennen Zweigs Zürcher Hotel irrtümlicherweise „Bellevue“.

<sup>20</sup> Vgl. Riethmüller, S. 285.

<sup>21</sup> Vgl. die Aussagen von Franz und Alice Strauss, „Ga-Partenkirchen 22.1.1948“, in Richard Strauss' Spruchkammerakte, Amtsgericht München, zwei Seiten maschr., handschr. gekennzeichnet mit „92“ und „93“.

habe Zweig an Strauss geschrieben: „Die Antwort meines Vaters an Stefan Zweig ist der Brief vom 17.6.1935 (Blatt 74 der Akten).“<sup>22</sup>

Im Richard Strauss-Archiv in Garmisch befindet sich der bewusste Brief, bezeichnet als „Abschrift der Abschrift“ und versehen mit einem handschriftlichen Datum, das möglicherweise „22/I.48“ bedeutet; daneben findet sich, deutlich erkennbar, der ebenfalls handschriftliche Eintrag „74“.<sup>23</sup> Der Vermerk „Abschrift der Abschrift“ sowie die Tatsache, dass diese wie auch das betreffende Blatt der Spruchkammerakte mit der Nummer „74“ versehen wurden, dürften den Schluss zulassen, dass sowohl der Spruchkammer als auch Franz Strauss die vorstehend genannte „Abschrift“ vorgelegen hat. Sicher ist immerhin, dass Richard Strauss' Rechtsanwalt die Spruchkammer am 21. September 1948 bat, ihm die Akte kurzfristig zu überlassen, damit von einigen Dokumenten Abschriften angefertigt werden könnten. Dem Ersuchen wurde stattgegeben.<sup>24</sup>

Willi Schuh, der Herausgeber des Briefwechsels Strauss-Zweig, hat sich bei seiner Publikation zwar auf die erste Veröffentlichung des Briefs in der *Welt* berufen,<sup>25</sup> sich aber gegenüber seiner Quelle einige Freiheiten erlaubt: Das Fragezeichen nach „Da soll man nicht Antisemit werden!“ wurde stillschweigend elidiert; die in der Abschrift von „qui lo sà“ zu „qui lu ca“ verballhornte Floskel, die von der *Welt* als „qui la ça“ wiedergegeben wurde, wurde bei Schuh unkommentiert zu „qui le sait“ und der „Kassapreis“ zum „Kassenpreis“. Aus „Das übersandte Lustspiel ist reizend: ich weiß genau ...“ wurde: „... ist reizend, und ich weiß genau ...“; und aus „... nennen Sie mir Ihre Bedingungen!“ wurde „... nennen Sie mir die Bedingungen!“ – um nur diese Eingriffe zu nennen.<sup>26</sup> Immerhin hat Schuh, als er „den schmierigen Lause Lumpen“ (Bruno Walter) elidierte, seine Auslassung kenntlich gemacht. Darauf hat man beim Abdruck des Briefs in der Briefsammlung *Der Strom der Töne trug mich fort*,<sup>27</sup> der Schuhs Textversion folgt, verzichtet. Und in Kurt Wilhelms Bildbiographie *Richard Strauss persönlich* wurde aus dem „schmierigen Lause Lumpen“ die Formulierung „für den schmierigen Lausejungen Bruno Walter ...“.<sup>28</sup> –

Auf das von Strauss gegenüber Stefan Zweig erwähnte „ärgerreiche Ehrenamt“ des Präsidenten der Reichsmusikkammer (im folgenden RMK) ist noch kurz einzugehen. Nach einem Besuch des RMK-Geschäftsführers Heinz Ihler hatte Strauss den Präsidenten der Reichschrifttumskammer, Blunck, am 31. Dezember 1933 wie folgt informiert:

„[...] nach einem Besuche von Ihler kann ich Ihnen heute mitteilen, daß Minister Goebbels die feste Absicht zu haben scheint, den Präsidenten der Kammern feste Gehälter auszusetzen. Auch mein von mir stets als Ehrenamt betrachtetes Amt macht mir mehr Arbeit, als ich angenommen habe, immerhin hätte ich mit einer Freikarte auf der Eisenbahn, Staatstelefon u. freier Post u. Telegraf mich begnügt. Da die Regierung dies aber anscheinend nicht concedieren kann, hätte mir eine pauschalierte Aufwandsentschädigung von 3000 Mark pro Jahr genügt.

Ich habe [...] aber auch diese Summe noch nicht genannt, damit ich keinen Minimalpräcedenzfall schaffe, falls Sie ein höheres Gehalt beanspruchen würden. [...]“<sup>29</sup>

Tatsächlich sah dann der am 29. Januar 1934 von Ihler an Goebbels übersandte „vorläufige Haushaltsplan“ der RMK „für das Jahr 1934“ auf der Ausgabenseite an erster Stelle Folgendes vor:

<sup>22</sup> A. a. O., Bl. „92“.

<sup>23</sup> Ich danke Bernard Banoun für diese freundliche Mitteilung.

<sup>24</sup> Dr. Karl Roesen an die Spruchkammer Garmisch-Partenkirchen am 21.9.1948, darauf der handschr. Vermerk: „kann für einige Tage zur Verfügung gestellt werden.“ In: Spruchkammerakte (wie Anm. 21).

<sup>25</sup> Vgl. Strauss – Zweig, *Briefwechsel*, S. 174.

<sup>26</sup> Ebd., S. 141 f.

<sup>27</sup> *Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1967, S. 368 f., Kommentar S. 526.

<sup>28</sup> Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 328.

<sup>29</sup> Zit. nach: Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Kiel 2004, S. 6935.

	<u>„Ausgaben monatlich:“</u>	
Aufwandsentschädigung Präsident		RM 250.-
„ „ „ Sitzungsgelder		„ 250.-
[...]“ <sup>30</sup>		

Wie schon das handschriftlich eingetragene Fragezeichen erkennen lässt, wurde der monatliche Ansatz in der Reichskulturkammer umgehend moniert,<sup>31</sup> und „weisungsgemäß“ legte Ihler mit Datum vom 2. Februar 1934 einen neuen Haushaltsplan vor, in dem Einnahmen und Ausgaben korrekt für das ganze Jahr veranschlagt wurden: „Aufwandsentschädigung Präsident“ und „Sitzungsgelder“ wurden nun mit jeweils „RM 3.000.–“ verbucht.<sup>32</sup>

In einem handschriftlich korrigierten Exemplar des RMK-Haushalts 1934 wurde in der „Übersicht über den Bedarf an Beamten und Angestellten der Kammer“ überdies vermerkt:

<u>„a) Beamte der Kammer: Präsident</u>	1
[...]	
Veranschlagt sind:	
a) Beamte der Kammer	
Präsident RM	3.000.-- RM
[...]“ <sup>33</sup>	

Dieselben Angaben finden sich im RMK-Haushaltsplan „für das Rechnungsjahr 1934“, datiert auf den 3. Dezember 1934.<sup>34</sup> Die zitierten Dokumente belegen, dass das von Strauss so bezeichnete „Ehrenamt“ als Präsident der RMK immerhin die Summe von umgerechnet etwa 2.500 Euro pro Monat bzw. von etwa 30.000 Euro p. a. abwarf, sofern nicht zusätzlich „Sitzungsgelder“ anfielen. Und überdies zeigen sie bemerkenswerter Weise, wie auch immer dies dienstrechtlich geregelt worden sein mochte: Während seiner Zeit als Präsident der RMK war Richard Strauss der einzige, der den Status eines Beamten innehatte.

<sup>30</sup> BA, R 55/726, Bl. 462; Fragezeichen handschr. Den Sitzungsgeldern folgen die „Gehälter für 18 Angestellte“, „Miete“ etc.

<sup>31</sup> „Ein weisungsgemäßer Haushalt ist von Hrn Ihler angefordert“; handschr. Notiz auf Ihlerts Begleitschreiben vom 29.1.1934 zum „vorläufigen“ Haushaltsplan 1934, das Ihler im Auftrag des Präsidenten der RMK an Goebbels richtete; BA, R 55/726, Bl. 461.

<sup>32</sup> BA, R 55/726, Bl. 468.

<sup>33</sup> BA, R 55/726, Bl. 445, Kursive und Unterstreichungen im maschr. Original. Unter „b)“ und „c)“ wurden die außertariflich und tariflich beschäftigten Angestellten erfasst.

<sup>34</sup> BA, R 55/726, Bl. 422 ff., hier: Bl. 425; desgl. Bl. 428 sowie im „Nachtrags-Etat“ 1934, Bl. 437, hier ohne die Angabe der Summe von „3.000.-- RM“, da diese bereits veranschlagt worden war.

---

## BERICHTE

---

Köln, 19. Juni 2004:

### Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte

von Rainer Mohrs, Mainz

Anlässlich des 100. Geburtstags von Hermann Schroeder (1904–1984) veranstalteten die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und die Hermann-Schroeder-Gesellschaft e. V. eine Tagung im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln. Die Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft, Robert von Zahn (Köln), und der Schroeder-Gesellschaft, Peter Becker (Hannover), begrüßten über 100 Teilnehmer, die sich mit dem Werk des Kölner Komponisten, Hochschullehrers, Musiktheoretikers und Dirigenten auseinandersetzen. Rainer Mohrs skizzierte die Stationen der Biographie Schroeders und schilderte den konsequenten Weg des Komponisten, der schon während seiner Schulzeit im Trierer Domchor prägende kirchenmusikalische Eindrücke erhielt und nach dem Studium der Theologie in Innsbruck und der Kirchen- und Schulmusik in Köln seit Ende der 1920er-Jahre für eine Erneuerung der katholischen Kirchenmusik eintrat. Hinter diesem kirchenmusikalischen Schwerpunkt dürfe aber Schroeders vielseitiges Wirken als Komponist von Orchester- und Kammermusik ebenso wenig übersehen werden wie seine Tätigkeit als Professor an der Kölner Musikhochschule, wo u. a. Karlheinz Stockhausen zu seinen Schülern in Musiktheorie gehörte. Schroeders Verständnis von Musiktheorie untersuchte Friedrich Radermacher (Köln) und machte deutlich, dass die gemeinsam mit Heinrich Lemacher veröffentlichten Lehrbücher *Formenlehre der Musik*, *Harmonielehre* und *Lehrbuch des Kontrapunktes* dem Ziel dienten, die Kompositionslehre auf eine an der Tradition orientierte Grundlage zu stellen und damit jungen Komponisten eine solide Ausgangsbasis zu vermitteln. In den Diskussionen unter den Kompositionslehrern der Kölner Musikhochschule (Jürg Baur, Mauricio Kagel, Hermann Schroeder, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann u. a.) sei damals durchaus umstritten gewesen, ob und wie das Fach Komposition überhaupt lehrbar sei, und welche Maßstäbe zur Beurteilung herangezogen werden können.

Norbert Jers (Aachen) untersuchte Schroeders ästhetische Positionen zu bestimmten Komponisten, Werken und musikalischen Formen, wobei er insbesondere dessen Aufsätze zu den Messen Haydns, Mozarts, Beethovens und Bruckners sowie Grundsatzartikel zu Fragen der Kirchenmusik heranzog. Mit Schroeders Wirken als Chordirigent beschäftigte sich Benno Morsey (Köln). An den Programmen des 1946–1961 von Schroeder geleiteten Kölner Bach-Vereins zeigte er, dass Schroeders Interpretation der großen Chorwerke Bachs schon zu Beginn der 1950er-Jahre von den Prinzipien der Werktreue und der Abkehr von romantischen Interpretationsansätzen geprägt war.

Raimund Keusen (Bonn) ging in seinem Beitrag insbesondere auf den liturgischen Hintergrund der Messen, Motetten und Choralbearbeitungen Schroeders ein. Weitere kirchenmusikalische Themen waren die gemeinsamen Bemühungen von Heinrich Lemacher und Schroeder um eine kirchenmusikalische Reform und eine Erneuerung der Studieninhalte (Joseph Dahlberg, Köln), außerdem die Verarbeitung der Gregorianik im *Te Deum* und im *Magnificat* (Hans-Elmar Bach, Köln). Die analytische Betrachtung zeigte, dass die kirchentonale Modi der Gregorianik in besonderer Weise geeignet sind, sich mit der erweiterten Tonalität des 20. Jahrhunderts zu verbinden. Am Beispiel des Solosonaten-Zyklus unterstrich Kurt Hopstein (Köln) die Bedeutung von Schroeders Kammermusik. Wilhelm Schepping (Neuss) untersuchte Schroeders Beschäftigung mit dem Volkslied, insbesondere mit Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts. Bezüglich des verwendeten Liedrepertoires sei eine Beeinflussung durch die Jugendbewegung erkennbar. Den Abschluss bildeten „persönliche Erinnerungen an Hermann Schroeder“, vor allem an sein streitbares Eintreten für die lateinische Liturgie und eine künstlerisch anspruchsvolle Kirchenmusik nach dem Konzil (Rudolf Brauckmann, Augsburg).

Rom, 28. bis 30. September 2004:

„Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“

von Lowell Lindgren, Boston, Noel O'Regan, Edinburgh, und Franco Piperno, Florenz

Zu Beginn der von der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom ausgerichteten Tagung thematisierte Giancarlo Rostirolla (Rom/Chieti) den Stand der Forschung zum päpstlichen Hof und den römischen Kirchen, Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) untersuchte den vielschichtigen Bedeutungswandel von „cappella“ und verwandter Begriffe, während die Ausführungen Peter Ackermanns (Frankfurt am Main) besonders auf den Mangel wissenschaftlich fundierter Ausgaben von geistlicher Musik der Palestrina-Zeitgenossen aufmerksam machten. Wolfgang Witzemann (Rom) gab einen Überblick über die musikalischen Traditionen der römischen Basiliken im 17. Jahrhundert, Adalbert Roth (Rom) nahm aktuelle Untersuchungen zur Cappella Sistina in den Blick, Noel O'Regan die musikalischen Aktivitäten der mehr als 100 Laienbruderschaften im Rom der Jahre 1480 bis 1650. In seiner Einleitung zu der dem musikalischen Mäzenatentum gewidmeten zweiten Sektion skizzierte Claudio Annibaldi (Rom) die Rolle römischer Adelsfamilien für die Musikentwicklung Roms. Martin Kirnbauer (Basel) präsentierte seine Untersuchungen zu Kardinal Francesco Barberinis Gambenensemble, Arnaldo Morelli (Rom/L'Aquila) stellte Giovan Battista Borghese als Modell eines adeligen Musikmäzens vor und Teresa Chirico (Rom/Benevento) berichtete von ihren Funden unbekannter musikdramatischer Texte Kardinal Pietro Ottobonis. Für die Sektion „L'oratorio“ betonte Saverio Franchi (Rom/Perugia) den Forschungsbedarf bezüglich Textfakturen und Librettisten. Juliane Riepe (Halle) konnte in ihrer Studie zur Aufführungspraxis am Oratorium von SS. Crocifisso für die Jahre 1630 bis 1650 u. a. dokumentieren, dass für kein Werk mehr als 8 bis 10 Sänger eingesetzt wurden, auch nicht für die Werke Carissimis. Mauro Sarnelli (Rom) untersuchte die Rolle des Librettisten Spagna als Mittler zwischen der Periode der Barberini-Opern und der Arcadia, Lowell Lindgren diskutierte den spärlichen Import römischer Oratorien nach London zur Zeit Händels, wobei Händel selbst für die wichtigsten Beispiele römischer Musik sorgte, indem er sie in seine Londoner Oratorien integrierte. Arnaldo Morelli warb abschließend dafür, das Oratorium des 17. Jahrhunderts eher als eine Frömmigkeitsübung denn als Gattung zu sehen. Auch die Sektion „Seicento“ (Moderation Silke Leopold, Heidelberg) untersuchte die Verbreitung römischer Musik außerhalb Roms: Volker Scherliess (Lübeck) verglich beziehungsreich Buxtehudes *Abendmusik* für Lübeck mit römischen Oratorien-Andachten, Joachim Steinheuer (Heidelberg) diskutierte eine Pariser Quelle des späten 17. Jahrhunderts, an der sich Carissimis internationale Reputation ablesen lässt. Daniele V. Filippi (Pavia/Cremona) ging am Beispiel Giovanni Francesco Anerios der Rezeption römischer Musik im nördlichen Italien nach, während Amaya García Perez (Salamanca) den Traktat *De musica libri septem* des Spaniers Francesco Salinas in einem römisch-neapolitanischen Kontext zu verorten suchte.

Wird das 18. und 19. Jahrhundert in der musikwissenschaftlichen Rezeption eher als eine Zeit der Krise und Stagnation der Musik in Rom gesehen, so wies die Tagung insbesondere für das 19. Jahrhundert doch auch Wege für eine historiographische Neubewertung. Francesco P. Russo (Rom/Fermo) führte in die von ihm koordinierte Sektion zum 18. Jahrhundert mit einer Zusammenschau der damals aktiven musikalischen Institutionen sowie deren quellenmäßiger Erfassung ein. Die Archivstudien Bianca Maria Antolinis (Rom) zum musikalischen Alltag im Rom des Settecento zeigten eine Wirklichkeit mit einer bemerkenswerten Lebhaftigkeit und Vielfalt auf, gerade hinsichtlich der Musik öffentlicher Veranstaltungen und privater Feste. Norbert Dubowy (Heidelberg) widmete sich der römischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. Die Sektion zur Musik Roms im 19. Jahrhundert leitete Franco Piperno ein und suchte das gängige Bild des Ottocento als einer für die römische Musik eher unbedeutenden Epoche (Verfall der päpstlichen Macht, politische Zäsur der Vereinigung Italiens) dahingehend zu korrigieren, dass sich im 19. Jahrhundert die Vitalität des römischen Musiklebens mehr als in den kirchlichen Institutionen in nicht-öf-

fentlichen Kontexten artikuliert. Auf die Bedeutung der römischen Salons für die Konzertkarriere Franz Liszts konzentrierte sich der Vortrag von Nicolas Dufetel (Tours). Arrigo Quattrocchi (Rom) hob die besondere Rolle der päpstlichen Zensur als eine der (nicht zwingend negativen) Eigenheiten der römischen Opernkultur dieser Zeit hervor. Die von Christoph Flamm (Rom/Freudenstadt) koordinierte Sektion „Novecento I“ wurde von Fiamma Nicolodi (Florenz) und Guido Salvetti (Mailand) bestritten. Beide unterstrichen die zunehmende Internationalisierung der römischen Musikkultur sowie die Funktionalisierung angesehener Institutionen durch den Faschismus. Simonetta Lux (Rom), Paolo Emilio Carapezza (Palermo), Jürgen Maehder (Berlin) und Christine Anderson (Berlin) konkretisierten in der von Daniela Tortora (Rom) geleiteten letzten Sektion „Novecento II (Avanguardia)“ die zentrale Rolle Roms im Kontext der Musikströmungen und des interkulturellen Austauschs im Europa der zweiten Jahrhunderthälfte.

### Münster, 3. bis 5. Oktober 2004:

#### „Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert“

von Nils Giebelhausen, Münster

Die Suche nach einer zeitgemäßen Orgelmusik, die dem Gottesdienst- und Konzertbesucher heutzutage noch eine religiös-künstlerische Erfahrung zu vermitteln vermag, stand im Zentrum der von Thomas Sternberg (Direktor der Akademie Franz Hitze Haus) und Tomasz Adam Nowak (Hochschule für Musik Detmold) ausgerichteten Internationalen Tagung, bei der Musik- und Liturgiewissenschaftler, Kirchenmusiker und Theologen eingeladen waren, das im 20. Jahrhundert problematisch gewordene Verhältnis zwischen Liturgie und Orgelmusik aus interdisziplinärer Perspektive aufzuarbeiten.

Eröffnet wurde die Tagung mit einem Grundsatzreferat von Michael Zywiets (Tübingen), der das Dilemma einer sich scheinbar zwischen den Polen liturgischer Verwendbarkeit und künstlerischer Eigenständigkeit aufreibenden Orgelmusik im 20. Jahrhundert aufzeigte.

Rebekka Fritz (Münster) untersuchte die evangelischen Kirchenrichtlinien und Ausbildungspläne hinsichtlich ihrer Vorgaben zur Verwendung Neuer Musik im Gottesdienst und diagnostizierte große Freiräume, die es Kirchenmusikern überließen, entsprechend ihren Vorlieben und Fähigkeiten zu musizieren. Richard Mailänder (Köln) ergänzte ähnliche Erfahrungen auf katholischer Seite und Albrecht Riethmüller (Berlin) forderte dazu auf, die Möglichkeiten dieser Freiräume zu nutzen.

Christian Bettels (Münster) analysierte das Orgelschaffen Hermann Schroeders, das er als ambitionierten, aber letztlich doch folgenlosen Versuch charakterisierte, in kritischer Auseinandersetzung mit Neuer Musik und der Aneignung ihrer Techniken eine ästhetische Norm zu setzen. Albrecht von Massow (Berlin) beschäftigte sich mit der grundlegenden Frage, ob die „*Participatio actuosa*“ der Gläubigen mit modernen Kompositionstechniken zeitgenössischer Orgelmusik vereinbar sei. Durch eigene Erfahrungen geprägte Einblicke in die Orgel- und Gottesdienstpraxis der vorkonziliaren Zeit ermöglichte Hans Haselböck (Wien).

Die Musik in der katholischen Liturgie nach dem Konzil stand im Zentrum zweier liturgiewissenschaftlicher Referate. Zuerst untersuchte Eckhard Jaschinski (Bonn/St. Augustin) die entscheidenden kirchlichen Dokumente seit dem II. Vatikanum hinsichtlich ihrer Aussagen zu den Aufgaben der Orgelmusik in der katholischen Liturgie. Albert Gerhards (Bonn) spürte darüber hinausgehend der liturgietheologischen Bestimmung der Orgelmusik nach und machte auf den ihr innewohnenden Symbolgehalt und Verkündigungscharakter aufmerksam.

Im abschließenden Block beschäftigte sich Tomasz Adam Nowak mit der Bedeutung der Improvisation und kennzeichnete sie als unverzichtbares, dem Literaturspiel vorzuziehendes Element der Gottesdienstgestaltung. Dem stellte Thomas Daniel Schlee (Wien) in seinem von profunder Repertoirekenntnis geprägten Vortrag neue entdeckenswerte Orgelliteratur bisher vernachlässigt

ter Organisten-Komponisten wie Peter Kolman (\*1937) und Jean-Pierre Leguay (\*1939) gegenüber, die durchaus im liturgischen Rahmen Verwendung finden könnte.

Die theoretische Diskussion der Tagung ergänzten drei Orgelkonzerte an der Schuke-Orgel der St. Lamberti-Kirche, in denen Wolfgang Stockmeier (Köln/Velbert), Thomas Daniel Schlee sowie fünf Studierende der Detmolder Orgelklasse von Tomasz Adam Nowak Orgelmusik des 20. Jahrhunderts interpretierten. Der Erfolg der Tagung war nicht zuletzt an fundierten fachlichen Diskussionen zwischen Podium und Publikum ablesbar, wobei sich als Fazit die Aufforderung herauskristallisierte, innovative, die Liturgie in außersprachlicher Weise bereichernde Impulse zeitgemäßer Orgelmusik – sei sie improvisiert oder komponiert – zuzulassen und zu nutzen.

## **Rauischholzhausen, 29. bis 31. Oktober 2004:**

### **„Keiner wird gewinnen: Populäre Musik im Wettbewerb“**

**von Ralf von Appen und André Doehring, Gießen**

Musikalische Wettbewerbe sind zurzeit en vogue – sei es in der Popmusik, im Bereich der so genannten klassischen Musik oder im Jazz. Dafür spricht nicht nur die Allgegenwärtigkeit quotenstarker TV-Produktionen, sondern auch die große Anzahl (vermeintlich) Nachwuchs fördernder Programme wie „Jugend jazzt“, „Jugend musiziert“ oder „John-Lennon-Talent-Award“. Auf der 15. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) wurde nun der Versuch unternommen, sich erstmals wissenschaftlich mit den vielfältigen Aspekten des Wettbewerbsprinzips in der Musik zu befassen.

Dabei seien Wettbewerbe in der Musik, so Dietrich Helms (Dortmund) in seinem den Themenschwerpunkt eröffnenden historischen Überblick, über lange Abschnitte der Musikgeschichte und in vielen musikalischen Kulturen nicht üblich gewesen – gehe es beim Musizieren doch meist um das Erzeugen von Gemeinschaft, nicht um ein Gegeneinander. Systemtheoretisch argumentierend warb er für die These, dass der Wettbewerb als Instrument in Gesellschaften immer dann eine wichtige Rolle spiele, wenn Kommunikation unwahrscheinlich und damit das soziale System gefährdet werde. Anhand von Beispielen charakterisierte Helms den Wettbewerb als Institution zur Kontrolle der sozialen Stabilität. Weitere Belege für diese These fanden sich im Beitrag von Fred Ritzel (Oldenburg), der über den Tanzkapellen-Wettbewerb von 1936 informierte, in dem eine neue „Deutsche Tanzmusik fürs Deutsche Volk“ als Alternative zum gerade verbotenen „Niggerjazz“ erfunden werden sollte. Dieser kulturpolitische Disziplinierungsversuch misslang in jeder Hinsicht, wie Ritzel anhand von Musikbeispielen und umfangreichen Recherchen zur Publikumsakzeptanz der damaligen Gewinner-Titel zeigen konnte.

Als kulturindustriellen Manipulationsversuch deutete auch Ralf von Appen das Unternehmen „Deutschland sucht den Superstar“. Aus seiner Inhaltsanalyse der von der Jury geäußerten Wertungskriterien ergab sich im Vergleich zu Kritiken von Mainstream-Verkaufserfolgen eine starke Betonung konservativ-traditioneller Ideale wie Disziplin, Ordnung, Anpassung und Harmonie auf Kosten von Werten wie Individualität, Originalität und Selbstverwirklichung.

Ebenfalls mit Interesse für politische Implikationen berichtete Carsten Heinke (Dortmund) von den populären brasilianischen TV-Musikfestivals der 1960er- und 1970er-Jahre. Dort fungierten die Wettbewerbe jedoch nicht als systemstabilisierende Disziplinierungsmaßnahme, sondern ganz im Gegenteil als Medium des kulturellen Protestes während der Militärregierung. Eine politische Aktivierung der Zuschauer habe sich, so Heinke, daraus allerdings nicht ergeben.

Weitere Aspekte des Schwerpunktthemas beleuchteten Beiträge über den Abbruch musikalischer Aktivitäten als Folge übermächtiger Leistungsansprüche, die nicht zuletzt durch Wettbewerbe entstehen (Anja Herold, Bremen) und über die Inszenierung der Österreichischen Vorausscheidung zum Grand Prix der Volksmusik als Wettbewerb der Nationen (Michael Weber, Wien). Kai Lothwesen und Daniel Müllensiefen (beide Hamburg) berichteten von einer aufwendigen,



sich noch in der Auswertungsphase befindlichen empirischen Studie, mit der die Rezeption von „Superstar“-Sendungen durch Jugendliche beschrieben werden soll. Angestoßen von der öffentlichen Diskussion über solche Formate konstatierte Christoph Jacke (Münster) eine Krise gegenwärtiger kultur- und kommunikationswissenschaftlicher Medienkritik.

Neben den Vorträgen zum Schwerpunktthema gab es wie immer auch ein buntes Mosaik freier Beiträge. Unter ihnen stach vor allem Winfried Papes (Gießen) Referat über die hohe Relevanz der Gehirnforschung für die Systematische Musikwissenschaft und die Musikpädagogik hervor. Die Ergebnisse der diesjährigen Tagung werden als Band 33 der *Beiträge zur Populärmusikforschung* im Bielefelder Transcript-Verlag erscheinen. Weitere Informationen: [www.aspm-online.de](http://www.aspm-online.de) und [www.aspm-samples.de](http://www.aspm-samples.de).

## Rottweil, 28. und 29. April 2005:

### „Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?“

von Christoph Scheerer, Tübingen/Trossingen

Seinem Thema entsprechend fand das V. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung, zu dem Nicole Schwindt (Trossingen) eingeladen hatte, nicht in Trossingen selbst statt, sondern in und in Kooperation mit der Stadt Rottweil, wo Glarean seine Schulzeit verbracht hatte.

Der Eröffnungsvortrag „Gratwanderung oder integrales Konzept? Glarean in der musikalischen und intellektuellen Geschichte des 16. Jahrhunderts“ von Laurenz Lütteken (Zürich) umriss Probleme der aktuellen Forschung um das *Dodekachordon*, vor allem des wissenschaftstheoretischen Konzepts, das der humanistische Gelehrte Glarean damit verfolgte. Es stellte sich die Frage, ob das *Dodekachordon* überhaupt ein musiktheoretischer Traktat sein will oder nicht viel eher eine gelehrte historiographische Schrift, die aus der Außenperspektive Musik umfassend und im Kontext der (Sprach-)Wissenschaften im Rückgriff auf die Antike mit dem Ziel der „renovatio“ darstellen möchte. Barbara Mahlmann-Bauer (Bern) stellte anhand unbekannter Gedichte aus dem Münchener Glareanus-Codex die von einem einfachen Gottvertrauen geprägte und auf das Jenseits gerichtete Frömmigkeit Glareans dar, der trotz anfänglicher Sympathien für die Reformation in ihr bald eine Gefahr für die humanistische Reform der Bildung sah. Franz-Dieter Sauerborn (Freiburg) zeichnete Glareans Weg als Gelehrter in Polarität zwischen Hinwendung zum Kaiser und Verbundenheit zur Schweizer Eidgenossenschaft nach. Auf dieselbe Polarität für die freie Reichsstadt Rottweil verwies Winfried Hecht (Rottweil) in seinem Vortrag „Rottweil zur Zeit Glareans“.

Zurück zur Frage nach Glareans humanistischer Konzeption führte Andreas Traub (Tübingen/Trossingen) anhand der Choralüberlieferung. Die Fülle an Beispielen und die teilweise aus der Tradition des 16. Jahrhunderts legitimierten Eingriffe deuten darauf hin, dass dieser versuchte, in humanistischer Manier eine gültige „Textfassung“ des Chorals in Übereinstimmung mit der aus der Antike rekonstruierten Theorie zu finden. In ähnlicher Weise legte der Vortrag von Christian Meyer (Straßburg) dar, dass es Glarean darum ging, eine konsistente Lehre aus den Fragmenten der Antike im Rahmen einer „relecture“ und Überbietung der Boethianischen Lehre zu rekonstruieren, indem er davon ausging, dass diese die Lehre der zwölf Modi in sich trage.

Wie Glareans System und seine Beurteilung von Musik der Zeit ein neues Licht auf Musik des 16. Jahrhunderts werfen kann, zeigte Christian Berger (Freiburg) in seinem Vortrag „Glareans äolischer Modus und das Kyrie aus Josquins *Missa De beata vergine*“. Hingegen wurden die Grenzen und Widersprüchlichkeiten von Glareans System im Referat von Walter Werbeck (Greifswald) über „Glareans Vorstellung von modaler Stimmigkeit – Die für das *Dodekachordon* bestellten Kompositionen“ deutlich. Auch Michele Calella (Wien) wies in seinem Beitrag „Die Ideologie des Exemplum – Auswahlkriterien in den Notenbeispielen des *Dodekachordon*“ auf die Gratwanderung zwischen den Bedürfnissen von Glareans Theorie und dem vorfindlichen empirischen Material hin. Katelijne Schiltz (Leuven; „Bedeutung der Sinne versus ostentatio ingenii – Glareans

Umgang mit Rätselkanons“) machte Glareans Anspruch an Musik deutlich, der auf „perspicuitas“ und „simplicitas“ zielt und jede Form intellektueller Selbstinszenierung ablehnt.

Glareans vor allem auf einstimmigen Choralgesang bezogenen musikpraktischen Horizont erhellte Martin Kirnbauer (Basel) anhand von Eintragungen in einem von Glarean selbst oder seinen Schülern benutzten Messen-Druck und des Kapitels über Mensuralnotation im *Dodekachordon*. Abschließend zeigte Isabelle His (Poitiers; „Das *Dodécacorde* von Claude Le Jeune, 1598, im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino“), wie man in Frankreich zunächst sowohl dem Modell Glareans als auch Zarlinos verpflichtet war, die Rezeption Glareans allerdings zunehmend von der Zarlinos verdrängt wurde.

## Weimar, 5. bis 7. Mai 2005:

### „Dichtungen Friedrich Schillers im Werk von Franz Schubert“

von Stefanie Steiner, Karlsruhe

Aus Anlass des 200. Todestages von Friedrich Schiller veranstalteten die Deutsche Schubert-Gesellschaft (Duisburg), das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena und die *Neue Schubert-Ausgabe* Tübingen ein Symposium an der Hochschule für Musik Franz Liszt, bei dem vor allem erörtert werden sollte, warum Schuberts Schiller-Vertonungen – obgleich erstaunlich zahlreich – noch immer im Schatten seiner sowohl im Konzertsaal als auch in der Forschung präsenten Goethe-Lieder stehen. Schon im Jahr 1813 hielt ein anonymes Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* fest, Schiller sei „von jeher ein für die Componisten gefährlicher Dichter gewesen“, und in der Tat scheinen seine Verse jeden Tonsetzer vor besondere Herausforderungen gestellt zu haben, da sich ihre formale Struktur häufig der nahe liegenden Umsetzung zum herkömmlichen Strophenlied verweigerte. Die von Detlef Altenburg (Weimar) und Michael Kube (Tübingen) thematisch stringent konzipierte Tagung sollte zumindest punktuell mehr Licht ins Dunkel bringen.

Dieter Martin (Freiburg) gelang bei der Klärung der Frage „Wie kommt Schillers Lyrik zu Schubert?“ der Nachweis, dass Schiller-Ausgaben in Wien trotz der dort herrschenden Zensur früher als bislang angenommen verbreitet waren. Am Beispiel (nicht nur) von Schuberts *Taucher* D 77 hinterfragte Michael Kube die „Balladenvertonung als kompositorisches Problem“ und machte dabei konstituierende Spezifika dieser narrativen Musikgattung aus. Christine Martin (Tübingen) ging anhand der beiden *Bürgschaften* Schuberts (Lied D 246 und Opernfragment D 435) der „Librettisierung“ der Schiller-Ballade nach und erläuterte Schuberts verschiedene dramaturgische Ansätze und Lösungen. Thomas Seedorf (Freiburg) wies in Schuberts auskomponierter „Freigeisterei der Leidenschaft“, *Der Kampf* D 594, opernhafte Züge nach. Die bekannte Vertonung einer Strophe aus Schillers *Die Götter Griechenlands* („Schöne Welt, wo bist du?“) stellte Rainer Kleinertz (Regensburg) ins Zentrum seiner Untersuchung von Schuberts utopischem „Feenland der Lieder“. Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) verfolgte am Beispiel der *Leichenfantasie* D 7 Schuberts Weg „vom Klavierwerk zum Lied und wieder zurück“. Michael Zywiets (Tübingen) stellte die These auf, bei Schuberts „Chören“ auf Texte Schillers spiele die Besetzungsfrage nur eine geringe Rolle; seine terminologische Gleichsetzung von „Chor“ und „mehrstimmigen Gesängen“ – unabhängig von der intendierten Aufführungssituation – zog eine engagierte Diskussion nach sich. Anhand einiger Parallelvertonungen von Reichardt, Zumsteeg und Schubert erörterte Stefanie Steiner, wie Schubert sich von seinen eher an Zumsteeg orientierten Anfängen später mehr der u. a. von Reichardt propagierten Ästhetik des Strophenliedes annäherte. Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) konstatierte in den im 19. Jahrhundert ungemein beliebten Schiller-Vertonungen Andreas Rombergs mit ihrem „biederem Tonfall“ eine spezifische „Musik für das Bürgertum“ und in Schillers Dichtungen allgemein „Repräsentationsobjekte bürgerlicher Ideologie“. Friedhelm Brusniak (Würzburg) besprach Vertonungen von Schillers *Sehnsucht* von Schubert und dessen Zeitgenossen.

In den Diskussionen der Referate wurde deutlich, dass es wohl gerade Schillers für die Vertonung sperrige Dichtungen waren, die den jungen Schubert zur Auseinandersetzung mit Vokalformen jenseits des Strophengesanges wie Ballade oder Opernszene herausforderten.

**Michaelstein, 6. bis 8. Mai 2005:**

**XXXIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 26. Musikinstrumentenbau-Symposium „Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts: Niederländisches und deutsches weltliches Lied von 1480 bis 1640. Instrumentenbauschulen im 16. Jahrhundert“**

**von Bernhold Schmid, München**

In teilweise parallelen Sitzungen fanden beide Tagungen gleichzeitig statt: Idee war es gewesen, historische Musikwissenschaft, Instrumentenkunde und praktische Musikausübung zusammenzubringen, um im vielseitigen Dialog das niederländische und deutsche Lied sowie dessen Aufführungsmöglichkeiten und -bedingungen zu diskutieren. Fragen nach instrumentaler Ausführung oder Begleitung waren ein Ausgangspunkt, für die die 30 Musikinstrumente des Freiburger Domes ideale Voraussetzungen boten. Veit Heller (Leipzig) erläuterte, dass im Rahmen der plastischen Ausgestaltung der Begräbniskapelle in 21 Fällen weitgehend spielbare Instrumente verwendet wurden, die eben aufgrund ihrer Bestimmung keinerlei Umbauten erfuhr und deshalb Aufschluss über bautechnische Details geben. Die in einem Konzert von der Musica Freybergensis mit Musik von Ludwig Senfl bis Melchior Franck vorgeführten Nachbauten überzeugten weitestgehend.

Zu klären war das Verhältnis des niederländischen und des deutschen Liedes zueinander: Der Germanist Guillaume van Gemert (Nijmegen) erläuterte die niederländisch-deutschen Kulturbeziehungen in der frühen Neuzeit; ein zunächst kaum feststellbares Bewusstsein unterschiedlicher nationaler Identität begann sich erst im 16. Jahrhundert auszudifferenzieren. Rebecca Stewart und Maurice van Lieshout (beide Tilburg) versuchten zu zeigen, dass die unterschiedlichen Sprachen Melodik und mehrstimmige Konzepte beeinflussen. Zu Quellen sprachen Johan Oostermann (Nijmegen; *Arnheimer Liederbuch*), Louis Peter Grijp (Amsterdam; *Antwerpener Liederbuch*) sowie Patrick Denecker (Antwerpen; Ms. Brüssel II 270). Hartmut Krones (Wien) thematisierte „Deutsches“ und „Italienisches“ bei Hans Leo Hassler. Ike de Loos (Utrecht) untersuchte Kontrafakta später niederländischer Lieder. Überblicksreferate hielten Nicole Schwindt (Trossingen) zum deutschen Lied und zu seiner Forschungsgeschichte, Franz Körndle (Augsburg/Jena) zum Verhältnis von Kirche und Lied und Bernhold Schmid über die Voraussetzungen der deutschen Vokalgattungen anhand Orlando di Lassos Werk.

Die Verbindung zur Instrumentenkunde stellte Keith Polk (New Hampshire) her: Er bot ein Kompendium der Besetzungsmöglichkeiten für die Zeit um 1550. Herbert Heyde (New York) sowie Josef Focht (München) und Klaus Martius (Nürnberg) erläuterten die Grundlagen des Instrumentenbaus in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht. Heyde zufolge kann aufgrund des dezentralisierten Manufakturbetriebes letztlich nicht von Schulen gesprochen werden. Regionale Situationen besprachen Xosé Crisanto Gándara (A Coruña; Spanien im 16. Jahrhundert), Florence Gétreau (Paris; Lyon und Paris um 1600), Gabriele Rossi-Rognoni (Florenz; Toskana), Mia Awouters (Brüssel; Streichinstrumentenbau in Italien um 1600 – welche Instrumente nutzte Monteverdi im *Orfeo*?), Karel Moens (Antwerpen; die frühe Geige in den südlichen Niederlanden), schließlich Darryl Martin (Edinburgh; Streichinstrumentenbau im London des 16. Jahrhunderts). Heidrun Rosenzweig (Basel) sprach zum historischen Kontext der „gemeinen Harff“ im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Bautechnischen Fragen zur Violinfamilie vor Stradivari ging Christian Rault (La Vanneau) nach. Alicja Knast (Poznan/London) lieferte eine kritische Interpretation eines Krakauer

Werkstattinventars von 1602. Michaela Freemanova (Kamenny Privoz) stellte Instrumente aus tschechischen höfischen und städtischen Kapellen vor.

Mit der von Konzerten und musikalischen Darbietungen umrahmten Tagung präsentierte sich Michaelstein einmal mehr als eines der führenden Institute für musikalische Aufführungspraxis; nicht umsonst veranstaltete das Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM) seine Jahrestagung 2005 in Michaelstein unmittelbar anschließend an die im Bericht abgehandelten Konferenzen.

## Rheinsberg, 20. bis 22. Mai 2005:

### „Frau Musica heute“

von Nikita Braguinski, Köln

Das jährliche Kolloquium der Musikakademie Rheinsberg im Rahmen der *Pfingstwerkstatt Neue Musik* widmete sich in diesem Jahr Werken und künstlerischen Positionen von 12 Komponistinnen, die bis jetzt in Rheinsberg an ihren Kompositionen gearbeitet haben, ebenso wie von bereits etablierten Komponistinnen wie Adriana Hölszky und Younghi Pagh-Paan. Erklärtes Ziel des von Ulrike Liedtke (Rheinsberg) geleiteten Kolloquiums war es, Kontakte zwischen den zum Teil anwesenden Musikschaaffenden und der Musikwissenschaft herzustellen, wobei die Kommunikation eine dialogische war: Die Komponistinnen waren aufgefordert, sich zu den ihnen gewidmeten Vorträgen zu äußern.

Der Eröffnungsvortrag von Helga Hörz (Berlin) „Zur Evolution der Geschlechterrolle“ bildete für das gesamte Kolloquium einen gendertheoretischen und frauenrechtsgeschichtlichen Hintergrund, indem die Entwicklungsstationen der heute vorherrschenden Geschlechterrollen nachgezeichnet wurden. Für die folgenden musikwissenschaftlichen Vorträge wurde von den Veranstaltern des Kolloquiums in dem zugrunde liegenden Programm – offenbar um einen patriarchalisch gefärbten beziehungsweise die Komponistinnen auf ihre Rolle als Frau determinierenden Blick von vornherein auszuschließen – eine eher musikimmanente Betrachtung der Werke nahe gelegt. Eine solche Empfehlung erwies sich jedoch oft als unnötig einschränkend, so dass einige Vorträge zu großen Teilen aus der „Nacherzählung“ des Werkes bestanden, während übergreifende Betrachtungen und neuere Ansätze in manchen Fällen nur vorsichtig angestrebt wurden.

Heike Frey (München) ging auf Juliane Kleins *Fünfgezackt in die Hand* ein. Von einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung des dem Werk *Trees* von Barbara Thun zugrunde liegenden Textes ausgehend, stellte Marion Fahrenkämper (Freiburg) eine formale Analyse dieser Komposition vor. Winni Starke erläuterte Konstruktionsprinzipien und stilistische Eigenheiten der einzelnen Sätze von Sybille Pomorins *Mo(u)vements*. Vera Schmidt (Cottbus) präsentierte ein Porträt von Kirsten Reese und sprach sich für eine therapeutische und pädagogische Zunuzemachung der Werke dieser Komponistin aus. Allmuth Behrendt (Leipzig) stellte die einzelnen Stationen der kompositorischen Entwicklung Younghi Pagh-Paans politischen Ereignissen in Korea und in Deutschland gegenüber und bot damit eine detaillierte Analyse der künstlerischen Positionen der Komponistin. Der Thematik ethnisch-kultureller Erwartungshaltungen auf der Seite der Hörer und der Musikwissenschaft wandte sich Arne Sanders (Berlin) in seiner Betrachtung der *Hyperion-Fragmente* Mayako Kubos zu. Bei der Untersuchung von Makiko Nishikazes *Pianopera I/II* ging Bernard Hansen (Hamburg) insbesondere auf die Funktionen der einzelnen Register des Klaviers im tonalen und im atonalen Satz sowie auf die Unterschiede in der Selbstpräsentation der Komponisten in den 1960-er Jahren und heute ein. Rebekka Sandmeier (Münster) erläuterte die Stilistik von *...Interea...* von Irina Emeliantseva. Nikita Braguinski betonte in seiner Betrachtung von Emeliantsevas *Schattenlicht* den Prozesscharakter der musikwissenschaftlichen Arbeit und stellte für das Werk ein möglicherweise vorhandenes verstecktes ‚Programm‘ in Form eines Gedichts vor. Martha Brech ging auf die Konstruktionsprinzipien von Annette Schläunz' *La Faulx*

de l'été ein. Christhard Zimpel (Berlin) betrachtete aus einer persönlichen Perspektive Adriana Hölszkys *High way for one*. Adelheid Krause-Pichler (Berlin) stellte die wahrnehmungspsychologischen Grundlagen des Komponierens bei Isabel Mundry dar. Zwei Vorträge galten Werken, die im Rahmen der Pfingstwerkstatt 2005 uraufgeführt wurden: Egbert Hiller (Köln) stellte eine umfassende Betrachtung von Alexandra Filonenkos *Einst da ich bittere Tränen vergoss* vor, und Bertram Krumm (Berlin) betrachtete ...*unendlich* von Susanne Stelzenbach. Den Abschluss des Kolloquiums bildete Michael Kaufmanns psychoanalytisch-philosophische Analyse von Yueyang Wangs *Drei Chinesinnen mit dem Kontrabass*.

## Seoul, 21. Mai 2005:

### „J. S. Bach“

#### von Jin-Ah Kim, Münster

Im Rahmen des Internationalen Festivals „J. S. Bach“ (19. bis 30. Mai 2005) fand ein Internationales Musikwissenschaftliches Symposium statt, das von der Musicological Society of Korea in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitut der Hanyang University und der Koreanisch-Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft initiiert wurde. Ziel des Festivals war es, durch herausragende Aufführungen von Werken Bachs und durch breit gefächerte wissenschaftliche Vorträge dem Komponisten und seiner Musik näher zu kommen. Das Symposium gliederte sich in drei Themenbereiche: 1. Bachs Passionen, 2. Bach und Händel und 3. Bachs Werke für Tasteninstrumente.

Nach einleitenden Worten des Präsidenten der Musicological Society of Korea, Suk-Won Yi, begann das Symposium mit einem Vortrag von Laurence Dreyfus (London), der in Abgrenzung von einer ausschließlich theologischen Interpretation das Verhältnis von Text und Musik am Beispiel von Arien aus der *Johannespassion* untersuchte. Jung-Sook Kim (Seoul) zeigte den Traditionsbezug, die Wandlung und die Innovationen der *Matthäuspassion* auf. Dabei konzentrierte sie sich vor allem auf die Entstehungsgeschichte, den Text und die Musik.

Die zweite Sektion des Symposions war dem Komponisten Bach (und Händel) in seiner geistigen Umwelt gewidmet. Ulrich Siegele (Tübingen) verglich die Lebensläufe von Bach und Händel miteinander, wobei er Gemeinsamkeiten und Differenzen vor ihrem kulturgeschichtlichen und politischen Hintergrund skizzierte. Jin-Ah Kim („Wer ist Bach?“) beschäftigte sich mit der Rezeptionsgeschichte von Leben und Werk Bachs, um – sich davon distanzierend – einen freien Blick auf die Identitätsvorstellung des Komponisten zu gewinnen.

Die dritte und letzte Sektion enthielt wiederum Werkanalysen. Zwei Beiträge befassten sich mit der Orgelmusik Bachs. Michael Radulescu (Wien) suchte durch Analyse von Zahlensymbolik und von rhetorischen Figuren auf Luther zurückgehende theologische Bezüge im dritten Teil der *Clavierübung* (1739) nachzuweisen. Und Jin-Kyu Na (Seoul) behandelte *Präludium und Fuge C-Dur BWV 547* im Hinblick auf Konstruktionsprinzipien und Satztechniken, wobei Einflüsse der durch die Analysen zu beobachtenden Merkmale auf die Gesamtcharakteristik festzustellen sind.

Die Veröffentlichung der von lebhaften Diskussionen begleiteten Vorträge des Symposions ist im *Journal of the Science and Practice of Music* und dem *Journal of the Musicological Society of Korea* (voraussichtlich 2005) vorgesehen.

Dresden, 23. bis 25. Mai 2005:

**„Komponist, Violinist, Orchestererzieher und Musikaliensammler der Dresdner Hofkapelle – Johann Georg Pisendels Dresdner Amt und seine europäische Ausstrahlung“**

von Wolfgang Mende, Dresden

Die Beschäftigung mit Johann Georg Pisendels Dresdner Tätigkeit als Violinist und Konzertmeister führt mitten hinein in elementare Fragen der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, aber auch solche der Stilassimilation oder der Musikaliendistribution. Pisendels Rolle als Begründer einer modellbildenden Orchester- und Direktionspraxis hat Kai Köpp bereits in den Mittelpunkt seiner Dissertation gestellt, die zum diesjährigen 250. Todesjahr erschien. Das von Hans-Günter Ottenberg organisierte Internationale Symposium behandelte verstärkt auch biographische, kompositorische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Eingebunden war die von der DFG und der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik geförderte Tagung in die Dresdner Musikfestspiele.

Im ersten thematischen Schwerpunkt „Biographisches und Zeitgeschichtliches“ stellte Kai Köpp (Karlsruhe/Zürich) die historischen Lebensbeschreibungen Pisendels im Licht neuer Quellen dar. Martin Petzoldt (Leipzig) erläuterte die zeitgenössische religionspolitische Situation in Sachsen. Die Faszination, die eine Kulturmetropole wie Venedig auf den sächsischen Kurprinzen und den mitreisenden Violinisten Pisendel in den Jahren 1716/17 auszuüben vermochte, illustrierte Diana Blichmann (Venedig). Hans-Joachim Schulze (Leipzig) konnte mit neuen Fakten zu Pisendels Leipziger Kontakten aufwarten. In seinem zweiten Beitrag nannte Köpp Pisendel eine „Schlüsselfigur“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, die die Kultur der „Ausführung oder execution“ nachhaltig geprägt habe. Anhand ausgewählter Kompositionen Pisendels exemplifizierte Hartmut Krones (Wien) die Kategorie des „vermischten Geschmacks“.

Innerhalb des Schwerpunktes „Kompositorisches Schaffen“ zeigte Manfred Fechner (Dresden/Jena) auf, wie Pisendel über lange Zeiträume hin ein Werk immer wieder bearbeitete. Wolfgang Hochstein (Geesthacht/Hamburg) erläuterte den Formplan des Pisendel'schen *Konzertsatzes a-Moll*, Norbert Dubowy (Heidelberg) analysierte Eigenheiten des Orchestersatzes der *Sinfonie B-Dur*. Pisendels Sammlung von Violinkonzerten Antonio Vivaldis untersuchte Karl Heller (Rostock).

Den dritten Tagungsschwerpunkt „Pisendel und die Dresdner Hofkapelle. Praxis und Repertoire“ eröffnete Zenon Mojzyc (Hamburg) mit einer quellenkritischen Studie zu Johann Adolf Hasses Oper *Cleofide*. Hieran anknüpfend teilten Ortrun Landmann und Wolfram Just (beide Dresden) heutige Erfahrungen mit diesem Werk vor dem Hintergrund der Aufführungspraxis von 1731 mit. Alina Zórawska-Witkowska (Warschau) und Ulrike Kollmar (Dresden) widmeten sich der ‚Pohlischen Capelle‘ Augusts III. bzw. der Kapelle des Grafen Heinrich von Brühl. Aus der Sicht des Praktikers äußerte sich Wolfram Just zum Thema „J. G. Pisendel und das Viola d'amore-Spiel in Dresden“. Michael Talbot (Liverpool) beschäftigte sich mit Identifizierungsproblemen und stilistischen Aspekten einer Violinsonate Giuseppe Valentinis aus Pisendels Notensammlung. Pisendels Rolle in der Händel-Überlieferung und -Praxis der Dresdner Hofmusik beleuchtete Ines Burde (Weimar). Janice B. Stockigt (Melbourne) listete 25 Dresdner Quellen (Palestrina, Caldara, Zelenka, Hasse u. a.) auf, „whose principal violin part indicates leadership of Pisendel“.

Ein vierter Schwerpunkt bezog sich auf „Pisendels Lehr-Leistung und ‚Fernwirkung‘“. Hans-Rudolf Jung (Kassel) zeichnete ein Bild von Pisendels Geburtsort Cadolzburg und der dort im 17. und 18. Jahrhundert ansässigen Familienmitglieder. Christoph Henzel (Berlin) diskutierte die Frage, inwieweit Pisendels Orchesterpraxis auf die Hofkapelle Friedrichs II. in Berlin gewirkt hat. John W. Hill (Urbana) lieferte den Nachweis, dass der Musiktheoretiker Joseph Riepel in seinen *Anfangsgründen der musikalischen Setzkunst* (1755) aus einer guten Kenntnis des Dresdner Repertoires der 1740er-Jahre schöpfte. Dass sich zahlreiche Dresdner Musiker, zumeist auf der

Durchreise nach Italien, in Augsburg aufhielten, konnte Josef Mančal (Augsburg) belegen. Rüdiger Thomsen-Fürst (Mannheim) informierte schließlich über einige Mitglieder der Familie des Pisen-del-Zeitgenossen Silvius Leopold Weiss. Die Referate werden als Band 4 der *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* erscheinen.

**München, 27. und 28. Mai 2005:**

**„Interpretationsästhetik und Aufführung“**

**von Klaus Ritzkowski und Claus Bockmaier, München**

Das von der Hochschule für Musik und Theater München und der Universität Wien unter der Leitung von Siegfried Mauser, Claus Bockmaier und Gernot Gruber veranstaltete Symposium widmete sich der Nahtstelle zwischen wissenschaftlich-theoretischem Befund und musikalisch-praktischen Konsequenzen, auch im Hinblick auf bestimmte Werksituationen – mit den Schwerpunkten Wiener Klassik und Musik des 20. Jahrhunderts.

Detlef Giese (Berlin) beleuchtete die vortragsästhetischen Wandlungen im Zeitalter der Empfindsamkeit. Mario Aschauer (Wien) hielt mit seinem Vortrag ein historisches Plädoyer für das Clavichord anhand der gemeinhin unterschätzten Bedeutung dieses Instruments noch in der Zeit der Wiener Klassiker. Einen Überblick über die Geschichte des für die musikalische Interpretation zentralen Ausdrucksbegriffs gab Reinhard Kapp (Wien). Klaus Ritzkowski stellte eine von Glenn Gould angeregte kreisförmige Formauffassung der *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach zur Diskussion. Wolfgang Rathert (Berlin/München) präsentierte die in Vergessenheit geratenen Beethoven-Interpretationen des Pianisten, Komponisten und Musiktheoretikers Ernst Levy.

Am zweiten Tag des Symposiums führte Bernhard Waritschlager (München) anhand der Kavatine Euridices aus Joseph Haydns Oper *Orfeo* eine mögliche praktische Umsetzung hier erkennbarer Dialektik von Norm und Abweichung vor. Auf ein zentrales Interpretationsproblem ging Claus Bockmaier ein, indem er die Vorteile eines gleichmäßig durchgehaltenen Taktmaßes bei den Wiener Klassikern theoretisch reflektierte und anhand von Werkbeispielen begründete. Gernot Gruber (Wien) bewegte sich mit seinem Vortrag auf einer grundsätzlicheren Ebene und diskutierte Verfahrensweisen und theoretische Grundannahmen der Musikwissenschaft aus kritischer Sicht verlorenen Praxisbezugs. Joachim Brügge (Salzburg) erörterte anhand von Mozarts *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 wiederum ein konkretes Interpretationsproblem im Spannungsfeld zwischen traditionell-romantischem und historisch-rekonstruktivem Ansatz. Mit der Mozart-Rezeption im frühen Musikjournalismus anhand von Quellentexten aus dem frühen 19. Jahrhundert beschäftigte sich Rainer Schwob (Wien).

Anhand divergierender Ausführungsbezeichnungen der *Klaviervariationen* op. 27 Anton Weberns entwarf Siegfried Mauser (München) zwei trotz deutlicher Unterschiedlichkeit je für sich legitime und überzeugende Interpretationskonzepte. Mit der uneindeutigen Notation des Klavierlieds *Afterglow* von Charles Ives befasste sich Lucie Fenner (München). Durch verschiedene praktisch demonstrierte Lesarten der Notation wurde ein avantgardistischer Weg interpretatorischer Freiheit aufgezeigt. Den Abschluss bildeten Überlegungen von Jörn Peter Hiekel (Dresden) zu einer Interpretationsästhetik des „kritischen Komponierens“ bei Helmut Lachenmann, die den entscheidenden Anteil der musikalischen Interpretation auch an der Wirkung zeitgenössischer Musik veranschaulichten.

In der Schlussdiskussion wurde unter anderem auf zum Teil noch fehlende methodische Instrumente zur wissenschaftlichen Erörterung musikalischer Interpretation hingewiesen und somit ein weiterführender thematischer Anstoß fokussiert. Eine Veröffentlichung der Referate ist in den von Gernot Gruber und Siegfried Mauser herausgegebenen *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* vorgesehen.

Zwickau, 7. bis 9. Juni 2005:

## 18. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Daniel Weber, Bayreuth

Pünktlich zum Geburtstag ihres Namensgebers veranstaltete die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V. in Zusammenarbeit mit der Forschungs- und Gedenkstätte Robert-Schumann-Haus in der Geburtsstadt des Komponisten eine Tagung, die sich den Fragen der Schumann-Forschung, -Interpretation und -Rezeption im 20. Jahrhundert widmete.

Einen ersten rezeptions- und interpretationsgeschichtlichen Diskurs eröffnete Thomas Synofzik (Köln), der am Beispiel eines Schumann'schen *Fantasiestücks* auf Konstanz und Varianz in der Interpretationsgeschichte seiner Werke verwies. Hieran schloss sich der Beitrag von Janina Klassen (Freiburg) an, in dem sie Jörg Widmanns persönlicher Sicht- und Hörweise von Werken Schumanns und dem Einfluss auf seine Komposition *Dunkle Saiten* nachging. Es folgten Ulrich Taddays (Bremen) Ausführungen zu Schumanns Romantik-Begriff im Spiegel der Schumann-Literatur, sowie Arnfried Edlers (Hannover) autobiographisch bestimmte Gedanken zu Hermann Aberts Schumann-Biographie von 1903.

Nachdem Beatrix Borchard (Hamburg) im Rückblick auf die Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts den Wandel des Robert- und Clara-Schumann-Bildes hinsichtlich seiner Rolle und seines Stellenwertes in Forschung und Biographie beleuchtete, versuchte Joachim Draheim (Karlsruhe) einen neuen Zugang zu Schumanns *Klavierquartett c-Moll* von 1828/29 aufzuzeigen, indem er auf das „editorische Desaster“ der Ausgabe Wolfgang Boettichers aufmerksam machte und eine vom ihm revidierte Fassung vorstellte. Abschließend analysierte Bodo Bischoff (Berlin) 19 Einspielungen der 3. *Sinfonie* op. 97, wobei er auf der Suche nach einer stringenten Interpretation auf die Unterschiede in Phrasierung und Artikulation im Hauptthema des Kopfsatzes hinwies.

Zu Beginn des zweiten Themenkomplexes legte Ute Bär (Zwickau) die Geschichte des Zwickauer Schumann-Denkmal und dessen wechselvolles Schicksal dar. Matthias Wendt (Düsseldorf) berichtete über den im Vorfeld der Tagung gezeigten Ufa-Film *Träumerei* von 1944, der ein „Spottlied“ auf Düsseldorf darstellte und entscheidend dazu beigetragen hatte, dass die Komposition *Träumerei* zum Synonym für Schumann wurde. Hierauf folgten Hans Joachim Hinrichsens (Zürich) Referat über Wilhelm Furtwänglers Schumann-Interpretationen und der Vortrag Michael Strucks (Kiel), in welchem dieser auf die Schwierigkeiten der angemessenen Interpretation der Spätwerke Schumanns hinwies und abschließend versuchte, Kriterien für einen verantwortlichen künstlerischen Umgang mit jenen „späten“ Werken zu formulieren.

Nachdem Michael Heinemann (Dresden) Roland Barthes Ansatz des Zugangs zu Schumann als eine von Körperlichkeit bestimmte ästhetische und empirische Zugangsweise zur Diskussion stellte, widmete sich Gerd Nauhaus (Zwickau) der Bearbeitung von *Das Paradies und die Peri*, die anlässlich des Schumann-Festes 1943 in Zwickau durch Max Gebhard vorgenommen wurde und in der das Werk im Besonderen durch Textänderungen und Umstellungen in den Dienst des NS-Staates und dessen Ideologie gestellt wurde. Den Abschluss des Symposiums bildeten Wolfgang Seibold's (Waldbrunn) Ausführungen zum Schumann-Bild in der Liszt-Literatur des 20. Jahrhunderts und Kazuko Ozawas (Düsseldorf) Referat über das Verschwinden des Husaren-Topos aus der Musik.

Im Namen der Anwesenden dankte Bernhard R. Appel (Düsseldorf) Gerd Nauhaus für die langjährige Zusammenarbeit und würdigte seine Verdienste um die Schumann-Forschung und das Robert-Schumann-Haus Zwickau, als dessen langjähriger Leiter Nauhaus in Kürze in den Ruhestand verabschiedet wird.



## Marienberg, 10. und 11. Juni 2005:

### „Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen in der Musikkultur der Vergangenheit und Gegenwart“

von Manuel Gervink, Dresden

Anliegen und Ziel dieser von Jörn Peter Hiekel (Dresden) und Elvira Werner (Schneeberg) ausgerichteten Fachtagung war es, die benachbarten Kulturlandschaften Böhmen und Sachsen in ihrer vielfältigen Vernetzung darzustellen und diese Ergebnisse nicht nur im engeren musikwissenschaftlichen Kreis zu diskutieren, sondern auch Öffentlichkeit, Regionalforschung und Kulturpraxis in den Diskurs mit einzubeziehen. Jörn Peter Hiekel war es überlassen, in seinem Einführungsreferat die ganze Bandbreite dieser Thematik auszumessen, wobei er das Perspektivische betonte: Die Wechselbeziehungen Böhmens und Sachsens gehen in die von Tschechien und Deutschland und schließlich in eine gesamteuropäische Darstellung über. Bei aller Betonung der Schaffung solcher Verknüpfungen warnte er gleichzeitig aber auch vor deren Überstrapazierung. Mit dieser Vorgabe begann der erste Teil der Tagung, in dem Überblicksdarstellungen geliefert wurden, so von Eberhardt Möller (Zwickau) und Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach), die die Geschichte der böhmisch-sächsischen Musikbeziehungen im 16./17. bzw. 18./19. Jahrhundert entrollten, während Werner Kaden (Chemnitz) sich mit der Musik der Deutschen im Erzgebirge anhand der Sängerbewegung beschäftigte. Im anschließenden thematischen Bereich, der sich mit Einzelpersonlichkeiten und ihrer Wirkung befasste, beleuchtete Jarmila Gabrielova (Prag) die Rezeption von Carl Maria von Webers *Freischütz* als deutsche Nationaloper in Prag, Manuel Gervink interpretierte den Wagner-Smetana-Konflikt als Sonderfall nationaler Identitätsfindung im 19. Jahrhundert, Michael Kube (Tübingen) stellte die von Erwin Schulhoff ausgerichteten „Fortschrittskonzerte“ als Foren der Musik der Wiener Schönberg-Schule dar, und Undine Wagner (Chemnitz/Weimar) stellte die Persönlichkeit Fidelio F. Finkes anhand von bislang unbekanntem Material in den Vordergrund. Wolfram Steude (Dresden) beschäftigte sich mit Johann Mathesius und Tomáš Spurný (Prag) mit Josef Maria Wolfram, während Albin Buchholz (Plauen) zahlreiche Orgelbauer und Organisten als Mitgestalter voigtländisch-böhmischer Musikbeziehungen vorstellte.

Der dritte thematische Komplex („Perspektiven der Volksmusik“) begann mit dem Referat von Widmar Hader (Regensburg) über die böhmische Volksoper *Der Bergmönch* als Nachtrag zu den Ausführungen Spurnýs. Walter Salmen (Freiburg), dessen Beitrag über Prager Musikanten als Leipziger Messegäste im 18. Jahrhundert wegen Erkrankung nur in Abwesenheit verlesen werden konnte, behandelte u. a. die niedere soziale Stellung städtischer Musikanten, und Lubomir Tyllner (Prag) porträtierte anhand einer Videoaufnahme den Zitherspieler Erich Peukert.

Musikkulturelle Perspektiven bildeten den Abschluss der facettenreichen Tagung: Thomas Tomaschke (Dresden/Plauen) stellte das von ihm initiierte sächsisch-tschechisch-bayerische Festival „Mitte Europa“ vor, Jadwiga Kaulfürstowa (Bautzen) ging auf die Funktion der sorbischen Gesangsvereine in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ein, und Enrico Weller (Markneukirchen) beleuchtete abschließend die böhmisch-sächsischen Wechselbeziehungen aus der Perspektive des Instrumentenbaus. Ein Tagungsbericht mit zweisprachigen Resümees (deutsch/tschechisch) ist geplant.

Köln, 23. bis 25. Juni 2005:

„Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung“

von Nikita Braguinski, Köln

Der internationale Kongress wurde vom Joseph Haydn-Institut Köln und dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln unter Beteiligung des Referats Kirchenmusik im Erzbistum Köln organisiert. Die durch Festveranstaltungen und Konzerte begleitete Tagung gliederte sich in drei Symposien, die sich verschiedenen Bereichen zuwandten. Das erste, den Perspektiven der Haydn-Forschung gewidmete Symposium wurde von Elaine Sisman (New York) mit einem Vortrag zur Vielgestaltigkeit des von Haydn für die Verbreitung, Aufführung und Rezeption seiner Werke anvisierten Publikums eröffnet, wobei ergänzend auf das Haydn'sche „Denken in Werken“ und das Phänomen des Verschweigens eines möglicherweise existierenden „Programms“ eingegangen wurde. Tom Beghin (Montreal) analysierte anhand ausgewählter Ausschnitte aus Haydns Klavier-sonaten spezifische Eigenschaften des rhetorischen Aufbaus dieser Werke und stellte die Frage, inwieweit solche sprunghafte Strukturen aus Haydns Briefwechsel übernommen worden sein können. Einen bewertenden Vergleich neuerer Haydn-Aufnahmen lieferte László Somfai (Budapest). Andreas Friesenhagen (Köln) untersuchte die Besonderheiten der Haydn-Rezeption zwischen 1900 und 1950 anhand einer Haydn-Diskographie.

Das zweite Symposium widmete sich der Forschung im Bereich von Haydns Opern. Neu entdeckte und bisher unveröffentlichte Inventarlisten mit Werken Haydns und mit dem Theaterinventar aus Haydns Zeit in Esterhaza stellten in ihren Vorträgen Katalin Szerző und Terézia Bardi (beide Budapest) vor. Der Frage, ob Haydns Terzett *Pietà di me* ursprünglich eine Einlage für eine Operninszenierung in Esterhaza war, ging Robert von Zahn (Köln) nach. Christine Siegert (Würzburg/Köln) demonstrierte Haydns Veränderungen an der Arie *Dove mai s'è ritrovato* aus Pasquale Anfossis *I viaggiatori felici* anhand der Rekonstruktion der verschiedenen Bearbeitungsschritte. Über die Konventionen und Techniken der musikalischen Darstellung des Übernatürlichen bei Haydn sprach David Buch (Iowa City). Am Beispiel von Haydns Oper *Il mondo della luna* beleuchtete Regula Rapp (Berlin) den damaligen Diskurs über die Möglichkeit der Existenz des Lebens auf anderen Planeten mit besonderer Berücksichtigung der Fragen der Persönlichkeit und Identität.

Das dritte, den Editionsfragen gewidmete Symposium eröffnete Marianne Helms (Köln) mit der Darstellung ihrer Arbeit an der Herausgabe von Haydns *Te Deum*. Silke Schloen (Köln) berichtete über ihre nachträgliche Erstellung eines Kritischen Berichts zum 1965 erschienenen *Armida*-Band der *Haydn-Gesamtausgabe*. Anhand ihrer Arbeit am *Schöpfungs*-Band der *Haydn-Ausgabe* stellte Annette Oppermann (Köln) die aktuelle Problematik von Editions- und Veröffentlichungsfragen im Lichte des veränderten Werkbegriffs mit der Akzentuierung des Schaffensprozesses dar und bot einen Überblick über die Genese und das vielschichtige Netzwerk von authentischen Revisionen in der *Schöpfung*. James Dack (Egham, Surrey) rekonstruierte die Genese des englischen Textes von Haydns *The Storm*. Einen frühen Druck des Einzelsatzes Hob. Ha:4, der möglicherweise das Finale einer Sinfonie darstellt, untersuchte Stephen C. Fisher (Cambridge, Mass.) im Verhältnis zum Autograph. Sonja Gerlach (München) stellte die Quellenlage für das *Andante con variazioni f-Moll* (Hob. XVII:6) vor. Abschließend beschäftigte sich Armin Raab (Köln) mit der Problematik der Haydn versehentlich oder aber auch wesentlich fälschlich zugeschriebenen Werke im heutigen Musikbetrieb anhand einer angeblich neu entdeckten *Missa solemnis*.

## Königsfeld, 24. bis 26. Juni 2005: „Albert Schweitzer und die Musik“

von Eduard Mutschelknauss, Berlin

Drei Erinnerungsdaten gaben den Anlass zu einem Symposium am ehemaligen Wohn- und familiären Rückzugsort des Organisten, Theologen und Arztes Albert Schweitzer: sein 130. Geburtstag und 40. Todestag sowie der 100. Jahrestag des Erscheinens seiner französischen Bach-Monographie. Abgehalten wurde die Fachtagung innerhalb der Europäischen Orgelakademie Albert Schweitzer. Nach Begrüßungsansprachen von Bürgermeister Fritz Link und dem Tagungsorganisator Michael Grüber (Sulz a. N.) lenkte Michael Gerhard Kaufmann (Trossingen), der an der fachspezifischen Koordination des Symposiums entscheidend mitwirkte, den Blick auf Schweitzers Bach-Verhältnis. Ferner wies Kaufmann auf allgemeine Vermittlungsprozesse zur Konstitution unseres Bach-Bildes und auf Negativauswirkungen von Vermarktungsstrategien im Zuge der Popularisierung des Komponisten hin. In seinem Vortrag konzentrierte sich Kaufmann auf Schweitzers Bach-Monographie. Ins Zentrum rückten dabei ästhetisch-praktische Aspekte von dessen Bach-Auffassung. Von Schweitzers Vorstellung eines Sprachcharakters der Musik ausgehend, der an den drei Symposiumstagen vielfach thematisiert wurde, leitete Kaufmann auf die Bildhaftigkeit Bach'scher Musik hin, die Schweitzer früh zu präzisieren vermochte. Mit Karsten Webers (Mosbach) Referat wurde das Spektrum über die Musik hinaus geöffnet. In seinen Ausführungen über „Albert Schweitzers Botschaft heute“ rückte der Humanist und christliche Ethiker in den Mittelpunkt, der Denker, den theologische und anthropologische Aspekte lebenslang bewegten und der die Schlüssigkeit gefundener Erkenntnisresultate unablässig hinterfragte.

Zwei weitere Vorträge deckten ganz unterschiedliche Kontexte von Schweitzers Verhältnis zur Orgel ab. Wolf Kalipp (Soest/Hannover) fokussierte „Schweitzer und die tiefenpsychologische Dimension seiner Kultur der Orgel“ mit dem ambitionierten Ziel, unter Zuhilfenahme psychologischer Analysemethoden potentielle „Seelenwege“ nachzuzeichnen bzw. aufzudecken. Er verwies auf eine mögliche Rezeptionspsychologie der Orgel im Sinne einer einheitlichen Klangpersönlichkeit und deutete an, dass ein „synästhetischer Sensualismus“ zum Begreifen der Tiefenschichten nötig wäre. Harald Schützeichel (Freiburg) thematisierte die Orgelbau- und damit Klangvorstellungen des Musikers Schweitzer. Über dessen Bach-Verständnis gelangte Schützeichel zur Explikation orgelbautechnischer Details und konnte an Schweitzers Bestrebungen zur Orgelrenovierung durch konkrete Beispiele belegen, dass am Ende der Überlegungen erstaunlicherweise ein Einheitsorgeltypus steht.

Weiterhin wurden zwei Arbeitsgruppen als parallele Sektionen eingerichtet, worin einmal „Albert Schweitzer als Theologe“ unter Leitung von Werner Zager (Frankfurt am Main/Worms) im Mittelpunkt stand und zum andern einige Facetten von Schweitzers Verhältnis zu Bach Gegenstand der Analyse waren. Diese zweite, musikalische Sektion leitete Wolfgang Baumgratz (Bremen). Hier wurde die ästhetisch-hermeneutische Aufschlüsselung Bachs kontrovers diskutiert. Als gewinnbringend erwies sich die Präsenz des Juristen und Orgelkenners Marcel Thomann (Straßburg), der in den 1950er-Jahren, in Verbindung mit der Rekonstruktion der Silbermann-Orgel von Marmoutier, Schweitzer persönlich kennen lernte und das Symposium durch eine Vielzahl von Diskussionsbeiträgen und Kommentaren bereicherte. Anwesend war ferner die Schweitzer-Enkelin Monique Egli (Rodendorf bei Basel), die gelegentlich mit anekdotischen Details aus erster Hand undurchsichtige Hintergründe illustrieren konnte.

## Magdeburg, 30. Juni bis 2. Juli 2005:

### „Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft“

von Ute Poetzsch-Seban, Magdeburg

Die Referate der Konferenz widmeten sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln dem geistig-kulturellen Leben der ‚alten Stadt‘ Magdeburg von der Reformation bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Armin Brinzing (München) würdigte die zentrale Bedeutung des ersten lutherischen Kantors Martin Agricola als Musiker, Komponist, Publizist und Musikerzieher. In einem von innerkonfessionellen Kämpfen bestimmten Umfeld bewegte sich Gallus Dreßler. Jürgen Heidrichs (Münster) Analyse der Textvorlagen zur Motettensammlung *Cantiones sacrae* (1565) zeigte Dreßlers Affinität zu den „Philippisten“, zu denen offensichtlich auch Johann Stiegel gehörte, den Heidrich als Autor des letzten bisher noch nicht identifizierten Textes namhaft machen konnte. Mit Heinrich Grimms bis ins 18. Jahrhundert hinein rezipiertem Lehrbuch *Tyrocinia*, von dem kein vollständiges Exemplar bekannt ist – es fehlt die Prima vox – beschäftigte sich Thomas Synofzik (Köln). Er stellte Rekonstruktionsmöglichkeiten für die 150 Kanons, einer „Magdeburger Kunst der Fuge“, vor. Über die mit dem Übergang zum Protestantismus verbundene Umstrukturierung der Musik am Dom, die im Bau einer bald berühmten Orgel und in der Anstellung von zwölf Musikern für die „Concert-Music“ gipfelte, informierte Wolf Hobohm (Magdeburg). Brit Reipsch (Magdeburg) befasste sich mit dem Organistenamt am Dom, das, wie an den Bewerbungen ersichtlich ist, ein besonderes Prestige besaß. Martin Petzoldt (Leipzig) gab einen Überblick über die Magdeburger Gesangbücher und wies insbesondere darauf hin, dass allein im Jahr 1738 drei Gesangbücher erscheinen konnten. Die Sicht des Historikers auf Magdeburgs Stellung während der nachreformatorischen Glaubenskriege stellte Tobias von Elsner (Magdeburg) dar. Jaroslav Bužga (Prag) berichtete über die Umstände der Umbettung Norberts von Xanten mitten im Dreißigjährigen Krieg. Einen von der „Big History“ geprägten theoretischen Blick warf Manuel Gervink (Dresden) auf die Entwicklungen im Europa des 17. Jahrhunderts. Joachim Kremer (Stuttgart) spürte dem immer wieder zu beobachtenden Phänomen der Mobilität von Kantoren nach und setzte individuelle Biographien, darunter die Gallus Dreßlers oder Malachias Siebenhaars, mit der Kontinuität des städtischen Amtes in Beziehung. Auf die ästhetische Erziehung in den Magdeburger Schulen wies Uwe Förster (Magdeburg) hin. Am Beispiel der Passionsaufführungen der Kantoren Christian Friedrich und Johann Heinrich Rolle sowie von dessen Nachfolger verfolgte Andreas Waczkat (Celle/Hannover) die Magdeburger Passionspraxis und beobachtete dabei eine Hinwendung zum Passionsoratorium. Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) stellte den Briefwechsel des jüngeren Rolle anhand von Neufunden vor. Klopstocks von den Zeitgenossen als „imaginäre Oper“ betrachteten Bardiet *Hermanns Schlacht* verglich Mark Amtstätter (Hamburg) mit Rolles im herkömmlichen Sinn opernhaftem musikalischen Drama *Hermanns Tod*. Guido Heinrich (Magdeburg) stellte eine besondere Entwicklung des literarisch-kulturellen Lebens der Stadt fest, als während des Siebenjährigen Krieges der Berliner Hof in Magdeburg evakuiert war. Die engen und vielfältigen kulturellen Beziehungen zwischen Halle und Magdeburg, die sich insbesondere in der Zusammenarbeit zwischen Musikdirektor Rolle und August Hermann Niemeyer manifestierten, untersuchte Hans-Joachim Kertscher (Halle an der Saale). Zur Tagung hatte die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik eingeladen, verantwortlich zeichneten Claudia Konrad und Klaus Hortschansky. Die Beiträge werden im *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.* veröffentlicht.

**Jena, 1. bis 3. Juli 2005:**

**„Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento“**

von Isabel Kraft, Erlangen

Das Trecento – eine Insel? Schon der Titel der Tagung schien sich dieser Sichtweise widersetzen zu wollen. Zwar fehlten Überlieferungen weltlicher Musik aus dem Duecento und Brücken zur Musik des Quattro- und Cinquecento scheinen nicht immer gefahrlos begehbar, doch führte die Entdeckung bisher unbekannter Quellen sowie eine veränderte Ausrichtung der Forschung im Hinblick auf die Musikhistoriographie, Notation und Analyse zu einer veränderten Ausgangssituation. Maßgeblich beteiligt an dieser Entwicklung ist die Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Die Musik des frühen Trecento“, deren Leiter Oliver Huck gemeinsam mit Sandra Dieckmann und Alba Scotti und in Zusammenarbeit mit Signe Rotter-Broman nun zu einer Tagung lud, die durch die Vielfalt der von Musik- und Literaturwissenschaftlern aus aller Welt präsentierten, bisher ungetroffenen Sichtweisen, Erwägungen und Entdeckungen beeindruckte.

Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) eröffnete die Reihe der Vorträge durch die Analyse der „*Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol. 4r, 8v–11v*“, die eine enge Orientierung an der Praxis zeigen und so als „Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik“ gelten können. Alba Scotti (Weimar-Jena/Erlangen) setzte mit ihrem Vortrag zur „*Machart der ‚polifonie semplici‘*“, der den Prozess des Komponierens in den Vordergrund stellte, das Thema „Satztechnik“ fort. Julia Gehring (Weimar-Jena) präsentierte erste Ergebnisse zur „Kontinuität und Transformation der Notation in Italien“. Marco Gozzi gab im Anschluss einen Überblick über die aus dieser Zeit erhaltenen Quellen des *Ordinarium missae*.

Reinhard Strohm (Oxford) vermittelte einen Einblick in das weite Spektrum der Art und Weise, wie Musik in Texten des hier zur Diskussion stehenden Zeitraumes „erzählt“ wird. Oliver Huck versuchte in seinen Ausführungen zu „Kontinuität und Transformation der Musik des Trecento“ vor allem, die harten Grenzziehungen durch die Suche nach kohärenzbildenden zu überwinden. Ebenso strich Agostino Ziino (Rom) das Gemeinsame der *Lauden-* und *Ballata-*Produktion im 13. und 14. Jahrhundert heraus.

Sandra Dieckmann (Jena) betonte in ihrem Referat zu „Funktion und Wandel in der Alba“ den Prozess der Veränderung, während Sofia Lannutti (Cremona) zwei vor kurzem erst aufgefundene, mit Noten versehene Fragmente des Duecento in den Mittelpunkt ihrer Erwägungen stellte. Joachim Schulze (Bochum; „*Institution Kunst – Institution mit Kunst. Das Lied im Duecento*“) betonte die Bedeutung der Musik für den Sitz im Leben der Dichtung. Die anschließende Roundtable-Diskussion über „Die frühesten Vertonungen volkssprachlicher Texte in Italien“ eröffnete Andreas Haug (Erlangen) mit Überlegungen zu den „Oppositionen zwischen den Liedformaten“. Die Reihe der offenen Fragen setzte Signe Rotter-Broman (Kiel; „*Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento*“) fort. Neu entdeckte Dokumente führten John Nadás (Chapel Hill; „*The End of the Italian Ars nova*“) zu interessanten Rückschlüssen auf die Biographie des Organisten Antonio Squarcialupi. Die Vorträge David Fallows' (Manchester) und Margaret Bents (Oxford) beschlossen die Tagung. Während Fallows' („*Ciconia's influence*“) den Bogen weit spannte, um zu dem Schluss zu kommen, dass um 1415 die Form der Dichtung für die Komponisten an Bedeutung gewann, ging Bent besonders auf einen um 1412, dem Todesjahr Ciconias, verfassten Traktat *Prosdocimus' de Beldemandis* ein. Prosdocimus, überzeugt von der Qualität der italienischen Notation, hatte versucht, diese vor der Übermacht ihrer französischen Gegenspielerin zu bewahren. Seine Mahnungen blieben, wie die Überlieferung zeigt, nicht unbeachtet – und so bildeten die Ausführungen Bents einen trefflichen Abschluss dieser Tagung.

Nottingham, 7. bis 10. Juli 2005:

### Fifth Music in Nineteenth-Century Britain Conference

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

Die Eröffnung der nunmehr zur schönen Tradition gewordenen Konferenz war diesmal überschattet durch die Terroranschläge in London am 7. Juli, die es einem Teil der über hundert Delegierten unmöglich machte, rechtzeitig anzureisen. In über siebzig Vorträgen wurden verschiedene Aspekte des Musiklebens behandelt, von der Musikpflege in den Arbeitervierteln Londons (Alan Bartley, Newbury) über Musikrezeption in der zeitgenössischen fiktionalen Literatur (Claire Walsh, Durham) oder Einzelfälle britischer Pianistinnen und Pianisten (Therese Ellsworth, Brüssel, und Susan Wollenberg, Oxford) bis hin zu Studien zu einzelnen Kompositionen, von Michael Balfes Oper *The Maid of Artois* (Valerie Langfield, Cheadle Hulme) und Ethel Smyths *Fantasio* (Rachael Gibbon, Manchester) bis zu Gustav Holsts Kantate *King Estmere* (Christopher Scheer, Ann Arbor) und Ralph Vaughan Williams' *Sea Symphony* (David Manning, Bristol). Zum wiederholten Male war das geringe Interesse insbesondere der britischen Referenten an Instrumentalmusik auffallend. Als Schwerpunkt des Kongresses erwies sich ein weiteres Mal der Bereich „fremde Komponisten und ihr Einfluss in Großbritannien“ – und dies keineswegs nur mit dem zu erwartenden Mendelssohn Bartholdy, auch wenn *Mendelssohn and Constructions of Britishness* R. Larry Todds (Durham, NC) Festrede gewidmet war. Daneben befassten sich Referenten auch mit der britischen Rezeption von Mozart und Viotti – zu beiden Themen gab es ganze Sitzungen –, aber auch von Bach, Brahms, Bruckner, Sousa und Verdi. Mehr und mehr (mit rund einem halben Dutzend Vorträgen) entwickelt sich Musik und (nationale) Identität zu einem Thema in der britischen Musikwissenschaft – so war R. Larry Todds Festrede in der Tat auch hier wegweisend.

Aber auch weitere Bereiche wurden behandelt, von dem ersten Konzert mit „alter Musik“ in London (Peter Holman, Leeds) über die bildliche Repräsentation des Musiklebens im Lauf des 19. Jahrhunderts (Lewis Foreman, Rickmansworth) bis hin zur Entwicklung der Programmgestaltung (Simon McVeigh, London, und Basil Keen, Horley) und Beiträgen zur Musiktheorie im 19. Jahrhundert (Paul Watt, Sydney, und Phyllis Weliver, Wilkes) sowie zum Musikverlagswesen in England (John Wagstaff, Urbana-Champaign). Das obligatorische Konferenzkonzert bestand dieses Jahr in einem Liederabend des Baritons Stephen Varcoe (Begleitung: Iain Farrington), der in seinem Programm verschiedene Aspekte der Konferenz – von Samuel Wesley und Felix Mendelssohn Bartholdy bis Charles Gounod und Hubert Parry – musikalisch lebendig werden ließ.

## BESP RECHUNGEN

ANDREAS PFISTERER: *Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2002. 349 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 11.)*

Pfisterer versucht zu zeigen, dass der Gregorianische Gesang nach der Phase einer schriftlosen, sehr stabilen und daher hohe Einheitlichkeit befördernden Überlieferung aufgeschrieben wurde. Nachweisbare Varianten gehen auf diese Überlieferung zurück, deren Eigenart darin besteht, dass konkrete, einzelne Melodien tradiert wurden. Pfisterer zufolge ist „es möglich und vielfach notwendig [...], für den Choral die traditionelle Vorstellung einer textanalogen Überlieferung von fixierten Einzelmelodien zugrunde zu legen“ (S. 214). Zur Diskussion steht damit die Vorstellung von einer „detailgenau fixierten Melodiefassung“ (S. 29). Anders formuliert heißt das – wohl gegen Leo Treitler formuliert –, dass „die melodischen Übereinstimmungen in zahlreichen individuellen Melodien mit Zufall oder Automatik eines Formelsystems nicht zu erklären“ sind (ebd.). „Dies bedeutet, dass von dem um die Mitte des 8. Jahrhunderts anzusetzenden gemeinsamen Ausgangspunkt beider Überlieferungszweige an für eine ‚mündliche Überlieferung‘ im Sinne von Improvisation im Rahmen eines sprachanalogen Regelwerks kein Platz besteht“ (ebd.).

Gestützt werden diese Hypothesen durch reiche Kasuistik anhand von melodischem, auf den Seiten 243 bis 305 ausgebreitetem, im ganzen Buch besprochenem Material. Dessen Prüfung ist schwierig, die Nachprüfung durch den Leser kaum möglich. Pfisterer untersucht Varianten, deren Bedeutung durchaus nachvollziehbar ist. Denn entscheidend dabei ist die Frage, ob sich Varianten in frühen, gar frühesten Neumierungen finden. Pfisterer folgert: „Da derartige Varianten schon in den ältesten erhaltenen Hss. auftreten, ist weiterhin anzunehmen, dass die lokale Variantenbildung an diesen Punkten schon vor der Zeit unserer ersten Aufzeichnungen begonnen hat“ (S. 29).

Die hier angezeigten Hypothesen des Verfassers melden an, dass dieses Buch von allen

durchzuarbeiten ist, die an Fragen der Überlieferung liturgischer Einstimmigkeit interessiert sind. Wer sich allerdings an die Arbeit macht, zahlt einen großen Preis an Ausdauer und Zeitaufwand. Pfisterer ist nicht in der Lage, durch Einleitung und Forschungsbericht in sein Thema einzuführen – beide Teile lässt er einfach weg –, sondern beginnt „mit der Darlegung der Befunde“ (S. 7), und das mit dem sehr speziellen Thema der „Halbtonverschiebungen“ (S. 11), ohne dass ersichtlich wird, wofür dieser Befund steht. Man muss den Gedankengängen des Verfassers lange Zeit einfach folgen, bis für die Eingeweihten wenigstens etwas deutlicher wird, wohin die Reise geht. Klarer wird die Sache allerdings erst in den zusammenfassenden Bemerkungen ab S. 213 ff., die es erlauben, beim nächsten oder übernächsten Lekturedurchgang die „Befunde“ verständnisvoller zu lesen. Pfisterer verpasst so nicht nur die Gelegenheit, Leser zu gewinnen, die nicht von Choralfragen leben, sondern sich selber durch das Schreiben einer Einleitung klar zu machen, wie wenig selbstverständlich seine Selbstverständlichkeiten sind.

Das Hauptproblem besteht darin, dass die kasuistische Argumentation Pfisterers sehr schnell in ganz allgemeine Feststellungen mündet (s. o.), die in ihrer Allgemeinheit nicht nachvollziehbar sind, was nicht heißt, sie seien falsch. Wer selbst mit Hilfe von Mikrofilmen an neumierten Quellen gearbeitet hat, weiß, wie schnell einem „passende“ Interpretationen unterlaufen. Es wäre nützlich, wenn Pfisterer an anderer Stelle eine Auswahl von Tafeln in Form von Photographien veröffentlichte und seine Interpretationen im Einzelnen vorführte. Ich habe vor über 30 Jahren aufgrund einer enormen Zahl von verfilmten Handschriften das Tafelmaterial für einen Beitrag von Solange Corbin zusammentragen und interpretieren müssen. Aus dieser Erfahrung ist mir nur allzu sehr bewusst, was sich alles durch die Wahl des Materials behaupten lässt. Wir nehmen eben, was wir zu verstehen glauben und lassen anderes beiseite. Als Aufbau einer Fragestellung aber, der sich dann nachzugehen lohnt, wenn klarer wird, wie die Hypothesen-

bildung beschaffen ist, verdient diese Arbeit unsere Aufmerksamkeit.

Pfisterer kontrastiert seine Überlegungen mit denen eines Helmut Hucke, eines Kenneth Levy oder eines David Hughes, ohne dass klar wird, welche Grundlagen seitens der erwähnten Gelehrten wie deren Umkreis dem Kontrast zugrunde liegen, wenn nicht nur Behauptungen zitiert, sondern deren Fundamente geprüft werden. Dass der Verfasser wiederum Leo Treitler und andere nur nebenbei erwähnt, erklärt sich aus dem Umstand, dass dieser „seine vorwiegend systematischen Überlegungen, wie mündliche Tradition funktionieren könnte, nie in eine historische Konstruktion, wie sie im Falle des Chorals funktioniert habe, überführt“ (S. 95, Anm. 213). Pfisterer arbeitet sicher in einer historischen Konstruktion; doch bleibt mir verborgen, welche systematischen Überlegungen er eigentlich überführen will. Von „Improvisation“ oder von „Formelsystem“ zu reden, als wären das metaphysische Entitäten, lässt vermuten, dass Pfisterer sich einer Konkretion ohne Abstraktion hingibt, weil er seine Beispiele für ausreichende Begründungen hält. Für einen kritischen Leser entspricht dieser Grundhaltung der Umstand, dass Pfisterer eine Stemmathilologie ansetzt, die ihm eine „Textanalogie“ beschert, ohne dass klar wird, wie vielfältig heutzutage Textfiliationen in der Mediävistik angegangen werden – man lese nach, was René Antoine Gauthier in der *Editio Leonina* Vol. 47/48, und Lorenzo Minio-Paluello in Bänden des *Aristoteles latinus* bieten. Doch mustere man auch Pfisterers Bemerkungen zu Möglichkeiten einer kritischen Choralredition (S. 235–242).

Der Band hinterlässt bei mir nicht deswegen einen bitteren Nachgeschmack, weil mir die Ergebnisse nicht schmecken. Es scheint, dass hier wie in den *Beiträgen zur Gregorianik* und anderen choralorientierten Erzeugnissen systematische Grundfragen von allgemein historischem Interesse zugunsten einer Choralwissenschaft aufgegeben werden, die in ihrer fachlichen Fokussierung hoch spezialisierte Ergebnisse vorlegt, ohne deutlich zu machen, in welchem Rahmen einer Geschichtsschreibung solche Ergebnisse tatsächlich Ergebnisse sind.

Der Choralforschung liegen wesentliche Probleme zugrunde – analytischer, semiotischer, allgemein historischer Art. Es ist bedauerlich,

dass sie mehr und mehr das Ende einer nur noch kirchlich relevanten, von der Musikgeschichte abgewandten Sparte findet.

(Juni 2005)

Max Haas

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

Der Titel auf dem Einband ließe vielleicht ein umfassendes Werk erwarten, in welchem etwa einerseits das bekannte Tropar mit Tonar in der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Hs. Lit. 5, und andererseits das musiktheoretische Schrifttum und die kompositorische Tätigkeit der Äbte Berno und Hermann von Reichenau besprochen werden, etwa im Vergleich mit dem für die Choralforschung bedeutenden Sankt Gallen. So etwas wäre aber vielleicht etwas banal. Traditionell liefert eine Dissertation (das Buch ist die überarbeitete Fassung der 2002 in Erlangen angenommenen Doktorarbeit) nicht alles, was man überhaupt über eine Institution, einen Komponisten oder ein Werk weiß, sondern benennt – wie auch in dem vorliegenden Band – bestimmte Probleme und Fragenkomplexe und behandelt sie exemplarisch. Das Beispiel Sankt Gallen zeigt, dass die Erforschung der Musik eines mittelalterlichen Klosters mit einem höchst komplizierten Ineinandergreifen von Liturgie, Musikpraxis und -theorie, mit der Anpassung überlieferter Traditionen an lokale Bedingungen, mit bewahrenden und erneuernden Kräften, die Zusammenarbeit von mehreren Forschern benötigt. Das ist nicht anders als in späteren Zeiten – man denke etwa an das Beispiel der Trienter Kodizes oder der Cappella Sistina. Außerdem sind nicht wenige Aspekte der Musikgeschichte der Abtei Reichenau bereits untersucht worden, u. a. von Klaper selbst, wie seine Übersicht der Forschungslage darstellt.

Bereits im Untertitel deutet der Verfasser darauf hin, dass es hier um etwas anderes als ein Übersichtswerk geht. Aus dem Inhaltsverzeichnis wird zunächst klar, dass die Musiktheorie nicht behandelt wird. (Auf diesem Gebiet leistet z. Zt. Alexander Rausch Wichtiges.) Selbstverständlich wird Bamberg 5 als Hauptquelle im zweiten Kapitel und in den entspre-



chenden Anhängen gebührend berücksichtigt. Besonders zu begrüßen ist die Diskussion der Schreiber sowohl des Grundbestands als auch der Ergänzungen. Freilich braucht man einen Mikrofilm oder Abzüge davon, um die Darstellung nachzuvollziehen. (Eine Faksimile-Ausgabe ist in Vorbereitung.) Aufgegriffen wird jedoch vor allem das, was die etwas monumental hervortretende Hauptquelle ergänzt und ihr einen Kontext verschafft. Nicht weniger als 35 neumierte Reichenauer Quellen aus dem entsprechenden Zeitraum werden von Klaper aufgelistet, obwohl neben Bamberg 5 allein das Graduale Zürich Zentralbibl. Rh. 71 vollständig erhalten ist; die anderen kleinen Fragmente oder Einzelaufzeichnungen sind in sonst nicht notierten Handschriften zu finden. Nicht alle werden von Klaper besprochen, einige jedoch eröffnen durchaus interessante neue Perspektive. So führt z. B. das Fragment 3 des Erzbischöflichen Archivs Freiburg in eine Diskussion der Hexameter- und *Hodie*-Tropen auf der Reichenau und das in St. Gallen gut belegte, aber für die Reichenau selten zu findende Phänomen der Kontrafaktur. Im „Bern-Codex“ St. Gallen 898 ist eine Melismentextierung zum Epiphania-Introitus zu finden, die eine Diskussion dieser Kompositionstechnik auf der Reichenau mit sich bringt. Ich erwähne nur noch die Schutzblätter aus dem 9. Jahrhundert (erstaunlich!) in der Handschrift Karlsruhe Aug. CCLIX mit der Sequenz *Laude mirandum* (aus Italien importiert?) und Textierungen von Offertorium-Melismen (wenn das Datum stimmt, der älteste ostfränkische Beleg für diese Praxis). Ein weiteres Kapitel, das vieles zum Überlegen bietet, ist der Frühgeschichte der Gloria-Tropen im Allgemeinen gewidmet.

Klaper gelingt es, aus kleinen Details wichtige neue Erkenntnisse über die Stellung der Reichenau in der Choralgeschichte zu gewinnen. Seine Scharfsicht und Akribie ist bewundernswert, gleichfalls seine Beherrschung eines umfangreichen Forschungsgebietes, ohne die die Präzisierung der Einzelbelege nicht möglich wäre. Im Grunde ist eine Studie dieser Art, die winzige Spuren unter die Lupe nimmt, um neue Facetten der Choralüberlieferung zu eruieren, und deren Leserschaft ja eher begrenzt bleiben wird, fast ein Luxusartikel. Schätzen wir sie dennoch, solange es solche noch gibt!

(Juni 2005)

David Hiley

*Die Carmina des Kardinals Deusdedit* († 1098/99). Hrsg. von Peter Christian JACOBSEN. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. 190 S., Abb. (Editiones Heidelbergenses. Band XXXI.)

Unter den hier erstmalig veröffentlichten lateinischen Gedichten des Kirchenrechtlers Deusdedit findet sich auch ein in Hexametern abgefasster Musiktraktat. In 110 Versen wird dort die Konstruktion der Kirchentonarten aus den Quart- und Quintgattungen durchgeführt. Die Entstehung dieses Textes in Rom im 11. Jahrhundert dürfte ein wenig Interesse beanspruchen, da zur selben Zeit die erhaltenen Aufzeichnungen des „altrömischen“ Choralbeginnen. Deusdedit verwendete für seine Beispiele auch dieselbe Notation wie die römischen Handschriften: beneventanische Neumen auf geschlüsselten Blindlinien (nur die Färbung von c- und F-Linie fehlt). Inhaltlich ungewöhnlich ist, dass die Zählung der Gattungen nicht richtungsneutral ist; die Quinte des Protus ist also bei Deusdedit abwärts eine erste, aufwärts eine vierte Quintgattung. Das in der Einleitung angesprochene Problem der Notierung der Quartgattungen, die als GFED, aGFE, haGF notiert sind, lässt sich (einfacher als von Jacobsen vorgeschlagen) dadurch lösen, dass man den F-Schlüssel durch einen c-Schlüssel ersetzt. Möglicherweise steht er auch so in der Handschrift, das beigegebene Faksimile ist hier nicht ganz deutlich. Für die sorgfältige Edition dieses kleinen Traktats wird die Musikwissenschaft dem Herausgeber dankbar sein.

(August 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTIAN MEYER: *Les Traités de Musique. Turnhout: Brepols 2001. 189 S., Abb., Nbsp. (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental. Fasc. 85.)*

Im groß angelegten Versuch, die historischen Quellen des abendländischen Mittelalters zu klassifizieren und durch knappe Einleitungen zu erschließen, liegt nun auch ein Band über die Musiktraktate vor. Der Autor ist u. a. durch seine Mitarbeit an den entsprechenden RISM-Bänden als Kenner des Materials bestens ausgewiesen. Der Zielsetzung der Reihe gemäß spielt der sachliche Inhalt der Texte nur eine untergeordnete Rolle, im Zentrum der Darstellung stehen Gattungseinteilungen (Kap. 1/2)

und methodische Fragen der Kritik (Kap. 5). Dazu kommen Kapitel über die Darstellungsweise (Kap. 3: Terminologie und Diagramme/Beispiele) sowie die Verbreitung und Rezeption (Kap. 4), den Abschluss bildet ein Überblick über die heute maßgeblichen Texteditionen.

Auffällig ist, dass unter dem Stichwort „Kritik“ zwar über Autor- und Datierungsfragen gehandelt wird, nicht aber über die Interpretation der Texte (obwohl das, wenn ich recht verstehe, die Vorgabe der Reihe ist). So wird das, was außerhalb der Musikwissenschaft Quellenkritik heißt (die Frage, wer von wem abschreibt), nur innerhalb von Kapitel 2 angesprochen. Die Frage, ob ein Autor die Begriffe und Lehrsätze, die er aus anderen Texten übernimmt, selbst versteht (oder nur als totes Bildungsgut weitergibt), bleibt ganz ausgespart. (Mathias Bielitz hat diese Frage vor einigen Jahren in *Musik als Unterhaltung* etwa für Regino von Prüm durchgespielt und dabei deutlich gemacht, dass der Schritt von der Kompilation zum Verstehen antiker Begriffe im 9. Jahrhundert für die abendländische Musiktheorie epochemachend ist.) Auch der weitere Problemkomplex des Verhältnisses von theoretischen Quellen und direkter musikalischer Überlieferung, etwa im Fall der Choralüberlieferung oder der Entwicklung der Mensuralnotation, wird allenfalls angedeutet.

Trotz dieser Desiderate liegt nun ein nützliches Handbuch vor, das auf aktuellem Stand das schwer überschaubare Textkorpus besser zugänglich macht.

(August 2005)

Andreas Pfisterer

*BERNHARD SCHRAMMEK: Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646). Kassel u. a.: Bärenreiter / Lucca: LIM EDITRICE 2001. 398 S., Abb., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 9.)*

Musikwissenschaftliche Abhandlungen zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert gehörten in der Vergangenheit eher zu den Seltenheiten. Dies gilt gerade für deutsche Forschungsarbeiten. Durch die Anregungen der Mitarbeiter des in der Stadt am Tiber ansässigen Deutschen Historischen Instituts, vor allem durch Wolfgang Witzemann, ist nun von Bernhard Schrammek eine Lücke geschlossen worden. In seiner Biographie des Komponisten Virgi-

lio Mazzocchi (1597–1646), der während der Regierung von Papst Urban VIII. (1623–1644) zu den bedeutendsten Musikern Roms gehörte und somit zur außergewöhnlichen Bedeutung dieser Stadt auch für die Entwicklung der europäischen Musik im 17. Jahrhundert einen entscheidenden Beitrag leistete, zeichnet Schrammek das gesamte Umfeld des frühbarocken Musiklebens Roms in all seinen Institutionen und in seinen sozialen Beziehungen.

Geboren in Civita Castellana kam Mazzocchi nach einer ersten Ausbildung im Jahre 1624 nach Rom, wo seine kirchenmusikalische Laufbahn begann. Ein Jahr zuvor hatte Urban VIII. den päpstlichen Thron bestiegen, der Petersdom stand kurz vor seiner Vollendung, für das Heilige Jahr 1625, wofür man Pilger aus ganz Europa erwartete, wurden Vorbereitungen getroffen. Erste Pläne für den Bau des Palazzo Barberini wurden gefasst. In diesem Zusammenhang schildert Schrammek die kirchenpolitische Situation in Rom, die Leitfunktion der Stadt für die kirchenmusikalische Entwicklung, die durch die Neugründung von Orden wie Jesuiten, Theatiner und Oratorianer im Gefolge der Erneuerung von Liturgie und Geistlichkeit nach dem Trienter Konzil bestimmt war. Den Musikern standen zudem Anstellungsmöglichkeiten an Kardinals- und Adelshöfen offen. Bis zu seiner Anstellung als Kapellmeister an der von den Jesuiten betreuten Chiesa del Gesù (1628–1629), wo er erstmals mit dem Medium des Theaters in Berührung kam, bildete sich Mazzocchi in Rom weiter. An Il Gesù kam er an die Ausbildungsstätte der jesuitischen Weltelite mit Verbindungen zum Papst und Sinn für Kunst und Musik. Hier konnte er sich als Komponist für sakrale und profane Werke sowie als Lehrer am Seminario Romano ebenso wie mit einer Kantatenwidmung an Kardinal Francesco Barberini für seine weitere Laufbahn empfehlen, die ihn 1629 an den Lateran führte. Dort sang die angesehene Cappella Pia, einstmals u. a. von Palestrina und Lasso geleitet, unter seiner Direktion bei den Hochfesten der Kathedrale des Papstes. Noch im gleichen Jahr übernahm Mazzocchi die Leitung der Cappella Giulia, neben der Cappella Sistina die bedeutendste kirchenmusikalische Institution in Rom (1629–1646). Als deren Kapellmeister schrieb er zahlreiche Kompositionen für den liturgischen Gebrauch, vor allem für die üppig

besetzten Vespermusiken am Patronats- und Dedikationsfest. In seiner eingehenden Studie arbeitet Schrammek die eklatanten Unterschiede in der personellen Struktur, den musikalischen Aufgaben, dem Repertoire und der Aufführungspraxis der beiden Kapellen heraus. Es wird deutlich, dass die Cappella Sistina als Privatkapelle des Papstes die prestigereichere Institution war, weshalb die Sänger der Cappella Giulia bestrebt waren, sich besonders auszuzeichnen, um dorthin wechseln zu können. Die Cappella Giulia war ausschließlich dem Petersdom und dem dortigen Kapitel verpflichtet, so dass von einer direkten Konkurrenz nicht gesprochen werden kann. Zunächst unterschied sich das Repertoire der Sistina kaum von jenem der Cappella Giulia. Erst um 1600 trat eine Neuerung im Repertoire der Cappella Giulia ein, die sich den Neuerungen der Zeit bereitwilliger öffnete und vor allem die Orgel als Basso-continuo-Instrument einsetzte. Einzelheiten zum Status der Cappella Giulia vermitteln in eindrucksvoller Weise die Kapitel „Geschichtliche Entwicklung“, „Sängerische Pflichten, Ämter und Strukturen“, „Repertoire und Aufführungspraxis“. Auch die kirchenmusikalischen Nebenbeschäftigungen in den Oratorien und anderen Institutionen werden angesprochen. Einer der Höhepunkte in der künstlerischen Laufbahn Mazzocchis war die Anstellung als Hofmusiker bei Kardinal Francesco Barberini, für den er vier abendfüllende Opern schrieb. „Im Spannungsfeld zwischen Kirche und Karneval befand sich Mazzocchi mit seiner angesehenen und nie gefährdeten Stellung im Petersdom letztlich auf der sicheren Seite“ (S. 267). Das Komponieren zur Ehre Gottes habe Mazzocchi mehr gelegen als das Verfassen von Karnevalswerken.

Im Kapitel „Insigne compositore“ analysiert Schrammek Mazzocchis *Sacri flores* und seine *Psalmi Vespertini* hinsichtlich Drucklegung, inhaltlich-textlicher und musikalischer Aspekte. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Praxis der Mehrchörigkeit gelegt, wobei u. a. das 20-stimmige *Magnificat* für fünf Chöre (Werkkatalog Nr. 23) im Zusammenspiel von Raum und Klang eingehend untersucht wird.

Ein thematischer Werkkatalog mit diplomatischer Titelwiedergabe, Angaben zu Gattung, Besetzung, Provenienz, Konkordanzen, zum Quellentyp und mit Literaturhinweisen

gliedert die 91 in Drucken und Manuskripten erhaltenen Kompositionen nach Mess- und Vesperkompositionen, Geistlichen Motetten, sonstigen geistlichen Werken, Opern und sonstigen weltlichen Werken. Die 195 verschollenen Kompositionen konnte Schrammek dem Titel nach auflisten. Eine Bereicherung stellen die abgedruckten Originaldokumente aus dem Leben des Komponisten, zu den Dienstvorschriften der Kapellen, zu Noteninventaren, Widmungen und Sängerbesoldungen (auch in deutscher Übersetzung), ferner die zahlreichen Notenbeispiele und Abbildungen dar. Untersucht werden die Lebensdaten von dreißig Musikern aus dem Umfeld Mazzocchis nach Herkunft, Familienstand, Ausbildung, künstlerischer Laufbahn und Veröffentlichungen. Ein Abkürzungs- und ein Quellenverzeichnis sowie eine umfangreiche Bibliographie ergänzen die auf exakter Quellenarbeit aufbauende Untersuchung, die die Tür zu einem bislang kaum beachteten musikalischen Repertoire, das hinter jenem der Cappella Sistina hinsichtlich der Qualität in keiner Weise zurücksteht, öffnet. Besonders eindrucksvoll ist die gelungene Darstellung der Verbindung von aufführungspraktischen Quellen aus dem sozialen Umfeld Mazzocchis mit der Realisierung in der Musik. Gerade wegen des in Rom reichlich vorhandenen und hier aufwendig zusammengetragenen Archivmaterials wäre allerdings ein Personenregister dienlich gewesen.

(Juni 2005)

Siegfried Gmeinwieser

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

Man mag es kurios finden, dass liturgische Gebrauchsdichtung deshalb gelesen und kommentiert wird, weil ein postum erfolgreicher Komponist sie vertont hat. Dennoch besteht offenbar eine Nachfrage nach Verständnishilfen für Musikliebhaber, denen die Vertrautheit mit Bibel und christlicher Tradition fehlt. Das vorliegende Wörterbuch ist mit erkennbarer Sympathie für die barocke Bilderwelt und die mittelalterliche Brautmystik geschrieben, erreicht aber nicht das fachliche Niveau der professionellen „theologischen Bachforschung“. Schwierigkeiten hat die Autorin mit manchen

theologischen Begriffen wie „Heil“ und „Inkarnation“ (offenbar mit „Einwohnung“ verwechselt). Öfter fehlen biblische Verweise (z.B. Jakobs Stern, Isop), Fehlinterpretationen sind z. B. Gilead = Babylon, „Horn“ (des Heils) = „Füllhorn“, „die Sündenrute binden“ = Erlösung, „Tauben“ in BWV 175/5 als Vögel statt als Gehörlose. Das Buch ist daher nur mit Vorsicht zu benutzen.

(Februar 2005)

Andreas Pfisterer

*Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Gerhard SPLITT. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. XI, 251 S., Abb.*

Wenn es im Musikleben des 18. Jahrhunderts eine Großmacht gab, dann war es das Drama per musica; und wenn dieses einen Statthalter hatte, dann den Dichter Pietro Metastasio. Die ungezählte Male kompositorisch bestätigte Sinnfälligkeit der von ihm vertretenen Normative und die Kongruenz mit gesellschaftlichen Ritualen haben diese Herrschaft ebenso stabilisieren helfen wie poetische Qualitäten; wenige haben so viele Libretti verfasst und kein anderer eines, zwischen dessen erster und letzter Vertonung mehr als hundert Jahre liegen.

Spätestens, wenn es abwärts geht, heftet sich die Kritik mit Vorliebe an das, was die Macht der Großmächte konstituierte, wird Stabilität als Verhärtung entdeckt, innere Konsequenz als Schematismus, Einbindung in gesellschaftliche Rituale als Anpassung, der milde Statthalter als bloss usw. Weil die Fortschrittsgläubigkeit des aufklärerischen Jahrhunderts die Überzeugung begünstigte, Neues müsse eo ipso besser sein als das Überkommene, wurde Metastasio übel mitgespielt. Hinzu kam, dass er als einer von wenigen im „tintenklecksenden Säkulum“, am ehesten mit Ausnahme des auf den Seiten 142 ff. herangezogenen Briefes an François-Jean Marquis des Chastellux, sich theoretischer Rechenschaft enthielt und auch deshalb unzeitgemäß erschien bzw. der Arroganz einer „Galionsfigur des Despotismus“ (Vittorio Alfieri, S. 16) verdächtig, die dergleichen nicht nötig findet.

Hat ein derartiges Gefüge von Simplifizierungen sich erst einmal etabliert und als schmalspuriger Deutungshintergrund nützlich erwie-

sen, fällt der Rückbau schwer und bedarf, trotz wichtiger Vorarbeiten, vieler Helfer von vielen Seiten. Das nur einem Segment der Wirkungsgeschichte gewidmete Potsdamer Symposium versammelte 13 Referenten (zwölf Referate sind abgedruckt); dennoch meinen die Herausgeber, „nur erste Pflöcke in ein weithin noch unbestelltes Areal“ gerammt zu haben (S. IX) und nennen dringliche Desiderate in Bezug auf diesen „größten musikalischen Dichter“ – so hat ihn immerhin der dezidiert unkonservative Johann Friedrich Reichardt genannt. Zu den Verdiensten des Symposiums gehört, dass es die Dimension der Herausforderung Metastasio verdeutlicht – nicht nur die Notwendigkeit kompetenter Fachüberschreitungen bei der Würdigung eines Literaten, der Musikgeschichte gemacht (da reden wir bereits unangemessen arbeitsteilig) und auch die „Philosophie“ des barocken Bühnenbildes geprägt hat, sondern, einsetzend u. a. bei dem detailliert aufzuarbeitenden Umstand, dass „der Metastasianische Operntypus selbst das Ergebnis einer Reform“ ist (Silke Leopold in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 73) über Einsichten zur schwer begreifbaren Harmonie von Ton und Wort, Norm und individueller Prägung (liegt da nicht, mit Valéry zu reden, „das Rätsel in der Klarheit“?) bis hin zur Dialektik zwischen – wie sehr? – festgeschriebener, musikalisch vielmals erneuerter Res facta und je einmaliger Bühnenpräsenz. Wo und wie z. B. bringen wir hier unsere Begriffe von Werk-Identität oder ästhetischer Autonomie unter? Lediglich von Lockerung, Durchlässigkeit o. ä. zu reden, wäre kaum mehr als eine Ausrede bzw. ein qua Terminologie ausgestelltes Zertifikat für Nichtbegreifen.

Volker Kapp („Metastasio und die Aufklärung“, S. 1 ff.) geht es um eine historische Ortsbestimmung; obwohl „man Metastasio mit gewissem Recht mehreren Epochenbezeichnungen zuordnen kann“ (S. 3), sieht er ihn, welcher u. a. auch freimaurerische Konzeptionen in seine Libretti eingearbeitet und von Voltaire, Grimm und Rousseau teilweise begeisterte Zustimmung erfahren hat, näher bei Rokoko und Aufklärung (S. 2). „Das Motiv, meinen Mitmenschen nützlich sein zu können, wäre das stärkste, um mich meine Praxis ändern zu lassen“ (S. 7 f.) – so etwas formuliert kein auf den Status quo eingeschworener Fürstendie-

ner. Theodor Verweyen detailliert jene Ortsbestimmung in einer Beschreibung der „Stellung und Aufgaben eines kaiserlichen Hofpoeten“ (S. 15 ff.) und gibt wichtige Belege, zugleich Denkanstöße zur „epideiktischen“ Durchdringung der Künste, die im dynamischen Prozeß der ‚Rhetorisierung‘ aller soziokulturellen Bezüge motiviert ist“ und zur „Panegyrisierung“ der literarischen Genres und Formen der Künste, die ihren Grund im sozialen und politischen Gratifikations- und Disziplinierungszusammenhang der Hofkultur hat“ (S. 17). Über welche Abgründe in Bezug auf Bestimmungen und Bedingungen hören wir, ohne uns dessen im Einzelnen bewusst zu sein, bei Metastasios Komponisten hinweg!

Dass man seine „Schönheiten nicht so eingesehen hat, als es hätte seyn sollen, und seyn können“, formulierte Johann Adam Hiller, den man kaum als Sympathisanten einer „Galionsfigur des Despotismus“ vermutet. Mit dem Zitat leitet Christoph Henzel („Dichter der Regenten und der Hofleute“. Metastasio an deutschen Fürstenhöfen“, S. 59 ff.) zur Untersuchung der Wirkungen in Deutschland über, protokolliert die Langeweile Wilhelminens von Bayreuth („man könnte während einer Aufführung ein philosophisches System entwerfen“, S. 62), charakterisiert die Oper als „kein Opus, sondern ein Aufführungsereignis [...], in welchem die konkurrierenden Ansprüche der einzelnen beteiligten Kunstmittel austariert werden mußten“, S. 61) und zitiert (S. 68 ff.) emphatische Bekenntnisse zu einer Dichtkunst, ohne die „ein Hasse und Graun, trotz ihren Talenten, ihren Kenntnissen und ihrem Fleiße, ihr schönes Ziel“ nie „erreicht“ hätten. Albert Meier („Südliche Lektüre im Norden. Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung“, S. 73 ff.) stellt dem eine „Interessen-Lücke hinsichtlich der italienischen Dichtung“ (S. 81) gegenüber, begründet in erster Linie dadurch, dass Prosa, welche in Frankreich und England „weit größeres Gewicht besaß, [...] für die breiteren Leserschichten um vieles attraktiver war als die rhetorisch fundierte Lyrik“ (S. 84). Könnte Metastasio von der „Lücke“ nicht vor allem deshalb unbetroffen geblieben sein, weil man die von ihm geprägte Oper weniger als italienisch denn als international verbindliche Form ansah?

„Wie kann ein Autor als unüberbietbares Vorbild begriffen werden, dem man dann in der Praxis weitgehend doch nicht folgen kann?“ (S. 86). In einem im Hinblick auf das Symposiums-Thema zentralen Beitrag beantwortet Jörg Krämer („Ein ‚für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‘. Metastasio und das deutsche Singspiel“, S. 85 ff.) die Frage auf ebenso differenzierte wie ausführlich dokumentierte Weise, beschreibt Opera seria und Singspiel als Formen, welche „im Bereich der ihnen impliziten Anthropologie so viel gemeinsam“ haben, „daß beide auch von daher nicht als Gegenmodelle, sondern als komplementäre Ausfaltungen einer gemeinsamen Kultur zu begreifen sind“ (S. 99), und analysiert die „von den offenen, dynamischen Konzepten [...] der Genie-Zeit“ inspirierten ersten Einwände gegen die seria; kaum 25 Jahre später, „um 1800 hat sich dann die Abwertung Metastasios [...] auf breiter Front durchgesetzt“ (S. 101), jedoch auch die Stunde des Singspiels geschlagen.

Der friderizianischen Oper, „immer noch ein wenig bekanntes Phänomen der Operngeschichte“, welches „nicht unbedingt auf einen Operntypus reduziert werden kann“ und bei näherem Hinblick sich als hochambitioniertes Unternehmen erweist, nimmt sich Michele Calella an (S. 103 ff.). Offenbar dachte Friedrich „an ein *dramma per musica* [...], das zwar den Status einer Tragödie hat, aber seine eigenen Normen der tragischen Wahrscheinlichkeit befolgt“ (S. 113). Hierfür sprechen einerseits die Abneigung gegen schematisches *Da capo*, andererseits die Toleranz gegenüber dem „merveilleux en action“, welches in der Oper willkommen, in der Tragödie hingegen fehl am Platze sei; hierfür spricht erst recht, dass Friedrichs Bevorzugung der Kultur Frankreichs dessen Musik auslässt. Die erscheint ihm, wie u. a. der Briefwechsel mit der Bayreuther Schwester verrät, antiquiert und stünde der Möglichkeit entgegen, dass „*l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions*“ (S. 123): Soviel Nähe zur „Schaubühne als moralischer Anstalt“ hätte man hier nicht erwartet – aufgrund pauschal konservativer Vorstellungen, welche sich mit einem absolutistischen Regiment leichter verbinden und durch den Verfasser so gründlich wie differenziert widerlegt werden. Hierbei spielen klug

gewählte Dokumente ebenso eine Rolle wie u. a., abgehandelt anhand der Vermittlungen zwischen den durch Rezitativ und Arie repräsentierten Zeitqualitäten, opernästhetische Grundfragen. Eine exemplarische Fallstudie.

Das gilt nicht weniger für Susanne Schaal-Gotthardts Betrachtung des Singspiels *Günther von Schwartzburg* („Nationaloper versus *dramma per musica?*“, S. 125 ff.). Wenngleich sie bei dem Fazit eines „Konglomerats aus Konventionen des *dramma per musica* und Elementen der Wielandschen Singspieltheorie, verbunden mit Versuchen der literarischen Innovation“ ankommen muss (S. 138), springt doch eine – besonders im Hinblick auf angemessene Kriterien – umsichtige Ehrenrettung heraus; immerhin hat sie Mozarts, alsbald von Schubart bestätigtes, Verdikt vom November 1777 gegen sich! Sehr zu Recht steht ein zeitgenössisches Lob von Christoph Martin Wielands/Anton Schweitzers Singspiel *Alceste* als „das erste Stück unserer Bühne in Metastasios Geschmack“ am Anfang – auch hier also mehr Anschluss als Opposition. Die Verfasserin weist auf die Koinzidenz mit „Carl Theodors Plänen zur Errichtung eines Nationaltheaters“ hin und analysiert eingehend, welchen Interessen das Libretto ein arg kompromisslerisches Genüge leisten musste – u. a. durfte der unterliegende Anti-Held Günther, Vorfahr des regierenden Kurfürsten, nicht schlechtweg der Unterlegene sein.

Die Aufräumarbeiten in einem von Vorurteilen dicht besetzten Feld, auf die das Symposium insgesamt verpflichtet war, wenden sich in den folgenden drei Beiträgen der theoretischen Begleitung zu. Ton, Quantität und zumeist auch Niveau zeitgenössischer Essays, Briefe, Traktate usw. verraten die Verve, mit der einschlägige Diskussionen – nicht nur als ästhetische – geführt worden sind; sie verdeutlichen überdies, welch tief gehende und weit gespannte Selbstverständigungen der Wiener Klassik vorausgegangen, bei ihr vorausgesetzt sind. Auch im Hinblick darauf erscheint Laurenz Lüttekens Beitrag über „Metastasio im Spannungsfeld der deutschsprachigen Opernkritik“ (S. 141 ff.) als ein Grundtext. Metastasios „Präsenz in der opernkritischen Debatte“, so Lütteken unter Beihilfe gewichtiger Zitate, gründe weniger „auf genuin poetologischen Argumenten als auf der Vorstellung, hier sei ein

Modell von Dichtung geschaffen, das [...] zur Versöhnung von Poesie und Musik beitrage, ja diese überhaupt erst ermöglichen könne“ (S. 150).

Damit wird der Protagonist oberhalb der seinerzeit durch Gottscheds Verdikt bestimmten Diskussionsebene platziert, einer „Debatte von Poeten mit poetologischen Argumenten“, welche sich mehrmals im Streit um „das Wahrscheinlichkeitsdefizit des musikalischen Theaters“ (S. 148) festrannte. Die Platzierung kann sich u. a. auf den oben genannten Brief an Chastellux stützen, eine der wichtigsten Aussagen des 18. Jahrhunderts nicht nur zur Priorität von Dichtung bzw. Musik. Deren differenzierte Dialektik durchleuchtend gelangt Lütteken zu erstaunlichen Ergebnissen: „Wenn die Musik mit der Poesie zusammenkommt und den Vorrang haben will“ (hier in einer zeitgenössischen Übersetzung), „so vernichtet sie die Poesie, und vernichtet sich selbst“ (S. 143) – damit verordnet Metastasio wohl Subordination, jedoch mithilfe eines die doppelte Vernichtung betreffenden Junktims, welches die Frage nach sich zieht, wie nahe beide beieinander lägen. Dies bestätigt ein weiterer Passus, welcher, so Lütteken, „die Möglichkeit einer von der Poesie sich lösenden Musik [...] nicht“ nur nicht bestreitet, sondern „kategorial zu fassen“ sucht: „Der Misbrauch [...] geht so unerträglich weit, daß uns nur zweien Wege noch übrig sind. Die Musik [...] muß sich entweder aufs Neue den Gesetzen ihrer Gebieterin unterwerfen [...] oder sie muß sich ganz und gar von ihr losmachen, und sich künftig mit ihrer eigenen Melodie begnügen“ (S. 144). Deutlicher als die Übersetzung sagt der Originaltext „*della propria interna melodia*“, dass „Melodie“ hier weniger musiktechnisch denn – weshalb sonst „interna“? – auf der Linie von Matthesons „Klang-Rede“ als Inbegriff von etwas verstanden wird, was später einmal „poetische Idee“ o. ä. heißen wird. Metastasio hat das zu einer Zeit formuliert, da um ihn herum in Wien die „*propria interna melodia*“ längst blühte.

Insofern mag sie ähnlich konnotiert sein wie die „musikalische Poesie“ im Titel des nahezu 500-seitigen, 1752/53 in Berlin erschienenen Traktates von Christian Gottfried Krause, dem Gerhard Splitt eine eindringliche Betrachtung widmet („Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in der Opernpöetik Christian Gott-

fried Krauses“ (S. 157 ff.). Zwar stellt Krause die italienische Oper in den Mittelpunkt, und demgemäß muss Splitt „musikalische Poesie“ bestimmen als „dasjenige, was der Musik als ‚Vorwurf‘ dient“ (S. 162). Dennoch fällt auf, wie häufig und eindrucksvoll musikalische Details von spezifisch musikalischen Wirkungen her beschrieben werden – offenbar auch aus Verlegenheit gegenüber einem spezifisch „musikalisch Schönen“. Sie hängt u. a. mit Unsicherheiten des Überganges von einer Betrachtungsweise, die auf den kategoriell gesicherten Affekten gründet, zu einer neuen zusammen, die sich auf das definitorische Glatteis des „Geschmacks“ hinaustrauen muss. Ihretwegen bleibt Krauses Verhältnis zum Bezugspunkt Metastasio gleichermaßen widersprüchlich wie gewissenhaft begründet, ihretwegen sucht er Rückversicherung bei seinem Freunde Johann Wilhelm Ludwig Gleim und kommt, nicht nur, weil er den jüngsten Stand der Komposition reflektieren will, bis zuletzt von Revisionen nicht los, bei denen die Distanz zu Metastasio zunimmt. Zudem geben Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Traktats und in den Dialog mit dem intensiv und detailliert teilnehmenden Freund dem Beitrag großes Gewicht.

Kaum ein Vorgang illustriert die Dramatik der opernästhetischen Entwicklung drastischer als Ranieri de' Calzabigis ins Jahr 1790 fallender Widerruf fast aller 1755 im Vorwort zu einer Metastasio-Gesamtausgabe vertretenen Positionen, und kaum eines illustriert ihre vermeintlichen Umwege besser als der Umstand, dass Johann Adam Hiller vier Jahre vor dem Widerruf eine Übersetzung der „dissertatione“ von 1755 in einem Buch veröffentlichte, welches sich wie eine Apologie Metastasios liest und als Bestätigung, dass die Einwände, die die Verteidigung nötig machten, 30 Jahre lang gleich geblieben sind – „stereotype, schematische Fabelführung, schlechte Imitation französischer Dramen, mangelnde Integration von Ariensversen in den dramatischen Zusammenhang, starre Affektypen und Charaktere etc.“ (S. 183). Hartmut Grimm („Johann Adam Hillers Metastasio-Apologie“, S. 183 ff.) erklärt dies aus Hillers „skeptischer Sicht auf die Entwicklung der Konstellation zwischen dem *dramma per musica*, der *opera buffa* und dem deutschen Singspiel“ bzw. daher, dass die beiden Letzteren „in absehbarer Zeit [...] nicht in

der Lage“ wären, „der in Metastasios Dramen gebotenen Einheit von poetischer Qualität und musikalischer Prosodie etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen“ (S. 185 bzw. 187). Dahinter steht, wie moralisierende Vorwürfe gegen die „Frivolität“ der jüngeren Genres verraten, ein *horror vacui* angesichts eines rasch fortschreitenden Stilwandels, durch den Hiller bewährte Maßgaben veruntreut sieht.

Ein überaus signifikantes Exempel kann Christine Fischer anhand der Beziehungen zwischen Maria Antonia Walpurgis und Metastasio statuieren („Metastasio *l'a cruellement mutilé*“. Der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis“, S. 193 ff.). Die vielseitig ambitionierte und begabte Witeltsbacherin, seit 1747 sächsische Kurfürstin, hatte ihn um Rat gebeten und damit in ein delikates Überkreuz-Verhältnis von sozial höher gestellter Schülerin und zu den niederen Chargen gehörigem Lehrer hineingezogen. Obwohl im Umgang mit Höhergestellten geübt, hat er sich am Ende zu weit hervorgewagt, offenbar auch, weil er die durch Lobsprüche verwöhnte Dame nicht kannte und, wenn in Rollen revidierend, die sie sich selbst zugehört hatte, persönlichste Ehrgeize verletzte. Damit war mehr als Eitelkeit betroffen – immerhin lässt die Kurfürstin eine ihrer Heldinnen darüber nachdenken, weshalb nicht auch Frauen das Recht zustünde, allein ein Reich zu regieren, und in ihrem Stück über die Amazonenkönigin Talestri haben, anders als beim Meister, die Frauen viel zu tun und zu sagen und die Männer wenig. Mit der Entdeckung der jeweils früheren Fassungen, der Auswertung flankierender Zeugnisse, der zwischen Dresden und Wien gewechselten Briefe und einer detaillierten Analyse textlicher und dramaturgischer Veränderungen verdeutlicht die Autorin die zwischen sozialen und ästhetischen Maßgaben pendelnde Dramatik eines Arbeitsbündnisses, welches notwendigerweise mit einem Bruch endete, und vermittelt dem Leser informative und konkrete Einblicke in eine nachgerade paradigmatische Konstellation.

(November 2004)

Peter Gülke

MARC STRÜMPER: *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hof-*

*kapelle im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. 420 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 28.)*

In dieser Monographie für einen bisher unbekanntem Gebrauch der Gambenfamilie wird gleich zu Anfang mitgeteilt: „Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, einen vollständigen Katalog der in Österreich erhaltenen Musik für und mit Viola da gamba zu erstellen“ (S. 13). Vielmehr scheint es darum zu gehen – ich hoffe, ich habe das richtig verstanden – ‚lohnende‘ Musik zu erfassen für eine „Konzertsituation vor einem aufmerksamen Publikum“. Strümper präsentiert sich damit von vornherein mehr als interessierter Musiker denn erkenntnisorientierter Wissenschaftler. Schade.

Die Ausbeute in der weltlichen und geistlichen Hofmusik, der Kammermusik und schließlich im Continuo ist beträchtlich. Dazu kommt ein kleiner Anhang mit Personalregesten, Inventaren und theoretischen Texten, die z. T. noch nicht publiziert oder im Fall des Textes von Johann Jacob Prinner nicht allgemein zugänglich sind. (Dieser wurde bereits 1995 von Thomas Drescher in *Glareana*, 44. Jg., H. 1, veröffentlicht.) Hier bietet sich eine neue hochinteressante Musikkultur mit prachtvollen Besetzungen, neuen Gattungen und einem Musikleben, das von einem musikfreudigen Kaiser gefördert wurde.

Mit der im Titel angezeigten Instrumentengeschichte steht es jedoch nicht so glücklich: Ein paar Daten zu Musikern, die nachweislich oder möglicherweise Gambe spielten, anstelle einer Zusammenfassung oder gar Erweiterung der Arbeiten zum österreichischen Instrumentenbau gerade in jüngster Zeit (Moens, Hopfner, Focht, Martius) – die nicht erwähnt werden – wird uns eine fünfzig Seiten lange Auflistung von Texten angedient (darunter Praetorius, Mersenne, Simpson, Brossard), die mit dem Thema nichts zu tun haben und seit Generationen tägliches Brot sind. Stellvertretend für den Gambenbau steht einzig die unkommentierte Abbildung einer Discantgambendecke aus der Sammlung Vasquez. Kein Kommentar zu den doch aufregenden Entdeckungen, dass in Österreich alle Mitglieder der Gambenfamilie – anscheinend sogar einschließlich des Pardessus de viole (S. 119) – bis ins 18. Jahrhundert im Einsatz waren, die Tatsache, dass man

Bassgamben orchestral einsetzte (S. 184), dass Gamben nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien zusammen mit Chalumeaux und Klarinetten erklangen, dass Akkordik nicht die Ausnahme, sondern anscheinend die Regel war, und dass man fünfsaitige Violininstrumente akkordisch spielte. (Der Hinweis auf die Register von Florenz mit ähnlichen Instrumenten wird angeführt; es fehlt hingegen der Hinweis auf die interessanten Darstellungen bei Baschenis.) Das sind doch alles neue Erkenntnisse, die es zu würdigen gilt!

Man hat den Eindruck, dass Strümper mit der Materie überfordert war oder kein systematisches Konzept für seinen Umgang mit den Quellen erarbeitet hatte. Gab es keinen Betreuer, der ihn hätte stützen können? Eine gelegentliche Tabelle hätte mehr geklärt als das fast hilflose Mäandern, das sich durch den gesamten Text zieht, z.B. zu der alten Frage, was eine Violetta ist, wie die Tessitura der Gambenstimmen ist – Umfänge werden nur vereinzelt genannt –, und Vergleiche mit den Nachbarn, z. B. Venedig, gibt es nur sporadisch. Sehr ärgerlich sind die Notenbeispiele mit einer Systemgröße von durchschnittlich 3 mm, für die man eine Lupe bräuchte.

Diese Überforderung manifestiert sich das ganze Buch hindurch. Bilder erscheinen entweder ganz ohne Bezug zum Text (S. 190) oder vom Text um Seiten getrennt (die Lira da gamba von Praetorius auf S. 63, deren Text auf S. 68). Es wird von Akkorden geredet, aber kein Beispiel gebracht (S. 155), oder das angezeigte Notenbeispiel passt nicht zum Text (S. 157). Die Notenbeispiele auf S. 145 und 149 sind identisch (gehört zu S. 149, während das Erste fehlt). Ein Begriff wie „Arpeggio doppio“ wird unkommentiert gelassen (S. 202). Bei Reparaturen von Instrumenten wird zwar aus den Regesten mit Datum und Preis zitiert, aber der Ankauf einer „teuren“ Violine von Francesco Amati kostete „schon zu ihrer Zeit um einiges mehr als einheimische Instrumente“; der Preis wird allerdings verschwiegen (S. 261). Ein Paradebeispiel für historische Schlamperei findet sich auf S. 166: „Das [...] Instrument erhält vor allem im deutschsprachigen Raum die Bezeichnung *English Violet*.“ Wohl kaum; es heißt ganz treudeutsch „Englisch(es) Violet(t)“. In England war dieser Name unbekannt. Zuweilen vermisst man eine präzise Recherche, die doch



im Zeitalter von RILM und Internet wahrhaftig keine Schwierigkeit darstellen sollte, z. B. S. 166, Fußnote 232, wo Strümper rekurriert auf ein angeblich „kürzlich“ von Peter Holman (nicht Holeman, wie irrtümlich geschrieben) ausfindig gemachtes Londoner Patent aus dem Jahr 1608/09 über die Erfindung von Resonanzsaiten. Die Kenntnis dieses Patentes ist schon lange Allgemeingut. Entdeckt wurde es von John Ward und im *Lute Society Journal* 1979/80 publiziert, von mir 1989 („Die englische Lyra viol“) behandelt, von Andrew Ashbee (*RECM*, Band IV) im vollen Wortlaut samt Referenzen zitiert, und schließlich von Holman wiederholt. Die gedankliche Unordnung schlägt sich sogar in der Sprache nieder; so konnte sich Antonio Bertali hoffentlich nicht „scheinbar“ einen Namen machen, sondern doch wohl eher „anscheinend“ (S. 216). Diese Beispiele sollen nicht als Beckmesserei verstanden werden; sie haben sich vielmehr beim Lesen angesammelt und sind in ihrer Fülle nicht mehr zu ignorieren.

Erst bei der solistischen Kammermusik wird die Luft klarer. Es ist offensichtlich, dass Strümper hier besser zu Hause ist. Die Notenbeispiele werden prägnanter, die Erklärungen einleuchtend, und er hat sogar mit einer echten ‚Rosine‘ aufzuwarten, die vor allem in England mit Interesse aufgenommen werden wird: der Entdeckung eines Stimmbuches von William Youngs *Sonate à 3 Viole*, Innsbruck 1659, in der Bibliothek der Grafen Goëss. Ein pikanter Fund, denn hier wurden seinerzeit durch Douglas Alton Smith 13 Hefte mit Tabulaturen für Lauten und Gamben gefunden. Die daneben liegenden Hefte ließ man unbeachtet. Die Musik ist aus Handschriften bekannt, neu hingegen ist Youngs Vorwort mit der Erwähnung seiner „octo-cordall viol“, die bisher nur aus einem Reisebericht von 1656 bekannt war. Young druckt sein Vorwort zusammen mit seiner Korrespondenz mit Athanasius Kircher, in der er diesem einen Recherchefehler nachweist. Eine weitere Rosine ist die Erwähnung der Maria Anna Magdalena Biber, Tochter von Heinrich Ignaz Franz Biber, die als offenbar sehr fähige Musikerin und womöglich Komponistin Nonne im Salzburger Adelskloster Nonnberg geworden war.

Als abschließendes Resümee ergibt sich, dass Strümper ein wertvolles Fachbuch vorgelegt hat. Mit etwas mehr Stringenz und Ordnung

im Hirn wäre es sogar ein sehr wertvolles Fachbuch. Der Titel suggeriert eine eingehende Beschäftigung mit Instrument und Literatur, aber das Erstere kommt zu kurz. Natürlich ist es einfacher, die Bestände von lokalen Bibliotheken zu durchforsten und aufzulisten, als nach weltweit verstreuten Objekten zu fahnden, aber dann sollte man die eigene verdienstvolle Arbeit nicht durch Stückwerk entwerten. Der „vollständige Katalog“ wäre womöglich auf lange Sicht die bessere Lösung gewesen.

(Juni 2005)

Annette Otterstedt

CHRISTINE MARTIN: *Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2001. 451 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 15.)*

Die Dissertation ist eine umfassende Abhandlung über Martín y Solers *Una cosa rara*: Behandelt wird neben Libretto und Musik insbesondere die Rezeption der Oper, d. h. ihre Verbreitung auf der Bühne, ihre Rezeption innerhalb anderer Opern, die Verbreitung außerhalb des Theaters und Kompositionen über Musik aus der Oper. Den Ausführungen schließt sich ein umfangreiches Quellenverzeichnis an. Hauptverdienst der Abhandlung ist, dass die Autorin die Oper in den Kontext der Zeit stellt und damit sowohl die gattungsbedingten Voraussetzungen der Opera buffa neben Mozart als auch die Produktionsbedingungen am Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Die Untersuchung des Librettos beschränkt sich somit nicht nur auf die Darstellung der – gelungenen – Umgestaltung der Vorlage von Luis Vélez de Guevara durch Da Ponte in ein Opera buffa-Libretto, sondern auch auf das Aufzeigen von gesellschaftlichen und politischen Zeitbezüge. Sehr gelungen ist auch das Kapitel über die musikalisch-szenische Gestaltung, in dem sowohl die Besonderheiten als auch die Gattungskonventionen der Oper angemessen beschrieben sind. Besonders interessant, gerade auch für die Ästhetik der Oper am Ende des 18. Jahrhunderts, ist das Kapitel über die verschiedenen Fassungen, in dem am Beispiel von *Una cosa rara* nochmals en détail dokumentiert ist, dass es das ‚Werk‘ Oper als solches nicht gab, sondern dass eine Oper vielmehr in der Vielzahl ihrer in jeder Aufführung verschiedenen musi-

kalischen Gestaltungen bestand. Wünschenswert wäre hier – insbesondere im Blick auf die Vielzahl der genannten Einzelaspekte – eine Zusammenfassung, welche regionale oder auch nationale Unterschiede präzisiert. Leider fehlt gerade in diesem Großkapitel eine Zusammenfassung, wie sie die weiteren Kapitel gewinnbringend beschließt. Insgesamt handelt es um eine sehr gewissenhaft und auf breiter Materialbasis ausgearbeitete Dissertation, die eine Bereicherung der wissenschaftlichen Opernliteratur des 18. Jahrhunderts bildet.

(August 2005)

Elisabeth Schmierer

*JOHN IRVING: Mozart's Piano Concertos. Aldershot u. a.: Ashgate 2003. XX, 274 S., Nbsp.*

Für eine umfangreichere Werkgruppe wie die Mozart'schen Klavierkonzerte gibt es zweierlei Zugriffsmöglichkeiten: Der individuelle Blick kann der Eigenart der Einzelwerke stärker Rechnung tragen, der systematische bietet die Möglichkeit, zwischen diesen die Verbindungslinien aufzuzeigen und Entwicklungen herauszuarbeiten, die ein Komponist bei der Auseinandersetzung mit einer Gattung vollzogen hat. John Irvings Arbeit, die sich seinem Vorwort zufolge als „up-to-date handbook“ versteht und an „university students, CD collectors, concertgoers and pianists“ richtet (S. XIV), scheint auf den ersten Blick beide Herangehensweisen miteinander zu verschränken: Einem ersten systematischen Teil („Contexts: Form, Reception and Performance“), etwa zwei Drittel des Gesamtumfangs, schließt sich ein „Register“ sämtlicher Klavierkonzerte an. Dessen Einträge beschränken sich jedoch auf eine Art Steckbrief, der die wichtigsten Fakten zu Entstehung und Überlieferung eines jeden Werkes referiert. Kommentare zur Musik finden sich hier nicht, nur über das Sachregister kann sich der Leser das zusammentragen, was Irving, über die systematischen Kapitel verstreut, zu einem bestimmten Konzert zu sagen hat. Ob damit der Zielgruppe der CD-Hörer und Konzertgänger gedient ist, bleibt eher zweifelhaft. Der wissenschaftlich Interessierte wird freilich aus Irvings Auswertung und Gewichtung des aktuellen Forschungsstandes seinen Nutzen ziehen. In den ersten Kapiteln entwickelt er von der zeitgenössischen theoretischen Grundlegung durch Heinrich Christoph Koch und Mozarts

frühen Konzertkompositionen ausgehend die Beschreibung der Formmodelle, die Mozart seinen Kopf-, Mittel- und Finalsätzen zugrunde legte. Die Gegenüberstellung der zahllosen Variationsmöglichkeiten, mit denen Mozart diese Formen ausfüllte, lässt den Reichtum dieses Repertoires zumindest erahnen, eine Betrachtung der auch über Satzgrenzen hinaus wirksamen Dramaturgie im Umgang mit thematischem Material und konzertanten Konstellationen kann sie aber nicht ersetzen. Das unter dem Titel „The Listener's Perspective“ Aspekte der Rezeption beleuchtende Kapitel reißt auf der Basis von Mozarts berühmter Unterscheidung in „Kenner“ und „Nichtkenner“ die Frage nach „Brillanz“ und Virtuosität zwar an, wendet sich dann aber wenig ergiebigen rhetorischen Aspekten zu. Sehr nützlich ist hingegen der Abschnitt zur Aufführungspraxis, der den ersten Teil abschließt. Den Forschungsstand immer im Blick beantwortet Irving Fragen nach dem von Mozart intendierten Soloinstrument, nach der Orchesterstärke und der Verzierungspraxis. Insgesamt ein lesenswerter, wenn auch nicht in letzter Konsequenz überzeugender Band.

(August 2005)

Juan Martin Koch

*Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater. Hrsg. von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2004. 191 S., Abb., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Band 56.)*

Der Band versammelt die Beiträge eines Symposiums anlässlich der *Fidelio*-Neuinszenierung der Salzburger Osterfestspiele 2003 und konfrontiert Beethovens Leonoren-Gestalt mit anderen kämpferischen Opernheldinnen (bei Verdi, Wagner und Smetana) und Gestalten der Weltliteratur (Brünhild und Krimhild im *Nibelungenlied* sowie Lady Viola in Shakespeares *Twelfth Night* in sehr erhellenden Beiträgen von Ulrich Müller und Ursula Schulze) in der Absicht, Traditionen eines von der Norm abweichenden Frauenbildes aufzuzeigen. Dem interdisziplinären Charakter der Veranstaltung entsprechend stehen hierbei musikwissenschaftliche neben literaturwissenschaftlichen und psychologisch ausgerichteten Beiträgen, wobei unter Letzteren mit Christine Bauer-Jelineks Untersuchung von „Opfertum und

Edelmut als weibliche[n] Machtstrategien“ ein besonders weiter Kontext angerissen wird (S. 93–103). Elisabeth Bingels tiefenpsychologische Analyse der Figurenkonstellation im *Fidelio* betont, dass Marzelline offenbar ohne Mutter in einer Welt aufwächst, in der das „Väterlich-Männliche“ – verkörpert durch Rocco und den grausamen Pizarro, von dem ihr Vater ganz und gar abhängig ist – „im Übergewicht“ ist, wodurch sich erklärt, dass „Marzelline sich unbewusst geradewegs in die etwas reifere Frau verliebt, die ihr in Jünglingsgestalt erscheint“ (S. 51). *Fidelio/Leonore* hingegen befinde sich zunächst „im Zustand völliger Blockierung seiner körperlich-seelischen, männlichen und weiblichen Kräfte“ (S. 52) und gelange am Ende durch die Errettung Florestans zu sich selbst, so dass „das vormalige Verhältnis der undifferenzierten Verschmelzung eines überlegenen, heldischen Mannes mit einer sich unterordnenden, passiven Frau“ aufgehoben sei (S. 66). Carmen Ottners Beitrag „Zu Ludwig van Beethovens *Fidelio*-Musik“ ist nicht ganz auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung und in elementaren Fakten fehlerhaft; dass Simon Mayr das Libretto Bouillys „in einer italienischen Übersetzung“ vertont hätte (S. 67), stimmt beispielsweise ebenso wenig wie die Behauptung, Beethoven hätte 1814 „einzelne Nummern (!) neu hinzukomponiert“ (S. 69). Unter den weiteren Opernbeiträgen untersucht jener von Volker Mertens die Parallelen zwischen *Fidelio* und Schuberts *Fierrabas* sowie Wagners *Liebesverbot*, während Ortrud Gutjahr *Die Walküre* als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners deutet. Sehr schlüssig legt Friedrike Jary-Janecka dar, wie sich bei Verdi das vorherrschende Bild der „Retterin“ wandelt von einer kriegerischen, männlichen Aktivität in den frühen Opern wie *Giovanna d'Arco* oder *Atilla* (Odabella) hin zu selbstzerstörerischer Opferbereitschaft etwa in *Rigoletto* (Gilda) oder *Trovatore* (Leonora). Ungeachtet der im Einzelnen variablen Relevanz bietet der Band eine aspektreiche und sehr begrüßenswerte Ergänzung zu einem uferlosen Thema. (November 2004) Arnold Jacobshagen

*Concert Life in Eighteenth-Century Britain.*  
Hrsg. von Susan WOLLENBERG und Simon

McVEIGH. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XVI, 299 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 2001 erschien im Ashgate-Verlag ein erster Band *Music in Eighteenth-Century Britain* (vgl. *Mf* 56, 2003, H. 3, S. 313 f.) – ureigenstes Forschungsgebiet von Simon McVeigh und Susan Wollenberg. Entstanden auf der Basis eines Oxforder Kongresses im Jahr 1998, konzentriert sich der nun vorgelegte Band auf das Konzertleben insbesondere von Hereford, Newcastle, Durham, Oxford und London; neben arrivierten Forschern in dem Bereich wie H. Diack Johnstone, Brian Robins, Rosamond McGuinness, Peter Borsay, Donald Burrows, Peter Ward Jones und William Weber finden sich unter den Autoren auch Nachwuchswissenschaftler wie Jenny Burchell, Roz Southey, Meredith McFarlane, Elizabeth Cheville, Roy Johnston und Nicholas Salwey. Zwar bleiben noch wichtige Veranstaltungsorte weniger berücksichtigt (hierzu gibt es mittlerweile teilweise Monographien), doch entwickelt sich langsam eine differenzierte Topographie britischen Konzertlebens im 18. Jahrhundert. Durch die Aufgabe der Technik von Endnoten an Kapitelenden zugunsten von Fußnoten und ein umfassendes Register liest sich *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, trotz Lücken im Detail, mittlerweile fast wie ein Kompendium des Musiklebens der Zeit, wenngleich in diesem Band Bühne und Pleasure Garden nur am Rande Erwähnung finden. Geistlichkeit, Musikgesellschaften, Konzertpromotion, Musikverleger und -kopisten werden ebenso behandelt wie einzelne Gattungen (Streichquartett, Catch und Glee). Die Vielfalt des in drei Teile strukturierten Bandes (vierzehn Beiträge) ist modellhaft und es steht zu hoffen, dass es zu diesem Band in einigen Jahren einen ergänzenden zu anderen Gattungen und Schwerpunkten geben wird. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

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

Die englische Bach-Rezeption wurde in den vergangenen Jahrzehnten in Deutschland weitgehend ignoriert – so ist es umso erfreulicher, dass dieser von dem australischen Musikfor-

scher Michael Kassler vorgelegte Band die Lücke schließt. Das sorgfältig aufgebaute Buch präsentiert zunächst ausführlich eine Chronologie des „English Bach Awakening“ (S. 1–33), bevor verschiedene Aspekte des erwachenden Interesses an Bach vertieft werden. In drei Beiträgen (S. 35–167, 315–340, 341–377) konzentrieren sich Yo Tomita und Michael Kassler auf die Rezeption des *Wohltemperierten Claviers*, in England traditionell „48“ genannt. Die Quellenlage zu diesem Opus erweist sich in Großbritannien als ausgesprochen komplex; zahlreiche Abschriften (darunter selbst eine um 1790 durch Gottfried Bach entstandene) sind nicht in der *Neuen Bach-Ausgabe* erwähnt. Unterschiedliche Lesarten oder Varianten werden en détail verglichen, die Quellenauswertung scheint sorgsam und umfassend. Die von Samuel Wesley und Charles Frederick Horn erstellte Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* und deren Nachwirkung ist Thema der beiden weiteren Beiträge zu diesem Bereich. Mit Wesleys Bach-Rezeption befassen sich auch Philip Olleson und Yo Tomita (S. 251–313 und 379–402) und rücken damit eine zentrale Figur der britischen Bach-Rezeption noch stärker in den Fokus. Schließlich finden sich noch einige weitere Studien Kasslers, einmal zu den englischen Übersetzungen von J. N. Forkels Bachbuch (S. 169–209), zum zweiten zu A. F. C. Kollmanns Regularitätsnachweis in der *Chromatischen Phantasie* (S. 211–249) – einem Ansatz, den Kassler zu Bergs berühmtem Aufsatz zum schwierigen Verständnis Schönbergs in Beziehung setzt. Die Studie „Portraits of Bach in England before 1830“ (S. 403–415) krankt leider an fehlenden Abbildungen; Verweisungen auf Werner Neumanns *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Kassel 1979) schienen Kassler und dem Verlag offenbar ausreichend. In einem Anhangskapitel (S. 417–429) untersucht Kassler schließlich die Horn/Wesley-Ausgabe von Bachs „Trio“sonaten für Orgel – Anhangskapitel insofern wohl, da alle anderen Kapitel scheinbar ohne Platzbeschränkungen auskamen. Das bedeutet, dass in keinem Fall Konzessionen an den Buchumfang gemacht werden mussten und wir hier also ein neues Kompendium der frühen britischen Bach-Rezeption vorliegen haben, das sich schnell als Standardwerk etablieren sollte. Dass auf den ersten Blick das Buch editorisch äußerst unruhig geraten ist, erweist sich auf

den zweiten Blick als unvermeidbar: Es gibt umfangreiche Tabellen unterschiedlichster Art, teils in Hoch-, teils in Querformat. Einzig die Nutzung unterschiedlicher Drucktypen (etwa S. 339) und etwas zu gedrängt gesetzte Zitate beeinträchtigen geringfügig den Gesamteindruck.

(April 2005)

Jürgen Schaarwächter

*Music and Literature in German Romanticism.* Hrsg. von Siobhán DONOVAN und Robin ELLIOTT. Rochester, NY/Woodbridge: Camden House 2004. XXIX, 233 S., Abb., Nbsp. (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.*)

Dreizehn Beiträge eines offenbar hauptsächlich literatur- und musikwissenschaftlichen Kongresses vom Dezember 2000 in Dublin bietet der vorliegende Band, aufgeteilt in fünf Abteilungen. Die erste Sektion – „German Romantic Music Aesthetics“ – setzt mit den Schwerpunkten Wackenroder/Tieck, Novalis, Johann Wilhelm Ritter und E. T. A. Hoffmann die Eckpunkte für die Auseinandersetzung. Von großer Bedeutung sind die Forschungen von Richard Littlejohns, James Hodgkinson, Thomas Strässle und Jeanne Riou auch für die deutsche Musikwissenschaft, vertiefen sie doch das Verständnis des Romantik-Begriffs und erweitern den Blickwinkel. Besonders interessant sind diese Ausführungen auch mit Blick auf die Publikationen zur musikalischen Romantik aus Großbritannien, allen voran Arnold Whittalls immer noch weit verbreitete *Romantic Music* (1987).

Eine zweite Abteilung befasst sich mit der Goethe- und Schubert-Rezeption allgemein sowie mit der Goethe-Rezeption Beethovens, Liszts, Wagners und Clemens Brentanos. Von besonderem Interesse mögen die Beiträge zu Beethovens *Egmont* und zum „Reciprocal Influence in the Responses of Liszt and Wagner to Goethe's *Faust*“ sein, während es zur Schubert- und Goethe-Rezeption sicherlich in Deutschland bereits umfassendere Untersuchungen gibt. Berlioz' *Faust*-Rezeption setzt Andrea Hübener mit E. T. A. Hoffmanns fiktionalen Schriften in Beziehung. Werner Keil erkundet Hoffmanns Klangideal und sieht es realisiert in Lev Termens Theremin oder Etherophon –

gleichzeitig konstatierend, dass es ein realisiertes Ideal nicht geben kann. Zwei Liedanalysen (Schuberts *Der Wanderer* D 649 nach Friedrich von Schlegel und Brahms' *Bitteres zu sagen denkst du* op. 32, Nr. 7, nach Georg Friedrich Daumer) und ein Essay über Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* (1992) schließen den vielfältigen, an Anregungen und Diskussionsstoff äußerst reichen, sorgfältig edierten Band. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

ALESSANDRO DI PROFIO: *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*. Paris: CNRS Éditions 2003. 561 S., Abb., Nbsp. (Collection Sciences de la Musique.)

Im Gegensatz zu dem übrigen Europa hatte die italienische Oper, von Di Profio pointiert als „le premier théâtre du monde“ bezeichnet, in Frankreich bis zur Gründung des Théâtre de Monsieur im Jahre 1789 einen schweren Stand. Di Profios aus seiner Dissertation an der Universität Tours entstandene Monographie ist der Vorgeschichte und Geschichte dieses Pariser Theaters – während der Revolution erhielt es den unbelasteten Namen Théâtre Feydeau – gewidmet, in dem ein Repertoire an modifizierten Opern buffe aus Italien aufgeführt wurde. Der erste Teil des Buches stellt eine Institutionsgeschichte dar: Nachweis der Etappen der insgesamt zehn Jahre in Anspruch nehmenden Verhandlungen bis zur Gründung des Hauses und des als Amphitheater mit Logen konzipierten Theaterneubaus, die Ermittlung der in der Opéra gespielten italienischen Opern, der Mitglieder des ungewöhnlich gut bezahlten italienischen Sänger-Ensembles und des von Giovan Battista Viotti aus französischen Instrumentalisten zusammengestellten Orchesters. Bevor es zur Gründung des Théâtre de Monsieur kam, bestand ein lebhaftes, von Marie-Antoinette und den Italophilen gefördertes Interesse an der Opera buffa in italienischer Sprache bzw. in französischer Übersetzung, die man im 18. Jahrhundert als „parodies“ bezeichnete. Letztere wurden in der Opéra, am Hof und im Théâtre de M<sup>lle</sup> Montansier gespielt, Erstere zunächst in Versailles durch die italienische Truppe des Haymarket während der Londoner Sommerpause und dann durch eine eigene Truppe des Théâtre de Monsieur.

Die Repertoire-Untersuchung des Théâtre de Monsieur ergab 32 bereits anderswo in Europa mit großem Erfolg gespielte Opern buffe und nur zwei erfolglos gebliebene Uraufführungen, d. h. es handelt sich in der Regel um Repertoirestücke, die man in Paris sehen wollte, zum großen Teil bereits aus den übersetzten Versionen kannte und von denen eine Reihe auch in zwei aufeinander folgenden Saisons gegeben wurden. Sowohl aufgrund ihrer völlig verschiedenen Dramaturgie als auch wegen der Mitwirkung der nur als Sänger, nicht aber als „acteur“ geschätzten Kastraten (zwar konnte man sich, wie Di Profio betont, im Concert Spirituel früh für die italienische Tenorstimme erwärmen – in der französischen Oper dominierte jedoch die Haute-contre bis weit ins 19. Jahrhundert), hatte die Opera seria in Paris keine Chance. Da sie als zu fremde Gattung auf Ablehnung gestoßen wäre, wurde sie nicht ins Repertoire aufgenommen. In diesem Zusammenhang wiederholt Di Profio die bekannten Unterschiede in der Dramaturgie der Tragédie lyrique und der Opera seria. Der Auffassung des Autors, der Auftritt aller Personen im „finale a catena“ der Opera buffa sei dem französischen Publikum völlig fremd gewesen, widerspricht die Beteiligung in der Regel aller Darsteller am Vaudeville-Finale, das in anspruchsvolleren Opéras comiques bzw. Drame lyriques im Übrigen bald in Gestalt von Mischformen aus Vaudeville-Finale und Elementen des Buffo-Finale erschien.

Da sich Literaten und Feuilletonisten Di Profio zufolge eng an den Regeln des klassischen französischen Theaters orientierten, brachten sie bis hin zu Théophile Gauthier immer wieder die gleichen Argumente gegen das italienische Libretto und gegen die als Plagiats angesehenen Transformationen französischer Stücke in italienische Libretti vor. Aus diesem Grund wurde 1792 vermutlich die geplante Aufführung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* im Théâtre Feydeau abgesetzt. Da sich die Presse lediglich mit den Libretti der in Paris gespielten Opern buffe beschäftigte, geht Di Profio davon aus, dass ihre Urteile keineswegs den Geschmack des Publikums spiegeln.

Der bereits für die am Haymarket für die Einrichtung der Texte verantwortliche Librettist Antonio Andrei bearbeitete die Textbücher für das Théâtre de Monsieur: Er eliminierte dialektale Texte und Szenen und passte den Stoff an

die spezifischen nationalen Gegebenheiten und kulturellen Voraussetzungen des Pariser Publikums an mit der Folge, dass wesentliche Elemente der Buffa verloren gingen. Die Rezitative wurden wegen der Ablehnung des italienischen Rezitativs in Frankreich erheblich gekürzt. Da die meisten Besucher des Italienischen nicht mächtig waren, entgingen ihnen die dadurch entstehenden Brüche, ganz zu schweigen von den Raffinessen, dem Witz und den Pointen des Originals.

Di Profio spricht von zwei Dichotomien zwischen der französischen und italienischen Konzeption der Opern: Kürze und dramatische Zwänge bei den Franzosen, Ausschweifung und musikalische Zwänge zulasten der dramatischen Logik bei den Italienern. Als Trojanische Pferde bezeichnet er die häufigen Einlage- bzw. ausgetauschten Arien und Duette, deren Stil an der Seria-Oper – ohne parodistische Absicht wie in der Opera buffa – orientiert ist, da Seria-Arien den Liebhabern der italienischen Oper aus dem Concert Spirituel bekannt waren. Besonders die typischen durch Lazzi und Zitate bzw. intertextuelle Beziehungen charakterisierten Arien wurden ersetzt, da das Publikum keine Voraussetzungen für ihr Verständnis mitbrachte. Die oftmals sehr kunstvolle dichterische Form der meist sehr langen Arientexte nach dem Vorbild Goldonis wurde in den Ersatzarien durch „archaische“ kurze Strophen im Stil der älteren Seria-Oper ersetzt. Ihre Identifizierung – besonders viele dieser Stücke stammen von Luigi Cherubini – ist ein wichtiges Ergebnis des Buches. Bei älteren Operen buffe werden die Musiknummern durch neue Stücke ersetzt – Di Profio spricht dann von Pasticcien –, wie dies seit langem bei der Reprise älterer Tragédies lyriques in der Académie royale de musique üblich war. Im Fall der im Théâtre de Monsieur aufgeführten Operen buffe mit mehreren neu komponierten Arien des Seria-Typs liegt eine Annäherung bzw. Vermischung von Gattungselementen der Seria- und Buffo-Oper vor, wie sie für Mozart typisch ist und für die französische Oper später von Choron konstatiert wird. Di Profio verwendet deshalb die Bezeichnung „Theater der Synthese“.

Di Profios Untersuchung basiert auf einer gründlichen Auswertung der Presse, der Archivalien, der musikalischen Quellen und theoretischer Schriften. Der dokumentarische Teil

des Buches (Dokumente zur Entstehung, das Statut des Théâtre de Monsieur, Presseberichte) ist 30 Seiten umfangreicher als die eigentliche Darstellung. Die Identifizierung einer Librettosammlung der Bibliothèque Nationale, in der in handschriftlichen, vermutlich von Antonio Andrei stammenden Annotationen die vorgenommenen Eingriffe und die Einlagearien notiert sind, und die Auswertung der in musikalischen Periodika erscheinenden italienischen Arien und Duette erleichterten die Identifizierung vieler Einlagearien. Sehr hilfreich für die weitere Forschung sind die tabellarischen Übersichten über das Repertoire, das Opernpersonal, die verschiedenen Fassungen von Arientexten, die Libretti sowie die Statistik der Aufführungen.

Die Zählung der Takte in den Legenden der Notenbeispiele ist uneinheitlich, S. 224 falsch. Auf den Seiten 204 und 210 ist jeweils ein Satz nach einer nicht zu Ende geführten Korrektur verunglückt. Einige Wiederholungen hätte man streichen können. Mit seinem gut ausgestatteten Buch hat Di Profio eine sehr gründliche und kenntnisreiche Untersuchung vorgelegt, deren Lektüre sehr zu empfehlen ist.

(August 2005)

Herbert Schneider

*GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della „Schöne Müllerin“. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la Neue Schubert-Ausgabe. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2003. 322 S., Abb., Nbsp. (Historiae Musicae Cultores CII.)*

Als Franz Schubert im Herbst 1823 seinen Liederkreis *Die schöne Müllerin* komponierte, war er häufig krank und wurde sich vermutlich erstmals seiner syphilitischen Ansteckung bewusst. Die Diskrepanz zwischen dieser biographischen Situation des Komponisten und seinen scheinbar idyllisch-romantischen Müllerliedern veranlasst Giuseppina La Face Bianconi, in ihrer Monographie über Schuberts Zyklus die vermeintliche Naivität dieser Liebesgeschichte zu hinterfragen und den Liederkreis als „rappresentazione [...] di un processo psichico“ zu deuten, nämlich als Darstellung einer depressiven Erfahrung, die sich nach wechselnden melancholischen und euphorischen Phasen zu einer Psychose entwickelt und im Selbstmord kumuliert (S. 25).

Diese These versucht die Autorin durch eine detaillierte Analyse der Texte Wilhelm Müllers und ihrer Vertonung durch Schubert zu belegen. Ausgehend von Kritiken Eduard Hanslicks, der dem Zyklus eine gewisse Monotonie unterstellte, untersucht sie vor allem unterschiedliche Muster musikalischer Wiederholung, die sowohl in der formalen Anlage wie in der Binnenstruktur der Müllerlieder auffallend präsent sind, und interpretiert sie im Kontext moderner Erkenntnisse über das musikalische Hören, das menschliche Erinnerungsvermögen und Zeitempfinden. Überzeugend stellt sie dar, dass nicht die Wiederholung per se, sondern ihre spezifische Kombination mit anderen Parametern wie dem harmonischen Rhythmus oder dem rhythmischen Impuls eine bestimmte Wahrnehmung und Deutung des Textes beim Hörer hervorrufe; so lasse das Lied *Ungeduld* beim Zuhörer gleichzeitig die Empfindung von erfüllter und leerer Zeit entstehen. Die Wiederholung bestimmter musikalischer Muster bis hin zur Übersättigung oder zur bedrückenden Repetition eines einzelnen Tones in *Die böse Farbe* kennzeichne die zunehmend autistische Wahrnehmung des jungen Müllers und seine wachsende Abgrenzung von der Außenwelt.

La Face Bianconi deutet die einzelnen Lieder des Zyklus als verschiedene Stadien seiner krankhaften psychischen Entwicklung, die weit über den Anlass der banalen Liebesgeschichte hinausgeht, und vergleicht sie mit Hilfe von zahlreichen Querverweisen zur aktuellen psychoanalytischen Forschung mit dem Verlauf einer pathologischen Depression. Dabei entdeckt sie viele aufschlussreiche Beziehungen, die einen zyklischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Liedern herstellen, etwa Anzeichen des tragischen Ausgangs im ersten Teil des Zyklus, die so bisher nicht konstatiert wurden. In einigen Fällen werden analytische Befunde allerdings zur Bestätigung der zentralen These sehr suggestiv gedeutet. So wird die Bedeutung des Strophenlieds als spezifisches formales Muster überbewertet, ist es doch in Schuberts Liedschaffen kontinuierlich vertreten. Auch bleibt vage, worin der wesentliche Unterschied zwischen der Wiederholung von Begleitfiguren in den grüblerischen Liedern („Lieder della ruminazione“) und in Liedern wie *Das Wandern* besteht, könnten doch beide die gleiche individuelle Befindlichkeit

und Wahrnehmung des lyrischen Ichs repräsentieren.

Im dritten Kapitel stellt La Face Bianconi ihre Deutung des Liederkreises wieder in Schuberts biographischen Kontext und verweist darauf, dass er die Auswirkungen einer psychischen Depression, wenn nicht am eigenen Leibe, so nachweislich in seiner engen Beziehung zu Johann Mayrhofer erlebt hat und diese Erfahrung in der *Schönen Müllerin* verarbeitet haben könnte. Die Lektüre der ganzen Studie wird durch die außerordentlich leserfreundliche Ausstattung des Buches unterstützt: der vollständige Abdruck der Lieder und des gesamten Textes einschließlich der nicht von Schubert vertonten Gedichte Wilhelm Müllers, der Kritiken Hanslicks samt einer dort zitierten Parallelvertontung Ludwig Bergers erleichtern den Nachvollzug der Analyse; einige Gedichte Mayrhofers und Skizzen Moritz von Schwind's zu Schuberts Vertonungen derselben erweitern den Horizont der Studie und verweisen sinnfälligerweise auf die Übereinstimmung bestimmter Motive in den Werken beider Künstler.

Man mag La Face Bianconis Übertragung moderner psychopathologischer Befunde auf ein Kunstwerk des 19. Jahrhunderts und ihrer sehr gezielt angewandten musikalischen Hermeneutik methodisch mit Skepsis begegnen. Ihre Analyse der Bedeutung und der Rezeption von Wiederholungen in Schuberts Musik ist jedoch für die Erforschung seines Werks grundsätzlich von großem Interesse und leistet einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung der *Schönen Müllerin*.

(Juli 2005)

Christine Martin

JUAN MARTIN KOCH: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig: Studio Verlag 2001. 382 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 8.)*

Seit Adolf Bernhard Marx steht die Konzertkomposition in Verdacht, „stets ein Unternehmen zweideutiger Art“ zu sein, in dem die Kriterien, die „im freien Kunstwerk gelten“, überlagert sind durch die hypertrophen Ansprüche eines Einzelnen. Die Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert hat die Irritation, die vom In-

strumentalkonzert ausgeht, lange Zeit dadurch aufzufangen versucht, dass sie einen „virtuosen“, als exhibitionistisch bearbeiteten von einem „symphonischen“, seriösen Typus unterschied und der Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert eine Tendenz von Ersterem zu Letzterem unterlegte (vgl. *MGG*, 1. und 2. Auflage). In verschiedenen Arbeiten aus jüngerer Zeit wurden die ästhetischen und analytischen Voraussetzungen dieser Konstruktion einer Kritik unterzogen und die Spezifik der Gattung Konzert ohne Seitenblicke auf das symphonische Genre bestimmt durch ihre Verwurzelung in der Virtuosität (Konrad Küster) oder durch die formbildende Rolle des Wechselspiels der „concerto agents“ (Joseph Kerman).

Die vorliegende Studie von Juan Martin Koch zum Klavierkonzert zwischen Mozart und Brahms schließt an die Arbeiten von Küster, Kerman, Tovey u. a. an, setzt insofern aber einen besonderen Akzent, als der Autor die Kategorie des Symphonischen nicht den Verächtern des Konzerts überlässt. Er gewinnt der „symphonischen Perspektive“ eine begrenzte Brauchbarkeit ab, indem er die Kategorie abrüstet (sich sozusagen auf Oechsle statt auf Dahlhaus stützend) und „konkrete stilistische Besonderheiten im historischen Kontext“ untersucht (S. 96). Die konkreten Untersuchungen, die bei Koch an die Stelle apriorischer Setzungen treten, gelten erstens der Konzeption und der kompositorischen Faktur einschlägiger Werke von Mozart, Beethoven, Litolff, Schumann, Liszt und Brahms. Sie betreffen zweitens die Geschichte der Begriffe und der Vorstellungen vom symphonischen Konzert in der zeitgenössischen Musikkritik sowie weitere Rezeptions- und sozialgeschichtliche Aspekte der Gattung, etwa den Platz und die Funktion, die Instrumentalkonzerte innerhalb des Musiklebens, innerhalb musikalischer Veranstaltungen innehatten (S. 51, 351).

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Kompositionen, die zwischen 1840 und 1860 entstanden sind. Während dieses Zeitraums spielt, wie Koch zeigen kann, die Auseinandersetzung mit der Symphonie und ihrem ästhetischen Anspruch tatsächlich eine Rolle in der Geschichte des Instrumentalkonzerts – nicht freilich in dem Sinne, dass die Gattung sich der Symphonie angleicht, sondern umgekehrt dergestalt, dass in der Integration symphonischer Elemen-

te sich die Eigenständigkeit des Instrumentalkonzerts erweist und kräftigt (S. 352).

Die Übernahmen aus der Symphonie, die Henry Litolff seinen einschlägigen Werken implantiert (Erweiterung der Satzfolge, motivische Integration über Satzgrenzen hinweg usw.), greifen in die konzertante Struktur weit weniger ein als die Überschriften vermuten lassen. Sie betreten gerade nicht den Weg zum Typus „Symphonie mit obligatem Klavier“, den Koch an der 5. *Symphonie in d-Moll* von Niels Gade exemplifiziert (S. 191 f.).

Für Robert Schumann war das Instrumentalkonzert weder (wie für Thalberg) als Gattung erschöpft noch unproblematisch. Koch deutet das *a-Moll-Klavierkonzert* als Versuch, in Konzert und Symphonie mit Hilfe des übergeordneten Prinzips der Fantasie jene „formale Flexibilität“ und „Freiheit des Ausdrucks“ zu erreichen, zu der Schumann in den Werken für Klavier solo gefunden hatte (S. 237).

Im Schaffen Franz Liszts ist das Konzert eine zentrale Gattung, keineswegs bloß ein Hilfsmittel oder Zwischenstück auf dem Weg von der virtuoson Klavierkomposition zum großen symphonischen Werk (S. 262). Koch gibt eine genaue Darstellung der Entwicklung, die Liszts Auseinandersetzung mit der Gattung durchläuft. Hervorragend ist seine Analyse des *Es-Dur-Konzerts*, in dessen formaler Mehrdeutigkeit er zu Recht einen Zusammenhang mit der Symphonischen Dichtung sieht. Einen Vorschlag von Helmut Loos aufnehmend, der das Werk als quasi-dramatische Ausarbeitung des Solo-Orchester-Kontrasts der ersten Takte versteht, gelangt Koch zu einer Analyse Kerman'scher Art, in der die Interaktion der „concerto agents“ im Zentrum steht. (Kermans Buch *Concerto Conversations* erschien nach Abschluss des Manuskripts.)

In dieser vorbildlichen Analyse wird deutlich, dass die Zielsetzung, Konzertkompositionen als eigenständige zu verstehen, mehr als nur die Distanzierung von ästhetischen und historischen Vorurteilen verlangt. Es ist vor allem auch eine Sache des analytischen Instrumentariums. Koch zeigt diese Problematik in einer kritischen Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Analyse des *d-Moll-Konzerts* von Brahms (S. 310 ff.). Ob Dahlhaus das Werk in Kalbeck'schen Bahnen als symphonisches betrachtet, sei dahingestellt. Aber die Affinität



der „Institution Analyse“ zum tönenden Diskurs und zur Sonatenform steht der Einsicht in den inneren Mechanismus von Instrumentalkonzerten ohne Zweifel im Wege.

Zusammengefasst: Kochs gründliche Studie – methodisch überzeugend durch die Verschränkung rezeptionsgeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Aspekte, wohlthuend sachlich und unaufgeregt in der kritischen Auseinandersetzung mit der Literatur, „leserfreundlich“ in Gliederung und sprachlicher Präsentation der Gedanken – leistet einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Gattung. (Juli 2005) Thomas Kabisch

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Nbsp. (*musicologica berlinensia. Band 10.*)

Das Interesse der Autorin gilt dem komplexen Typus eines von ihr so genannten „Poetischen Klaviermusikzyklus“, dessen Zusammenhang sich nicht nur instrumentalen Mitteln, sondern der Mitwirkung einer „poetisch-literarischen Leitidee“ verdankt (S. 57 f.). Ein erster, 100 Seiten umfassender Teil des Buchs („Zur Methodik“) mündet in eine Darstellung analytischer Strategien, die das Ineinander von instrumentalen Strukturen und poetischer Idee aufhellen sollen (S. 103). Ein zweiter Teil gilt der Einlösung des Ansatzes in Kommentaren zu Werken von Robert Schumann (op. 2, 6, 16, 66), Theodor Kirchner (op. 17, 53) und Franz Liszt (*Album d'un voyageur; Harmonies poétiques et religieuses*, 1853).

In der Arbeit wird gezeigt, dass eine „poetisch-literarische Leitidee“ als „zykluskonstituierendes Moment“ wirken kann – so in Schumanns *Papillons*, dem „Prototyp des Poetischen Klaviermusikzyklus, der für eine ganze Komponistengeneration [...] neue Wege ebnete“ (S. 172), in den beiden direkt an Schumann anschließenden Zyklen von Theodor Kirchner sowie in den untersuchten Werken Franz Liszts, die auf anderen Voraussetzungen beruhen. Vom „Poetischen Klaviermusikzyklus“ werden rein instrumental begründete Zyklusbildungen (*Davidsbündlertänze*) unterschieden, sowie Werke, in denen die Selbständigkeit der Einzelstücke überwiegt (*Kreisleriana*).

Die Werkbetrachtungen folgen, vermutlich der gattungsorientierten Fragestellung und leichter Vergleichbarkeit zuliebe, einem identischen Ablaufplan. Motivisch-thematische und harmonische Charakteristika werden kommentiert. Nachdruck liegt auf thematischen Bezugnahmen (innerhalb einzelner Sätze wie satzübergreifend) und auf Entlehnungen aus anderen Kompositionen. Dicht und originell ist die Analyse der Liszt'schen *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853, deren zyklische Anlage auf ein liturgisches Vorbild aus der Passionszeit verweist.

In manchen Teilen des Buchs irritieren allzu ausführliche Referate und Zitate verschiedenartiger Quellen und Sekundärliteratur, deren Nutzen für die Gedankenführung dem Rezensenten gelegentlich undeutlich geblieben sind (S. 104 ff., S. 112 ff.). Nicht immer hat die Autorin der Versuchung widerstanden, bedeutende Themen in erhabenem Ton zu traktieren („menschliche Ursehnsucht nach Ewigkeit und Unendlichkeit“, S. 293). Mitunter kommt es dann zu Stillblüten („Arbeitsleben und Todeskampf, an sich unvermeidbare Lebensstationen und nicht a priori pejorativ besetzte Begriffe“, S. 304).

(Juni 2005) Thomas Kabisch

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

Elisabeth Föhrenbachs Freiburger Dissertation widmet sich einem attraktiven Thema: Wie zahlreiche Zeitschriften-Rezensionen Robert Schumanns aus den 1830er- und 1840er-Jahren zeigen, die später in die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* eingingen, waren Konzertstücke für ihn ästhetisch überzeugende, praktikable Alternativen zum traditionellen Solokonzert. So wirkt es plausibel und sachgerecht, wenn Föhrenbach die Rezensionen zum doppelten Bezugspunkt ihrer Untersuchung macht: Einerseits konfrontiert sie Schumanns Aussagen und Wertungen mit eigenen analytischen Überlegungen zu den von ihm rezensierten Kompositionen. Andererseits stellt sie Schumanns Reflexionen über die Gattung Konzertstück – sofern man von einer ei-

genen „Gattung“ sprechen will – den von ihm selbst komponierten Konzertstücken gegenüber. Allerdings ist bei Schumann methodische Vorsicht angebracht. Denn seine poetischen Rezensionen bilden zwar in gewisser Weise ein konsistentes Beziehungsnetz, doch widersetzen sie sich den Ansprüchen und Systemzwängen einer durchgebildeten Gattungstheorie oder -ästhetik. Dankenswerterweise richtet Föhrenbachs Arbeit den Blick somit auf eine Reihe vergessener Konzert(stück)-Kompositionen der Schumann-Zeit; diese werden auch durch Notenbeispiele sowie 32 Faksimilia aus den zeitgenössischen Druckausgaben der Werke dokumentiert und im Anhang des Buches durch eine aufschlussreiche Liste mit Konzertstücken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergänzt (S. 329–382). Die fremden Werke bilden indes nur die Folie für Föhrenbachs Auseinandersetzung mit Schumanns Konzertstücken. Deren Bestand umfasst die einsätzig-mehrteilige *a-Moll-Phantasie* von 1841, die 1845 zum Kopfsatz des *Klavierkonzertes* op. 54 wurde, das dreisätziges *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86 (1849) und drei Werke, bei denen langsame Introduction und lebhafter Hauptteil jeweils gekoppelt sind: die *Klavier-Konzertstücke* op. 92 (1849) und op. 134 (1853) sowie die *Violin-Phantasie* op. 131 (1853).

So weit, so gut. Leider krankt Föhrenbachs weitere Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand an so vielen gravierenden Mängeln, dass man sich fragt, warum die Arbeit in dieser Gestalt zum Druck gelangte. Schon die Auswertung der Forschungsliteratur bleibt quantitativ und qualitativ recht oberflächlich. Zu wenig reflektiert die Autorin zudem, dass die Sammelbezeichnung „Konzertstück“ im 19. Jahrhundert unterschiedliche formale Konzepte umfasst. Aber auch die maßgeblichen Solokonzerte der 1820er- bis 1850er-Jahre waren konzeptionell längst nicht so monolithisch, wie sie suggeriert.

Mit Recht konstatiert Föhrenbach am Ende ihrer Arbeit, dass in der zeitgenössischen konzertanten Literatur „eine klare Gattungsdefinition der Konzertstücke wie eine Abgrenzung zur Gattung Konzert nur sehr schwer zu treffen“ sei. Dagegen wirkt ihre Behauptung, zumindest bei Schumanns Werken sei denn doch eine „klare Unterscheidung der Gattungen und Definition der Konzertstücke“ möglich (S. 279),

in mancher Hinsicht fragwürdig – gerade weil die Studie auf eine „Gattungsdefinition“ zielt (S. 20). Ihrer Ansicht nach ist „für Schumann die Gestaltung der Grundmotive, insbesondere des ersten Gedankens, der wichtigste Aspekt bei seiner Differenzierung zwischen beiden Gattungen Konzert und Konzertstück“: Während in „allen seinen Konzerten [...] gleich zu Beginn des ersten Satzes ein periodisch gebautes Thema“ stehe, habe er seine „Konzertstücke mit einzelnen zwei- bis viertaktigen Mottos ausgestattet“, was eher auf ein „Spiel mit Motiven“ ziele (S. 267 f.). Mag dieses Differenzkriterium auf den ersten Blick plausibel erscheinen, so erweist es sich bei näherer Überlegung als problematisch. Denn Gestalt und Funktion der Thematik korrespondieren nicht allein mit der „Gattung“, sondern auch mit der jeweiligen Besetzung und der individuellen großformalen Anlage eines konzertanten Werkes oder Satzes: Ein zweiteiliges Konzertstück kann beispielsweise in der Introduction schon konsistente Themengestalten exponieren, so dass sich der Hauptteil thematisch heterogener konzipieren lässt. Konzertante Werke für Cello, für Klavier oder für vier Hörner dürften jeweils eine unterschiedliche thematische Disposition bedingen. Wenn Schumanns Opus 86 für vier Hörner und großes Orchester (mit Posaunen und Piccoloflöte!) einem dreisätzigem Konzert zum Verwechseln ähnlich sieht, dann könnte gerade die ungewöhnliche Besetzung dem Komponisten den Titel „Konzertstück“ nahe gelegt haben. All das ist der Autorin ebenso wenig einer Überlegung wert wie die Tatsache, dass nicht nur das *Klavierkonzert*, sondern auch die beiden anderen Konzerte Schumanns im Bereich des Konzertstückes wurzelten: Das *Violoncellokonzert* hieß zunächst „Concertstück“, was Föhrenbach auffallend oberflächlich erwähnt und diskutiert (S. 264–266), und das *Violinkonzert* wurde als „Stück f.[ür] Violine“ geplant und begonnen. Die Konzertstück-Wurzeln der drei Konzerte unterstreichen zwar noch einmal die grundsätzliche Bedeutung von Föhrenbachs Dissertationsthema. Doch liegt genau hierin die Sollbruchstelle ihres Versuches, beide Gattungen grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Das gilt insbesondere für das Verhältnis zwischen dem Kopfsatz des *Klavierkonzertes* (für den ihre Definition zuträfe) und der ursprünglichen „Phantasie“, die

Schumann gern in der Konzertstück-Gestalt publiziert hätte (was ihrer Definition widerspricht). Föhrenbachs Versuch, das Dilemma aufzulösen, gerät ebenso kurz wie schwach (S. 268, Fußnote 40).

Schwächen zeigt die Arbeit auf allen Ebenen analytischer Argumentation. Selbst einfache tonartlich-harmonische, thematische oder formale Bestimmungen misslingen erschreckend häufig (siehe etwa S. 84 ff. zu Hubert Ferdinand Kufferaths *Capriccio* op. 1, S. 203 ff. zu Ignaz Moscheles' *Concert fantastique* oder die permanent falsche Tonartangabe „As-Dur“ für Carl Voss' *Concert-Stück* op. 52 in f-Moll auf S. 253, 328, und in den Faksimile-Abbildungen 28–30). Sicherlich kann man, wie Föhrenbach es tut, bei der Analyse mancher Konzertstücke über die Angemessenheit von Termini wie „Durchführung“ und „Reprise“ diskutieren (S. 136 ff.). Die Autorin spricht demgegenüber bei Schumanns Konzertstücken lieber von „freigestaltete[n] Mittelteile[n], die zum Kontext des Werkverlaufs passen“ (S. 137). Doch ein solch triviales Statement hilft keinesfalls weiter, zumal dann auch der Kopfsatz von Schumanns spätem Violinkonzert nach Föhrenbachs Analysekriterien kaum anders zu rubrizieren wäre, so dass von ihrer Aussage wiederum nichts Konzertstück-Spezifisches übrig bleibt. Im Bemühen, traditionelle Hilfskategorien zu umschiffen (die analytisch ohnehin erst mit Leben zu erfüllen wären), übersieht sie allzu oft tonale und thematische Korrespondenzen zwischen expositionellen und repriseshaften Prozessen und wird auch den „freien Mittelteilen“ nicht gerecht. Einen analytischen Tiefpunkt bildet in dieser Hinsicht die verunglückte Diskussion der „motivischen Arbeit“ in Schumanns *Klavier-Konzertstück* op. 92 (S. 126 ff.), die nur beweist, dass das vielschichtige Werk ohne Berücksichtigung konzertanter Sonatensatz-Kategorien nicht adäquat zu erfassen ist. Ebenso irritiert Föhrenbachs Unvermögen, im *Konzertallegro* op. 134 – das nicht „Schumanns letztes Konzertstück“ ist, wie auf S. 238 behauptet wird – das Gemeinsame zwischen den angeblich „verschiedenen“ Motiven 2 und 4 zu erkennen und analytisch fruchtbar zu machen (S. 137 ff.).

Missdeutet werden auch Schumanns Rezensionen. So zitiert Föhrenbach mehrfach aus der Besprechung von Moscheles' *Concert fantas-*

*tique* op. 90, in der ein bestimmtes Konzept einsätziger Konzertstücke entworfen wird. In jenem Passus forderte Schumann freilich gerade nicht „verschiedene Zeitmaße“ (S. 114); vielmehr ging es ihm (siehe Zitat ebendort) um Charakterwechsel innerhalb eines (!) „größeren Satz[es] in einem mäßigen Tempo“, dessen Teile die einzelnen Sätze eines traditionellen Konzertes „verträten“. Schumanns angebliche Kritik an Moscheles' „übermäßiger Virtuosität“ ist ebenfalls ein Phantom der Fehlinterpretation (siehe S. 210 f.). Mangelhaft sind selbst simple werkgenetische und bibliographische Angaben: Nicht „fast alle“ Konzertstücke Schumanns entstanden in den „Düsseldorfer Jahren“ (S. 278; vgl. S. 13), sondern nur zwei der fünf Werke. Und für die zwangsläufig sehr häufig zitierten *Gesammelten Schriften* gibt es durchweg irreführende Zitatnachweise, weil Föhrenbach die Erstausgabe von 1854 fälschlich mit Martin Kreisigs erweiterter fünfter Auflage von 1914, deren Seitenzahlen sie nennt, gleichsetzt (vgl. Literaturverzeichnis, S. 403). Angesichts dieser und vieler anderer Defizite des wissenschaftlichen Planens, Erkennens, Verstehens und Argumentierens stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach der wissenschaftlichen Betreuung und Beurteilung einer solchen Untersuchung, die dem Konzertstück-Komponisten Schumann und dem gattungsästhetischen Umfeld seines konzertanten Schaffens allzu viel schuldig bleibt.

(April 2005)

Michael Struck

FRIEDERIKE PREISS: *Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 341 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 239.)*

Die vorliegende Arbeit rollt den wohl berühmtesten Rechtsstreit der deutschsprachigen Musikgeschichte wieder auf, aus dem Friedrich Wieck seinerzeit als „Verleumder“ hervorging (vgl. Edward A. Lippman, Art. „Schumann, Robert Alexander“, in: *MGG* 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 279 ff.), und analysiert ihn insbesondere in seinem rechtshistorischen Kontext. Als Quellenmaterial dienen zuvörderst die Originalhandschriften der Prozessunterlagen sowie alle noch erhaltenen schriftlichen Zeugnisse der Streitparteien. Die Autorin zeigt, dass Friedrich

Wieck, der seine Tochter zur Lebenstüchtigkeit und zur künstlerischen Hochleistung erzogen hatte, geradezu verpflichtet war, die Frage nach ihrer materiellen und künstlerischen Absicherung zu stellen. Denn Schumanns Einnahmen aus seiner Redakteurtätigkeit waren kleiner, als von ihm dargestellt, seine Pianistenlaufbahn bereits zerstört, sein Ruf als Komponist noch nicht gefestigt. Bedenkt man, dass Clara 1842 während ihrer siebenwöchigen Tournee durch Dänemark fast doppelt so viel verdiente wie Robert in einem ganzen Jahr mit seiner Zeitung, der von ihm genannten Haupteinnahmequelle, waren Wiecks Bedenken durchaus berechtigt.

Friederike Preiß will nun aber nicht Robert Schumann anprangern, sondern Friedrich Wieck rehabilitieren, denn auf dem Hintergrund der damals geltenden rechtlichen sowie gesellschaftlichen Normen erweist sich dessen Verhalten als sehr wohl begründet. Darüber hinaus zeigte sich, dass es Robert bei dem Prozess auch um handfeste materielle Interessen ging, z. B. um seine Rechte an Claras Vermögen und ihrem Pflichtteil aus dem Erbe Wiecks, und er erreichte sein Ziel. Gezwungen, sich zwischen Vater und Liebhaber zu entscheiden, folgte Clara Robert, der in seinen Briefen Zukunftsentwürfe von seiner Geliebten als einer dienenden Hausfrau beschrieben hatte, ein Ehemodell, das Clara akzeptierte und dem sie bis zu Roberts Tod 1856 treu blieb. Wieck scheiterte folglich „nicht unmittelbar an den bürgerlichen Ehevorstellungen seiner Zeit, [...] sondern vielmehr in erster Linie an der Haltung seiner Tochter, die [...] in bezug auf ihre Rolle als Frau seiner unabhängigen und geradezu ‚modernen‘ Sicht nicht folgen mochte“ (S. 187).

Preiß zeigt im Schlussteil ihrer Studie, dass sich die Schumann-Literatur bis ins 20. Jahrhundert fast einseitig auf die Sicht Robert Schumanns beschränkt hat, ohne die durchaus vorhandenen abweichenden Quellen zu berücksichtigen. Die Sogwirkung der Great-Master-Erzählungen sowie der Topos des idealen Künstlerehepaars führten dazu, dass jeder Anschein der Gefährdung einer glücklichen Ehe u. a. durch Alkohol, wie Wieck sie anführte (und die durchaus berechtigt war), getilgt werden musste. Angesichts der Tatsache von Claras Minderjährigkeit zum Zeitpunkt der gerichtlichen Auseinandersetzung einerseits und Robert Schumanns mittlerweile unbe-

strittenen exzessiven Alkoholkonsums sowie seiner syphilitischen Infektion andererseits ist davon auszugehen, dass das Gericht seinerzeit – wären ihm alle Tatsachen bekannt gewesen – anders geurteilt hätte.

Auch machten es die Angehörigen Schumanns den Forschern nicht leicht: Dokumente, die möglicherweise Schumann belasten bzw. die Position Wiecks erhellen oder gar bestätigen könnten, fehlen in den Prozessakten. 41 der 47 Quartbände, die Claras Tagebuchaufzeichnungen umfassten, wurden von der Tochter Marie Schumann vernichtet, wohl um das Andenken der Eltern zu bewahren, so dass die Darstellung der Ehejahre fast vollständig fehlt. So kann man die Krisen und Konflikte, die aus der Kollision der Interessen zweier künstlerisch genial veranlagter Menschen entstanden, nur erahnen.

Zwar wirken häufige Rekurse auf frühere Kapitel und einige Wiederholungen gelegentlich etwas lästig, dennoch gelingt es Preiß, eine brisante, an den Quellen orientierte und um Gerechtigkeit bemühte Nachzeichnung des Rechtsstreits zu liefern, die in vielem von dem abweicht, was üblicherweise zu diesem Thema zu lesen ist.

(Januar 2005)

Eva Rieger

*CHRISTIAN UBBER: Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826 – 1837 – 1851). Mit einem Geleitwort von Detlef KRAUS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 367 S., Abb., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 4.)*

Vorliegende Arbeit, eine Kölner Dissertation aus dem Jahre 1998, enthält ausführliche Analysen sämtlicher *Zwölf Etüden*. Ausgehend jeweils von der Frühfassung werden pianistische und kompositionstechnische Übereinstimmungen und Abweichungen späterer Versionen beschrieben und diskutiert. In den Fassungen spiegelt sich die generelle Entwicklung des Liszt'schen Klaviersatzes, spiegeln sich die Veränderungen, die Liszts Musikverständnis zwischen 1826 und 1851 erfahren hat, aber „die Beziehungen zwischen den Fassungen [...] sind weit enger, als bisherige Untersuchungen es erkannt haben“ (S. 356). Die Konzeption der Frühfassung wirkt in vielen Fällen bis in die letzte Version fort.

Die Veränderungen, die Ueber beschreibt, betreffen die pianistische wie die kompositionstechnische Faktur. Beide werden bei der Überarbeitung der Frühfassungen ökonomischer und flexibler. In der Version von 1837 stellen die Etüden „eine Wegmarke nicht nur in Liszts Entwicklung, sondern in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dar“ (S. 355). Im Übergang von der zweiten zur dritten Fassung kommt es zu Kürzungen, die vor allem exzessive Sequenzpartien betreffen (Etüden 3, 7, 8, 10, 11).

Den vergleichenden Analysen, die sich über 250 Seiten erstrecken, ist dankenswerterweise ein Abschnitt vorangestellt, in dem die wichtigsten Merkmale und Voraussetzungen der drei Fassungen jeweils zusammengefasst werden.

Als problematisch erweist sich in den Analysen ein Form-Begriff, der einseitig das architektonische Moment akzentuiert und insofern Liszts musikalisches Denken, das durch Transformationen und Varianten geprägt ist, partiell verfehlt. In der Analyse der dritten Fassung der *c-Moll-Etüde* etwa („Wilde Jagd“) unterscheidet Ueber einen „Hauptsatz“ (T. 1), einen „Zwischensatz“ (T. 59) und einen „Seitensatz“ (T. 85). Doch der so genannte „Zwischensatz“ führt in der Exposition die Paralleltonart ein und markiert im Schlussteil die Wiederherstellung der nach Dur gewendeten Haupttonart. Der so genannte „Seitensatz“ ist Ausgangspunkt einer langen Reihe von Varianten, gipfelnd in einer *appassionato*-Version (T. 116), sowie Träger der Schlussapothese. Der so genannte „Hauptsatz“ hingegen erscheint als thematische Gestalt nach seinem ersten Auftritt überhaupt nicht mehr. Offenbar handelt es sich um thematische Varianten, deren Verbundenheit in einem gemeinsamen Kern ebenso wichtig ist für die individuelle Formgestaltung wie die Differenz der Charaktere.

Ein dynamisches Formverständnis, die Berücksichtigung von Thementransformation und Variantenbildung, ist Voraussetzung auch, um die programmatischen Hinweise entfalten zu können, die durch die Überschriften in der dritten Fassung von 1851 gegeben werden. Ein solcher Versuch wird in vorliegender Arbeit leider nur im Ansatz unternommen (vgl. S. 100–105), obwohl es Anregungen dazu in der Liszt-Literatur gibt (vgl. z. B. die *Mazepa*-Deutung

von Vladimir Jankélévitch in *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979).

Die Vorzüge der Arbeit liegen in der akribischen Beschreibung und Deutung auch unscheinbarer Details, in der Sorgfalt, mit der die Quellen, Autographen und Skizzenmaterial inklusive, bearbeitet werden (*Etüden d-Moll, Des-Dur*). Zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen erleichtern den Nachvollzug der Analysen. (Juli 2005) Thomas Kabisch

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 13: Briefe des Jahres 1861*. Hrsg. von Martin DÜRNER und Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 718 S., Abb.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 14: Briefe des Jahres 1862*. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 758 S., Abb.

Die ab Band 10 nach neuem editorischem Konzept weitergeführte Ausgabe der Briefe Richard Wagners hat nun die ruhelosen frühen 1860er-Jahre erreicht. Die Abfolge der Wohnsitze Wagners für den hier zu besprechenden Zeitraum 1861–1862, Paris – Wien – Paris – Biebrich bei Wiesbaden – Wien deutet bereits das beherrschende biographische Thema dieser Jahre an: Das wiederholte Scheitern einer erhofften ständigen Niederlassung auf der Grundlage sicherer Einkünfte durch erfolgreiche Aufführungen. Wer eine Fortsetzung der „Künstlerbriefe“ an Mathilde Wesendonck aus dem Jahr 1860 mit zentralen Aussagen zum Selbstverständnis als Dichter und Komponist erwartet, wird eher enttäuscht sein – das Geschäftsmäßige und das Alltägliche mit den nie ganz versiegenden Geldsorgen überwiegen bei weitem. Mit dem berühmten Skandal der drei Pariser Aufführungen des *Tannhäuser* waren die mit der französischen Hauptstadt verbundenen Pläne zunächst Makulatur. Neue Projekte wie insbesondere die Aufführung des *Fliegenden Holländers*, dessen französische Übersetzung der Komponist mit dem bewährten Archivar der Pariser Oper, Charles Nuitter, im Juli 1861 auf den Weg brachte, blieben vage und ließen sich letztlich nicht realisieren. Das bis zum Jahre 1857 zurückreichende Bemühen, *Tristan und Isolde* zur ersten Aufführung zu bringen, erfuhr ebenfalls mehrere herbe Rückschläge.

Nacheinander scheiterten solche Versuche in Karlsruhe und in Wien, Ende 1862 wurden sogar wieder Dresden und Weimar in Erwägung gezogen. Auch die Versuche, die privaten Beziehungen zu ordnen, misslangen. Nachdem Wagner im Juli 1861 seinen Hausstand aufgelöst hatte, bedeutete dies die zunächst vorläufige Trennung von seiner Frau Minna, die sich nach längeren Kuraufenthalten im November 1861 in Dresden niederließ. Ein allerletzter Versuch des Zusammenlebens im Februar 1862 in Biebrich missglückte schon nach zehn Tagen so gründlich, dass sich der endgültige Bruch als irreversibel erwies. Wagners Sehnsucht nach „häuslicher Regelmässigkeit“ (Brief an Peter Cornelius vom 4. März 1862) richtete sich nun auf erheblich jüngere Damen wie Seraphine Mauro, Mathilde Maier oder Friederike Meyer, deren Bekanntschaft er 1861/62 machte – letztlich vergeblich, da er eine Scheidung von Minna ablehnte, um seine Ehe nach außen aufrecht zu erhalten, und die zukünftige Rolle dieser „Freundinnen“ zwischen ‚Haushälterin‘ und ‚Lebensgefährtin‘ nicht überzeugend zu klären vermochte. Bei allen Frustrationen erlebte der Komponist in dieser Zeit jedoch auch Momente großer Teilnahme und Begeisterung wie etwa die Reaktion Charles Baudelaires auf das Fiasko des Pariser *Tannhäuser* in dessen berühmtem Essay *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, einem der Grundtexte des später aufblühenden „wagnérisme“, oder auch die Ovationen des Publikums, als er selbst zum ersten Mal in Wien seinen *Lohengrin* erleben (15. Mai 1861) bzw. in Frankfurt dirigieren (12. September 1862) konnte, und nicht zuletzt auch die positiven Reaktionen auf sein um die Jahreswende 1861/62 entstandenes Textbuch zu seinem neuen Bühnenwerk *Die Meistersinger von Nürnberg*. Mit Genugtuung registrierte Wagner schließlich seine vollständige Amnestierung unter Einschluss Sachsens, die er zur ersten Vorführung des *Meistersinger-Vorspiels* am 1. November 1862 in Leipzig nutzte.

Die beiden Briefbände überliefern nicht weniger als 663, durch mehrere Register leicht erschließbare Briefe und Telegramme Wagners (davon in Band 13 gleichsam als Abschluss des Pariser Abenteuers 31 undatierte aus dem Zeitraum September 1859 – Juli 1861), wovon ein Großteil (81) an seine Frau gerichtet ist. Was im unmittelbaren Kontakt unmöglich gewor-

den war, das gelang nun wieder aus der Ferne: Minna, die ihn im Vergleich zu anderen Briefpartnern am längsten kannte, blieb die engste Vertraute für seine Sorgen und Zukunftspläne. Erst mit weitem Abstand folgen die Briefkonvolute an Hans von Bülow (27), an Mathilde Wesendonck (22) und an seinen Verleger Franz Schott (24) oder diejenigen an neue Bekannte des Jahres 1862, Mathilde Maier (32) oder Wendelin Weißheimer (26). Dem neuen Konzept der Briefausgabe entspricht nicht nur die grundsätzlich unveränderte Wiedergabe der Briefe nach dem Original bzw. der Abdruckvorlage (französische Briefe im Original wie in hervorragender deutscher Übersetzung), sondern auch die Trennung der Texte von den Erläuterungen. Als besonders nützlich erweist sich die Einführung eines Themenkommentars, der die Einzelbrief-Kommentare beträchtlich entlastet. Diese nach systematischen Gesichtspunkten (Orte, Werkaspekte, Beziehungen zu einzelnen Personen etc.) gegliederten Themenkommentare stellen einen erheblichen Fortschritt gegenüber den allzu kursorischen Einleitungen der früheren Briefbände 1–9 dar, auch wenn mancher Leser die anschaulichen Zeittafeln vermissen mag. Exemplarisch seien die Abschnitte „Richard Wagner und Eduard Hanslick“ in Band 13 sowie „Wagner als Dirigent seiner Werke“ in Band 14 erwähnt, die bei aller Kürze kompetent und umfassend informieren. Auch die Kommentare zu den einzelnen Briefen lassen in der Regel keinen Wunsch offen, und wie viel Rechercheaufwand für Personenidentifizierungen und die Ermittlung von konkreten Sachverhalten betrieben wurde, wird jeder nachvollziehen können, der Wagners anspielungsreichen Briefstil kennt. Allein die Fülle von Briefausschnitten (Gegenbriefe wie auch Drittbriefe), die in den Kommentaren zur näheren Erläuterung zitiert werden, ist beeindruckend. Dabei wahren die Herausgeber eine wohltuend neutrale Position, rücken Wagners vielfach beschönigende oder gar bewusst falsche Darstellung zurecht oder weisen Widersprüche zu anderen Äußerungen nach. Brieftexte wie Kommentare werden insgesamt auf nachgerade vorbildliche Art und Weise vorgelegt.

Im Gegensatz zu der Grundlage dieser Briefedition, dem *Wagner-Briefe-Verzeichnis* (WBV) von 1998, das in zahlreichen Details (Präzisierungen von Empfängern und Daten, Zusam-

menführung von verschiedenen Nummern) in den hier vorliegenden Bänden korrigiert werden konnte, sind auch erschlossene Briefe, also aus anderen Mitteilungen abgeleitete, aber bislang nicht nachweisbare Schreiben, berücksichtigt. Dass im Gegenzug gelegentlich bislang noch völlig unbekannte Briefe auftauchen, manchmal gar nur kurze Zeit nach Erscheinen des entsprechenden Briefbandes, ist eine für die Herausgeber unangenehme, aber bei einem Vielschreiber wie Wagner kaum zu vermeidende Erfahrung. Erwähnt sei für den hier zur Diskussion stehenden Zeitraum der fehlende, weil erst seit kurzem bekannt gewordene Brief an Paul Graf von Hatzfeld vom 1. September 1861 (jetzt in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek).

(Juni 2005)

Peter Jost

UDO BERMBACH: „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. VII, 363 S.

Als Interpret der politischen Dimensionen des Musiktheaters und speziell der Werke Richard Wagners hat der Hamburger Politologe Udo Bermbach bereits einige Standardwerke vorgelegt, die mit dem nun vorliegenden Essayband um eine werkorientierte Perspektive ergänzt werden. Diese Darstellung ermöglicht es in überzeugender Weise, Leben, Selbstreflexion und Werke in einen engen systematischen Zusammenhang zu bringen, und legitimiert sich zugleich durch die Unauflöslichkeit eben dieses biographischen, theoretischen und schöpferischen Kontextes. Der Aufbau des Buches ist klar und leserfreundlich: Jedem der Werke seit *Rienzi* ist in chronologischer Reihung ein eigenes Kapitel gewidmet (nur die Frühwerke sind in einem gemeinsamen Kapitel zusammengefasst), und eine neuerliche, gewiss nicht abschließende Antwort auf die Frage nach Wagners Antisemitismus beschließt den Band. Die einzelnen Essays gehen auf frühere Texte zurück, die an unterschiedlichen, nicht näher präzisierten Orten erschienen sind. Die entscheidenden Ideen des Buches sind daher auch, um es vorwegzunehmen, nicht wirklich neu, werden jedoch in der werkzentrierten Darstellung teilweise etwas pointierter zugespitzt, als dies bereits in älteren Schriften Bermbachs der

Fall ist. Zugleich gelingt es dem Autor, auch die politischen Implikationen der Frühwerke – etwa die Aristokratiekritik in den *Feen* oder die Kirchenkritik im *Rienzi* – für seine These fruchtbar zu machen, dass es keinen zweiten Komponisten gibt, „dessen für das Musiktheater geschriebene Werke so explizit gesellschafts- und politiktheoretisch aufgeladen sind und die zugleich den Anspruch erheben, nicht nur Bühnenwerke zu sein, sondern aufgrund ihrer gesellschafts- und politiktheoretischen Implikationen auch in eine als schlecht verstandene Wirklichkeit eingreifen zu wollen“ (S. 28). Der innere Zusammenhang des Werkes erweist sich gerade in politischer Hinsicht insofern als zwingend, als alle Musikdramen mit Ausnahme von *Tristan und Isolde* während der Dresdner Jahre konzipiert worden sind und sich biographisch und chronologisch unschwer auf den „Revolutionär“ Wagner beziehen lassen, auch wenn sie z. T. erst Jahrzehnte später zum Abschluss gelangten, zu einer Zeit, als sich Wagners Weltbild – u. a. unter dem Einfluss des Schopenhauer'schen Pessimismus – bereits erheblich gewandelt hatte. Gleichwohl erfordert Bermbachs These gerade bei jenen Werken, die sich einer eindeutigen politischen Lesart zunächst verweigern (insbesondere *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal*), den Ausweg ins Hypothetische und mithin in methodische Grenzbereiche, die der Autor ansonsten souverän umschiffet. Die Auffassung etwa, Lohengrin sei ein „Künstler und potentieller Organisator einer ästhetischen Weltordnung“, ein „republikanischer Fürst“ und zugleich eine „auratische Führergestalt“, ist im Drama selbst nur schwach fundiert, und auch Tristans und Isoldes „Nacht der Liebe“ muss man nicht unbedingt als politische Botschaft verstehen, als „transzendente Vision, in der das ineinander Verschmelzen zweier Menschen die – fast kommunistische – Idee einer Egalisierung aller Unterschiede vorwegnimmt“ (S. 157). Der Hinweis auf Habermas' Gedanken der „herrschaftsfreien Kommunikation und darauf aufgebauter demokratischer Organisationsstrukturen“ (S. 160) erscheint gerade im Falle des zweiten *Tristan*-Akte ebenso wenig zwingend wie die generelle These von der „Ästhetisierung der Revolution“ im *Parsifal* (S. 281–311), die aber für Bermbachs Gesamtbild notwendig ist, um Wagners Spätwerk auf die Zürcher Kunst-

schriften und die ihnen vorausgehenden politischen Schriften zurückbeziehen zu können. Dass der in der Anlage des Buches auferlegte Systemzwang dennoch nicht zu einer Nivellierung der Widersprüche führt, die sich zwischen den unterschiedlichen politischen Lesarten der Musikdramen auftun, macht nicht nur die Lektüre dieses überaus gedankenreichen, mit mehr als tausend Fußnoten zudem minutiös dokumentierten Buches besonders anregend, sondern dürfte ihm einen bleibenden Rang in der Wagner-Literatur sichern.

(November 2004) Arnold Jacobshagen

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOW: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Reprint von Rimsky-Korsakovs „Praktischem Lehrbuch der Harmonie“ in der deutschen Übersetzung von Hans Schmidt (Leipzig 1913). Hrsg. von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN und Sigrid NEEF. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. VIII, 314 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 16.)*

Ein weiterer Band aus dem Hause Kuhn mit Quellentexten zur russischen Musik. Der Titel bedarf einer Präzisierung: Nicht alle enthaltenen Schriften können als „musiktheoretisch“ gelten („musikbezogen“ wäre treffender), und der Reprint der Harmonielehre ist mit 155 Seiten auch keine „kleinere“ Schrift, doch stellt die Wortwahl klar, dass Rimskij-Korsakovs literarische Hauptwerke, die *Chronik meines musikalischen Lebens* und die unvollendete Instrumentationslehre, nicht aufgenommen wurden. Mit Ausnahme der Harmonielehre und der *Skizzen und Fragmente zu einer Ästhetik der Musik*, die bereits in Sigrid Neefs Buch *Die russischen Fünf* (Berlin 1992) gedruckt wurden, erscheinen alle Schriften zum ersten Mal in deutscher Sprache.

Am Beginn stehen die beiden Rezensionen, die Rimskij-Korsakov 1869 in Vertretung seines Freundes César Cui für die Tageszeitung *Sanktpeterburgskie vedomosti* schrieb. Die Rezension der Oper *Die Bürger von Nishni-Nowgorod* (russ. *Nizgorodcy*) von Eduard Nápravník (Kuhn gebraucht die russifizierte Schreibweise „Naprawnik“) gehört zu den interessantesten Texten des Bandes. In der Beschreibung dieser Oper, die er vermutlich nur einmal gesehen

hatte, zeigt sich Rimskij-Korsakov als genauer Beobachter, der bei aller Parteilichkeit kompetente Urteile fällt und es vor allem versteht, dem Leser ein plastisches Bild von Werk und Aufführung zu vermitteln. Die Kritik von Cui *William Ratcliff* enttäuscht hingegen durch Weitschweifigkeit, Zerfahrenheit und Unentschiedenheit. Rimskij-Korsakov kannte das Werk zu gut und stand seinem Autor zu nahe, als dass er eine lesbare (und ehrliche!) Kritik darüber hätte schreiben können.

Rimskij-Korsakovs Harmonielehre erschien im russischen Original bereits 1884. Andreas Wehrmeyer stellt in seinem Beitrag „Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimski-Korsakovs Harmonielehre“ ausführlich dar, wie Rimskij-Korsakov das Werk in enger Zusammenarbeit mit Anatoli Ljadow als Gegenentwurf zu Pëtr Čajkovskijs Lehrbuch (1872) entwickelte und wie es sich in Russland einbürgerte. Er vermutet, die deutsche Übersetzung sei wohl in erster Linie für die zahlreichen deutschen Musiklehrer im zaristischen Russland bestimmt gewesen (S. 313). Über ein zeitgenössisches Echo auf die deutsche Ausgabe schreibt Wehrmeyer allerdings nichts, und eine Kritik des Lehrbuches selbst findet leider nur in Ansätzen statt. Offen bleibt die Frage, weshalb dem Reprint der Harmonielehre nicht die erste deutsche Auflage (Leipzig: Belaieff 1895), sondern die zweite (ebd. 1912) zugrunde gelegt wurde, denn Letztere weist posthume Eingriffe von Joseph Wihtol (Jāzeps Vītols) und Maximilian Steinberg auf.

Rimskij-Korsakov konzipierte das Buch bewusst als dogmatische Handwerkslehre (S. 151). Regeln werden aufgestellt, aber nicht begründet. Es gibt richtig und falsch, gut und schlecht und nichts dazwischen. Außerdem ist das Buch (wie auch das von Čajkovskij) strikt selbstreferenziell: Nirgends nimmt Rimskij-Korsakov Bezug auf ein anderes Lehrwerk, es findet keinerlei Analyse bestehender Musik statt, und die historische Dimension fehlt völlig. Im Unterschied zu Čajkovskij lässt Rimskij-Korsakov jedoch, obwohl er Akkorde mit Generalbassziffern bezeichnet, nicht Bässe aussetzen, sondern Melodien (protestantische Choräle!) harmonisieren, was die russischen Zeitgenossen als modernen Zug begrüßten. Die von Rimskij-Korsakov gelehrt Harmonik weist durchaus innovative Züge auf. Frei ein-



geführte Dissonanzen sind selbstverständlich. Was in der Brahms-Literatur als „Dur moll“ bezeichnet wird (Dur mit erniedrigter VI. Stufe), wird als „harmonische Durtonart“ kanonisiert. Als Trugschluss in Dur wird nicht nur die VI., sondern auch die erniedrigte VI. Stufe beschrieben. Direkt auf Verfahren der nationalrussischen Musik Bezug nehmen Harmonisierungen der absteigenden Ganztonleiter im letzten Kapitel.

Wehrmeyer versucht, Rimskij-Korsakov als frühen Vertreter der Funktionstheorie zu reklamieren (S. 310). Dies erscheint wenig überzeugend. So bleibt z. B. die Anwendung der Nebendreiklänge bei Rimskij-Korsakov strikt stufentheoretisch (über Stimmführung) begründet. Außerdem bezieht er alle Akkorde nicht nur auf den nachfolgenden, sondern auch auf den vorhergehenden, d. h. der für Hugo Riemann zentrale Begriff der „Zwischendominante“ fehlt (auch implizit). Jede noch so kurzfristige Ausweichung gilt ihm als „Modulation“. Ein weiträumiges harmonisches Denken, wie es bei Riemann vorkommt und bei Heinrich Schenker zum Dogma erhoben wird, findet nicht statt.

Die übrigen Texte des Bandes wurden zu Rimskij-Korsakovs Lebzeiten nicht gedruckt. Im Jahre 1892 nahm Rimskij-Korsakov eine Auszeit vom Komponieren und arbeitete an einer groß angelegten musikästhetischen Abhandlung, brach die Arbeit jedoch 1893 ab und vernichtete später den größten Teil des Manuskripts. Die erhaltenen Splitter enthalten faszinierende Gedanken und Beobachtungen, aber ohne ergänzenden Kommentar (und ein solcher wird hier nur in Ansätzen geboten) bleiben sie allzu oft zusammenhanglos und unverständlich.

Mit ungewöhnlicher Leidenschaft geschrieben ist das Fragment des Aufsatzes *Wagner und Dargomyschsky* (1892/1893); Rimskij-Korsakov vollendete nur den Teil über Richard Wagner. Die Hassliebe, die Rimskij-Korsakov dem Bayreuther Meister entgegenbrachte, ist mit Händen zu greifen. Interessante Einblicke in die Werkstatt des Komponisten gewährt die gleichfalls unvollendete ausführliche Analyse (1905–1908) von Rimskij-Korsakovs eigener Oper *Snegurotschka*. Der Aufsatz *An alle Besucher des Marientheaters, welche die Oper als musikalisches Kunstwerk schätzen* (1901)

stand offenbar kurz vor der Veröffentlichung. In lebendiger Weise schildert Rimskij-Korsakov Verhaltensrituale von Publikum und Ausführenden im Theater und deren Reglementierung durch die Direktion. Dieser Aufsatz wäre interessantes Material für soziologische Studien in der Art von Julie A. Bucklers Buch *The Literary Lognette: Attending Opera in Imperial Russia* (Stanford 2000).

Die Präsentation setzt bewährte Kuhn'sche Traditionen fort. Die Übersetzungen lesen sich flüssig. Russische Namen werden in Duden-Transkription wiedergegeben. Keine gute Idee ist es jedoch, die Fußnotenzählung auf jeder Seite neu beginnen zu lassen. Zum einen gibt es Fußnoten, die auf die Folgeseite durchlaufen; zum anderen findet sich auf S. 95 zweimal die Hochzahl 1; die zweite (ganz am Ende der Seite) verweist auf eine Fußnote, die auf die nächste Seite „gerutscht“ ist.

Ernst Kuhn kündigt im Vorwort einen Band mit musikpädagogischen Schriften Rimskij-Korsakovs an. Da fragt man sich: Wo bleibt die überfällige Neuauflage der *Chronik meines musikalischen Lebens*? Die 1967 bei Reclam in Leipzig erschienene Übersetzung von Lothar Fahlbusch ist längst vergriffen, aus politischen Gründen entsteht (z. B. Ersatz von *Ein Leben für den Zaren* durch *Iwan Sussanin*) und überdies auf einem Papier gedruckt, das bereits zerbröselte. Herr Kuhn, bitte übernehmen Sie!

(Juli 2005)

Albrecht Gaub

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

Das Berliner Musikleben während der Kaiserzeit war trotz des nationalistischen Zeitgeistes sehr international. Sowohl an den Konservatorien als auch im Konzertbetrieb (sowie in geringerem Maße im Werkrepertoire) nahm der Anteil ausländischer Musiker stetig zu. Diese Entwicklung gilt als allgemein bekannt, wurde aber bislang wenig erforscht.

Die Frage, weshalb es so viele ausländische Musiker gerade nach Berlin zog, drängt sich im Falle der Polen besonders auf angesichts der ständigen Verschlechterung des deutsch-polnischen Verhältnisses, zu der es infolge der Germanisierungspolitik im preußischen Tei-

lungsgebiet Polens damals kam. In seiner Berliner Dissertation antwortet der polnische Musikforscher Karol Bula auf diese Frage, indem er auf die Qualität der Musikausbildungsinstitutionen und vor allem auf die Attraktivität des reichen Konzertwesens der Stadt verweist. Im Anhang 1 seiner Arbeit findet sich eine 65-seitige Übersicht über Berliner Konzerte und Operaufführungen im Zeitraum 1871–1914, die für zukünftige Studien zum Berliner Musikleben sehr nützlich sein dürfte.

Noch umfangreicher (mit fast 130 Seiten) ist der Anhang 2 der Arbeit, in dem Bula deutsche Presse-Informationen über das Berliner Wirken und die Kompositionen polnischer Musiker wiedergibt. Als Hauptquellen für beide Anhänge dienten eine Tageszeitung (die so genannte *Vossische Zeitung*) und eine Musikzeitschrift (*Signale für die musikalische Welt*). Die Wahl der Letzteren erscheint im Hinblick auf ihre Provenienz nicht ganz plausibel, da sie ihren Sitz erst 1907 von Leipzig nach Berlin verlagerte. Hier hätte sich eine Ergänzung durch die *Neue Berliner Musikzeitung* und die ebenfalls in Berlin erscheinende *Allgemeine Musik-Zeitung* angeboten. Der Schwerpunkt der Presseberichte liegt erwartungsgemäß auf den zahlreichen berühmten polnischen Interpreten jener Zeit, unter denen Pianisten (Ignacy Jan Paderewski, Maurycy Rosenthal, Józef Hofman, Leopold Godowski, Artur Rubinstein u. v. a.) gegenüber Geigern (Bronisław Hubermann, Pawel Kočański) und Sängern (Marcelina Sembrich, Aleksander Bandrowski) deutlich dominieren. Anhang 2 enthält außerdem aufschlussreiche Pressekommentare zu Werken wichtiger polnischer Komponisten, die hierzulande kaum bekannt sind, obgleich die meisten von ihnen in Berlin studierten (Zygmunt Noskowski, Paderewski, Mieczysław Karłowicz, Feliks Nowowiejski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski).

Eine deskriptive, katalogartige Darstellungsweise bestimmt nicht nur die Anhänge (die deutlich mehr als die Hälfte des Buches ausmachen), sondern auch den Hauptteil der Arbeit. Er enthält Aufzählungen Berliner und polnischer Konzertsituationen, Berliner Musikausbildungsstätten einschließlich ihrer wichtigsten Dozenten und polnischen Schüler, Berliner Verlage und der von ihnen publizierten Werke polnischer Komponisten usw. An-

gesichts der Vielzahl der erwähnten Personen und Institutionen verwundert es nicht, dass die zu ihnen gelieferten Informationen teilweise lückenhaft sind und die näheren Umstände ihrer Beziehungen zu den polnischen Musikern nicht immer klar werden. So wird etwa der Kompositionspädagoge Heinrich Urban, dessen zentrale Bedeutung für die polnischen Studierenden Bula zu Recht hervorhebt, als Dozent am „Kullak’schen Konservatorium“ vorgestellt. Tatsächlich unterrichtete Urban an dieser Einrichtung nur wenige Jahre und danach ausschließlich privat; seine Schüler grenzten sich bewusst ab vom Akademismus der Berliner Musikinstitutionen. Auch die an diesen Institutionen in führender Stellung tätigen Pädagogen hatten zahlreiche Privatschüler, zu denen etliche polnische Musiker zählten (vor allem Komponisten wie etwa Noskowski und Paderewski bei Friedrich Kiel). Diese wären von den „Eleven“ abzugrenzen, die offiziell an einem Konservatorium, an der Hochschule oder an einer der Meisterschulen der Akademie der Künste eingeschrieben waren (zu den letzteren zählten Różycki und Nowowiejski, der sogar zwei Mal den Meyerbeer-Preis errang). Die verschiedenen Gruppen ausgehend von den (leider nur teilweise erhaltenen) Akten der Institutionen genauer zu differenzieren sowie ihre Studienbedingungen und -inhalte herauszuarbeiten, dürfte eine lohnende Aufgabe sein.

Auch über die Verlagskontakte polnischer Musiker würde man gern mehr erfahren, insbesondere über die Hintergründe der eher seltenen Fälle, in denen größere Werke publiziert wurden. Hier wäre zu unterscheiden zwischen den wenigen Werken, die in das Programm eines Verlages aufgenommen wurden (wie Paderewskis Partituren bei Bote & Bock), und solchen, die der Verlag lediglich in Kommission vertrieb (wie Albert Stahl die symphonischen Dichtungen op. 11–13 von Karłowicz).

Beim Konzertbetrieb stellen sich ebenfalls zahlreiche weiterführende Fragen, etwa nach der Rolle der Konzertagentur Hermann Wolff beim Engagement polnischer Virtuosen, nach der Situation von in Berlin fest angestellten polnischen Musikern oder nach den Beweggründen deutscher Interpreten, Werke polnischer Komponisten aufzuführen (so hatte der Dirigent Rudolf Bullerjahn, der 1905 die Berliner Premiere von Noskowskis symphonischer

Dichtung *Die Steppe* leitete, zuvor längere Zeit in Warschau gewirkt). Um schließlich den Ursachen für die besondere Attraktivität Berlins noch näher zu kommen, böte sich ein Vergleich mit anderen europäischen Musikzentren (Leipzig, Wien, Paris, St. Petersburg) an.

Das Verdienst von Karol Bulas Pionierarbeit liegt nicht nur in der Aufbereitung eines sehr umfangreichen Materials an Fakten und Quellen, das eine wertvolle Basis für weiterführende Studien bietet. Sein Buch eröffnet vielmehr – auch über den deutsch-polnischen Fall hinaus – erst den Blick auf die skizzierten Fragen und Probleme, die sich im Zusammenhang mit dem facettenreichen Themenkomplex der ausländischen Musiker stellen.

(April 2005)

Stefan Keym

ERNŐ LENDVAI: *Bartók's Style. As Reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta. Budapest: Akkord Music Publishers 1999. 185 S., Nbsp.*

ERNŐ LENDVAI: *Bartóks dichterische Welt. Budapest: Akkord Music Publishers 2001. 339 S., Abb., Nbsp.*

Eine von Ernő Lendvai (1925–1993) geplante ungarischsprachige Gesamtausgabe seiner Veröffentlichungen konnte im Todesjahr 1993 noch das Erscheinen der beiden ersten Bände verzeichnen. Das Unternehmen, das Lendvais Witwe, die Pianistin Erzsébet Tusa, mit Hilfe kompetenter Mitarbeiter weitergeführt hat, ist inzwischen, nach der Edition von sechs Bänden, nahezu abgeschlossen. Der VII. und letzte Band soll nachgelassene Schriften vereinen. Bei den Bänden I–VI handelt es sich um durchgesehene Reprints der Lendvai'schen Monographien, die der Autor in ungarischer Sprache verfasste. In die Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde lediglich die englischsprachige Veröffentlichung *Verdi and Wagner* von 1988.

In gleicher Aufmachung und in guten, zuverlässigen Übersetzungen sind parallel zur Gesamtausgabe auch Ausgaben für einen internationalen Interessentenkreis geplant. Von ihnen liegen mittlerweile drei Monographien vor, darunter die beiden Béla Bartók gewidmeten, hier anzuzeigenden Bände. Sie bieten in nicht-ungarischen Sprachen und doch aus erster Hand einen fundierten Einblick in die Gedankenwelt

Lendvais. Der Band *Bartók's Style* enthält darüber hinaus eine nützliche Bibliographie der Schriften. Diese kann sich auf Vorarbeiten des Autors stützen.

(Längst vergriffen und in die Gesamtausgabe nicht einbezogen sind zwei weitere, nur eingeschränkt authentisch zu nennende Monographien, nämlich die beiden Bartók-Arbeiten in englischer Sprache: das essayartige Bändchen *Béla Bartók. An Analysis of His Music* von 1971 und der voluminöse Band *The Workshop of Bartók and Kodály* von 1983. Der Text des Bändchens von 1971 war weitgehend deckungsgleich mit dem Beitrag Lendvais zu Bence Szabolcsis Sammelband *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, und der 1983 publizierte *Workshop*-Band, ein Kompilat, war faktisch die ins Englische übersetzte Summe der bis dahin erschienenen Bartók – und nominell Zoltán Kodály – gewidmeten Monographien, d. h. der Bände I, II, V und VI der Gesamtausgabe.)

Die Ideenwelt Lendvais formte sich ungewöhnlich früh. Das Lebenswerk ist die Ausdifferenzierung eines eher intuitiv geordneten Gedankengebäudes, das der Autor bereits als Schüler und Student erstastet und in Buchform konkretisiert hatte. Sein Buchmanuskript konnte er aus Zensurgründen aber erst 1955 als 30-Jähriger veröffentlichen: *Bartóks Stil*. Daraus formulierte er ein systematisches Konzentrat, das er noch 1955 in ungarischer, 1956 in französischer und 1957 in deutscher Sprache unter dem Titel *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks* in dem von Szabolcsi edierten Sammelband erscheinen ließ. In drei Folgemonographien wurde das Panorama dann auf weitere Aspekte der Musik Bartóks ausgedehnt (*Bartóks Dramaturgie*, 1964; *Bartóks dichterische Welt*, 1971; *Bartóks und Kodálys Harmonie-Welt*, 1975) und mit drei Exkursen thematisch komplettiert (*Toscanini und Beethoven*, 1967; *Verdi und das 20. Jahrhundert*, 1984; *Verdi and Wagner*, 1988).

Lendvais Gesamtwerk präsentiert sich als eine Art Kaleidoskop, denn seine Bücher sind durchweg nach dem Baukastenprinzip zusammengesetzt. Fast immer gingen ihnen einzelne Kapitel in Aufsatzform voraus, wie diese wiederum, unbekümmert um Redundanz, separat oder in neuen Kontexten publiziert wurden. Der Autor hat einzelne Kompositionen gleich-

sam in Fallstudien als Demonstrationsobjekte untersucht, wobei nicht immer klar wird, was unvoreingenommene Annäherung an eine Partitur oder Deduktion im Interesse eines Systems ist. Die beiden hier aufgeführten Bände machen das überaus deutlich.

Die Monographie *Bartók's Style* ist identisch mit dem ersten Band der Gesamtausgabe, also mit dem Erstling der Lendvai'schen Buchveröffentlichungen. Der Band demonstriert „Bartók's Style“ an zwei Werken aus den späten 1930er-Jahren, d. h. an der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (BB 114) und an der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (BB 115). Die Monographie *Bartók's dichterische Welt* entspricht Band V der Gesamtausgabe, dessen Originalversion 1971 erschienen war. Sie verzichtet gegenüber der Originalversion allerdings auf diejenigen Kapitel, die den *Zwei Porträts* (BB 48b), den *Zwei Bildern* (BB 59), den *Vier Orchesterstücken* (BB 64) und dem *Divertimento für Streichorchester* (BB 118) gewidmet sind und übernimmt stattdessen aus dem *Workshop*-Band das Kapitel zum *Allegro barbaro* (BB 63). Analysen der sechs Streichquartette stehen für „Variationen über die Brückenform“ und Untersuchungen der Oper *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62) für „Wechselwirkung von Materie und Inhalt“, der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (BB 82) für „Klangsymbole“, der *Tanz-Suite* (BB 86) für „Natursymbolik“, der *Musik für Saiteninstrumente* für „Stereoprobleme“, der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* für „Synthese“, des *II. Violinkonzerts* (BB 117) für die „Groß-Sonatenform“. Kapitel zu „Bartóks Formkonzeption“ und zu „Bartóks Harmonie-System“ umschließen die Werkuntersuchungen.

Philologisch-kritische Quellenstudien am Gesamtkorpus der Documenta Bartókiana, wie sie seit Jahrzehnten etwa von László Somfai und dem Kollegenkreis rund um das Budapester Bartók-Archiv betrieben werden, scheinen Lendvai nie ernsthaft interessiert zu haben. Und dass jede Biographie wie ein abenteuerlicher Gang durch die Geschichte mit unbekanntem Ziel ist, also ein unkalkulierbarer Weg mit Geben und Nehmen, dürfte für ihn ein häretischer Ungedanke gewesen sein. Auf die kritische Auseinandersetzung mit den Lendvai'schen Formeln zum Verständnis des Bartók'schen Komponierens, dem „Achsensys-

tem“ und dem „Goldenen Schnitt“, muss hier verzichtet werden. Dafür sei auf eine rezente Arbeit von János Kárpáti verwiesen, der die Analysemethoden und -prämissen einer sorgfältigen Kritik unterzogen hat: *Bartók-Analytika. Válogatott tanulmányok*, Budapest 2003, S. 156–167 (separat bereits 1999).

Lendvai hat seine Gedanken und Ideen unabhängig vom offiziellen Musikbetrieb entwickelt. Er war ein unangepasster Kopf mit genialen Zügen. In der akademischen Musikwissenschaft Ungarns fanden seine Arbeiten nie wirklich Resonanz. Im kommunistischen Staat war er eine Zeitlang mit Publikationsverbot belegt. Größere Ehrungen erfuhr er nach der Wende. Egozentrik und Dialogverweigerung und die Attitüde des Künders und Wegweisers waren für seine Isolation ebenso verantwortlich wie die Problematik der „Entdeckungen“. Konsequenter verschwieg er in seinen Veröffentlichungen Referenzliteratur, mied Anmerkungsapparate und Bibliographien. Auf Publikationen von Kollegen reagierte er nur bei Kritik. Aber wie holistische Sinnangebote zum „richtigen“ Weltverständnis und zum „richtigen“ Leben stets und überall Gehör finden, so fand Lendvai ein dankbares Publikum vor allem unter gebildeten Musikliebhabern. Er fand und findet dieses Publikum nicht nur in Ungarn.

Last not least: Lendvai wollte seine Ideenwelt auch ikonographisch fassbar machen. Darum schmückt die Bände der Gesamtausgabe und der Parallelveröffentlichungen das immer gleiche Cover-Layout, nämlich die ins Graphische übersetzte Fibonacci-Reihe, in die kreisförmig die Köpfe der Lendvai'schen Hausgötter eingebettet sind: oben Bartók, darunter Kodály und Verdi, unten Toscanini und Wagner – als sinnbildlicher Hinweis auf einen naturhaften Kosmos, der in Bartóks Werk kulminiert, ja der in ihm Sinn und Ziel einer teleologisch begriffenen Geschichte findet. Dieser Kosmos ist quasi naturwissenschaftlich entschlüsselbar. Dank Lendvai in seinen klanglichen Emanationen nunmehr transparent, wird er der Musikwissenschaft und den Musikliebhabern als Gradus ad Parnassum vorgelegt.

(Januar 2005)

Jürgen Hunkemöller

*The Collected Letters of Peter Warlock (Philip Heseltine)*. Hrsg. von Barry SMITH. 4 Bände. Woodbridge u. a.: The Boydell Press 2005. VIII, 336; VI, 410; VI, 408; VI, 401 S., Abb.

Wenige Komponisten haben ihre Karriere unter einem Pseudonym gemacht. Bei Philip Heseltine (1894–1930) war das Pseudonym weit mehr als das Verbergen des eigenen Namens – vielmehr war es das Schlüpfen in eine andere, verwegene Persönlichkeit, die an Verurteilung grenzte. Im Londoner Savoy-Hotel geboren, entstammte er einer wohlhabenden Familie von Börsenmaklern und Rechtsanwälten. Früh bekam er Kontakt zu Frederick Delius, der sein musikalischer Mentor wurde. Lange unentschieden, was seinen beruflichen Weg angehen sollte, fand er sich 1911 in Köln, wo seine Musikstudien unbefriedigend blieben; nach England zurückgekehrt, versuchte er sich an nichtmusikalischen Studiengängen in Oxford und London, doch auch diese konnte er nicht durchhalten. 1916 lernte er den Komponisten Bernard van Dieren und den Kritiker Cecil Gray kennen – beide Begegnungen sollten einen nachhaltigen Einfluss auf Heseltines Leben hinterlassen. Im November 1916 veröffentlichte er seinen ersten Musikartikel unter dem Namen Peter Warlock. Zunächst eng befreundet mit dem Schriftsteller D. H. Lawrence, ergriff er rechtliche Schritte, nachdem er erfahren hatte, dass er und seine junge Frau in Lawrences Roman *Women in Love* porträtiert würden, und zwar in äußerst unvorteilhafter Weise. Um nicht zum Kriegsdienst eingezogen zu werden, floh Warlock im August 1917 nach Dublin, wo er bis zum Kriegsende blieb und mit, wie Cecil Gray schreibt, gewissen okkulten Praktiken in Kontakt kam, die ihn psychisch geschädigt zurückließen. Gleichzeitig erstarkte seine musikalische Kreativität, insbesondere im Bereich des Liedes – seine Beiträge sollten die Musikentwicklung Großbritanniens nachhaltig beeinflussen. Daneben entwickelte sich eine intensive publizistische Tätigkeit mit Aufsätzen, Rezensionen und Büchern sowie Noteneditionen hauptsächlich von vergessenen Werken der Renaissance. Teilweise in der Öffentlichkeit ausgetragene Auseinandersetzungen wie auch berufliche Unsicherheit sollten Warlocks weiteres Leben stets begleiten; 1920/21 war er etwa Chefredakteur der neu gegründeten Musikzeitschrift *The Sackbut*; als die Zeitschrift an ei-

nen anderen Verlag verkauft wurde, war die erste Folge Warlocks Entlassung; ähnlich erging es ihm 1929/30 mit einem Opernmagazin für Sir Thomas Beecham und der Organisation eines Delius-Festivals. Nachlassende Schaffenskraft und zunehmende Depressionen mündeten in seinen Tod an einer Gasvergiftung kurz vor Weihnachten 1930.

Barry Smith hat sich als exzellenter und weitsichtiger Hüter des Erbes von Philip Heseltine/Peter Warlock erwiesen – 1994 erschien bei Oxford University Press die erste Auflage seiner komplexen Warlock-Biographie, 1997/98 veröffentlichte er Heseltines gesammelte Gelegenheitsschriften (3 Bände, Thames Publishing) und 1999 einen weiteren Band speziell zur Freundschaft Warlocks und Delius'; naturgemäß war Smith auch der Verfasser des neuen *Grove*-Artikels. Logische Konsequenz der langjährigen Befassung mit Philip Heseltine ist die nun erfolgte Veröffentlichung der „Collected Letters“. Diese Briefe umfassen einen Zeitraum von Februar 1899 (Heseltine war noch keine viereinhalb Jahre alt) bis vierzehn Tage vor seinem Tod. Die Edition erweist sich als muster-gültig. Wie Smith betont, gibt es in Heseltines Korrespondenz vielfach Formulierungen, die der Erläuterung bedürfen, doch ist es ihm auch nach Jahren intensiven Studiums nicht gelungen, diesen Kode vollständig zu „knacken“.

In den frühen Briefen (fast dem ganzen ersten Band) erfahren wir viel über Heseltines Verhältnis zu seiner Mutter (der Vater war gestorben, als der Sohn zwei Jahre alt war, die Mutter heiratete 1903 wieder) – vom detaillierten Tagesablauf über den Schulunterricht bis hin zu Details der Weltsicht des Jungen – offenkundig ist die Quellenlage ausgesprochen befriedigend. Briefe an seinen Lehrer Colin Taylor, an Cecil Gray, Edward J. Dent und Percy Scholes, die Komponisten Frederick Delius, Bernard van Dieren, Charles Wilfred Orr, Fritz Hart, Arnold Schönberg und andere kommen hinzu. Auch wenn sich immer wieder teilweise größere Lücken in der Korrespondenz ergeben, nimmt mit Fortschreiten in den Briefen Heseltines Charakter mehr und mehr Facetten an. Das Fehlen der Gegenbriefe (auch wenn deren Existenz nicht einmal nachgewiesen wird) beeinträchtigt das Bild nur unwesentlich. Überraschend jedoch ist das Fehlen jeglicher Korrespondenz mit seiner Frau und anderen engen Bekannten ebenso wie

mit D. H. Lawrence – so erfährt man über den Rechtsstreit mit Lawrence nur äußerst wenig (hierzu muss man die Lawrence-Briefausgabe konsultieren) – hier zeigt sich, dass „Collected Letters“ eben doch stets nur eine (teilweise willkürliche) Auswahl darstellen müssen.

Abbildungen und Register ergänzen in sinnvoller Weise diese exemplarische Edition der brieflichen Darstellung eines kurzen Künstlerlebens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

(Juni 2005)

Jürgen Schaarwächter

*Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Volume Three: 1946–1951.* Hrsg. von Donald MITCHELL, Philip REED und Mervyn COOKE. London: Faber and Faber 2004. XXVI, 758 S., Abb.

Mehr als ein Jahrzehnt hat es gedauert, bis in dem ambitionierten Projekt einer Ausgabe gesammelter Briefe Benjamin Brittens nach den ersten zwei Bänden (1991) rechtzeitig zu Donald Mitchells 80. Geburtstag nun endlich ein Folgeband erschienen ist. Ein solcher Zeitraum ist naturgemäß angefüllt mit dem Auftauchen neuer Quellen ebenso wie mit dem Erscheinen neuer Publikationen. So erschien, in unserem Fall am wichtigsten, schon 1992 die innerhalb kürzester Zeit zum Standardwerk gewordene Britten-Biographie von Humphrey Carpenter (ebenfalls bei Faber and Faber). Aber auch verschiedene zusätzliche Dokumente der Periode vor 1946 sind aufgetaucht – sie werden in einem einleitenden Briefkapitel (S. 53–134) separat präsentiert (auch separat nummeriert); besonders interessant ist das Corpus der Korrespondenz mit dem Dichter Edward Sackville-West (S. 109–134).

Die Briefe (darunter die Korrespondenz mit Eric Crozier, Ronald Duncan und Edward Morgan Foster) folgen in Darbietung und Kommentierung weitgehend den Prinzipien der ersten beiden Bände; einzige Ausnahme ist die stillschweigende Korrektur von Schreibfehlern (Britten war sich seiner Rechtschreibschwäche bewusst und befragte sich in vielen seiner Briefe in dieser Hinsicht selbst, doch schlüpfen ihm verschiedenerlei Fehler durch). Doch nicht nur in diesem Punkt ist die Edition in gewissem Maße unbefriedigend: Viele Punkte bleiben unklar, viele gänzlich unkommentiert,

während andere womöglich unnötig ausgedehnte Kommentare erhalten. Diese fallweise auch umfängliche Kommentierung bei fallweiser vollständig fehlender Kommentierung war ein Problem schon der ersten beiden Bände und resultiert natürlich aus der Nichtrekonstruierbarkeit von Erlebtem, doch hat sich dies in nicht wenigen Fällen eklatant ausgewirkt. Stichprobenartig hat der Rezensent verschiedene Stellen geprüft, ihm fehlt etwa die Nennung des Interpreten der Uraufführung von Brittens *Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria* (S. 165 – es handelte sich um Alec Wyton) und ihm scheint unwahrscheinlich, dass der Vorname von Brittens Sekretärin Miss Parker (S. 381 u. a.) nicht rekonstruierbar sein sollte. Über wenigstens zwei Unklarheiten stolperte der Rezensent allein in dem Schreiben an Elizabeth Sweeting vom 4. November 1949 (S. 549 f.): Um was für eine Aufnahme des „Canadian P. Grimes“ handelt es sich (keine kanadische Aufführung ist verzeichnet) und worum handelt es sich bei der Musik von Stratton, die Britten nicht aufgenommen sehen möchte (beides S. 549)?

Mitchell stellt in seiner umfänglichen Einleitung (S. 3–52) klar, dass er diese Briefausgabe als eine Art Dokumentarbiographie versteht – doch leider ist die Zahl grauer Flecke noch zu groß, als dass ein vollständiges Bild entstehen könnte. Mitchell und seine Mitherausgeber versuchen diesem Problem abzuweichen, indem sie umfängliches Sekundärmaterial, Erinnerungen von Zeitgenossen u. ä. abdrucken. Dies hilft fraglos auch, das Bild zu erhellen und die Fakten auch optisch zu erläutern. Dass aber auch die Auswahl solcher Dokumente ein extrem subjektiver Akt sein kann, wird insbesondere in dieser Einleitung offenkundig. Auch versucht Mitchell sich, unter dem Titel „Happy Families?“, mit verschiedenen Aspekten von Brittens Leben und Persönlichkeit besonders zu befassen, etwa mit seiner Kinderliebe und seiner vorgeblichen Vorliebe für Knaben. Vorgeblich, weil Mitchell Humphrey Carpenters Ausführungen zu diesem Bereich für übertrieben ansieht. „[...] somewhere along the way the enterprise [Carpenter's biography] was hijacked by the issue of Britten's sexuality, to which it seemed (and seems) to me Carpenter paid an excess of attention. For one thing there proved, ultimately, little to report on Britten's relationships with boys – scarcely, one must remark,

the only relationships in his life of importance to him – for another, and more damagingly, the sexual issue, which then became linked with Britten's supposedly sado-masochistic character, was deployed as the chief instrument of interpretation in Carpenter's discussion and description of the music. [...] It would be ironic indeed if those parts of the book that I believe to be open to very serious questions, while undeniably gaining it a certain notoriety, may prove eventually to undermine its genuine importance. The truth is that the practice – the whole culture – of ‚biography‘ has radically altered in our time and become an unthinking pursuit of what is often represented to be the ‚dark‘ side of the biographer's subject. Everyone, it is assumed, has a ‚dark‘ side that is compulsive, socially unacceptable, and therefore concealed; and the main task of the biography is to strip away the wrappings and reveal the dark ‚truth‘; and the ‚truth‘, need one hardly add, has become inextricably associated with sex“ (S. 5 f.).

Mit seinem Vorwort versucht Mitchell, der persönlich mit Britten befreundet war, die Proportionen wieder zurechtzurücken. Gleichzeitig sind aber gerade seine Äußerungen in dieser Hinsicht beim Willen zur Objektivität stark emotional geprägt. Es soll hier nicht diskutiert werden, welche Position die angemessenere ist – Mitchell selbst weist darauf hin, dass ihm die „wertfreie“ Kommentierung Hauptanliegen ist. Diese bietet er – bei allen Lücken im Detail – auf durchgehend hohem Niveau.

(Februar 2005) Jürgen Schaarwächter

*The Life and Music of Brian Boydell.* Hrsg. von Gareth COX, Axel KLEIN und Michael TAYLOR. Dublin/Portland, OR: Irish Academic Press 2004. 132 S., [4] Bl., Abb., Nbsp.

Axel Klein muss zu jenen Musikwissenschaftlern gerechnet werden, die Zentrales in Sachen Wiederentdeckung irischer Musikgeschichte und irischer Komponisten des 20. Jahrhunderts geleistet haben; aufbauend auf wenig Substanziellem, hat er das Terrain für die zukünftige Forschung erschlossen. So war auch bei dem vorliegenden Buch damit zu rechnen, dass es sich um die Fortsetzung seiner Forschungen im Detail handeln würde. Brian Patrick Boydell (1917–2000), neben seiner kom-

positorischen Tätigkeit auch als Dirigent und Musikhistoriker von großer Bedeutung für die irische Musik, wandte sich nach Studien in England von der anglo-irischen Tradition ab und suchte eigene Wege, die gleichwohl weder mit der tonalen Tradition noch mit tradierten Formkonzepten brachen. Als eine zentrale Figur des irischen Musiklebens seiner Zeit, konnte er sich lange Zeit nicht für seine hauptsächliche Tätigkeit entscheiden – Komposition oder Tätigkeit als Dirigent und Musikhistoriker, der insbesondere das Musikleben Dublins im 18. Jahrhundert untersuchte.

Nun hat die Buchgattung „The Life and Music of ...“ in der englischsprachigen Literatur eine große Tradition, die die Erwartungen entsprechend hoch setzen lässt. Doch leider ist die Zahl der Herausgeber nicht proportional zur Qualität des Buches. Ein kurzes einführendes Kapitel von Klein zu „man and music“ bietet Einblicke in Boydells Leben und Schaffen, doch weist Klein selbst darauf hin, dass dieser „biographical sketch“ keine „full and comprehensive biography“ ersetzen könne (S. 23). Dass sich jedoch im gesamten Buch nicht Boydells Todestag (er starb am 8. November 2000 in Dublin) findet, ist selbst für einen „biographical sketch“ zu wenig. Dass dann in dieser Einleitung Boydells eigene Rundfunkaufnahmen erwähnt, doch im ganzen Buch nicht aufgelistet werden, ist eine weitere Merkwürdigkeit – gerade bei einem Musiker, der als Dirigent so profiliert gewesen sein soll. Andererseits bietet Klein eine Diskographie, die jedoch ebenfalls zumindest nicht ganz vollständig ist – wer waren 1974 die Interpreten der *Three Madrigals* op. 60 (S. 120 – das Inhaltsverzeichnis ist fehlerhaft!)? Kleins Bibliographie mag erste Anhaltspunkte zu weiterer Lektüre bieten, doch scheint nur wenig Substanzielles direkt zu Boydell bislang publiziert zu sein. Leider sind verschiedene Druckfehler stehen geblieben (der *Catalogue of Contemporary Irish Composers* erschien – laut anderer Zitation im Buch – 1968 und 1972); warum Spaltenangaben nicht als solche ausgezeichnet sind und Seitenangaben teilweise zu fehlen scheinen, bleibt unklar.

Wirkliche Einblicke bietet, trotz der extremen Kürze (9 Seiten Text!), Gareth Cox' Beitrag zu oktatonischer und diatonischer Interaktion in Boydells musikalischer Sprache; in sich runder weil ausführlicher Harry Whites

Beitrag zu Boydells musikhistorischen Schriften. Das umfangreichste Kapitel lässt das Thema der Betrachtung im Interview selbst zu Wort kommen. Der Leser bleibt gleichwohl mit dem etwas ratlosen Gefühl zurück: Was waren nun Boydells bedeutendste Kompositionen (der Rezensent vermutet das *Violinkonzert* und die drei *Streichquartette*) und wie sind seine Leistungen insgesamt einzuschätzen? Vielleicht könnte man diesem Mangel bei einer zweiten Auflage mit einem neuen substanziellen Kapitel zu den Kompositionen abhelfen.

(April 2005) Jürgen Schaarwächter

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

Wenn sich musikwissenschaftliche Monographien – und insbesondere Dissertationen – in jüngerer Zeit vermehrt exemplarischen Musikwerken der letzten Jahrzehnte zuwenden (zu Luigi Nonos *Prometeo* etwa wurde unlängst bereits die zweite umfangreiche Dissertation vorgelegt), helfen sie mit, die oft beklagte Distanz des Faches gegenüber der Neuen Musik zu verringern. Geht es tatsächlich um emphatische „Hauptwerke“ eines Komponisten, liegt es zumeist auf der Hand, dass auch vielfältige Rückschlüsse auf andere Werke desselben Komponisten oder auf konzeptionell ähnliche Werke aus anderer Feder zu ziehen sind.

Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion*, deren Obertitel eigentlich „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ lautet, gilt schon allein wegen seiner Kürze zunächst nicht als Hauptwerk im traditionellen Sinne, sondern als ebenso sperriger wie magisch anziehender Solitär. Dies freilich beruht besonders auf der Tatsache, dass sich der Komponist unmittelbar nach Fertigstellung der Partitur das Leben nahm. Kaum lassen sich in der Musikgeschichte existentiellere Werke nennen. Das hat die Aura der Komposition geprägt und die Auseinandersetzung mit ihr ebenso beflügelt wie die Zahl ihrer Aufführungen.

Die Berliner Dissertation von Oliver Korte listet diese Aufführungen – bis zur Fertigstellung des Buches waren es 159 – sorgsam auf.

Und sie führt mit der gebotenen Nüchternheit (unter der Überschrift „Unbefangenheit fällt da schwer“, S. 14) auch die biographischen Bezüge vor Augen. Korte verzichtet auf den nahe liegenden ästhetisch-konzeptionellen Vergleich mit den beiden weit komplexeren Hauptwerken des Komponisten, der Oper *Die Soldaten* und dem *Requiem für einen jungen Dichter* (als dessen „Epilog“ die *Ekklesiastische Aktion*, bedingt durch die gemeinsamen Wurzeln in Zimmermanns „Oratorienprojekt“, gelegentlich angesehen wurde). Immerhin aber werden auf sinnfällige Weise einige strukturelle Parallelbildungen zu diesen und einzelnen anderen Werken herausgearbeitet, die für einen Komponisten wie Zimmermann, der sein Gesamtwerk vielfältig miteinander verklammerte, gewiss von Bedeutung sind. Anders als einige der recht zahlreichen vorher entstandenen Studien zu diesem Werk enthält sich Korte weitgehend der spekulativen Deutungen. Er verzichtet meist sogar darauf, die andernorts – etwa in Arbeiten von Martin Zenck oder Silke Wenzel – begonnenen Diskussionen aufzugreifen. Auch wenn man das bedauern mag, ist zu konzedieren, dass diese Studie dadurch an Präzision und Anschaulichkeit gewinnt, im gewissen Sinne auch an Bescheidenheit. Ihr im Titel griffig als „Poetik des Scheiterns“ bezeichneter Kerngedanke scheint angesichts der Macht des Begriffes „Scheitern“ dieser Zurückhaltung zunächst eher entgegenzustehen. Er gründet auf einer wichtigen Einsicht, die keineswegs überrascht und mit bislang vorhandener, in dieser Dissertation eingearbeiteter Zimmermann-Literatur durchaus konvergiert, am Partitурtext der *Ekklesiastischen Aktion* allerdings besonders pointiert zu belegen ist. Die Chance, dies zu tun, wird in dieser in ihrem Kern bemerkenswert knapp gehaltenen Dissertation genutzt. Korte kommt in seiner Analyse, die den Hauptteil der Arbeit ausmacht, zum Ergebnis, dass Strukturen bei Zimmermann bewusst „mit Fehlern infiziert“ sind (S. 160). Damit erhalte die Idee des Fehlerhaften eine Eigendynamik und werde vom Komponisten „als Bestandteil des Tonsatzes akzeptiert“ (S. 162). Der Widerspruch zum Einheitsdenken, wie es in der seriellen Musik verankert ist, ist evident. Er bekräftigt eine Dialektik, die zu Zimmermann – und namentlich zu seinen späten Werken – gewiss stärker gehört als zu anderen Komponisten. Dies theoretisch und mit eingehenden Ver-



gleichen zu anderen Komponisten oder Theoretikern weiterzudenken, ist nicht das Anliegen von Kortés Arbeit. Und nur in Ansätzen (etwa bei der Interpretation von Dostojewskijs *Großinquisitorlegende*, S. 31–34) geht es ihm um eine Befragung etwa der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Ihre Beschränkung auf das analytisch Nachweisbare wird jedoch legitimiert durch die Deutlichkeit der Darstellung, nicht zuletzt auch bei der Beschreibung der „Dramaturgie des Scheiterns“ (S. 35–42). Es bedarf dabei kaum der besonderen Hervorhebung, dass sich die Arbeit, wie die meisten neueren Studien zu Zimmermann, weit jenseits des undifferenzierten Gebrauchs der verlockend griffigen Termini „Kugelgestalt der Zeit“ und „Pluralismus“ bewegt, wie er in frühen Texten zu Zimmermann üblich war und im journalistischen Kontext immer noch vorkommt. Die konzisen Darlegungen dieser Dissertation werden wesentlich geprägt durch die Einsichtnahme in die in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrten Skizzenbestände. Das hilft einen Standard der neueren Zimmermann-Forschung zu festigen und besitzt Evidenz nicht nur bei den musikalischen Analysen, sondern auch bei den Betrachtungen von Text-Exzerpten des Komponisten. Es ist gewiss mehr als schmückendes Beiwerk, dass dem Buch fünf große Reproduktionen von Skizzenmaterial beiliegen. Überhaupt sind übersichtliche Gestaltung und gründliche Lektorierung hervorzuheben. An Kortés Studie, die auch die Werkgenese beleuchtet und dabei einige Unstimmigkeiten früherer Darstellungen zu beheben weiß (in dieser Ausprägung haben „Fehler“ offenkundig eine andere Qualität als in den Werken selbst), werden weitere wissenschaftliche Erörterungen dieses singulären Werkes kaum vorbeikommen. Und ohne einem obsoleten Begriff von „Hauptwerken“ zu huldigen, ist zu hoffen, dass nun endlich bald auch eine quellenorientierte Monographie zu Zimmermanns bekanntestem Werk, der Oper *Die Soldaten*, vorgelegt wird.

(Juli 2005)

Jörn Peter Hiekel

*RÜDIGER RITTER: Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 226 S., Abb. (For-*

*schungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa. Band 19.)*

Beiträge von Historikern zu musikbezogenen Themen sind immer noch eine Seltenheit. Ebenso rar sind deutsche Forschungen zur Musikgeschichte Polens (ausgenommen Chopin) oder gar Litauens. Insofern ist Rüdiger Ritters postdoktorale Studie, die im Rahmen des interdisziplinären Projektes „Kulturelle Pluralität, nationale Identität und Modernisierung in ostmitteleuropäischen Metropolen“ am Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) entstand, ein ungewöhnliches Buch.

Dem Autor geht es nicht um eine deskriptive Darstellung der verschiedenen Facetten städtischen Musiklebens. Auch erschließt er (vor allem zu Warschau) nur wenige neue Quellen. Das Anliegen und Verdienst seiner Arbeit besteht vielmehr darin, die der polnischen, litauischen und weißrussischen Sekundärliteratur entnommenen Fakten einem neuen methodischen Zugriff zu unterziehen, um gesellschaftliche Voraussetzungen und Funktionen von Musik herauszuarbeiten. Dieser Zugriff basiert auf Konzepten der „urban history“, der Identitäts-, Öffentlichkeits- und Nationalismusforschung und gewinnt zusätzliches Profil durch den Vergleich zweier Zentren (Warschau und Wilna) und Epochen (Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit). Ritter legt überzeugend dar, dass Musik in beiden Städten – auch und gerade in materiell schwierigen Zeiten – eine wichtige Rolle spielte bei der Eigendefinition, Selbstdarstellung und Abgrenzung gesellschaftlicher Gruppen, wobei das Verhältnis von nationaler und städtischer Identität sowie von nationaler und sozialer Differenzierung in den beiden Metropolen allerdings recht unterschiedlich ausfiel.

So galt Warschau trotz der langjährigen Dreiteilung Polens stets als nationale „Kulturhauptstadt“. Auch den dortigen Musikinstitutionen wurde eine nationale Bedeutung zugeschrieben – unabhängig davon, ob sie staatliche, städtische oder private Träger hatten. In eine Sinnkrise geriet diese nationale Identität erst nach 1918, als sich die an die Wiederherstellung des polnischen Staates geknüpfte Erwartung einer großzügigen Subventionierung der eigenen Musikkultur nicht erfüllte. Eine spezifisch städtische Identität entwickelte sich in

der Musikkultur der Warschauer Oberschicht weder vor noch nach 1918. Diese Kultur war trotz allmählicher Herausbildung bürgerlicher Strukturen (öffentliche, frei zugängliche Konzerte und Vereine) um 1900 immer noch stark vom Adel geprägt. So wurde die 1901 gegründete Warschauer Philharmonie zwar von einer Aktiengesellschaft getragen; in ihr dominierten jedoch einige wenige Magnaten und Bankiers, die in der Lage waren, das Orchester in Krisenzeiten auf eigene Rechnung zu finanzieren. Ritter vertritt die These, dass der von der Oberschicht erhobene Anspruch, die gesamte polnische Gesellschaft und ihre kulturellen Bedürfnisse zu repräsentieren, angesichts des in der Presse immer wieder beklagten Fernbleibens des Publikums bei anspruchsvollen Musikdarbietungen als gezielt verbreitete Fiktion zu betrachten sei; diese habe ebenso dem eigenen Machterhalt gedient wie die in den 1920er-Jahren intensivierten Bemühungen, unter dem Motto des Bildungsideals breitere Schichten an die ernste Musik heranzuführen. Eine spezifisch städtische Identität sieht Ritter vor allem in den Sujets der sehr beliebten Operetten- und Gartentheaterkultur, die besonders von gesellschaftlichen Aufsteigern frequentiert wurde, und in der so genannten „Stadtfolklore“, d. h. den Liedern und Gassenhauern der unteren Bevölkerungsschichten. Dass die Grenzen zwischen den Musikkulturen dieser sozialen Gruppen durchlässig waren, zeigt Ritter anhand der Kontrafaktur beliebter Opernmelodien in Operette und Lied. Nationale Minderheiten wie die Angehörigen der russischen Besatzungsmacht und die Juden wurden weitgehend aus dem polnischen Musikleben ausgegrenzt (ausgenommen einige sehr wohlhabende Juden, die fast vollständig assimiliert waren wie der Verwaltungsdirektor der Philharmonie, Aleksander Rajchman, und die Salonbesitzer Wertheim und Grossman).

Ganz anders war die Situation in Wilna, wo ein ständiger nationaler Konkurrenzkampf herrschte, in dem keine Volksgruppe eine eindeutige kulturelle Vormachtstellung erringen konnte. Während die russischen Besatzer und die erst in den Anfängen befindliche und zudem primär auf Minsk konzentrierte weißrussische Nationalbewegung kaum nachhaltigen Einfluss ausübten, gelang es den Litauern dank ihrer bereits stark verbürgerlichten

Gesellschaftsstruktur, ab der Revolution von 1905 ein sehr aktives, prononciert nationales Musikleben zu entfalten, das sie auch während der polnischen Herrschaft (1920–1939) aufrecht erhielten. Besonders bemerkenswert erscheint Ritters Erkenntnis, dass es – unterhalb der offiziellen, von nationaler Abgrenzung geprägten Ebene – im „informellen“, persönlichen Bereich vielfältige Formen der musikalischen Zusammenarbeit zwischen Angehörigen der verschiedenen Volksgruppen gab und dass dabei die zahlenmäßig sehr stark vertretenen Juden (40 % der Bevölkerung 1897) eine wichtige integrierende Rolle spielten.

Ritters Studie liefert eine Vielzahl neuer Erkenntnisse und Schlussfolgerungen. Bei einigen seiner weit reichenden Thesen wünschte man sich allerdings noch mehr sachliche Details und Beispiele. Angesichts des breiten zeitlichen und thematischen Rahmens der Studie und des Mangels an ähnlichen Forschungen waren solche Lücken indes kaum zu vermeiden. Das Buch regt dazu an, weitergehende Studien zu den verschiedenen Aspekten des Musiklebens der beiden Städte zu unternehmen. Darüber hinaus sollten die zahlreichen von Ritter aufgeworfenen Fragestellungen und Problemkreise auch bei der Erforschung des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft anderer Städte und Nationen genutzt werden. Hier eröffnet sich nicht nur für Historiker, sondern auch für Musikwissenschaftler ein weites und sehr lohnendes Betätigungsfeld, das gerade bei der gegenwärtigen Diskussion um Gegenstände und Methoden des Fachs stärkere Beachtung verdient. Einen methodischen Weg zu diesem Feld gewiesen zu haben, ist ein wesentliches Verdienst von Ritters Arbeit.

(Januar 2005)

Stefan Keym

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. V, 275 S., Nbsp. (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. Band 58.)

Eine Dissertation der Technischen Universität Berlin verspricht oft ein Abenteuer zu werden in Bereichen, die meist bislang unbepflügt sind, oft wenigstens weiterer Behandlung harrten. Hier haben wir beides, und doch irritierte die vorliegende Arbeit den Rezensenten nicht

wenig. Werden doch zwei nahezu disparate Formen von Oper zueinander in Verbindung – oder vielleicht besser in Kontrast gesetzt. Hauptgemeinsamkeit der ausgewählten Opern aus dem „Land ohne Musik“ ist, dass Text und Musik in den Dienst einer außerästhetischen, gesellschaftskritischen Aufgabe gestellt werden, mit besonderem Gewicht auf dem Libretto. Nun ist unzweifelhaft, dass vielen weiteren Opern auch in Großbritannien gesellschaftskritische Aspekte innewohnen, kürzlich noch deutlich herausgestellt in Nicholas Maws *Sophie's Choice* (uraufgeführt im Dezember 2002), und auch in vielen von ihnen ist das Libretto von besonderer Bedeutung. Weiterer spezifischer Aspekt ist die Bedeutung von Scherz, Ironie und tieferer Bedeutung sowohl im Libretto als auch in der Musik (dies gewiss ein Spezifikum, das der genannten Oper Maws abgeht).

Ausgangspunkt für Schmidts Ausführungen ist das Schaffen Hans Werner Henzes, das vor allem in seiner Zusammenarbeit mit dem Dichter Edward Bond, mit dem Sujet von *The English Cat* und der Uraufführung von *We come to the River* eine direkte Verbindung nach Großbritannien hält. Henze entwickelte für sich selbst den Begriff der „musica impura“, die nicht streng den Gesetzen der so genannten „ernsten Musik“ unterworfen ist, sondern andere Kunstformen inkorporieren kann, mit besonderer Betonung der gesellschaftskritischen, „proletarischen“ Aussage. Dieser Gedanke ist insgesamt durchaus nicht völlig neu, zeigt sich aber mit besonderer Vehemenz schon in der Ausgangskomposition für Schmidts Diskussion, Pepuschs *The Beggar's Opera*. Doch bereits hier schleichen sich merkwürdige Verzerrungen ein – bei Schmidt ist es nicht mehr Pepuschs Oper (was sie im rein musikhistorischen Sinne natürlich auch nur bedingt ist), sondern John Gays – und damit die Oper des Librettisten. Für einen Literaturwissenschaftler mag dieser Zugang nicht ungewöhnlich sein, doch entbehrt er leider der Schlüssigkeit, da Schmidt bei den weiteren besprochenen Werken (vier scheinbar wahllos ausgewählten „Savoy Operas“ von Arthur Sullivan, einem der wenigen Opern-Misserfolge Ralph Vaughan Williams' und den beiden mit Großbritannien verbundenen Opern Hans Werner Henzes *We come to the River* und *The English Cat*) die Librettisten mehr und mehr zurücktreten lässt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt eindeutig auf der literaturwissenschaftlichen und musiksoziologischen Komponente, doch hätte die musikhistorische Komponente nicht derart blass und fehlerhaft bleiben dürfen. Was machte den Erfolg der *Beggar's Opera* historisch überhaupt möglich? Nicht einmal in einer Fußnote wird entsprechende Literatur hinzugezogen. Und kann man tatsächlich die Bedeutung der britischen Ballad Opera für die Entwicklung des deutschen Singspiels in zwei Sätzen abtun (S. 50)? Bei den „Savoy Operas“ hätte Schmidt ohne Not weitaus repräsentativere Kompositionen zur Diskussion heranziehen können – was wäre „engagierter“, gesellschaftskritischer als *Iolanthe* mit dem Konflikt zwischen „heiler Welt“ und britischem Oberhaus oder *The Pirates of Penzance*, die am Ende des Werks als vom wahren Wege abgekommene Adelige erkannt werden? Und wie kann man allen Ernstes Vaughan Williams' Aufgreifen von Volksgut in ein paar lapidaren Worten derart verfehlt darstellen (S. 143)? Dass Vaughan Williams' „Romantic Extravaganza“ *The Poisoned Kiss* (übrigens komponiert 1927–1929, nicht 1928 – das Manuskript ist bekannt und befindet sich in der British Library, Add. Ms. 50415) in Schmidts Diskussion aus dem Rahmen fällt, war dem Verfasser durchaus bewusst, doch versuchte er so einen weiteren Aspekt hervorzuheben, den er mit einem anderen Werk, etwa Britten's *Albert Herring*, sicherlich besser hätte darstellen können.

Vielleicht wäre es eine glücklichere Lösung gewesen, die Studien zu Pepusch, Henze und der „engagierten Oper“ (vielleicht vermehrt um Alan Bush, wenn auch in seinem Operschaffen die satirische Komponente im Gegensatz zur propagandistisch-engagierten deutlich weniger stark ausgeprägt ist) von jenen zu Sullivan, Vaughan Williams und der „satirisch-kritischen Oper“ (vielleicht vermehrt um Holsts *The Wandering Scholar*, Havergal Brians *The Tigers* oder Arthur Bliss' *The Olympians*) zu trennen. Insgesamt also zwei am besten separat zu lesende Studien mit teilweise wichtigen Einsichten (insbesondere zu Henze, dessen Schaffen Schmidt offenkundig besonders am Herzen liegt und für das er die meisten Recherchen getätigt zu haben scheint), teilweise nur Zusammenfassungen von längst Bekanntem, vielfach schlichter Ignoranz dessen, was seit

langem publiziert ist (darunter – dies nur am Rande erwähnt – Eric Walter Whites Standardwerk *A History of English Opera*). Schließlich sei die Merkwürdigkeit vermerkt, dass dem Dissertanden offenbar nicht einmal der Name seines Zweitgutachters vollständig bekannt war. Dass dem Band ein Register fehlt, ist angesichts der beschränkten Anzahl angesprochener Werke verschmerzbar.

(März 2005)

Jürgen Schaarwächter

*Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten.* Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 297 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Sonderband.)

Seit Ferruccio Busoni 1906 erstmals seine Ideen zu einer Musik mit Dritteltönen für eine breite Öffentlichkeit formulierte, begann der Aufstieg einer bis dahin nur wenig und nur im Verborgenen existierenden musikpraktischen Richtung, die das vorherrschende temperierte Stimmungssystem als zu grob und ungenau ablehnte und durch verschiedene mikrotonale Feinstimmungen verbessern wollte. Mittlerweile gehören Mikrotonale zum Standardrepertoire zeitgenössischer Komponisten, jedoch sind ihre theoretische Grundlegung und ihre historische Herleitung sowie die Anzahl der Mikrotonale pro Oktave jeweils ebenso verschieden wie der kompositorische Umgang damit. Die Ansätze umfassen verschiedene Oberton-, Stimmungs- und Proportionsberechnungen seit Pythagoras, sind Resultat einfacher oder komplexer mathematischer Berechnungen, Ergebnis persönlicher Untersuchungen und Erfahrungen oder teilen das temperierte Stimmungssystem einfach durch zwei und erhalten somit  $24 \frac{1}{4}$  Töne pro Oktave. Für einen Sonderband der Reihe *Musik-Konzepte* zum Thema Mikrotonale war die Zeit reif.

Dass der Band leider nicht alle der heute bekannten Ansätze darstellt, liegt an seiner eigenen Geschichte. 1981 (!) bereits gab es ein mehrtägiges Festival mit Konzerten, Tagung und Workshops, das denselben Titel wie der 2003 erschienene Band trug: *Musik der anderen Tradition*. Das Programmheft und die Tagungsbeiträge von 1981 bilden den Rahmen und den Ausgangspunkt des gesamten Sonderbandes, dessen weitere Beiträge aus Aufsät-

zen, Analysen und Interviews bestehen, die aus den folgenden Jahren bis heute stammen und den Ansatz des Festivals fortführen. Es gibt damit zwei Entwicklungslinien: 1. die seit dem Festival und 2. die mit dem Festival gemeinte *Musik der anderen Tradition*, worunter der Veranstalter Hans Rudolf Zeller die „Verkörperung der innereuropäischen und -amerikanischen Kritik am temperierten System“ (S. 5) verstand. Für die schwerpunktmäßig und mehrfach im Festival präsentierten Komponisten Alois Hába, Julian Carillo, Harry Partch, Ivan Wyschnegradsky ist der Ausgangspunkt der Kritik am temperierten System zutreffend. Ihre teilweise komplexen und eigenwilligen mikrotonalen Ton- und Kompositionssysteme werden entsprechend im Programmheft von 1981 dargelegt und durch neuere Artikel zur Geschichte der mikrotonalen Kompositionen, ihrer Instrumente und der Tonhöhe ergänzt. Bei den jüngeren bzw. 1981 nur einmalig präsentierten Komponisten sind die mikrotonalen Systeme aber weniger ausführlich präsentiert (mit Ausnahme des Systems von Charles Ives) und reichen manchmal kaum über die Angaben der Tonhöhenzahl pro Oktave hinaus. Es ist anzunehmen, dass sich jene Komponisten der jüngeren Generation auf die Arbeiten ihrer Vorgängergeneration stützten. Doch lässt sich aus dieser Annahme bereits eine Tradition definieren? Anhand der Abschrift einer Diskussion (vom 17. Mai 1981) zu Bedeutung und Aufbau mikrotonaler Tonsysteme mit längeren Thesen von Heinz-Klaus Metzger, Martin Vogel, Jean Etienne Marie und Iannis Xenakis, in der die theoretischen Grundlagen des Themas umfassend erörtert werden, wird absehbar, dass schon 1981 kein gemeinsamer Ansatz der Mikrotonalität zu finden war, sondern es aufgrund der starken Divergenzen eher zu der heute bekannten Auffächerung und weiteren Verbreiterung in der Grundlegung mikrotonalen Komponierens kommen würde. Dies belegen auch die in den 1990er-Jahren entstandenen Schriften bzw. das Interview von/mit Michael Kopfermann, Manfred Stahnke und György Ligeti. Besonders Ligeti und Stahnke weisen explizit darauf hin, dass sie an mikrotonalen Systemen und Stimmungen aller Stile und Provenienz, d. h. nicht zuletzt auch an außereuropäischen Tonsystemen, interessiert sind, sie eklektisch in ihren Kompositionen anwandten und damit ebenso

auf die Entwicklung eines eigenen mikrotonalen Kompositionssystems verzichteten wie auf die Fortführung des speziellen Ansatzes einer ihrer Vorgänger. Quasi als Gegensatz dazu stehen die ebenfalls im Band dokumentierten Versuche, die Anwendung von Mikrotönen theoretisch zu vereinheitlichen und die Tradition in der historischen europäischen Kunstmusik zu verankern. So schrieb etwa Rainer Zillhardt eine auf ihre mikrotonalen Strukturen fokussierte Analyse von Luigi Nonos *A Carlo Scarpa*, in der er auch einige ihrer Teile mit einigen Takten von Franz Schuberts *B-Dur-Sonate für Klavier* (D 960) vergleicht und dort ein ähnlich strukturiertes mikrotonales Denken entdeckt. Und Hans Zender entwarf in seinem Artikel „Gegenstrebige Harmonik“ ein bis hin zur mittelalterlichen Musik reichendes epochenübergreifendes Theorie- und Notationssystem für eine 72-stufige Temperatur mit dem Ziel, eine genauere harmonische Bestimmung herstellen zu können.

Sind im gesamten Band damit zwar nicht alle wichtigen mikrotonalen Kompositionsweisen und deren Anätze vorgestellt oder gar systematisiert worden, so ist doch etwa ihre heutige Breite skizziert und zugleich ihre moderne Geschichte und deren antike Wurzeln dargelegt. Daraus ergibt sich ein facettenreiches Bild von Kompositionsweisen, deren einzige Gemeinsamkeit in der Nicht-Verwendung des temperierten Tonsystems besteht. Aus dieser Gegensätzlichkeit zum temperierten System ebenso wie zu der 1981 noch sehr verbreiteten Methode der 12-Ton-Komposition bzw. des seriellen Komponierens lässt sich aber keine eigene Tradition ablesen – und zwar weder in ihrer Geschichte bis zum Festival 1981 noch in jener danach. Dazu sind die Herleitungen der dargestellten Ansätze ebenso wie diese untereinander einfach zu verschieden. Dies ist jedoch nur ein Einwand gegen die behauptete gemeinsame Tradition, der die „mikrotonalen Tonwelten“, wie es im Untertitel des Bandes heißt, in keiner Weise berührt. Sie thematisiert zu haben, war überfällig und ist besonders in seiner detaillierten und umfassenden Form das große Verdienst der Herausgeber und Autoren. Bedauerlich bleibt jedoch, dass durch die Übernahme der Festivalbeiträge von 1981 eine historische Schwerpunktsetzung erfolgte, die der Entwicklung des mikrotonalen Komponierens

bis heute zu wenig Raum lässt und damit auch die Chance vergibt, mikrotonales Komponieren nicht nur als Gegensatz zum Komponieren im temperierten System zu begreifen, sondern auch als Teil jener Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der es um Klangfarbenkomposition geht.

(Juni 2005)

Martha Brech

*Musikästhetik. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER in Verbindung mit Eckhard TRAMSEN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 458 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)*

Musikästhetik bedeutet – aus wissenschaftlicher Perspektive – Grundlagenforschung, bedeutet Erkundung einer Axiomatik, auf der unser klangbezogenes Denken und Fühlen, bisweilen unbewusst, aufbaut. Eine Gesamtdarstellung sollte, auch ohne Totalitätsanspruch, Orientierung geben und gehört zu den Bemühungen, die in der Publikationsflut ernst zu nehmen ist. Im Teilband 1 eines Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft scheint zudem die im wahrsten Sinne ‚grundlegende‘ Funktion eines Wissenschaftszweiges unter Beweis gestellt, der sich noch vor kurzem in einem Prozess akademischer Emanzipation befand, die Einwände jedoch, in Abgrenzung zur konventionellen Musikgeschichtsschreibung, mit demonstrativem Fortschrittsgestus zu kompensieren verstand.

Vor diesem Hintergrund ist es äußerst verwunderlich, wenn wir nun über weite Strecken – teilweise auf beachtlichem Niveau – mit historischen Betrachtungen konfrontiert werden. Wo sind all die Konzepte geblieben, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Fortschritt auszumachen schienen: Denksysteme, die sich wie Neomarxismus und Strukturalismus im Streit befanden, oder hegemoniale Bestrebungen einzelner Fachrichtungen, die polito-, sozio- oder psychologisierend die alten Geisteswissenschaften nach neuen Paradigmen auszurichten versuchten? Die Rückkehr zur Historiographie sollte als Deideologisierung, auch als Abkehr von Methodenzwängen begrüßt werden, könnte andererseits aber auch, aus Mangel an theoretischer und methodischer Orientierung, dazu führen, dass thematische und ideelle Zusammenhänge nicht mehr er-

kannt, dass auf abstrakter oder spekulativer Ebene nicht mehr gedacht wird. Generell lässt sich dieser Vorwurf nicht erheben, da sich in Teilen des vorliegenden Bandes der systematische und der historische Blickwinkel durchaus ergänzen (im Übrigen hat uns die Lektüre auch bei inhaltlichem Dissens Vergnügen bereitet).

Christoph Ziermann skizziert sachkundig, wenn auch etwas kurzatmig, wie Platons Ideenlehre, einschließlich kunsttheoretischer Konsequenzen, eine Entwicklung nahm und sich dabei die Vorstellung durchsetzte, das musikalische Material sei einem historischen Prozess unterworfen: Geschichtlichkeit ereignet sich hier also auf mehreren Ebenen. Eberhard Ortland gibt uns eine Geschichtslektion, indem er genieästhetische Kategorien beschreibt, die in abstrahierter Form (Originalitätszwang, Kreativitätsideal) überlebt haben. Die Herausgeberin weist darauf hin, dass unter den ästhetisch relevanten psychologischen Theorien es ältere sind (vor allem Gestalt- und Verfremdungstheorie), die immer noch Gültigkeit haben, von Wissenschaftlern jedoch aus Unkenntnis neu erfunden oder plagiiert werden. Einen stringenten historischen Abriss zur Nachahmungsästhetik hat Wilhelm Seidel vorgelegt. Einige Beiträge bedürfen (non multa, sed multum) gedanklicher Fortspinnung: der Kunst-Wirklichkeits-Bezug (S. 151 ff.) wird, wie überhaupt die geschichtsübergreifende Problematik musikalischer Mimesis, nur unzureichend behandelt. Darauf sollte „Musik als kosmisches Gleichnis“ (S. 110 ff.) – eine archetypische, nicht nur platonische Vorstellung – bezogen werden. Die kritisierte Idee absoluter Musik (S. 217 ff.) könnte mit einer wandelbaren Idee des Absoluten in der Musik konfrontiert werden. Über den „Begriff der Situation“ (S. 355 ff.) erfahren wir wenig im Vergleich zu dessen kunsttheoretisch äußerst fruchtbarer Funktion in existentialistischer Philosophie und moderner Dramaturgie. Und über John Cage erfahren wir weit mehr, wenn Santiago Torre Lanza – fern zeitgeistiger Ambitionen – dessen Verwurzelung im amerikanischen Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts zur Sprache bringt.

Wo es den Autoren um Aktualität geht, um Ästhetik heute (besonders ab S. 300), erscheint die diskursiv-historische Betrachtungsweise keineswegs hinfällig, aber sie wird teleologisiert, sprich: einem Fortschrittsdenken unterworfen,

das von der Überwindung vermeintlich obsoletter Kategorien wie Ausdruck, Autonomie und Werk ausgeht (die schon mehrfach totgesagt wurden). Ziel ist, worauf sich Herausgeber und einige Autoren offensichtlich verständigt haben, eine innovative ‚Ästhetik der Präsenz‘. Repräsentation werde, wie Marion Saxer verdeutlicht, von Präsentation, symbolische würden von indexikalischen Zeichen abgelöst. Mehrere Autoren landen so – mit einem gewissen Unbehagen – bei einem konventionalisierten Spätdekonstruktivismus, in dem, der Kunst aufoktroziert, altes ideologisches Denken seine Fortsetzung findet. Wenn Künstler sich nicht als Sinnproduzenten begreifen, „die kraft ihrer Intention den musikalischen Zeichen Bedeutungen verleihen“ (S. 329), dann werden wir es tun, mit der aktiven Intention des Rezipienten. Wie es im Übrigen auch mit den erfreulich zahlreichen, anregenden Abbildungen geschieht: Da wird in den Bildlegenden auf Bedeutung einschließlich verwegener, hermeneutisch fragwürdiger Projektionen keinesfalls verzichtet. Was liest man zum naturalistischen Abbild einer in Klaviermusik Schumanns versunkenen Hörerin: Die Musik selbst sei damit bildlich wiedergegeben (S. 191). Schon im Text zur ersten Abbildung (S. 28) heißt es von der Kunst der letzten 30 Jahre, sie repräsentiere nichts, ermögliche aber „die eigene Erfahrung des Gegenwärtig-Seins“. Realiter tut sich gerade diese Kunst, in Bild und Ton, bei der Fülle an historischen Reminiszenzen schwer mit jeder Art von Vergegenwärtigung.

Eigentlich wollten wir über die spezifische Methodik einer Subdisziplin Musikästhetik reflektieren. Nun aber erweitert sich die Problematik. Welcher Methoden bedient sich die Systematische Musikwissenschaft als Ganzes: Ist es nicht ein postmoderner Mix aus der Nachkriegsmusikologie systematischer und historischer Prägung? Hier liegt im Umgang mit Geschichte eine gewisse, zumindest kurzfristige Aktualität. Bleibt zu hoffen, dass aus dem Konglomerat Synthesen, d. h. wirklich neue Gedankenverbindungen entstehen.

(Juni 2005)

Joachim Noller

*Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung.* Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER und Oliver FÜRBEH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. IX, 221 S.

Der vorliegende Sammelband widmet sich der „Bedeutung und Funktion der Musik im Denken bedeutender deutscher Philosophen“ (S. V) von Immanuel Kant bis Hans-Georg Gadamer, von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In zehn Porträts werden, jeweils umrahmt von einer Kurzbiographie und Anmerkungen zur Rezeption, musikbezogene Aspekte im allgemein- und kunstphilosophischen Kontext abgehandelt. Musikologen mag dabei vor allem interessieren, welchen Beitrag die Philosophie zu einer Musikästhetik (im weitesten Sinne) geleistet hat. Dabei scheint die holistische und systematische Tendenz bei deutschen Denkern, wie sie von den Herausgebern einführend aufgezeigt wird, oft eher abträglich zu sein, vor allem, wenn sich die Tonkunst nur mit Ach und Krach in das Gedankengebäude einpassen lässt. Während Musik derart ‚systematisiert‘ wird, ist es andererseits unübersehbar, dass die einzelnen Philosophen einen Musikgeschmack mitbringen, der weitab von intellektueller Reflexion entstanden ist, dieser nicht selten gar widerspricht, ohne ein fruchtbares Spannungsverhältnis herzustellen. Das spekulative Denken trifft auf ein konservatives Kunstverständnis (auch bei Adorno, der aktuelle Strömungen keinesfalls ignoriert), und die Exemplifizierung musikalischer Merkmale ist in concreto eher aus diesem Musikgeschmack als aus theoretischen Erwägungen deduziert. Freilich müssen wir differenzieren: Während z. B. Hegels Primat der Melodie einer zeittypisch-konventionalisierten Hörgewohnheit entspricht, lässt sich Schellings zentraler Rhythmusbegriff darauf kaum, wohl aber auf seine allgemeine Philosophie beziehen. Dennoch: Ein spekulatives Musikdenken, das von philosophischen Ideen inspiriert wird und über den Stand musikalischer Erfahrungen hinausgeht, ist nur selten festzustellen.

Die Autoren zeigen Kennerschaft (die durch unsere Kritik keinesfalls diskreditiert werden soll) und sind ‚ihren‘ Philosophen oft durch intensive Studien verbunden. Wir erfahren viel über die semantische Transformation alltäglicher in philosophische Begriffe und deren ästhetische Relevanz: Schönheit bei Kant, Ge-

fühl bei Schleiermacher oder Wille bei Schopenhauer usw. (übrigens ist die ‚Willens‘-Darstellung hier auch nachahmungsästhetisch zu verstehen, vgl. S. 108). Die in unseren Köpfen tief verankerte Dualität von Apollinischem und Dionysischem bei Nietzsche wird durch ein drittes Moment, das Sokratische, stark relativiert. Beim Lesen stellen sich interessante Verbindungen her: Hat nicht Adorno in epistemologischer Hinsicht Kant radikalisiert, der Kunst durch die spielerische Entfaltung von Erkenntniskräften bedingt sieht?

Bisweilen hätten Querverweise bei thematischer Fokussierung gut getan (weniger in der Art, wie sie die Einleitung in einer stark verkürzten Zuordnung von Werk- und Autonomiebegriff bzw. Heteronomie und funktionaler Musik vornimmt), dagegen herrscht allenthalben eine immanente und/oder empathische Interpretationsstrategie vor, die uns ganz nah an die Denkspiele heranführt, dabei auf ‚Verfremdung‘ meist verzichtet. Der Vorwurf des Heidegger’schen Sprachmanierismus wird so kaum widerlegt; und bei Adorno entschlägt sich nicht nur der Rätselcharakter von Kunst einer diskursiven Antwort, sondern vielleicht auch der Rätselcharakter seiner Sprache. Am Schluss ihres Gadamer-Artikels versucht die Autorin, das Vorgehen kritisch zu durchbrechen, will, von Gadamer abweichend, nicht den Aufbau, sondern die Vergänglichkeit von Welt durch Musik denk- und begreifbar machen (S. 188) und erliegt gerade darin jener Konvention, auf die der Philosoph reagiert hat. Ansonsten wäre die Dekonstruktion eines rigiden Aufsatz-Schemas, in dem sich abermals – nun auf der Interpretationsseite – deutsche Systematisierungszwänge niederschlagen, sehr zu begrüßen. Der Band enthält wertvolle Anregungen, vermag dabei weniger in das Forschungsgebiet einzuführen, als – was mit der imaginären Auseinandersetzung zwischen Autor und Leser beginnt – fruchtbare Diskussionen auszulösen.

(April 2005)

Joachim Noller

*klangwelten : lebenswelten. komponistinnen in südwestdeutschland.* Hrsg. von Martina REBMANN und Reiner NÄGELE. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2004. 239 S., Abb.

Die Suche nach „großen“ Komponistinnen war stets von der Erkenntnis überschattet, dass es diese anhand der Restriktionen, die ihnen auferlegt waren, eigentlich gar nicht geben könne. Dies wiederum führte in der Geschlechterforschung zur Kritik an den bisherigen historiographischen Auswahlkriterien, woraus sich ein erkenntnistheoretischer Wechsel ergab: weg von der Kanonbildung großer Meister und vom emphatischen Kunstbegriff, hin zu einer Suche nach „Spuren künstlerischen Handelns in einem speziellen Kontext“ (Schmidt, S. 213). Der vorliegende Band folgt dieser Leitlinie, so dass man über Leben und Werk der Künstlerinnen hinaus viel über die Bedingungen ihres Arbeitens erfährt. Die Bezeichnung „Komponistinnen in Südwestdeutschland“ im Titel ist beschönigend, da Frauen bekanntlich kein Kapellmeisteramt bekleiden durften und in der Mehrzahl nebenbei komponierten.

Während Bärbel Pelker eine Übersicht über Franziska Danzi-Lebruns Leben als Sängerin gibt und ihre Sonaten nur kurz streift, zeigt Antje Tumat Luise Adolpha Le Beaus Bestreben, als Komponistin ernst genommen zu werden. Die Schülerin Rheinbergers und Verehrerin Wagners lässt sich stilistisch zwischen neudeutschem und traditionellem Einfluss einordnen. Emilie Zumsteeg gehört zu den wenigen Musikerinnen, die volle Anerkennung in der Öffentlichkeit erfuhren (Martina Rebmann), wohingegen Josephine Lang ein durch Not und Todesfälle geprägtes Leben durchlitt (Sharon Krebs). Pauline Viardot baute sich mit einer privaten Bühne in Baden-Baden eine eigene Infrastruktur auf und modellierte ihre Stücke danach (Beatrix Borchard). Von ihr führt eine Brücke zu Clara Faisst, die sich nach einer schöpferischen Phase zunehmend ins Privatleben zurückzog (Rebmann). Überhaupt zeigt sich anhand dieser so unterschiedlichen Biographien, wie brüchig die übliche Trennung zwischen „privat“ und „öffentlich“ ist. Michael Kaufmann stellt die weitgehend unbekanntes Komponistin Margarete Schweikert vor, und mit Eva Schorr (Clytus Gottwald) reicht die Linie bis in die Gegenwart.

Die Beiträge sind alle gründlich recherchiert – wobei zuweilen das Glück mithalf, wie im Falle Clara Faissts, deren Nachlass auf dem Müll gelandet war und zufällig gerettet wurde. Dörte Schmidt fasst in ihrem wichtigen Schlussbei-

trag noch einmal die veränderte Sicht auf die Werke zusammen: „Sie erscheinen weniger als individuelle Schöpfungen denn als Spuren kommunikativen, identitätsstiftenden Handelns in einem rekonstruierbaren Arbeits- und Argumentationszusammenhang“ (S. 221). (Juni 2005) Eva Rieger

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

Das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* aus dem Gustav Bosse Verlag ist ein seit vielen Jahren bewährtes Nachschlagewerk. In den bisher fünfzig Jahren seines Bestehens erfolgten mehrere Neuauflagen, dennoch wurden die Grundprinzipien beibehalten. In seinem *Handbuch der Instrumentenkunde* von 1954 hatte der Verfasser, Erich Valentin, deutlich gemacht, dass er kein wissenschaftliches Werk, sondern ein Handbuch für die Praxis schaffen wollte, ein Lehrbuch für Studierende, ein Nachschlagewerk für Musiker und eine Orientierung für Laien. Alle Abbildungen waren gezeichnet, auf Photographien und Katalogbilder wurde bewusst verzichtet. Das kleinformatige Buch war überaus erfolgreich, sowohl das Format als auch der Umfang wurden größer, der Titel wurde von *Handbuch der Instrumentenkunde* in *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* präzisiert. Die sechste Auflage von 1974 hatte Erich Valentin bereits als „Neufassung“ bezeichnet. Die siebte Auflage von 1980 in ihrem neuen, beinahe quadratischen Format und dem gut lesbaren zweispaltigen Satz fand als Band 4 Aufnahme in die neu begründete Reihe der *bosse-musik-paperbacks*. Die achte, völlig neubearbeitete Auflage von 1986 wurde von Franz A. Stein und Christine Weiss neu herausgegeben, Erich Valentin hatte sich auch mit dieser neuen Fassung seiner *Instrumentenkunde* einverstanden erklärt. Die Artikel zu den einzelnen Instrumentengruppen wurden von Fachspezialisten überarbeitet bzw. auch neu verfasst, wobei konstruktive Zeichnungen und photographische Darstellungen historischer und heutiger Instrumente in der Hand des Spielers die tabellarischen Übersichten ergänzten.



Inhaltlich und äußerlich überarbeitet erschien das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* als „völlig neu erarbeitete Ausgabe“ 2004. Wie der Verlag im Vorwort vermerkt, wurden die einzelnen Kapitel zu den verschiedenen Instrumentengruppen von anerkannten Fachleuten auf der Grundlage der letzten Auflage von 1986 und unter Berücksichtigung der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse verfasst. Die Autoren Christian Ahrens (Blechblasinstrumente, Harmonium), Monika Burzik (Zupfinstrumente), Maria Dunkel (Harmonikainstrumente), Christoph Heimbucher (Akustische Klavierinstrumente), Birgit Heise (Schlaginstrumente), Gisa Jähnichen (Musikinstrumente in außereuropäischen Kulturen), Berthold Kloss (Akustik), Annette Otterstedt (Streichinstrumente), Alfred Reichling (Orgel), Martin Supper (Elektroakustische Klangerzeugung und ihre Instrumente) und Erich Tremmel (Holzblasinstrumente) informieren anschaulich und gut lesbar über ihr Spezialgebiet. Die Texte sind klar und übersichtlich gegliedert, die zahlreichen, zum Teil farbigen Abbildungen sind von guter Qualität. Im Inhaltsverzeichnis sind die Kapitelüberschriften „Blasinstrumente“ und „Blechblasinstrumente“ etwas irreführend, denn nach einer allgemeinen Einführung in die Thematik der Blasinstrumente (S. 175–177) werden die beiden Gruppen Holzblasinstrumente (S. 177–210) und Blechblasinstrumente (S. 211–241) behandelt. Neu ist in dieser aktuellen Ausgabe die ausführliche und besonders reich bebilderte Abhandlung zu den Musikinstrumenten außereuropäischer Kulturen mit 118 vorwiegend farbigen Abbildungen. Im Namens- und Sachregister sind die Personennamen durch Kursivdruck hervorgehoben, allerdings fehlen leider meistens die Vornamen. Diese sollten in der nächsten Auflage ergänzt werden. Auch zwei Fehler sind zu korrigieren: Die auf S. 120 gezeigte Theorbe (Abb. 22) ist nicht von Joh. Christian Hoffmann, sondern von Joachim Tielke (freundlicher Hinweis von Klaus Martius), die Querflöte auf S. 186 (Abb. 7) steht quasi auf dem Kopf (freundlicher Hinweis von Annette Otterstedt).

Der Vergleich der verschiedenen Auflagen von 1954 bis 2004 ist eine spannende und aufschlussreiche Dokumentation von einem halben Jahrhundert Instrumentenkunde. Die aktuelle Ausgabe ist eine gelungene Überarbei-

tung und Erweiterung der bisherigen Auflagen des Handbuchs.

(Dezember 2004)

Susanne Staral

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXVI: Frühe Kirchenmusiken. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXXVII, 237 S.*

„Deutsche Zwischencantaten“ führte Telemann nach eigener Aussage während seiner Hildesheimer Gymnasialzeit 1697–1701 am dortigen St. Godehardskloster auf. Ob der Terminus im Sinne von Solowerken mit Intermezzofunktion oder aber im Sinne von „Halb“-Kantaten ohne feste Gattungsbindung zu verstehen ist, bleibt Auslegungssache. Die hier vorgelegten „Frühen Kirchenmusiken“ decken formal ein breites Spektrum ab: In einem Fall handelt es sich um ein traditionelles Psalmkonzert (TWV 7:3), mehr als die Hälfte der im Band enthaltenen Werke folgt dem Concerto-Aria-Modell (TWV 1:208, 1:826, 1:1241, 1:1284, 1:1436, 1:1535, 1:1597). Zwei Werke zeigen kantatenhafte Reihungsformen individueller Gestalt mit rezitativischen Teilen (TWV 1:775 und 1:1497). Eröffnet wird der Band von einem *Passions-Actus* (TWV 1:1332) und einer *Historia* zum Fest Mariae Reinigung. Während die Rezitative in den beiden letztgenannten Werken biblische Texte sind, handelt es sich in den kurzen rezitativischen Passagen von *Herr, was muß ich tun* (TWV 1:775) um teilweise freie Dichtung. *Sei getreu bis in den Tod* (TWV 1:1284) weist bereits Da-Capo-Arien auf. In zwei Fällen finden sich Schlusschoräle, derjenige zum *Passions-Actus* ahnt mit seinen durchgehenden triolischen Violinfigurationen zum homorhythmisch gesetzten Choral Bachs berühmtes *Wohl mir daß ich Jesum habe* BWV 147 voraus. Die eröffnende Sonata zu *Wahrlich, ich sage Euch* (TWV 1:1497) verwendet eine obligate Orgelstimme für ein Choralzitat. Die Besetzungen reichen vom Minimum mit nur zwei Singstimmen, Grand Oboe, Violine und Organo über acht Werke mit reiner Streicher-Begleitung bis zu Werken mit Trompeten und Pauken.

Sowohl als Beitrag zur Kenntnis des umfangreichen Œuvres Telemanns als auch zum Verständnis der hochinteressanten Übergangsphase vom geistlichen Konzert zur Kantate ist

die Edition dieser Werke von hoher Bedeutung, und es ist ein großes Verdienst Wolfram Steudes, dieses Repertoire erschlossen zu haben. Nachdem bereits vor der Publikation zwei CD-Einspielungen erschienen sind, ist ein schneller Eingang der attraktiven Kompositionen in die kirchenmusikalische Praxis zu erhoffen.

Problematisch ist das Etikett „früh“ im Titel des Bandes. Nur für ein einziges der Werke ist eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts philologisch abzusichern: *Sei getreu bis in den Tod* muss aufgrund eines Aufführungsdatums spätestens 1707 entstanden sein. Eine präzisere Titelgebung wäre durch Verweis auf den Überlieferungsbefund möglich gewesen, denn Wolfram Steude beschränkt seine Auswahl auf einen von Johann Caspar Dietel gesammelten Jahrgang Telemann'scher Kirchenmusiken, den dieser 1723 nach Grimma verkaufte. An anderen Orten überlieferte kirchenmusikalische Werke Telemanns aus seiner frühen Leipziger Zeit werden ignoriert. Steude nimmt an, dass Dietel bei seinen Abschriften nach dem Tod Johann Kuhnaus im Winter 1722/23 auf dessen Leipziger Musikalienbestand zugreifen konnte. Doch andere in Grimma nachweisbare Quellen zur Leipziger Kirchenmusik aus der Amtszeit Johann Kuhnaus scheinen eher durch den 1680 bis 1721 in Grimma tätigen Kantor Samuel Jacobi angeschafft worden zu sein, wie Steude selbst einräumt (S. XIII). Der Name Jacobis bleibt dabei im Vorwort ohne Erläuterung zu Wirkungsort, Amt oder Lebensdaten, obwohl die aus der Dietel-Sammlung edierten Kantaten in zwei Fällen Parallelen im Jacobi-Bestand haben. Leider wird auch die Chance, in diesen Fällen etwaige Abhängigkeiten oder Spezifika der Quellen untersuchen zu können, nicht genutzt.

Autobiographischem Zeugnis zufolge war Telemanns erstes in der Leipziger Thomaskirche aufgeführtes Werk eine Vertonung des 6. Psalms. Allerdings sind zum Text „Ach Herr, straff mich nicht“ drei Vertonungen Telemanns erhalten; Steudes Entscheidung für die hier vorgelegte kann sich auf plausible Argumente stützen. Bei den übrigen Werken fehlen Dokumente zu einer zeitlichen Einordnung. Wolfram Steude muss sich bei der Datierung vornehmlich auf stilistische Kriterien verlassen. Als wichtigstes Kriterium dient ihm dabei ein Negatives: das Fehlen von madrigalischen Rezita-

tiven und Da-Capo-Arien. Doch warum sollte Telemann nach der ersten Auseinandersetzung mit Neumeisters Kantatenstil, die Steude hypothetisch auf September 1704 ansetzt, nicht auch weiterhin die traditionellen kirchenmusikalischen Gattungen gepflegt haben?

Anstelle schwer objektivierbarer Kriterien wie „nur ansatzweise ausgebildetes Affektkomponieren“ oder „satztechnisch unausgereifte Stellen“ (S. XIII) wäre nach sichereren Chronologiemerkmalen zu suchen, etwa im Hinblick auf notationstechnische Details. Zu denken gibt beispielsweise, wenn für das nach Steude „umfangreichste und kompositorisch ausgereifteste Werk“ *Sei getreu bis in den Tod* noch dorische Notation gewählt wurde, hingegen der von Steude in die frühere Hildesheimer Zeit verlegte *Passions-Actus d-Moll* bereits mit  $\flat$ -Vorzeichnung versehen ist. Ebenso gibt es dort ein mit zwei  $\flat$  vorgezeichnetes B-Dur, während andere Werke des Bandes bei B-Dur und Es-Dur noch zu lydischer Notation greifen.

Fragen der editorischen Textqualität stehen in enger Verbindung zur chronologischen Einordnung. Der Herausgeber geht von einer „partielle[n] Unreife des Komponisten“ (S. XVIII) aus und nennt als besonderes editorisches Problem die Frage, ob die gelegentlichen Textmängel solchem Unvermögen oder „der oft unzuverlässigen Überlieferung“ (S. XVIII) zuzuschreiben sind. Das gesunde Misstrauen gegenüber den Dietel-Quellen äußert sich zunächst in Bezug auf die de-tempore-Angaben: Nur acht der zwölf Titelblattzuweisungen hält Steude für authentisch; sie werden deshalb – trotz ihrer Relevanz z. B. für die kirchenmusikalische Praxis – sämtlich nur in Vorwort und Kritischem Bericht mitgeteilt, obwohl auf den Titelseiten zu den jeweiligen Kantaten viel Platz dafür gewesen wäre.

Im Notentext versucht der Herausgeber relativ häufig, „dem jeweiligen Werk mit aller Vorsicht eine Gestalt zu geben, bzw. wiederzugeben, die den Regeln der Entstehungszeit entspricht“ – stets mit gebührendem Nachweis im Kritischen Bericht. Ein entsprechender Regelkatalog allerdings wäre erst noch zu erstellen. Dass es keine einfache Aufgabe ist, sich die Satztechnik des frühen 18. Jahrhunderts zu eigen machen zu wollen, zeigt sich bei einer notwendigen editorischen Rekonstruktion mehrerer Takte einer rezitativischen Alt-Solostimme

aufgrund ausgelassener Takte im betreffenden Stimmheft (S. 124 f.). Die vom Herausgeber ergänzten Töne machen durch Umfangüberschreitung um eine Terz aus dem Alt einen Sopran. Bei einem anachronistischen Non-Septakkord (T. 48) bleibt unklar, ob hier ein Druckfehler oder der Versuch einer besonders pointierten Wortausdeutung („der Sünde Gesetz“) vorliegt. Und obwohl nur für T. 40, Zählzeit 3, bis T. 46, Zählzeit 2, kein gültiger Text existiert, reicht die Neukomposition Wolfram Steudes von T. 40, Zählzeit 1, bis T. 49, Zählzeit 3, – drei Takte werden als angeblich unbrauchbar in den Kritischen Bericht verbannt.

Ein an drei beigegebenen Notenfaksimileseiten der Quellen möglicher Vergleich zeigt die hohe Zuverlässigkeit der (zunächst überwiegend von Silvia Schuster besorgten) Übertragungen, auch wenn keine einheitlichen Balkungs-Prinzipien erkennbar sind. Kleinere Probleme zeigen sich nur im Akzidentienbereich: Editorisch ergänzte Akzidentien sollen den Editionsrichtlinien gemäß in Kleinstich wiedergegeben werden. Bei einem in der Quelle fehlenden Kreuz vor der letzten Note S. 163, T. 115, Vl. 1, allerdings wird die (notwendige) Ergänzung weder durch Kleinstich gekennzeichnet noch im Kritischen Bericht nachgewiesen. Und gleich vielen ähnlichen Ausgaben, die sich zu einer „stillschweigend“ vorgenommenen Modernisierung der historischen Akzidentienpraxis entscheiden, bleibt ein in der historischen Notation oft gegebener Deutungsspielraum dem Benutzer vorenthalten: Ob bei einer Sechzehntelnoten-Folge *e-f-g-a-#f'-g'-e-f'* (S. 189, T. 152) die letzten beiden Töne als *e'-f'*, *es'-f'* oder *e'-fis'* zu lesen sind, ist Interpretationssache, wird hier jedoch stillschweigend zur letzteren Variante hin modernisiert.

Das Vorwort enthält wertvolle aufführungspraktische Hinweise, etwa zum Problem chorischer oder solistischer Besetzung oder zur Frage von Falsettisten oder Knaben für die Sopranpartien. Auch ein sehr reizvoller Vorschlag zur Pizzicato-Ausführung in TWV 1:1284 bleibt erfreulicherweise dem Vorwort vorbehalten und geht nicht direkt in den Notentext ein. Dort findet sich – den Prinzipien der *Telemann-Ausgabe* entsprechend – eine Generalbassaussetzung, die insgesamt gut praktikabel ist, ohne sich allerdings an der konsequenten Vierstimmigkeit und dem Verzicht auf Ober-

stimmenfigurationen in Telemanns eigenen Musteraussetzungen von 1732 zu orientieren.

Interessanterweise ist die Besetzung des Generalbasses in den Dietel-Quellen fast konsequent auf die Orgel beschränkt. Wo es Streichbass-Stimmen gibt, da pausieren diese beispielsweise in Rezitativteilen (TWV 1:1392). Wolfram Steude hält eine solche Darbietung offenbar für unplausibel und ergänzt im Notentext konsequent „Violone“ – durch Kursivschrift als editorische Zutat gekennzeichnet. Er geht sogar so weit, für diese hypothetische Violonestimme Tacet-Stellen anzumerken, wobei er sich offenbar an ähnlichen Anweisungen für 16'-Instrumente orientiert. Doch da in Leipzig erst um 1715 Violoncelli eingeführt wurden, dürfte bei diesen Werken noch oft von Violone-Spiel in 8'-Lage auszugehen sein. In TWV 1:1284 gibt es eine als „Fagotto s. Violone“ bezeichnete Stimme, im edierten Notentext wird aus der Alternative eine Dopplung. Den der Quelle entnommenen Tacet-Vermerken zufolge setzt das Fagott nur im Verbund mit den höheren Streicherstimmen ein. Vermutlich ist Gleiches für die Violone-Stimme anzunehmen, auch wenn ein einzelner (versehentlich ohne Kursivierung gedruckter?) Tacet-Vermerk „senza Vlna“ dem Benutzer das Gegenteil nahe legt. Derartige aufführungspraktische und stilistische Details harren der weiteren Erforschung, Ausgaben wie diese sind ein wichtiger Beitrag dazu.

(März 2005)

Thomas Synofzik

*LEOPOLD SCHEFER: Ausgewählte Lieder und Gesänge zum Pianoforte. Hrsg. von Ernst-Jürgen DREYER. München: G. Henle Verlag 2004. XV, 151 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 122./Abteilung Frühromantik. Band 6.)*

Leopold Schefer gehört zu jenen Doppelbegabungen, deren Charakteristik man nicht vorschnell mit Wertungen verbinden sollte; wenn einer einmal der zweiten und dritten Garnitur zugeordnet ist, kommt er aus dieser kaum wieder heraus. In Bezug auf den Literaten Schefer haben das Arno Schmidt und mehrere Germanisten zu korrigieren versucht, in Bezug auf den Komponisten versucht es seit längerem, umsichtig und behutsam, der Herausgeber des vorliegenden Bandes.

Dessen Lektüre bestätigt, dass Schefer die Fürsprache verdient. Nicht zuletzt hat er Pech gehabt: die erste Gedichtsammlung anonym vom Grafen Pückler-Muskau veröffentlicht, den man zunächst für den Verfasser hielt; die erste Liedsammlung 1813 in Leipzig gedruckt und in den Wirren nach der Völkerschlacht nahezu verschollen. Danach war es auf dem Markt – freundliche Aufmerksamkeiten von Schumann haben daran wenig geändert – um den Musiker Schefer bereits still. Insofern erscheint fast stimmig, dass die vorliegende kluge Auswahl durch einen verdruckst intonierten Vorspruch der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* eröffnet wird, welche die Publikation unnötigerweise zu entschuldigen sucht.

Wenn wir dagegensetzen, dass Schefers Musik manches in der Reihe Veröffentlichte übertrifft und dass die Liedkomposition (ähnlich wie Lyrik) etliche Handhabe bietet, den Dilettanten nicht nur als Entschuldigungsvokabel zu bemühen, benutzen wir dennoch die falsche, weil von unten hinaufgeschobene Messlatte. In dem Bande begegnen Lieder, bei denen auch Schubert-Kenner kaum zu sagen wüssten, weshalb sie nicht von Schubert stammen könnten.

Das bedeutet nicht wenig, weil Schefer, als er zum offenbar ersten und einzigen Mal, zudem nur kurz, von Antonio Salieri und einem Adlatus in Wien professionell unterwiesen wurde, zwei Liedschübe bereits hinter sich hatte – den durch den Tod eines nahen Freundes ausgelösten Liederzyklus *Um dich weint meine Seele* (1805, in dem Bande die Nrn. 22 bis 29) und die umfangreiche, 1813 gedruckte Liedsammlung (hiervon ausgewählt die Nrn. 1 bis 21), welche durch die Liebe zu des Grafen Pückler Schwester Agnes angeregt ist. Dem folgen, nicht vergleichbar verbunden, die zwischen 1807 und 1814 entstandenen Lieder Nrn. 30–39, möglicherweise seine bedeutendsten, und nach großem Abstand, durch den Tod seiner Frau veranlasst, drei hochoriginelle Altersgesänge (Nrn. 40–42). Die persönliche Beglaubigung der Lieder unterstreicht Schefer auch dadurch, dass er einige in Novellen – teilweise kryptisch – einflücht, bei denen autobiographische Momente mitspielen.

Angesichts eines teilweise hohen, freilich nicht konsequent durchgehaltenen Anspruchs könnte man alibihafte Hinweise auf Kühnheiten, Vorwegnahmen o. ä. unterlassen, böte

Schefer hier nicht verschwenderische Handhabe. Mit *Um dich weint meine Seele* komponiert er zehn Jahre vor Beethovens „ferner Geliebter“ einen Liederzyklus und nimmt die Zyklichkeit u. a. in Motivbezügen, Korrespondenzen des ersten und letzten Stückes, harmonischen Kurven usw. sehr bewusst wahr (Ernst-Jürgen Dreyer, „Leopold Schefer und die ‚in der Luft schwebende Musik‘. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Liederzyklus“, in: *Mf* 51, 1998, S. 438 ff.). Mindestens jedes zweite der in dem Bande veröffentlichten Lieder enthält kleine harmonische Abenteuer, und in etlichen (u. a. den Nrn. 1, 4 und 19) wartet Schefer mit schlechtweg aufregenden Lösungen auf, welche als Zufallsfunde eines Zweitrangigen nur derjenige einordnen könnte, der an der Integration des Liedganzen vorbeihört. Diese verdankt sich nicht zuletzt einem feinen Sinn für den Ausgleich strophischer und durchkomponierter Momente, für metrische Subtilitäten, Verschiebungen usw. Krittelnd könnte man am ehesten (immerhin eine Zeit betreffend, da die Liedkomposition sich neu definierte) von vielerlei originellen Details sprechen, welche mitunter sich vordrängen, ehe der Blick auf ein Ganzes geworfen, dessen Charakter definiert ist, Abbiegungen in durchkomponierende Verfahrensweisen, bevor der strophische Raster gesichert ist, gegen den sie sich plastisch abheben würden – Schefers Belletristik vergleichbar, bei der zuweilen hinreißende Einzelschilderungen oftmals überzeugender ausfallen als der Plot, der ihnen den Rahmen gibt.

Dass Schefer eigene Texte komponiert – keine große, durchweg liedgerechte, manchmal redselige, nie peinliche Lyrik –, nimmt er in feinsinnigen Koordinationen von Wort und Ton wahr, u. a., wenn er in wechselvoll gestalteten Strophenliedern (u. a. Nrn. 2, 3, 8, 16) in den verschiedenen Textstrophen je neue Sinnnuancen unterstreicht – genug Anhalt für die Vermutung, musikalische und textliche Konzeption seien oft Hand in Hand gegangen.

Dilettantismus im Lied, welches als leicht erreichbares Genre eher gesellschaftlich als ästhetisch Ansehen genoss, sah damals anders aus: klappernde, harmonisch schlecht abgefederter Viertaktigkeit, Musik, welche auf eine Strophe gut, auf die übrigen schlecht passt usw. Dergleichen findet sich bei Schefer kaum, er riskiert mehr – über das Angesprochene hinaus

u. a. in interessanten, oft ausgedehnten Voroder Nachspielen oder, wo eine einzige Wendung ein ganzes Lied prägt (Nr. 8), in motivischer Arbeit unter erschwerten Bedingungen. Zu den hier erkennbaren Ambitionen, bestätigt u. a. durch das Projekt einer „Fugen-Sinfonie“, steht Schefers fakultative Benutzung seiner Begabung, auch der poetischen, in seltsamem Widerspruch. Der offenkundige, persönlich beglaubigte Ernst der Anliegen und mangelnde Konsequenz bei ihrer Verfolgung, erst recht manche großsprecherische Flunkerei um angeblich schon Komponiertes, passen schlecht zueinander.

Nur Gewicht und Wichtigkeit dieser Musik entschuldigen halbwegs, dass der Rezensierende – was zur Beurteilung der Herausgeberarbeit wohl notwendig wäre – weder Schefers gesamtes Liedwerk noch die Vorlagen kennt. Nach zwei kleinen, an entlegener Stelle veröffentlichten Editionen des Herausgebers (Bargfeld 1995, Stuttgart 1998) bietet die vorliegende, umstandslos praktisch benutzbare, durch akribische Philologie abgesicherte Ausgabe die beste Grundlage, einen Musiker nicht zurück, sondern neu zu gewinnen, dessen Nischenexistenz ihn zu unterschätzen und übersehen leicht gemacht hat. Da die Perlen gefischt sind, geht die nächste Frage an Sänger, Veranstalter und Produzenten.

(November 2004)

Peter Gülke

*HUBERT PARRY: Sonatas for Violin and Piano forte. Hrsg. von Jeremy DIBBLE. London: Stainer & Bell 2003. XXXVII, 90 S. (Musica Britannica. Volume LXXX.)*

Die Auswahl der Komponisten in *Musica Britannica* ist eine teilweise etwas irritierende. Während Zeitgenossen des Komponisten des hier vorgelegten Bandes weitgehend ignoriert werden (beispielsweise wäre die Befassung mit Samuel Coleridge-Taylor, Peter Warlock oder auch Parrys Lehrer George Alexander Macfarren wünschenswert), ist zu Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918) bereits ein dritter Band in Vorbereitung. Dies ist fraglos dem unermüdlichen Einsatz Jeremy Dibles zu verdanken, dessen Parry-Biographie (1992) schon mehrfach nachgedruckt werden musste. Der Rezensent möchte nicht nahe legen, dass mittelmäßige Kompositionen gedruckt

werden sollten, doch sollte die Einschätzung von Parrys Leistungen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, wie sie im Vorwort geradezu gebetsmühlenartig formuliert wird, zumindest überprüft werden.

Merkwürdigerweise sind die nun vorgelegten drei Werke nie zuvor gedruckt erschienen – auch zu Parrys Lebzeiten nicht, obschon er als relativ erfolgreicher Komponist bezeichnet werden kann. Doch hatte er vor allem durch seine Vokalwerke und seine Sinfonien Berühmtheit erlangt, alle anderen WerkGattungen blieben lange relativ unbekannt; dazu bestand in Großbritannien kaum Interesse an der Veröffentlichung von Kammermusik. Parry war ein Komponist, der bis zur Veröffentlichung vielfach Überarbeitungen an seinen Kompositionen vornahm, so auch bei diesen Werken aus dem Zeitraum 1875–1894, zwei Sonaten (in d-Moll bzw. D-Dur) und einer *Fantasie-Sonate* in einem Satz (warum Dibble den verworfenen Titel *Fantasie Sonata* nutzt, bleibt nach Lesen der Einleitung unklar). Endgültige Versionen liegen bei keiner der Sonaten vor, Revisionen bieten teilweise abweichende Lesarten.

Sorgfältiger Satz und sogar abweichende Lesarten, die dem Notentext als Varianten beigegeben sind, lassen es um so betrüblicher erscheinen, dass Quellenbeschreibung und Kritischer Bericht so ausgesprochen kurz ausgefallen sind. Da bietet auch die beeindruckende Anzahl Fußnoten im Notentext keinen vollwertigen Ersatz. So bleibt dem Leser etwa bei der Quellenbeschreibung (S. XXVI–XXIX; der Kritische Bericht selbst findet sich, eine äußerst unglückliche Entscheidung im Falle man die Quellen prüfen möchte, erst am Ende des Bandes auf den Seiten 88–90) die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter in den Quellen S1 zur frühen *d-Moll-Sonate* wie auch zur späteren *D-Dur-Sonate* gänzlich unbekannt. Aus dem Ziel von *Musica Britannica*, so praktisch nutzbar als möglich zu sein, sind zahlreiche Entscheidungen des Herausgebers zu erklären, insbesondere auch die folgende: Mit Bleistift geschriebene Alternativen in Quellen, die Dibble als „mostly very fragmentary“ bezeichnet (er überlässt dies nicht dem Benutzer der Partitur), „have been disregarded“ (S. XXX) – mit anderen Worten wurden sie ignoriert und scheinen auch im Kritischen Bericht nicht auf. Auch Eintragungen fremder Hand, die teilweise in die Druckausga-

be Eingang fanden (teilweise aber auch nicht), sind weder im Kritischen Bericht noch im Notentext als Hinzufügungen Dritter noch überhaupt irgendwie erläutert.

(April 2005) Jürgen Schaarwächter

## Eingegangene Schriften

ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Zweite Auflage. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung. Band 2.)

ALESSANDRA CHIARELLI/ANGELO POMPILO: „Or vaghi or fieri“. Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740). Con l'edizione de „Il cannocchiale per la ‚Finta Pazza‘“ di Maiolino Bisaccioni, hrsg. von Cesarino RUINI. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. 294 S., Abb.

MATTHIAS CORVIN: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Cöthener Bach-Hefte 12. Beiträge vom Symposium „Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen“ am 8. November 2003 im Rahmen des 4. „Cöthener Herbstes“. Wissenschaftliche Leitung des Symposiums: Prof. Dr. Werner Breig. Redaktion: Andreas WACZKAT. Köthen: Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen 2004. 124 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen. Historisches Museum für Mittelanhalt XXIX.)

ÉDOUARD-MARIE-ERNEST DELDEVEZ: *L'Art du chef d'orchestre* (1878). *De l'exécution d'ensemble* (1888). Neue durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Jean-Philippe NAVARRE. Sprimont: Mardaga 2005. 374 S., Nbsp. (Ars Musicae Iuxta Consignationes Variorum Scriptorum. Période Romantique et Moderne. „Domaine Français“ 1& 2.)

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925. Hrsg. von Siegfried MAUSER und Matthias SCHMIDT. Unter Mitarbeit von Markus BÖGGEMANN, Nils GROSCH, Christopher HAILEY, Mathias HANSEN, Matthias HENKE, Theo HIRSBRUNNER, Ralf Alexander KOHLER, Andreas MEYER, Oswald PANAGL, Wolfgang RATHERT und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 360 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.)

Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten. Hrsg. von Patrick PRIMAVERESI und Simone

MAHRENHOLZ. Schliengen: Edition Argus 2005. 310 S., Abb., Nbsp. (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Band 1.)

HELEN GEYER: Das venezianische Oratorium 1750–1820: Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment. Laaber: Laaber-Verlag 2004. Erster Teil: Abhandlung, XV, 437 S., Abb., Nbsp.; Zweiter Teil: Archivadokumente, Notenbeispiele, Literaturverzeichnis, Register, VIII, S. 439–769 (Analecta musicologica. Band 35/I und 35/II.)

Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV · Instrumentalwerke. Hrsg. von Oswald BILL und Christoph GROSSPIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XXXVI, 364 S., Faks.

Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani. / *Clavis Archivorum ac Bibliotecarum Italicarum ad Musicam artem pertinentium (CABIMUS)*. Con la relativa Bibliografia Musicologica. Hrsg. von Giancarlo ROSTIROLLA unter Mitarbeit von Luciano LUCIANI. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale (IBIMUS) 2004. CXIII, 1139 S. (Studi, Cataloghi e Sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale X.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 38. Auslieferung, Winter 2004/05. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich EGGBRECHT hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005.

JOHANN HERCZOG: *Marte armonioso*. Trionfo della Battaglia musicale nel Rinascimento. Galatina: Mario Congedo Editore 2005. 321 S., Nbsp. (Università degli studi di Lecce. Dipartimento dei beni delle arti e della storia. Saggi e Testi. Collana diretta da Lucio Galante 22.)

JOHANNES HOYER: Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft. Regensburg: Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte 2005. LII, 451 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg. Beiband 15.)

OLIVER HUCK: Die Musik des frühen Trecento. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XII, 363 S., Nbsp. (Musica mensurabilis. Band 1.)

RENATE HÜSKEN: Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin – Komponistin – Musikwissenschaftlerin. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2005. 435 S., Abb., Nbsp.

Jazz. Hrsg. von Wolfgang SANDNER. Unter Mitarbeit von Reimer von ESSEN, Peter KEMPER, Wolfram KNAUER, Ulrich KURTH und Jürgen SCHWAB. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 359 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 9.)

ULRIKE KIENZLE: ... daß wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. 362 S., Abb., Nbsp. (Wagner in der Diskussion. Band 1.)

MARIA KOSTAKEVA: Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 178 S., Abb., Nbsp.

MARCUS CHR. LIPPE: Rossinis „opere serie“. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. 369 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 55.)

„Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.“ Remigration und Musikkultur. Hrsg. von Maren KÖSTER und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Matthias PASDZIERNY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005. 275 S., Abb., Nbsp., CD.

ANDREAS MEYER: Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblesmusik in Asante/Ghana. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. 301 S., Nbsp., DVD (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 2.)

DONALD MITCHELL: Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries. New Edition. Woodbridge: The Boydell Press 2005. X, 515 S., Abb., Nbsp.

Mozart Studien. Band 14. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2005. 359 S., Abb., Nbsp.

The Nidaros Office of the Holy Blood. Liturgical Music in Medieval Norway. Hrsg. von Gisela ATTINGER und Andreas HAUG. Trondheim: tapir academic press 2004. 205 S., Abb., Nbsp., 15 Tafeln (Senter for middelalderstudier. Skrifter nr. 16.)

Pescatrici, eroine, Svizzeri e dame di spirito. Giacomo Gotifredo Ferrari, uomo di teatro. Hrsg. von Angela ROMAGNOLI. Trento: Comune di Trento 2004. 135 S., Abb. (Quadri/Riquadri. Quaderno no. 11.)

Niccolò Piccinni. Musicista Europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Bari, 28–30 settembre 2000. Hrsg. von Alessandro DI PROFIO und Mariagrazia MELUCCI. Bari: Mario Adda Editore 2004. XI, 364 S., Abb., Nbsp.

BRIGITTE PINDER: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Probleme und Lösungswege. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005. 519 S., Nbsp.

Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Aus dem Nachlass Böskens hrsg. von Anneliese BÖSKEN. Bearbeitet von Hermann FISCHER unter Mitarbeit von Matthias THÖMMES. Band 4: Regierungsbezirke Koblenz und Trier, Kreise Altenkirchen und Neuwied. Teil I (A–Ma), Teil

II (Ma–Z). Mainz u. a.: Schott 2005. 1293 S., Abb. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. Nr. 40.)

CHRISTINE RABER: Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich. Laaber: Laaber-Verlag 2005. IX, 259, XIII S., Abb., Nbsp.

MARIANNE RICHERT PFAU/STEFAN JOHANNES MORENT: Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. 401 S., Abb., Nbsp., CD (Europäische Komponistinnen. Band 1.)

ROBERT SCHMITT SCHEUBEL: Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon. Berlin: Consassis.de 2005. VI, 241 S.

DOUGLAS ALTON SMITH: A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance. Fort Worth, Texas: The Lute Society of America, Inc. 2002. XVII, 389 S., Abb., Nbsp.

Julius Spengel. Ein Brahms-Freund zwischen Identifikation und Emanzipation. Zusammengestellt und verfasst von Christiane WIESENFELDT. 103 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band II.)

Telemann und Bach. – Telemann-Beiträge. Hrsg. von Brit REIPSCHE und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. 286 S., Abb., Nbsp. (Magdeburger Telemann-Studien XVIII.)

Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung. Theologie und Musikwissenschaft im Gespräch. Hrsg. von Martina FALLETTA, Annette MEHLHORN und Ulrich SIEGELE. Frankfurt am Main: Haag + Herchen Verlag 2005. 282, IX S., Abb. (Arnoldshainer Texte. Schriften aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Arnoldshain. Band 127.)

Theorie der Gattungen. Hrsg. von Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2005. VII, 320 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 15.)

Johann Karl Friedrich Triest. Abhandlungen zur Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Robert SCHMITT SCHEUBEL. Berlin: Consassis.de 2005. VI, 121 S.

„Vanitatis fuga, aeternitatis amor“. Wolfgang Witzenmann zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT und Markus ENGELHARDT. Laaber: Laaber-Verlag 2005. XI, 755 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 36.)

Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10–13 ottobre 2001. Hrsg. von Giulio CATTIN und Patrizia DALLA VECCHIA. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2005. XIV, 800

S., Abb., Nbsp. (Serie III: Studi musicologici. B: Atti di Convegno 6.)

HEINZ WERNER ZIMMERMANN: Komposition und Reflexion. Neue Überlegungen und Untersuchungen zu Musikästhetik und Musiktheorie. Mit Einführung und Werkverzeichnis zum 75. Geburtstag des Komponisten hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Tutzing: Hans Schneider 2005. XIII, 270 S., Abb., Nbsp.

## Eingegangene Notenausgaben

JOHANN JOSEPH ABERT: Trauermarsch für Klavier (1866). Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 8 S. (Johann Joseph Abert: Ausgewählte Werke. Band 1.)

TOMASO ALBINONI: Two Cantatas. „Vorrei che lo sapessi“, „Senza il core del mio bene“. Alto Voice and Continuo. Hrsg. von Michael TALBOT. Launton: Edition HH Ltd. 2005. XII, 15 S. und Stimmen.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 1a: Frühfassungen zur h-Moll-Messe. Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XII, 169 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 15: Songs with Piano. Hrsg. von Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XLIV, 303 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22a: Arrangements of Works by Other Composers (I): Gluck. Hrsg. von Joël-Marie FAUQUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVI, 213 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Violinkonzert D-Dur Opus 77. Hrsg. von Linda CORRELL ROESNER und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2004. XXVI, 308 S.

JOSEF DESSAUER: Lockung für Singstimme und Klavier (Text: Joseph von Eichendorff). Moderne Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 11 S. (Vokalmusik aus den böhmischen Ländern. Band 1.)

MORITZ DEUTSCH: Synagogale Gesänge für Chor mit und ohne Orgelbegleitung. Moderne Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 23 S. (Synagogale Musik von Kantoren aus Böhmen und Mähren. Band 1.)

GABRIEL FAURÉ: Requiem op. 48, Version symphonique, 1900. Pour solistes (S, Bar), chœur (SATB) et orchestre symphonique. Partition d'orchestre. Hrsg. von Marc RIGAUDIÈRE. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 104 S.

Frühe Mörike-Vertonungen 1832–1856. Vorgelegt von Klaus ARINGER. Mit einem Beitrag zu den Texten von Daniel GRAF. München: Strube Verlag 2004. L, 188 S., Abb., Faks. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 16.)

BALDASSARE GALUPPI: In exitu Israel (Psalm 113) a-Moll für SSATB (Chor und Soli), Streicher und Basso continuo (1746). Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 51 S. (Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Band 4.)

JOHANN ADOLF HASSE: Introitus und Kyrie aus dem Requiem I-Mc Coll. M.S. ms. 141, 1–2 für Soli (SSATTB), gemischten Chor (SATB), Oboen, Streicher und Basso continuo. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 32 S. (Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Band 2.)

JOHANN ADOLF HASSE: Kyrie à quattro con Violini per la Messa pro Defunctis für Soli (ST), gemischten Chor (SATB), Streicher und Basso continuo. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 20 S. (Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Band 3.)

JOHANN ADOLF HASSE: Libera me für Soli (SA), gemischten Chor (SATB), Oboen, Streicher und Basso continuo. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfram HADER. Frankfurt-Höchst: Laurentius-Musikverlag 2004. 41 S. (Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Band 1.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII, Band 4: Volksliedbearbeitungen Nr. 269–364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson. Hrsg. von Marjorie RYCROFT in Verbindung mit Warwick EDWARDS und Kirsteen McCUE. München: G. Henle Verlag 2004. XXIII, 327 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 3: Motetten II (Magnum opus musicum, Teil II). Motetten für 4 und 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhard SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. CXXVII, 189 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert in e-Moll für Violine und Orchester Op. 64, 1844/1845. Partitur. Hrsg. von R. Larry TODD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXII, 190 S., Abb.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert-Ouverture Nr. 1 zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 21. Urtext der Leipziger Men-



delssohn-Ausgabe. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 72 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert-Ouverture Nr. 4 zum Märchen von der schönen Melusine op. 32. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 71 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie II: Konzerte und Konzertstücke, Band 3: Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester d-Moll op. 40. Hrsg. von Christoph HELLMUNDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. XXXV, 297 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III: Kammermusikwerke, Band 5A: Oktett für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli op. 20. Arrangement für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. XVII, 101 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie IV: Klavier- und Orgelwerke, Band 7: Orgelwerke II. Kompositionen ohne Opuszahlen von 1820 bis 1841. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. XXXI, 162 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie IV: Klavier- und Orgelwerke, Band 8: Orgelwerke III. Kompositionen ohne Opuszahlen von 1844 und 1845. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. XXXI, 227 S.

ANTONIO MONTANARI: The Three ‚Dresden‘ Sonatas. Violin and Basso Continuo. Hrsg. von Michael TALBOT. Launton: Edition HH Ltd. 2005. XII, 23 S. und Stimmen.

Ochsenhauser Orgelbuch. Harmonia Organica. Quellenkritische Erstausgabe. Hrsg. von Michael Gerhard KAUFMANN im Auftrag der Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg, der Gesellschaft der Orgelfreunde und der Stadt Ochsenhausen. 2 Bände. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. 73 Bl. [Faks.], 88 S. (Veröffentlichungen der Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg. Reihe 1: Instrumentalmusik. Band 1/1 und 1/2.)

OTHMAR SCHOECK: Sämtliche Werke. Serie I, Band 1: Lieder aus der frühen Schaffenszeit I (bis 1910). Vorgelegt von Lukas MEISTER. 2 Bände. Zürich: Hug & Co. Musikverlage 2004. 583 S., Faks.

JOHANN SEBASTIANI: Pastorello musicale oder Verliebttes Schäferspiel. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2005. L, 74 S., Abb.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie VIII: Werke für Singstimme, Band 4: Solo-Lieder mit Klavier ohne Opuszahl, Duette und Bearbeitungen für Singstimme und Klavier. Hrsg. von Jukka TIILKAINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XIX, 236 S.

BENEDETTO VINACCESI: Two Cantatas. „Là nelle verdi spiagge“ (In lontanza della sua donna), „Quanto mi vien da ridere“ (Il disinganno de gli amanti). Bass Voice and Continuo. Hrsg. von Michael TALBOT. Launton: Edition HH Ltd. 2004. XII, 16 S. und Stimmen.

JOHANN WILHELM WILMS: Werke für Klavier solo. Band 1. Hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2005. 190 S., CD (Denkmäler rheinischer Musik. Band 25.)

## Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Arnold FEIL zum 80. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Arno FORCHERT zum 80. Geburtstag am 29. Dezember,

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE zum 75. Geburtstag am 1. November,

Prof. Hans-Elmar BACH zum 70. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Karl HELLER zum 70. Geburtstag am 10. Dezember,

Prof. Dr. Hans-Joachim MARX zum 70. Geburtstag am 16. Dezember,

Prof. Dr. Eva RIEGER um 65. Geburtstag am 21. November.

\*

Dr. Michael MAIER hat sich am 1. Juni 2005 an der Freien Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Becketts Melodien – und die Idee des musikalischen Zusammenhangs bei Proust und Schopenhauer*.

Dr. Gundula KREUZER, University of Oxford, hat zum Herbst 2005 ein Assistant Professorship in Music an der Yale University angenommen.

PD Dr. Hans-Joachim WAGNER wurde am 28. Februar 2005 von der Universität zu Köln zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

PD Dr. Oliver HUCK (Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena/Friedrich-Schiller-Universität

Jena) hat einen Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft (W2) an der Hochschule für Musik Würzburg erhalten und diesen Ruf angenommen.

Die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar hat am 27. April 2005 Prof. Dr. h. c. Dr. h. c. Christoph WOLFF die Ehrendoktorwürde verliehen.

Die Royal Holloway University of London hat am 13. Juli 2005 Prof. Dr. Hermann DANUSER die Würde eines Doctor of Music honoris causa verliehen.

Am 7. November 2004 hat die Hochschule für Musik und Theater München dem Komponisten Hans Werner HENZE die Ehrendoktorwürde verliehen. Die Laudatio hielt Peter Petersen.

Die Musikgeschichtliche Kommission hat Dr. Jutta SCHMOLL-BARTHEL, Kassel, zur neuen Schatzmeisterin gewählt. Sie tritt damit die Nachfolge von Dr. Ralf Beinhauer, Kassel, an. Weitere Informationen zur Musikgeschichtlichen Kommission unter [www.musikgeschichtliche-kommission.de](http://www.musikgeschichtliche-kommission.de).

Im Oktober 2004 startete ein von der Volkswagen-Stiftung gefördertes dreijähriges Tandem-Projekt, das sich der „*Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16. bis 20. Jahrhunderts*“ widmet. Initiatoren und Bearbeiter des Projekts sind HD Dr. Jörg Rothkamm (Hochschule für Musik und Theater Leipzig) und Dr. Michael Malkiewicz (Universität Salzburg). In Zusammenhang mit diesem Projekt wird an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig vom 23. bis 25. März 2006 ein interdisziplinäres und internationales Symposium veranstaltet, in welchem Ansätze zur historischen und systematischen Erforschung von Ballettmusik und Ballettchoreographien diskutiert werden sollen. Nähere Informationen: [presse@hmt-leipzig.de](mailto:presse@hmt-leipzig.de)

Vom 19. bis 22. April 2006 findet die 60. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung zum Thema „*Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*“ in der Akademie für Tonkunst in Darmstadt statt. Nähere Informationen: [www.neue-musik.org/neue\\_musik\\_tagungen/tagung\\_2006.html](http://www.neue-musik.org/neue_musik_tagungen/tagung_2006.html) sowie im Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Olbrichweg 15, 64287 Darmstadt, Tel: 06151/46667, Fax: 06151/46647, [inmm@neue-musik.org](mailto:inmm@neue-musik.org).

Als Kooperationsveranstaltung der International Salzburg Association, der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg findet im Rahmen der Salzburger Festspiele vom 15. bis 19. August 2006 ein Symposium zum Thema „*Musiktheater der Gegenwart: Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung*“ statt. Kontakt: Prof. Dr. Ulrich Müller, E-Mail: [ulrich.mueller@sbg.ac.at](mailto:ulrich.mueller@sbg.ac.at).

Die Universität Mozarteum Salzburg veranstaltet in Kooperation mit der Internationalen Stif-

tung Mozarteum am 20. und 21. August 2006 ein Symposium zum Thema „*Herausforderung Mozart. Zeitgenössisches Komponieren im Schatten kanonischer Musik*“. Im Mittelpunkt der Tagung stehen Bearbeitungen Mozart'scher Musik seit 1991. Referenten/Referentinnen: Leopold Brauneiss (Wien), Joachim Brügge (Salzburg), Stefan Drees (Essen), Andreas Felber (Wien), Wolfgang Gratzner (Salzburg), Gernot Gruber (Wien-München), Lukas Haselböck (Wien) Kontakt: Ao. Prof. Dr. Wolfgang Gratzner; E-Mail: [wolfgang.gratzner@moz.ac.at](mailto:wolfgang.gratzner@moz.ac.at)

In Kooperation mit der Internationalen Stiftung Mozarteum veranstaltet die Universität Mozarteum Salzburg am 5. und 6. Dezember 2006 ein Symposium zum Thema „*Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*“. Thematisiert werden Entwicklungslinien, Brüche und Sonderfälle der Interpretationsgeschichte. Das Augenmerk gilt 1. der Analyse klanglicher Realisierungen, 2. deren institutionellen bzw. medialen Inszenierung und 3. Aspekten ihrer Rezeption (Presse, Privatdokumente etc.). Vorschläge für Referate (inkl. Abstracts in deutscher oder englischer Sprache, ca. 250 Worte) bis spätestens 31. Januar 2006 an: Ao. Prof. Dr. Wolfgang Gratzner, Universität Mozarteum Salzburg, Abteilung für Musikwissenschaft, Schranngasse 10a, A-5020 Salzburg; Tel.: +43/662/6198-6321; E-Mail: [wolfgang.gratzner@moz.ac.at](mailto:wolfgang.gratzner@moz.ac.at).

Am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München (Leitung Prof. Dr. Hartmut Schick) wird seit Anfang 2004 das *Bayerische Musiker-Lexikon Online* erarbeitet. Seit Juli 2005 wird das Vorhaben, das in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsbibliothek und der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte durchgeführt wird, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert. Ziel des Projektes (Leitung: Dr. Josef Focht) ist ein digitales Nachschlagewerk für biographische Daten und Medien zur Bayerischen Musikgeschichte. Das Online-Lexikon wird biographische Artikel, monographische Literatur, Archivquellen und multimediale Seiten zu über 20.000 Komponisten, Musikern, Musikverlegern, Instrumentenbauern und Musikforschern aus allen Epochen mit den vielfältigen Recherchemöglichkeiten einer digitalen Datenbank zugänglich machen. Flankierend werden historische Nachschlagewerke in großem Umfang retrodigitalisiert. Kontakt und Information: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, Institut für Musikwissenschaft der Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, Tel. 089/21806763, E-Mail: [BMLO@LRZ.Uni-Muenchen.de](mailto:BMLO@LRZ.Uni-Muenchen.de); Internet: [www.BMLO.Uni-Muenchen.de](http://www.BMLO.Uni-Muenchen.de).

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg wird eine *Gesamtausgabe der Vokalwerke Johann Pachelbels* vorbereitet. Die

Ausgabe, die auf elf Bände angelegt ist, wird im Bärenreiter-Verlag Kassel erscheinen und im Auftrag des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg sowie des Instituts für Kirchenmusik der Kunstuniversität Graz von Wolfgang Hirschmann, Katharina Larissa Paech und Thomas Röder herausgegeben werden. Ein erster Band wird voraussichtlich 2006, im Jubiläumsjahr des Komponisten, vorgelegt werden können.

\*

#### *Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung*

Die Jahrestagung 2005 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 5. bis 7. Oktober 2005 auf Einladung des Instituts für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität in München statt. Die Themen der beiden Symposien lauteten „Karl Amadeus Hartmann – Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Welten“ und „Zwischen Neuer Musik, Musikpädagogik und Medizin: Die Anfänge der Musiktherapie in Deutschland“. Die Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft veranstaltete ein Kolloquium zum Thema „Die Interpretation und Rezeption von Musik aus akustischer, psychologischer und soziologischer Perspektive“; die Fachgruppe Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft hatte zu einem Kolloquium mit dem Thema „Haben und Sein: Zur Bedeutung von Archiven für den wissenschaftlichen und alltäglichen Umgang mit Musik“ eingeladen. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von freien Referaten gegeben.

Im Rahmen der Tagung fand am 7. Oktober die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirats einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2004 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich in ihrer Sitzung am 7. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt.

In der Mitgliederversammlung wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. Prof. Dr. Detlef Altenburg (Präsident) und Prof. Dr. Ulrich Konrad (Vizepräsident) sowie Dr. Gabriele Buschmeier (Schatzmeisterin) wurden in ihrem Amt bestätigt. Zur Schriftführerin wurde Prof. Dr. Dörte Schmidt gewählt. Zu persönlichen Mitgliedern des Beirats wählte die Versammlung: Prof. Dr. Wolfgang Auhaugen, Dr. Reinmar Emans, Dr. Helga Lühning, Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Prof. Dr. Hartmut Schick

(Sprecher des Beirats), Prof. Dr. Nicole Schwindt und Dr. Wolf-Dieter Seiffert.

Die Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wurden durch die Mitgliederversammlung ebenfalls neu gewählt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Prof. Dr. Silke Leopold (Sprecherin der Kommission), Prof. Dr. Helmut Loos, Dr. Helga Lühning, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Herbert Schneider.

Prof. Dr. Daniela Philippi und Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung beauftragt, den Haushalt der Gesellschaft für das Geschäftsjahr 2005 zu prüfen.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet im Rahmen des internationalen Kongresses „Theater um Mozart“ vom 5. bis 7. Oktober 2006 in Heidelberg statt, beginnend mit einem Festakt am 4. Oktober im Schloss Schwetzingen. Der Kongress, der anlässlich des 250. Geburtstages von W. A. Mozart von der Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft der historischen Theater Europas PERSPECTIV vorbereitet wird, zielt auf einen regen interdisziplinären Dialog. Zwei musikhistorische Kolloquien sind geplant: „Mozarts Opernwelten“ (Leitung: Prof. Dr. Silke Leopold) und „Die Sinfonie zwischen den Weltkriegen“ (zum 100. Geburtstag D. Schostakowitschs; Leitung: Prof. Dr. Dorothea Redepenning). Dazu veranstaltet PERSPECTIV ein interdisziplinäres Kolloquium mit dem Thema „Theater der Mozartzeit“, das am 4. Oktober im Schlosstheater in Schwetzingen stattfinden wird. Bewerbungen für freie Referate und Forschungsberichte zu beliebigen Themen (jeweils max. 20 Minuten) werden bis zum 15. April 2006 erbeten. Vorschläge (mit Abstract und Lebenslauf) und Anfragen bitte an: Dr. Bärbel Pelker, Augustinergasse 7, D-69117 Heidelberg, Fax: 06221/54 27 87, E-Mail: baerbel.pelker@urz.uni-heidelberg.de. Anmeldungen und weitere Informationen vor allem im Internet unter: [www.theater-um-mozart.de](http://www.theater-um-mozart.de).

\*

Aufgrund eines drucktechnischen Versehens fehlen in einem Teil der Auflage des Heftes 3/2005 einige Mitteilungen. Diese werden – sofern noch aktuell – im vorliegenden Heft erneut abgedruckt.

## Die Autoren der Beiträge

EIKE FESS, geb. 1975 in Zweibrücken, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität zu Köln (Magisterarbeit über „Wolfgang Rihm und die Musikauffassung des 19. Jahrhunderts“). Während seiner Studienzeit war er intensiv an den Veranstaltungsreihen des Musikwissenschaftlichen Instituts „Raummusik“ und „Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“ beteiligt. Zu seinen Veröffentlichungen gehören zahlreiche Programmtexte, u. a. zum Gesamtwerk Olivier Messiaens. Seit September 2002 ist Eike Feß als Archivar am Arnold Schönberg Center, Wien, tätig.

THOMAS SCHIPPERGES, geb. 1959 in Bonn, Studium der Musikwissenschaft und Religionswissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Bonn, Karlsruhe, Freiburg i. Br., Kiel und Heidelberg. 1988 Promotion. Studium der Theologie und Judaistik in Heidelberg und Mainz. 1983–1993 Haupttätigkeit in der Betreuung von Haushalt und fünf Kindern. Ab 1991 Lehrbeauftragter, dann Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, anschließend Stipendiat der DFG. 2000 Habilitation. Nach Stellenvertretungen in Weimar/Jena und Kiel seit 2002 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig.

MARTINA SICHARDT studierte Musikwissenschaft, Klassische Philologie, Schulmusik und Tonsatz in Mainz, Wien und Berlin, Promotion bei Rudolf Stephan mit der Arbeit „Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs“ (Mainz 1990), Habilitationsstipendium der DFG zu einem Projekt über Beethovens Spätwerk, Forschungsaufenthalte in den USA und Krakau. Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Arnold Schönberg Gesamtausgabe Berlin. 2001–2002 Vertretung der C4-Professur an der Universität der Künste Berlin, SS 2005 an der Universität Hamburg, Lehraufträge (auch künstlerische Projektarbeit) in Berlin (FU, UdK, HfM „Hanns Eisler“) und Köln (Musikhochschule). Publikationen vor allem zur Wiener Schule, zu Beethoven und zu Gender-Themen.

GERHARD SPLITT, geb. 1949, studierte nach der Ausbildung zum Musikalienhändler Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Germanistik an der Universität Freiburg i.Br. Ebd. 1979–1985 hauptamtlicher Tutor beim Studium generale. 1980 Magister Artium, 1985 Dr. phil. (Dissertation: *Richard Strauss 1933–1935*). 1985 bis Anfang 1988 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg. Danach Akademischer Rat am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen. 1994 Habilitation (*Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung*), danach bis 1998 Oberassistent. Im Sommersemester 1996 Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg. Im Juni 2002 Ernennung zum apl. Professor. Publikationen über Monteverdi, Händel, Metastasio, Mozart und Richard Strauss sowie über Musik und Musikpolitik im NS-Staat.

BERND SPONHEUER, geb. 1948, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Promotion 1976 mit einer Arbeit über das Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers; Habilitation 1984 (*Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*); seit 1990 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Kiel. Hauptarbeitsgebiete: Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts, Musikästhetik, Musik im Nationalsozialismus.

EGON VOSS, geb. 1938 in Magdeburg, aufgewachsen in Ostwestfalen-Lippe. Studium der Schulmusik in Detmold, der Germanistik und Philosophie in Kiel und Münster sowie der Musikwissenschaft in Kiel, Köln und Saarbrücken (Promotion 1968). Seit 1969 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Richard Wagner-Gesamtausgabe, zunächst als Redakteur und Bandbearbeiter, seit 1981 als Editionsleiter. Verschiedentlich Lehraufträge an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 1989 und 1990 Tätigkeit als Dramaturg am Théâtre de la Monnaie/de Munt in Brüssel. Von 1996 bis 2002 Dozent beim Graduiertenkolleg „Textkritik“ an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.