

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Wolfgang Hirschmann

60. Jahrgang 2007 / 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. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 18 vom 1. Januar 2006.

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

Diesem Heft liegen eine Beilage der 19. Magdeburger Telemann-Festtage, Leipzig, und zwei Beilagen des Bärenreiter-Verlags bei.

Inhalt dieses Heftes

Martin Staehelin: Zum Gedenken an Georg von Dadelsen (1918–2007)	331
Konrad Küster: „... alle Claves durchgegangen“. Vollchromatik bei Johann Rist und Christian Flor (1662)	333
Gunilla Eschenbach: Aneignungsverfahren und Funktionen lateinischer Hymnentexte im pietistischen Lied	349
Dominik Höink: Das Zensurverfahren gegen Giuseppe Verdis „Don Carlo“ vor der Römischen Inquisition	362

Berichte

Frankfurt am Main, 26. bis 28. Februar 2007: „Die Regeln des musikalischen Satzes ‚ihrem Wesen nach‘ und ‚ihrem Gebrauch nach‘ (Mattheson). Musikalische Norm um 1700	378
Wien, 3. bis 5. Mai 2007: „Im Schatten des Kunstwerks“. Internationaler Kongress für Musiktheorie	379
Freiburg im Breisgau, 4. und 5. Mai 2007: „Dichtung und Musik“	380
Graz, 4. bis 6. Mai 2007: „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte: Auf der Suche nach verspielten Optionen“	382
Lübeck, 10. bis 12. Mai 2007: „Text – Kontext – Rezeption: Zum 300. Todestag von Dieterich Buxtehude“	384
Essen, 13. bis 17. Mai 2007: „Giacomo Meyerbeer: Le Prophète“	385
Halle (Saale), 4. und 5. Juni 2007: „Mythos und Allegorie bei Händel“. Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 2007	386
Braunschweig, 9. Juni 2007: „Die Lehr- und frühen Meisterjahre des Komponisten, Geigers, Dirigenten und Musikpädagogen Louis Spohr in Braunschweig“	388
Ruppersthal/Großweikersdorf, 15. und 16. Juni 2007: Erstes Internationales Ignaz-Joseph-Pleyel-Symposium	389

Leipzig, 22. und 23. Juni 2007: „Peri mousikês epistêmês. Das Wissen der Griechen von der Musik in den Disziplinen der Gegenwart“	389
Erfurt, 28. bis 30. Juni 2007: „Der mitteldeutsche Kantor“	391
Oxford, 29. Juni bis 1. Juli 2007: „Strauss among the Scholars: An International Forum“	392
Kiel, 6. und 7. Juli 2007: Erstes Kieler Symposium zur Filmmusikforschung	393
Birmingham 7. bis 10. Juli 2007: Sixth Biennial Music in Nineteenth-Century Britain Conference	395

Besprechungen

The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory & Its European Context (Smit; 396) / M. Czernin: Das Breviarium monasticum Codex 290 (183) der Oö. Landesbibliothek in Linz (Pfisterer; 397) / Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike? (Sachs; 398) / Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung. Theologie und Musikwissenschaft im Gespräch (Riepe; 399) / E. Burger-Güntert: Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik (Schaarwächter; 401) / E.-J. Dreyer/B.-I. Friedrich: „Mit Begeisterung und nicht für Geld geschrieben“. Das musikalische Werk des Dichters Leopold Schefer (Gülke; 403) / R. Wagner: Sämtliche Briefe. Band 16. Briefe des Jahres 1864 (Rieger; 403) / W. Frisch: German Modernism. Music and the Arts (Böggemann; 404) / Jean Sibelius. Dagbog 1909–1944 (Mäkelä; 406) / Br. Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius (Mäkelä; 407) / J. Lewinski/E. Dijon: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Bände I–IV (Petersen; 408) / Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Missverständnisse – Katastrophen (Gojowy; 409) / R. Goedicke: Sergej Prokofjews viersätzliche Klaversonaten. Studien zu Form und Gehalt (Gojowy; 411) / Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten sowie Orchester- und Bühnenwerke (Gojowy; 411) / M. Mendelson-Prokofjewa: Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre (Gojowy; 412) / Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews späte Schaffensperiode (Gojowy; 413) / Das „Dritte Reich“ und die Musik (Wiegand; 414) / I. Kovács: Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950 (Wörner; 415) / A. Mungen: „BilderMusik“. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als mediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert (Bork; 417) / Penser l'œuvre musicale au XXe siècle: avec, sans ou contre l'Histoire? (Böggemann; 418) / Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001; Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext; Musiktheorie (Böggemann; 419) / Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (Rieger; 422) / A. Meyer: Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblesmusik in Asante/Ghana (Brenner; 423) / J. H. Schein: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.1. und 10.2. (Breig; 425) / J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band II/1a (Pfisterer; 426) / J. S. Bach: Johannespassion. Fassung IV und II (Pfisterer; 427) / The Kurt Weill Edition. Series I. Volume 18: The Firebrand of Broadway (Konrad; 428).

Eingegangene Schriften	430
Eingegangene Notenausgaben	433
Mitteilungen	435
Die Autoren der Beiträge	438

Zum Gedenken an Georg von Dadelsen (1918–2007)

von Martin Staehelin, Göttingen

Am 25. Mai dieses Jahres ist Georg von Dadelsen nach langer, geduldig ertragener Krankheit in Tübingen verstorben. Damit hat die Historische Musikwissenschaft einen jener Fachvertreter verloren, wie sie leider immer seltener werden: von Dadelsen war eine, bei exzellenten Wissenschaftsgaben und -leistungen, unverkennbar profilierte Persönlichkeit. So ist es seinem Nachfolger in der Leitung sowohl des Göttinger J. S. Bach-Instituts als auch der Denkmälerreihe des *Erbes deutscher Musik* eine ehrenvolle Pflicht, ihm hier einige knappe Worte des Gedenkens zu widmen.

Von Dadelsen ist 1918 in Dresden geboren worden, hat ein humanistisches Gymnasium in Berlin durchlaufen, privaten Musikunterricht empfangen und nach Kriegsdienst und Verwundung seit 1946 Musikwissenschaft bei Friedrich Blume, Walther Vetter und Walter Gerstenberg in Kiel und Berlin mit den Nebenfächern der Germanistik und Philosophie studiert. 1951 folgte die Berliner Promotion, 1952 die Umsiedlung als Assistent nach Tübingen, wohin Gerstenberg mittlerweile gewechselt war, und 1958 ebendort die Habilitation. 1960–1971 war er ordentlicher Professor an der Universität Hamburg, 1971–1983 an der Universität Tübingen, 1959–1998 überdies Editionsleiter des *Erbes deutscher Musik*, 1962–1992 Direktor des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts und Vorsitzender des Herausgeberkollegiums der *Neuen Bach-Ausgabe*, schließlich 1973–1988 auch Vorsitzender der Musikgeschichtlichen Kommission e. V.

Dieses bloße biographische Gerüst schließt ein reiches und hingebungsvolles Bemühen zunächst vor allem um die musikhistorische Grundlagenforschung ein, nicht nur, aber doch wesentlich an Quellen und Schaffen Johann Sebastian Bachs vollzogen. In seiner Assistentenzeit nutzte von Dadelsen die nach Tübingen ausgelagerten Berliner Bach-Autographen zu Quellenstudien, die in ihrer Sorgfalt und Differenziertheit Einsichten bringen sollten, die weit über die philologischen Ergebnisse Spittas hinausgingen; von Dadelsens *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Trossingen 1958) waren ein Aufbruch in eine neue Bach-Forschung. Es zeichnet von Dadelsen aus, dass er, trotz der von ihm gewonnenen Erkenntnisse zu Datierung und Werkchronologie, sich der Grenzen und möglichen Irrwege seiner Methoden durchaus bewusst blieb. Aber: Seine Quellenstudien (und die des ihm befreundeten früheren gymnasialen Mitschülers Alfred Dürr) begründeten großartig die „neue Chronologie“ der Werke Bachs.

Flankierend beteiligte er sich an der *Neuen Bach-Ausgabe* editorisch, etwa mit der Ausgabe des *Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach* (NBA V/4, 1957), und er verfasste, immer in verständlichem und prägnantem Wortlaut, auch Aufsätze zu Editionstechnik, zu Echtheits- und musikalischer Textkritik, zu Artikulationsproblemen u. a. m., Aufsätze, die, nicht selten wahre Grundagentexte von wunderbar knapper Form, noch heute jedem Musikhistoriker zur Lektüre empfohlen werden können. 1983 sind manche von diesen und eben noch zu nennenden weiteren Texten von Dadelsens, in einem Sammelband *Über Bach und Anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982* vereinigt (Laaber Verlag), nachgedruckt worden.

Schließlich verdanken wir ihm weitere hervorragende Beiträge etwa zu Praetorius, zu Telemann, zu Schumann, auch zum Phänomen der Gattungsvermischung u. a.: von Dadelsen hatte Sinn für gut gestellte und ergiebige Themata. Die Weite des Blicks, die sich hier insgesamt andeutet, prägte ebenfalls seine Lehrveranstaltungen, die gelegentlich auch ins Mittelalter, manchmal gar weit ins 20. Jahrhundert führten. Leider sind eben zu diesen Gebieten keine gedruckten Texte von Dadelsens entstanden; man hätte seine gescheiten Überlegungen gerne auch dazu gelesen.

Der Mensch von Dadelsen, zunächst gelegentlich abwartend und wortkarg wirkend, konnte sich im Gespräch sodann als wunderbar humane Persönlichkeit entfalten. Wie immer die näheren Umstände waren: man spürte, in ihm einen Menschen von Intelligenz und Substanz, von Verstand, ja Weisheit, schließlich von großer innerer Wärme, auch von Heiterkeit vor sich zu haben; gelegentlich konnte er mit köstlich markant-ironischen Sentenzen spotten. Gewiss, das Einhalten elementarer Regeln setzte er voraus. Aber, wo er es für angebracht hielt, war er hilfsbereit, auch tolerant und von großer Treue; diese Treue ist gewiss den oben erwähnten, lange Jahrzehnte geleiteten Institutionen und Unternehmungen zugute gekommen, aber von Dadelsens Treue haben im direkten Kontakt ebenfalls manche Kollegen und Schüler erfahren. Auch in persönlicher Hinsicht ist sein Tod wahrhaftig ein Verlust; „sit ei terra levis“.

„... alle Claves durchgangen“ Vollchromatik bei Johann Rist und Christian Flor (1662)

von Konrad Küster, Freiburg

Mit Johann Rist hat die Nachwelt Schwierigkeiten.¹ Eine Ursache ist, dass sein Werk am Ideal einer volkstümlichen Liedhaftigkeit gemessen worden ist²: Dass manche Rist-Texte und die für sie geschaffenen Melodien in Gesangbücher aufgingen (aber in geringerem Ausmaß, als es das Werk von Zeitgenossen kennzeichnet), verdeckte den Blick auf alle Zweckbestimmungen jenseits von Gottesdienst- oder Andachtslied, also im Bereich einer zeitgenössischen Arienkultur. Diese war im Umfeld Rists als etwas in ähnlichem Sinn Modernes konzipiert wie die Texte selbst, mit denen sich ihr Dichter in die Nachfolge Martin Opitz' stellte. Unter dieser Prämisse erscheinen zahlreiche Grund- und Folgeerscheinungen dieser ‚Arien‘ in anderem Licht: die differenzierte und intrikate Rhythmik, ebenso die beachtlich weiten Ambitus der Singstimmenparts (vor allem bei Johann Schop, Thomas Selle, Michael Jacobi und Christian Flor), schließlich die potenziell fugierte Gestaltung der Sätze in deren Verhältnis zwischen Singstimme und Continuo (vor allem ebenfalls bei Schop und Flor sowie bei Petrus Meier). Kompositorische Ideen wie diese standen selbstverständlich jedem Versuch im Weg, Rist-Texte und die Melodien ihrer Originalvertonungen liedhaft-populär nutzbar zu machen: Wandten sich also Gesangbuch-Editoren des 17. Jahrhunderts dem umfangreichen Rist-Œuvre zu, stand ihnen nur ein begrenzter Fundus zur Verfügung, in dem sie etwas für ihre Zwecke Taugliches finden konnten.³

Vor diesem Hintergrund verwundert es nur wenig, ein weitreichendes musikalisches Experiment gleichfalls mit Rist verknüpft zu sehen: die Auslotung des ‚chromatischen Totals‘ der Tonarten. Es findet statt im zweiten Teil des Druckes *Neues Musikalisches Seelenparadis* (1662); die Vertonungen stammen von dem Lüneburger Organisten Christian Flor.⁴ Ohnehin erscheint der Druck traditionell (jedoch weitgehend unberechtigt) als Sonderfall in Rists Werk. Teils gründet sich dieser Eindruck darauf, dass die Lieder in Partiturgestalt wiedergegeben werden, nicht also in getrennter Aufzeichnung von Diskant und Bass (textiert, beziffert) auf zwei benachbarten Seiten; dasselbe findet sich aber auch schon in Michael Jacobis Vertonungen zu Rists *Das friedejauchzen-*

¹ Im Überblick: Hans-Henrik Krummacher, „Lehr- und trostreiche Lieder: Johann Rists geistliche Dichtung und die Predigt- und Erbauungsliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *„Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“: Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, Neuendettelsau 2007 (Testes et testimonia veritatis, 4), S. 37–76, hier S. 38 f.

² Dies kann als Grundzugang seit Carl von Winterfelds Studie *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes* (Berlin 1843–1847) gelten: Für Rists Sammlungen untersucht er vorab die Wirksamkeit in der Gesangbuchkultur späterer Zeiten – im Sinne der rezeptionsästhetischen Bemerkung über die erste Sammlung (*Himlische Lieder*, 5 Lieferungen, Lüneburg 1641/42): „Wir wollen es unentschieden lassen, ob die Lieder den Melodien, oder diese jenen ihre Erhaltung verdanken“ (S. 364).

³ Der Blick auf die kunstvolleren Elemente dieser Arien wird aber auch durch Rists Vorworte verdunkelt: Sie jedoch müssen als nur mittelbar authentische, nämlich gezielt zweckorientiert eingesetzte Prosa gelesen werden; diese kann ihren Sinn aber nur dann zu erkennen geben, wenn sie umfassend zu der musikalischen Substanz der jeweiligen Sammlung in Beziehung gesetzt wird. Zu diesen Fragen im Detail vgl. Konrad Küster, „O du güldene Musik!‘ Wege zu Johann Rist“, in: Steiger (wie Anm. 1), S. 77–179, hier S. 94 f., 121, 136 f., 152 f.

⁴ Johann Rist, *Musikalisches Seelen-Paradis ... Neuen Testaments*, Lüneburg 1662 (Expl.: D-Gs 8 P GERM II, 7323; D-Hs Scrin A/679).

de Teutschland.⁵ Auch wird hervorgehoben, dass Flor sich in Differenzierungen des Takt- und Melodieverlaufs sehr weitgehend von Gestalten wegbewegt habe, die sich als liedhaft begreifen lassen.⁶ Eine Äußerung Flors hierzu wird von Rist in das Vorwort der Sammlung übernommen; Flor stellt dort dar, dass sich auch aus seinen differenzierteren musikalischen Formungen einfachste Kirchenlieder gewinnen ließen.⁷ Das hat in gleich doppelt unbegründeter Weise die Blicke auf ihn gelenkt: Erstens gibt es gerade unter Flors Rist-Liedern zahlreiche rein syllabisch gestaltete und in metrischer Hinsicht äußerst schlicht gebaute⁸; zweitens finden sich in der Sammlung nur wenige Stücke, deren Gestaltung noch differenzierter ist als die komplexeren „Lieder“ des übrigen Rist-Kreises, etwa schon bei Johann Schop.⁹

Der Aspekt der Tonartgestaltung, den Flor gleichfalls in seinem Anteil an der Vorrede erwähnt, ist nicht unbemerkt¹⁰, aber in seiner Tragweite undiskutiert geblieben. Er schreibt¹¹:

„Im übrigen hoffe ich nicht, daß ein verständiger *Musicus* wird sagen können, das oftgenante Melodien zu schwer, es möchte den einer sein, der nicht gewohnt, der *Chromatischen* sich recht zu gebrauchen; Dem were zwar leicht zu helfen, wen nur die Zeichen vorher etwas geändert würden. Ich habe aber derselben etliche weinige, willens beibehalten wollen, in deme es gleichsahm sich selbst gefunden, da alle *Claves* durchgangen, (wie meines Wissens vorhin ich wenig gesehen, um dadurch anderen *Music*verständigen, weiter davon Anlaß zu gebe[n].) Sonst weis mein Edler Herr Rist, das zu dem Ersten Theil seines Musikalischen Seelenparadises, er mir gemeinlich nur eine, und zwar die erste Strophe, selten die Andere mit gesendet, wornach ich die Sangweise gerichtet; Solte es nun kommen, das die übrige andere, sich nicht eben dazu reimeten, oder, so gar genau mit dem Text überein kähmen, were es nicht sehr zu verwundern, unnd gienge mir damit, wie es anderen grossen Musicerfahrnen, die vor mir Melodien gemachet, ergangen.“

Zu prüfen ist also zunächst, was konkret hinter den Begriffen des „Chromatischen“ und der „Claves“ steht. Der Befund ist eindeutig: Fast alle Tonarten des jüngeren dur-moll-tonalen Systems sind in dem Band berücksichtigt – und zwar so, dass die verbliebenen Lücken als marginal erscheinen, nicht aber als Ausdruck eines prinzipiellen Problems, sie zu erreichen. Zudem ergeben sich einige Konstellationen, die nur über ein aktuelles Verständnis kirchentonaler Verhältnisse fassbar sind. Das tonartliche Gesamtspektrum erschließt Flor sich in der Arbeit mit Vorzeichen; es geht ihm folglich nicht um Chromatik im satztechnischen Sinne, sondern sein Ausgangsbegriff „chroma“ bezieht sich allein auf die Vorzeichen als solche. Wichtig ist auch, dass das Experiment an Kompositionen für Singstimme und Continuo ansetzt. Denn einerseits erfordern diese eine Abstimmung tonartlicher Aspekte auf die textliche Substanz; andererseits stellen sich auf einem Tasteninstrument auch bei schlichten Begleit-Anforderungen alle aus Stimmungssystemen resultierenden Herausforderungen, sämtliche Tonarten spielbar zu machen.

⁵ D-W A: 380.4 Quod. (1), vgl. <http://diglib.hab.de/drucke/380-4-quod-1/start.htm>

⁶ Entsprechende Äußerungen Winterfelds (wie Anm. 2, Teil 2, S. 410 und 412) hielten sich bis in jüngere Zeit, vgl. Joachim Kremer, „Der ‚kunstbemühte Meister‘: Christian Flor als Liedkomponist Johann Rists“, in: Friedrich Jekutsch u. a. (Hrsg.), *Christian Flor (1626–1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs*, Hamburg 1997 (Musik der frühen Neuzeit: Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts, 2; Veröffentlichungen der Ratsbücherei Lüneburg, 6), S. 52–85, hier S. 62 f. (zugleich als Resümee der Forschungslage).

⁷ Rist (wie Anm. 4), Vorrede, fol. b [v] verso.

⁸ Vgl. Notenbeispiel 1 und 2.

⁹ Im Hinblick auf Johann Rist, *Himlische Lieder* (5 Lieferungen Lüneburg 1641/42, Faks. Hildesheim 1976, = Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes, 2): Diese Freiheiten beziehen sich nicht nur auf die traditionell in dieser Hinsicht besonders herausgehobenen Stücke des „Ander Zehn“ (Partiturwiedergabe von Nr. 9 in Küster, wie Anm. 3, S. 138), sondern z. B. auch auf „O Gottes Stadt, o himmlisch Licht“ (Drittes Zehn, Nr. 10); vgl. hierzu unten Anm. 30.

¹⁰ Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414 f.; Wilhelm Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied: Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1910, S. 78f.; Kremer (wie Anm. 6), S. 62.

¹¹ Rist (wie Anm. 4), Vorrede, fol. b [vi] recto/verso.

Vollchromatik als Strukturelement

Extravagante Tonarten finden sich bereits im 1. Teil des *Musikalischen Seelenparadies*¹²; im 2. Teil jedoch kommt neu hinzu, dass die Tonartüberlegungen das grundlegende Strukturelement für den Aufbau der Sammlung sind. Wie sich dies im Detail darstellt, ist in Tabelle 1 zusammengefasst: Sechsmal setzt Flor bei *C/c* an, um das Tonartenspektrum in aufsteigender Folge zu durchmessen.

Tabelle 1: Johann Rist/Christian Flor, *Neues Musicalisches Seelenparadis II*: Aufbau

Nr.	Textincipit	Finalis	Vorzeichnung	Bibeltext
1	O sichrer Mensch, sei nicht so blind	C	0	Mt 5, 44–45
2	Hilf Gott, wie gehts doch in der Welt	d	0	Mt 6, 13
3	Last uns die Libe preisen	e	0	Mt 7, 21
4	Ich bin ein armes Sündenkind	F	0	Mt 11, 28
5	Unmöglich könt' ich tragen	G	0	Mt 11, 29–30
6	Komt last uns doch besehen recht	a	0	Mt 12, 30
7	Auf, libste Seel', und las uns recht	h	0	Mt 24, 38
8	Kan man in disem Leben	c	bb	Mk 13, 33–37
9	Was ist die Welt, ein Stall voll Noht	c	bbb	Lk 2, 29–32
10	So hertzlich libt uns Jesus Christ	d	b	Lk 9, 23 (13?)
11	Grosse Klugheit ist zu nennen	Es	bb	Lk 14, 33
12	Wer bin ich doch mein Gott	F	b	Lk 15, 18–19
13	Ihr Sünder tretet all heran	g	b	Lk 15, 10
14	Ein guhter Baum mus bringen	g	b	Lk 16, 15
15	Last uns die Schrift betrachten	a	b	Lk 17, 21
16	Endlich mus dis Rund der Erden	B	b	Lk 24, 29
17	Frisch auf mein Hertz sei wolgemuht	C	0	Jh 3, 16
18	Der Apfelbiß im Paradies	c	bbb	Jh 6, 51
19	Angst und Schrecken komt mich an	Des	bbb	Jh 8, 51
20	Ermuntre dich zu preisen	d	0	Jh 14, 19
21	Steh auf und las uns schleunig gehen	d	b	Jh 14, 21?
22	Verfluchte Sünd und Missethat	D	##	Jh 15, 5
23	Solt' ich nicht stets bedenken	Es	bbb	Jh 16, 24
24	Betrübtes Leben das ein Christ	e	0	Apg 14, 22
25	Als Adam war gemacht	e	##	Röm 5, 3–5
26	O schwerer Fall der Adam hat	E	####	Röm 5, 19
27	Nun mus ich selbst den grossen Held	F	0	Röm 6, 4
28	Recht wird das Leben diser Welt	F	b	Röm 7, 23
29	Was ist die Welt mit aller Ehr	f	bbb	Röm 10, 9
30	Ihr Christen schikt euch in die Zeit	fis	##	Röm 12, 11
31	Es mag die Welt ihr höchstes Guht	Fis	####	Röm 13, 8
32	Darf jemand wol gedenken	G	0	Röm 14, 10
33	Lernet meine Liben	Fis	#####	Röm 14, 7
34	Recht wunderbarlich stund gebauet	g	b	1. Kor 3, 16
35	Was ist das wahre Christentum	G	#	1. Kor 4, 20
36	Kommet all' ihr Christenleute	As	bbbbb	1. Kor 13, 4
37	Mensch wilt du wissen wie du must	As	bbb	1. Kor 13, 1
38	Ihr Christen komt zu hören	a	0	1. Kor 14, 40
39	Trit auf du Menschenkind, trit auf	a	b	1. Kor 15, 49
40	Preisest doch ihr Christenleute	A	##	2. Kor 5, 18–19
41	Trit doch heran du Menschenkind	B	b	2. Kor 5, 21
42	Christlichs Hertz las dich berichten	B	bb	2. Kor 5, 1

¹² As-Dur [Nr. 4], Des-Dur [Nr. 68], E-Dur [Nr. 13, 14, 48, 51].

Nr.	Textincipit	Finalis	Vorzeichnung	Bibeltext
43	Mensch wilt du leben wol und recht	b	bbb	2. Kor 5, 14?
44	Ermuntre dich, o Menschenkind	h	#	2. Kor 5, 17
45	Was wird der Christen wahrer Ruhm	h	##	2. Kor 6, 3
46	Hinweg du blinde Sicherheit	H	###	2. Kor 8, 9
47	Wer kan uns doch beschreiben recht	c	bbb	2. Kor 12, 7-9
48	Mein Gott wie bist du so gerecht	C	0	Gal 3, 28
49	O der verruchten Herzen	d	b	Gal 5, 24
50	Was ist dis eitle Leben doch	D	##	Phil 1, 23
51	Gahr sehr sind unterschieden	Es	bb	Phil 3, 20-21
52	Wach' auf vom Schlaf' o Menschenkind	e	0	Kol 1, 12-14
53	Als Gott hat lassen werden	F	b	Kol 2, (2b)-3
54	Ihr Menschen welch' ihr Christen seid	F	0	Kol 3, 12-14
55	Die Menschen sind geschaffen	g	b	Kol 3, 17
56	Der Christen grösset' Herrlichkeit	G	0	1. Th 5, 16-18
57	Zu dir, o HErr, las uns im Glauben	a	b	1. Th 5, 17-18
58	Ich nahe mich, o Gott, zu dir	A	##	1. Th 5, 18
59	O wunderschöne Tugend Sonn	B	b	1. Tim 1, 5
60	Höret mich, ihr frommen Hertzen	h	##	1. Tim 2, 15
61	Ihr liben Christen komt heran	c	bbb	1. Tim 2, 1-3
62	Ermuntre deine Sinnen	Es	bbb	1. Tim 4, 7b-8
63	Gott, der uns schenkt das Leben	g	b	1. Tim 6, 7-8
64	Christus Jesus unser Leben	B	b	2. Tim 1, aus 10
65	Hilf Gott wo bleibt der falsche Ruhm	A	##	2. Tim 3, 5a
66	Herann zum Streit', ihr Christenleut	fis	##	2. Tim 4, 6-8
67	Bereite dich, o libste Seel	A	##	1. Petr 2, aus 21
68	Kan ein Mensch dis auch verstehen	C	0	2. Petr 3, aus 9
69	Brich itz herfür du theurer Schatz	c	bbb	1. Joh, aus 7
70	Lasset uns das grosse Licht	D	##	1. Joh, 5b-7a
71	Nun merk ich erst der Libe Macht	d	0	1. Joh, aus 15
72	Das ich mein Gott dich lieben sol,	e	##	1. Joh, 8
73	Wach' auf mein Geist mit Freuden	e	0	1. Joh, 9-10
74	Die nichts erfreuen kann	F	b	Hebr 4, 16
75	Erinre dich, o Menschenkind	f	bbb	Hebr 9, 27
76	Demnach in disem Jammerthal	G	0	Jac 1, 12
77	Mus nicht der Mensch in diser Welt	g	b	Jac 4, 7
78	Glükselig ist der Mensch fürwahr	A	##	Jac 5, 7
79	Es seuftzet meine Seel in mir	a	b	Offb 2, aus 17
80	Lasset uns betrachten	h	##	Offb 5, 1ff.
81	Der Tag des Todes ist fürwahr	h	0	Offb 14, 12-13
82	Hinweg itz trauren, Angst und Noht	C	0	Offb 21, 1-3 „usw.“

Beim ersten Mal handelt es sich um die Dur- oder Molltonarten auf den leitereigenen Stufen von C-Dur, und zwar äußerlich kirchentonaler Auffassung folgend: Alterationen, die als etwas Tonartspezifisches auch in der Generalvorzeichnung der Stücke deutlich werden könnten, werden jeweils nur akzidentuell eingetragen, d. h. für *fis* in e-Moll, für *fis* und *cis* in h-Moll, für *b* in F-Dur. Entsprechend lassen sich im zweiten Durchgang die Tonarten auf leitereigene Stufen von c-Moll beziehen; doch es handelt sich grundsätzlich um Stücke mit *b*-Vorzeichnung. Für die meisten Tonstufen lässt sich auf diese Weise ohne Probleme eine Lösung finden – mit einer Ausnahme: Eine Tonart, die von der *a*-Stufe ausgehend eine *b*-Vorzeichnung erhalten soll, ist nicht definiert; dass Flor hier ein *a*-Phrygisch generiert, erscheint als der einzige Ausweg und erfordert daher im Folgenden eine eingehende Diskussion.

Diese beiden Oktavdurchgänge umfassen zusammen 16 Stücke¹³; mit den folgenden 16 Stücken wird hingegen lediglich eine Quinte (C-G) durchmessen. Dieses verdichtete und zugleich verengte ‚Pensum‘ füllt Flor aus, indem er die Stufen mit Stücken jeweils in Dur und Moll jeweils doppelt besetzt (außer den Molltonarten auf *cis*, *es* und *g*) oder auch Tonarten scheinbar doppelt eintreten lässt, aber hinsichtlich der Vorzeichnungen unterschiedlich behandelt (*d*, *e*, *F*). Die Komplettierung des Tonartensystems nach oben folgt in den nächsten vierzehn Stücken, die zwischen *Fis* und *H* angeordnet sind und in denen nun, wiederum teils mit Doppelungen, sämtliche verbleibenden Tonarten ab *Fis*-Dur (nicht erneut auch *fis*-Moll) Berücksichtigung finden. Die Lücken im tieferen Tonartbereich (*cis*- und *es*-Moll) werden hingegen auch in den folgenden Teilen nicht geschlossen: Das diatonische System wird einmal zwischen *c* und *h* durchmessen (14 Stücke ab Nr. 47); hier wird für die *F*-Stufe nur die Durtonart vorgesehen (doppelt), und zwei Stufen werden, nach Dur und Moll differenzierend, gleichsam chromatisch behandelt (*Es/e* und *B/h*). Im abschließenden Tonartdurchgang, die 14 Stücke zwischen *c* und *C* ab Nr. 69 umfassend, wird jede Stufe sowohl mit einem Dur- als auch einem Moll-Stück besetzt; nur für *e* und *h* ergeben sich Doppelungen hinsichtlich des (Moll-) Tongeschlechts. So verbleibt ein Zwischenstück: In den Nummern 61–68 werden die Tonarten im Prinzip nach Parallelverhältnissen angeordnet, und zwar in aufsteigenden Terzen. Dies gilt für die Paare *c*-*Es* und *g*-*B* (Nr. 61/62 und 63/64), ebenso für Nr. 66/67 als Paar *fis*-*A*; dass diesem ein weiteres Stück in *A* vorausgeht und eines in *C* folgt (anstatt der zu erwartenden Tonartfolge *a*-*C*), lenkt den Blick insgesamt auf die Stellen, an denen die Tonartfolge als inkonsequent erscheint.

In dieser Hinsicht ist zunächst das 8. Stück zu erwähnen: An seiner Stelle wäre eine Komposition ohne Vorzeichnung zu erwarten, nicht aber eine, die den Tonartcharakter des folgenden Stückes antizipiert. Dass die Vorzeichnung ein \flat weniger umfasst als im Nachbarstück, weist einen Weg zur Erklärung der Doppelung (ihm ist im Hinblick auf „alte“ Tonarten weiter nachzugehen), ‚entschärft‘ aber den Bruch in der Strukturierung nicht. Auf ähnliche Weise fraglich ist die Lage bei der *F*-Doppelung in Nr. 53/54: Zwar wiederum unterschiedlich vorgezeichnet, müsste dennoch eines der beiden Stücke in einer Molltonart stehen. Schließlich erscheint auch, wie erwähnt, das Nebeneinander der Nummern 67 und 68 gegenüber dem Schema als inkonsequent: Zu erwarten wäre ein *a*-Moll- statt eines *A*-Dur-Stückes, das also in einer Parallelrelation zu *C*-Dur stünde. In jedem dieser Fälle werden also Moll- durch Dur-Charaktere ersetzt und umgekehrt.

Diese letzte Beobachtung lenkt den Blick auf einen Erklärungsansatz für die „Brüche im System“: Denn erst mit dieser Aufwertung des Dur-Bereichs kommt ein Struktur-aspekt zustande, der die Sammlung als Ganze charakterisiert. Von 82 Stücken stehen je 41 in Dur und Moll¹⁴; in der ersten Hälfte stehen ferner 21 Moll- und 20 Dur-Kompositionen einander gegenüber (in der zweiten ist das Verhältnis entsprechend umgekehrt). Daran, dass die Tonarten als ein zentrales Strukturkriterium im Erscheinungsbild der

¹³ Sieben ohne Vorzeichnung, danach neun mit \flat -Vorzeichnung: Die Unterzahl im ersten ergibt sich aus der Siebenzahl der diatonischen Stufen; im zweiten wird dies nicht nur durch eine echte Doppelung auf der *g*-Stufe ausgeglichen, sondern auch durch eine unterschiedlich gestaltete Doppelbesetzung der eröffnenden *c*-Stufe: zunächst mit einer auf zwei \flat reduzierten Vorzeichnung (quasi als achtem Stück des Eröffnungsdurchgangs; zur Einschätzung als *c*-Dorisch siehe unten), dann mit normalisierten drei \flat .

¹⁴ So bereits Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414.

Sammlung gelten müssen, führt folglich kein Weg vorbei, und auch die scheinbaren Brüche im Detail leisten einen Beitrag dazu, das Konzept im Großen zu erreichen.¹⁵

Kom - met all' ihr Chri - sten - leu - te, Kom - met schnell mit mir zu gehn,
 Kom - met, Chri - stum Je - sum heu - te Als des Le - bens Baum zu sehn,

Der so schö - ne Fruch - te trä - get, Wel - cher Kraft uns das er - re - get,

Das im Glau - ben wir al - lein Gott er - ge - ben, lieb - reich sein.

Notenbeispiel 1: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 36

Im Detail heißt Strukturierung dabei nicht, dass Flor die Tonarten mit gezielt individuellen melodisch-harmonischen Profilen ausstattet. Die Stücke laufen in weitgehend einheitlichen Kadenzspektren ab – ähnlich wie es die Grundvorstellungen des dur-molltonalen Systems zeigen. Als Beispiel (das zugleich weitere Betrachtungen ermöglicht) kann dabei „Kommet all' ihr Christenleute“ dienen (Notenbeispiel 1)¹⁶. In ihm lässt sich die Gestaltung des Stollens aus Vordersatz (mir schwacher Kadenz auf der V. Stufe) und Nachsatz mit Tonika-Schluss als ein typisches Element auch anderer Sätze erkennen; in anderen Stücken ist die Folge der Ziele umgekehrt, und das Binnenziel kann auch ein dominantischer Halbschluss sein. Für den Abgesang ergeben sich Schlüsse auf Unter- und Oberterz sowie erneut auf den Stufen V und I; nichts davon ist als ‚typisch As-Dur‘ zu bezeichnen. Insofern lässt sich hier ein Kadenzspektrum beschreiben, das eher aus dem knappen Form-Aufriss resultiert als aus den Anforderungen einer be-

¹⁵ Die Zahl 82 für den Gesamtumfang resultiert dabei aus dem wenig älteren alttestamentlichen *Musikalischen Seelenparadis* (Lüneburg 1660), das ebenfalls 82 Stücke umfasst.

¹⁶ Nr. 36, As-Dur. Zu Revisionen des (hier in Originalgestalt wiedergegebenen) Notentexts siehe unten.

stimmten Tonart. Das Stück ist ferner eines der rein syllabisch deklamierten in Flors Sammlung; ihr einzig komplexeres Element ist die Vorbereitung der Schlusskadenz in der Bassstimme, doch mit ihr wird lediglich eine vokale Besetzung dieses Parts abgeschlossen. All dieses bestätigt zunächst auch, dass die Vorstellung, für Flors Rist-Lieder sei Komplexität typisch, nicht zu halten ist.

Dem Lied sind fünf \flat vorgezeichnet¹⁷, also einschließlich einer Tiefalteration des Leittons *g* zu *ges*, die nirgends im musikalischen Verlauf aufgehoben wird, auch nicht für Kadenzbildungen. Dass der *ges*-Zusatz in der Generalvorzeichnung ein Druckfehler sei, wirkt somit unmittelbar wahrscheinlich – und plausibel auch in der Hinsicht, dass nicht zuletzt Notensetzern der Gedanke an eine Generalvorzeichnung, die eine Tonart charakterisieren könne, fremd gewesen sein muss. Angesichts dessen jedoch, dass melodisch Schroffes auch in anderen Stücken begegnet¹⁸, lässt sich hier ein absichtsvolles Handeln Flors nicht völlig ausschließen: Beim enzyklopädischen Ergründen tonartlicher Potenziale hat Flor auch anderes als etwas offensichtlich Singuläres konzipiert, das aber ebenso als bestenfalls begrenzt lebensfähig erscheint.

Dass dem Stück gleich ein weiteres folgt, in dem As-Dur auf völlig andere Weise behandelt erscheint, lenkt den Blick auf die Vorzeichnungspraxis insgesamt. Denn hier werden generell nicht nur *b*, *es* und *as* vorausgesetzt, sondern auch durchgängig, aber nur akzidentiell hinzugesetzt, eine Tiefalteration von *d* zu *des*. Der Gedanke, dass etwas generell Gültiges ebenso generell vorgezeichnet werden könne, ist folglich auch Flor fremd gewesen.

Letztlich erhalten nur die Stücke in C-, D- und E-Dur sämtlich die Vorzeichnung, die auch nach jüngerer Praxis gewohnt ist. Das schließt nicht nur Molltonarten aus, die mit einem \flat weniger als später üblich bezeichnet werden; denn auch für Es-Dur wird nicht generell ein *as* vorgezeichnet.¹⁹ Auf der \sharp -Seite des Quintenzirkels dringt Flor von G-Dur (nur in Nr. 35 mit \sharp) bis Fis-Dur vor und verwendet für die ‚höheren‘ Tonarten nie drei oder fünf Kreuze, sondern nur zwei, vier oder sechs; in Moll gilt eine Generalvorzeichnung mit zwei Kreuzen nicht nur für h-, sondern auch für e- und fis-Moll).²⁰ Auf der \flat -Seite des Quintenzirkels kann eine Dreifachvorzeichnung gelegentlich für Es-Dur, fast regelmäßig für c-Moll, As-Dur/f-Moll und Des-Dur gelten, nicht aber für b-Moll (4 \flat).

Dies lenkt den Blick auf die Tonarten, die auf andere, plausiblere Weise als für As geschildert in ambivalenter Gestalt erscheinen: nicht für die eine Komposition in *B*, die unerwartet normal auch ein *es* generell vorgezeichnet bekommt, sondern für die Eigentümlichkeiten, die sich aus kirchentonalen Praktiken erklären lassen. Dies betrifft eine dorische Verwendung von *d*, *g* und *c*, eine phrygische von *a* und *h* sowie eine lydische von *F*. Übrig bleiben dabei die Tonarten *Es*, *B*, *G* und *Fis*, für die die Vorzeichnungspraxis uneinheitlich ist, ohne dass sich die Unterschiede auch auf die musikalische Sub-

¹⁷ Im Diskantpart notiert in der Folge b^1 - des^1 - ges^1 - des^2 - es^1 - as^1 - es^2 , im Bass als *B-as-es-As-ges-des-Ges*.

¹⁸ Zu Flors archaisierender Auffassung von Kirchentonarten siehe unten.

¹⁹ In Nr. 11 und 51: zwei statt drei \flat .

²⁰ Nur in Nr. 44 erscheint h-Moll mit einem Kreuz; fis-Moll hat ebenso sowie A-Dur grundsätzlich zwei Kreuze, und e-Moll erscheint in Nr. 25 und 72 mit Vorzeichnung für *fis* und *cis* – doch gibt allein dies der e-Tonart noch keinen dorischen Charakter (so Winterfeld, wie Anm. 2, Teil 2, S. 415), sondern ist lediglich als eine Generalvorzeichnung für die e-Moll nahen Binnenkadenzen auf *h* und *A* verständlich. Zur Darstellung von e-Moll ohne Vorzeichnung siehe unten.

stanz auswirkten; es gibt auch keinerlei Unterschiede zwischen *G* in mixolydischer und dur-moll-tonaler Verwendung.²¹

Somit lässt sich Flors Praxis ziemlich klar umreißen. Keine Tonart ist für ihn prinzipiell unerreichbar; das weitgehend standardisierte Kadenzspektrum der knappen Arienabläufe lässt sich auf jeder chromatischen Stufe bilden. Die Setzung der Vorzeichen ist normiert allenfalls in weiten Grenzen: Im Prinzip gibt es hierin allein einen Unterschied von \sharp - und \flat -Tonarten; die Unterscheidung zwischen genereller und akzidenteller Vorzeichnung ist Interpretationssache, sofern nicht auch Stücke neben dem diatonischen System (also kirchentonale) entstehen sollen. Diese Mischung aus Offenheit und potenzieller Traditionsbindung macht somit auch die Konzeption der beiden Eröffnungsböcke verständlich, in denen Tonartdurchgänge entweder völlig ohne Vorzeichnung oder grundsätzlich mit \flat -Setzung gebildet werden.

Lydisch, Phrygisch, Dorisch

Eine besondere Betrachtung erfordern folglich die kirchentonale Elemente.²² Sie kann bei Flors Umgang mit dem F-Modus und F-Dur ansetzen.

Tatsächlich lässt sich ein Unterschied zwischen F-Kompositionen mit und ohne Vorzeichnung feststellen, nicht aber strikt im Sinne alter kirchentonalen Praxis: Denn Flor fasst den Ton *b* bereits als einen alterierten auf, nicht als eine von zwei gleichrangigen Varianten in einem durch die Hexachordpraxis definierten Tonsystem. Folglich gehört für ihn zu einer modal konzipierten F-Tonart (ohne Vorzeichen) zwingend das *h* aus dem Hexachordum durum. Ein Tritonus kommt nie zustande; es ergibt sich jedoch ein eigentümliches Kadenzspektrum. Exemplarisch betrachten lässt sich dies in „Ihr Menschen, welch' ihr Christen seid“ (Nr. 54, vgl. Notenbeispiel 2): Ausdrücklich wird die erste Kadenz (T. 3) auf der drittletzten Continuo-Note mit *h* vorbereitet; Binnenkadenzen stehen sämtlich auf *a* und *C*, so dass das Vorkommen von *h* zwingend erscheint, und nur für die Schlusskadenz erscheint die akzidentielle Verwendung von *b* unausweichlich. Insofern lassen sich die Konzepte, die zur archaisierenden Verwendung dieses F-Modus führen, tatsächlich über das Kadenzspektrum benennen; klar wird aber auch, dass ein anderer Weg, eine F-Tonart mit *h* musikalisch sinnvoll zu generieren, gar nicht möglich war.

In keiner anderen Tonart Flors gibt es einen ähnlichen, als archaisierend verstandenen Tritonus über dem Grundton; dieses Phänomen erscheint folglich stufenspezifisch auf das F-Lydische bezogen. Im Hinblick auf das e-Phrygische wird hingegen Archaisches sogar umgangen: In den meisten *e*-basierten Stücken ohne Generalvorzeichnung wird das *f* grundsätzlich zu *fis* hochalteriert; in den übrigen, in denen Flor für die musikalische Entwicklung streckenweise den phrygischen Halbtonschritt *e-f* nutzt, wird dessen Wirkung zumindest für die Schlusskadenz zugunsten einer modernen e-Mollkadenz ‚entschärft‘.

Wie erwähnt, ist das Phrygische in der Sammlung dennoch präsent: als Konstellation, die eine Tonart auf *a* mit kleiner Terz und \flat -Vorzeichnung ermöglicht und in dieser

²¹ So bereits Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 415.

²² Im Überblick hierzu auch Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414 f.

Ihr Men - schen, welch' ihr Chri - sten seid, Wollt ihr eur

al - ler - schön - stes Kleid Und be - sten Schmuck an - zie - hen?

So kommt zu mir, ich will gar schnell Das - selb in die - ser

Schrift euch hell Zu zei - gen mich be - mü - hen.

Notenbeispiel 2: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 54

Gestaltung auch konstitutiv für den Gesamteindruck von Flors zweitem Tonartdurchgang der Sammlung ist. Klare Verhältnisse bietet hier „Tritt auf, du Menschenkind“ (Nr. 39, vgl. Notenbeispiel 3), eines der wenigen deutlich stärker bewegten Stücke der Sammlung: Systembedingt setzt Flor alle auf *a* abzielenden Kadenzten als phrygische Schlüsse ein; für die beiden Kadenzten auf *C* hingegen (T. 7 und 13) wird das *b* hochalteriert, so dass das Ziel mit ‚normaler‘ Leittonfunktion vorbereitet werden kann. Charakteristisch für das Phrygische sind hier also allein die Klauseln: Denn in *a*-Moll prägte Flor die gleichen Kadenzziele aus, allerdings sämtlich mit aufwärts weisendem

Tritt auf, du Men-schen-kind, tritt auf, ich will dir zei-gen

7 6

Ein Bild, das drei-fach ist, das eh-mals Got-tes ei-gen

7

Ge-we-sen ist mit Eh-ren,

6/5 6# #

Doch Sa-tan hat's ge-macht, dass sich's von Gott zu keh-ren

6 6

War all-zu-schnell be-dacht.

6

Notenbeispiel 3: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 39

Er - mun - tre dich zu prei - sen, mein See - li - chen, den Le - bens - Held,
Der dir und mir kann wei - sen, wie kräf - tig er den Tod - bens - fällt,

Steh auf und lass uns schleu - nigst gehn, O lieb - ste
Steht auf, hie wohnt das Got - tes Lamm, Hie geht - ste - her -

Seel, auf dass wir sehn Den, der so hoch uns lie - bet,
für dein Bräu - ti - gam, Der gar sein Herz dir gi - bet,

Notenbeispiel 4: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, oben Nr. 20, unten Nr. 21 (Anfänge)

Leitton²³. Und anders als für den archaisierenden F-Modus geschildert, gibt es diese Sonderform nicht nur in Beziehung auf *a*, sondern ebenso auf *h* (Nr. 44): Vorgezeichnet ist nur *fis*; ein einziges Mal ist *c* hochalteriert, um eine Kadenz in *D* vorzubereiten, wird aber ansonsten zur Bildung phrygischer Schlüsse in unalterierter Gestalt benötigt.

Während sich eine lydische Ausrichtung von *F* auf das Kadenzspektrum eines Stückes auswirkt, entstehen in einer phrygischen also vor allem die charakteristischen Schlussformeln. Nochmals anders sind die Unterschiede zwischen d-Dorisch und d-Moll: Sie betreffen primär das melodische Material; erst sekundär kommt es zu Auswirkungen in den Kadenzen. Dies wird deutlich, wenn die Anfänge der Nummern 20 und 21 einander direkt gegenübergestellt werden (vgl. Notenbeispiel 4): In beiden Kompositionen wird zu Beginn auf nahezu identische Weise die Oktave d^1-d^2 durchmessen, einmal mit *h*, einmal mit *b*; doch die „dorische“ Komposition führt daraufhin zu einem Stollenschluss auf *a*, während der Moll-Partner zunächst eine phrygische Klausel auf *a*

²³ Nr. 38: Vers-Endungen als Halbschluss auf *E*, Kadenz auf *a*, Halbschluss auf *H*, Kadenz auf *e*, Kadenz auf *C*, Kadenz auf *d*, phrygischer Schluss auf *e*, Kadenz auf *a*. In Nr. 57, einem weiteren a-phrygischen Stück, finden sich phrygische Schlüsse auf *a* und *e* sowie Kadenzen auf *C*.

ansteuert und der Stollen dann auf *F* beschlossen wird. Wie das Phrygische bleibt auch dieses Dorische nicht auf den Bezugston *d* beschränkt: Dieselben Unterschiede wie zwischen Nr. 20 und 21 wirken sich in den entsprechend benachbarten c-Stücken Nr. 8 (c-dorisch, 2 ♭) und 9 (c-Moll, 3 ♭) aus. Doch das Dorische erklärt nicht die Vorzeichnung sämtlicher g-Stücke mit einem ♭: Diese erscheinen vor dem Hintergrund des Geschilderten sämtlich als Stücke in g-Moll mit lediglich akzidentiell (aber grundsätzlich) eingesetztem *es*.

Flors Tonartbegriff ist folglich nur in weiter Differenzierung zu fassen: Er hat noch Zugang zur alten Vorstellung einer Transponierbarkeit der Modi, legt sie aber ‚unhistorisch‘ aus; alte Tonarten erscheinen in minimalen Details konkretisiert, die aber weder durch die Hexachordlehre noch durch die kirchentonale Leittonpraxis gedeckt sind. Bemerkenswert ist aber, dass sein Tonartverständnis sich auf 24 Formen hochrechnen lässt: Von den 24 Dur- und Molltonarten des wohltemperierten Systems fehlen zwar cis-, gis- und es-/dis-Moll, doch es kommen das Dorische, Phrygische und Lydische hinzu.²⁴

Rists Dichtungen und die Tonartkonzeption

Die tonartliche Konzeption dieser 82 Stücke muss zwischen Rist und Flor bis in Details abgesprochen worden sein: Denn ‚hinter‘ der Tonartendisposition steht eine weitreichende, eigene Disposition der Texte. Rist durchstreift in seinen Dichtungen das Neue Testament vom Matthäus-Evangelium bis zur Offenbarung Johannis; ähnlich wie in der Tonartkonzeption sind auch in der Textfolge kleinere Brüche festzustellen, teils weiterreichende Strukturierungen.

Die erste Siebenergruppe Flors (ohne Vorzeichnung) entspricht Rists Text-Entlehnungen aus dem Matthäus-Evangelium, das einzelne, ergänzende c-Moll-Stück enthält den einzigen Text nach Markus, und die folgende Achtergruppe umfasst die Lukas-Dichtungen. Nur an einer Stelle erscheint die Textfolge inkonsistent: Die Nummern 12 und 13 basieren auf Texten aus Lukas 15; doch die frühere Nummer bezieht sich auf eine spätere Bibelstelle, die nachfolgende Nummer auf eine frühere. Denkbar erschien folglich, dass das 13. Stück nicht in g-Moll, sondern in f-Moll gedacht war und dem 12. hätte vorausgehen sollen, doch eine solche Vermutung bliebe rein spekulativ.

Da die Nummern 17–24 sich in textlicher Hinsicht erneut als Achtergruppe darstellen lassen (sieben aus dem Johannes-Evangelium, eine aus der Apostelgeschichte), deutet sich an, dass Rist noch nicht absah, was Flor aus den Dichtungen entwickeln werde – denn hier, mitten im annähernd vollchromatischen Block, liegt keinerlei analoge Zäsur der musikalischen Gestaltung. Eine solche ergibt sich erst wieder im Bereich der Nummern 32/33 – dort, wo die steigende Tonartfolge von *G* zu *Fis* zurückspringt. Mit dem letzteren Stück endet die „Abarbeitung“ des Römerbriefs – allerdings erneut (wie für die Nummern 12/13 erwähnt) entgegen der tatsächlichen Textfolge. Darauf folgen die Texte zu den Korintherbriefen, endend mit Nr. 47, dem ersten Stück der Tonart-

²⁴ Offen bleibt dabei, ob Flor die Transpositionen dieser Skalen als eigene Tonarten auffasste – die Zahl 24 mag insofern Zufall sein.

Paare – so dass an dieser Stelle eine Grenze erkennbar ist, die aber wiederum zwischen Text- und Tonartkonzeption verschoben wirkt.

Von diesem Moment an wirken die Konstellationen vergleichsweise chaotisch. Nach je einem Textpaar, das dem Galater- und Philipper-Brief folgt, verzichtet Rist im Textdruck auf die exakten Bibelstellennachweise; nur noch Kapitelangaben leistet er – mit gutem Grund: Vielfach stützt er im Folgenden seine Arbeit lediglich auf Teilverse oder bildet Verse sogar mehrfach ab (Nr. 56–58: jeweils unter Einschluss von 1. Thessalonicher 5, 18).

In der Relation, die sich aus der Folge der Tonarten und der biblischen Texte ergibt, könnte hypothetisch die Zusammenarbeit Rists und Flors auch in Etappen rekonstruiert werden: Nachdem Rist Vorlagen für vier Evangelienblöcke geliefert hatte, die Flor aber vom Johannis-Evangelium ausgehend anders gestaltete, mag Rist in seiner Arbeit mit den Briefen an die Römer und die Korinther die neu gewonnenen Zielsetzungen Flors berücksichtigt haben. Spätestens von der Arbeit am Kolosserbrief an wirkt das tonartliche Konzept übergeordnet; nur das Ziel eines weitgehend linearen Durchgangs durch das Neue Testament bleibt erhalten.²⁵

Dass Rist aber den Struktur-Ideen Flors von Anfang an folgte, zeigt sich in der Detailgestaltung: In ihr musste Rist den Tonartbezug als Dichter von vornherein und in jedem Einzelfall sicherstellen. Im einleitenden Matthäus-Block ergab sich ein h-Moll-Stück unproblematisch zu einem Passionstext; für den benachbarten Markus-Text (c-Moll) griff Rist die Vorbereitung der Passionsgeschichte heraus. Da der zweite Achter-Block nur \flat -Tonarten umfasst und gleichfalls mit c-Moll beginnt, ließ sich unter den Texten nach Lukas weder der Lobgesang der Maria noch die Weihnachtsgeschichte erreichen. Weitere Textkonzepte erschließen sich in der Frage, welches Konnotat die Tonarten überhaupt erhalten.

Tonartenästhetik?

Die Tonartwahl musste nicht nur allgemein mit den Bibelstellen harmonieren, sondern konkret mit den Dichtungen Rists. Welche Ausdruckspotenziale wurden also im Einzelnen mit den Tonartcharakteren assoziiert? Ziel der Darstellung kann nicht sein, diese inhaltlichen Aspekte möglichst allgemeingültig zu formulieren, um auf diesem Wege ein zeitübliches Tonartverständnis zu rekonstruieren; vielmehr ist von Reizwörtern der jeweils zugrunde liegenden Rist-Texte aus die Tonartverwendung zu charakterisieren (vgl. Tabelle 2). Bemerkenswert ist dabei, dass sich die Befunde bei Flor/Rist bisweilen markant von den Beschreibungen unterscheiden, die Johann Mattheson 1713 in *Das Neu-eröffnete Orchestre* gibt²⁶: Teils unterscheidet sich die Tonartauffassung im Detail (wie für D-Dur, siehe unten); ferner porträtiert Mattheson h-Moll als bizarr und melancholisch, A-Dur als „zu klagenden und traurigen Passionen [Leidenschaften] ... ge-

²⁵ Am Rande sei erwähnt, dass Rist, der für seine Dichtungen seit 1651 auf Melodiealternativen in der zeitgenössischen Kirchenliedpraxis verweist, in diesem Druck überproportional häufig auf eigene, ältere ‚Lieder‘ Bezug nimmt, folglich auch auf deren kunstvollere Aufbereitung: in 24 der 82 Stücke auf 13 verschiedene, besonders häufig auf „Jesu, der du meine Seele“ (vier Mal).

²⁶ Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Faks. Hildesheim 1993, S. 231–253. Vgl. auch die tabellarische Zusammenfassung bei Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach – Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998, S. 76 f.

neigt“, und B-Dur ist für ihn „sehr divertissant und prächtig“. Teils gibt es Unterschiede im Großen; bei Mattheson fehlen Des-, Fis- und As-Dur. Die Auffassungen treffen sich schließlich darin, dass in der Wirkung kein Unterschied zwischen der dur-moll-tonalen und einer kirchentonalen Auffassung gebildet wird, doch da Mattheson die Tonarten grundsätzlich auf kirchentonale Zusammenhänge bezieht, ist für ihn Flors Idee nicht mehr greifbar, zwischen den beiden Tonart-Ideen zumindest im Melodisch-Harmonischen zu unterscheiden. Traditionelle Züge zeigen die Konzepte vor allem hinsichtlich der d-Tonarten, die für Flor (wie für Mattheson) kein Moll repräsentieren, sondern stattdessen (in kirchentonaler oder modernerer) Bindung die Normalität des alten Dorischen. In eine ähnliche Richtung zielen die als extrem anmutenden Konnotate für Des-, E-, Fis- und H-Dur sowie f-Moll. Doch es verbleiben einige Teilfelder, die eingehender zu diskutieren sind.

Tabelle 2: Themen und Tonarten

C	„Frisch auf!“
c	Versuchung
Des	Todesangst
D	a) Sünde; b) Licht Gottes
d	Aufforderung zum Gotteslob
Es	geistliche Besonnenheit
E	Sündenfall
e	Sünder müssen Gott loben
F	Was ist der Mensch – gegenüber Gott?
f	Welt verachten, Sterblichkeit bedenken
Fis	Ablehnung irdischer Werte
fis	Aufforderung zur Besinnung
G	Nächstenliebe
g	Bewunderung Gottes aus unterschiedlicher Perspektive
As	Gottesfurcht
A	Lob Gottes
a	neutrale Berichte/Belehrung <i>phrygisch</i> : Seufzer der Seele
B	Erwartung des Jüngsten Tages bzw. des Todes; Lob Gottes
b	Gegensatz zwischen Welt und Christus
H	Weg mit der Selbstsicherheit!
h	Christus betrachten: nach der Bibel

Dies gilt zunächst für Flors Relation von E-Dur und e-Moll: Während in der Durvariante der Sündenfall selbst thematisiert wird, ist das Thema der Moll-Stücke das Resultat daraus: die Verpflichtung der Sünder zum Gotteslob. Ein schmerzhaftes e-Moll (wie es in der Matthäuspasion Bachs gesehen werden kann) liegt hier nicht vor. Ähnlich ‚auffällig anders‘ erscheint die eschatologische Verwendung von B-Dur und vor allem der Einsatz von D-Dur nicht als strahlende Herrschertonart, sondern als „Tonart der Sünde“ (Nr. 22 und 50, nicht in Nr. 70).

Überraschend klar zeigt sich ferner, dass Flor seine Kompositionen nicht durch Sekundtransposition dorthin positionierte, wo sie dem Gesamtplan zufolge stehen sollten. Am ehesten erschiene dies plausibel für *Des* (in der Nachbarschaft dieses ‚sündennahen‘ *D*); alle anderen Halbtonbeziehungen erscheinen auf charakteristische Weise voneinander abgesetzt. So zeigt die Tonartwahl ein erstaunlich differenziertes Ausdruckssystem. Da in ihm die kirchentonalen Aspekte weitgehend ohne Eigenprofil aufgehen,

wird klargestellt, dass es sich nicht um eine abstrakte Tonartencharakteristik handelt, sondern um ein System, das (selbstverständlich nach Dur- und Moll-Terz unterschieden) an Grundtöne gebunden ist.

Tonart und musikhistorischer Kontext

Mit den Beobachtungen verschieben sich zunächst die Grundlagen dafür, nach den geistigen Vorfahren des *Wohltemperierten Klaviers I* von Bach zu suchen, fundamental: In Musik, die ein Tasteninstrument immerhin für Generalbasszwecke voraussetzt, gab es die Ausschöpfung des ‚chromatischen Totals‘ nicht erst 1722 bei Bach, und die Vorformen bei Johann Kaspar Ferdinand Fischer (*Ariadne musica*, 1702/13: 20 Tonarten) oder den bisweilen Johann Pachelbel zugeschriebenen Suiten (Manuskript „C.A.A. 1683“, 17 Tonarten)²⁷ erscheinen nicht nur nummerisch, sondern vor allem in der Radikalität der Konzeption viel umfassender antizipiert. Ebenso wie in den letzteren findet sich auch bei Flor bisweilen zunächst ein Moll-Stück, ehe die Dur-Komposition auf gleicher Tonstufe folgt; doch eine Hierarchie der Tongeschlechter ist bei ihm nicht zu erkennen.

Das lässt Flors Idee als außergewöhnlich erscheinen; in zeitgenössischer Theorie wird das von ihm ausgebreitete Phänomen offenkundig nicht berücksichtigt. Bei Giovanni Maria Bononcini (1673) etwa wird klargestellt, dass das kirchentonale System Verschiebungen der Skalen um Sekunden auf- oder abwärts ermögliche; allerdings bezieht er sich allein auf diatonische, nicht auch auf chromatische Verschiebungen.²⁸

Bemerkenswert ist ferner, dass, wie Flor im Vorwort schreibt, lediglich „die Zeichen ... etwas geändert“ werden müssten, um aus der von ihm präsentierten Tonartenvielfalt zu ‚normaleren‘ Verhältnissen zu gelangen. Äußerlich erinnert das an die Beobachtungen, dass auch in Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* die Komplexität mancher Tonarten erst durch nachträgliche Halbtontransposition entstanden sei.²⁹ Doch, wie erwähnt, ist ein ähnliches Denkmodell für Flor nicht anzunehmen: Da seine Stücke eine textliche Aussage haben, durften zwischen ihr und der Tonart keine Brüche entstehen. Zwar ist das System nicht als völlig geschlossen konzipiert (wie die D-Dur-Stücke zeigen), und es gibt einige wenige Stellen, an denen die Konzeption durchkreuzt erscheint. Aber im Großen und Ganzen muss von einer direkten Beziehung nicht nur zwischen Textsinn und Tonart, sondern auch zwischen Bibeltext, Gedicht, Komposition und Gesamtkonzeption ausgegangen werden. Flors Hinweis, wie sich die Tonarten vereinfachen ließen, bezieht sich daher auf die musikalische Ausführung – ähnlich vereinfachend, wie er dies für die Rhythmik darlegt, und daher ebenso als eine Reduktion des kompositorisch eigentlich Essenziellen.

²⁷ Zu dieser Handschrift vgl. Max Seiffert, Vorwort zu: *Klavierwerke von Johann Pachelbel, nebst beigegeführten Stücken von W. H. Pachelbel*, Leipzig 1901 (DTB II/1), S. XXXIII f. Zur ‚vollchromatischen‘ Situation im Überblick Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950, S. 126.

²⁸ Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Bologna 1673, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 146 (dorisches auf c und e); im Folgenden stellt Bononcini dar, dass bei einer Transposition des Modus die Halbtonlagen der Skala erhalten bleiben (S. 148–153).

²⁹ Dürr (wie Anm. 26), S. 140 (Fuge dis-Moll möglicherweise, aber nicht gesichert, auf d-Moll zurückzuführen), 195 (für das Präludium gis-Moll ist eine g-Moll-Vorstufe wahrscheinlich). Vgl. auch S. 112 zu der Vermutung, eine Vorform des Cis-Dur-Satzpaares habe in C-Dur gestanden: Eine solche ist dokumentarisch nicht nachzuweisen, aber gleichfalls denkbar. Vgl. ebenso NBA V/6.1, Kritischer Bericht (Alfred Dürr), Kassel etc. 1989, S. 188–190 (hier wird eine d-Moll-Vorform der dis-Moll-Fuge klarer favorisiert).

Damit verschiebt sich die Bewertung auch Rists fundamental. Da einzig sein Name auf dem Titelblatt erscheint, erscheint die sowohl textliche als auch musikalische Konzeption durch ihn autorisiert. Rist muss Flor in dessen extravaganten Ideen bereitwillig gefolgt sein; von einer Kritik Rists entweder an Flor oder an differenzierteren musikalischen Vertonungen seiner Gedichte insgesamt kann nicht gesprochen werden.³⁰ Der ‚Fall Rist‘ im Speziellen erfordert somit eine umfassende, vom Künstlerischen ausgehende Neubewertung; dass sie Auswirkungen auf die Sicht auch der protestantischen Arienkultur im Allgemeinen hat, ist nicht auszuschließen.

³⁰ Nicht zuletzt auch deshalb, weil die „Selbstzitate“ Rists (vgl. oben, Anm. 25) einen dreimaligen Rekurs auf Johann Schops „O Gottes Stadt, o himmlisch Licht“ und einen zweimaligen auf „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ enthalten – zwei ‚arie‘, die in ihrem Verlauf zweimal die Taktart wechseln: Rist selbst hat also als Bezugspunkte seiner Dichtungen auch selbst Komplexeres gewählt. Vgl. jedoch die Sichtweise Krabbes (wie Anm. 10, S. 79), der mit Blick auf die Tonartfrage resümierte: „Wir sehen daraus, daß Flor in keiner Weise in seinen Melodien Rists Absichten verwirklichte, sondern ausschließlich auf die Musikverständigen allein rechnete.“

Aneignungsverfahren und Funktionen lateinischer Hymnentexte im pietistischen Lied*

von Gunilla Eschenbach, Marbach

In frühen pietistischen Gesangbüchern fällt eine große Zahl von lateinischen Liedern ins Auge, die die poetischen Normen ihrer Zeit auf irritierende Weise verlassen.¹ Sie orientieren sich nicht am protestantischen Gemeindelied und brechen auf diese Weise mit der Gattungskonvention. Die lateinische Sprache allein ist für diesen Bruch nicht ausschlaggebend; auch Erdmann Neumeister verfasst geistliche Lieder auf Latein.² Doch Neumeisters Autoritäten sind Luther und Gerhardt. Beide empfiehlt er in seiner Poetik *Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* (1707) zur Nachahmung, und konsequenterweise ist sein Textbeispiel für lateinische Lieder die bloße Übertragung eines Gerhardt-Lieds.³ Zwar ist Paul Gerhardt auch im *Geist=reichen Gesang=Buch* (1704) mit 52 Liedern der am meisten vertretene Dichter. Doch die Bezugspunkte derjenigen Lieder, um die es hier gehen soll, liegen außerhalb der protestantischen Tradition, nämlich in der Hymnendichtung und im Choralgesang.⁴ Diese Lieder bilden ein eigenes Korpus innerhalb des pietistischen Liedbestands, das im lutherischen Kirchenlied so keine Entsprechung hat.

Es gibt jedoch Bezüge zu einer anderen musikalischen Gattung. Gemeint ist die Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts, welche ebenfalls lateinische Texte verwendet, die römisch-katholischen Ursprungs sind. Nun gibt es ohne Frage auch eine innerprotestantische Hymnentradiation,⁵ zahlreiche Vertonungen des pseudo-bernhardinischen Hymnus *Jesu dulcis memoria* legen davon Zeugnis ab.⁶ Doch die protestantische Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts knüpft auch direkt an italienische Vorbilder an. Ihre imitatio und æmulatio italienischer Muster findet im pietistischen Lied ihre Fortsetzung. Es sind nicht nur zwei separate Beispiele für konfessionsübergreifenden Kulturtransfer. Die Repertoireerweiterung protestantischen Musizierens um römische Andachtsmusik hat sogar eine Anregerfunktion für das Aufkommen dieser Texte im pietistischen Lied. Im Folgenden soll es darum gehen, einige Rezeptionsspuren aufzuzeigen und nach Grün-

* Erweiterte Fassung eines Referats gehalten auf dem Symposium „Sjngt dem HErrn nah und fern“. Das Freylinghausensche Gesangbuch im Spiegel seiner 300-jährigen Wirkungsgeschichte, Halle (Saale) vom 30. September bis 2. Oktober 2004.

¹ Es geht um die pietistischen Liedersammlungen von 1692, 1695 und 1698, die zur Herausbildung eines pietistischen Liedrepertoires führen, das im einflussreichen *Geist=reichen Gesang=Buch* von 1704 bestätigt wird. – Vgl. Rainer Bayreuther, *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*, unveröff. HabSchr. Halle (Saale) 2003, S. 25.

² Vgl. Erdmann Neumeister, *Psalmen, und Lobgesänge und Geistliche Lieder, aus seinen Poetischen und andern seinen Schriften zusammen gelesen*, Hamburg 1755, Rubrik „Lateinische Lieder nach deutschen Melodien“, S. 664–670.

³ Erdmann Neumeister, *Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* [...] mit überaus deutlichen Regeln und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet von Menantes, Hamburg 1742 [1. Auflage 1707], S. 476 und S. 494.

⁴ Solche Hymnen sind in der Gebetbuchliteratur der Zeit weit verbreitet. Eine Gattungsgeschichte der lyrischen Hymne fehlt. – Vgl. Dieter Burdorf, „Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?“, in: *ZfGerm* 14 (2004), S. 298–310; Andreas Kraß, Art. „Hymne“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Harald Dricke u. a. Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 105–107.

⁵ Vgl. Traugott Koch, *Die Entstehung der lutherischen Frömmigkeit. Die Rezeption pseudo-augustinischer Gebetstexte in der Revision früher lutherischer Autoren (Andreas Musculus, Martin Moller, Philipp Kegel, Philipp Nicolai)* unter Mitarbeit von Stephan von Twardowski, (= Texte und Studien zum Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts 2), Waltrop 2004; Angela Baumann-Koch, *Frühe lutherische Gebetsliteratur bei Andreas Musculus und Daniel Cramer* (= Europäische Hochschulschriften 23, Theologie, 725), Frankfurt am Main 2001, zugl. Diss. Hamburg 1999.

⁶ Vgl. Werner Braun, „'Jesu, dulcis memoria' in Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650. Evangelische Autoren“, in: *JbLH* 44 (2005), S. 163–173.

den für die Beliebtheit lateinischer Hymnen zu fragen. Allgemeine Erklärungsmuster wie die Vorbildfunktion Italiens oder die Verfügbarkeit des Repertoires greifen dafür zu kurz. Im Ergebnis zeigt sich, dass die Imitation römischer Hymnentexte auch sozialdistinktive, religiöse und ästhetische Funktionen hat.

Die geistliche Musik Italiens verzeichnet im 17. Jahrhundert einen bemerkenswerten Anstieg an nicht-liturgischen Texten.⁷ In der zweiten Jahrhunderthälfte werden diese lateinischen Devotionstexte zur Grundlage protestantischer Kirchenkompositionen;⁸ auch die geistliche Aria etabliert sich nach 1660 im norddeutschen Repertoire.⁹ Über die Verbreitung seiner Werke¹⁰ und mittels seiner Lehrtätigkeit am römischen Collegium Germanicum¹¹ wird Giacomo Carissimi zu einer Schlüsselfigur für die Ausbreitung dieser Formen im deutschen Sprachgebiet.¹² Wenngleich im Blick auf den Streit um die wahre Kirchenmusik mehrfach darauf hingewiesen worden ist, dass eine Abwehr italienischer bzw. italienisch beeinflusster Vokalmusik nicht mit pietistischen Positionen gleichgesetzt werden kann,¹³ ist die Rezeption dieser Musik in einem Hauptzeugnis des Halleschen Pietismus, dem *Geist=reichen Gesang=Buch* von 1704, bisher nicht ins Bewusstsein der Forschung gerückt. Die alte Diskussion, ob die geistliche Aria Buxtehudescher Prägung rezeptionsgeschichtlich mit dem Einfluss italienischer Musik¹⁴ oder ideengeschichtlich mit dem Aufkommen des Pietismus¹⁵ zu erklären sei, erscheint vor diesem Hintergrund obsolet. In den lateinischen Liedern der pietistischen Sammlungen werden nämlich sowohl die lateinischen Hymnentexte als auch die Ariaform imitiert. Diese Tatsache stützt neue Ansätze, das pietistische Lied in seiner textlichen und musikalischen Gestalt als Rezeptionsphänomen zu verstehen.¹⁶

Tabelle 1

Nr.	Textincipit	Hassel-G 1695	Dar 1698	Frey-G 1704
1.	AD cœnam agni providi		X	
2.	AGni pugna & Draconis	X	X	X [Nr. 533]

⁷ Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 41 und S. 45; Robert L. Kendrick, "Schütz's 'Symphoniae Sacrae I' and its non-reception in Italy", in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani u. a., Como 1997, S. 45–60, hier S. 46.

⁸ Vgl. Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, S. 86–101.

⁹ Friedhelm Krummacher, „Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch“, in: *Daphnis* 8 (1979), H. 1, S. 229–264, hier S. 242–249.

¹⁰ In der schwedischen Düben-Sammlung ist er mit 37 Werken der am stärksten repräsentierte italienische Komponist. In der Lüneburger Michaelisbibliothek liegt er mit fünf Kompositionen im Mittelfeld; in der Bokemeyer-Sammlung sind nur zwei Werke von ihm vertreten.

¹¹ Vgl. Thomas D. Culley, *A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the Seventeenth Century and of Their Activities in Northern Europe*, Rom 1970, S. 182. Zu Carissimis Schülern gehörten u. a. Kaspar Förster und Christoph Bernhard.

¹² Vgl. Søren Sørensen, „Monteverdi – Förster – Buxtehude. Entwurf einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung“, in: *Dansk aarvog for musikforskning* 3 (1963), S. 87–100, bes. S. 94.

¹³ Christian Bunners, „Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp“, in: *Erdmann Neumeister (1671–1756), Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate. Beiträge eines wissenschaftlichen Colloquiums im Rahmen der 12. Weißenfeller Heinrich-Schütz-Musiktag am 12. und 13. Oktober 1996*, hrsg. von Henrike Rucker (= Weißenfeller Kulturtraditionen 2), Rudolstadt 2000, S. 39–48, hier S. 41.

¹⁴ Vgl. Krummacher, „Die geistliche Aria“; Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford u. a. 2006.

¹⁵ Vgl. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), Kassel u. a. 1965.

¹⁶ Bayreuther, *Das pietistische Lied*. Zu den italienischen Stilmerkmalen der pietistischen Melodik vgl. die Kap. 3.3 und 3.6.

Nr.	Textincipit	Hassel-G 1695	Dar 1698	Frey-G 1704
3.	CErne lapsum servulum	X	X	X [Nr. 263]
4.	ERit, erit illa hora	X	X(Mel.)	X [Nr. 538]
5.	JESU benigne, à cujus igne		X	X [Nr. 379]
6.	Jesu clemens, pie Deus		X(Mel.)	X [Nr. 56](Mel.)
7.	Jesu dulcis memoria	X	X	
8.	Jesu! perpetuo cujus delicio	X	X	X [Nr. 544]
9.	O Adorandum Ens entium	X	X	X [Nr. 174]
10.	PUer natus in Bethlehem			X [Nr. 644]
11.	QUando tamen venies		X*(Mel.)	X [Nr. 357]
12.	SAlve cordis gaudium	X	X(Mel.)	X [Nr. 358]
13.	SAlve Crux beata, salve!	X	X(Mel.)	X [Nr. 410](Mel.)

Tabelle 1 gibt einen Überblick über die lateinischen Lieder im *Hasselschen Gesangbuch* (Erfurt? 1695), im *Züehlschen Gesangbuch* (Darmstadt 1698) und im ersten Teil des *Geist=reichen Gesang=Buchs* (Halle 1704).¹⁷ Im nicht aufgeführten *Luppiusschen Gesangbuch* (Wesel u. a. 1692) findet sich von den aufgelisteten Liedern erst „Jesu! perpetuo cujus delicio“, doch bereits das folgende, direkt an dieses Vorbild anknüpfende *Hasselsche Gesangbuch* bringt eine ganze Reihe von neuen lateinischen Liedern (Nr. 2, 3, 4, 8, 9, 13), den *Jubilus S. Bernhardi* „Jesu dulcis memoria“ und das anonyme Jesuslied „Salve cordis gaudium“, das sich in katholischen und protestantischen Gesangbüchern seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisen lässt.¹⁸ Das *Züehlsche Gesangbuch* weist gegenüber seinem Vorgänger in der Erstausgabe von 1698 drei weitere lateinische Liedtexte auf: den Osterhymnus „AD cœnam agni providi“ aus dem späten 5. oder dem 6. Jahrhundert,¹⁹ das ebenfalls anonym überlieferte Jesuslied „JESU benigne, à cujus igne“ sowie das im Folgenden näher zu betrachtende „Jesu clemens, pie Deus“. Ein weiterer lateinischer Text tritt in der zweiten Ausgabe von 1700 hinzu, nämlich das vom Hohelied inspirierte Brautlied „QUando tamen venies“ (Nr. 11). Freylinghausen übernimmt die im *Züehlschen Gesangbuch* akkumulierten lateinischen Dichtungen bis auf die älteren Hymnen (Nr. 1, 7). Es zeigt sich also eine Tendenz zur wachsenden Bevorzugung neuer Lieder.²⁰

Verfasser dieser neuen lateinischen Lieder ist der radikalpietistische Theologe und Schriftsteller Johann Wilhelm Petersen (1649–1726).²¹ Er selbst bezeichnet seine geistlichen lateinischen Lieder in seiner Autobiographie von 1717 als Imitationen des „Römischen lateinischen Styli“, die von ihm „nach der Weise der alten kirchlichen Hymno-

* erst in *Dar* 1700 aufgenommen.

¹⁷ Die Schreibweisen der Liedanfänge folgen *Frey-G* 1704 bzw. im Falle der dort nicht verzeichneten zwei letzten Lieder *Dar* 1698.

¹⁸ Vgl. *Zahn* 3, S. 193.

¹⁹ Vgl. Josef Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I. Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1964, S. 95 f.

²⁰ Aufnahme in das *Geist=reiche Gesang=Buch* findet allerdings der aus Böhmen stammende spätmittelalterliche Benedicamus-Tropus „PUer natus in Bethlehem“, dem in alternierenden Strophen die deutsche Fassung „Ejn Kind gebohrn zu Bethlehem“ beigegeben ist. In dieser Form findet er sich bereits im *Babstschon Gesangbuch* (1545).

²¹ Zu Petersen vgl. Markus Matthias, *Johann Wilhelm und Johanna Eleonora Petersen. Eine Biographie bis zur Amtsenthebung Petersens im Jahre 1692* (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 30), Göttingen 1993; zugl. Diss. Erlangen, Nürnberg 1988 und Jürgen Heidrich, „Andachts- und Erbauungsliteratur als Quelle zur norddeutschen Musikgeschichte um 1700. Dieterich Buxtehude, Johann Wilhelm Petersen und die ‚Hochzeit des Lamms‘“, in: *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Kassel u. a. 2000, S. 86–100.

rum aufgesetzt seyn“.²² Petersen orientiert sich, wie aus diesen Zeilen deutlich wird, sehr bewusst an überlieferten Modellen aus dem römisch-katholischen Bereich.

Textincipit	Wetzel (1721)	GK (1771)	Koch (1869)	KLL (1878/79)	Zahn (1889ff.)
AGni pugna & Draconis	X	X	X	X	
CErne lapsum servulum	X	X	X	X	X
ERit, erit illa hora	X	X	X	X	X
JEsu clemens, pie Deus		X		X	X
JEsu! perpetuo cujus delicio	X	X	X	X	
O Adorandum Ens entium	[X] ²³	X	X	X	X
QUando tamen venies	X	X	X	X	X
SALve Crux beata, salve!	X	X	X	X	X

Tabelle 2

Tabelle 2 bietet eine Übersicht, welche jener lateinischen Lieder in welchen Werken der hymnologischen Standardliteratur Petersen zugeschrieben (bzw. nicht zugeschrieben) werden. Wie man sieht, differieren im Fall von „Jesu clemens, pie Deus“ die Angaben. In Wetzels Liste der Petersen-Titel taucht das Lied nicht auf,²⁴ während es Grischow-Kirchner aufgrund eines schon von Wetzel erwähnten Petersenschen „Manuscripts *de cithara sacra*“ zu den lateinischen geistlichen Dichtungen des „ehemalige[n] Superintendent[en] in Lüneburg“ zählt.²⁵ Koch wiederum nimmt zwar ebenfalls Bezug auf Petersens *Cithara sacra*, nennt aber das Lied bei seiner Auflistung entsprechender Titel nicht.²⁶ Fischer registriert diese Unstimmigkeit zwischen Wetzel und Grischow-Kirchner,²⁷ folgt aber, da das Manuskript ein eindeutiges Argument für Petersens Autorschaft zu sein scheint, der Zuordnung von Grischow-Kirchners *Nachricht*.²⁸ Für Zahn ist es gleichfalls ein Petersen-Text.²⁹

Diese Annahme, die sich in der einschlägigen hymnologischen Literatur jüngerer Datums durchgesetzt hat, ist indes nicht haltbar. Es handelt sich nicht um einen originären Petersen-Text. Denn dieser Text ist schon vor seiner Aufnahme in pietistische Gesangbücher in Andachtsmusiken aus der Mitte des 17. Jahrhunderts überliefert. Nicht allein deshalb, weil damit die Fehlzuschreibung aufgedeckt wird, sind die folgenden Belege interessant, sondern auch, weil sie die Rezeptionskanäle des pietistischen Lieds schlaglichtartig beleuchten. Es lässt sich eine Spur konstruieren, die von Rom über Nürnberg bis nach Mitteldeutschland führt.

²² Johann Wilhelm Petersen, *Lebens=Beschreibung JOHANNIS WILHELMI PETERSEN, Der Heiligen Schrift Doctoris, [...] Aufßs neue mit Fleiß übersehen [...] Auff Kosten eines wohlbekannten Freundes*, o. O. [Hannover] 1719 (1. Auflage: o.O. [Halle] 1717), S. 181 f.

²³ Verzeichnet ist hier allerdings nur das Incipit der deutschen Fassung („O Du anbetungs=würdiges Wesen aller Wesen“).

²⁴ Wetzel 2, Art. „Joh. Wilhelm Petersen“, S. 283–292, hier S. 291.

²⁵ GK, S. 36.

²⁶ Vgl. Koch³ 6, S. 132 f.

²⁷ „Wetzel gedenkt in seinen (unvollständigen) Mittheilungen über Petersen, Hymnop[æographia] II. [...], unseres Liedes nicht, sagt aber, daß des Vis. ‚hymni latini in dessen noch zu edirenden Cythara sacra erscheinen dürfften‘. Grischow-Kirchners *Nachricht* etc., Halle 1771, [...] beruft sich für Petersens Autorschaft auf das eingesehene Manuscript dieser *Cithara sacra*“ – KLL 1 (Ndr. Hildesheim u. a. 1967), S. 366.

²⁸ Ebd., S. 366. „Jesu clemens, pie Deus“ erscheint bei ihm als „Jesuslied in 5 vierzeiligen Str. von Johann Wilhelm Petersen.“

²⁹ Zahn 6 (1. Ndr. Hildesheim u. a. 1963), S. 276.

Die früheste der hier ermittelten Kompositionen steht unter dem Titel *Iesu clemens* – hier ausschnittsweise als Notenbeispiel 1 wiedergegeben – in einer römischen Motettensammlung von 1645.³⁰ Sie stammt von dem römischen Kapellmeister Francesco Foggia³¹ (1603–1688) und gibt damit einen Hinweis auf eine Verbreitung und mögliche Entstehung des Textes im römisch-katholischen Kulturraum.

Iesu clemens pie Deus (Foggia)
Aria à 4

Canto I
Ie - su - cle - mens pi - e - De - us Ie - su - dul - cis - a - mor me - us

Canto II
Ie - su - cle - mens pi - e - De - us Ie - su - dul - cis - a - mor me - us

Alto
[Einsatz Takt 7]

Tenore
[Einsatz Takt 7]

[Basso continuo]
3

Notenbeispiel 1

Der Satz für vier Stimmen (CCAT) und Basso continuo ist als einziges Werk dieser Sammlung mit „Aria“ überschrieben und zeugt damit von der Bedeutungsbreite dieser Gattungsbezeichnung im 17. Jahrhundert.³² In der römischen Schule der Carissimi-Generation sind Werke dieser Art verbreitet. Wie das Notenbeispiel zeigt, sind regelmäßige Periodik, tänzerische Rhythmik und liedhafte Melodieführung in protestantischer geistlicher Musik nicht zwangsläufig auf frühpietistische Einflüsse zurückzuführen, sondern können auch Stilimitationen italienischer Andachtsmusik sein.

Ein mutmaßliches Beispiel für eine protestantische Adaptation – mutmaßlich insofern, als sich trotz textlicher Übereinstimmung keine direkte Abhängigkeit belegen lässt – ist die Vertonung desselben Textes durch Samuel Capricornus (1628–1665). Als Sohn eines evangelischen Pfarrers studierte Capricornus Theologie in Schlesien und nahm 1649 in Wien ein Musikstudium auf. Von 1651 bis 1657 war er „Director Musicae“ in Pressburg (Bratislava) und ab 1657 Hofkapellmeister in Stuttgart. In seinem ersten Druckwerk, *OPUS MUSICUM* (1655),³³ finden sich neben Vertonungen von Texten für das Ordinarium auch Motetten und geistliche Konzerte über lateinische Hymnen-

³⁰ R. Floridus [= Florido de Silvestris], *Has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas, suavissimis modulibus excellentiss. auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternisque vocibus curavit in lucem edendas*, Rom 1645 [RISM-Nr. 1645²].

³¹ Vgl. Karl Gustav Fellerer, Art. „Foggia, Francesco“, in: *MGG* 4, Sp. 467–471, hier Sp. 469.

³² Die Andacht eines heutigen Hörers würde vermutlich durch Assoziationen mit dem Yankee Doodle [T. 3–4] beeinträchtigt.

³³ Samuel Capricornus, *OPUS MUSICUM*, ab 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. *Vocibus concertantibus, & variis Instrumentis* [...], Nürnberg 1655. [RISM C 928].

texte, darunter an zwölfter Stelle ein geistliches Konzert *Jesus clemens pie Deus* in der Besetzung mit sechs konzertierenden Stimmen (CCATTB) und fünf Ripienostimmen (CCATB), zwei Violinen und Basso continuo („Organo“). *Jesus clemens pie Deus* fällt im Vergleich mit anderen Stücken des *OPUS MUSICUM* etwas aus dem Rahmen.³⁴ Das virtuose Moment ist hier stark reduziert, es gibt kaum solistische Passagen, und diese Kontrastarmut wird aufgrund der durchgehenden Viertelbewegung noch verstärkt. Dynamische Abstufungen und Echoeffekte wirken dem entgegen, doch alles in allem liegt ein schlichter Satz vor, der den Eindruck erweckt, Capricornus sei einer gegebenen Melodie gefolgt. In den Notenbeispielen 2a und 2b werden der Beginn von *Jesus clemens pie Deus* und die Melodie des gleichnamigen Liedes aus Freylinghausens *Geist=reichem Gesang=Buch*³⁵ einander gegenübergestellt.

Jesus clemens pie Deus (Capricornus)

Canto primo concerto

JE - su cle - mens pi - e De - us, JE - su Dul - cis A - mor me - us,

Organo

3

Je - su bo - ne JE - su pi - e, fi - li De - i & Ma - ri - æ.

Notenbeispiel 2a

Jesus clemens, pie Deus (Freylinghausen)

[Singstimme]

JE - su cle - mens, pi - e De - us, JE - su dul - cis a - mor me - us,

[Basso continuo]

5

Je - su bo - ne, JE - su pi - e, Fi - li De - i & Ma - ri - æ.

Notenbeispiel 2b

³⁴ Vgl. Hans Buchner, *Samuel Friedrich Capricornus (1629–1665). Sein Leben und seine Werke*, o. O. 1922, München, Univ. Diss. 1922 [1923], S. 101 f.

³⁵ *Frey-G* 1704, S. 70 f. (Nr. 56).

Die Hauptstimme bei Capricornus liegt im Cantus. Das Initialmotiv der Melodie ist im *Geist=reichen Gesang=Buch* ähnlich, wird aber anders verarbeitet. Hier besteht eine offenkundige Tendenz zur Periodenbildung, während Capricornus, der natürlich einer deutlich früheren Zeit angehört, das gleiche Motiv in dreimaliger Sequenzierung beibehält. Die Harmonisierung ist in der Gesangbuchfassung ebenfalls elaborierter. Bereits im ersten Takt findet eine Öffnung zur Dominante statt; sodann in T. 2 eine Ausweitung in die Tonikaparallele C-Dur. Die dreimalige Sequenzierung des aufsteigenden Dreitonschrittes in T. 3 könnte demgegenüber eine Reminiszenz an die Melodieführung bei Capricornus sein, und auch die jeweiligen Schlussbildungen ähneln einander mit ihren stufenweise abschreitenden Tetrachorden. Ob diese vagen Bezüge tatsächlich Rückschlüsse auf eine musikalische Verwandtschaft zulassen, muss jedoch offen bleiben.³⁶ Theoretisch hätte Petersen schon während seiner Schulzeit in Lübeck mit dem *OPUS MUSICUM* bekannt werden können. Die Schüler am Katharineum wirkten an den Gottesdiensten der Marienkirche mit, in deren Musikalienbestand sich Capricornus' Druck befand.³⁷

Friedhelm Krummacher hat auf Capricornus' Vorliebe für lateinische „Texte der Nymystik“ hingewiesen und seine Nähe zum römischen Stil der Carissimi-Generation konstatiert.³⁸ Leider liegt keine neuere Untersuchung zur Provenienz der von ihm vertonten Texte vor. Italienische Einflüsse sind – auch aufgrund seines Wien-Aufenthalts – wahrscheinlich, zumal Capricornus in Pressburg nachweislich Werke von Giovanni Antonio Rigatti, Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta und Giacomo Carissimi zur Aufführung brachte.³⁹ Ein Stück in Capricornus' postum erschienenen Sammelband *Continuatio theatro musici* (1669), dem Nachfolgebund des *Theatrum Musicum*, stammt nachweislich nicht von Capricornus selbst, sondern von Carissimi.⁴⁰ Entsprechend könnten auch noch weitere ihm zugeschriebene Kompositionen lediglich Abschriften anderer Werke sein. Diese zu Petersens *Cithara sacra* analoge Überlieferungssituation zeigt, wie sich deutsche Schriftsteller und Komponisten das italienische Repertoire durch Abschreiben und durch imitierende Verfahren erschlossen.

Eine letzte Vertonung des Textes in einer mitteldeutschen Quelle des 17. Jahrhunderts kommt nicht nur geographisch, sondern auch in ihrer Besetzung dem Charakter des Liedes im *Geist=reichen Gesang=Buch* am nächsten. Es handelt sich um eine – als Notenbeispiel 3 wiedergegebene – Handschrift aus der *Sammlung Löbau*, die Teil des Bestands an Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek ist. Die Sammelhandschrift *Mus. Löbau 10* stammt aus dem Besitz einer Lateinschule und

³⁶ Zudem ist die Melodie eines Liedes nur bedingt mit der eines geistlichen Konzertes vergleichbar, wenn auch die liedhafte Gestaltung der Komposition einem solchen Vergleich entgegenkommt. Überdies besteht eine mindestens ebenso große Verwandtschaft mit der Melodie von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“; einem Lied, das für Petersen eine besondere Bedeutung hatte. (Vgl. Petersen, *Lebens=Beschreibung*, S. 27 und S. 325.)

³⁷ Vgl. Kerala J. Snyder, „Bach, Buxtehude and the Old Choir Library of St. Mary's in Lübeck“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 33–47, hier S. 43.

³⁸ Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, zugl. Berlin, Freie Univ. Diss. 1964, S. 454, Anm. 751.

³⁹ Vgl. Jean-Luc Gester, Art. „Capricornus, Bockshorn, Samuel (Friedrich)“, in: *MGG*² 4, Sp. 145–150, hier Sp. 146.

⁴⁰ Ebd., Sp. 148.

wurde etwa zwischen 1600 und 1675 von mehreren Schreibern erstellt.⁴¹ Insgesamt sind es fünf Stimmbücher; CATB und eine stark beschädigte fünfte Stimme. Gegen Ende, umrahmt von Liedsätzen Andreas Hammerschmidts⁴² und Johann Rudolf Ahles,⁴³ erscheint dort *Jesu clemens pie Deus* als Strophenlied mit sechs Strophen Textunterlegung.⁴⁴ Wiederum zeigt sich eine gemeinsame Affinität zu lateinischen hymni rhythmi.

JESu clemens pie Deus (Löbau)

[Canto II]

[Basso]

6

Notenbeispiel 3

Die Quelle ist fragmentarisch; lediglich Sopran 2 (in der fünften Stimme) und Bass sind erhalten. Dennoch ist deutlich zu erkennen, dass die verlorene erste Stimme der Hauptstimme bei Capricornus nahe gekommen sein muss, denn diese ließe sich ohne Weiteres der Löbauer Quelle unterlegen. Dieser Sachverhalt lässt mehrere Möglichkeiten der Interpretation offen. Entweder bezog sich der Schreiber von *Mus. Löb. 10* direkt oder mittelbar auf die Komposition von Capricornus. In diesem Falle wäre *Jesu clemens pie Deus*, das im *OPUS MUSICUM* kunstvoll in der Form eines ausgedehnten Geistlichen Konzertes vertont ist, für den Gebrauch stark vereinfacht und zu einem schlichten Strophenlied gemacht worden. Oder es wäre auch denkbar, dass sich beide, jener Schreiber von *Mus. Löb. 10* und Capricornus, auf eine frühere, bereits gegebene Melodie dieses Hymnus beziehen. Die Textsynopse in Tabelle 3 zeigt, dass die sechs Strophen dieses Liedes im *OPUS MUSICUM* und in der Löbauer Sammelhandschrift einander sehr ähneln.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 121.

⁴² Nr. 92: „Gott laß vom Zorne“.

⁴³ Nr. 95: „Salve cordis gaudium“.

⁴⁴ Nr. 93: „Jesu clemens pie Deus“.

<p>Jesu clemens, pie Deus, Jesu dulcis amor meus, Jesu bone, Jesu pie, Fili Dei et Mariae.</p> <p>Quisnam possit enarrare, quam jucundum te amare, tecum fide sociari, tecum mente delectari.</p> <p>Fac ut possim demonstrare, quam fit dulce te amare, tecum pati, tecum flere, tecum semper congaudere.</p>	<p>Jesu clemens pie Deus Jesu dulcis amor meus Jesu bone Jesu pie fili Dei & Mariae,</p> <p>quis non possit enarrare quam sit dulce te amare tecum pati tecum flere tecum omnes congaudere,</p> <p>fac vt possim semper dicere quam sit dulce te diligere tecum corde sociari tecum mente delectari</p> <p>tu es cibus electorum tu es panis angelorum caeli manna salutaris qui nos pascere dignaris</p> <p>ò Maiestas infinita amor nostra spes et vita fac nos dignos te videre tecum semper permanere</p> <p>vt videntes et fruentes jubilemus et cantemus in optata in beata paradisi gloria.</p>	<p>Jesu clemens pie Deus, Jesu Dulcis Amor meus, Jesu bone Jesu pie, fili Dei & Mariae.</p> <p>quisnam possit enarrare? quam sit dulce te amare Tecum pati tecum flere, tecum omnes congaudere,</p> <p>fac ut possim semper dicere quam sit dulce te diligere Tecum Corde sociari, Tecum mente delectari,</p> <p>Tu es cibus electorum, Tu es panis Angelorum. Cæli Manna salutaris qui nos pascere dignaris.</p> <p>O Majestas infinita Amor noster spes & vita fac nos dignos te videre, Tecum semper permanere,</p> <p>ut videntes & fruentes jubilemus & cantemus in optata, in beata Paradisi gloria Amen.</p>	<p>Jesu clemens pie Deus Jesu dulcis amor meus Jesu bone Jesu pie fili Dei et Mariae.</p> <p>Quisnam possit enarrare, quam sit dulce te amare tecum pati tecum flere tecum omnes congaudere</p> <p>Fac ut possim semper dicere, quam sit dulce te diligere, tecum corde sociari tecum mente delectari</p> <p>Tu es cibus Electorum Tu es panis Angelorum, Caeli Manna salutaris Qui nos pascere dignaris.</p> <p>O Majestas Infinita, Amor noster spes et vita, fac nos dignos te videre Tecum semper permanere.</p> <p>Vt videntes et fruentes, Jubilemus et cantemus, in optata et beata [Paradisi gloria.]</p>	<p>Frey-G, Halle 1704</p>	<p>Foggia, Rom 1645</p>	<p>Capricornus, Nürnberg 1655</p>	<p>Anonymus, Hs. 17. Jh. (Mus. Löbau 10)</p>
--	--	---	---	---------------------------	-------------------------	-----------------------------------	--

Tabelle 3

Wie die synoptische Darstellung ferner erkennen lässt, weicht die Fassung bei Freylinghausen in mehreren Punkten von den in ihrer Textgestalt weitgehend übereinstimmenden älteren Quellen ab. Kleinere Änderungen in der zweiten und letzten Strophe haben wahrscheinlich klangliche Gründe: Die Doppelung der Konstruktion „quam sit dulce te amare“ in Vers 2 von Str. 2 und 3 („quam sit dulce te diligere“) wird im *Geist=reichen Gesang=Buch* durch die Variante „quam jucundum te amare“ („quam sit dulce te amare“) vermieden. Gleichzeitig wird dank der neuen Reimworte in den ersten beiden Versen von Str. 3 („demonstrare“ – „amare“) das jambische Metrum beibehalten.⁴⁵ Unklar bleibt die Motivation für die Änderung – sofern man von bewussten Veränderungen reden kann – von „tecum corde sociari“ (Str. 3, V. 3 in den älteren Quellen) in „tecum fide sociari“ (Str. 2, V. 3 bei Freylinghausen), womit die typische Parallelisierung von Herz („corde“) und Geist („mente“) aufgegeben wird. Ausgelassen ist Str. 4 mit ihrem starken Bezug zur Eucharistie. In der letzten Strophe wird aus „in optata in beata | paradisi gloria“ das belebtere „in beata coeli vita! | Amen, Jesu, fiat ita“. Signifikant sind die Interjektionszeichen, die das enthusiastische pietistische Lied häufig begleiten. Die Schlusswirkung verstärkt sich, indem gezielt das Prinzip der Lautangleichung durchbrochen wird und hellere Vokale zum Einsatz kommen. Kommt Johann Wilhelm Petersen zwar nicht als Textdichter von „Jesu clemens, pie Deus“ in Betracht, so können doch einige dieser Textvarianten auf redaktionelle Eingriffe seinerseits zurückgehen.

Die Erklärung dafür, wie es zu der Fehlzuschreibung dieses Textes an Petersen kam, ist möglicherweise trivial. Wie bereits bemerkt, stützt sich die Zuweisung in Grischow-Kirchners *Nachricht* auf ein (heute verschollenes) Manuskript von Petersen, und wahrscheinlich ist diese Quelle falsch interpretiert worden. Der vollständige Titel der Handschrift lautete nämlich nach Petersens Verzeichnis seiner druckfertigen Manuskripte *Cithara sacra, s[ive] hymni latini tam antiqui, quam novi*.⁴⁶ Sie enthielt sowohl alte als auch neue lateinische Hymnen. „Jesu clemens, pie Deus“ ist nun offenbar den im Titel genannten alten Liedern zuzurechnen.

Ein Blick auf Petersens neue Lieder verstärkt den Eindruck, dass er die alten lateinischen Hymnen nicht nur abschrieb und imitierte, sondern zugleich zu überbieten bestrebt war. Er imitiert die römischen Hymnen nur formal; die religiösen Textaussagen indes gehen weit über diejenigen ihrer Vorbilder hinaus. Einzig „QUando tanem venies“ (Nr. 11) ist eine relativ konventionelle Kontrafaktur des älteren Liedes „SAlve cordis gaudium“ (Nr. 12), dessen seltene Strophenform er verwendet. Weniger stark von einem Einzeltext abhängig sind seine Imitationen bestimmter Strophenmodelle oder Hymnentypen. Sein Michaelslied „AGni pugna & Draconis“ (Nr. 2) verwendet die typische Sequenzenstrophe von zwei dreizeiligen Halbstrophen (zwei Achtsilbler und ein Siebensilbler), deren Schlussverse sich jeweils reimen.⁴⁷ Gesungen wurde das in Freylinghausens Gesangbuch gedruckte Petersen-Lied freilich auf eine moderne Melodie im Solarienstil.⁴⁸ Eine *æmulatio* des Märtyrerhymnus ist Petersens „SAlve Crux beata, salve!“

⁴⁵ Die überzählige Hebung in den drei älteren Quellen könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass sie einen – nicht von vornherein enthaltenen – „Fehler“ übernahmen bzw. weitergaben.

⁴⁶ Vgl. *Lebens=Beschreibung*, S. 381.

⁴⁷ Vgl. Karl Bartsch, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*, Hildesheim 1986 [Reprogr. Ndr. der Ausgabe Rostock 1868], S. 231 f.

⁴⁸ *Frey-G* 1704, S. 837: „Mel. Auff/ triumph/ es komt die etc.“ (vgl. *Zahn* 3, Nr. 2852a). Damit folgt die Melodieangabe der von *Dar* 1698.

(Nr. 13). Petersen ergänzt seine Kette von Märtyrerheiligen um die vorreformatorischen Kirchenkritiker John Wycliffe, Hieronymus von Prag und Jan Hus und schließlich sogar um die radikalen Laienbewegungen der Waldenser und Taboriten.⁴⁹ Dieses Vorgehen zeigt prägnant die religiöse, um nicht zu sagen: ideologische Funktion von Nachahmung. Sie wurde von den Gutachtern des *Geist=reichen Gesang=Buchs* denn auch als bewusste Täuschung zur Verbreitung heterodoxer Gedanken verstanden. Ihr Vorwurf lautete, die Pietisten versuchten, „denen neuen verkehrten Liedern den Schein eines Alterthums“ zu geben „und sie auf solche Art so zu sagen zu canonisiren.“⁵⁰ Imitation altkirchlicher Hymnen hatte in diesem Fall die Funktion von Mimikry.⁵¹

Wenngleich dieser Gesichtspunkt für Petersens Lieder insgesamt nicht unerheblich zu sein scheint – vgl. die chiliastischen und spekulativen Momente in „ERit, erit illa hora“ (Nr. 4) und in „O Adorandum Ens entium“ (Nr. 9) –, verstellt die Polemik der Wittenberger Theologen den Blick auf die tieferen Beweggründe für die *copia*, *imitatio* und *æmulatio* lateinischer Hymnen. Die Frage nach der Motivation stellt sich umso mehr, als sie auch die Verbreitung dieser Texte durch deutsche Komponisten berührt. Vonseiten der Musikwissenschaft wertet man sie oft als bloße Begleiterscheinung der stilistischen Aneignung des italienischen Idioms. Wie das Beispiel Petersen zeigt, werden diese Texte aber auch unabhängig von ihrer Vertonung imitiert. Eine Reflexion dieses Nachahmungsverhältnisses hätte entsprechend bereits auf der Textebene einzusetzen.

Daher möchte ich abschließend zu begründen versuchen, weshalb sich die lateinischen Hymnen in der protestantischen Frömmigkeitspraxis einer derartigen Beliebtheit erfreuten. Der erste Grund ist rein äußerlicher Natur. Die geistliche Aria war eine zumal für Privatandachten ideale musikalische Form. Ihre verhältnismäßige Schlichtheit machte sie wiederum an die pietistische Liedästhetik und Singpraxis anschlussfähig.⁵²

Ferner ist die situative Verortung dieser Musik zu beachten. Andachtsmusik wurde im städtischen bzw. akademischen Kontext der *Collegia musica* oder im höfischen Kontext aufgeführt. Die älteren lateinischen Lieder im *Zühlschen Gesangbuch* (Nr. 5, 6, 7, 12) wurden schon vor ihrer Aufnahme in ein Gesangbuch in der Andachtsmusik vertont; im protestantischen Raum unter anderem von Capricornus und Johann Rudolf Ahle. Eine Vertonung von „JESU benigne, à cujus igne“ (Nr. 5) – in der hymnologischen Literatur zuerst in Christian Knorr von Rosenroths *Neuer Helicon* (1684)⁵³ nachgewiesen –,⁵⁴ steht bereits im zweiten Teil von Capricornus' *Continuatio theatro musici*. Auch das Lied „Salve cordis gaudium“ (Nr. 12) findet sich 1660, und damit ein Jahr vor dem frühesten Nachweis in einem Gesangbuch, in Ahles Liedersammlung

⁴⁹ Petersen folgt darin Gottfried Arnold und Philipp Jakob Spener. Vgl. Gottfried Arnold, *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie vom Anfang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Christi 1699*, Frankfurt am Main 1699 und Philipp Jacob Spener, *Letzte Theologische Bedencken*, mit einer Vorrede von Hildebrand v. Canstein, 3 Teile in einem Band, Halle 1711, T. 1, S. 328.

⁵⁰ *Der Löblichen Theologischen Facultat|zu Wittenberg|Bedencken|über das zu Glauche an Halle 1703. im|Wayesen=Hause daselbst edirte|Gesang=Buch [...]*, Frankfurt und Leipzig 1716, S. 9.

⁵¹ Solche Bedenken spielen auch in der Auseinandersetzung um die lateinische Kirchenmusik eine Rolle; hier wurde vor dogmatischen Irrtümern in Texten römisch-katholischer Provenienz gewarnt.

⁵² Ein weiterer Aspekt ist die Verfügbarkeit des römischen Repertoires in gedruckten Motettensammlungen nördlich der Alpen.

⁵³ Christian Knorr von Rosenroth, *Neuer Helicon mit seinen Neun Musen Das ist: Geistliche Sitten=Lieder [...]*, Nürnberg 1684.

⁵⁴ Vgl. Zahn 3, S. 244.

Anderes Zehn / Neuer Geistlicher Arien.⁵⁵ Im Eingang dieser Texte ins *Geist=reiche Gesang=Buch* spiegelt sich dessen Orientierung an der Hofkultur und am universitären Milieu, dem viele der Liedautoren angehörten.⁵⁶ Nicht zufällig ist es ein höfisch-artistisches Andachtsbuch, nämlich Rosenroths *Neuer Helicon*, das lateinische Hymnentexte Seite an Seite mit geistlichen Kontrafakturen von Opernarien bringt. Die Verwendung lateinischer Hymnentexte hat also sozialdistinktive Funktion: Latein machte das pietistische Lied gewissermaßen hoffähig.

Es gibt nicht nur funktionale, sondern auch ästhetische Beweggründe für die Aufnahme lateinischer Hymnentexte in die protestantische Frömmigkeitskultur. Viele der an Petersens „*hymni novi*“ ausgesprochen modern wirkenden rhetorischen und poetischen Mittel sind nämlich in den alten Hymnen vorgeprägt.⁵⁷ Ihre affektive Sprache und individualisierten Strophenformen kommen dem poetischen Zeitgeschmack des 17. Jahrhunderts entgegen.⁵⁸ Luther und die Generationen nach ihm schätzten an den lateinischen Hymnen primär ihr hohes theologisches Reflexionsniveau. Ab der Jahrhundertmitte wird der ästhetische Eigenwert der mittelalterlichen Hymnen erkannt und ausschlaggebend für deren Imitation. Ein Indiz dafür ist die Aufwertung der reimenden Hymnendichtung in der gelehrten Diskussion der Zeit.

Im Humanismus gelten die *hymni rythmici* als volkstümliche Dichtung minderer Qualität, da ihre Orientierung an dem natürlichen Wortakzent und nicht an der Quantität der Silben seinem Formgefühl widerstrebt. Noch 1670 verteidigt Philipp Jacob Spener in seiner Vorrede zu Narziss Rauners lateinisch-deutscher Liedersammlung *DAVIDISCHER Jesus=Psalter* (1670) die „vielleicht einigen ungewohnte Art der Lateinischen Reimen“ mit dem praktischen Nutzen, dass die akzentuierend gesetzten Lieder auf dieselbe Melodie wie ihre deutsche Fassung sangbar seien.⁵⁹ Speners pragmatische Erklärung verweist auf ein dichtungstheoretisches Defizit: Es gibt für die poetische Praxis noch keine poetologische Begründung. Rund zehn Jahre später wird diese Lücke geschlossen. Der norddeutsche Polyhistor und Poetikprofessor Daniel Georg Morhof gestattet in seinem *Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie* (1682) nicht nur die Abweichung von der humanistischen Norm, sondern setzt die reimende Dichtung als neuen poetischen Standard ein: Die Reime seien „mit der Sprache selbst gebohren [...] und der Natur gemäß“, von der „die Griechen und Römer sich / durch gesuchte Kunstregeln / zu weit entfernt“ hätten.⁶⁰ Morhof sieht in der reimenden lateinischen Hymnendichtung keine Verfallserscheinung mehr, sondern einen Sieg der Natürlichkeit und

⁵⁵ Johann Rudolf Ahle, *Anderes Zehn/Neuer Geistlicher Arien* [...], Mühlhausen 1660, „Salve cordis gaudium / Salve JESU“ als Nr. 8 unter der Überschrift *Amor meus Jesus*.

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Miersemann, „Auf dem Wege zu einer Hochburg ‚geist=reichen‘ Gesangs: Halle und die Ansätze einer pietistischen Liedkultur im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts“, in: *„Geist=reicher“ Gesang. Halle und das pietistische Lied*, hrsg. von Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann (= Hallesche Forschungen 3), Halle (Saale) 1997, S. 11–81, hier S. 50–53.

⁵⁷ Figuren wie *iteratio*, *alliteratio* und *annominatio* und die Verwendung von Schlag- und Binnenreim sind auch in der Poesie der Pegnitzschäfer verbreitet.

⁵⁸ Ich folge mit dieser Charakteristik Josef Szövérfy. Vgl. ders., *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin 1965, S. 251.

⁵⁹ Narziss Rauner, *M. Narziß Rauners wolgestimmter und mit doppelten Saiten neubezogener DAVIDISCHER Jesus=Psalter also inn Lateinisch und teutsche Reimen Ge=sangsweis eingerichtet* [...] *Samt einer Vorrede Hn. D. Philipp Jakob Speners* [...], Augsburg 1670, Vorrede, Bl. |)| f.

⁶⁰ Daniel Georg Morhof, *Unterricht Von Der Teutschen Spra=sche und Poesie / deren Uhr=sprung / Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poe=terey der Außländer mit mehren ge=handelt wird* [...], Kiel 1682, S. 573.

der sinnlichen Empfindung über eine „gesuchte“ Kunst. Seine Urteilsinstanz ist nicht die Regelpoetik, sondern das Ohr.⁶¹ Wie das Beispiel Petersens zeigt, bleiben die lateinischen Verse um 1700 ein Medium poetischer Neuerungen, an denen auch Neumeister mit der Aufnahme von lateinischen Kantatentexten in seine Poetik partizipiert.⁶² Ausschlaggebend für die Rolle der lateinischen Hymnen ist ihre ästhetische Wahrnehmung. Von hier aus öffnet sich eine Brücke von den pietistischen Hymnenimitationen zum musikalischen Stilwandel um 1700, der seinerseits in der Imitation italienischer Andachtsmusik seinen Ausgang nahm.

⁶¹ „Es seind hiedurch etliche bewogen worden / daß weiln die Reime viel sanffter und nachdencklicher in den Ohren klingen / sie viel lieber die Geistlichen Hymnos in Lateinische reimende Verse / als in die sonst üblichen Oden und Lyrica Carmina verfassen wolle, wie des heiligen Thomæ Hymni von dieser art und noch ältere verhanden.“ – Ebd., S. 579.

⁶² „Ich bin auff die Gedancken gerathen, man könne auch lateinische, und sonderlich geistliche Cantaten setzen. Ich weiß nicht ob dieses Liebhaber finden möchte.“ – Menantes, *Allerneueste Art*, S. 290.

Das Zensurverfahren gegen Giuseppe Verdis „Don Carlo“ vor der Römischen Inquisition¹

von Dominik Höink, z. Zt. Rom

I

Als im Jahre 1846 Pius IX. sein Pontifikat antritt, gilt er zunächst noch als liberaler Papst, der sich anschickt, die große Allianz von Katholizismus und Freiheit zu verwirklichen. Die Revolution von 1848 sowie der sich rasch als Mythos entpuppende Liberalismus des Papstes und dessen fluchtbedingtes Revolutionstrauma festigen jedoch bald das Band von Ultramontanismus, d. h. römisch-päpstlicher Ekklesiologie, und Anti-Liberalismus: Papst Pius IX., anfänglich noch ein Befürworter der italienischen Einigung, weigert sich, im April 1848 den Unabhängigkeitskampf gegen das katholische Österreich zu unterstützen.² Die Ereignisse desselben Jahres, insbesondere die römische Revolution und seine gleichsam erzwungene Flucht nach Gaeta, erschüttern ihn zutiefst und tragen dazu bei, jenen anti-revolutionären Eifer auszubilden, der in der Folge prägend für sein Pontifikat ist. Mit der 1864 verkündeten Enzyklika *Quanta cura* und dem darin publizierten *Syllabus errorum* – einem Verzeichnis der vermeintlichen modernen Irrtümer wie Gewissensfreiheit, Meinungsfreiheit, Pressefreiheit usw. – ist zweifellos ein erster Gipfelpunkt der ultramontanen Offensive des Papstes erreicht, und Katholizismus und Freiheit sind endgültig für inkompatibel erklärt.³ Das I. Vatikanische Konzil (1869–1870) mit seiner – wenn auch umstrittenen, so doch erfolgreichen – Dogmatisierung der Infallibilität und des päpstlichen Jurisdiktionsprimats stellt schließlich den endgültigen Durchbruch des Ultramontanismus dar: die Fixierung des unbedingten Autoritätsprinzips.⁴ Vor diesem kirchen- und dogmengeschichtlichen Hintergrund wird im Jahre 1868 ein Zensurverfahren vor dem Sanctum Officium (SO) geführt, das die im Wesentlichen auf Schillers „Plädoyer für die Freiheit“⁵ fußende Oper *Don Carlo* von Giuseppe Verdi zum Gegenstand hat.

¹ Der Aufsatz beschränkt sich auf das Verfahren gegen *Don Carlo* vor dem Sanctum Officium. Unberücksichtigt bleibt dabei die vor der Aufführung einer Oper übliche Präventivzensur durch die zuständigen römischen Behörden, die im Kontext der römischen Erstaufführung des Werkes am 9. Februar 1868 stattfindet. Ein Beitrag über die Auswirkung des hier geschilderten Verfahrens auf die Aufführungen in Rom ist derzeit in Arbeit.

² Vgl. Martina, Giacomo: *Pio IX (1846–1850)* (Miscellanea historiae pontificiae, 38). Roma 1974.

³ Vgl. Wolf, Hubert: „Freiheit, 1848er Revolution und katholische Kirche. Eine kirchenhistorische Verortung“, in: Wolf, Hubert (Hg.): *Freiheit und Katholizismus. Beiträge aus Exegese, Kirchengeschichte und Fundamentaltheologie*. Ostfildern 1999, S. 39–69, hier: S. 46–48.

⁴ Vgl. weitergehend Schatz, Klaus: *Vaticanum I (1869–1870)* (Konziliengeschichte, Reihe A: Darstellungen). Bd. 1–3. Paderborn u. a. 1992–1994.

⁵ Mehnert, Henning: Nachwort, in: *Verdi, Giuseppe: Don Carlo/Don Carlos. Oper in fünf Akten nach Friedrich Schillers gleichnamigem Drama. Textbuch Italienisch/Deutsch. Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle. Italienische Version von Achille de Lauzières und Angelo Zanardini in der Modena-Fassung von 1886. Mit Varianten aus früheren Fassungen im Anhang*. Übersetzt und herausgegeben von Henning Mehnert. Stuttgart 2005, S. 127–141, hier: S. 131.

II

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle seitens der kirchlichen Behörden mag angesichts der Aktualität der ‚Römischen Frage‘, der Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen katholischer Kirche und Nationalstaat sowie der Zensur inquisitionskritischer Schriften zunächst keineswegs verwundern.⁶ Jedoch ist die Causa Verdi nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern offenbar insgesamt der einzige Fall, wonach sich eine der beiden mit der Buchzensur betrauten Dikasterien (Inquisition und Indexkongregation) mit einem Opernlibretto beschäftigte.⁷ *Don Carlo* stellt demnach in der Geschichte der kirchlich-römischen Operzensur des 19. Jahrhunderts einen über die für gewöhnlich zensierenden Instanzen hinausgehenden Sonderfall dar.⁸ Für die römischen Zensoren in der Inquisition dürfte die Behandlung eines Opernlibrettos, also die Beurteilung eines nicht-theologischen Werkes, vergleichbar derjenigen eines Romanes gewesen sein. Die Begutachtung von Romanen allerdings ist in vielen Fällen an die hierarchisch untergeordnete Indexkongregation überantwortet worden.⁹ Umso interessanter ist daher die Beurteilung des *Don Carlo* durch die Suprema Congregatio, das Heilige Offizium selbst. Zwei Gründe für dieses außergewöhnliche Procedere kommen in Betracht: Zum einen ist von der wöchentlich tagenden Inquisition eine schnellere Entscheidung als von der in der Regel lediglich einige Male jährlich zusammenkommenden Indexkongregation zu erwarten, ein Um-

⁶ Exemplarisch erwähnt seien die Verbote der Inquisitionsgeschichten von Victor de Féréal im Jahr 1850 durch das Sanctum Officium (Féréal, Victor de: *Misteri dell'Inquisizione ed altre società segrete di Spagna*. Vol. 1–2. Paris 1847) und von Thomas De Cauzons im Jahr 1912 durch die Indexkongregation (Cauzon, Thomas De: *Histoire de l'inquisition en France* (Nouvelle bibliothèque historique). Paris 1909). Vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Systematisches Repertorium zur Buchzensur von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*, bearb. von Sabine Schratz, Jan Dirk Busemann und Andreas Pietsch (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung II: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 1 (Indexkongregation), S. 765 [zu Cauzon]; Bd. 2 (Römische Inquisition), S. 855 [zu Féréal].

⁷ Vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Systematisches Repertorium zur Buchzensur von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*, bearb. von Sabine Schratz, Jan Dirk Busemann und Andreas Pietsch (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung II: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005. Dem Stand der Arbeiten zu den Repertorien zur Buchzensur für die Jahre 1700 bis 1814 zufolge, scheint der Verdi-Fall weiterhin ein Einzelfall zu bleiben. Nach Auskunft der beiden Bearbeiter Cecilia Cristellon und Jan Dirk Busemann sind keine weiteren Fälle von Operzensur durch das Sanctum Officium oder die Indexkongregation auszumachen.

⁸ Zur Zensur der Verdi-Opern in Rom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zum gewöhnlichen Ablauf eines Zensurverfahrens sowie zu den Veränderungen durch das Motu proprio vom 12. Juni 1847 vgl. Giger, Andreas: „Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome (1844–1859)“, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), S. 233–265. Vgl. ebenso die Einzeldarstellung zu den beteiligten Instanzen: Calzolari, Maria: „La censura nella Roma pontificia dell'ottocento: il ruolo predominante della Direzione Generale di Polizia“, in: Antolini, Bianca Maria u. a. (Hg.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Atti del Convegno internazionale Roma 4–7 giugno 1992 (Strumenti della ricerca musicale, 2). Lucca 1994, S. 287–297. – Cataldi, Renata: „La censura sugli spettacoli nella Roma pontificia dell'Ottocento: Le licenze del cardinal vicario“, in: Ebd., S. 299–320.

⁹ Als Beispiele für die Überantwortung von Fällen des Sanctum Officium an die Indexkongregation im 19. Jahrhundert seien die Bücher von Harriet Beecher Stowe (Onkel Toms Hütte) und Eugène Sue (Opera omnia) genannt. Das Verfahren gegen *Onkel Toms Hütte* endete, dem Gutachten eines zweiten Konsultors folgend, mit einem Freispruch, während sämtliche Werke Eugène Sues auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt wurden. Vgl. Wolf, Hubert: *Index. Der Vatikan und die verbotenen Bücher*. München 2006, hier: S. 155–186 [zu Harriet Beecher Stowe]. – Lagatz, Tobias: „Der „Ewige Jude“ des 19. Jahrhunderts im Fokus von Römischer Inquisition und Indexkongregation. Zerrbild seiner selbst und Spiegelbild seiner Zeit“, in: Schuller, Florian u. a. (Hg.): *Katholizismus und Judentum. Gemeinsamkeiten und Verwerfungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Regensburg 2005, S. 209–221 [zu Eugène Sue]. In umgekehrter Richtung leitet auch die Indexkongregation Fälle an das Sanctum Officium weiter, um ein gewichtigeres Verbot zu erreichen oder den Prozess zu beschleunigen. Zur Überschneidung von Verfahren in Inquisition und Indexkongregation vgl. Busemann, Jan Dirk; Schratz, Sabine: „„Examinata fuerunt opera sequentia...“: Vorstellung des Systematischen Repertoriums zur Buchzensur 1814–1917“, in: Wolf, Hubert (Hg.): *Verbotene Bücher. Zur Geschichte des Index im 18. und 19. Jahrhundert* (Römische Inquisition und Indexkongregation, 8). Paderborn u. a. 2007.

stand, der vor dem Hintergrund anstehender Aufführungen durchaus virulent ist.¹⁰ Zum anderen liefern der Inhalt sowie die Funktion des Großinquisitors in der Opernhandlung Motive für eine Beschäftigung durch das Sanctum Officium.

III

Jeder Prozess beginnt mit einer Anzeige. Die Inquisition ist keine investigativ und aktiv operierende Behörde, sondern sie handelt im Bereich der Buchzensur ausschließlich nach zuvor eingegangener Denunziation.¹¹ Der Anlass zur Eröffnung des Verfahrens gegen *Don Carlo* liegt im Dunkeln, da weder ein Denunziationsschreiben noch eine Notiz zum Erhalt des Librettos erhalten sind. Auf der Basis des vorliegenden Quellenmaterials, der italienischen Ausgabe des fünftaktigen Librettos¹² und einer Bemerkung des Assessors in einem Schreiben an den Kardinalvikar Costantino Patrizi Naro¹³ vom 6. Februar 1868 sind lediglich die Publikation der italienischen Übersetzung als terminus post quem der Denunziation¹⁴ und die Tatsache einer direkten Anzeige beim Sanctum Officium gesichert. Möglicherweise steht die Anzeige in unmittelbarem Zusammenhang mit der ersten Aufführung der Lauzières-Übersetzung am 11. Oktober 1867 in Bologna oder der folgenden Aufführung im Dezember 1867 in Turin, doch ist eine zuverlässige Aussage anhand des bisher bekannten Materials nicht zu treffen.

Der gewöhnliche Ablauf eines Zensurverfahrens sieht vor, dass auf der Grundlage einer schriftlichen Beurteilung, zumeist erstellt von einem der sogenannten Qualifikatoren oder Konsultoren des Dikasteriums, über den Gegenstand verhandelt wird.¹⁵ Mit dem Gutachten zu *Don Carlo* wird der Dominikaner Enrico Ferrari ([1816]–1886)

¹⁰ Im Jahr 1868 kommt die Indexkongregation lediglich zu fünf Sitzungen zusammen. Vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Systematisches Repertorium zur Buchzensur von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*, bearb. von Sabine Schratz, Jan Dirk Busemann und Andreas Pietsch (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung II: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 1, S. 485–497.

¹¹ Vgl. Schmidt, Bernward: „Sollicita ac provida vigilantia. Die „Indexreform“ Benedikts XIV.“, in: Wolf, Hubert (Hg.): *Verbotene Bücher. Zur Geschichte des Index im 18. und 19. Jahrhundert* (Römische Inquisition und Indexkongregation, 8), Paderborn u.a. 2007 [im Druck].

¹² *Don Carlo. Opera in Cinque Atti. Parole di Mery e Camillo Du Locle. Musica di G. Verdi. Rappresentata per la prima volta a Parigi sul teatro Imperiale dell'Opéra l'11 Marzo 1867*. Traduzione Italiana di Achille De Lauzières. Milano u.a.: Ricordi; Parigi: Escudier, o. J.

¹³ Vgl. ASVR, Atti delle segreterie, Documenti particolari, b. C, fasc. 2, Bl. 75r. – Costantino Patrizi Naro (1798–1876), 1821 Priesterweihe, 1828 Titularerzbischof von Philippi, 1832 Präfekt des Apostolischen Palastes, 1834 Kardinal in petto (publiziert 1836), 1839 Mitglied des SO, seit 1841 Vikar des Bistums Rom, 1860 Sekretär des SO, 1870 Dekan des Kardinalskollegiums. Weitergehend vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*. Bearb. von Herman H. Schwedt unter Mitarbeit von Tobias Lagatz (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung III: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 2, S. 1134–1137.

¹⁴ Da kein genaues Erscheinungsdatum zu ermitteln ist, ist der einzige Anhaltspunkt die italienische Erstaufführung am 11. Oktober 1867 in Bologna, bei welcher das Libretto vorgelegen haben muss. Im April 1867 erschien allerdings bereits ein Klavierauszug mit italienischem Text, dessen Nachdruck durch Ricordi im Mai 1867 in der Presse angekündigt ist, und der einen Monat später im Eingangsbuch der Biblioteca Nazionale in Florenz aufgeführt wird (vgl. Hopkinson, Cecil: *A bibliography of the works of Giuseppe Verdi 1813–1901*. Vol. 1–2. New York 1973–1978, hier: Vol. 2, S. 141–142). Daraus ergibt sich, dass das Libretto bereits einige Monate vor der italienischen Erstaufführung, beispielsweise im Juni, erschienen sein könnte.

¹⁵ Zum idealtypischen Ablauf eines Verfahrens vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Einleitung 1814–1917* (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung: 1814–1917). Paderborn 2005, S. 32–38. Vgl. zudem zum Zensurverfahren im 19. Jahrhundert: Wolf, Hubert: *Index. Der Vatikan und die verbotenen Bücher*. München 2006, hier: S. 46–58.

betrault.¹⁶ Ferrari tritt um 1830 in Faenza in den Orden der Dominikaner ein und absolviert in der Folge die Ordensstudien der Philosophie und Theologie in Bologna. Nach Abschluss der Promotion zum Doktor der Theologie folgen Lehraufträge für Philosophie und Theologie in Modena und Faenza sowie 1843 ein Lektorat in Bologna. Die Karriere innerhalb des Sanctum Officium beginnt mit der Ernennung zum Vikar der Inquisition von Faenza am 9. Dezember 1847. Der Wechsel nach Rom erfolgt schließlich am 7. Februar 1851 mit dem Amtsantritt als Secundus Socius des Commissarius des SO.¹⁷ Während der nächsten beinahe zwanzig Jahre bleibt Enrico Ferrari in dieser Position, folglich auch im hier besonders interessierenden Zeitraum zwischen 1867 und 1868.¹⁸ Die Beförderung zum Primus Socius erfolgt dann am 1. Juli 1870. Die Zahl der von ihm verfassten Gutachten zu Fällen der Buchzensur beläuft sich auf fünf, eine im Vergleich zum Gesamt der Qualifikatoren überdurchschnittliche Anzahl.¹⁹ Mit Ausnahme der Relation zu Verdis *Don Carlo* nehmen seine übrigen Gutachten zu Schriften theologischen oder philosophischen Inhalts Stellung. Wann Enrico Ferrari das Opernlibretto erhält und welcher Zeitraum ihm für das Verfassen des Gutachtens zur Verfügung steht, ist anhand der vorliegenden Quellen nicht auszumachen. Durch die Datierung der handschriftlichen Relation auf den 1. Januar 1868 ist lediglich der Tag der Fertigstellung gesichert.

IV

„Questo Drama [...] può chiamarsi un'indigesto aggregato immorale di sacro, e profano, di ecclesiastico, e di rivoluzionario, di liberalismo, e di favore per gli Ugonotti; [...]“²⁰

Unzweideutig bringt Ferrari bereits im zitierten Eingangssatz des Gutachtens sein Votum zum Ausdruck. Als vorangestelltes Ergebnis, als eröffnende Conclusio, die terminologisch mit den höchst aktuellen, erst 1864 päpstlich gebrandmarkten Feindbildern

¹⁶ Die folgenden Ausführungen zum Leben Enrico Ferraris beruhen auf: Wolf, Hubert (Hg.): *Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*. Bearb. von Herman H. Schwedt unter Mitarbeit von Tobias Lagatz (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung III: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 1, S. 570–572.

¹⁷ Die Ernennung zum Secundus Socius erfolgt bereits am 8. Januar 1851.

¹⁸ Der Secundus Socius des Commissarius des SO ist der zweite Stellvertreter des Kommissars. Der Kommissar und seine Stellvertreter gehören zur Gruppe der sogenannten *officiales*, d. h. der hauptamtlichen Mitarbeiter des Sanctum Officium. Als Inquisitor von Rom, ausgestattet mit Sondervollmachten, liegt es in der Hand des Kommissars Prozesse zu führen. Seit dem 17. Jahrhundert ist dem Kommissar ein zweiter Stellvertreter zur Seite gestellt, der, anders als der Primus Socius, kein Stimmrecht innerhalb der Konsultorenversammlung besitzt. Sowohl der Kommissar als auch seine beiden Stellvertreter sind stets Dominikaner. Vgl. Schwedt, Herman H.: „Die Römischen Kongregationen der Inquisition und des Index: Die Personen (16.–20. Jahrhundert)“, in: Wolf, Hubert (Hg.): *Inquisition – Index – Zensur. Wissenskulturen der Neuzeit im Widerstreit* (Römische Inquisition und Indexkongregation, 1). Paderborn 2001, S. 89–101, hier: S. 96 f.

¹⁹ Die erste in der Rubrik „Gutachten“ innerhalb der Prosopographie aufgeführte Relation behandelt den Verfahrensverlauf eines Falles und wird daher nicht zur Zahl der Buchzensurgutachten gezählt. Das hier behandelte Gutachten nimmt sowohl innerhalb der zeitlichen Verteilung der Gutachten als auch numerisch eine Mittelstellung ein. Vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*. Bearb. von Herman H. Schwedt unter Mitarbeit von Tobias Lagatz (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung III: 1814–1917). Bd. 1–2, Paderborn 2005, hier: Bd. 1, S. 571. Zur durchschnittlichen Anzahl der Gutachten von Qualifikatoren und den entsprechend für die Indexkongregation urteilenden Relatoren vgl. Lagatz, Tobias: „Die Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation – Einblicke in das Innenleben beider Dikasterien (1814–1917)“, in: Wolf, Hubert (Hg.): *Verbotene Bücher. Zur Geschichte des Index im 18. und 19. Jahrhundert* (Römische Inquisition und Indexkongregation 8). Paderborn u. a. 2007 [im Druck].

²⁰ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 1]. – „Dieses Drama [...] kann sich eine schwer verdauliche, unmoralische Ansammlung von Sakralem und Profanem, von Kirchlichem und Revolutionärem, von Liberalismus und Gunsterweis gegenüber den Hugenotten nennen.“ [Übers. d. Verf.]

der Revolution und des Liberalismus operiert, wird die Essenz der Untersuchung vorgeführt. Ferrari verfährt, wie in Gutachten zur Buchzensur üblich, derart, dass er die Handlung chronologisch paraphrasiert und kommentierend Stellung bezieht, um den urteilenden Konsultoren und Kardinälen so einen Eindruck vom Inhalt zu vermitteln.

Es lassen sich drei Kernpunkte der Kritik extrapolieren: 1.) die unzulässige Vermischung von Profanem und Sakralem; 2.) die positive Bewertung der revolutionären Bestrebungen um die Befreiung des flandrischen Volkes; 3.) die Art der Darstellung des Sanctum Officium, vertreten durch die Person des Großinquisitors.

Der erste Akt bleibt aufgrund fehlender inhaltlicher Virulenz, abgesehen von einer kurzen Erläuterung zum Beziehungsgeflecht zwischen Carlo, Elisabeth und Philipp, unbeschrieben. Im zweiten Akt findet der Gutachter einen ersten Stein des Anstoßes: Die Kontamination der religiös-kultischen Handlung des Psalmodierens durch einen weltlichen Text, wie ihn die Mönche zu Beginn des zweiten Aktes intonieren, stellt für Ferrari den Anfang einer unzulässigen Vermischung von Sakralem und Profanem dar: „Qui comincia il brutto miscuglio di sacro, e di profano“²¹. Er unterstreicht dabei die wörtliche Zitation der Tätigkeitsbezeichnungen des Chores und des Mönches (*salmeggiare; pregare*) aus dem Libretto durch die Ergänzung eines nachfolgenden „(sic)“. Die Kritik an der Beibehaltung der Form unter Variierung des Inhalts begegnet erneut in der Schlusszene: „Un coro di Frati nella Cappella accennata in altro atto ripete il così detto Salmo! = Il sommo Imperatore è cenere, e polvere“²². Auch die abschließende Szene wird besprochen, allerdings ist hier der Blick auf das Gesamtwerk geweitet: „Così finisce questo indigesto ammasso di sacro, di profano, di falso, e di ridicolo, di un po' di tutto.“²³ Auf diese Weise bilden die Anmerkungen zum psalmodierenden Chor eine Art ‚Rahmen der Kritik‘.

Der sowohl zu Beginn des zweiten als auch am Ende des fünften Aktes erscheinende Mönch wird vom Gutachter nicht als Karl V. selbst oder als Anspielung auf den Kaiser erkannt. Innerhalb des Gutachtens ist lediglich, wie im Libretto notiert, von „Un Frate“ die Rede. Für eine Identifikation seitens des Gutachters fehlen die Belege, zumal sicherlich zu erwarten ist, dass eine solche nicht unkommentiert geblieben wäre. Damit bleibt „ein Umstand von erheblicher Relevanz für die Dramaturgie und vor allem die Poetik des Stückes“²⁴ unbeachtet.

An die Ausführungen zum Beginn des zweiten Aktes anschließend nehmen das Duett von Carlo und Rodrigo aus dem ersten Teil sowie das Duett von Philipp und Rodrigo aus dem zweiten Teil des zweiten Aktes einigen Raum ein: Es ist jener Themenkomplex, der von der Befreiung Flanderns handelt. Insbesondere der geplante Aufstand des flandrischen Volkes und damit, wie Ferrari in einer Glosse anmerkt, der Hugenotten, dürfte den Argwohn der römischen Glaubenshüter erregt haben, wird durch diese Denomination doch der gesamte flandrische Befreiungskampf auf eine konfessionelle Ebene

²¹ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 2]. – „Hier beginnt die unzulässige Mischung von Sakralem und Profanem“ [Übers. d. Verf.].

²² Vgl. Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 10]. – „Ein Chor von Mönchen wiederholt in der Kapelle, die bereits in einem anderen Akt erwähnt ist, den sogenannten Psalm! = Der Kaiser ist Asche und Staub“ [Übers. d. Verf.].

²³ Vgl. Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 10]. – „So endet diese schwer verdauliche Anhäufung von Sakralem, Profanem, Falschem und Lächerlichem, ein bisschen von allem.“ [Übers. d. Verf.]

²⁴ Döhning, Sieghart: „Don Carlos/Don Carlo“, in: Gerhard, Anselm; Schweikert, Uwe (Hg.): *Verdi Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christine Fischer. Stuttgart 2001, S. 448–460, hier: S. 455.

ne reduziert. Rodrigo steht mit seinen Forderungen nach Beendigung der Repressionen gegen das seit 1556 der spanischen Linie des Hauses Habsburg untergebene flandrische Volk quer zum etablierten Machtgefüge von König und Großinquisitor. Ob Ferrari bei diesen Schilderungen des Geschehens die Religionskriege des 16. Jahrhunderts sowie das 1598 erlassene Edikt von Nantes und seine Aufhebung von 1685 bewusst sind, ist vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund irrelevant. Die von Verdi vorgenommene Verlagerung aktueller politischer Ereignisse in einen historischen Raum wird rückgängig gemacht und als Erinnerung an die römische Revolution von 1848 vergegenwärtigt.²⁵ Potenziert wird die Ablehnung revolutionär-freiheitlichen Denkens dadurch, dass hier die Hugenotten und damit – aus römischer Sicht – Häretiker die Aufständischen sind, und noch dazu ihre Befreiung als „Volontà di Dio“²⁶ gerechtfertigt werden soll. Enrico Ferrari selbst lässt seine Paraphrase der Opernhandlung, ein Konglomerat aus wörtlichen und indirekten Zitaten, hier weitgehend unkommentiert, bezieht allerdings in der angefügten Glosse „La liberazione alle quale qui si accenna è quella dei Ribelli Ugonotti“²⁷ durch den Zusatz „Ribelli“ eindeutig negativ Stellung.

Die Beschreibung des im zweiten Teil des dritten Aktes inszenierten Autodafé veranlasst Ferrari, über die Schilderung des Geschehens hinaus die Szene mit einer süffisanten Glosse zu kommentieren: „Questa sola Scena mostra la necessità che vi sarebbe di fare potendosi un bel falò di questo, ed altri molti Drammi, Commedie, e Tragedie dei giorni attuali“²⁸. In dieser, wie auch in der folgenden dritten und damit letzten Glosse offenbart sich die zumindest teilweise ironische Haltung des Gutachters zu seinem Gegenstand und gegenüber dem zeitgenössischen Theaterbetrieb:

„Le Campane delle Chiese che danno tanto sui nervi ai frequentatori dei teatri, che fanno di giorno notte; ora da qualche anno, sono diventate la delizia dei Compositori di drammi teatrali, e bene spesso vi si incontrano.“²⁹

Das von Sieghart Döhring so bezeichnete „Herzstück des Ideendramas“³⁰, der Auftritt des Großinquisitors vor König Philipp II. im vierten Akt, bildet auch das ‚Herzstück der Kritik‘. Die Art der Darstellung des Großinquisitors und die Aussagen, die ihm zugewiesen werden, provozieren die Kritik Ferraris. Die Rechtfertigung der Ermordung Carlos zum Wohle des Reiches sowie der vom Inquisitor bemühte Vergleich mit der Hingabe Jesu durch Gott seien Ausdruck der Gottlosigkeit („empietà“³¹) und führten, durch das Diktum des Großinquisitors („[...] per i grandi di quaggiù scordando la mia fede lascio in pace un gran ribelle, e il Re etc.“³²) auf die Spitze getrieben, zu Ressentiments

²⁵ George Martin erblickt gerade in der Übertragung des Stoffs in die Vergangenheit und seiner Lokalisierung in Spanien die Stärke des Librettos. Vgl. Martin, George: „Verdi, la Chiesa e il „Don Carlo““, in: *Atti del III° congresso internazionale di Studi Verdiani*. 30 luglio – 5 agosto 1969. Parma 1971, S. 141–147, hier: S. 147.

²⁶ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 5]. – „Wille Gottes“ [Übers. d. Verf.]

²⁷ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 3]. – „Die Befreiung, die erwähnt ist, ist diejenige der hugenottischen Rebellen.“ [Übers. d. Verf.]

²⁸ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 6]. – „Diese einzelne Szene zeigt die Notwendigkeit, dass man, wenn es möglich wäre, ein schönes Feuer aus diesem und aus den vielen anderen Dramen, Komödien und Tragödien dieser Tage machen muss.“ [Übers. d. Verf.]

²⁹ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 5]. – „Die Glocken der Kirchen, die den Theaterbesuchern, die die Nacht zum Tag machen, so sehr auf die Nerven fallen, sind jetzt bereits seit einigen Jahren zum Vergnügen der Opernkomponisten geworden und man begegnet ihnen recht oft.“ [Übers. d. Verf.]

³⁰ Döhring, Sieghart: „Don Carlos/Don Carlo“, in: Gerhard, Anselm; Schweikert, Uwe (Hg.): *Verdi Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christine Fischer. Stuttgart 2001, S. 448–460, hier: S. 456.

³¹ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 7].

³² Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 7]. – „[...] für die Großen dieser Welt vergesse ich meinen Glauben und lasse einen großen Rebellen und den König in Frieden“ [Übers. d. Verf.].

und Feindseligkeiten gegen das Heilige Offizium. Ferrari wehrt sich gegen das gängige Bild der Inquisition als einer den Glauben zu machtpolitischen Zwecken missbrauchenden Institution, die in diesem Verständnis undifferenziert zur Chiffre des Bösen wird.³³ In seiner abschließenden Beurteilung betont er die Bewahrung der Reinheit des Glaubens, ohne politische Ziele zu verfolgen, als Aufgabe der Inquisitoren: „[...] mantenere la purità della fede Cattolica senza punto occuparsi di politica“³⁴. Die Formulierung des Selbstverständnisses erhält durch seine Stellung – unmittelbar vor der Urteilempfehlung des Gutachters – die Funktion einer Rechtfertigung des Votums.

Aus der Sicht heutiger Interpretationsansätze erscheint problematisch, dass im Gutachten der interpersonal begründeten Handlungsmotivation, der in der Dramaturgie und Handlungslogik großes Gewicht zufällt, eine lediglich marginale Stellung eingeräumt wird. Ferrari verfällt augenscheinlich der Gefahr eines zu oberflächlichen Verständnisses, wenn er in die die Szene beschließenden Worte Philipps einstimmt („Dunque il trono piegar – dovrà sempre all’altar!“³⁵) und so die Auseinandersetzung zwischen Philipp und dem Großinquisitor ausschließlich auf den alten Streit von Thron und Altar reduziert. Doch Philipp fordert in dieser Szene auch sein „persönliches Menschenrecht“³⁶ ein und handelt nicht in königlicher Funktion: Es kollidieren vielmehr die liberalen Ideen Rodrigos und die reaktionären Vorstellungen des Großinquisitors.³⁷

Das Schlussplädoyer fällt, wie bereits der Eröffnungssatz, in seiner Wertung eindeutig aus. Ferrari fordert vehement nicht nur ein Druck- sondern auch ein Aufführungsverbot der Oper, da der Text gerade in seiner Inszenierung eine noch stärkere Wirkung entfalten und so zu buchstäblichem Hass³⁸ gegen die Inquisition führen könnte. Dies bringt einen für die gesamte Theaterzensur im 19. Jahrhundert wesentlichen Aspekt zum Ausdruck, nämlich die Wirkung der inszenierten Handlung auf das Publikum – wohingegen noch im 18. Jahrhundert vor allem die Haltung des Komponisten entscheidendes Zensurkriterium ist.³⁹ Das Bühnengeschehen soll – so das Ziel der Zensoren – eine eigene, von der realen abgehobene Welt repräsentieren, um der Gefahr einer emotionalen Erregung des Zuschauers zu begegnen. Es entsteht auf diese Weise eine „gewünschte kognitive Dichotomie“⁴⁰, eine „perennierende kognitive Dissonanz“⁴¹ zwischen realer

³³ Dass die Inquisition dergestalt wahrgenommen wird, unterstreicht nicht zuletzt auch die Verdi-Forschung: „Il Grande Inquisitore non presenta alcun lato umano: è solo il tremendo portavoce di una potenza assoluta, ed è lui che investe di assolutismo il Re.“ (Viozzi, Giulio: „Note sul Grand Inquisitore“, in: *Atti del II° congresso internazionale di Studi Verdiani*. 30 luglio – 5 agosto 1969. Parma 1971, S. 455–460, hier: S. 455.)

³⁴ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 10]. – „[...] die Reinheit des katholischen Glaubens zu bewahren, ohne sich in die Politik einzumischen“ [Übers. d. Verf.].

³⁵ Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 7]. – „Also beugt sich der Thron – er wird es immer müssen vor dem Altar“ [Übers. d. Verf.].

³⁶ Döhning, Sieghart: „Don Carlos/Don Carlo“, in: Gerhard, Anselm; Schweikert, Uwe (Hg.): *Verdi Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christine Fischer. Stuttgart 2001, S. 448–460, hier: S. 456.

³⁷ Vgl. Martin, George: „Verdi, la Chiesa e il „Don Carlo““, in: *Atti del II° congresso internazionale di Studi Verdiani*. 30 luglio – 5 agosto 1969. Parma 1971, S. 141–147, hier: S. 146.

³⁸ „Il Dramma veduto sul Teatro più pel Scenario, e per i personaggi che vi prendono parte, che per la Poesia, deve eccitare nello spettatore un indicibile commozione, risentimento, e odio contro l’Inquisizione, e suoi Ministri [...]“. (Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 10].) – „Das Drama, im Theater eher aufgrund der Inszenierung und der Personen, die zum Drama gehören, als wegen der Dichtung gesehen, muss in den Zuschauern eine unsägliche Ergriffenheit, Groll und Hass gegen die Inquisition und seine Mitarbeiter erregen.“ [Übers. d. Verf.]

³⁹ Vgl. Walter, Michael: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart-Weimar 1997, S. 307–317.

⁴⁰ Ebd., S. 309.

⁴¹ Ebd., S. 309.

und inszenierter Welt. Im *Don Carlo* ist nach Meinung des inquisitorischen Gutachters die Distanz von ‚Bühne‘ und ‚Zuschauerraum‘ zu gering. Zu wenig entfernt wirkt die Handlung trotz ihrer Verlagerung in die Geschichte, als dass nicht die Art und Weise der Präsentation des Großinquisitors den Rezipienten negativ stimulierte.

Trotz des nachdrücklich geforderten Verbots gibt Ferrari zu bedenken, dass ein öffentliches Bekanntmachen desselben das Interesse an dem Werk möglicherweise steigern. Ein nicht veröffentlichtes Verbot jedoch bliebe ausschließlich kongregationsintern bekannt, so dass es in seiner faktischen Wirkung einem Freispruch gleichkäme.

V

Nach Vorlage der Relation des *Secundus Socius* ist die Oper in der ersten Februarsitzung, in der *Feria Secunda* vom 3. Februar 1868, Gegenstand der Konsultorenversammlung, der *Congregatio particularis*. Dem herkömmlichen Verfahrensverlauf vor dem *Sanctum Officium* folgend, berät zunächst der Kreis der Konsultoren, die Gruppe der Fachleute ohne feste Anstellung bei der Kongregation, unter Vorsitz des Assessors Raffaele Monaco la Valletta⁴² den Fall. Die Konsultorenversammlung hat keine endgültige Entscheidungskompetenz, sondern formuliert lediglich eine Empfehlung für die folgende Sitzung der Kardinäle. Die Tagesordnung einer solchen Sitzung umfasst eine Vielzahl äußerst disparater Inhalte, von denen die Buchzensur lediglich einen sehr geringen Anteil ausmacht. Als in der *Congregatio particularis* vom 3. Februar 1868 der Fall *Don Carlo* erreicht ist, beraten die Teilnehmer den Fall nicht allein auf der Grundlage des erstellten Gutachtens. Im entsprechenden Faszikel zu dieser Verhandlung befindet sich nämlich neben der handschriftlichen Relation und dem Libretto auch ein Ausschnitt der Zeitung *Il Trovatore – Giornale Letterario, Artistico Teatrale con caricature ed illustrazioni* vom 19. Januar 1868. Die beiliegende Ausgabe titelt: „Una Nuova ‚Lega Pacifica‘“⁴³, dem ein von Francesco D’Arcais⁴⁴ unterschriebener Aufruf zur Vereinigung aller Künstler, Schriftsteller und Verleger vom 15. Januar 1868 folgt. D’Arcais beklagt die rigorose Zensur in Rom, die, während jene in den übrigen italienischen Städten zunehmend milder geworden ist, in solchem Maße gravierende Eingriffe in den Originaltext verlangt, dass kaum ein Wiedererkennen möglich ist. Daher empfiehlt er:

⁴² Raffaele Monaco la Valletta (1827–1896), 1849 Priesterweihe in Chieti, 1859 Ernennung zum Pro-Assessor des SO, 1860 Ernennung zum Assessor des SO, 1868 Erhebung zum Kardinal, seit 1868 Mitglied der CIndex und Mitglied des SO, 1876–1884 Kardinalvikar des Bistums Rom, 1884 Sekretär des SO. Weitergehend vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*. Bearb. von Herman H. Schwedt unter Mitarbeit von Tobias Lagatz (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung III: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 2, S. 1016–1019.

⁴³ *Il Trovatore*. *Giornale Letterario, Artistico, Teatrale*. Milano. Jg. 15, Nr. 3 (19. Jan. 1868), 1–2. Neben dem hier zentralen Artikel findet sich auf der Titelseite ein weiterer kurzer Beitrag unter der Überschrift „Aneddoti vecchi e nuovi della censura teatrale romana“, in dem ebenfalls die Praxis der römischen Theaterzensur beklagt wird, u. a. mit einem Hinweis auf die postrevolutionäre Verschärfung der Zensur: „Dopo il ritorno da Gaeta di Pio IX (*felicamente regnante* ...) la Censura diventò ancor più bestiale“. – „Nach der Rückkehr Pius IX. (als glücklicher Herrscher ...) aus Gaeta wurde die Zensur nochmals grausamer.“ [Übers. d. Verf.]

⁴⁴ Francesco D’Arcais (1830–1890), Komponist und Musikkritiker, seit 1853 schrieb er für den *Trovatore*, daneben für einige weitere Zeitungen. Vgl. Streicher, Johannes: Art. „D’Arcais, Francesco“, in: *MGG* 1 (1999), S. 430.

„E il miglior modo si è di sottoporre Roma ad un *blocco* artistico e letterario.

Eccovi il mio concetto. I maestri, gli scrittori, gli editori dovrebbero riunirsi e mettersi d'accordo per non permettere a Roma la rappresentazione di alcun lavoro, se non per intero e quale è uscito dalla mente dell'autore.“⁴⁵

Sein Ziel ist damit, durch Boykott eine Lockerung der Zensur zu erreichen. Wenn jegliche Neuinszenierungen ausblieben, hätte dies fatale Folgen für den Theater- und Opernbetrieb, der nicht zuletzt auch von kirchlichen Würdenträgern frequentiert wird und einen nicht unerheblichen Wirtschaftsfaktor darstellt.⁴⁶ Zum Präzedenzfall für die Umsetzung der Blockade bestimmt D'Arcais die vom römischen Impresario geplante Aufführung des *Don Carlo*. Er mahnt zu unnachgiebigem Insistieren auf dem Urtext und fordert vom Verleger Ricordi, die Partitur nur zur Verfügung zu stellen, wenn die Aufführung nicht der Zensur unterliegt.⁴⁷

Für die Diskussion innerhalb der Konsultorenversammlung ergibt sich damit folgende Ausgangssituation: Enrico Ferrari fordert nachdrücklich ein Aufführungs- und Druckverbot der Oper, mahnt allerdings zugleich zur Vorsicht, ein öffentliches Verbot auszusprechen. Der beiliegende Zeitungsartikel gibt Auskunft von einer Öffentlichkeit, die Mittel und Wege des Widerstandes gegen die strikte römische Zensur aufzeigt und durch Boykottandrohungen eine Aufführung des Urtextes zu erreichen versucht.

Vor dieser, durch öffentliche Meinungsbildung bereits geprägten Rezeption empfehlen die Konsultoren in ihrer Sitzung am 3. Februar 1868 nicht, das Libretto auf den *Index librorum prohibitorum* setzen zu lassen, sondern den Fall an die mit der Theater- und Operzensur betrauten Behörden weiterzuleiten, d. h. den Kardinalvikar Costantino Patrizi Naro zu unterrichten und den Magister Sacri Palatii Mariano Spada⁴⁸ mit der Kontrolle der Einfuhr des Librettos zu beauftragen, was gleichbedeutend mit einem Importverbot ist. Zudem liegt ein Einzelvotum eines Konsultors vor, der darüber hinaus fordert, auch den Polizeigeneral der Stadt Rom in Kenntnis zu setzen.⁴⁹

Die Entscheidung der Konsultorenversammlung wird daraufhin vom Assessor in die Versammlung der Kardinäle überbracht. Diese, die *Congregatio generalis*, folgt in der *Feria quarta* am Mittwoch, den 5. Februar 1868, im Konvent von S. Maria sopra Mi-

⁴⁵ Il *Trovatore*. *Giornale Letterario, Artistico, Teatrale*. Milano. Jg. 15, Nr. 3 (19. Jan. 1868), S. 1. – „Und die beste Lösung ist es, Rom einer künstlerischen und literarischen Blockade zu unterwerfen. Hier mein Konzept: Die Künstler, die Autoren, die Verleger müssten sich zusammenschließen und einig sein, keine Aufführung irgendeines Werkes in Rom zu erlauben, wenn sie nicht vollständig und dergestalt ist, wie es dem Geist des Autors entsprungen ist.“ [Übers. d. Verf.]

⁴⁶ Zur wirtschaftlichen Bedeutung der Oper in den italienischen Städten vgl. Walter, Michael: „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart-Weimar 1997, S. 288.

⁴⁷ In einem der folgenden Absätze äußert sich D'Arcais verwundert über das Fehlen von Verträgen zwischen Verdi und seinen Verlegern, die eine Veränderung der Oper verhindern: „Tutti fanno le meraviglie che il Verdi, di cui si ammira generalmente non soltanto l'ingegno, ma anche il carattere, non abbia dato questo bell'esempio a proposito del *Don Carlos* e nei suoi contratti con gli editori non abbia inserita una clausola che vietasse la riproduzione dell'opera sua con un libretto diverso dall'originale. Forse egli non prevedeva uno strazio siffatto.“ (Il *Trovatore*. *Giornale Letterario, Artistico, Teatrale*. Milano. Jg. 15, Nr. 3 (19. Jan. 1868), S. 1.) – „Alle sind davon überrascht, dass Verdi, den man nicht nur generell wegen seines Verstandes schätzt, sondern auch wegen seines Charakters, im Fall des *Don Carlo* all das nicht gezeigt hat, und in seinen Verträgen mit den Verlegern keine Klausel aufgenommen hat, die die Aufführung seiner Oper mit einem anderen Libretto als dem originalen verbietet. Vielleicht hat er eine solche Zerreißung nicht vorhergesehen.“ [Übers. d. Verf.]

⁴⁸ Mariano Spada OP (1796–1873), zunächst Zensor der *Accademia Teologica*, 1855 bis 1867 Generalprokurator der Dominikaner in Rom, 1862 Professor für Dogmatik an der Universität Sapienza in Rom, 1866 Konsultor der theologischen Kommission zur Vorbereitung des Konzils, 1867 bis 1872 Magister Sacri Palatii, seit 1867 Konsultor des SO. Weitergehend vgl. Wolf, Hubert (Hg.): *Prosopographie von Römischer Inquisition und Indexkongregation 1814–1917*. Bearb. von Herman H. Schwedt unter Mitarbeit von Tobias Lagatz (Römische Inquisition und Indexkongregation. Grundlagenforschung III: 1814–1917). Bd. 1–2. Paderborn 2005, hier: Bd. 2, S. 1407–1409.

⁴⁹ Der Beschluss der Konsultorenversammlung ist auf der Rückseite des Gutachtens notiert. Vgl. Das Gutachten Enrico Ferraris, [Seite 12]. Vgl. ebenso ACDF SO Acta Congr. 1867–1869, o. Bl.

nerva. An den Mittwochssitzungen nehmen neben den Kardinalsmitgliedern der Kongregation auch der Assessor, der Kommissar und der Procurator fiscalis, der Ankläger, teil. Im zweiten Sitzungsabschnitt, in dem gewöhnlich die Fälle der Buchzensur ihren Platz einnehmen, sind ferner die entsprechend mit dem Fall betrauten Konsultoren anwesend. Die Kardinäle beraten auf der Grundlage des Urteils der Konsultorenversammlung über den Fall. Dem Usus folgend, schließen sie sich auch im Fall *Don Carlo* dem Urteil der Konsultoren an, ohne allerdings das Einzelvotum zu berücksichtigen.⁵⁰

Zwei auf der Rückseite des Gutachtens verzeichnete Exekutionsnotizen geben Aufschluss darüber, dass die Entscheidung am 6. Februar 1868, also am Tag nach der Congregatio generalis, dem Kardinalvikar und dem Magister Sacri Palatii übermittelt wird.⁵¹

Das Schreiben des Assessors an den Kardinalvikar befindet sich in einem Faszikel mit Korrespondenz zu Zensurangelegenheiten der Jahre 1840 bis 1891 im Archivio Storico del Vicariato, Roma.⁵² Der Assessor informiert in dem Brief in äußerst knapper Form über die Tatsache einer Denunziation der Oper *Don Carlo* beim Sanctum Officium und das Kernproblem: die negative Darstellung der Inquisition und die daraus möglicherweise resultierenden Ressentiments gegen die Institution.⁵³ Nachfolgend gibt er den Beschluss der Kardinäle und damit die Handlungsvorgabe für den Kardinalvikar bekannt:

„Il S[acro] Consesso degli E[minentissimi]mi Cardinali Inquisitori generali Colleghi di V[ostra] E[m]inenz]a R[everendissimi]ma non dubita punto, che non sarà mai permesso di rappresentare un simile dramma comechessia modificato nei teatri romani: purnondimeno a maggiore abbondanza ha ordinato che se ne dia notizia a V[ostra] E[m]inenz]a R[everendissimi]ma.“⁵⁴

Der mit der religiös-moralischen Zensur betraute Kardinalvikar⁵⁵ ist mit Erhalt des Schreibens über das geforderte generelle Aufführungsverbot, das auch jegliche veränderte Fassungen mit einschließt, unterrichtet. In gewisser Weise greift damit die Entscheidung des Sanctum Officium der Forderung des ‚unverändert oder gar nicht‘ von D’Arcais vor, indem es nämlich fordert, nicht nur den Urtext, sondern auch jede veränderte Fassung der Oper zu verbieten, und damit nicht einmal die Möglichkeit zur Blockade schafft. Umgesetzt werden diese Pläne jedoch nicht, denn am 9. Februar 1868 findet im Teatro Apollo die römische Erstaufführung der Oper statt.

⁵⁰ Vgl. ACDF SO Decreta 1868, Bl. 16v.

⁵¹ Das Einzelvotum, auch den General der Polizei zu informieren, ist nicht berücksichtigt worden. Zumindest findet sich keine entsprechende Exekutionsnotiz.

⁵² Vgl. ASVR, Atti delle segreterie, Documenti particolari, b. C, fasc. 2, Bl. 75r. Das Schreiben des Assessors an den Magister Sacri Palatii ist unauffindbar, da dessen Archiv bisher nicht entdeckt worden ist. Es ist davon auszugehen, dass sich die beiden Schreiben inhaltlich sehr gleichen und lediglich differierende Handlungsvorgaben beinhalten. Der Magister Sacri Palatii wird, wie es der zitierte Beschluss darlegt, mit der Aufsicht über die Einfuhr betraut worden sein.

⁵³ Die übrigen im Gutachten angemerkten Kritikpunkte, z. B. der Vorwurf des Revolutionären oder des Liberalismus, scheinen im Rahmen der finalen Entscheidungsfindung keine Rolle zu spielen.

⁵⁴ ASVR, Atti delle segreterie, Documenti particolari, b. C, fasc. 2, Bl. 75r. – „Die heilige Versammlung der hochwürdigsten Kardinäle Generalinquisitoren, Kollegen Eurer hochwürdigsten Eminenz, hat keinen Zweifel, dass es nie erlaubt sein wird, ein solches Drama in den römischen Theatern aufzuführen, egal wie es verändert wird. Nichtsdestotrotz hat die heilige Versammlung darüber hinaus befohlen, dass man Eurer hochwürdigsten Eminenz berichtet.“ [Übers. d. Verf.]

⁵⁵ Vgl. Grempler, Martina: „Die Rolle der Politik“, in: Gerhard, Anselm; Schweikert, Uwe (Hg.): *Verdi Handbuch*. Unter Mitarbeit von Christine Fischer. Stuttgart 2001, S. 84–95, hier: S. 90 [Die Zensur in den einzelnen Staaten].

VI

Mit der Kommunikation des Beschlusses an die exekutiven Instanzen, d. h. die mit Theaterzensur bzw. der Einfuhr in den Kirchenstaat betrauten kirchlichen Würdenträger, ist das Verfahren vor dem Sanctum Officium in Rom abgeschlossen. Dieser in seinem Gegenstand exzeptionelle Fall eines Zensurverfahrens macht auf eindruckliche Weise die päpstlichen Positionen der Zeit deutlich. Enrico Ferraris Votum fügt sich mit seiner Kritik am freiheitlichen Denken eines Rodrigo und mit den Bedenken um Resentiments gegen die Inquisition nahtlos in die kirchengeschichtliche Situation nach der Revolution von 1848 und dem *Syllabus errorum* ein – Gutachter tendieren um der eigenen Profilierung innerhalb der Kongregation willen weniger zur Darstellung ihrer persönlichen Meinung als vielmehr zur Orientierung an den sich aus den zeithistorischen Umständen speisenden Erwartungsmustern der urteilenden Kardinäle. So wird ein Gutachten wie dasjenige zur Oper *Don Carlo* ein ‚Spiegel der Zeit‘.

Keineswegs jedoch darf aus diesem Einzelfall eine generelle Beurteilung der römischen Zensurtätigkeit erfolgen. So eindeutig das Sanctum Officium im Falle *Don Carlo* auch votiert, so kontrovers zeigt es sich in seinem Ringen um eine Entscheidung bei anderen Verhandlungen. Nicht zuletzt die *Causa Onkel Toms Hütte* illustriert die sich zum Teil durchaus widersprechenden Standpunkte innerhalb der Buchzensurverfahren von Römischer Inquisition und Indexkongregation.⁵⁶ Vor dem Hintergrund der seit einigen Jahren betriebenen Quellenforschung im Archiv der Glaubenskongregation, die es ermöglicht, ein Bild der inneren Vielschichtigkeit der Inquisition zu zeichnen, scheint es sinnvoll, den Blick auf die Darstellung der Behörde in künstlerischen Werken – denen als Elemente eines die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit analysierenden und kommentierenden Systems hohes kritisches Potenzial zukommt – zu schärfen, um so zu einer differenzierteren Beurteilung der Inquisitionskritik zu gelangen.

Der Prozess gegen Verdis *Don Carlo* stellt ein außergewöhnliches Kapitel innerhalb der Rezeptionsgeschichte der Oper dar. Will das Werk als eine in der Geschichte angesiedelte, aber gegenwartsbezügliche Analyse von Machtstrukturen den Mangel an Humanität und Freiheit beklagen, so zeigt das Verfahren den realpolitischen Umgang mit derartiger Kritik: Unterdrückung durch Verbot. Wenn den Komponisten neben anderen eine „antiklerikale“⁵⁷ Intention bei der Wahl des Librettos und Vertonung des Stoffes leitet, manifestiert sich in Rom der Erfolg seiner Absicht, indem es von höchsten klerikalischen Kreisen gerade in diesem Sinne verstanden wird. Auch ohne die Kenntnis der Tatsache, selbst ein Tagesordnungspunkt einer Sitzung der katholischen Glaubenshüter zu sein, fällt Verdis persönliche Beurteilung der Vereinbarkeit der katholischen Kirche mit dem neuen italienischen Nationalstaat in einem Brief vom 30. September 1870, kurz nach der Besetzung Roms durch italienische Truppen und damit dem Ende der französischen Protektion des Papstes, deutlich aus und bringt – alles Geschilderte zu-

⁵⁶ Der Fall *Onkel Toms Hütte* ist zwar nach kurzer Prüfung durch die Inquisition an die Indexkongregation verwiesen worden, der hier entscheidende Sachverhalt der kontroversen Meinungen innerhalb des Dikasteriums ist aber ebenso auf die Inquisition zu übertragen. Zum Verfahren vgl. „Onkel Toms Hütte: Revolutionäres Manifest oder gute Lektüre?“, in: Wolf, Hubert: *Index. Der Vatikan und die verbotenen Bücher*. München 2006, hier: S. 155–186.

⁵⁷ Spohr, Mathias: „Don Carlos (1867)/Don Carlo“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd. 1–6. München–Zürich 1986–1997, Bd. 6, S. 470–478, hier: S. 475.

sammengenommen – die Gegensätzlichkeit seiner Überzeugungen und der päpstlichen Politik nach 1848 auf den Punkt:

„L'affare di Roma è un gran fatto, ma mi lascia freddo, forse perchè sento che potrebbe essere cagione di guai, tanto all'estero come all'interno: perchè non posso conciliare Parlamento e Collegio dei cardinali, libertà di stampa e Inquisizione, Codice Civile e Sillabo: e perchè mi spaventa vedere che il nostro Governo va all'azzardo e spera... nel tempo. Che domani venga un Papa destro, astuto, un vero furbo, come Roma ne ha avuti tanti, e ci ruinerà. Papa e Re d'Italia non posso vederli insieme nemmeno in questa lettera.“⁵⁸

Das Gutachten Enrico Ferraris⁵⁹

[Seite 1]

Don Carlo

Dramma

Di Mery, e Camillo Du Locle

Traduzione Italiana

di

Achille de Lauzieres

Musica di G. Verdi

Questo Dramma che fu per la prima volta rappresentato a Parigi sul Teatro Imperiale nel Marzo 1867 può chiamarsi un'indigesto aggregato immorale di sacro, e profano, di ecclesiastico, e di rivoluzionario, di liberalismo, e di favore per gli Ugonotti; quantunque il tutto ti si presenti con brevi detti, ma bastantemente aiutati dai così detti, colpi di scena.

Cinque sono gli Atti.

Tra i personaggi tu trovi [unleserlich] tosto =

Il grande Inquisitore vecchio nonagenario!

Un Frate

Inquisitori

Frati; Famigliari del S[anctum] O[fficium]; soldati etc.

Il fatto tranne il primo atto che si finge in francia, avviene tutto in Ispagna al tempo di Filippo secondo circa il 1560.

Nel primo atto non vi è cosa degna di osservazione, se ne vagli la

[Seite 2]

mutua promessa di matrimonio tra Carlo ed Isabella di Valois, la quale poscia viene data in isposa a Filippo padre di Carlo

Atto secondo

Qui comincia il brutto miscuglio di sacro, e di profano presentando il Scenario il Chiostro di S. Giusto, una Cappella illuminata ove si vede la tomba di Carlo V e nel fondo la porta interna del Chiostro.

La prima Scena ti fa vedere un coro di Frati che salmeggiano (sic) nella detta Cappella; ed un Frate che sottovoce prega (sic) innanzi dalla tomba. Il salmeggiare del Coro fratesco è il seguente =

Carlo il sommo imperatore

Non è più che muta cenere

⁵⁸ Verdi an die Contessa Maffei, Brief vom 30. September 1870, in: Luzio, Alessandro: *Profili biografici e bozzetti storici*. Bd. 1–2. Mailand 1927, hier: Bd. 2, S. 529. – „Die römische Angelegenheit ist ein großes Ereignis, aber es lässt mich kalt, vielleicht weil ich fühle, dass es die Ursache für Schwierigkeiten sein könnte, sowohl im Ausland als auch im Inland: denn ich kann das Parlament und das Kardinalskollegium, die Pressefreiheit und die Inquisition, das Bürgerliche Gesetzbuch und den Syllabus nicht miteinander versöhnen, und weil es mich erschreckt zu sehen, wie unsere Regierung mit Risiko handelt und auf die Zeit hofft. Morgen kommt ein geschickter, schlauer Papst, ein wirklich schlauer, wie Rom schon viele gehabt hat, und er wird uns ruinieren. Ich kann den Papst und den König von Italien nicht gemeinsam sehen, nicht einmal in diesem Brief.“ [Übers. d. Verf.]

⁵⁹ Das Gutachten befindet sich im „Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (ACDF)“ unter der Signatur ACDF SO CL 1866–1869, Nr. 10. Der Text ist handschriftlich und umfasst 11 Seiten. Die Entscheidung der Konsultoren- und der Kardinalssitzung sowie die Exekutionsnotizen befinden sich auf der Rückseite der letzten Gutachtenseite.

Editorische Hinweise: Im Original befindliche Abkürzungen wurden zum besseren Verständnis und zur Vereinheitlichung aufgelöst. So ist bspw. „2^{do}“ durch „secondo“ ersetzt etc. Ansonsten wurden keinerlei orthographische Veränderungen vorgenommen. Die Verteilung des Textes sowie Einrückungen wurden so weit als möglich nachgestellt.

Del Celeste suo fattore
 L'alma altera or trema al piè⁶⁰
 La preghiera poi si raccoglie in queste espressioni =
 Ei voleva regnare sul mondo
 Obbliando colui che nel Ciel
 Segna agli astri il cammino fedel
 L'orgoglio immenso fu –
 Fu l'error suo profondo⁶¹
 Grande è Dio sol e se Ei lo vuol
 Fa tremar la terra, e il ciel.
 Padre che arridi ai tuoi fedel
 Pietoso al peccator conceder tu vorrai
 Che la pace, e il perdon
 Su Lui scenda dal Ciel.⁶²

[Seite 3]

Qui suona la Campana del Chiostro e i Frati uscendo dalla Cappella traversano la scena, e si disperdono per i corridoi del Convento.

Che razza di Salmò, e di preghiera da Chiesa sieno questi ognun lo vede di per se senza bisogno di spiegazione.

Scena seconda

Partiti i Frati dal Coro, ed anche quello che stava inginocchiato alla tomba, un altro frate Converso comparisce per introdurre un personaggio sulla scena, e si ritira muto. La Campana suona di bel nuovo. In questa Scena Carlo manifesta a Rodrigo di essere perduto innamorado di Isabella Sposa già di suo padre; e Rodrigo lo ecci a farsi Re delle Fiandre, per liberare quel popolo oppresso.

La liberazione alla quale qui si accenna è quella dei Ribelli Ugonotti.

Convenendo ambedue nel pensiero cantano come appresso, e pregano insieme per la felice riuscita.

Dio che nell'alma infondere
 Amor volesti, e speme
 Desio nel core accendere
 Tu dei di libertà
 Giuriam insiem di vivere
 E di morire insieme
 In terra, e in ciel congiungere
 Ci può la tua bontà.⁶³

[Seite 4]

In questa eccoti sulla Scena Filippo e la sua sposa Isabella in mezzo ai Frati del Convento di S. Giusto. Un coro di Frati dentro la Cappella torna a cantare come sopra quel tale salmo = Carlo il sommo Imperatore etc.⁶⁴

Parte seconda dell'Atto secondo

Il scenario mostra un sito ridente alle porte del Convento di S. Giusto: la porta del Convento etc.

Nella scena terza comincia l'intrigo amoroso tra D[on] Carlo, e la matrigna Elisabetta fomentato da un cortigiano: e qui delirii, e svenimenti di ambedue. Carlo delirando esce in queste parole = Sotto il mio piè dischiudasi la terra; sia il mio capo percosso dal fulmine; io ti amo, Elisabetta, il mondo è a me sparito⁶⁵ = E mentre vuole abbracciarla essa scostandosi violentemente risponde = Compi l'opera va a svenare tuo padre; e poi bagnato del sangue suo puoi menare la madre all'altare⁶⁶.

⁶⁰ Der Text ist wörtlich dem beiliegenden Libretto entnommen. Vgl. Don Carlo. Opera in Cinque Atti. Parole di Mery e Camillo Du Locle. Musica di G. Verdi. Rappresentata per la prima volta a Parigi sul teatro Imperiale dell'Opéra l'11 Marzo 1867. Traduzione Italiana di Achille De Lauzières. Milano u. a. : Ricordi; Parigi : Escudier, o. J., S. 15.

⁶¹ Der Text ist wörtlich dem beiliegenden Libretto entnommen. Vgl. ebd., S. 15.

⁶² Der Text ist, abgesehen von einer geringfügigen Änderung (in der Vorlage findet sich „Scendan“ statt des von Ferrari notierten „Scenda“), wörtlich dem beiliegenden Libretto entnommen. Vgl. ebd., S. 16.

⁶³ Der Text ist wörtlich dem beiliegenden Libretto entnommen. Vgl. ebd., S. 19.

⁶⁴ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Il coro di dentro (nel mentre passa il Re): Carlo di sommo imperatore / Non è più che muta cenere: / Del celeste suo fattore / L'alma altera or trema al piè.“ (Ebd., 20.)

⁶⁵ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena IV [nicht Scena III, wie der Gutachter angibt] – Carlo: Sotto il mio piè dischiudasi la terra, / Sia pure il capo mio dal fulmine colpito, / Io t'amo, Elisabetta!... Il mondo è a me sparito!“ (Ebd., S. 30.)

⁶⁶ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena IV – Elisabetta: Compi l'opra, a svenar corri il padre, / Ed allor del suo sangue macchiato / All'altar puoi menare la madre.“ (Ebd., S. 30.)

Nella scena quinta: un Cortigiano viene a Filippo per perorare la causa del popolo fiammingo (in favore degli Ugonotti che a quei giorni volevano levare la testa) e lo esorta a dargli la libertà; ma ricusandosi Filippo, il

[Seite 5]

Cortigiano esclama = che nessun braccio potrà mai fermare l'umanità nel suo cammino⁶⁷; e chiama la rivolta delle Fiandre = Volontà di Dio = O Re date alle genti l'attesa libertà.⁶⁸ Filippo gli risponde che se ne vada; e sfugga se può al grande Inquisitore.

Atto terzo P[arte] prima

Nella Scena quarta di questa parte si contiene un Dialogo appassionatamente [sic!] amoroso tra D[on] Carlo, e una Maschera creduta da lui Isabella. Scoperto l'inganno ne seguono gelosie, e voti, e giuramenti di vendetta – Si sente di bel nuovo il suono della Campana sul fare del giorno.

Le Campane delle Chiese che danno tanto sui nervi ai frequentatori dei teatri, che fanno di giorno notte; ora da qualche anno, sono diventate la delizia dei Compositori di drammi teatrali, e bene spesso vi si incontrano.

Parte seconda dell'Atto terzo

Lo Scenario rappresenta la Piazza innanzi la Chiesa della Madonna di Atoche.

Tornano i frati in scena; ma questa volta conducono seco i condannati dal S.[anctum] Off.[icium] I Frati cantano essere quello giorno di terrore, e che i rei moriranno perchè così comanda

[Seite 6]

l'Immortale, cioè l'Imperatore; ma il Signore loro perdonerà se si pentono. Mentre i Frati si allontanano le Campane suonano.

In altra scena si aprono le porte della Chiesa, ove si vede sotto un baldacchino Filippo circondato dai frati. Si presentano alcuni Deputati Fiamminghi per implorare perdono da Filippo; e mentre anche la Regina prega per essi, i frati a una voce gridano = Che sono rebelli, non hanno fede, e quindi non meritano perdono⁶⁹ = Si rappresenta quindi un autodafé, e si vede il chiarore delle fiamme. Intanto si sente una voce che viene dal Cielo = Volate verso il Cielo, volate povere anime, affrettatevi a godere la pace del Signore.⁷⁰ = Mentre il rogo arde un coro di Fiamminghi grida = O Cielo, e potrai ciò soffrire, ne smorzerei queste fiamme? Questo rogo è acceso in tuo nome!⁷¹

Questa sola Scena mostra la necessità che vi sarebbe di fare potendosi un bel falò di questo, ed altri molti Drammi, Commedie, e Tragedie dei giorni attuali.

Atto quarto P[arte] prima

Nella Scena seconda si contiene un Dialogo tra il Grande Inq[uisito]re, e Filippo che lo aveva fatto venire a se, e gli domanda = Se esso cristiano può immolare suo figlio

[Seite 7]

Carlo, ribelle: se il grande Inq[uisito]re lo assolverà e può autorizzare una legge tanto severa, e contro l'amore paterno. A cui risponde il vecchio Inquisitore.

Che la pace del regno vale i giorni di un ribelle⁷²: che Dio per riscattarci immolò suo Figlio⁷³: e questa legge avrà vigore se lo ebbe sul Calvario⁷⁴: per l'esaltazione della fede tutto deve tacere nel Rè, e nel Padre⁷⁵ =

In queste espressioni di paragone si trova un'empietà che non ha luogo di schiarimento.

⁶⁷ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena VI [nicht Scena V, wie der Gutachter angibt] – Rodrigo: No! rugge invan la folgore; Qual braccio mai fermar potrà / Nel suo cammin l'umanità? – Filippo: Il mio!“ (Ebd., S. 34)

⁶⁸ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: Rodrigo: „Un soffio ardente avvivò questa terra / E fece palpitar i popoli che serra. Questa è di Dio la volontà... O Re, date alle genti l'attesa libertà!“ (Ebd., S. 34.)

⁶⁹ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena IV – I Frati: No, son costor infidi, / In Dio non hanno fè; / Vedete in lor – sol dei ribelli! Tutto il rigor – mertan del Re!“ (Ebd., S. 47.)

⁷⁰ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena IV – Una voce dal cielo: Volate verso il ciel, volate pover' alme, / V'affrettate a goder la pace del Signor!“ (Ebd., S. 49.)

⁷¹ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena IV – Deputati Fiamminghi: „E puoi soffrirlo, o ciel! Nè spegni quelle fiamme! / S'accende in nome tuo quel rogo punitor!“ (Ebd., S. 49.)

⁷² Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena II – Inquisitore: La pace dell'impero i dì val d'un ribelle“ (Ebd., S. 51.)

⁷³ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena II – Inquisitore: Per riscattarci Iddio il suo sacrificò.“ (Ebd., S. 51.)

⁷⁴ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena II – Inquisitore: Ovunque avrà vigor, se sul Calvario l'ebbe.“ (Ebd., S. 52.)

⁷⁵ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena II – Inquisitore: Tutto tacer dovrà per esaltar la fè“ (Ebd., S. 52.)

Ad accendere vie più l'odio contro il S[anto] Trib[unale] l'autore tra le altre parole mette anche queste sulla lingua del vecchio cieco Inq[uisito]re. = Io che più volte aggravai la mano sopra molti rei vili; per i grandi di quaggiù scordando la mia fede lascio in pace un gran ribelle, e il Re etc.⁷⁶

Succede quindi un alterco di parole, e di mezze minacce dell'Inq[uisito]re a Filippo; ma si dividono quasi quasi pacificati, e la scena si chiude con queste parole di Filippo = Dunque il trono piegar – dovrà sempre all'altar!⁷⁷

Parte seconda dell'Atto quarto

Lo Scenario mostra per primo le Carceri, e il palazzo del S[anctum] Off[icium] Stanno

[Seite 8]

nel medesimo carcere Carlo, e Rodrigo fautore primo degli Ugonotti, il quale vi si è introdotto per confortarlo alla d[ett]a impresa, perchè essendo ormai esso scoperto, e già destinato ad essere ucciso –

Qui vengono in scena due uomini uno vestito coll'abito del S[anctum] Off[icium] e l'altro armato di Archibugio, e mentre Rodrigo esorta Carlo alle grande impresa, (cioè al sostegno degli Ugonotti) l'uomo spara l'archibugio, e Rodrigo resta mortalmente ferito; dice di morire contento perchè lascia in Carlo un Salvatore alla Spagna.

Nella Scena quinta: comparisce il grande Inq[uisito]re circondato dai frati Domenicani il popolo tumultua, e vuole levarsi a ribellione: il grande Inq[uisito]re comanda di acchettarsi e venerare il Re, come infatti avviene.

Atto quinto

Scenario. Il Chiostro di S. Giusto ove Isabella inginocchiata alla tomba di Carlo V. va tra se ricordando il suoi amori con Carlo figliastro suo, e la promessa fatta a Rodrigo di ajutarlo. Carlo sopravviene, ed Essa gli ricorda di pensare a Rodrigo il quale morì per più grandi idee (cioè per

[Seite 9]

favorire il partito degli Ugonotti).

Carlo dice che vede la desolazione, il sangue, i roghi delle Fiandre e però vuole andare a liberarle, e la matrigna Elisabetta ve lo incoraggia, ed Egli acconsente per la liberazione del popolo di allontanarsi da Lei.

Scena terza

Sorpresi in questo colloquio loro fa conoscere che farà il suo dovere, e li sacrificherà ambedue; e chiesto al grande Inq[uisito]re che cosa farà esso, ne ha in risposta che il S[anctum]. Off[icium] anche farà il suo dovere. Quindi Filippo ripiglia = Abbandono a voi Ministri del Cielo e di Dio vendicatore il Reo, Carlo figlio traditore, e reo di amore iniquo⁷⁸ = Carlo, e Elisabetta rispondono = Che Dio sia giudice⁷⁹ = Filippo, e tutto il Coro dicono a Carlo = Maledetto che hai fatto opera abominevole, morirai, e le tue cenere disperse eresiarco, ribelle, traditore etc.⁸⁰ = Carlo e Elisabetta rispondono = Che essi sono giudicati delittuosi per un casto amore perchè hanno bisogno di due vittime, ma Dio sia giudice.⁸¹

Quindi Carlo disperandosi esce in queste espressioni = Dio mi vendicherà

[Seite 10]

e distruggerà un Tribunale di sangue⁸². (Qui si parla chiaramente contro il Tribunale del S[anctum] Off[icium])

Qui un frate comparisce sulla scena attira Carlo nelle sue braccia, lo cuopre del Suo manto, e lo strascina tutto smarrito entro al Chiostro.

Un coro di Frati nella Cappella accennata in altro atto ripete il così detto Salmo! = Il sommo Imperatore è cenere, e polvere, e la sua anima altera trema nel Cielo al piè del Suo fattore.

Così finisce questo indigesto ammasso di sacro, di profano, di falso, e di ridicolo, di un po' di tutto.

Il Drama veduto sul Teatro più pel Scenario, e per i personaggi che vi prendono parte, che per la Poesia, deve eccitare nello Spettatore un indicibile commozione, risentimento, e odio contro l'Inquisizione, e suoi Ministri; i quali hanno per iscopo, come è ben noto, di mantenere la purità della fede Cattolica senza punto occuparsi di politica. A mio giudizio se ne deve assolutamente

⁷⁶ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena II – Inquisitore: Ed io, l'Inquisitor, io che levai sovente / Sopr'orde vil di rei la mano mia possente, / Pei grandi di quaggiù scordando la mia fè / Lascio tranquilli andar un gran ribelle... e il Re.“ (Ebd., S. 52.)

⁷⁷ Der Text ist wörtlich dem beiliegenden Libretto entnommen. Vgl. ebd., S. 53.

⁷⁸ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Filippo: Abbandono al rigor vostro il reo, / O ministri del ciel, d'un Dio vendicator! / Il figlio indegno è questo che a me diede il Signore. / Reo d'un iniquo amor – Vi cedo il traditore.“ (Ebd., S. 67.)

⁷⁹ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Elisabetta e Carlo: Fia giudice Dio!“ (Ebd., S. 67.)

⁸⁰ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Filippo, l'Inquisitore e Coro: Maledetto! compisti un'opra abbominata! / Tu morrai e la polve al vento fia gettata! / Eresiarca! ribelle! e traditor!... morrai... / Maledetto dal cielo – maledetto quaggiù...“ (Ebd., S. 67.)

⁸¹ Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Elisabetta e Carlo: Del casto nostro amor costor fanno un delitto, / Di due vittime han d'uopo... Iddio giudicherà.“ (Ebd., S. 68.)

⁸² Der Text im beiliegenden Libretto lautet: „Scena III – Carlo: „Dio mi vendicherà: / Un tribunal di sangue / La sua man struggerà.“ (Ebd., S. 68.)

[Seite 11]

e rigorosamente vietare la rappresentazione, e la ristampa; ma parmi che sarebbe dargli un importanza maggiore del merito, se si venisse ad una pubblica proibizione.

Salvo sempre migliore giudizio

Fr. Enrico Ferrari de' Pred[icato]ri

Secondo Comp[agn]o

Vaticano 1 del 1868

[Seite 12]

[Der Beschluss der Konsultorenversammlung:]

Feria II die 3 Feb[ruarii] 1868

D[omini] Cons[ultores] fuer[unt] in V[ot]o Communicetur E[minentissi]mo Card[ina]li Urbis Vicario pro sui notitia. Scribatur insuper R[everendissi]mo P[atri] Mag[istro] S[acri] P[alatii] A[postolici] ut attento invigilet ne similia introducantur, et exemplaria libelli de quo in casu qua tenus sint apud librariorum omnino apprehendat. Quorum unus ultro addidit. Scribatur etiam opp[ortu]ne R.P.D. Directori G[e]n[era]li Politiae.

R[aphael] Monaco Ad[esso]r

[Der Beschluss der Kardinalsversammlung:]

Fer[ia] IV die 5. Februarii 1868

E[minentissi]mi P[atres] Votum D[ominorum] Consultorum adprobarunt

R[aphael] Monaco Ad[esso]r⁸³

⁸³ Unterhalb der protokollierten Entscheidung befinden sich zwei Exekutionsnotizen der Kanzlei des Sanctum Officium, die auf die Benachrichtigung des Kardinalvikar und des Magister Sacri Palatii am 6. Februar 1868 schließen lassen.

BERICHTE

Frankfurt am Main, 26. bis 28. Februar 2007:

„Die Regeln des musikalischen Satzes ‚ihrem Wesen nach‘ und ‚ihrem Gebrauch nach‘ (Mattheson). Musikalische Norm um 1700“

von Nina Eichholz, Frankfurt am Main

Der Vorwurf des blinden Dogmatismus und der Erstarrung in Intervallarithmetik, den Johann David Heinichen und Johann Mattheson in ihren frühen Schriften (1711 bzw. 1713) der Musiktheorie älteren Stils machen, rührt an ein grundsätzliches normatives Problem in der Musik. Welche Struktur, welche Geltungskraft haben Regeln in der Musik, und wann können sie als erfüllt gelten? Heinichen und Mattheson setzen dem von ihnen diagnostizierten Dogmatismus ein neues Konzept von musikalischer Norm entgegen: Regeln sollen nicht mehr absolut, sondern situativ gelten; Regeln gelten nicht mehr für immer und in allen Fällen, sondern müssen konstitutiv eine Praxis-, Publikums-, Laien- und Gesellschaftsorientierung einschließen. Einen Komponisten, einen Musiker, einen Hörer mit diesem normativen Verständnis nennen Heinichen und Mattheson „galant“. Die vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M. in Zusammenarbeit mit dem Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit der Universität ausgerichtete Tagung stellte zur Diskussion, ob sich über diesen normativen Zugriff ein tieferes Verständnis des Stilwandels in der Musik um 1700 gewinnen lässt. Da sich in der jüngeren geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung gezeigt hat, dass Normen transversale Struktur haben, d. h. quer durch die unterschiedlichen Handlungs- und Sinnsysteme eines Menschen und einer Gesellschaft gehen, lag es nahe, Nachbardisziplinen hinzuzuziehen, namentlich die Rechtsphilosophie, in der bei Christian Thomasius zeitgleich – und von Heinichen und Mattheson explizit rezipiert – ein ähnlicher Wandel der Normstruktur stattfindet.

Rainer Bayreuther (Frankfurt am Main), Initiator und Organisator der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Tagung, vertrat in seinem einleitenden Referat die These, dass sich um 1700 die Regeln des musikalischen Satzes von Inhalten des musikalischen Wissens hin zu Normen des musikalischen Handelns verändern. Die musikalischen Regeln, die Mattheson im *Neu-eröffneten Orchestre* (1713) aufstelle, könnten anhand einer thomasianischen Unterscheidung von Normstrukturen begriffen werden: Sie entsprächen der flexiblen Handlungsnorm des „consilium“, nicht mehr der starren Wissensnorm des „imperium“. Joachim Kremer (Stuttgart) führte diesen Ansatz weiter, indem er im musikalischen „Geschmack“ eine neue, sehr wohl normative Kategorie dingfest machte, die ab 1720 zur älteren „Regel“ in Konkurrenz tritt.

Der Rechtshistoriker Miloš Vec (Frankfurt am Main) erläuterte den Rechtsbereich, der im thomasianischen Rechtssystem jene „weichen“ Normen beherbergt, das Decorum: Die decoralen Normen seien in der Unterscheidung anständig/unanständig (und nicht: richtig/falsch) codiert, und ihr Imperativ sei ein konstitutiv zeitgebundener: Mode. Der Philosoph Alexander Aichele (Halle/Saale) fügte weitere Aspekte des juristischen Decorum hinzu: Wer galant handelt, kann seine Handlungsnormen oft nicht explizit benennen („je ne sais quoi“), ihre Evidenz kann sich nur sinnlich erweisen, und sie können nicht durch einen Regelkatalog, sondern nur durch gutes Beispiel vermittelt werden. Mit dem Hinweis, dass Thomasius selbst „galant“ als Übersetzung von Decorum vorschlägt, war die Tagung bei ihrer entscheidenden Frage angekommen: Beschreibt diese decorale Normstruktur adäquat den Regelgebrauch „galanter“ Musiktheorien? Mit Matthesons in der *Critica Musica* (1722) gegebener Selbstauskunft als „Musicus eclecticus“, der sich keiner Autorität ausschließlich unterordnet, stellte Wolfgang Hirschmann (Halle/Saale) ein zentrales Fallbeispiel vor. Versteht man nämlich den eklektischen Stil Matthesons und Telemanns – Hirschmann zeigte den Stil an einem Telemannschen Konzert für zwei Hörner auf – vor dem Hintergrund des Decorum, bekommt sein undogmatisches Nachahmungsprinzip überhaupt erst die gebührende normative Würde.

Dieses normative Kriterium liegt, wie Rainer Kleinertz (Saarbrücken) zeigte, auch den Kritiken Matthesons in der *Critica Musica* zugrunde. Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) lieferte mit Telemanns Auffassung, eine Fuge müsse weniger kontrapunktisch-streng als vielmehr affektiv wirksam sein, weitere Indizien. Ist damit auch eine anthropologische Neuausrichtung verbunden, in der Musik nicht mehr nur Abbild ewiger Wahrheiten, sondern Medium menschlicher Selbstbezüglichkeit und sinnlicher Glückseligkeit ist? Für die Literatur bejahte dies der Literaturwissenschaftler Friedrich Vollhardt (München), der anhand Thomasius' *Cautelen* (1713) darlegte, wie die decorale Normstruktur der Literatur eben dieses anthropologische Feld öffnet. Skeptisch hingegen blieb Helmut Well (Weimar), der Heinrichens Projekt einer Generalbasslehre ohne Bezifferung auf die Fragestellung der Tagung hin untersuchte. Hier blieb in der kontroversen Diskussion offen, an welcher Stelle denn nun Evidenz generiert wird: bei den richtigen Kompositionsregeln oder ‚nur‘ beim richtigen musikalischen Resultat?

In andere Nationalkulturen blickten Thomas Christensen (Chicago), Sebastian Klotz (Leipzig) und Saskia Woyke (Weimar). Christensen zeigte auf, dass schon für Marin Mersenne die strengen musikomathematischen Regeln Lücken lassen, die durch Erfahrung (*bienséance*) geschlossen werden müssen. Klotz stellte eindrücklich dar, wie dominant decorale Normstrukturen in der Musiktheorie von Roger North (1728) sind: Nicht „nature“, sondern „human nature“ sei für North die normative Grundlage der Musik. Mit dem Konzept der „irregularità“, das Pietro Antonio Ziani ab den 1660er-Jahren für seine venezianischen Opern in Anspruch nahm und das klar auf die Erwartung des zahlenden Publikums anstatt auf die Forderungen der Musiktheorie abgestimmt war, machte Woyke auf eine weitere Spur gesellschaftlicher wie musikalisch manifester Aufweichung strenger Regelmäßigkeit im 17. Jahrhundert aufmerksam. Schließlich wies Michael Maul (Leipzig) nach, dass mit dem „Horribilicribrifax“, den Heinichen in der Generalbasslehre (1711) als altmodischen Typus gegen den modernen „galanten“ Musiker abgrenzt, konkret Johann Kuhnau gemeint ist – und der war Heinichens Lehrer. Alt und neu wurden also kräftig personalisiert, kein geringes Indiz eines Epochenwandels.

Dass dieser Wandel mit dem Begriff der Norm präziser als bisher beschrieben und historisch kontextualisiert werden kann, dass die Konjunktur der Kategorien ‚Natur‘ und ‚Nachahmung‘ im Musikschrifttum um 1700 aus der Perspektive des Decorum verstanden werden müssen und dass die herkömmlichen Datierungen eines „galanten“ Stils in die 1730er-Jahre oder noch später revisionsbedürftig sind, darüber herrschte in der Schlussdiskussion Einigkeit.

Wien, 3. bis 5. Mai 2007:

**„Im Schatten des Kunstwerks“
Internationaler Kongress für Musiktheorie**

von Elisabeth Haas, Wien

Hinter dem Licht praktischer Kunstausübung scheint die Musikreflexion eher im Schattenreich angesiedelt. Dass Licht und Schatten jedoch untrennbare Phänomene sind, ebenso wie die Musikpraxis und ihre theoretische Fundierung, stellte der Internationale Kongress für Musiktheorie, der im Mai 2007 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien abgehalten wurde, in mehrfacher Hinsicht dar: Zum einen durch die Wahl der Kongressthematik – das Verhältnis von musikalischer Praxis und Reflexion im 17. und 18. Jahrhundert im Wiener (österreichischen) Raum, unter besonderer Berücksichtigung des Lernens und Lehrens von Komposition und Theorie. Ebenso durch die Einladung renommierter Referentinnen und Referenten, die unterschiedlichen Fachgebieten angehören: Vertreten waren gleichermaßen Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker sowie Musikinterpreten mit wissenschaftlicher Orientierung. Zum Dritten durch live dargebotene Musikbeiträge zu den Referaten, ausgeführt durch Studierende der Universität. Zum Vierten durch themenbezogene Ausstellungen in der Universitätsbibliothek sowie der Wienbibliothek im Rathaus.

Eine der leitenden Thesen des Kongresses war die Frage nach einer spezifisch österreichischen Tradition der Musikvermittlung – nach einer „Schattenschule“ hinter der ersten Wiener Schule. Besonderes Interesse galt dabei Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*; Fuxens Einflüssen wurde in mehreren Referaten nachgespürt: so im Festvortrag durch Renate Groth (Bonn), die Grundsätzliches zu Fuxens Lehrmethode erörterte, durch Jen-yen Chen (Taipeh), der Auswirkungen der Lehre Fux' in Wagenseils A-cappella-Messe aus dem Jahr 1735 untersuchte sowie Martin Eybl (Wien), der anhand der Kirchensonaten – durchaus einflussreiche Werke, fernab von antiquiertem Schreibstil – den Komponisten Fux aus dem „Schatten des Theoretikers“ befreite; der Fux-Rezeption bei Haydn und Beethoven ging John Patrick MacKeown (Basel) nach, die Rolle der Fux-Studien in Beethovens Unterricht bei Haydn untersuchte Gerhard Winkler (Eisenstadt).

Ausgehend von einer Kompositionsstudie Thomas Attwoods widmete sich Dieter Torkewitz (Wien) Mozarts Unterricht und zeichnete Spuren von dessen Vermittlungsmethode nach. Wie sehr die Wiener Musiktheorie des 17. Jahrhunderts römischen Einflüssen – insbesondere jenen Giacomo Carissimis und Athanasius Kirchers – unterstand, zeigte Melanie Wald (Zürich) auf. Angelika Moths (Basel) begab sich auf eine kriminalistische Spurensuche und verortete Johann Valentin Eckelts *Prolegomena de musica in Genere* zwischen Froberger und Pachelbel. Ein Beispiel für polemische Musikkritik im frühen 18. Jahrhundert lieferte Oliver Wiener (Würzburg) mit Matthesons Verriss von Franz Xaver Anton Murschhausers *Academia musico-poetica*.

Ein weiterer Themenkomplex widmete sich dem Verhältnis von Kontrapunkt- und Generalbassdenken: Wolfgang Horn (Regensburg) verfolgte die zunehmende Profilierung von Kontrapunktlehre und Harmonielehre im 18. Jahrhundert am Beispiel Georg und Gottlieb Muffats sowie Johann David Heinichens. Zwei Lehrwerken aus dem Wiener Raum galten die Untersuchungen Ludwig Holtmeiers (Freiburg) und Stefan Rohringers (München): Emanuel Aloys Försters *Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses* und Joseph Preindls *Wiener Tonschule*. Ladislav Kaëic (Bratislava) machte jene Einflüsse fest, die die Generalbasslehre der Franziskaner in der Slowakei im 18. Jahrhundert prägten. Besonderheiten der Wiener Ricercarproduktion des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zeigte Markus Grassl (Wien) auf, Peter Waldner (Innsbruck) stellte Alessandro Pogliettis *Rosignolo* in soziokulturellen Kontext und spielte das Werk am Cembalo, Walter Kreyszig (Saskatchewan) ging der Bedeutung des Guidonischen Hexachords für Kompositionspraktiken im *stile antico* im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts nach.

Wissenschaftliches Anschauungsmaterial zu den Referaten war in der kongressbegleitenden Ausstellung in der Bibliothek der Musikuniversität präsentiert. Als Ausstellungshöhepunkt kann die Vorstellung der Originalhandschrift von Alessandro Pogliettis *Compendium* (1676) gelten, die vom Stift Kremsmünster als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurde. Darüber hinaus wurde auch ein Originaldruck von Kirchers *Musurgia Universalis* (1650) gezeigt. In einer weiteren Veranstaltung in der Wienbibliothek im Rathaus waren einige Autographe von Schubertskizzen aus dessen Lehrzeit einzusehen sowie eine weitere Barockhandschrift, die lange Zeit Poglietti zugeschrieben war.

Der gut besuchte Kongress verdankt sich der Konzeption und Initiative von Dieter Torkewitz, Lehrkanzelinhaber für Musiktheorie an der Wiener Musikuniversität. Ihm als „Praktiker“ zur Seite gestaltete und leitete Ingomar Rainer, Professor am Institut für Aufführungspraxis und Spezialensembles älterer Musik, die Musikbeiträge mit Umsicht und Kompetenz.

Freiburg im Breisgau, 4. und 5. Mai 2007:

„Dichtung und Musik“

von Elena Veit, Heidelberg

Veranstaltet vom Studium generale und dem Deutschen Seminar II der Albert-Ludwigs-Universität fand im Haus zur Lieben Hand ein auch von der Freiburger Goethe-Gesellschaft nachhaltig unterstützter Kongress über das weitverzweigte Thema „Dichtung und Musik“ statt; die Durchführung der Tagung lag bei Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer. Im Zusammenhang mit

dieser Tagung ist auch der von der Goethe-Gesellschaft mitveranstaltete Liederabend zu sehen, den die berühmte Sopranistin Ildikó Raimondi, österreichische Kammersängerin und Mitglied der Wiener Staatsoper, am 7. Mai im Historischen Kaufhaussaal ausschließlich mit Goethe-Vertonungen gegeben hat.

Die Tagung ermöglichte einen aufschlussreichen Einblick in die vielschichtige Thematik von Dichtung und Musik. Ulrich Tadday (Bremen) eröffnete, nach einer Begrüßung durch den Prorektor Karl-Reinhard Volz und der Einleitung in die zu verfolgenden Fragestellungen von Achim Aurnhammer, den Kongress mit einer vernichtenden Kritik des Romans *Kreutzersonate* von Margriet de Moor. Er sah in diesem Text eine misslungene Rezeption der Kreutzersonate Janáček, in der die Uminterpretation und besonders die Trivialisierung im Felde des Romans erheblich störten – eine Diagnose, die dazu nötigt, die Frage nach Qualität, und damit Qualitätskriterien, von Dichtung zu stellen. Tadday bot mit seinem Vortrag ein Kapitel der Wirkungsgeschichte von Musik und damit zugleich ein Beispiel für die Inspiration der Dichtung durch dieses andere Medium.

Die Ausweitung der medialen Wechselwirkungen um das Szenische bis hin zum Film war Gegenstand des Vortrags von Albrecht Riethmüller (Berlin). Er zeigte dies am Beispiel der *Sommernachtstraum*-Verfilmungen von Max Reinhardt und Woody Allen, die sich in ihren filmischen Realisierungen nicht nur auf Shakespeare, sondern auch auf die *Sommernachtstraum*-Musik von Mendelssohn produktiv, wenngleich höchst unterschiedlich beziehen.

Ideologie, Ethik im weitesten Sinne, im Felde von orchestraler Gedichtvertonung, aber auch in Opern Mozarts, Verdis und Alban Bergs als mögliches Anliegen oder aber eher als mögliche Lesart der Rezipienten stand in den Beiträgen von Hermann Danuser (Berlin), Mathias Mayer (Augsburg) und Herbert Zeman (Wien) im Mittelpunkt der Betrachtungen, während die vergleichende Analyse von Vertonungen der Bruchstücke aus der Goetheschen *Harzreise im Winter* von Reichardt und Brahms (Peter Horst Neumann) divergierende und zugleich durchaus legitime Möglichkeiten der Vertonung als Interpretation von Kunst durch Kunst aufzeigte. Und dass in der Geschichte der Gedichtvertonungen sich geradezu zuweilen paradigmatische Wechsel in der Ästhetik ereignen, sprach Wilfried Gruhn (Freiburg) in seinem Vortrag über „Liedästhetik an der Wende zum 20. Jahrhundert“ an; er sah in dieser Zeit einen Wandel in den Vertonungen deshalb, weil sich viele Komponisten nun mehr von strukturellen Vorgaben der Dichtung angeregt sahen als von deren semantischen Dimensionen.

Dass der Librettist und opernbegeisterte Schiller eine derart große Wirkung auf Verdi ausübte, legt natürlich die Frage nach dem „musikalischen Dichter“ Schiller nahe, eine Herausforderung, die Dieter Borchmeyer (Heidelberg/München) ebenso aufgegriffen hat wie Manfred Schneider (Bochum) die „Hör“- und „Wirkungsarten“ des uns stets verstellt bleibenden originären Sirenen gesangs bei Homer und dessen Umdeutungen etwa bei Adorno und Kafka sowie in Kompositionen von Debussy bis zur Gegenwartsmusik.

Wenn es eines Beweises bedurft hätte, jene Abgründigkeit des „und“ zwischen „Dichtung und Musik“ zu belegen, die Achim Aurnhammer gleichsam als Motto über die Tagung bei ihrer Eröffnung gestellt hatte, dann waren es die Vorträge und Diskussionen der Tagung selbst, deren Ergebnisse Günter Schnitzler in seinem Schlusswort zusammenfasste. Das „und“ ist im Rahmen dieses Kongresses nicht nur nicht erschöpfend abgehandelt worden, sondern es fordert geradezu zu weiterer Untersuchung heraus. Das Studium generale der Universität Freiburg hat sich deshalb entschlossen, im kommenden Wintersemester eine Vortragsreihe „Dichtung und Musik“ zu veranstalten, in denen weitere Lesarten jenes „und“ in der intermedialen Verknüpfung von Dichtung, Musik, Szene und auch Philosophie vorgestellt werden. Weiterhin ist geplant, die mit großem Interesse zur Kenntnis genommenen Vorträge des Kongresses wie die künftigen der geplanten Vortragsreihe in einem Sammelband zugänglich zu machen, für den Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer die Herausgeberschaft übernommen haben.

Graz, 4. bis 6. Mai 2007:

„Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte: Auf der Suche nach verspielten Optionen“

von Hanna Zühlke, Erlangen

Unter dem ungewohnten Gesichtspunkt einer Gewinn-Verlust-Bilanzierung nahm das von Andreas Dorschel (Graz) und Andreas Haug (Erlangen) organisierte Symposium bekannte musikhistorische Vorgänge und Sachverhalte vom Mittelalter bis in die Moderne in den Blick, um einmal gezielt nach den Verlustmomenten und verspielten Optionen zu fragen, welche im teleologischen Konzept einer scheinbar auf steten Zugewinn gepolten Musikgeschichte keine Erwähnung finden.

Die dokumentierte Wirklichkeit impliziert keine Notwendigkeit („Es musste so kommen“), das tatsächlich Eingetretene spiegelt nur eine von vielen Möglichkeiten wider („Es hätte auch anders kommen können“). Dieses nicht realisierte historische Potenzial kann – so Andreas Dorschel (Graz) in seinem methodologisch akzentuierten Einleitungsvortrag – in Abhängigkeit von dem zugrunde liegenden Denkmodell auf unterschiedliche Art und Weise verstanden werden: als unerfüllte Absicht, ungelöstes Problem, unterdrückter Versuch oder als nicht gewählte Alternative innerhalb eines Entscheidungsprozesses.

Einen ersten Verlust im Sinne einer aufgegebenen Reflexionsform ließ Max Haas (Basel) anhand seiner Beobachtungen zum Werkcharakter von Musik greifbar werden: Das mittelalterliche, von aristotelischen Kategorien geprägte Nachdenken über Musik, das sich an dem Wortpaar *érgon* (opus, Produkt) und *enérgēia* (operatio, Produzieren) orientiert und vornehmlich Techniken der Klangorganisation untersucht, wird durch den das Produkt betonenden emphatischen Werkbegriff abgelöst.

Sam Barrett (Cambridge) beschäftigte sich unter der Fragestellung des Symposiums mit den Anfängen musikalischer Schriftlichkeit, die er im Kontext der spärlich überlieferten Zeugnisse metrischer lateinischer Verse als wichtigen Bestandteil einer umfassenden stilistischen Transformation deutete. Darüber hinaus stellte er Überlegungen zu den denkbaren Eigenschaften einer Tradition unnotierter Verse an.

Als vertagte musikgeschichtliche Option identifizierte Andreas Haug (Erlangen) die Textlosigkeit von Musik, die mit nachhaltigem Erfolg erst in der Instrumentalmusik der Neuzeit wirksam wurde. Dennoch lassen sich bereits im Mittelalter, bei dessen schriftlich überlieferter Musik es sich fast ausnahmslos um texttragende Musik handelt, Spuren autonomer Formbildung, etwa im Bereich der frühen Sequenz, entdecken.

Rob C. Wegman (Princeton) thematisierte das Phänomen des „falschen Kontrapunkts“, wie es der Musiktheoretiker Franchino Gaffori (*Practica Musicae*, Mailand 1496) erläutert. Es handelt sich dabei um eine dissonante, der westlichen Tradition diametral gegenüberstehende Praxis des mehrstimmigen Singens, die sich nur noch vereinzelt in Quellen nachweisen lässt.

An die von Barrett aufgeworfene Frage bezüglich Rolle und Funktion musikalischer Schriftlichkeit knüpfte Birgit Lodes (Wien) mit medientheoretischen und -historischen Überlegungen zur Erfindung des Typendrucks von mehrstimmiger Musik durch Ottaviano Petrucci im Jahr 1502 an. Die Begeisterung für das auf der Seite der großen musikgeschichtlichen Gewinne verbuchte „Ereignis Petrucci“ machte die Forschung lange Zeit blind für offensichtliche Schwächen in den frühen Drucken und führte dazu, dass die ungebrochene Bedeutung des weiterhin verwendeten handschriftlichen Codex' unterschlagen wurde.

Mit der Fokussierung von Aufzeichnungspraktiken des 17. Jahrhunderts lieferte auch Margaret Murata (University of California, Irvine) einen Beitrag zum Problem musikalischer Notation: Die im Zuge der Diskurse um eine historisch angemessene Aufführungspraxis entstandenen Rekonstruktionen lückenhafter Notentexte, welche – wie die neueste Forschung zur Monodie nahe legt – nicht nur auf Generalbass- und Verzierungspraktiken verweisen, spiegeln unterschiedliche Versuche wider, den Verlust der tatsächlichen Klangrealität vergessen zu machen. Daneben gerieten – abgesehen von den für das folgende Jahrhundert wichtigen Formen Oper und Konzert – viele

Gattungen und ganze Repertoires der lebendigen musikalischen Kultur des Barocks aus dem historiographischen Blick.

Unter Einbeziehung zeitgenössischer Aussagen Caccinis und Schütz' (Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, Dresden 1648) diskutierte Bettina Varwig (Oxford) die Anwendung des vom Fortschrittsgedanken der Aufklärung geprägten modernen Konstrukts, welches Geschichte als steten Zugewinn durch Innovation deutet, auf die Zeit um 1600 kontrovers.

Wolfgang Auhagen (Halle/Saale) beschäftigte sich in seinem Beitrag mit der Geschichte der Stimmungssysteme seit dem 16. Jahrhundert, die er als Suche nach einer angemessenen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Idealvorstellungen deutete, wie etwa dem Wunsch, einen möglichst großen Tonbereich nutzen zu können und dem Ziel, den Tonarten einen jeweils charakteristischen Klang zu verleihen. Gewinne auf der einen Seite gingen mit Verlusten auf der anderen einher; in Abhängigkeit von der ästhetischen Präferenz kamen die verschiedenen Ansätze zu variierenden Ergebnissen.

Guido Heldt (Bristol) verfolgte die Spur des kulturellen Relativismus in Johann Nikolaus Forkels Einleitung zu dessen *Allgemeiner Geschichte der Musik* (Band 1, Leipzig 1788): Bei der Ermittlung eines Konzepts musikalischer Ordnung und Schönheit, welches dem sich anschließenden musikgeschichtlichen Überblick als Maßstab dienen soll, erwägt der Autor für einen Moment, ob es vielleicht gar kein solches universell gültiges Modell gäbe, sondern vielmehr unterschiedliche, vom jeweiligen kulturellen Kontext abhängige Arten der Perfektion. Aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts suchte Heldt nach Gründen für die Aufgabe dieser alternativen Denkmöglichkeit.

Mittels detaillierter Analysen zu den Finalsätzen in Schumanns Streichquartetten untermauerte Manfred Hermann Schmid (Tübingen) seine These zum Problem der Schlussfindung im 19. Jahrhundert. Zu den Spezifika dieser Zeit, welche in vielerlei Hinsicht eine Wende in der Musikgeschichte bedeute, rechnete er die Aufgabe einer Orientierung am Leitmodell der Sprache in der Musik und die Abwertung der handwerklichen Praxis, die mit einer gleichzeitigen ästhetischen Aufwertung der Musik als Kunst einhergehe.

Thomas Schmidt-Beste (Bangor) führte den Gedanken einer Erosion der handwerklichen Tradition in der Musik des 19. Jahrhunderts weiter, widersprach jedoch Schmid hinsichtlich des dabei diagnostizierten Verlustmoments, indem er die landläufige Meinung, nach der die Inspiration („ingenium“) das Handwerk („ars“) im mittleren bis späten 18. Jahrhundert verdrängte, als zu kurzichtig entlarvte.

Lydia Goehr (New York) untersuchte aus der Perspektive von Gewinn und Verlust das Aufkommen neuer Gattungsbezeichnungen und Werktitel: Paradigmatisch fokussierte sie dabei die Bezeichnung „Musikdrama“ gegenüber „Oper“ in den Werken Richard Wagners und fragte nach den Unterschieden dieser beiden Begriffe, indem sie Wagners allgemeine Philosophie des Namens und des Benennens aufgriff.

Christoph Reuter (Köln) legte den Schwerpunkt in seinem Vortrag über die Geschichte der abendländischen Blasinstrumente auf diejenigen Tonwerkzeuge, die zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert verloren gingen und somit tatsächliche Verluste darstellten, während bei den Entwicklungsverläufen der gängigen Holz- und Blechblasinstrumente steter Zugewinn zu beobachten ist, indem die jeweils neu entwickelten Instrumente die Vorteile, nicht jedoch die Nachteile ihrer unmittelbaren Vorläufer übernahmen.

An die Überlegungen Reuters anknüpfend behandelte Julian Johnson (Oxford/London) die Klangfarbe in der Musik des 20. Jahrhunderts: Mit der Kraft eines verdrängten historischen Potenzials erweiterten sich sprunghaft die Möglichkeiten der Entwicklung und Färbung von Klängen bis hin zu akustischen Phänomenen, die vorher als „Lärm“ verfemt worden waren.

Die abschließende Podiumsdiskussion thematisierte noch einmal die Intention des Symposiums: Den Blick auf verspielte Optionen, entstandene Verluste und verworfene Alternativen innerhalb der europäischen Musikgeschichte zu richten, dient der kritischen Auseinandersetzung mit positivistischer Musikhistoriographie. Dabei sollen musikgeschichtliche Gewinnmeldungen jedoch nicht etwa durch eine nun erzählbar gewordene Verlustgeschichte dementiert werden; die Frage nach den nicht verwirklichten Möglichkeiten führe – so Haug – vielmehr zu einem besseren

Verständnis der tatsächlich verwirklichten, indem sie deutlich mache, woran es gelegen haben mag, dass es so und nicht anders kam.

Die schriftlichen Fassungen der Vorträge werden 2008 in den *Grazer Studien zur Wertungsforschung* erscheinen.

Lübeck, 10. bis 12. Mai 2007:

„Text – Kontext – Rezeption: Zum 300. Todestag von Dieterich Buxtehude“

von Almut Jedicke, Kiel

Unter der wissenschaftlichen Leitung von Wolfgang Sandberger, Volker Scherliess (beide Lübeck) und Gunilla Eschenbach (Marbach) lud die Musikhochschule Lübeck zu einem dreitägigen Symposium anlässlich des 300. Todestages von Dieterich Buxtehude ein. Interdisziplinär angelegt sprachen neben Musikwissenschaftlern auch Vertreter anderer geisteswissenschaftlicher Fachrichtungen, die sich dem Komponisten und seinem Werk unter theologischen oder literaturwissenschaftlichen Aspekten näherten. Dabei garantierte der thematisch weit gefasste Rahmen durch die Einteilung in die drei Sektionen „Text“ – „Kontext“ – „Rezeption“ eine inhaltliche Vielfalt. Anschaulich und schlüssig argumentierte Heinrich W. Schwab (Kopenhagen) in seinem Festvortrag für eine entgegen der bisherigen Forschung veränderte Personenzuordnung bei dem Gemälde von Johannes Voorhout (Hamburg 1674, Museum für Hamburgische Geschichte), derzufolge der Gambenspieler als Buxtehude zu identifizieren sei.

Die erste Sektion „Text“ war hauptsächlich speziellen Kompositionsverfahren Buxtehudes gewidmet. So sprach Friedhelm Krummacher (Kiel) über „Vokale Variationen: Buxtehudes ‚Ciaccone‘ für Vokalensemble“; Peter Wollny (Leipzig) befasste sich mit „Parodie, Imitatio und Aemulatio in der geistlichen Vokalmusik von Dieterich Buxtehude“, indem er Musik und zugrunde liegende Texte mit Werken Theiles und Grazianis verglich. Michael Belotti (Freiburg) untersuchte die zyklischen Choralbearbeitungen Buxtehudes für Tasteninstrumente. Die frömmigkeitsgeschichtliche Position Buxtehudes erläuterte Wolfgang Miersemann (Halle/Saale) und ging der Vokalmusik textphilologisch auf den Grund.

Auf das Umfeld des Jubilars lenkte die zweite Sektion „Kontext“ den Blick. Dazu gehörten die spärlich überlieferten biographischen Quellen zu Buxtehudes unmittelbarem Amtsvorgänger an St. Marien in Lübeck, Franz Tunder, die Almut Jedicke (Kiel) neben einer Skizzierung der Anfänge der Abendmusiken diskutierte. An den Begriff ‚Abendmusik‘ knüpfte Andreas Waczkat (Lüneburg) an unter dem Thema „‚Extraordinaire Musiken‘ in Wismar und Rostock. Zur Migration der Lübecker Abendmusiken im südlichen Ostseeraum“. Peter Wollny und Michael Maul (Leipzig) stellten in ihrem gemeinsamen Beitrag „Bach und Buxtehude – neue Perspektiven anhand eines Quellenfundes“ die Weimarer Orgeltabaturen (die u. a. ein Fragment der Choralfantasie BuxWV 210 in einer frühen Abschrift Bachs enthalten) mit akribischen Schriftvergleichen vor. Irmgard Scheitler (Würzburg) wies im Oratorium „Wacht! Euch zum Streit gefasset macht“ textanalytisch dramaturgische Mängel nach und zog die Texte musikdramatischer Werke von Hammerschmidt, Fromm, Strutius, Funcke und Buxtehude vergleichend heran. Schließlich erläuterte Christian Bunnens (Berlin) die Musikauffassung von Caspar Rütz und dessen Sicht Lübecker Musiktraditionen.

Über engere biographische, quellenkundliche und regionalgeschichtliche Aspekte hinaus referierte in der dritten Sektion „Rezeption“ Otto Biba (Wien) über Wiens „Alte Musik“-Szene im 19. Jahrhundert und Buxtehude; Joachim Kremer (Stuttgart) stellte die Buxtehude-Rezeption in Frankreich vor, indem er André Pirros breite Quellenstudien analysierte. Christoph Wolff (Cambridge, USA) wies auf die generell im 18. Jahrhundert entschlackten Versionen der Abschriften von Buxtehudes Kompositionen und die Tendenz zur Instrumentierung durch Registrierungsanweisungen für die Orgel im 19. Jahrhundert hin. Jürgen Heidrich (Münster) konzentrierte sich auf die Glaubensgemeinde Ugrino, die eine Buxtehude-Gesamtausgabe in den 1920er-Jahren begann. Dar-

an schloss Jan Bürger (Marbach) mit seinem Beitrag „Planetenklänge. Buxtehude im Weltbild Hans Henny Jahnn's“ an. Unter dem Titel „Buxtehude, Nördlichkeit, Erhabenheit“ setzten sich Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (beide Kiel) mit der spezifischen Konstruktion einer Kategorie des Nordischen in der Musik auseinander; ihre Diagnose einer ideologischen Begriffsbelastung führte zu einer regen Diskussion. Beim Abschlussreferat über „Buxtehude in Amerika“ dokumentierte Kerala Snyder (New Haven, USA) die frühesten nachweislichen Aufführungen von Werken Buxtehudes in der Neuen Welt und zeigte Übermittlungswege durch französische Organisten.

Die Anstöße, die das Symposium und auch die in den Pausen angeregt geführten Diskussionen gaben, verdeutlichten in ihrer großen Bandbreite, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Buxtehudes aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln längst nicht abgeschlossen ist.

Essen, 13. bis 17. Mai 2007:

„Giacomo Meyerbeer: Le Prophète“

von Udo Sirker, Essen

Aus Anlass der Fertigstellung der Edition von Meyerbeers *Le Prophète* innerhalb der neuen Gesamtausgabe fand an der Folkwang Hochschule Essen ein viertägiges Festival zusammen mit einem internationalen wissenschaftlichen Kongress statt. In einem von Matthias Brzoska und Andreas Jacob durchgeführten mehrjährigen Editionsprojekt wurde erstmals die originale Werkgestalt unter Einbeziehung zahlloser verloren geglaubter Werkteile rekonstruiert. Dies war möglich geworden, nachdem Sieghart Döring das im Zweiten Weltkrieg verschollene Partiturotograph in der Bibliothek Jagiellónska in Krakau wieder aufgefunden hatte. Am Ort des ehemaligen Klosters Essen-Werden waren im Rahmen der Hochschularbeit ideale Voraussetzungen gegeben, um eine Verbindung zwischen wissenschaftlichen Erkenntnissen und einer musikpraktischen Umsetzung zu schaffen.

29 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, England, Frankreich, Italien, der Schweiz, Tschechien, Schweden und USA waren zusammengekommen, um sich mit verschiedenen Teilaspekten wie „Edition“, „Konzeption“ und „Rezeption“ zu beschäftigen.

Über Probleme bei der Edition berichteten der Mitherausgeber und Mitveranstalter Andreas Jacob (Münster) sowie Sabine Henze Döring (Marburg), Maria Birbili (Berlin) und Sieghart Döring (Thurnau). Vor allem im Eingangsreferat von Andreas Jacob wurden die vielfältigen Editionsprobleme von *Le Prophète* innerhalb der Gesamtausgabe deutlich, wobei schon hier ebenso wie in der Abschlussdiskussion die Frage gestellt wurde, wie die Musikpraxis mit den zahlreichen Varianten des Textes umzugehen habe. Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich auch bei der Edition von Liedern, die Sieghart Döring betreut und über die er in seinem Referat berichtete.

Zum Themenbereich „Konzeption und Kontexte“ referierten am zweiten Tag Jürgen Schläder (München), Albert Gier (Bamberg), Jean-Claude Yon (St. Quentin), Klaus W. Niemöller (Köln), Arnold Jacobshagen (Köln), Hugh Macdonald (St. Louis, USA), Christian Ahrens (Bochum), Ulrich Linke (Köln) und Elisabeth Schmierer (Essen).

In der Vormittagssession ging es um Probleme des Librettos und der musikdramatischen Gestaltung sowie um Aspekte der sozialen, kulturellen, politischen und theologischen Bedingungen. Hier wurde die Krönungszeremonie in ihrem symbolischen Gehalt mit historischen Inszenierungen der Reichskrönungen in Zusammenhang gebracht (K. W. Niemöller). Wie vorsichtig die Angaben im *Livret de mise en scène du Prophète* für Rekonstruktionsversuche zu gebrauchen sind, erläuterte A. Jacobshagen an mehreren Beispielen. Zwei weitere Beiträge beschäftigten sich mit Saxinstrumenten und ihrer Verwendung im *Propheten* (H. Macdonald, Chr. Ahrens). Das durchaus eigenständige Liedschaffen Meyerbeers wurde thematisiert in einem Beitrag von U. Linke, ein Vergleich zwischen dem Liedschaffen Meyerbeers und Schumanns konnte von der analytischen Seite Parallelen sowie Unterschiede zwischen beiden Komponisten nachweisen (E. Schmierer).

Unter dem Aspekt der musikliterarischen und kompositorischen Rezeption wurde sodann das Umfeld geweitet: Es ging um Fragen des literarischen Kontextes (Hermann Hofer, Marburg), der Pariser Presse (Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris) und der französischen Philosophie (Dominique Catteau, Arras). Gunter Braam (München) stellte den Stand seiner aktuellen Forschungen zur Meyerbeer-Ikonographie vor, und Guillaume Bordry (Paris) beschäftigte sich mit den Spuren, welche die einzige bekannte Aufführung von gestrichenen und seither verschollenen Teilen des Werkes hinterlassen hat, die kurz nach der Uraufführung am Pariser Conservatoire stattgefunden hatte. Herbert Schneider (Saarbrücken) analysierte die italienischen Libretto-Übersetzungen; Marta Ottlová (Prag) untersuchte den *Propheten* unter dem Aspekt der Diskussion über die Zukunftsmusik aus der Sicht von August Wilhelm Ambros. Welche nachhaltige Wirkung auf Komponisten des 19. Jahrhunderts von Meyerbeer ausging, wurde an den Beispielen Berlioz (Cécile Reynaud, Paris), Verdi (Anselm Gerhard, Bern) und Wagner (Klaus Döge, München) erörtert.

Der letzte Tag widmete sich dem Thema „*Le Prophète* an den Bühnen der Welt“ und damit den bedeutenden Aufführungen dieses Werks in Italien (Anna Tedesco), Frankreich (Isabelle Moindrot, Tours), Prag, wo die „Meyerbeer-Sucht“ auch zu Persiflagen führte (Milan Posbisil, Prag), Skandinavien (Sven Heed, Stockholm) und Amerika (Bettina Mühlenbeck, Essen) sowie in Berlin und Wien um 1900, wo die Meyerbeer-Aufführungen Anfang der dreißiger Jahre zum Erliegen kamen (Udo Sirker, Essen).

Insgesamt vier Konzerte brachten die vielfältigen Aspekte der Musik Meyerbeers zum Erklingen und boten eine ideale Ergänzung zum wissenschaftlichen Kongress: Zunächst erklangen Meyerbeer-Transkriptionen und -Paraphrasen für Orgel (Andreas Jacob, Orgel), dann rezitierten Studierende der Schauspielklassen Texte von und über Meyerbeer (Konzeption Hermann Hofer, Regie Brian Michaels), begleitet von der großen Klavierparaphrase Liszts (Kai Schumacher, Klavier) und einer weiteren Fumagallis (Jennifer Kim). In einem beeindruckenden Liederabend wurden die Vielseitigkeit sowie die Selbstständigkeit des Liedschaffens Meyerbeers deutlich (beteiligt waren Studierende verschiedener Liedklassen, musikalische Leitung und Klavier Xaver Poncette). Schließlich wurden wesentliche Auszüge des *Propheten* aus der historisch-kritischen Neuausgabe in einem groß angelegten Konzert in einem für das Ruhrgebiet typischen ehemaligen Industriebau (Salzlager der Kokerei Zollverein) gegeben. Es spielte das Hochschulorchester unter Leitung von David de Villiers, unterstützt vom Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr (Krönungsmarsch). Die Moderation hatte Matthias Brzoska, Herausgeber der Neuausgabe des *Prophète*, Initiator und Spiritus rector der gesamten Veranstaltung, übernommen. Die ausgezeichneten und international hochrenommierten Solistinnen des Abends, Viktoria Loukianetz als Berthe und Gloria Scalchi als Fidès, mit dem jungen, aber hochqualifizierten Tenor Benjamin Bruns als Jean, zeigten einmal mehr, warum heute gezielte Anstrengungen im sängerischen Alltagsbetrieb notwendig sein werden, um Meyerbeer überhaupt wieder aufführen zu können. Andererseits wurde spätestens mit dem großartigen Schlussakt, der erstmals in ungekürzter Urfassung aufgeführt wurde, überdeutlich, dass die Musik Meyerbeers nach szenischer Aufführung verlangt und man sich wünscht, dass mit Wiederherstellung des Notenmaterials sich nunmehr Bühnen verstärkt um eine Aufführung bemühen werden.

Die Beiträge des Kongresses werden in einem Berichtsband veröffentlicht.

Halle (Saale), 4. und 5. Juni 2007:

„Mythos und Allegorie bei Händel“

Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 2007

von Annette Landgraf, Halle

Veranstalter der wissenschaftlichen Konferenz waren die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, das Händel-Haus und das Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Die interdisziplinär ausgerichtete Tagung wurde gefördert von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V. Es beteiligten sich Musik-, Literatur- und Kunstwissenschaftler aus Deutschland, Großbritannien, den USA, Italien, der Schweiz und Australien. Studierende des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg gestalteten die musikalische Eröffnung mit Ausschnitten aus *The choice of Hercules*, *Hercules* und der Kantate *Ero e Leandro*.

Händel wählte, ebenso wie Schriftsteller und bildende Künstler, für seine Kompositionen oft Stoffe aus den antiken Götter- und Heldensagen. Ähnlich beliebt waren allegorische Themen mit ihren philosophisch-moralischen Fabeln. Im Mittelpunkt der Referate standen Werke wie *The Choice of Hercules*, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato*, *Alexander's Feast*, *Ode for St Cecilia's Day* und *Giove in Argo*.

Die erste Sektion wurde von zwei Nicht-Musikwissenschaftlern bestritten. Robert Ketter (Iowa City), ein Altphilologe, setzte sich zunächst mit den antiken Quellen auseinander, um sich dem Herkules-Mythos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nähern, und ging auf die Behandlung der Herkules-Gestalt in Händels Werken ein. Sabine Volk-Birke (Halle), eine Anglistin, stellte in ihrem Referat „Mythos, Allegorie und das Erhabene bei Händel“ das Potenzial von Mythos und Allegorie bei Händel in den Kontext der Rezeption der Antike im 18. Jahrhundert.

Die zweite Sektion war der italienischen Zeit Händels gewidmet. Behandelt wurden Händels italienische Kompositionen nach Ovid – *Apolle e Dafne* und *Aci, Galate e Polifemo* – im Kontext anderer Werke nach Ovid im 17. und 18. Jahrhundert, einschließlich jener aus Literatur und bildender Kunst (Wendy Heller, Princeton), „Allegorische Oratorien im Italien der Händel-Zeit“ (Juliane Riepe, Halle) und der Einfluss der Accademia dell'Arcadia auf Händels Sujets während seiner Zeit in Rom.

In Sektion III ging Matthew Gardner (Heidelberg) auf die verschiedenen Oden für St. Cäcilia ein, und Arnfried Edler (Hannover) sprach zu *Alexander's Feast*. Der abschließende sehr lebendige Vortrag von Donald Burrows (Milton Keynes) führte quasi in Händels Komponistenwerkstatt. Burrows versuchte nachzuvollziehen, warum Händel in drei Arien der Oper *Ariodante* umfangreiche Änderungen vornahm.

Der folgende Tag und damit die vierte Sektion begann mit zwei Referaten zu Ludovico Ariostos Heldinnen aus *Orlando Furioso*, die in Händels Opern übernommen wurden: Angelica in *Orlando*, Ginevra in *Ariodante* (David Kimbell, Edinburgh) und *Alcina* (Corinna Herr, Bochum). John Roberts beschrieb anschließend die Entstehungsgeschichte von *Giove in Argo* und seine Rekonstruktion des Opernpasticcios.

Sektion V blieb vollständig allegorischen Themen vorbehalten. Hans Kuhn (Campbell ACT, Australien/St. Gallen) referierte über dramatische Elemente in *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, d. h. darüber, wie Händel visuelle und auditive Natureindrücke und wechselnde Gefühlslagen kompositorisch herausarbeitet. Ruth Smith (Cambridge) bot eine scharfsinnige Analyse der psychologischen Entwicklung der Figur der Bellezza im Wechselspiel mit *Piacere*, *Tempo* und *Disinganno* in *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Schließlich sprach Konstanze Musketa (Halle) einerseits über allegorische und mythologische Motive in Händels Kammerduetten, aber andererseits auch über aktuelle Erkenntnisse zur Quellensituation und -überlieferung, die aus der Arbeit an der Edition für die Hallische Händel-Ausgabe resultieren.

Sektion VI, die letzte der Tagung, begann mit Ausführungen zu Händels letztem Werk, *The Triumph of Time and Truth*. Graydon Beeks (Claremont, USA) ist der Meinung, dass Händel wesentlich aktiver an der Zusammenstellung dieser Fassung mitwirkte, als bisher angenommen wurde. Karin Zauft (Halle) untersuchte „Die Gleichnis-Arie und ihre sinnbildliche Funktion in der Dramaturgie des barocken *dramma per musica*“, stellte u. a. fest, dass die Einbindung des Emblems in die Oper zunahm, und sieht hier eine Chance für das moderne Bildertheater. Schließlich zeigte Leonhard Helten, ein Kunstwissenschaftler (Halle), dass selbst der Musiker zum Mythos der bildenden Kunst werden kann.

Die Referate werden im *Händel-Jahrbuch* 2008 veröffentlicht.

Braunschweig, 9. Juni 2007:

„Die Lehr- und frühen Meisterjahre des Komponisten, Geigers, Dirigenten und Musikpädagogen Louis Spohr in Braunschweig“

von Kadja Grönke, Kassel

In dreijährigem Turnus findet in Braunschweig, der Geburtsstadt Louis Spohrs, ein wissenschaftliches Symposium statt, das in diesem Jahr dem Zeitraum von 1797 bis 1805 gewidmet war – jener Spanne, in der Spohr in Braunschweig seine schulische und musikalische Erziehung und Ausbildung empfing.

Veranstaltet von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel e. V. in Kooperation mit der Stadt Braunschweig, dem Seminar für Musik und Musikpädagogik der Technischen Universität Braunschweig und der Initiative Louis Spohr Braunschweig, beleuchtete das Symposium in der Aula der Technischen Universität das vielfältige Geistesleben der damaligen Zeit. Die Gesamtleitung der Tagung (die sich in die Aktivitäten zu „Braunschweig – Stadt der Wissenschaft“ einreihete) lag in den Händen des Magdeburger Musikwissenschaftlers Ronald Dürre, so dass die Veranstaltung zugleich auch ein Zeichen für die 20-jährige Städtepartnerschaft zwischen Braunschweig und Magdeburg setzte.

Dürre selbst machte den Auftakt, indem er die „Einflüsse einer philanthropinistisch geprägten Residenzstadt auf die Entwicklung Spohrs als Künstler und Pädagoge“ darlegte. Seine These, dass Spohrs reformpädagogische Prägung bereits im Elternhaus erfolgte und nicht erst durch den Besuch des Philanthropinums, fügte sich überzeugend zu den Erläuterungen des Germanisten Cord Friedrich Berghahn (Braunschweig), der „Das Geistesleben in Braunschweig nach 1750“ umriss und diese Stadt als besonderes Zentrum der deutschen Aufklärung deutete. Vor diesem komplexen Hintergrund stellte Carsten Niemann (Berlin) „Musikerpersönlichkeiten Braunschweigs vor 1800“ vor. Sein Vortrag ergänzte sich mit den Ausführungen von Hartmut Becker (Karlsruhe), die den „Braunschweiger Hofkapellmeister Johann Gottfried Schwanberger und Aspekte seiner künstlerischen Entwicklung“ zum Anlass nahmen, klare Traditionslinien von Johann Sebastian Bach über Schwanberger zu Spohr exemplarisch nachzuzeichnen. Spohrs Bach-Rezeption war gleichfalls Gegenstand des Referats von Claus Oefner (Eisenach).

Von einigen Wegbereitern Spohrs kennen wir heute kaum mehr als den Namen. Traugott Goldbach (Braunschweig) zeigte am Beispiel von „Du Four – Spohrs Geigenlehrer und Musikmeister in Holzminden“ vorbildlich, wie eine solche lückenhafte Quellenlage, sauber ausgewertet, dennoch zu neuen Erkenntnissen führen kann. Abschließend umriss Kadja Grönke (Kassel) am Beispiel von Spohrs Kasseler Cäcilien-Verein, wie Spohr die vielfältigen musikpraktischen und pädagogischen Impulse und die breite Kenntnis der Musikgeschichte, die er in Braunschweig erwarb, in seinen späten Kasseler Jahren für eine demokratische Musikpflege fruchtbar machte.

In seinem Schlusswort konnte Herfried Homburg (Kassel), Präsident der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel, zufrieden konstatieren, wie ergiebig es ist, sich mit Spohr und der kulturellen Umbruchszeit zwischen Klassik und Romantik vertieft zu beschäftigen.

Im unmittelbaren Anschluss an das Symposium brachte ein Festkonzert in der Braunschweiger St. Martinikirche Werke zu Gehör, die zu Spohrs Zeit in seiner Geburtsstadt aufgeführt wurden. Am Sonntag erfolgte dann die Verleihung des Louis Spohr Preises an den italienischen Komponisten Salvatore Sciarrino. Dass Spohr im Programm des umrahmenden Sinfoniekonzerts lediglich durch die Ouvertüre zu seiner Oper *Faust* präsent war, erschien mager genug angesichts der bei dem Symposium eindrucksvoll unter Beweis gestellten Tatsache, wie vieles es an diesem Komponisten noch zu entdecken gibt.

**Rupperthal/Großweikersdorf, 15. und 16. Juni 2007:
„Erstes internationales Ignaz-Joseph-Pleyel-Symposium“**

von Michael Aschauer (Rum/Innsbruck)

Anlässlich des 250. Geburtstages des Komponisten kamen in seinem niederösterreichischen Geburtsort zwölf Musikwissenschaftler aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Großbritannien und Neuseeland zusammen, um diese zu seiner Zeit überaus erfolgreiche Persönlichkeit neu zu entdecken. Das von der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Institut Oberschützen) und der Internationalen Pleyel-Gesellschaft unter Leitung von Klaus Aringer veranstaltete Symposium widmete sich in erster Linie dem bisher noch kaum wissenschaftlich erforschten kompositorischen Werk. In methodischer Vielfalt wurden die für Pleyel zentralen WerkGattungen behandelt, ein Schwerpunkt lag auf dem Bereich der Kammermusik: Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) befasste sich mit den Klaviertrios im Gattungskontext, Friedhelm Krummacher (Kiel) setzte sich mit den frühen Quartetten auseinander, Bernd Edelmann (München) untersuchte die Streichquintette in Molltonarten, und Thomas Schmidt-Beste (Bangor) zeigte anhand der Violinduos, wie Pleyel zugleich instrumentalpädagogischen und künstlerischen Erfordernissen gerecht werden konnte.

Verschiedene Annäherungsweisen prägten auch den für das Schaffen Pleyels ebenso zentralen Themenkreis „Bearbeitung“: Allan Badley (Wellington) verglich dessen Revision des *Violinkonzerts* in D-Dur Ben 103 mit der ursprünglichen Fassung, Klaus Hubmann (Graz) und Harald Strebler (Zürich) brachten am Beispiel von Bläserharmonien und einer Partita interessante Aspekte zur Echtheitsfrage und zur instrumentenspezifischen Schreibart zur Sprache, und Michael Aschauer (Innsbruck) befasste sich mit Pleyels Umgang mit schottischen Melodien in den Sonaten und Liedbearbeitungen, die dieser noch vor Joseph Haydn für George Thomson schrieb. Analytische Betrachtungen zu den Kirchenmusikwerken steuerte Petrus Eder (Salzburg) bei, Klaus Aringer (Graz) setzte sich mit Gestalt und Funktionen der langsamen Einleitungen in Pleyels Symphonien auseinander. Sally Sargent (Wien), unterstützt von György Mézáros am Pleyel-Flügel, behandelte Pleyels Methodik des Klavierspiels, und Armin Raab (Köln) ging der Beziehung zwischen Pleyel und seinem Lehrer Joseph Haydn auf den Grund.

Gewinn bringend gestaltete sich der kleine Rahmen der Veranstaltung, der anregende Diskussionen auch abseits der Vorträge ermöglichte und Raum für persönlichen Austausch ließ. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Ignaz Pleyels steht erst am Anfang; sie könnte Wesentliches zu einem tieferen Verständnis der Musikgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der Abläufe des aufkommenden musikalischen Marktes beitragen. Ob und inwiefern Pleyel als Komponist auch die musikhistorische Entwicklung stilbildend beeinflusst hat, werden erst weiterführende Untersuchungen zu klären vermögen.

Der Tagungsband, der in rund einem Jahr erscheinen soll, wird Ignaz Pleyel unter Einbeziehung weiterer Studien auf umfassende Weise porträtieren.

Leipzig, 22. und 23. Juni 2007:

„Peri mousikês epistêmês. Das Wissen der Griechen von der Musik in den Disziplinen der Gegenwart“

von Nico Thom, Klagenfurt

Einem Aufruf von Sebastian Klotz (Leipzig) folgend setzten sich musikaffine Wissenschaftler verschiedenster Provenienz, Musikwissenschaftler und Musiker zwei Tage lang an einen Tisch, um über das musikbezogene Wissen im antiken Griechenland zu sprechen. Im Zentrum der ausführlichen Vorträge und Diskussionen stand dabei weniger die Fortsetzung der philologisch-his-

torischen Aufarbeitung. Vielmehr war es der Versuch, das weit reichende antike Verständnis von *mousikê* als *technê* und *epistêmê* in heuristischer Absicht mit gegenwärtigen Strategien der Musikforschung zu konfrontieren, um so einerseits neue Impulse aus zum Teil verschüttetem antiken Musikwissen zu beziehen und andererseits das erkenntniskritische Potenzial zu betonen, das einige zeitgenössische Nachbar-Disziplinen der Musikforschung mit dem alten griechischen Wissen von der Musik teilen.

In einem paradigmatischen Eröffnungsvortrag skizzierte der Gastgeber Sebastian Klotz die Grundzüge antiker Musik-Wissensformen sowie deren Interpretationen bzw. Modifikationen im Mittelalter, der frühen Neuzeit und im 19. Jahrhundert. Den Link zur Gegenwart stellte er über ein unerwartetes Hörbeispiel her: den 1975er Pop-Hit *Love to love you, Baby* von Donna Summer und Giorgio Moroder. Der Titel und sein Kontext verdeutlichen, so Klotz, dass Popmusik das letzte Refugium für ein Musik-Verständnis sei, das sich weitgehend mit der antiken Vorstellung von *mousikê* decke. Vor allem Nachbar-Disziplinen wie die Mediengeschichte, Philosophie, Wissenschaftsgeschichte, die Sound Studies, Kulturwissenschaft und Historische Anthropologie könnten der Musikwissenschaft Anregungen für einen neuen Umgang mit Musik liefern, da sie die Erforschung der vielschichtigen Wissensformen (Gebrauchswissen, Handlungswissen etc.), die im antiken Musikwissen verankert gewesen seien, forcieren.

Der Philosoph Tim Wagner (Berlin) konkretisierte mit seinem Vortrag „Musik als Wissensgebiet bei Platon und Aristoteles“ am Beispiel von zwei Exponenten antike Zugänge zur Musik. Es zeige sich, dass, im Gegensatz zu den Pythagoräern, Musik für Platon und Aristoteles nur von geringem Interesse gewesen ist und zumeist im Zusammenhang mit Erziehungsfragen behandelt wurde.

Nichtsdestotrotz sei die antike Auseinandersetzung mit Musik stark prägend gewesen für die Entwicklung abendländischen philosophisch-wissenschaftlichen Denkens, so der Medienwissenschaftler Martin Carlé (Berlin). In seinem Vortrag „Geschenke der Musen im Streit ihrer Gehörigkeit: die antike Musiknotation als Medium und Scheideweg der abendländischen Wissenschaft“ legte Carlé anhand von zahlreichen griechischen Notationen dar, dass die alten Modi sukzessive einer einheitlichen Stimmung gewichen sind, damit Modulationen möglich werden bzw. systematisch dargestellt werden konnten. Antike Musiktheorie sei zugleich Phänomenologie (der Musik) gewesen und habe den Systemgedanken von Wissenschaft vorangetrieben.

Holger Schulz, Komparatist und Sound-Anthropologe aus Berlin, sprach über „Klang als Arbeits- und Erfahrungswissen“. Er verwies darauf, dass bei Aristoteles, genauer gesagt in dessen Rhetorik, die Bedeutung des Redeklangs thematisiert werde. Das Ethos einer Rede orientiere sich am Klang. Der Redeklang sei nach Aristoteles wiederum von den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten abhängig. Dieses Rede-Raumklang-Wissen ist Schulzes' Auffassung zufolge heute weitgehend verloren gegangen. Eine Oral Architecture widme sich deshalb der Rückgewinnung dieses Praxiswissens, das aber nur langsam zurückgeholt bzw. aufgebaut werden könne.

Ein in Abwesenheit des Autors vorgetragener Text des Berliner Musikwissenschaftlers und -journalisten Wolfgang Fuhrmann trug den Titel „Antike Musiktheorie und die Naturwissenschaftliche Revolution der Frühen Neuzeit“. Dass das Buch des Universums in mathematischen Zahlen geschrieben sei (Galilei), war die allgemeine Grundannahme bzw. das wirkmächtige Programm der Naturwissenschaften um 1600 – und ist es bis heute, so der Autor. Galilei und Kepler seien musikalisch versiert gewesen und hätten mit Musik experimentiert bzw. Messungen angestellt. Dabei hätten sie die antike zahlbasierte Musiktheorie wiederentdeckt und diese zum ersten Mal experimentell überprüft, z. B. die Koinzidenztheorie der Konsonanz.

Auch Oliver Wiener, Musikwissenschaftler aus Würzburg, widmete sich der Rezeptionsgeschichte der antiken Musiktheorie. In seinem Vortrag „Von und um Musik wissen: Verortung der *musica scientia*, Leipzig 1734–1754“ berichtete er von dem Dilemma, mit dem die Musikforscher des 18. Jahrhunderts (Mitzler, Euler, Forkel) umzugehen hatten. In jener Zeit stand die Musikpraxis im Mittelpunkt der geistigen Bestrebungen. Im antiken Griechenland hatte man sich hingegen vorrangig der Musiktheorie (im weitesten Sinne) gewidmet. Dennoch versuchten die Forscher des 18. Jahrhunderts antike wissenschaftliche Aspekte von Musik stark zu machen und verwickelten sich so in eine selbst produzierte Widersprüchlichkeit.

Im Vortrag „Gespietzte Ohren. Musik als Sonifikation von Welt“ von Axel Volmar, einem Medienwissenschaftler aus Berlin, ging es um eine Geschichte des Hörens. Der Referent versuchte zu veranschaulichen, wie Musik das Wissen bzw. die Vorstellung von Welt hörbar macht. Anhand von einigen historischen Beispielen musikalischer Umsetzung von Weltwissen wurde das Thema spezifiziert. Volmar sprach beispielsweise über die musikmathematischen Experimente am Monochord, die Euklid durchgeführt habe. Hörerfahrung von Welt werde für Euklid am Instrument erkenntnistheoretisch greif- und erlebbar – und für uns im Hier und Jetzt historisch nachvollziehbar.

Um Gegenwärtigkeitsbezug ging es besonders im letzten Referat, das der in Frankfurt am Main ansässige Musikwissenschaftler Rainer Bayreuther hielt. „Gegenwärtiges Komponieren als *Musica disciplina*. Das Beispiel der Klanginstallationen von Robin Minard“ hieß es und beschäftigte sich mit dessen Artikulierung von Räumen über das Medium Klang. Minard quantifiziere Klänge unmittelbar über deren Wahrnehmung im Raum. Die narrativen Eigenschaften seiner Installationen werden von den Eigenschaften des jeweiligen Raumes konditioniert, in dem sie aufgestellt sind. Es handle sich also um ein Wechselspiel zwischen Raum und Klanginstallateur.

Das Referat löste lebhafte Diskussionen über die Grenzen unseres zeitgenössischen Musikverständnisses aus und wurde von einigen Teilnehmern des Rundtischgesprächs zum Anlass genommen, den alle Kunstformen inkludierenden *mousikê*-Begriff der griechischen Antike zu bewerben und für dessen Wiederbelebung zu plädieren.

Das abschließende Konzert des Ensembles *LyrAvlos* mit eben jener altgriechischen Musik bzw. *mousikê* setzte einen würdigen Rahmen um eine von antikem Geist durchwehte Veranstaltung.

Eine Veröffentlichung aller Vorträge plant die Zeitschrift *Musiktheorie* für das Jahresende.

Erfurt, 28. bis 30. Juni 2007:

„Der mitteldeutsche Kantor“

von Christine Haustein (Erfurt)

Die Referate der Konferenz widmeten sich dem „Bild“ des Kantors, seinem Ausbildungsweg, den städtischen und ländlichen Unterschieden in der Amtsführung sowie Entwicklungen an konkreten Beispielen zwischen der nachreformatorischen Zeit und der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dabei bestätigte sich Matthesons Bemerkung, dass die „Kantormaterie sehr weit“ und der Forschungsgegenstand noch längst nicht erschöpft seien.

Konrad Küster (Freiburg im Breisgau) referierte über die Wurzeln und Wandlungen des lutherischen Kantorats und stellte seinen Ausführungen die Frage „Musizieren Pfarrer?“ voran. Nach Besuch der Lateinschule und absolviertem Theologiestudium konnte sich sowohl für das Kantorenals auch das Pfarramt beworben werden. Das Komponieren gehörte keinesfalls zu den primären Aufgaben, das Vermitteln der Lieder für den gottesdienstlichen Gemeindegesang dagegen schon. Die institutionellen und musikalischen Aspekte des frühprotestantischen Kantorats legte Jürgen Heidrich (Münster) am Beispiel des „Urkantors“ Johann Walter und der Torgauer Kantorei dar.

Nachdem Eberhard Möller (Zwickau) den beschwerlichen Weg in ein Kantorat aufzeigte, die Voraussetzungen für eine Erfolg versprechende Bewerbung und die insgesamt hohen Anforderungen an die Kandidaten beschrieb, gewährte Michael Maul (Leipzig) Einblicke in die Arbeitsweise von zwei Ronneburger Kantoren. War der kirchenmusikalisch ambitionierte Kantor bestrebt, Werke seiner Zeitgenossen aufführen zu wollen, musste er sich ein Netzwerk an Verbindungen zum Zwecke des Notenaustauschs schaffen.

Das wichtigste und in musikalischer Hinsicht überragende Leipziger Thomaskantorat erlebte im 17. Jahrhundert den Wandel von der wissenschaftlich humanistischen zu einer zunehmend künstlerischen Ausrichtung sowie die Entwicklung zum städtischen Kantorat (Peter Wollny, Leipzig). Auf dieser Grundlage entspann sich um 1700 eine Debatte darüber, inwieweit der „gelehrte Kantor“ eine Last der Tradition oder zukunftssträchtige Konzeption darstelle (Joachim Kremer, Stuttgart). Der „verhinderte Kantor“ Johann Gottfried Walther überbrückte seine anstellungslose

Zeit, um sich als Musiklexikograph zu betätigen und schuf mit seinem Musiklexikon eine der wichtigsten gedruckten Quellen bis 1732 (Hans-Georg Hofmann, Basel).

Während sich Christoph Hust (Mainz) der Wandlung des Musikbegriffs um 1720 näherte, stellte Friedhelm Brusniak (Würzburg) einen letzten Musikdirektor des 20. Jahrhunderts, Dietrich Krüger, vor. Dieser „erweiterte“ das Aufgabenprofil des Kantors als Bearbeiter und verdienstvoller Herausgeber zahlreicher Erstausgaben alter Musik. Manfred Fechner (Jena) stellte das Kantatenschaffen des Rudolstädter Hofkapellmeisters und ausgebildeten Kantors Philipp Heinrich Erlebach vor.

Die abschließenden Vorträge vermittelten Einblicke in regionale Besonderheiten rund um das Kirchen- und Schulamt. Ein Bogen wurde dabei von der Ausbildung der Kantoren am Erfurter Ratsgymnasium im 17./18. Jahrhundert (Helga Brück, Erfurt) über die Udestedter Adjuvanten (Steffen Voss, Hamburg) bis hin zum Werdegang vom Schulmeister zum Dorfkantor im Fürstentum Gotha am Beispiel Johan Peter Kellners (Peter Harder, Waltershausen) gespannt. Axel Fischer (Berlin) präsentierte eine neu entdeckte, „einfach[e] und fast dürftig[e]“ Psalmkomposition des Thomaskantors Johann Schelle, die in der Sammlung Rhein an die Berliner Singakademie gelangte. Den Schlusspunkt setzte Ulrike Kollmar (Dresden) mit Anmerkungen zur fünfjährigen Amtszeit des wenig bekannten Bachnachfolgers Gottlob Harrer.

Zur Tagung hatte die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik geladen, verantwortlich zeichneten Claudia Konrad und Klaus Hortschansky. Um die Publikation der Beiträge wird sich die Ständige Konferenz bemühen und das Erscheinen des Kongressbandes zu gegebener Zeit ankündigen.

Oxford, 29. Juni bis 1. Juli 2007:

„Strauss among the Scholars: An International Forum“

von Barbara Eichner (London)

Als die Universität Oxford im Jahre 1914 Richard Strauss einen Ehrendoktor in Musik verlieh, entstand ein denkwürdiges Foto: Angetan mit dem rot-goldenen Talar des „D. Mus.“ sitzt der Komponist vor der Kulisse des ehrwürdigen Kreuzgangs von New College, umgeben von einer Gruppe ernst dreinblickender junger Wissenschaftler. Dieses Bild war es, das den Organisatoren David Larkin (University of Cambridge) und Mathew Werley (Magdalen College, Oxford) – beide selbst am Anfang ihrer Laufbahn stehend – den Titel für eine dreitägige Strauss-Konferenz eingab, die im Oxforder Magdalen College stattfand: „Strauss among the Scholars“. Ihr erklärtes Ziel war es, deutsch- und englischsprachige Strausforscher zusammenzubringen und den gegenseitigen Austausch anzuregen, was dank der einheitlichen Konferenzsprache Englisch in lebhaften Diskussionen und zwanglosen Pausengesprächen auch verwirklicht wurde.

Entsprechend wurden auch die beiden Grundsatzreferate von je einem herausragenden Vertreter der deutschen und der amerikanischen Strausforschung gehalten. Walter Werbeck (Universität Greifswald) reflektierte unter dem Titel „Von Widersachern und Gefährten‘ or ‚Strauss and His Scholars“ über den gegenwärtigen Stand der Forschung, einschließlich der Probleme, die das anhaltende Fehlen einer kritischen Werk- und Briefausgabe bereitet. Angesichts der allgegenwärtigen Lücken im Bereich der Grundlagenforschung rief er eindringlich zur internationalen Zusammenarbeit auf diesem Gebiet auf. Bryan Gilliam (Duke University) entwarf ein amüsantes Portrait des so ganz und gar nicht bürgerlichen Komponisten im Kontext der Jahrhundertwende in „Dirty Dancing: Strauss, ‚Redemption‘ and the Affirmation of the Body“.

Die eigentlichen Sitzungen spannten einen weiten Bogen von Strauss als Lehrling seines Vaters bis zu seinen letzten Lebenstagen. Unter dem Motto „Strauss‘ Fröhliche Werkstatt“ untersuchte Scott Warfield (University of Central Florida) die Eingriffe, die Franz Strauss beim Kopieren an den Werken seines Sohnes vornahm, während Joseph E. Jones (University of Illinois) Richards kompositorischen Prozess am Beispiel des Trios im ersten Akt des *Rosenkavaliers* nachzeichnete. Neue

Perspektiven auf die *Alpensymphonie* eröffneten David Larkin, der die Alpenwanderung mit *Aus Italien* verglich, und Timothy Jackson (University of North Texas), der nicht nur einen direkten Einfluss von Gustav Mahlers *Achter Symphonie* postulierte, sondern auch „Auf dem Gipfel“ Mahlers Anwesenheit als Alter Ego des Komponisten zu hören vermeinte.

Die erste Sitzung am Samstagmorgen brachte aus ästhetisch-rezeptionsgeschichtlicher Sicht Strauss' erstes Ballettprojekt *Kythere*, über das Wayne Heisler (The College of New Jersey) referierte, mit dem von Mathew Werley ausgeleuchteten geschichtlichen Hintergrund von *Arabella* zusammen. Ebenfalls den oft übersehenen späten Opern widmeten sich Philip Graydon (DIT Conservatory of Music and Drama) und Micaela Baranello (Swarthmore College): Ersterer beschrieb Helena und Danae als „Children of Annihilated Epochs“ in einem Zeitalter des Untergangs; letztere legte eine überzeugende Analyse des Phänomens „Zeit“ und der „Grenzen der Geschichte“ in *Capriccio* vor, ein Thema, das den älteren Strauss intensiv beschäftigte. In der Libretto-Sitzung stellte Corinna Kaiser (The Hebrew University of Jerusalem) zwei wenig beachtete Strauss-Dichter ins Zentrum ihrer Überlegungen: Gustav Landauer und seine Frau Hedwig Lachmann lieferten die deutsche Übersetzung von Oscar Wildes *Salome*, die Strauss seiner Oper zugrunde legte. Im Anschluss daran zeigte Morten Kristiansen (Xavier University), dass *Feuersnot*-Librettist Ernst Wolzogen keineswegs nur der verkrachte Überbrettel-Kabarettist war, sondern seinerzeit als exzentrischer Musik- und Regenerations-Schriftsteller reüssierte. Sehr unterschiedliche Strauss'sche „Protagonisten“ eröffneten die erste Sitzung am Sonntag. Andrew H. Weaver (The Catholic University of America) interpretierte *Don Quixote* als den Tod des Idealisten; Georg Predota (University of Hong Kong) stellte unbekannte Quellen zur Genese der für Paul Wittgenstein geschriebenen Werke *Parergon* und *Panathenäenzug* vor, die der Pianist nach Fertigstellung noch großzügig mit virtuosem Passagenwerk versah.

Die verbleibenden Sitzungen widmeten sich ganz dem Spätwerk. Giangiorgio Satragni (Politecnico di Torino) verglich die „klassische Moderne“ von Malern wie de Chirico mit Strauss' späten mythologischen Opern. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen) brachte in überraschender und überzeugender Weise das vermutete bzw. verschollene Programm des *Duett-Concertino* mit Szenen aus der *Odyssee* zusammen. Die „letzte Aufzeichnung“ stand folgerichtig am Ende der Tagung: Jens-Peter Schütte (Zürich) ging dem Verhältnis von Leben und Werk in Strauss' letzten Lebensjahren nach, und Charles Youmans positionierte das Spätwerk im Spannungsfeld von postmoderner Subjektivität und modernistischer Sentimentalität.

Abgerundet wurden die Oxforder Strauss-Tage durch ein opulentes Bankett in der historischen Hall von Magdalen College und durch einen Liederabend im Auditorium des College, den die Sopranistin Katherine Broderick und ihr Begleiter Sholto Kynoch am Samstagabend mit Mahlers *Wunderhorn-Liedern* und Strauss' *Acht Gedichten aus Letzte Blätter* op. 10 gestalteten. Eine Neuaufgabe des ergiebigen Forums haben die Organisatoren David Larkin und Mathew Werley bereits für künftige Jahre in Aussicht gestellt.

Kiel, 6. und 7. Juli 2007:

„Erstes Kieler Symposium zur Filmmusikforschung“

von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main)

Auf Initiative des Medienwissenschaftlers Hans Jürgen Wulff (Kiel) wurde 2006 die Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung gegründet; sie lud nun zu einem ersten, interdisziplinären Symposium an die Christian-Albrechts-Universität zu Kiel ein, auf dem laufende Projekte und aktuelle Fragestellungen in der mitteleuropäischen Filmmusikforschung präsentiert wurden. Die 17 Vorträge von Vertreterinnen und Vertretern der Medienwissenschaft, Filmwissenschaft und Musikwissenschaft boten ein breites Panorama der Filmmusikforschung in Deutschland und einigen Nachbarländern – und sie zeigten die unverzichtbare Notwendigkeit einer interdisziplinären Zusammenarbeit auf diesem Gebiet.

Mehrere, sich oftmals überschneidende Themenstränge gaben Einsicht in die Bandbreite der Erforschung von Filmmusik und ihren filmischen wie kulturellen Kontexten. Film- und filmmusik-ästhetische Fragestellungen kamen in den Vorträgen von Guido Heldt (Bristol), Lars Grabbe und Patrick Kruse (gemeinsamer Vortrag, beide Kiel), Hans J. Wulff (Kiel), Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main) und Mirkko Stehn (Uppsala) zur Sprache. Bestimmte Regisseure und Filmkomponisten sowie einzelne Filme wurden in Fallstudien von Sandra Strigl (Wien), Juliane Elisabeth Bally (Leipzig), Ulrich Wünschel (Maxdorf), Willem Strank (Kiel), Christoph Henzel (Würzburg) und Werner Loll (Rendsburg) beleuchtet.

Der Musik in bestimmten Genres wie Western, Film Noir und dem Hindi-Film widmeten sich Gottlieb Florschütz (Kiel) und Claus Tieber (Wien). Umgekehrt wurden ganz bestimmte musikalische Gattungen und deren Verfremdung in den Vorträgen von Knut Holtsträter und Birgit Leitner (beide Weimar) untersucht. Zusätzliche Akzente setzten Andreas Wagenknecht (Mannheim) mit einem Vortrag zur Musik in Fernseh-Dokumentarfilmen und Silke Martin (Weimar) mit einem Überblick über akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er-Jahren.

Die hier aufgeführte Kategorisierung der Vorträge dient lediglich der knappen Zusammenfassung im Rahmen eines Berichts – als klar differenzierbare Einteilung ist sie nicht zu lesen, da sich die genannten Bereiche vielfach überlappen, wie dies auch im Film selbst der Fall ist. So wurde in den lebhaften und ausgiebigen Diskussionen geradezu leitmotivisch auf die Verschmelzung der filmischen Parameter und der entsprechenden filmwissenschaftlichen Fragestellungen hingewiesen. Bestimmte Techniken der Filmmusikkomposition – z. B. Mickeymousing oder das Verschmelzen von Diegese und Extra-Diegese – kamen immer wieder zur Sprache: Die gängigen Definitionen erweisen sich als zu eng oder unscharf und lassen sich auf filmmusikalische Phänomene in individuellen Werken nur unzulänglich anwenden. Solche Defizite sollen künftig aufgearbeitet werden: Ziel der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung ist es, die interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Filmmusikforschung zu fördern und dafür die bereits angelegte Internetplattform (www.filmmusik.uni-kiel.de, dort auch weitere Informationen zu den Vorträgen) systematisch zu erweitern. Hier soll ein stets für wissenschaftliche Ergänzung offenes Glossar von Filmmusiktermini einsehbar sein wie auch Literaturlisten und Links zum – insbesondere im angloamerikanischen Ausland – inzwischen enorm angewachsenen Gebiet der Filmmusikforschung.

Das wesentliche Fazit der umfangreichen und geradezu erhitzten Schlussdiskussion bestand in der dringenden Erfordernis enger interdisziplinärer Zusammenarbeit. Film- und Medienwissenschaftler, die sich bereits intensiv mit Filmmusik beschäftigen, sind auf das kompositionstechnische und kompositionsgeschichtliche Fachwissen der Musikwissenschaft angewiesen; umgekehrt können Musikwissenschaftler das hochkomplexe Medium Film nicht allein durch die oberflächliche Verbindung von visuellen Aspekten und Musik erfassen, sondern bedürfen der Expertise ihrer film- und medienwissenschaftlichen Kolleginnen und Kollegen. Damit einher geht die Notwendigkeit, die systematische Filmmusikforschung um kulturhistorische Aspekte zu erweitern – eine Notwendigkeit, die insbesondere das Studium verschiedener Genres und ihrer kulturellen Hintergründe betrifft. Dass eine gegenseitige Integration disziplinärer Kompetenzen nicht etwa auf Kosten des eigenen Fachs geht, sondern höchst erwünschte Synergieeffekte zeitigt, wurde in den Diskussionen des Symposiums vielfach und aufs Erfreulichste deutlich. Und in diesem interdisziplinär-kulturellen Ansatz könnte schließlich auch eine Besonderheit der europäischen Filmmusikforschung begründet sein.

Die Vorträge wie auch eine Zusammenfassung der Schlussdiskussion erscheinen im ersten Band der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.

Birmingham, 7. bis 10. Juli 2007:**„Sixth Biennial Music in Nineteenth-Century Britain Conference“**

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

Im Vergleich zu früheren war die diesjährige Konferenz deutlich geringer dimensioniert. Knapp 50 Referate und Vorträge umfassten ein breites Spektrum britischen Musiklebens im 19. Jahrhundert, wobei diesmal der Schwerpunkt zum einen auf der Auswertung des Konzertrepertoires verschiedenster Veranstalter lag (Lewis Foreman, Rickmansworth, Deborah Lee und Ian Taylor, Royal College of Music London, Rachel Milestone, University of Leeds und Catherine Ferris, National University of Ireland Maynooth), zum zweiten auf „Music and Empire“ (Kieran Crichton, Betty O'Brien und Simon Purtell, University of Melbourne, Stephen Banfield, University of Bristol, und David Wright, Royal College of Music) und schließlich auf verschiedenen Aspekten der musikalischen (Aus-)Bildung, von der Curriculumsgestaltung an den Musiklehrstühlen von Universitäten über die Bedeutung der musikalischen Salons für die Geschmacksbildung und Annie Curwens klavierpädagogischen Ansatz bis zur Entwicklung von Musikbibliotheken (Rosemary Golding, Royal Holloway University of London, Lisa Parker und Jennifer O'Connor, National University of Ireland Maynooth, Phyllis Weliver, Saint Louis University, und Christian Bashford, University of Illinois at Urbana-Champaign). Geistliche Musik spielte diesmal eine untergeordnete Rolle mit nur einem Vortrag von Sue Cole (University of Melbourne) über „Birmingham, Royle Shore and the Tudor Church Music Revival“.

Neue Perspektiven eröffnete Susan Wollenbergs (University of Oxford) Beitrag über Charles Garland Verrinder und die Einführung der Orgel in der Synagoge in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Drei Referate waren der Primadonna in Literatur und Wirklichkeit gewidmet (Roberta Montemarra Marvin, University of Iowa, George Biddlecombe, Royal Academy of Music, und Alexandra Wilson, Oxford Brookes University). Leanne Langley (Goldsmith College, University of London) befasste sich in einem interdisziplinären Beitrag mit der Spiegelung britischen Musiklebens in der Malerei von John Singer Sargent. Besonders auffallend war die Anzahl der Live-Musikbeiträge, von zwei Liedern von Ivor Gurney (April Fredrick und Briony Williams, Royal Academy of Music) bis zu einer Ad-hoc-Darbietung einer von William Sterndale Bennett figurierten Passage aus einem Mozart-Klavierkonzert im Rahmen eines Vortrags von Peter Horton (Royal College of Music) als Substitut einer nicht abspielbaren eigens zu diesem Anlass eingespielten CD.

Der Festvortrag von William Weber (California State University, Long Beach) befasste sich unter dem Titel „Cosmopolitanism versus Nationalism in Musical Life, 1770–1870“ mit Themen, die bereits vorher u. a. in Vorträgen von Meirion Hughes (London), Steve Lindeman (Brigham Young University, Utah), Katharine Pardee (University of Oxford) und Jürgen Schaarwächter (Max-Regel-Institut Karlsruhe) angesprochen worden waren.

Das Rahmenprogramm bestand aus einem musikhistorischen geführten Stadtrundgang u. a. durch die historische Stadthalle und die St Philip's Cathedral, einer Präsentation von Tondokumenten britischen Musiklebens aus der Kinderzeit der Schallplattenindustrie und einem Konzert mit Klaviertrios von William Sterndale Bennett, Hubert Parry und Frank Bridge im Barber Institute of Fine Arts.

BESPRECHUNGEN

The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory & Its European Context. Hrsg. von Lori KRUCKENBERG und Andreas HAUG. Trondheim: Tapir Academic Press 2006. 421 S., Abb., Nbsp. (Senter for middelalderstudier. Skrifter nr. 20)

Während sich in den europäischen Kulturzentren längst eigenständige Sequenztraditionen etabliert haben, setzt in der Erzdiözese Nidaros – in der am nördlichsten gelegenen Kirchenprovinz Europas – erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Formation eines eigenen liturgischen Usus ein. Nach längerer Abhängigkeit von den Erzbistümern Hamburg-Bremen und Lund wird 1152/53 eine neue Erzdiözese mit Sitz in Nidaros (dem heutigen Trondheim) gegründet, die das heutige Norwegen, Island, Grönland sowie die westatlantischen Inseln umfasst.

Greifbar wird diese verbindliche Liturgienorm im sogenannten „Ordo Nidrosiensis Ecclesiae“ (ON), kompiliert im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts und maßgebend bis in die Zeit eines gedruckten Missale (1519). Die tatsächliche Umsetzung dieser liturgischen Anweisung in die Praxis der teils weit verstreuten Gemeinden dokumentieren Hunderte von Fragmenten aus Gesangbüchern, die einen entscheidenden Beitrag zur Rekonstruktion auch des Sequenzrepertoires liefern. Trotz schwerwiegender Quellenverluste – insbesondere durch Zweckentfremdung des Pergaments nach der Reformation – lässt der nur bruchstückhaft erhaltene Bestand Annäherungen an Entstehung und Beeinflussung des Ganzen und einzelner Gesänge zu.

In einem gesamteuropäischen Kontext betrachtet, steht das Sequenzrepertoire in vielem für sich: in Umfang und Gebrauch der Sequenzen, in der geographischen Verbreitung und seiner Langlebigkeit, insbesondere aber in der Singularität seiner Zusammenstellung als Konsequenz einer spannungsvollen Überlagerung wechselnder Einflusschichten.

Erneut ins Blickfeld rückten die nordischen Sequenzen 2001 auf einem von Andreas Haug und Lori Kruckenberg initiierten Kongress an der Universität zu Trondheim (Senter for middelalderstudier), ergänzt und vertieft durch

zwei Folgeveranstaltungen an der Yale University 2004 und in München 2005 (Internationales Begegnungszentrum der Wissenschaften). Im vorliegenden Band finden sich nun Ergebnisse und Arbeitsmaterialien der Teilnehmer, die in elf Studien mit je anderen Perspektiven und Zugängen Fragen des Transfers, der Redaktion und der Rekontextualisierung in den verschiedenen Repertoire-Schichten aufnehmen.

Eine Einführung in die Breite der Fragestellungen bietet die Hauptherausgeberin Kruckenberg. Die bemerkenswerte Einheitlichkeit der liturgischen Praxis innerhalb der Kirchenprovinz – über 90 % der Sequenzen des Ordo sind auch in Fragmenten nachweisbar – erlaubt ihr zudem eine überzeugende, wenn auch hypothetische Rekonstruktion von fehlenden Teilen des ON.

Nur etwa ein Zehntel der Sequenzen in Nidaros ist skandinavischer Provenienz, der Großteil hingegen deutscher, englischer und französischer Herkunft. Die Beiträge von David Hiley und Calvin M. Bower widmen sich den Schnittmengen der englischen und älteren deutschen Sequenztradition mit dem Bestand aus Nidaros und zeigen durch Gegenüberstellung repräsentativer Quellen mögliche Überlieferungsszenarien auf, die in späteren Detailstudien anderer Autoren ausdifferenziert werden. Vermutet wird eine erste Grundschicht vorwiegend deutscher Sequenzen, die nach und nach durch englische und französische Gesänge von hohen Festtagen auf niedrigere (etwa Oktave oder Folgetage) zwar degradiert, aber nicht vollständig verdrängt wird. Weitere Gruppen zusammenhängender Gesänge sowie isolierte Gesänge unterschiedlicher Herkunft folgen. Die einzelnen Überlieferungswege können bislang lediglich in groben Zügen umrissen werden, was in gleichem Maße auch Autoritäten, Institutionen und Personen betrifft, welche die Überlieferung beeinflusst oder begünstigt haben dürften (Rolle der Orden, Kontakte durch Handel und Verkehr, Bildungsreisende etc.).

Mit einem Seitenblick auf die – ähnlich fragmentarische – schwedische Sequenzüberlieferung erweitert Gunilla Björkqvall den geographischen Betrachtungsraum um den Osten Skandi-

naviens und liefert schon aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung im Umgang mit Fragmenten einen gewichtigen methodischen Beitrag. Der Brückenschlag zwischen beiden Repertoires, die freilich nur partielle Überschneidungen aufweisen, steht allerdings noch aus.

Auf Sequenzkonstellationen und -funktionen in einzelnen Quellen konzentrieren sich die Untersuchungen von Åslaug Ommundsen und Gisela Attinger; sie haben zwei norwegische Fragmentsammlungen aus der Entstehungszeit des ON und zwei isländische Messbücher aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts zum Gegenstand. Fünf weitere Studien beschäftigen sich mit Überlieferungsfragen von individuellen Sequenzen; so Caitlin Snyder und Alison Altstatt sowie Rebecca Maloy für zwei weitverbreitete Notker-Sequenzen, Bower für eine Sequenz Hermannus Contractus' mit eingeschränkter Überlieferung im süddeutschen Raum sowie Philipp Zimmermann und Lori Kruckenberg für zwei der sogenannten Sequenzen des Übergangs (Kruckenberg: „sequentiae novae“), die einen besonderen Stellenwert im Repertoire einnehmen.

Eine ausführliche Bibliographie zum Thema beschließt das umfangreiche Buch. Der Lektüre dienlich wären ein Incipitverzeichnis für die Gesänge, das gerade bei mehrfach behandelten Sequenzen die Zusammenschau erleichtert, sowie systematische Register zu Heiligen und verwendeten Quellen. Einige Redundanzen, vor allem in den Einleitungen der meisten Beiträge, wirken mitunter ermüdend, sind aber ganz offensichtlich dem ansonsten geglückten Transfer von Kongressvorträgen in die gedruckte Buchform geschuldet. Einzig das Fehlen einer angekündigten Tabelle bei Hiley (S. 65, Zeile 10) und zwei falsche Verweise (S. 64 unten: Tabellen 7/8 statt 1/2) sowie eine irritierende Unübersichtlichkeit in den Notenbeispielen bei Maloy sind kritisch anzumerken, fallen aber insgesamt kaum ins Gewicht.

Ausdrücklich zu wünschen ist eine Fortführung dieser umsichtigen Arbeit, nicht zuletzt in weiteren Einzelstudien verschiedener Disziplinen, um den im Ansatz wie in Ergebnissen beispielhaften Vorstoß in der Erforschung des Sequenzrepertoires aus Nidaros als bisher wenig beachteten Anteil einer europäischen Sequenzgeschichte weiter voranzutreiben.

(Februar 2007)

Maike Smit

MARTIN CZERNIN: *Das Breviarium monasticum Codex 290 (183) der Oö. Landesbibliothek in Linz. Tutzing: Schneider 2006. 498 S., Abb., Nbsp. (Musica mediaevalis Europae occidentalis 7.)*

Die Wiener Dissertation beschäftigt sich mit einem notierten Brevier des späten 12. Jahrhunderts, das – wie in der Arbeit gezeigt wird – aus dem oberösterreichischen Kloster Kremsmünster stammt. Ergänzend zu dem schon 1995 veröffentlichten Cantus-Index und der 2006 erschienenen Faksimileausgabe werden hier weitere Tabellen sowie eine Reihe von Einzeluntersuchungen geboten, z. B. zur Notation von Hauptkorpus, Nachträgen und zwei Einbandfragmenten. Über den Bereich der Lokalgeschichte hinaus ist die Handschrift interessant, weil sie vermutlich in direktem Zusammenhang mit der Einführung der Hirsauer Reform in Kremsmünster geschrieben wurde. Seit Felix Heinzers Entdeckung, dass der Hirsauer Liber Ordinarius in den Handschriften des Klosters Rheinau erhalten und seit Längerem ediert ist, hat sich die Hirsauer Reform zu einem Kristallisationspunkt der Forschung zur Liturgie- und Choralgeschichte Süddeutschlands entwickelt, an den auch diese Arbeit hätte anschließen können. Leider kamen Heinzers Arbeiten für die maschinenschriftliche Fassung von 1993 zu spät und sind – weniger verständlich – in der überarbeiteten Druckfassung nicht einmal erwähnt.

Czernin stellt in diesem Zusammenhang die These auf, die Kremsmünsterer Mönche hätten zwar die Reform übernommen, jedoch ihre vorhirsauische Gesangstradition fortgeführt. Er belegt dies mit zahlreichen Unterschieden in der liturgischen Anordnung und in der Notation gegenüber dem Nachbarkloster Lambach. Für die liturgische Ordnung zeigt allerdings der von Czernin versäumte Vergleich mit dem Hirsauer (Rheinauer) Liber Ordinarius, dass es regelmäßig Kremsmünster ist, das auf der Hirsauer Seite steht; das ‚Problem‘ wäre also in Lambach zu suchen. Tatsächlich zeigt ein Vergleich der Adventsresponsorien der aus Lambach stammenden „Gottschalk“-Fragmente mit den Listen im *Corpus Antiphonale Officii*, dass Lambach liturgisch nicht zur Hirsauer, sondern zur Engelberger (Sanblasianer) Gruppe gehört. (Dass sich in Kremsmünster dennoch Reste einer vorhirsauischen Tradition identifizieren lassen, wird demnächst Robert Klugse-

der zeigen; dafür sind allerdings weiterreichende Vergleiche notwendig.) Der musikwissenschaftlich eigentlich interessante Bereich der Melodieüberlieferung im Offizium ist dagegen noch kaum aufgearbeitet und würde sicherlich eine Handschriftenmonographie dieser Art sprengen. Nach meinem oberflächlichen Eindruck aus dem Vergleich mit der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23037 aus der Hirsauer Tochtergründung Prüfening gäbe es hier ausreichend Varianten, die einer Untersuchung harren.

Die Behandlung der musikalischen Notation nimmt in der Arbeit weniger Raum ein als die der Initialen. Entsprechend knapp und ergänzungsbedürftig ist die Darstellung. Im Faksimile fällt für die Haupthand (die vielleicht weiter aufzuteilen wäre) vor allem die große graphische Variationsbreite der Zeichen auf; dies betrifft etwa den Ansatz des Pes, die Episeme auf der Virga und am hinteren Ende von Clivis und Torculus; es wäre interessant zu wissen, ob sich dahinter eine rhythmische Differenzierung oder nur die Unbeständigkeit des Schreibers verbirgt. Das Zeichen, das Czernin als zweibögigen Quilismapes abbildet, ist ein Pes quassus, der sich von den echten Quilisma-Graphien durch die Abwärtsneigung der Bogenlinie unterscheidet. (Außer der angegebenen Stelle f. 107 ist mir allerdings kein weiteres Exemplar dieses Zeichens aufgefallen.) Beim Nachtrag von f. 147 ist das von Czernin als Pressus gedeutete Zeichen Bestandteil des zum Text gehörenden Fragezeichens (vgl. f. 151, Zeile 22, 24, 25).

Es gibt also noch viel zu tun in der oberösterreichischen Choralgeschichte, diese Arbeit bietet einige Ansatzpunkte dazu.

(März 2007) Andreas Pfisterer

Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike? Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 304 S., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 5-2005.)

Dieser beachtenswerte Band, auf Vorträgen beim 5. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung vom April 2005 in Rottweil gründend, zeigt Glareans Person in der Geschichte, seine Musiktheorie und ihre Rezeption in überraschend schärferem Licht.

Die programmatische Einleitung von Laurenz Lütteken („Gratwanderung oder integrales Konzept? Glarean in der musikalischen und intellektuellen Geschichte des 16. Jahrhunderts“) beleuchtet den Humanisten und Universitätsgelehrten Glarean, dessen Wirken nie an musikpraktische Amtspflichten gebunden war, und legt scharfsinnig dar, inwiefern dessen *Dodekachordon* als kühner, singulärer Sonderfall des Versuchs gelten muss, der Musik eine antikem Geist adäquate Stellung zurückzugewinnen. In welchem Maße die Kernstücke dieser Schrift – neuartige Modus-Theorie und Sammlung vollständiger Kompositionsexempla – exakt jener Intention Glareans dienen, zeigt Walter Werbeck („Glareans Vorstellungen von modaler Stimmigkeit – Die für das *Dodekachordon* bestellten Kompositionen“) eindrucksvoll an den „Problemen, in die Glarean sich [...] immer wieder verstrickt“ (S. 177). Dass er jedoch nicht auf unmittelbar benutzter griechischer Musiktheorie, sondern auf manchen mittelalterlichen Ansätzen fußte, macht Christian Meyer („Zur ‚Konstruktion‘ der antiken Musiktheorie bei Glarean“) anschaulich (auf S. 148 ersetze „geometrisch“ durch „harmonisch“).

Um speziellere Aspekte des *Dodekachordon*, die hier in Details untersucht werden, weisen die Beiträge von Andreas Traub („Die Choralüberlieferung bei Glarean“), Stefan Morent („Eruditio una cum pietate iuncta – Zu Glareans Choralverständnis“), Christian Berger („Glareans äolischer Modus und das Kyrie aus Josquins *Missa De beata virgine*“), Michele Calella („Die Ideologie des Exemplum – Bemerkungen zu den Notenbeispielen des *Dodekachordon*“) und Katelijne Schiltz („Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas – Glareans Umgang mit Rätselkanons“). Während Traub in Menge und Vielfalt des Glareanschen Fundus deutliche Indizien einer seinerzeit noch lebendigen Choral-Tradition erkennt, unterstreicht Morent, wie „neuartig“, umfassend, aber auch eigener Theorie dienend Glarean den einstimmigen Kirchengesang verstand. Berger zieht aus Glareans Behandlung des äolischen Modus überraschenden Nutzen für eine Josquin-Analyse. Calella hebt hervor, wie Glarean die mehrstimmigen Exempla unter analytischem Ansatz und mit Blick aufs Ganze kommentiert, geht aber vor allem der offenkundigen Spannung zwischen

systemtragender und ästhetischer Argumentation Glareans auf den Grund, die sich aus phasenweisem Entstehen der Beispielsammlung, aus Sebald Heydens Einfluss und aus dem Ziel, die eigene Modustheorie zu legitimieren, ergaben. Frau Schiltz erörtert sorgfältig, wie primär vom Höreindruck her Glarean urteilte, wie er das zur Komposition erforderliche „ingenium“ als Naturanlage einschätzte, daher vor seiner artifiziiellen Zur-Schau-Stellung warnte und so die berühmt gewordenen Rätselkanons aus dem *Dodekachordon* kritisch betrachtete, wohingegen ‚professionelle‘ Autoren (Cerone ist Gegenpol) in solch komplexen Gebilden die Krönung musikalischer Satzkunst sahen.

Aufs Biographische richten sich die Studien von Franz-Dieter Sauerborn („... hic est celebris ille Glareanus‘ – Glareans Leben und Persönlichkeit“), Barbara Mahlmann-Bauer („Glarean und die Reformation – Eine Neubewertung“) und Winfried Hecht („Rottweil zur Zeit Glareans“) samt dessen und Andreas Traubs ergänzender Übersicht („Choralquellen aus Rottweil“). Sauerborns Lebensskizze Glareans, die neue Forschungen zusammenfasst, öffnet Blicke auf den vielseitigen Humanisten Glarean, dessen Interesse für Musik tief, doch beigeordnet war, auf den Hintergrund der Dichterkronung und sein Wirken als Propagandist des Kaiserhofes. Wie neben dem politischen Umfeld die geistes- und kirchengeschichtlichen Turbulenzen auf Glarean einwirkten und wie er sich unter Freundschafts- und Loyalitätskonflikten zunehmend bewusst zur Papstkirche hielt, zeichnet Frau Mahlmann-Bauer an Primärquellen (Gedicht an Oswald Myconius, Briefwechsel Erasmus von Rotterdam, Huldrych Zwingli u. a.) überzeugend nach. Ergänzend erörtert Martin Kirnbauer („...alle sind lang‘ – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und die musikalische Praxis“) an handschriftlichen Glossen zum Antico-Druck der 1561 zu Ehren Glareans gesungenen *Missa De beata virgine* Josquins einige Momente der Mensuralpraxis.

Drei sehr konzentrierte Aufsätze wenden sich regional oder punktuell bedeutsamen Aus- und Nachwirkungen der Glareanschen Lehre zu: Isabelle His („Das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune [1598] im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino“), Wolfgang Horn („Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans – Eine Mis-

zelle zur Glarean-Rezeption um 1600“) und Melanie Wald („Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie“). Frau His zeigt an Le Jeunes Psalmenzyklus, der im Titel an Glarean anknüpft, in Anordnung und Benennung der Tonarten aber der Lehre Gioseffo Zarlinos von 1571 folgt, den Einfluss der beiden 12-Modi-Systeme, die in Frankreich bis zur Bevorzugung der Zarlino-Ordnung (C-Beginn, numerische statt griechische Benennung) konkurrierten. Den engen Anschluss an Glarean bei Raselius (besonders *Dodecachordum vivum* und *Hexachordum [...] musicae*) erörtert Horn mit exzellenten Ausführungen zur Relativität der Modus-Kategorie überhaupt und zur – den bloßen ‚Sachgehalt‘ übersteigenden – Bedeutung des sprachlich-geistigen Mediums der Latinität für humanistische Autoren wie die genannten (auf S. 276, Zeile 15, tilge „nicht“ – das störendste der Druckversehen des Bandes). Im Schlussbeitrag untersucht Frau Wald souverän eine Reihe verblüffender Gemeinsamkeiten zwischen Glarean und Athanasius Kircher im theologisch motivierten Ziel der „instauratio“ durch „absolute“ Entwürfe, die das Immerwährend-Gültige der Musik fassen, letztlich „zum Stillstand gebrachte Geschichte“ (S. 299) implizieren und der katholischen deutschen Musiktheorie wegweisend wurden.

Das ansprechend gestaltete (mit Personenregister versehene) Buch bietet den zur Zeit aspektreichsten, erhellendsten und inspirierendsten Zugang zur musikgeschichtlichen Rolle Glareans.

(April 2007)

Klaus-Jürgen Sachs

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.)

Wie festgefügt die Bilder sind, die wir uns von Komponisten der Vergangenheit gemacht haben, erweist sich spätestens dann, wenn jemand versuchsweise die Perspektive wechselt. Eben dies geschieht im vorliegenden Band,

der die Beiträge zu einer Tagung der Evangelischen Akademie Arnoldshain zusammenfasst. Dem „Thomaskantor“ Bach, Inbegriff des (protestantischen) Kirchenmusikers, den von ihm vertonten Texten und der Ausdeutung dieser Texte durch die Komposition widmet sich nicht nur die Musikwissenschaft, sondern seit einigen Jahren auch die theologische Bachforschung; dass Bach auch geistlich-theologisch Wichtiges und Untersuchenswertes mitzuteilen hat, gilt längst als selbstverständlich. Die gleiche Ehre wurde bisher weder dem Weltmann Händel noch seinem Freund Telemann zuteil, letzterer wiederum Inbegriff eines Komponisten der Aufklärung und damit – so will es das Klischee – quasi *per definitionem* kirchenmusikfern. Telemann selbst sah das anders; in seiner Autobiographie von 1718 bezeugte er, dass er „allemaal die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt, am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet, und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“. So widmete sich die Arnoldshainer Tagung Telemann als Kirchenmusiker und der doppelten Frage zum einen nach unserem offenbar korrigierungsbedürftigen Telemann-Bild, dem zufolge ein Aufklärer kein wahrer Kirchenmusiker sein kann, und zum andern der historischen Spannung zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung, wie sie sich auch in der protestantischen Kirchenmusik Telemanns niederschlägt. Als Fixpunkt diente dabei Telemanns Passionsoratorium *Seliges Erwägen*, dessen Text ebenfalls von Telemann stammt und das 1722 in Hamburg erstaufgeführt wurde. Die Verfasser der von Martina Falletta, Annette Mehlhorn und Ulrich Siegele herausgegebenen Beiträge sind teils MusikwissenschaftlerInnen, teils TheologInnen, ihre Fragestellungen und Perspektiven bewusst sehr unterschiedlich.

Annette Mehlhorn skizziert in ihrem Beitrag die Möglichkeiten eines Dialogs zwischen Theologie und Musik(wissenschaft), Wolfgang Hirschmann untersucht Telemanns frühe Passionsoratorien *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* (Frankfurt 1716) und *Seliges Erwägen* und konstatiert einen musik- und ideengeschichtlichen Wandel, in dem sich Gedanken der Aufklärung und die Tendenz hin zu einer ästhetischen Autonomie niederschlagen. Carsten Lange beschäftigt sich generell mit Telemann als Komponist geistlicher Werke; er

umreißt zunächst die Möglichkeiten und Bedingungen einer sinnvollen Erforschung dieses Repertoires und fragt dann insbesondere nach den Gründen für die hohe Wertschätzung der Kirchenmusik Telemanns bei den Zeitgenossen. Wolf Hobohm präsentiert die theologischen Erträge und Fragestellungen der Telemannforschung seit etwa 1960. Harald Schultze befasst sich mit den Texten zweier weiterer geistlicher Werke Telemanns: mit der *Donnerode*, nach dem Zeugnis Karl Wilhelm Ramlers zum Gedenken an das Erdbeben von Lissabon (1755) aufgeführt und – wie Schultze sehr überzeugend darlegt – dem Konsens der „frommen Aufklärung“ entsprechend konzipiert (S. 75), und mit dem *Tod Jesu* und dem neuen Jesusbild, das Ramler hier propagiert. Mit dem liturgischen Kontext der Kantaten Telemanns beschäftigt sich Wolfgang Robsch am Beispiel von *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich* (TVWV 1:157). Paul-Gerhard Nohl kehrt wieder zum *Seliges Erwägen* zurück; er diskutiert das Passionsverständnis des Textes vor der Folie der lutherisch-orthodoxen Passionsdeutung und konstatiert „Verschiebungen und Veränderungen [...] in Richtung ‚Aufklärung‘“ (S. 89). Ute Poetzsch-Seban stellt die wahrhaft beeindruckende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes dar; Ulrich Siegele untersucht den Aufbau von Telemanns Passionsoratorium und zeigt Planungsverfahren auf, die der Gliederung der Betrachtungen und ihrer Sätze, der Ordnung der Tonarten, der Instrumentierung und der zeitlichen Organisation des Werkes zugrunde liegen könnten. Der bei weitem umfangreichste Beitrag stammt von Renate Steiger; sie wendet den Ansatz der theologischen Bachforschung auf Telemanns *Seliges Erwägen* an und präsentiert eine Fülle von Beobachtungen zu Text und Musik, wie sie sich einerseits vor dem Hintergrund der lutherischen Passionspredigt und der geistlichen Dichtung und andererseits mit Blick auf weitere zeitgenössische Passionsmusiken ergeben. Was hier überdeutlich wird, ist nun wiederum gerade die Traditionsgebundenheit des Werkes. Renate Steiger lässt allerdings im Wesentlichen das von ihr vorgelegte Material sprechen; den Versuch einer Standortbestimmung Telemanns zwischen lutherischer Orthodoxie und der Ästhetik der Aufklärung verschiebt sie auf einen zweiten Arbeitsgang, den nun andere werden übernehmen müssen.

Wer sich (wie die Rezensentin) mit katholischer geistlicher Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, legt das Buch vermutlich mit heftigen Neidgefühlen aus der Hand; von einer ähnlich intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Theologie und Musikwissenschaft wie der, von welcher Bach und nun auch Telemann profitieren, kann man auf der anderen konfessionellen Seite nur träumen, gerade auch, was die Erforschung nichtliturgischer geistlicher Musik betrifft. Davon abgesehen, würde beiden Seiten (hier wie sonst) ein Blick über die konfessionelle Mauer nur nützen. Betrachtet man Telemanns *Seliges Erwägen* von der Geschichte des italienisch-katholischen (Passions-)Oratoriums aus, so ergeben sich Parallelen, die wiederum die Diskussion um die Einordnung des Telemann-Werkes zwischen Orthodoxie und Aufklärung relativieren. Christian Friedrich Hunold, der als Verfasser des frühesten deutschen Passionsoratoriums gilt, hatte auf das italienische Oratorium als Bezugspunkt verwiesen. Dort aber finden sich die „Loslösung vom Wortlaut der Bibel und die durchgehende Poetisierung der Sprache“ (S. 23) sowie die Aufführung außerhalb der Liturgie bereits ein halbes Jahrhundert vor Hunold oder Telemann, ebenso das Herausgreifen einzelner Passionsszenen anstelle einer Darstellung der fortlaufenden Handlung – in Italien oder Wien allerdings in einem geistesgeschichtlichen Kontext, der bis vor einiger Zeit noch gerne mit dem Schlagwort „Gegenreformation“ belegt wurde. Sollten die gleichen Phänomene, ins protestantische Deutschland versetzt, hier nun als Indizien für einen „aufklärerische[n] Gegenentwurf“ (S. 23) sprechen? Auf beiden Seiten wird das Sich-Absetzen von der Liturgie und ihren textlich-musikalischen Vorgaben mit einem Mehr an geistlicher Wirkung begründet; auf beiden Seiten nimmt man die Tendenz der Wirkmittel (und der Gattung Oratorium allgemein), sich von dem ursprünglichen geistlichen Zweck zu verselbständigen, als Problem wahr, wenn auch im Abstand mehrerer Jahrzehnte. Was an dieser Entwicklung sich tatsächlich einer spezifischen Ästhetik der Aufklärung verdankt, wäre vielleicht noch zu sehen. Mit dem Arnoldshainer Kongressbericht ist die Diskussion jedenfalls eröffnet.

(April 2007)

Juliane Riepe

EDDA BURGER-GÜNTERT: *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)*

Schumanns *Faust-Szenen* WoO 3, fraglos ein zentrales Werk, doch keineswegs „das Hauptwerk“ Schumanns, wie die Autorin mutmaßt (S. 15), gehören von ihrer Werkgenese zu den schwierigeren Fällen in Robert Schumanns Œuvre. Erste Überlegungen fallen wenigstens in das Jahr 1840, die Komposition verlief, teilweise mit umfangreichen Pausen, von 1844 bis 1853 und umfasst so einen Zeitraum, in den nicht nur sämtliche ausgeführten szenischen Projekte fallen, sondern auch sämtliche symphonischen Chorwerke nach *Das Paradies und die Peri*. Gleichzeitig ist es natürlich eine Periode der eklatanten ästhetischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, von der Schumann keineswegs verschont blieb. Auch wäre es verfehlt, von den *Faust-Szenen* als einem Spätwerk zu sprechen, waren sie doch 1850 vor seiner Ankunft in Düsseldorf (abgesehen von der Ouvertüre) bereits abgeschlossen.

Burger-Günterts Arbeit besteht aus drei einleitenden (Kapitel II bis IV) und einem Hauptkapitel, gefolgt von rund drei Seiten „Schlussbetrachtung“. Die drei einleitenden Kapitel führen stufenweise zum Hauptkapitel hin, und hier offenbart sich auch eine Stärke der Arbeit, aber gleichzeitig treten auch allerhand Schwächen zutage. Im Bereich der musikalischen *Faust*-Rezeption im 19. Jahrhundert bleibt Burger-Güntert nicht nur an der Oberfläche, vielmehr scheint sie hier (wie auch im Bereich der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur) nicht einmal die Grundlagenforschungen zu kennen. Grund hierfür mag sein, dass sie Germanistin und diese Arbeit eine Dissertation aus germanistischer Perspektive ist. Doch hier sei auch das Positive eines dieser drei Kapitel hervorgehoben – die Betrachtungen zu Schumanns Goethe-Rezeption. Sicher sind ihre Ausführungen nicht umfassend – hierzu hätte es wohl der Einbeziehung bislang (oder besser seinerzeit) auch unveröffentlichter Materialien bedurft –, doch hier ist wenigstens die Stoßrichtung die richtige. Allerdings stößt dem Rezensenten die wiederholt hervorgehobene „Erstmaligkeit“ von Burger-Günterts Vorstoß äußerst unangenehm auf.

Das umfangliche (oder soll man sagen monströse?) Kapitel V (S. 141–670 [!]) ist nicht nur in zwei Hauptabschnitte untergliedert, sondern jeder dieser Hauptabschnitte ist wiederum mehrfach unterteilt. Der erste Hauptabschnitt trägt den Titel „jedes einzelne Glied nämlich ist [...] durchdrungen von dem Sinn des Ganzen“. Zur Struktur der Szenen aus Goethes *Faust*“ (S. 141). Was besagt dies anderes, als dass Schumann auf diversen Ebenen thematisch-motivische Verbindungen schafft und um Textausdeutung und -überhöhung bemüht ist – also etwas, wofür er, anders als die Autorin behauptet, in der Musikwissenschaft seit Langem bekannt ist? Es ist merkwürdig, wie eklatant Burger-Güntert durch ihre Unkenntnis der Sekundärliteratur auf einer Ebene ansetzt, die schon vor Jahren überwunden wurde. Andererseits geht sie leider Probleme, die heute noch bestehen, selbst gar nicht an, zitiert allenthalben Sekundärliteratur (etwa die wegweisende Dissertation von Kathrin Leven-Keesen zu Frühfassungen der *Faust-Szenen*): Zwar nennt sie ein Unterkapitel „Zur ‚Kuriosität‘ einer Gesamtauführung der *Faust-Szenen*“ (S. 192), schließt hier aber keineswegs die Problematik des „offenen Kunstwerks“ auf. So schreibt sie: „Trotz mancher Ansätze zur Revision der überkommenen Urteile gelten die *Faust-Szenen* oft immer noch als inkohärent und unvollendet, wird noch in Arbeiten jüngerer Datums der Fragment-Begriff in nahezu ausschließlich vereinseitigender, negativer Weise auf die Werkgestalt angewendet“ (S. 141). Kein Wort zu der problematischen Überlieferungshistorie, der Tatsache, dass es keine Fassung „letzter Hand“ im Sinne einer nach aufführungspraktischer Erprobung druckfrei gegebenen Version gibt. Die Partitur erschien erst 1858, die erste vollständige Aufführung fand am 14. Januar 1862 im Kölner Gürzenich statt. Schon nach der Aufführung der dritten Abteilung im Juni 1848 hatte Schumann deren Schlussteil überarbeitet, und diese Fassung dirigierte Schumann bereits 1849 in Dresden (allerdings dirigierten Julius Rietz und Franz Liszt am selben Tag in Leipzig und Weimar jeweils die erste Fassung!). Burger-Güntert problematisiert Schumanns Entscheidung zur Überarbeitung kaum, enthält sich jeder Wertung (bislang wählen Interpreten nach Belieben) und räumt der verworfenen Erstfassung fast mehr Platz ein als der endgültigen Fassung.

Im zweiten und Hauptteil ihrer Betrachtungen (ab S. 197) beschreibt Burger-Güntert wortgewaltig Schumanns Partitur (oft auch nur den Klavierauszug) en détail. Das ist manchmal erhellend (leider stammen die erhellendsten Informationen von anderen Autoren, etwa Michael Struck oder Susanne Popp), doch hat man allzu oft den Eindruck, die Autorin verliere ihr Ziel aus den Augen. Doch erklärte Absicht der Autorin ist ja, die Schönheiten und Feinheiten der Partitur in all ihrer Vielfalt zu präsentieren (nicht selten trennt sie den Gehalt des Textes von jenem der Musik und schweift dadurch teilweise gar zu von Schumann nicht Vertontem ab, während sie auf Besonderheiten von Schumanns Konzept nicht eingeht). Nach mehreren hundert Druckseiten mag sich der Leser fragen, was er nun erfahren hat – etwa über den Kompositionsstil Schumanns, seine Ästhetik, über eine stilistische Phase oder gar zeithistorische Bezüge. Leider muss gesagt werden, dass hier weniger mehr gewesen wäre, dass insbesondere die Verknüpfung mit anderen Kompositionen Schumanns – vielleicht auch anderen zeitgenössischen Kompositionen – ein größerer Gewinn hätte sein können.

Nur am Rande sei vermerkt, dass Burger-Güntert die von ihr verwendeten musikalischen Quellen (hierbei kein Autograph) in keinster Weise wertet (die literarischen Quellen übrigens auch nicht; Goethes Text zitiert sie nicht nach Schumanns Handexemplaren – die sich immerhin in der Bibliographie finden –, sondern nach einer beliebigen Textausgabe, deren Relevanz für Schumann sie nicht erläutert) – sie macht sich nicht einmal die Mühe, die ihr vorliegenden Notenausgaben zu datieren. Ebenfalls nur am Rande sei auf die Fußnote 69 auf S. 37 hingewiesen, die die Autorin weiter nicht erläutert: „Für die harmonische Analyse wird die Riemannsche Funktionsharmonik herangezogen.“ Und abermals nur am Rande sei vermerkt, dass sie – wie leider immer noch viel zu oft bei Dissertationen – dem Buch kein Register beifügt. Dieser Mangel ist nur insofern zu vernachlässigen, als ihre Arbeit ohnehin keineswegs zu den wichtigen Schumann-Publikationen des Jahres 2006 zu zählen ist. Schade um die vertane Chance. Auf eine angemessene Monographie zu den *Faust-Szenen* warten wir weiter.

(April 2007)

Jürgen Schaarwächter

ERNST-JÜRGEN DREYER / BERND-INGO FRIEDRICH: „Mit Begeisterung und nicht für Geld geschrieben“. *Das musikalische Werk des Dichters Leopold Schefer*. Görlitz – Zittau: Verlag Gunter Oettel 2006. 208 S.

Schumann präsentierte ihn in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als „der Besten Einer“, fand in einer Sonate zu vier Händen „eine Kraft und ein(en) Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt“, und nannte den ersten Satz einer Es-Dur-Sinfonie, der ihm nur als Klavierauszug vorlag, „großartig“.

Ernst Jürgen Dreyer, der nach Band 122 des *Erbe Deutscher Musik*, einer CD, einem Heft Klaviermusik (beide Bautzen 2006) und anderen mit Schefer befassten Publikationen nunmehr eine Summa vorlegt, ist da vorsichtiger. Anders als Schumann macht er sich keiner Voreingenommenheit verdächtig, nicht um Ehrenrettung geht es, sondern um Wertung und Einordnung, welche allemal schwer genug sind bei einem, dem mit der Charakteristik „Kleinmeister“ herablassende Blickweisen sicher sind.

Ihr hat Schefer gerade genug Vorschub geleistet – als vorab provinzielle, trotz einer bis nach Istanbul führenden „Weltreise“ auf Muskau und Dienste beim Fürsten Pückler fixierte Existenz; mit Musik als (trotz einiger Lektionen bei Salieri) liebhaberhafter Nebenbeschäftigung neben einer umfangreichen literarischen; mit durchweg privat veranlassten, Jahre oder gar Jahrzehnte auseinanderliegenden Schaffensschüben und stilistischen wie qualitativen Brüchen, welche immer wieder auf den Zusammenhang von Professionalität und Kontinuität aufmerken lassen.

Schummeleien, denen auch Schumann aufsaß, da er von zwölf Sinfonien von Schefer sprach, während noch nicht einmal die erste fertiggestellt war, zeugen vom Realitätsverlust des Liebhabers, der den Weg zwischen Absicht und Einlösung nicht sieht, und passen mit der Ethik des nur „mit Begeisterung“ komponierenden nicht ganz zusammen. Allerdings hat Schefer auch Pech gehabt – u. a. mit einer von seinem Dienstherrn veröffentlichten Gedichtsammlung, für deren Autor man den Fürsten hielt, und mit einer ersten Liedpublikation, die in den Wirren nach der Völkerschlacht bei Leipzig unterging.

Und dennoch! Nicht nur geben Dilettanten über den durchschnittlichen Stand von musikalischer Kultur und musikalischem Verständnis besonders kompetent Auskunft, zuweilen erzielen sie, besonders bei Liedern – wie literarisch bei Gedichten – hinreißende Treffer, weil sie an normativen Verpflichtungen der Professionalität vorbeierfinden. So glücken Schefer etliche Lieder, denen der Einzug in die Konzertprogramme dringlich zu wünschen wäre; und, als wisse er nicht, wie originell das ist, ‚passiert‘ ihm, die Trauer um einen früh verstorbenen Freund verarbeitend, der erste durchkomponierte Liedzyklus der Musikgeschichte.

All dies, Für und Wider eingeschlossen, wird in der vorliegenden Publikation mustergültig aufbereitet. Zum Beieinander von analytischer Gründlichkeit, sprachlicher Delikatesse, liebender Eindringlichkeit und wacher Kritik, weit oberhalb allen Ehrenrettungs-Furors, kommt eine vorzügliche verlegerische Betreuung, opulente Ausstattung mit zahlreichen Faksimiles und Notenbeispielen und Verzeichnissen, deren Benutzerfreundlichkeit den Hintergrund langwieriger Recherchen vergessen lässt. All sei das noch nicht genug, veröffentlichen die Autoren im Anhang fünf Kompositionen aus Schefers handschriftlichem Nachlass und aufschlussreiche Belege für Anregungen, die vom Schriftsteller Schefer ausgingen. Für dessen Wiedergewinnung haben nach Arno Schmidt etliche Germanisten viel getan; nachdem dies auch für die Musik geschehen ist, wären nun die ausführenden Musiker an der Reihe.

(April 2007)

Peter Gülke

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 16. Briefe des Jahres 1864*. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit Isabel KRAFT. Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf & Härtel 2006. 750 S., Abb.

Seit einigen Jahren schreitet die von der Arbeitsstelle Richard-Wagner-Briefausgabe am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg auf der Grundlage aller erreichbarer Quellen erarbeitete Edition der Briefe Richard Wagners in kritischen, wissenschaftlich fundierten Bänden kontinuierlich voran. Martin Dürrer, der für die vorliegende Briefausgabe verantwortlich zeichnet, zeigt sich mit der Materie bestens vertraut. Während

der 1967 in Leipzig erschienene erste Band der *Sämtlichen Briefe* zwölf Lebensjahre umspannt (1830–1842) und mit knapp 700 Seiten Richard Wagners auskommt, benötigt der neueste Band für ein einziges Jahr 750 Seiten. Das liegt nicht nur daran, dass die späteren Lebensjahre des Komponisten besser dokumentiert sind, sondern es spiegelt auch den komplexeren Grad der Forschung wider, die sich in vierzig Jahren verzweigt und erweitert hat.

1864 kann als das dramatischste Jahr in Richard Wagners Leben gelten. So weit unten – verfolgt von Gläubigern, ohne liebende Partnerin, von Schulden überwuchert und von Gefängnisstrafe bedroht – war er noch nie gewesen, und der Sprung nach oben ist ebenfalls einmalig: als Liebling König Ludwigs II. künstlerisch und freundschaftlich umworben, von Schulden befreit, finanziell abgesichert und von Cosima von Bülow innigst geliebt. Man nimmt die vielen Wiederholungen in den Briefen der aufregenden Wochen in München in Kauf, denn obwohl Ludwig II. ihn um Verschwiegenheit gebeten hatte, musste Wagner sein Glück in die Welt hinausposaunen. Je nach Adressat wurde modifiziert oder phantasiervoll ausgeschmückt. Überhaupt geben die Briefe in stilistischer Hinsicht viel her: Die hochgestochenen Metaphern an den Brotherrn stehen z. B. im Kontrast zu den Bestellungen für geblümete Atlasstoffe, die er an eine Putzmacherin richtet. Das macht gerade ihren Reiz aus, zeigen sie doch die vielen Facetten eines Künstlers, der bis heute die Wissenschaft und das Publikum gleichermaßen in seinem Bann hält. Die kompositorische Ausbeute war 1864 zwar gering (er arbeitete weiter an den *Meistersingern* und am *Ring*), was der Bedeutung der Briefe keinen Abbruch tut, zumal der „cultural turn“ eine Kontextualisierung fordert, die auch Biographisches ernst nimmt.

Die Brieftexte selbst werden im Gegensatz zu den früheren Bänden ohne editorische Zusätze und Modifikationen präsentiert. Mehr als die Hälfte des Bandes wird für die Kommentare, Erläuterungen zu den einzelnen Briefen (mit zahlreichen Rückbezügen) sowie für die Verzeichnisse und das Register benötigt. Besonders reichhaltig sind die Themenkommentare, die sich mit den Reisen Wagners, der Suche nach einer Partnerin, den Schulden, der Wagner-Rezeption des damaligen Kronprinzen sowie

mit den Musikwerken befassen und die für die wissenschaftliche Auswertung des Materials wertvolle Vorarbeiten leisten. Wenn weiterhin jährlich ein Jahrgangsband erscheint, wird die Edition 2024/25 abgeschlossen sein. Dann kann es mit den ersten Supplementbänden weitergehen: Wagner und kein Ende.

(März 2007)

Eva Rieger

WALTER FRISCH: *German Modernism. Music and the Arts*. Berkeley u. a.: University of California Press 2005. 322 S., Abb., Nbsp. (*California Studies in 20th-Century Music* 3.)

An Einzelstudien über Aspekte der musikalischen Moderne herrscht kein Mangel, eine zusammenfassende Darstellung der Zeit zwischen 1890 und ca. 1915 hat es aber, seit Carl Dahlhaus sie als Epoche eigenen Rechts namhaft machte, nicht gegeben. Walter Frischs Buch setzt hier an, indem es, eingegrenzt auf den deutsch-österreichischen Kulturraum, ein Panorama dessen entwirft, was zwischen Wagner und Schönberg den Diskurs der ästhetischen Moderne bestimmt. Dabei sind es vor allem zwei Aspekte, die den Gang der Untersuchung leiten: die Querverbindungen zwischen den Künsten und einzelnen ihrer Vertreter – für Frisch ein „defining feature of modernist culture in the years around 1900“ (S. 4) – und das Verhältnis zur Vergangenheit. Gerade dieser letztgenannte Punkt stellt sich für Frisch differenzierter dar, als eine primär an Material und Verfahrensweisen orientierte Fortschritts-erzählung suggeriert. An deren Stelle tritt hier ein an übergeordneten Problemlagen und Handlungsoptionen interessierter Blick, eine Kartierung gemeinsamen Terrains eher als ein Nachvollzug einzelner Entwicklungslinien – ein kontextorientierter Zugriff also, der zumal der Literatur und der bildenden Kunst einen prominenten Platz einräumt, auf Detailanalysen einzelner Werke aber dennoch nicht verzichtet. Was dabei die inhaltliche Richtschnur abgibt und zugleich die Rede von einem spezifischen „German Modernism“ motiviert, ist die Figur Richard Wagners, genauer: die Herausforderung, die er für die nachfolgende Künstlergeneration bedeutete. Sein *Parsifal*, zugleich kompositorisch avanciert und weltanschaulich regressiv, verkörpert für Frisch auf paradigmatische Weise einen „ambivalent modernism“ (S. 9),

dessen Ineinander von technischem Fortschritt und vormodernen Gesellschaftsentwürfen für die deutschsprachige Moderne insgesamt charakteristisch ist. Nietzsches Kritik an Wagner und seine eigene Vision einer neuen Kunst – beides bildet im weiteren Verlauf der Untersuchung einen immer wieder aufgegriffenen Leitfaden – schlagen sodann den Bogen zum Naturalismus. Ihm widmet sich das zweite Kapitel: referierend, wo es um die Darstellung der literarischen Strömung geht, produktiv weiterdenkend, wo die Frage nach einem musikalischen Naturalismus berührt wird. Gegenstände sind hier einige Opern des deutschen Verismo, namentlich Eugen d'Alberts *Tief-land*, Max Schillings *Mona Lisa* und – durchaus berechtigt und in den Ergebnissen erhellend – Franz Schrekers *Der ferne Klang*. Besonders hervorgehoben sei die Analyse naturalistischer Elemente in Richard Strauss' *Salome*: Die Betrachtung der Partie des Herodes als musikalische Umsetzung des Arno Holzschen, radikal diskontinuierlichen „Sekundenstils“ führt zu überzeugenden Einsichten, die Frischs Plädoyer für den Naturalismus als Interpretationsmodell für die nach-wagnersche Musik nachvollziehbar machen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den Verbindungen von Musik und bildender Kunst. Im Argumentationsgang der Arbeit bildet es gleichsam einen Kontrapunkt zum vorangegangenen Kapitel, wurde doch die Verbindung von Musik und Naturalismus – trotz der von Frisch nachgewiesenen Parallelen – von den Zeitgenossen teilweise als *Mésalliance* betrachtet, als Verrat an den der Musik innewohnenden metaphysischen Gehalten (S. 88). Diese zu retten oder im Anschluss an die von Wagner geerbte Idee des Gesamtkunstwerks zu reformulieren, war einer der Antriebe, Musik und Bild konvergieren zu lassen. Das wird von Frisch u. a. am Beispiel der Paarbildungen Max Klinger/Johannes Brahms und Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky souverän zusammengefasst, allerdings auch, ohne sich selbst nachdrücklich zu positionieren. Tendenziell scheint er der Konvergenzhypothese in beiden Fällen zuzustimmen, allerdings ließe sich die Frage kunstübergreifender Einflüsse auch skeptischer betrachten, und sei es nur, um dem massiven programmatischen Überschuss in den Verlautbarungen aller Beteiligten etwas entgegenzusetzen. So basiert

z. B. Schönbergs und Kandinskys Begeisterung füreinander in nicht geringem Maße auf einer strategischen Unschärfe bei der Mitteilung der jeweils eigenen ästhetischen Positionen, um den anderen als Bündnispartner im „Kunstkampf“ nicht zu verlieren. Ob sich im Einzelfall tatsächlich von Konvergenzen zwischen Musik und bildender Kunst reden lässt, kann, wie Frisch selbst betont, nur ein „critical and analytical engagement with the artworks themselves“ (S. 137) zeigen.

Dass ein solches Eingehen auf das Kunstwerk keine Blindheit für seinen kulturellen Kontext bedeuten muss, demonstriert die Behandlung des für die Moderne spezifischen Umgangs mit der Vergangenheit im vierten Kapitel. Frisch beleuchtet hier am Beispiel der Bach-Rezeption um 1900 Strategien einer Indienstnahme der Vergangenheit, um der Gegenwart habhaft zu werden, sei es in kulturkritischer Absicht (Bach als Heilmittel gegen die *Décadence*) oder in Form kompositorischer Referenz. Dabei kommt Max Reger eine Schlüsselrolle zu: Frisch sieht bei ihm (z. B. in den *Bach-Variationen* op. 81 und im *Klavierkonzert* op. 114) einen „historicist modernism“ (S. 149) am Werk, den er nicht als Stil, sondern als Verfahren bestimmt, als eine Antwort auf die übergeordnete Problemlage, wie mit der geschichtlichen Überlieferung umzugehen sei. Aus dieser Perspektive betrachtet, rücken vorderhand so unterschiedliche Phänomene wie frühe Atonalität, veristische Oper und kompositorische Bach-Rezeption plötzlich zusammen: als wie auch immer vorläufige Ergebnisse einer Reflexion auf das Verhältnis zur Vergangenheit. Diese Reflexion kann affirmativ geschehen wie bei Reger, sie kann aber auch, wie am Beispiel Gustav Mahlers und insbesondere an Thomas Manns literarischer Wagner-Verarbeitung gezeigt wird, als Ironie daherkommen. In beiden Fällen handelt es sich jedoch, so Frisch, um das Bewusstsein einer unüberbrückbaren Distanz: „The consciousness of that distance is the condition of modernity“ (S. 213). So sind es letztlich gerade die Vergangenheit herbeizitierende und zugleich ironisch brechende Werke wie Strauss' *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos*, die im emphatischen Sinne als modern gelten können – freilich nur, wenn man ein Konzept der Moderne zugrundelegt, das ausreichend kontextuell unterfüttert ist und den Anschluss an

andere kulturwissenschaftliche Forschungsdiskurse nicht scheut. Walter Frischs Buch ist dafür ein überzeugendes Beispiel. (März 2007) Markus Böttgermann

Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944. Hrsg. von Fabian DAHLSTRÖM. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland und Stockholm: Atlantis 2005. 555 S., Abb.

Fabian Dahlströms Sibelius-Veröffentlichungen, insbesondere die von ihm gegründete und erfolgreich geleitete Gesamtausgabe sowie das neue, bereits legendäre Werkverzeichnis (beide bei Breitkopf & Härtel), werden nun durch die aufwendig kommentierte, großzügig illustrierte Erstausgabe des Tagebuchs, des mysteriösen „jardin secret“ von Sibelius, fortgesetzt. Die Entscheidung für die schwedische Sprache dient hier – der gewiss nicht allzu großen Auflage zum Trotz – u. a. der Wissenschaftlichkeit, ist doch Schwedisch die überwiegende Originalsprache des Tagebuchs. Es ist gewiss nur eine Frage von wenigen Jahren, bis eine Übersetzung in eine wissenschaftliche „Weltsprache“ erfolgt. Eine solche würde allerdings den Wert der Originalausgabe mit der für die angelernte Multilingualität von Sibelius typischen Mischung aus mehreren Sprachen (einschließlich des Dänischen) innerhalb einzelner Sätze nicht schmälern, denn nur unter Berücksichtigung dieser sprachlichen Eigenheiten können Nuancen des typischen, historisch und persönlich bedingten Schreibstils von Sibelius angemessen beurteilt, kommentiert und wiedergegeben werden.

Zu der Geschichte dieser Veröffentlichung gehört, dass das Tagebuch tatsächlich (ganz im Ernst) privat gemeint war und daher nur vorsichtig der forschenden Öffentlichkeit gezeigt wurde. Sibelius selbst bestimmte allerdings, dass seine Frau Aino „sowie jemand sonst“ seine Notizen eines Tages lesen dürften. Damit hatte er keine „Öffentlichkeit“, sondern einen sehr engen Kreis von Vertrauten im Blick. In bestimmten Bereichen des Lebens könnte die Rücksicht auf Aino Konsequenzen für den Inhalt gehabt haben, aber der Eindruck gespannter Ehrlichkeit überwiegt. Bis in die 1980er-Jahre hinein durften nur solche Personen das Tagebuch lesen, die dem Ethos der Familie entsprechend veranlagt waren (insbe-

sondere also der Biograph Erik Tawaststjerna). So entstand das infame Gerücht, dass im Tagebuch außerordentliche Geheimnisse stünden. Angesichts des vorherrschenden mythisch-monumentalen Sibelius-Bildes hoffte man zuletzt auf Frauengeschichten, sexuelle Anomalien oder irgendetwas anderes, wodurch Sibelius im Kontext der „New Musicology“ interessanter geworden wäre. Angesichts des nun vorliegenden Tagebuchs neigt man zu der Annahme, dass ein falscher Mythos um das Tagebuch bewusst geschaffen wurde, um den Komponisten zumindest dadurch im heutigen Sinne ‚interessant‘ zu machen.

Umso reicher ist das Tagebuch an biographischen und tiefenpsychologisch relevanten Details, die allerdings sorgfältig gedeutet werden müssen. Dies tut Dahlström mit einer atemberaubenden Akribie, insbesondere im Bereich des Faktischen, denn ganz gewiss ist die Historiographie seine Stärke. Über 200 Seiten lang sind sein Kommentar und die unterschiedlichen Verzeichnisse und Indizes, über 20 Seiten lang ist die Einleitung. Der Kommentar geht weit über das unbedingt Notwendige hinaus und schreibt aktiv an einer Monographie zum Leben und Werk mit – etwa dort, wo Dahlström neue Informationen zu dem Fortsetzungskrimi, den man in seinen Werkverzeichnissen verfolgen kann, zu dem *Streichquartett d-Moll, Voces intimae*, bringt. In Dahlströms altem Werkverzeichnis wurde noch Berlin als Uraufführungsort angegeben, im neuen Verzeichnis steht Helsinki, und nun verweist Dahlström in einer spärlichen Fußnote ganz bescheiden auf ein Dokument hin (S. 359), das bedeuten könnte, dass die Uraufführung in Moskau bereits im März 1910 erfolgte, was eine Sensation wäre.

Nicht nur der Herausgeber, sondern auch der Verlag – die in den 1880er-Jahren als Pendant zur u. a. für das *Kalevala* zuständige Finnische Literaturgesellschaft gegründete Schwedische Literaturgesellschaft in Finnland – hat ein Meisterwerk vorgelegt. Die zum Teil farbigen Abbildungen sind gut gewählt, und generell wird durchgehend mit Farben auf exzellentem Papier gearbeitet. Angesichts des wissenschaftlichen und kulturellen Anspruchs einer solchen Veröffentlichung scheint es zunächst ein wenig überflüssig, dass alle deutschen, lateinischen, französischen und anderen nichtschwe-

dischen Wörter in einer Art Wörterbuch erklärt werden. Aber viele Wörter sind etymologisch kompliziert oder spezifisch finnisch-schwedisch idiosynkratisch. Das bedeutet, dass diese Liste als Ganzes vor allem für jüngere Leser in Skandinavien extrem wertvoll ist. Dort (mehr noch als in Finnland) kann man wohl tatsächlich nicht mehr damit rechnen, dass unter den potenziellen Lesern eines Komponistentagebuchs bekannt ist, was etwa das deutsche Wort „zurück“ oder französisch „le grand“ bedeutet; umso bekannter dürfte indessen „black coffee“ sein (S. 498 ff.). Solche Wendungen (d. h. die notwendigen, finnlandschwedisch idiomatischen und historischen) hätten gewiss auch in Fußnoten und nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit in einer „Wortliste“ aller Ausdrücke, die von der heutigen „schwedischen Standardsprache“ abweichen, erläutert werden können.

(Dezember 2006)

Tomi Mäkelä

BRIGITTE PINDER: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Probleme und Lösungswege. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005. 519 S.

Brigitte Pinders Überblick des „neudeutschen“ Schaffens von Sibelius setzt die Kette anspruchsvoller und nützlicher Sibelius-Dissertationen in deutscher Sprache – begonnen mit Lorenz Luykens schon allein mit Blick auf die gelungene Adorno-Rezeption beeindruckende Arbeit „... aus dem Nichtigen eine Welt schaffen ...“. *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius* (1995) und fortgesetzt vor allem durch Ruth-Maria Gleissners Fresko *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat* (2002) – fort. Die nicht zu verachtende Stärke dieser Qualifikationsarbeit ist, dass sie wie ein Handbuch für Konzertdramaturgen, weniger wie eine theoretisch komplexe Abhandlung über die Ontologie und das Wesen der Gattung oder wie eine unverzichtbare Grundlage weiterführender analytischer, hermeneutischer oder quellenkritischer Studien, konzipiert ist. Die Werkdaten sind umfassend (wenngleich inzwischen angesichts des Dahlström-Werkverzeichnisses von 2005 leider redundant), Quellen- und Literaturverzeichnisse beeindruckend umfangreich (Lücken gibt es vor

allem bei der finnischsprachigen Literatur, was gewiss immer noch – Brinkmann zum Trotz – verzeihbar ist), und zu jeder Tondichtung und symphonischen Dichtung (bei Sibelius scheint es hier einen feinen Bedeutungsunterschied zu geben) gibt es eine Art Kurzmonographie. Die Autorin hat sich sehr um den Anschluss an die finnische und internationale Sibelius-Forschung sowie die künstlerische Praxis in Finnland bemüht. Orthographische Lapsus etwa bei finnischen Nachnamen halten sich im Vergleich zum internationalen Durchschnitt (horribile dictu est) in Grenzen.

Behandelt werden elf Tondichtungen, nicht dagegen die versteckt programmatischen Symphonien und die Kantatensymphonie (oder laut Sibelius „symphonische Dichtung“) *Kullervo*. Auch die „Tondichtung“ (so Sibelius) für Sopran und Orchester *Luonnotar* wurde ausgeklammert. Die Kriterien der Auswahl sind also weniger spezifisch „sibelianisch“ als vielmehr allgemein „neudeutsch“. Wenn die Autorin jedoch anderen Musikwissenschaftlern „Inkonsequenz“ bei der Auswahl vorwirft (S. 25), muss dringend angemerkt werden, dass diese ganz wesentlich mit Sibelius' Besonderheiten bei der Benennung und Charakterisierung seiner Kompositionen sowie mit dem Umbruch der neudeutschen Tradition im 20. Jahrhundert zu tun hat. Seltsam ist, dass die Autorin – knapp, aber durchaus mit subjektivem Gewinn – den etwas patinierten Artikel „Symphonische Dichtung“ aus der alten *MGG* (Autor war Helmut Wirth) rezipiert, den gleichnamigen und zumindest hinsichtlich Sibelius dringend korrekturbedürftigen Beitrag von Detlef Altenburg aus der neuen Ausgabe aber nicht einmal bibliographisch erfasst.

Eingerahmt werden die Werkmonographien durch eine kurze Einleitung und ein Resümee. Der Vergleich zu einer der frühesten Sibelius-Dissertationen, zumal in deutsch – zu Ernst Tanzbergers *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. Eine inhalts- und formanalytische Studie* (Würzburg 1943; betreut und herausgegeben von niemand Geringerem als PD Otto zur Nedden in Jena, der noch in den 1950er-Jahren die Kriterien guter Musikwissenschaft privatissime von Duisburg aus zu vertreten bemüht war und u. a. den Kontakt zu Sibelius suchte) –, liegt natürlich nahe. Auch die Autorin kündigt eine „Revision“ dieser Arbeit

an (S. 25). Während den Leser bei Tanzberger die Fähigkeit beeindruckt, Sibelius im Kontext der Weltanschauung des Autors und der deutschen Kulturpolitik (einschließlich verblüffender Zitate aus den Reden von Heinz Drewes und Alfred Rosenberg) zu betrachten, fällt bei Pinder, ebenfalls zeitgemäß, die Neutralität und ein gewisser Materialismus der Musikbetrachtung ins Auge. Ihre Werkmonographien orientieren sich an einer analytischen Schablone, die in Formtabellen endet und raffiniert mit dem schwierigen Problem von Form und Inhalt umzugehen weiß. In den Kapiteln zur Entstehung wird die Standardliteratur umfassend zitiert (leider sogar Erik Tawaststjernas Biographie in der problematischen englischen Übersetzung, statt selbst aus dem Schwedischen ins Deutsche zu übersetzen, was immer noch, trotz der inzwischen vorliegenden deutschen Übersetzung, unbedingt empfehlenswert ist). Die Autorin legt viel Wert darauf, alle Meinungen, die sie gefunden hat, nebeneinander zu betrachten. Angesichts dieser wirklich überzeugenden Bemühung überrascht es umso mehr, dass doch ganz zentrale Forschungsbeiträge unberücksichtigt oder sogar gänzlich unerwähnt bleiben; so etwa im Kapitel über *Tapiola* die einschichtigen und keineswegs überholten Motivanalysen des legendären Ligeti-Forschers und Komponisten Erkki Salmenhaara (*Tapiola*, Helsinki 1970) und Kalevi Aho's Essay „Sibelius suomalaisen metsän sävelrunoilijana“ (in *Siltoja ja synteesejä*, hrsg. von Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen und Anne Sivuoja-Gunaratnam, Helsinki 1998).

So nützlich der Versuch sein mag, Form- und Programmtypen, musikalische Stile etc. bei Sibelius systematisch zu isolieren, die wirklich zentrale Frage ist immer noch, inwiefern die Tondichtungen (u. ä.) eine von der ‚absoluten‘ Symphonik getrennte Werkgruppe bilden. Wer sich dieser Frage heute widmen möchte, kann natürlich bei Pinders hinsichtlich der Menge an bewältigtem Material überaus nützlicher und sympathischer Vorarbeit ansetzen. Sowohl im Hinblick auf ihre Anlage, die zwar Vergleiche provoziert, jedoch zu umfangreich ist, als auch bezüglich des Ergebnisses ist die vorliegende Dissertation allerdings problematisch. Gesamteindruck: zwiespältig.
(Dezember 2006)

Tomi Mäkelä

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band I: Les années de galères (1880–1916). Mit einem Vorwort von Yehudi MENUHIN. Genève: Editions Slatkine 1998. 794 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band II: La Consécration américaine (1916–1930). Genève: Editions Slatkine 2001. 947 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band III: Le Retour en Europe (1930–1938). Genève: Editions Slatkine 2004. 723 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band IV: Le Havre de Paix en Oregon (1939–1959). Genève: Editions Slatkine 2005. 1040 S., Abb.

Wer sich bislang mit dem umfangreichen kompositorischen Schaffen Ernest Blochs beschäftigte, war mit einer paradoxen Quellsituation konfrontiert: Obwohl der Komponist als erst 1959 Verstorbener auch in der Gegenwart umfangreiche Spuren in Form von papierernen Quellen, Radiomitschnitten oder Erinnerungen Hinterbliebener hinterlassen hat, gestaltete sich die ausführliche Quellenarbeit immer mühsam – zu verstreut waren die Nachweise schweizerischer, französischer, deutscher oder amerikanischer Provenienz. Das mit insgesamt gut 3400 Seiten allein aufgrund seines Gewichts bemerkenswerte Œuvre des Autorengespanns Joseph Lewinski und Emmanuelle Dijon setzt diesem Umstand ein Ende und legt eine der umfangreichsten Quellsammlungen zu einem Komponisten des 20. Jahrhunderts vor, die zur Zeit einsehbar ist.

Der musikbegeisterte Mediziner Joseph Lewinski und die Pariser Musikwissenschaftlerin Emmanuelle Dijon haben mit Akribie und Hingabe gesammelt, was das Leben Ernest Blochs berührt. Die vier Bände widmen sich unterschiedlichen Phasen dieses Lebens: Band I beschreibt die Jugend Blochs und die Zeit des jungen Komponisten, der – in seiner Heimat, der Schweiz, erfolg- und stellenlos – sich entscheidet, in die Vereinigten Staaten auszuwandern; Band II belegt den Erfolg des jungen Exilanten in der Neuen Welt. Der dritte Band ist der Suche Blochs nach Beheimatung in Europa in schwieriger Zeit gewidmet, der letzte seiner

Zeit in Amerika – als anerkannter, aber nur begrenzt Beachtung findender Komponist in Oregon. Ein fünfter Band, der allein der Musik Blochs gewidmet sein sollte, wird nicht mehr erscheinen, wie ein launiges Vorwort zum zuletzt erschienenen vierten Band vermerkt – Joseph Lewinski ist offenbar zu krank für eine Fortsetzung der Arbeit.

Festzuhalten ist allerdings die Tatsache, dass es sich bei aller Informationsfülle eben in erster Linie um eine Quellensammlung zu Bloch handelt: Der Lebensweg des Komponisten wird zwar detailreich abgeschrieben, aber der Kern der Auseinandersetzung, der zugleich den Grund für dieselbe ausmacht, wird in dieser Veröffentlichung höchstens gestreift – die Musik Blochs. Die sicherlich von Emmanuelle Dijon stammenden Einführungen zu Blochs Kompositionen sind ausschließlich seinen Hauptwerken gewidmet und gehen über das Niveau von knappen Konzerteinführungstexten nicht hinaus, indem sie höchstens formale Rahmenbedingungen der Kompositionen aufzeigen und etwa auf Notenbeispiele völlig verzichten. Der biographische Kontext wiederum, den beide Autoren entwickeln, wird angereichert durch Kurzbiographien von Blochs Kontakten – ein Florilegium des für die erste Jahrhunderthälfte Kunst und Kultur beherrschenden Personals; eine etwas deutlichere Gewichtung hätte dem Zusammenhang allerdings gut getan: Ein biographischer Abriss z. B. über Leopold Stokowski, Pablo Casals oder Georges Antheil über zweieinhalb Zeilen bietet kaum Informationen, die nicht ohnehin jedem, der sich mit Bloch beschäftigt, auch anders zugänglich sind; hilfreich hingegen sind die Anmerkungen zu den vielen vergessenen Stimmen insbesondere der jüdischen Glaubensgemeinschaft – so die Viten der dänisch-amerikanischen Sopranistin Povla Frijsch oder des französisch-amerikanischen Dirigenten Lazare Saminski.

Letztlich sind die vier vorgelegten Bände auch beeindruckende Bildbände – mit der Einschränkung, dass nicht alle Bilder unbedingt in den Zusammenhang gehören und sich allein mit einer primär Bloch betreffenden Auswahl der Umfang der Arbeit sich auf drei Bände hätte konzentrieren lassen; mindestens irritierend wirken Abbildungen wie die des „Bach-Klaviers“ (IV, S. 82), dessen mangelhafte Authentizität schon seit über einem halben Jahrhundert

geklärt ist, hier aber unkommentiert erscheint. In erster Linie besteht die Sammlung aus Postkarten, Photos insbesondere privater Provenienz, Programmzetteln und vielen oft bemerkenswerten Karikaturen. Es fehlen hingegen – bei allem Reichtum an Bebilderung – Skizzen oder Handschriften des Komponisten, die viel zu selten (streng genommen nur zweimal) eingefügt sind. Ergänzt ist die umfangreiche Arbeit um einen Appendix mit einer hervorragenden Bibliographie.

Üppige Quellensammlung und zugleich Liebhäberbuch – das macht auch die jedem Kapitel vorangestellte „Petite chronique à la manière d’Ernest Bloch“ deutlich, eine fiktionale autobiographische Einführung in die Lebensumstände des Komponisten; das Standardwerk, welches das kompositorische Schaffen Blochs kritisch beurteilt, indem seine Musik in einen kompositorisch-satztechnischen und ästhetischen Kontext gestellt wird, steht weiterhin aus.

(Februar 2007)

Birger Petersen

Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Missverständnisse – Katastrophen. Beiträge und Texte von Gérard ABENSOUR, Maria BIESOLD, Valentina CHOLOPOVA, Gottfried EBERLE, Nelly KRAVETZ, Sigrid NEEF, Béatrice PICON-VALLIN, Per SKANS und Walter ZIDARIC. Hrsg. von Ernst Kuhn. Berlin: Kuhn 2004. 257 S. (Prokofjew-Studien. Band 1. / Studia slavica musicologica. Band 35.)

Dass es über die bisherigen sowjetischen Darstellungen hinaus Wesentliches zu Leben und Werk Prokofjews kaum zu ergänzen gebe, um dem Thema nun eine vierbändige Folge von Studien zu widmen, dafür liefert gleich der erste Band gewichtige Gegenargumente. Etwa, dass der Komponist vom „positiven Denken“ der „Christlichen Wissenschaft“ seit Amerika geprägt, solches auch den sowjetischen Idealen entgegenzubringen bereit war bei allem Misslingen, erfährt man bei Sigrid Neef („Prokofjew und die Sowjetmacht“) ebenso wie bei Valentina Cholopova („Die drei persönlichen Dramen des ‚Sonnenkinds‘ Prokofjew“). Sigrid Neef sieht dies in Parallele zum „geistigen Gefährten“ Boris Pasternak; bei Cholopova erfahren wir, wie es in den 1948er Kampagnen sinnvoll wurde, Tagebücher zu verbrennen oder Briefe aus Amerika von Vladimir Nabokov.

Von zentraler Bedeutung für sein frühes Opernwerk wurde als Förderer und Inspirator der Regisseur Vsevolod Meyerhold, der *Die Liebe zu den drei Orangen* anregte und für ihre Aufnahme in Paris Verbindungen knüpfte, wie denn überhaupt die Ästhetik von Prokofjews frühen Opern von jener symbolistischen Avantgarde der 1910er-Jahre geprägt scheint, bis zum *Feurigen Engel* nach Valerij Brjusov. In sowjetischen Monographien findet man über all dies nichts; selbst in der Prokofjew-Biographie Israil Nestjews kommt Meyerhold eben noch als abseitige Randfigur modernistischen Theaters vor (inzwischen war er als Volksfeind verhaftet, abgeurteilt und ermordet). Ein ausführliches Bild entsteht erst hier bei Walter Zidaric („The Love for Three Oranges' between Tradition and Modernity“) und Béatrice Piacan-Vallin („Meyerhold, Prokofiev et *L'Amour des Trois Oranges*“).

Gelegentlich stehen nicht nur Prokofjews Sujets, sondern auch deren Interpreten auf Kriegsfuß mit den historischen Fakten; dies lässt sich an seiner ersten sowjetischen Oper *Semjon Kotko* zeigen. Der sowjetische positive Titelheld weicht im Libretto Valentin Katajews vor „deutschen Soldaten“, die Zarentum und Aristokratie wiederherstellen wollten, in den Partisanenkampf aus. Hier versagt die historische Orientierung hiesiger Autoren, während es bei Valentina Cholopova beziehungsweise heißt: „Im September drohte in Petrograd die Gefahr des Einmarsches deutscher Truppen. Im Oktober kam es dann zum bolschewistischen Umsturz. Eine Arbeiter- und Bauernregierung unter Lenin wurde gebildet.“

Eine weitere Erklärung müsste nun lauten: Dadurch wurde ein Einmarsch überflüssig, denn diese Regierung schloss mit dem Deutschen Reich den Frieden von Brest-Litowsk. Nicht umsonst war der Revolutionär Lenin im plombierten Waggon aus Zürich über Skandinavien nach Russland gebracht worden, um dort die nicht friedenswillige Februarrevolutionsregierung Kerenskis zu stürzen. Entsprechend wurde Lenins Räterepublik von den weiter Krieg führenden „weißgardistischen“ Truppen als feindlicher Verbündeter Deutschlands betrachtet und mit den „Interventionskriegen“ überzogen, an denen nun deutsche Einheiten gerade nicht beteiligt waren.

Die Räterepublik stieß dann in der kurzen Periode des Hitler-Stalinpakts als ungehö-

rig auf, und so mussten aus den „Deutschen“, ebenso absurd, „Österreicher“ werden, wie Walter Zidaric verfolgt. Und Sergej Eisenstein, der anstelle des inhaftierten Meyerhold die Regiearbeit weiterführen sollte, ließ als dessen Schüler im Wissen um seine Gefährdung lieber die Finger davon.

Andere skurrile Seiten des Komponistenhandwerks beobachtet Nelly Kravetz („Correspondence between Sherman and Prokofiev 1939–1948“) am Beispiel der Einstudierung von *Romeo und Julia* am Kirovtheater durch den Dirigenten Isaj Scherman: Die Solotänzer äußern Wünsche wie „sechs Takte streichen“ oder auch „hinzukomponieren“, denen sich der Komponist fügen mag oder nicht.

Dass Prokofjew nicht naiv und illusionslos seine Rückkehr nach Russland betrieben hatte – 1936 zur Zeit des schlimmen Säuberungsterrors –, sie ein Entschluss zum Engagement gewesen sein muss, zeigt Gottfried Eberle anhand des ersten russischen Reisetagebuchs von 1927. Auch ein Verwandter Prokofjews war von den willkürlichen Verhaftungen betroffen, und der Komponist bemühte sich über Gorkis Ex-Frau um seine Freilassung.

Den Proletarisierungsthesen der RAPM (Assoziation Proletarischer Musiker) brachte Prokofjew mit seinem Bekenntnis zu ihrer „Neuen Einfachheit“ sogar Verständnis entgegen. Doch alle Entschlüsse zur Konformität, alle Stalinpreise schützten ihn und seine Familie schließlich nicht vor Verfolgungen, denn, wie es sein Kollege Schostakowitsch formulierte: „Es genügt nicht, dass du die Partei liebste – sie muss auch dich lieben.“ Und sie liebte ihn nicht, wegen seiner eigenwilligen Denkweise, wegen seines ‚Rückfalls‘ in avantgardistische ‚Unarten‘ bei seiner Festkantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, die trotz botmäßiger Stalinzitate verboten blieb (Andreas Wehrmeyer). Als er sich von seiner ersten Frau Lina trennte, verlor diese augenblicklich den Schutz seiner (damaligen) Prominenz und wurde Opfer des allgemeinen kommunistischen Verhaftungswahns; sie erfuhr im Lager nicht einmal von seinem Tod.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

RUTH GOEDICKE: *Sergej Prokofjews viersätzliche Klaviersonaten. Studien zu Form und Gehalt.* Berlin: Kuhn 2004. 323 S., Nbsp., Register. (Prokofjew-Studien. Band 2. / *Studia slavica musicologica. Band 36.*)

Auf 323 Seiten darf man in einer Dissertation mehr und anderes erwarten als nur die Exegese von drei Sonaten (Nr. 2, op. 14, Nr. 6, op. 83 und Nr. 9, op. 103) aus einer Gesamtheit von neun – und wird nicht enttäuscht, sondern findet eine aufmerksame und sensible Entwicklung der Philosophie von Prokofjews Komponieren und seines eigenwüchsigen Klassikbegriffs einer „Neuen Einfachheit“, mit dem er keiner westlichen Gruppierung, auch nicht Busoni, verpflichtet war, aber auch nicht den Schablonen des Sozialistischen Realismus. Die Autorin verfolgt seine gleichzeitige Arbeit an mehreren Werken, das stückweise Gestalten unter späterer Ausführung von zunächst Ausgelassenem, die Rückgriffe auf früheres Material in späteren Arbeiten, das Aufkeimen von später Deklariertem in frühen Werken – nämlich der 1910er-Jahre, in deren futuristischem Aufbruch letztlich sein folgendes Schaffen wurzelte.

Dabei erhebt sich die Frage, warum gerade die drei viersätzigen Sonaten in ihrer bewusst traditionellen Form zum Angelpunkt dieser Untersuchung dienen, während doch gerade die Avantgarde der Skrjabinzeit eine Fülle anderer Zyklen entdeckte: einsätzliche oder zweisätzliche Sonaten, spätromantische Variationssonaten, ausgeweitete Sonatenhauptsätze usw., an denen Prokofjew wie seine Zeitgenossen nicht unbeteiligt waren. Mehr noch: Gerade in seinen „neoklassischen“ Phasen werden Intonationen und Elemente des „Klassischen“ neu belebt, Thema und Motiv sowie Tonalität neu entdeckt, während die Bauformen in Bewegung geraten und oft einer theatralischen Neubestimmung unterliegen; Prokofjew war hier mit der Ausprägung neuer musikalischer „Erzählformen“ (fortlaufende Materialerneuerung unter beliebigen Verklammerungen und assoziativen Rückgriffen) nicht Nachfolger, sondern Schöpfer.

Eine Erklärung wird in der Vergleichbarkeit dieser drei traditionsgerechten „Großen Sonaten“ angeboten: darin, dass sie die Konzeptionen des Komponisten zu drei wichtigen Schaffensstadien spiegeln: den futuristischen-dynamischen Aufbruch die *Zweite*, den Kompro-

miss mit der Liederseligkeit des Sozialistischen Realismus die *Sechste* und die radikale, programmatische Einfachheit die letzte, *Neunte Sonate*.

Freilich bleibt ein Bodensatz an Zweifel – gerade in seinen Klaviersonaten war und blieb Prokofjew der berufene Nachfahre Skrjamins, und „Funktionärsmusik“ tat er sich bei aller „neuen Einfachheit“ hier nicht an. Auch wenn man sie nach den geistvollen und skeptischen harmonischen Strukturen, die selbst das lyrischste Thema zur multitonalen oder multifunktionalen Diskussion stellen, auch nach ihrer Agogik und Dramatik analysiert, verbleibt doch durchweg der Eindruck von einer konstanten, weiterhin vom Aufbruch des frühen Futurismus geprägten ‚Handschrift‘ dieser Sonaten, welche Prokofjew zunächst fürs eigene Pianistenrepertoire komponierte. (März 2007) Detlef Gojowy

Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten sowie Orchester- und Bühnenwerke. Beiträge und Texte von Gabriele BEINHORN, Valentina CHOLOPOVA, Ruth GOEDICKE, Nelly KRAVETZ, Olga LAMM, Mira MENDELSON-PROKOFJEW, Sigrid NEEF, Dmitri SMIRNOV und Tetiana ZOLOZOVA. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Kuhn 2005. 289 S., Nbsp. (Prokofjew-Studien. Band 3. / *Studia slavica musicologica. Band 37.*)

Jene düstere, ungewöhnliche, absurde *Sechste Sinfonie* Prokofjews, die man – ähnlich wie die *Achte* von Schostakowitsch – als Beispiel eines ‚Sozialistischen Surrealismus‘ bezeichnen könnte, falls es diesen Begriff gäbe, war zu ihrer Entstehungszeit nicht nur umstritten, sondern wurde schließlich verboten; die Noten waren nur im Westen (bei Leeds) zu bekommen, in der UdSSR erst ab 1966 statthaft. Trotz des Erfolges der Uraufführung 1947 unter Evgenij Mravinskij beim Publikum lautete die amtliche Bewertung des Kulturfunktionärs Tichon Chrennikov, die Sinfonie sei „durchgefallen“, worüber sich der Komponist empörte. Valentina Cholopova stellt dazu fest, dass sie nicht nur in musikwissenschaftlichen Abhandlungen, sondern auch von russischen Dirigenten höchst unterschiedliche Interpretationen erfuhr. Sozialistische Kunst hatte ihr Soll an heiterem

Optimismus zu erfüllen – besonders Finalsätze unterlagen nach Cholopova daraufhin parteilicher Kontrolle – und allzu Ernsthaftes störte, weiß auch Dmitrij Smirnov zu belegen.

Am ehesten den sozialistischen Erwartungen an ‚große Musik‘ entsprach noch die *Russische Ouvertüre* op. 72 von 1936, deren Uraufführung in Moskau der Prokofjew aus Köln (von der dortigen Aufführung der *Drei Orangen*) bekannte Eugen Szenkar besorgte, inzwischen Emigrant, wie Nelly Kravetz dokumentiert.

Interpretationsprobleme bietet wiederum die letzte der im Krieg entstandenen Klaviersonaten, die *Achte* op. 84, mit einem Mittelsatz, der programmatisch auf Puschkins *Eugen Onegin* Bezug nimmt (Ruth Goedicke), während Tetiana Zolozova eben an dieser Sonate Prokofjew-spezifische Techniken der Montage und „Kader-Konstruktion“ untersucht. Wie Prokofjew mit dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch an der *Sinfonia concertante* e-Moll op. 125 eng zusammenarbeitete und wie dieser sich bei Chrennikov zugleich für den infolge der 1948er Beschlüsse mittellosen Komponisten einsetzte, arbeitet Gabriele Beinhorn heraus. Prokofjews avantgardistische *Visions fugitives* (*Mimoletnosti*) von 1915–1917 untersucht Dmitri Smirnov in ihren harmonischen und rhythmischen Strukturen.

Die vernichtenden Ereignisse der Jahre 1948/49 belegen Aufzeichnungen und gesammelte Protokolle der zweiten Frau Prokofjews, Mira Mendelson: „Chrennikov hasste ihn [...]“. Ihrem Erinnerungstagebuch lässt sich entnehmen, dass die Musikbeschlüsse der ZK der KPdSU von 1948 nicht lediglich ein deklamatorischer Akt waren, sondern zugleich den Beginn aktiver Maßnahmen zur Ausschaltung aller Elemente Neuer Musik in gerade entstandenen oder neu entstehenden Werken der verfemten Komponistengruppe Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan, Mjaskowski, Popov und Schebalin markierten. Die Oper *Krieg und Frieden*, vordem gefeiert, wurde nun Angriffen ausgesetzt, Aufführungen der *Geschichte vom wahren Menschen* nach einer unglücklichen Präsentation aktiv behindert, andere Werke zur Aufführung gesperrt, öffentlich angegriffen auch von Autoren, die Prokofjew bisher gefeiert hatten, darunter sein Biograph Izrail Nest'ev, den er fortan als „Judas“ sah. Bislang gefeierter Sowjetkünstler, geriet er in Schulden, aus denen

Walzer- und Filmmusikaufträge, Krankengeld vom Musikfonds und familiäre Unterstützung seitens des Schwiegervaters, eines Professors der Politökonomie, heraushelfen sollten. Das Märchenballett *Die steinerne Blume* gehört zu diesen Auswegen.

Ein weiteres Zeugnis der „zwei schwarzen Jahre für die russische Musik“ bieten die Erinnerungen der Musikwissenschaftlerin Olga Lamm mit weiteren Hintergrundinformationen. Sie belegt u. a. mit Berichten über den daran anknüpfenden Komponistenkongress die Feststellungen von Alexander Werth eines *Musical Uproar in Moscow* (London: Turnstile 1948). Von den angegriffenen Komponisten erwartete die Macht nicht nur schweigendes Einverständnis, sondern auch aktive Reueerklärungen. Zu den Maßnahmen, die „formalistische Entartung“ zu bekämpfen, gehörte 1949 auch die Auflösung der einst von Schebalin und Boris Asaf'ev gegründeten Musikwissenschaftlichen Forschungsstelle.

(März 2007)

Detlef Gojowy

MIRA MENDELSON-PROKOFJEW: *Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre. Mit einem einführenden Essay von Sigrid NEEF. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Kuhn 2005. 283 S. (Prokofjew-Studien Band 4. / Studia slavica musicologia. Band 38.)*

Die im dritten Band der Prokofjew-Studien für die Jahre 1948/49 wiedergegebenen Aufzeichnungen von Mira Mendelson-Prokofjew sind hier nochmals abgedruckt und um die vorausgehenden ab 1946 und die nachfolgenden bis 1950 ergänzt. Persönliche Erinnerungen präzisieren und berichtigen vielfach die nach offiziösen Direktiven redigierten Protokolle. Zufällige Kleinigkeiten sind oftmals von Interesse, wie z. B. die, dass der mit Prokofjew zusammenarbeitende Ballettmeister Leonid Lavrovskij ihn zu einer Vertonung des Puschkinstoffes *Der Mohr Peters des Großen* zu gewinnen suchte (S. 127), auf dessen Grundlage zu gleicher Zeit Arthur Lourié im amerikanischen Exil, beauftragt von Sergej Kussewitzky, eine Oper komponierte.

Gedacht als Fortsetzung von Prokofjews Autobiographie, führen die Aufzeichnungen Miras umfassend in seinen Komponistenall-

tag hinein: vom Literarischen bis zum Trivialen in gesunden und kranken Tagen, geschrieben aus der umsichtigen Perspektive der liebenden, umsorgenden und die Geschäfte führenden Partnerin. Verschiedene Brief- und Erinnerungsdokumente berühren seinen Freundeskreis: Nikolaj Mjaskovskij, Lev Knipper, Dmitrij Kabalevskij, Alexander Fadeev und Samuil Marschak. Prokofjews Einschätzung des Kollegen Schostakowitsch blieb distanziert, wenngleich sich dieser bekundetermaßen für sein Werk und Wohlergehen tatkräftig einsetzte.

Dabei waren ihre Lebensschicksale verblüffend parallel: Das bedeutende Spätwerk beider war im verzweifelten Kampf ihren kranken Körpern abgezwungen, und sie hatten es mit denselben Gegnern zu tun: dem Kunstideologen Marian Kowal (Koval'), der schon in den 1920er-Jahren den Jazzer und Visionär Joseph Schillinger aus Sowjetrußland vertrieb und 1948 Schostakowitsch in der *Sovetskaja Muzyka* in drei Fortsetzungen abkanzelte, und dem mächtigen Komponistenverbandssekretär Tichon Chrennikov, dessen eifersüchtigen Hass sowohl Schostakowitschs Witwe Irina registrieren musste wie hier nun auch Mira Mendelsohn.

Dissidentengefühle lagen ihr von Haus aus fern, wie denn auch Prokofjews positives Verhältnis zu den „Idealen der Sowjetgesellschaft“ keine ganz neue Wahrheit ist. Als treuem Sowjetkind, Tochter zudem eines Politökonomieprofessors, gab es ihr nun doch zu denken, wie ihr 1947 noch in glanzvollen Moskauer und Leningrader Aufführungen gefeierter Gatte nach den ZK-Beschlüssen 1948 in Berufsverbot, wirtschaftliche Schwierigkeiten und gesellschaftliches Abseits geriet und wie schon im Vorfeld versucht wurde, neue Werke, etwa *Die Geschichte vom wahren Menschen*, auszuschalten. Wie Schostakowitsch machte Prokofjew die bittere Erfahrung, dass bisherige Propagandisten seines Werks, sein Biograph Nestjew eingeschlossen, in pflichtmäßige Verdammungen verfielen.

Die Übersetzungen Ernst Kuhns lesen sich alltagsnah, konkret und lebendig, wenngleich es amüsiert, wie der russische Begriff ‚Datscha‘ für Land- oder Ferienhaus durchweg in den DDR-Regionalismus ‚Datsche‘ mutiert ist.

Umstürzende „Wahrheiten“, wie der Titel verheißt, Neues etwa gegenüber den bisheri-

gen Erkenntnissen von Sigrid Neef oder Eckart Kröplin findet man hier letztlich nicht, sondern mehr deren detail- und aufschlussreiche Bestätigung und Erhellung.

(März 2007)

Detlef Gojowy

Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews späte Schaffensperiode. Mit Texten von Michel DORIGNÉ, Sigrid NEEF, Gennadi ROSHDESTVENSKI, Thesen und Redetexten des Komponisten sowie bislang wenig bekannten Dokumenten der Zeit. Ergänzt durch eine „Systematische Bibliographie der internationalen Prokofjew-Literatur bis 2006“. Hrsg. und übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. X, 304 S. (Prokofjew-Studien. Band 5. / Studia slavica musicologica. Band 39.)

Die Titelfrage wird durchaus unterschiedlich beantwortet. Für Sigrid Neef ist gerade das „jugendliche“ Konzept des Komponisten, wie es in der Titelfigur des „Pioniers Petja“ als erlebnistüchtigen Flaneurs zum Ausdruck kommt, Prokofjews eigenes Markenzeichen, und auch sein Weggefährte Roshdestvenski (Roždestvenskij) sieht bei seinen späten Klaviersonaten keinen Qualitätsabfall, im Gegenteil, erkennt allerdings dann doch bei den unter Druck und Ausschaltung bisher gefeierter Kompositionen entstandenen Werken Defizite. Aus der Probenarbeit an solchen weiß er Unglaubliches zu berichten, etwa über einen erfolgreichen, gefeierten Ballettdirigenten, der sich als Partiturmuffel, um nicht zu sagen -Alphabet entpuppte.

Über Einzelheiten beim Zustandekommen seiner Prokofjew-Biographie unter Mitwirkung von Prokofjews Witwe Lina und der Söhne des Komponisten reflektiert und informiert der französische Autor Michel Dorigné. Eine internationale Sammlung seiner Briefe sei in Arbeit und bei weitem nicht abgeschlossen.

Dass Prokofjew in eigenen kritischen Beiträgen ein hochsensibler Theoretiker war, zeigen bisher unbekannte Texte von 1939 und 1944 gegen Formalismus-Missverständnisse, zugunsten Schostakowitschs und anderer angegriffener Zeitgenossen. Weitere Texte betreffen die unglückliche Situation vor und nach den Musikbeschlüssen der KPdSU von 1948. In einem vorbereitenden, bisher geheimen Parteizirkular wurden diese zunächst gar nicht so

heiß gekocht wie dann serviert, Weichen zwar gestellt zugunsten Oper und Vokalmusik und zu Ungunsten „abstrakter Sinfonik“, aber noch blieben Prokofjew, Schostakowitsch und weitere spätere „Volksfeinde“ geehrt. Wie Kulturkommissar Zdanov den unglücklichen Opernkomponisten Vano Muradeli in die Mangel nahm, ist ein weiteres sprechendes Dokument zu den Denkweisen der Zeit.

Die Hälfte des Bandes – 140 Seiten – umfasst die Prokofjew-Bibliographie, darunter auch Erzählungen und Musikkritiken seit 1913.

(April 2007) Detlef Gojowy

Das „Dritte Reich“ und die Musik. Hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhausen in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris. Mit Beiträgen von Bernd KAUFMANN, Pascal HUYNH, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Gerhard SPLITT, Esteban BUCH, Éric MICHAUD, Alain POIRIER, Gerald KÖHLER, Wolfgang RUPPERT, Albrecht RIETHMÜLLER, Albrecht DÜMLING, Noémi LEFEBVRE, Manuela SCHWARTZ, Jean-Luc NANCY, Oliver RATHKOLB, Michael WALTER, Jürgen SCHEBERA, Gilbert MERLIO, Peter PETERSEN und Lionel RICHARD. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2006. 204 S.

Das 1938 für den Musiktourismus entworfene Hochglanzplakat „Deutschland, das Land der Musik“ von Lothar Heinemann zeigt einen Reichsadler, dessen Oberkörper auf dem Prospekt erleuchteter Prinzipal-Orgelpfeifen ruht. Diese Darstellung scheint jüngst zum optischen Leitmotiv für musikwissenschaftliche Literatur über die NS-Zeit geworden zu sein. So wie der ‚Orgel-Adler‘ neuere Veröffentlichungen von Fred K. Prieberg und Michael Kater ‚ziert‘, so auch den Einband des vorliegenden Buchs. Beeindruckend ist das Layout (Buchformat 21 × 22,5 cm) und die hervorragende Qualität der 40 farbigen sowie 30 schwarz-weißen Abbildungen – darunter zahlreiche Bühnenbildentwürfe. *Das „Dritte Reich“ und die Musik* ist im Rahmen einer gleichnamigen Ausstellung der Cité de la musique und der Stiftung Schloss Neuhausen entstanden und hat nach den Worten von Bernd Kaufmann im „Vorwort“ zum Ziel, „das Netz deutlich werden zu lassen, das die nationalsozialistischen Machthaber mit ihrer infamen Kulturpolitik auswarfen“ (S. 8).

Die versammelten 18 bzw. 20 meist sehr kurzen Artikel, die in die vier Themenkreise „I. Tradition und Moderne“, „II. Das System des Nationalsozialismus“, „III. Mechanismen und Instrumente der Propaganda“ und „IV. Repression und Widerstand“ gegliedert sind, gehen dieser These auf sehr unterschiedliche Weise und in divergierender Qualität nach. Ein Blick ans Buch-Ende zeigt, dass sich die Herausgeber bedauerlicherweise nicht die Mühe machten, ein Namen- bzw. Sachregister zu erstellen. Die Bibliographie gibt zwar einen hilfreichen Überblick der insbesondere neuesten musikwissenschaftlichen Literatur zur NS-Zeit, ist aber durchaus lückenhaft. In der Funktion als Begleitband zur Ausstellung – die der Rezensent nicht gesehen hat – und in einer überblicksartigen Einführung in das Themengebiet mögen die Stärken des Buchs liegen.

Durch die Wahl des Titels *Das „Dritte Reich“ und die Musik* erhebt der vorliegende Sammelband durchaus den Anspruch, mehr als nur ein spezielles Kapitel oder Thema der deutschen Musikgeschichte von 1933 bis 1945 zu behandeln. Verfolgt man die Debatte in den – leider nach wie vor sehr wenigen – Überblicks-Publikationen zur Musikgeschichte der NS-Zeit, so fällt auf, dass sich Kontroversen immer wieder am Vorwurf des mangelnden Quellengebrauchs entzündeten. Am Quellenmaterial – das in Bezug auf die NS-Zeit in Nachlässen oft nur selektiv zur Auswahl steht oder propagandistisch gefärbt ist – entscheidet sich letztendlich die sachliche, aber auch die – bei diesem Themengebiet allgegenwärtige – ethische Einschätzung einzelner Personen. Diese Kontroverse ist ernst zu nehmen. Der ‚alte‘ Vorwurf des mangelnden Quellenbezugs ist im vorliegenden Buch als kritische Anfrage an die Herausgeber weiterzuleiten: Ein großer Teil der Artikel geht über einen eher allgemeinen, zum Teil nur dürftig quellenbezogenen Inhalt nicht hinaus oder verpackt bereits Erforschtes in andere Worte. Es wäre die Chance eines Sammelbandes gewesen – abseits der bisherigen Überblicksdarstellungen zur NS-Zeit –, in der Verknüpfung der Quellenforschungen einzelner Autoren zu ganz spezifischen Themengebieten das Gesamtbild der NS-Zeit durch neue Facetten zu erweitern. Außer in den relativ konkreten Artikeln von Gerhard Splitt zu „Hitler und die Musik“ und Jürgen Schebera „Die

Rote Front, schlägt sie zu Brei'. Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick“ sowie den interessanten Artikeln von Noémi Lefebvre zu „Musikerziehung im ‚Dritten Reich‘. Der Verfall eines Modells“, von Manuela Schwartz zur „Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten“ und von Peter Petersen über „Musiker im Exil“ ist diese Erweiterung leider kaum gelungen. Stattdessen sind die meisten Artikel so überblicksartig, dass sich Informationen teilweise mehrfach wiederholen. Z. B. erfährt man an mindestens acht Stellen (S. 14/15, 69, 88, 96, 107, 110, 136, 166) direkt oder indirekt, dass die Jazz-Musik im Nationalsozialismus verpönt war.

Es sei nun kurz anhand zweier Problemkreise erläutert, worin die Schwächen der Artikel bestehen, die sich abseits konkreter historischer Anhaltspunkte dem Phänomen der Musik zur NS-Zeit zu nähern versuchen. Als Paradebeispiele dafür seien die Texte „Nazi-„Kultur‘, Todeskultur“ von Georges-Arthur Goldschmidt und „Marschier'n im Geist in unseren Reihen mit ...“ von Jean-Luc Nancy angeführt. Angesichts der Tatsache nahezu fehlender Fußnoten verwundert es nicht, dass beide Autoren zu pauschalen Einschätzungen gelangen, es habe eine „ganze Nazi-Ästhetik“ (Goldschmidt, S. 21) oder einen „Nationalsozialistische[n] Klang der Musik – vom in den Straßen im Takt geschmetterten *Horst-Wessel-Lied* bis zur in einer Panzerfabrik, ebenfalls im Takt, aufgeführten *Ode an die Freude*“ (Nancy, S. 131) gegeben. Der Nationalsozialismus war ein Kontinuum unterschiedlichster Auffassungen, der in wenigen Ideologien, wie der ‚Blut und Boden‘-Ideologie oder dem Führerprinzip ein tatsächlich einheitliches Gesicht zeigte. Auch innerhalb der deutschen Musikszene der nationalsozialistischen Ära gab es ganz unterschiedliche Auffassungen über die Moderne eines künftigen ‚Dritten Reichs‘. Dabei spielten Hitlers Lieblingskomponisten wie Bruckner oder Wagner sicherlich eine wichtige Rolle. Doch schon an der Stellung Beethovens sollten sich die Geister scheiden (vgl. hierzu auch den im Sammelband enthaltenen Artikel von Esteban Buch). Es gab auch starke Vertreter einer Moderne (insbesondere in kirchlichen Kreisen), die gerade in Beethoven den Verfall der ‚alten deutschen Meister‘ bis Bach sahen.

In einer undifferenzierten Pauschaleinschätzung ‚des Nationalsozialismus‘, oder einer geschlossenen ‚nationalsozialistischen Musikästhetik‘ werden genau die ideologischen Propagandamechanismen akzeptiert, gegenüber denen es sich eigentlich abzugrenzen gälte. Zum einen wird denjenigen recht gegeben, die sich die Geschlossenheit einer ‚starken‘ deutschen Nation gewünscht hatten, zum anderen wird darüber schnell vergessen, dass der Nationalsozialismus aus ganz konkreten Menschen bestand, die eben nicht nur die politische Führungselite des Landes bildeten, sondern die Mehrheit des Deutschen Volks stellten – Menschen in der ganzen Widersprüchlichkeit ihrer Existenzen. Wenn Pascal Huynh in der „Einleitung“ zum Buch schreibt, die „Beschäftigung mit der NS-Musikpolitik“ heiße, „den Weg der Geschichte zu verfolgen, der die deutsche Kultur – die Kultur Bachs und Beethovens – mit unerbittlicher Konsequenz in die Vernichtungslager führte“, so ist dem mit Schärfe zu widersprechen. In die Vernichtungslager wurden politische Gegner und im Sinn der Rassenideologie stigmatisierte Menschen geführt, die nur den einen Teil der Träger ‚deutscher Kultur‘ ausmachten. Andere Träger der ‚deutschen Kultur‘ waren u. a. Musiker wie Carl Orff, Richard Strauss, Karl Straube, Gottfried Müller, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, die sehr wohl in der Nachkriegszeit wieder ihren Platz in der Gesellschaft fanden und mit ihnen ebenso Bach und Beethoven.

(März 2007)

Gunnar Wiegand

INGE KOVÁCS: *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950. Schliengen: Edition Argus 2004. 293 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 7.)*

Als Theodor W. Adorno 1934 anlässlich des 50. Geburtstages Anton Weberns der Hoffnung Ausdruck verlieh, der Komponist werde „in hundert Jahren entdeckt, verstanden und glorifiziert“, konnte er nicht ahnen, dass die Entdeckung und Glorifizierung von Weberns *Ceuvre* bereits zwanzig Jahre später ihren Höhepunkt erreichen sollte. Während die Darmstädter Ferienkurse bis heute häufig als Hauptschauplatz dieser Entwicklung gesehen werden – eine

Bewertung, die, wie bereits Gianmario Borio gezeigt hat, die internationale Dimension der musikalischen Avantgarde in den 1950er-Jahren nur unzureichend berücksichtigt (vgl. dessen Beiträge in *Im Zenit der Moderne*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Vol. 1) –, fasst Inge Kovács mit ihrer an der Berliner Humboldt-Universität entstandenen Dissertation die weitgehend vergessene frühere, aber nicht weniger wichtige Phase der Webern-Rezeption der unmittelbaren Nachkriegszeit ins Auge. Kovács konzentriert sich in ihrer Studie auf die Situation im Paris der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre, die sie als „Bindeglied zwischen dem Diskurs der Schönberg-Schule und der seriellen Webern-Nachfolge“ (S. 13) charakterisiert. Ohne die Vielstimmigkeit der Diskussionen und die breite Wirkung Weberns in den musikalischen Avantgardezirkeln in Abrede zu stellen, gruppiert Kovács ihre Untersuchung um drei Hauptprotagonisten: René Leibowitz, Pierre Boulez und John Cage. Diese haben sich auf je unterschiedliche Weise zu Weberns Musik positioniert und mit ihren Auffassungen das zeitgenössische Webern-Bild mitgeprägt. Den beständigen Wandel dieser changierenden Webern-Bilder untersucht die Autorin mit Hilfe des von Foucault entlehnten Konzeptes des „Diskurses“. Als Vorteile dieses methodischen Vorgehens bestimmt Kovács unter anderem eine „Relativierung der Autorenfunktion“ zugunsten einer Fokussierung auf die sich verändernden Konstellationen der Auffassungen. Dadurch gewinnt ihre Darstellung eine tiefere Dimension, die den Wechsel unterschiedlicher Einflüsse und die Prozesse herausarbeitet, denen das „Webern-Bild“ dieser Zeit ausgesetzt war. Es gehört zu den großen Vorzügen dieser Arbeit, dass Kovács nie nachlässt, dieser „Dynamik des Denkens“ und dieser „Unruhe“ zu folgen, die sie zutreffend als Merkmale einer Umbruchszeit charakterisiert.

Gleichzeitig gelingt es ihr, tragende Voraussetzungen für diesen Pariser Webern-Diskurs – wie etwa den französischen Existentialismus (vgl. S. 85 f. und S. 168 ff.) – oder die Auswirkungen der Ereignisse in Paris auf die Webern-Diskurse außerhalb Frankreichs in ihre Darstellung einzubringen. In den beiden Hauptkapiteln „Von der Form zur Struktur“ und „Begriffliche Eckpunkte einer neuen Poetik“ wertet

Kovács die heute greifbaren Quellen – Publikationen, Briefe, Pamphlete, Erinnerungen, Gesprächsaufzeichnungen, aber auch die seinerzeit entstandenen Kompositionen und Skizzen – aus. Mit Sensibilität spürt sie den verborgenen Schichten dieser Zeugnisse nach, bringt sie miteinander in Beziehung und rekonstruiert sorgfältig vergessene Kontexte, die häufig erst eine sinnvolle Lesart der Dokumente eröffnen. Dass die sicherlich nicht zu unterschätzende Dimension des mündlichen Austausches und der pädagogischen Tätigkeit für den Historiker weitgehend verloren ist, zieht Kovács zumindest beiläufig in Betracht. Der konsequent durchgeführte rezeptionsgeschichtliche Ansatz erlaubt es der Autorin, die damaligen Diskussionen um den „vermeintlich authentischen“ Webern zu relativieren, da neben der (häufig kaum zu rekonstruierenden) Autorenintention der Rezipient maßgeblich zur Sinnkonstitution von Kunst beiträgt (S. 65 ff.). Das sogenannte „pointillistische Missverständnis“ (Peter Stadlen) wird somit als Teil der Rezeptionsgeschichte unhintergebar Bestandteil von Weberns Musik und trägt entscheidend zu deren Verständnis bei.

Bei der Lektüre der Arbeit wird dem Leser vor Augen geführt, dass unser Bild von der Webern-Rezeption der 1950er-Jahre bis heute durch eine erst später fixierte, dann aber von den damaligen Protagonisten umso nachdrücklicher popularisierte Interpretation geprägt ist. Kovács demonstriert nicht nur, dass dieses Bild Risse aufweist, sondern liest es wie ein Mosaik, dessen zahlreiche Steinchen in einem dynamischen Prozess kontinuierlich verschoben wurden, bevor es sich allmählich zu einem erstarrten Webern-Monument verfestigt hat. In Kapitel 2 „Von der Form zur Struktur“ wird die Entwicklung der Kompositionstechnik von Leibowitz, Boulez und Cage mit Aspekten ihrer individuellen Webern-Rezeption in Verbindung gebracht, wobei Kovács die Wechselwirkungen zwischen den genannten Protagonisten eindringlich erörtert. Unter anderem wertet Kovács in überzeugender Weise die Bedeutung von Leibowitz für das zeitgenössische Webern-Verständnis auf. Konzepte wie „Athematisches Komponieren“ oder die Entwicklung des strukturalistischen Reihenverständnisses werden sowohl anhand der zeitgenössischen Interpretation von Weberns Werken als auch anhand

der kompositorischen Anwendung selbst mit Hilfe klug gewählter Beispiele aufgeschlüsselt. Anschließend ergänzt Kovács ihre Beobachtungen durch eine Untersuchung der Begriffsgeschichte der neuen Poetik am Beispiel der zentralen Oppositionen „Freiheit – Strenge“, „Statik – Mobilität“, „Klang – Stille“ und „Dissoziation – Kohärenz“. Auch in diesem Teil verbindet Kovács ihre Interpretation der theoretischen Reflexionen, in die sie auch ideengeschichtliche Aspekte mit einbringt, mit einem analytischen Blick auf gleichzeitig entstehende Kompositionen und Interpretationen der Werke Weberns. Diese doppelte Sicht macht die Verschiebungen in der Auffassung der Protagonisten besonders nachdrücklich deutlich.

Kovács' sorgfältig geschriebene Studie eröffnet uns eine frische Perspektive auf die Webern-Rezeption der Nachkriegszeit und die Entstehung des musikalischen Strukturalismus. Sie liest sich gleichzeitig als ein klug geführter Angriff auf die Einseitigkeit der schiefen, aber scheinbar unausrottbaren Webern-Bilder, die bis heute auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum einen festen Platz einnehmen. Die Freude der Lektüre wird allenfalls durch einige technisch unbefriedigende Abbildungen von Autographen getrübt (vgl. S. 107). Die Publikation bereichert unsere Auseinandersetzung mit der Musik der frühen 1950er-Jahre und gibt über ihren Forschungsbeitrag hinausgehend spannende Anregungen zum Nach- und Weiterdenken.

(Januar 2007)

Felix Wörner

ANNO MUNGEN: „BilderMusik“. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Remscheid: Gardez! Verlag 2006. 448 S., Abb.; Dokumentation: 298 S., Abb. (Filmstudien. Band 45 und 46.)

„Eines Abends im Theater, während die Zwischenacts-Musik das Publikum zu unterhalten versuchte, bat im gefüllten Parquet ein Herr seinen Vordermann auf das höflichste, den Hut abzunehmen, worauf der Vordermann ebenso höflich die Antwort gab, er würde das längst gethan haben, hätte er vermuten können, dass der Herr die Musik zu sehen begehre.“ Dass Musikaufführungen nicht allein das Gehör,

sondern oft auch den Sehsinn ansprechen, zeigt Anno Mungen in seiner zweibändigen Studie *BilderMusik*. Im Zentrum stehen technische Entwicklungen aus der Zeit zwischen 1800 und 1900, die Ton und Bild zusammenführen. Dabei handelt es sich um „kinogleiche Auführungen von großformatigen und sich selbst genügenden, medial ausgerichteten Bildern“ (S. 17). Galt das kulturwissenschaftliche Interesse bislang ausschließlich den technischen Besonderheiten und dem neuartigen Sehen, das durch diese Apparate und Konstruktionen ermöglicht wurde, deckt Mungen eine weitgehend unbekannt Dimension dieser Medien auf: die akustische. Ausgehend vom musikbegleiteten Tableau vivant, das einen bedeutungsgeladenen Augenblick in einer Pose einfängt, spannt Mungen einen Bogen über das Panorama und das Diorama, das durch Licht und Ton Zeit und Raum in das zweidimensionale Bild integriert, bis zu den ersten Stummfilmen und weist damit überzeugend nach, dass der multimedialen Erfahrung von Filmmusik eine weit zurückreichende Tradition einer „Musik für Bilder“ (S. 23) vorausgeht.

Nach einem ersten Kapitel, das grundlegende Konzepte des Verhältnisses von Musik und Bild wie „Tonmalerei“ oder „Gesamtkunstwerk“ erläutert, widmen sich die nachfolgenden Kapitel jeweils einem der genannten Bild-Ton-Medien. Unabhängig von der technischen Ausstattung der einzelnen Medien bildet sich ein Repertoire ikonographischer Motive heraus. Beliebte sind vor allem Schlachtendarstellungen, Kirchszene und Landschaftsbilder, insbesondere Alpenpanoramen. Im Kontext dieses ikonographischen Repertoires übernimmt die Musik Mungen zufolge in den Darstellungen unterschiedliche Funktionen: Sie zeichnet lautmalerisch oder tonsymbolisch nach, was das Bild vorgibt, sie setzt als Instrumentalmusik eine immanente Inzidenz um (z. B. den Orgelklang in der Kirchszene) oder sie kreiert, zumeist unter Verwendung musikalischer Topoi, eine klangliche Atmosphäre. Mit diesem analytischen Rahmen untersucht Mungen eine Vielzahl von Einzelbeispielen und zeigt dabei zugleich eine Fülle unterschiedlicher Arten der Musikpräsentation: illustrierende Geräusche, Improvisationen, Kompilationen von bereits bestehenden Musikstücken und – insgesamt eher die Ausnahme – Originalkompositionen

werden entweder von mechanischen Musikinstrumenten oder von verborgen platzierten Musikern oder sogar von Orchestern klanglich umgesetzt.

Mungen begnügt sich jedoch nicht damit, nur eine Geschichte der Bild-Ton-Medien unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Musik zu erzählen, sondern verfolgt neben einem medienhistorischen auch einen kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Ansatz. Anders formuliert: Es geht ihm nicht nur um die akustische bzw. musikalische Dimension visueller Medien, sondern auch um die Bedeutung des Visuellen in der Komposition und Wahrnehmung von Musik. So zeigt er u. a. am Beispiel von Richard Wagners panoramatischen Konzeptionen im *Ring* und Franz Liszts *Dante-Sinfonie*, die Liszt in Zusammenarbeit mit dem Maler Genelli zunächst als tönendes Diorama plante, welche Bedeutung die neuen Bild-Ton-Medien für die kompositorische Praxis besaßen und inwiefern sich musikalische Strukturen aus der Bindung an diese optischen Medien erklären lassen. Diese Überlegungen zur Kompositionspraxis werden mit Ausführungen zu Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts parallel geführt. Lange vor Wagners unsichtbarem Orchester bereits um 1820 ist man bestrebt, den Musiker und damit die körperliche Aktivität des „Musik-Machens“ aus dem Blickfeld des Zuhörers zu verbannen und auf diese Weise die visuelle Dimension der Musik auszuschalten. Gleichzeitig entsteht jedoch bei vielen Hörern ein Bedürfnis, diese visuelle Leerstelle zu füllen und der Musik bei ihrem Erklängen neue Bilder hinzuzufügen. Besonders beliebt und verbreitet war eine solche „Theatralisierung“ von Musik in den Aufführungen von Ludwig van Beethovens *Sechster* und *Siebter Sinfonie*. So inszeniert die Vereinigung des Düsseldorfer Malkastens Beethovens *Sechste* als Folge lebender Bilder und entspricht damit einer gängigen Rezeptionshaltung, die das Erleben von Musik re-konkretisiert.

Mungens Untersuchung vereint eine Fülle interessanter Thesen und ist durch die methodisch breit gefächerte Herangehensweise an das Thema nicht nur für die Filmmusikforschung ein Gewinn, sondern bietet auch all denjenigen Lesern eine sehr anregende Lektüre, die sich für Fragen der Musikwahrnehmung, für eine Kulturgeschichte des Hörens, für ein kul-

turwissenschaftlich ausgerichtetes Nachdenken über Musik und für Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst interessieren. Insgesamt ist dieser Publikation eine möglichst große Leserschaft zu wünschen!

Dem durch gut ausgewählte Bild- und Notenbeispiele ansprechend gestalteten Textteil ist eine umfangreiche Quellensammlung als zweiter Band hinzugesellt, der zahlreiche Programmankündigungen, Rezensionen, aber auch Essays zu allgemeinen ästhetischen Fragen des Themenfeldes vereint. Diese ausführliche Quellensammlung ist besonders verdienstvoll, weil sie das umfangreiche Repertoire an musikbegleiteten Aufführungen großformatiger Bilder bzw. Bildprojektionen überhaupt erst erschließt und einen reichhaltigen Schatz für weitergehende Forschungen bietet.

(März 2007)

Camilla Bork

Penser l'œuvre musicale au XXe siècle: avec, sans ou contre l'Histoire? Gesammelte Texte von Martin KALTENECKER und François NICOLAS. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2006. 134 S.

Die Publikation vereint ausgewählte Beiträge zweier Pariser Veranstaltungen aus den Jahren 2003/04, deren eine, „Penser la musique contemporaine avec, sans, contre l'Histoire?“, unter der Leitung von Gilles Dulong und François Nicolas an der École Normale Supérieure stattfand (vgl. das detaillierte Programm einschließlich der Wiedergabe einzelner Beiträge unter www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/index.html), während die andere, von Martin Kaltenecker verantwortet, unter dem Titel „La Musique du XXe siècle: l'hypothèse de la continuité“ am Centre de documentation de la musique contemporaine abgehalten wurde (dokumentiert unter www.cdmc.asso.fr/flash/html/10saison/seminaires/semi0304.htm). Ihre Zusammenfassung in einem Band rechtfertigt sich nicht zuletzt durch die Rolle, die einige Überlegungen des Philosophen Jacques Rancière für beide Themenstellungen spielen. Dessen Buch *Le Partage du sensible* (Paris 2000, deutsch *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006) unterscheidet im Rahmen einer – hier nicht zu behandelnden – Neubestimmung des Verhältnisses von Ästhetik und Politik in diachroner Abfolge drei Paradigmen oder

„Regime“ der Kunst: das „ethische“, das „poetische“ oder „repräsentative“ und das „ästhetische“. Letzteres – es entspricht in seiner zeitlichen Abgrenzung dem Paradigma der Autonomieästhetik und der sich daran orientierenden Ansetzung der ästhetischen Moderne ab ca. 1800 – wird in dem einleitenden Beitrag von Martin Kaltenecker für den Bereich der Musik konkretisiert, wobei es dem Autor vor allem um die Präzisierung der von Rancière implizierten konzeptuellen Einheit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun ist, um die Zurückweisung einer Bestimmung der Moderne als dem fortgesetzten Bruch mit der Vergangenheit und ineins damit um eine Delegitimierung des Konzepts „Postmoderne“ zugunsten einer Wiedergewinnung ästhetischer Beurteilungskriterien. Unter dem Titel „Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales“ greift François Nicolas die Titelfrage des Bandes auf und plädiert aus der Perspektive des Komponisten für ein von der Musikgeschichtsschreibung emanzipiertes musikalisches Denken auf der Basis einer radikalen Orientierung am Einzelwerk. Die Vehemenz, mit der das geschieht (und die den zweiten Beitrag Nicolas' zu einer regelrechten Kampfansage gegen einige von ihm diagnostizierte Bevormundungen und Funktionalisierungen der Musik werden lässt) macht dabei deutlich, dass es den präsentierten Debatten nicht nur um die Frage von Autonomie und/oder Historizität des musikalischen Kunstwerks geht, sondern um die Verteidigung einer intellektuell anspruchsvollen zeitgenössischen Musik und des mit ihr verbundenen kompositorischen und ästhetischen Denkens.

Aber auch, wenn man mit dem kulturpolitischen Subtext nicht vertraut ist, lohnt die Lektüre des Bandes (er bietet außer den hier besprochenen Beiträgen Texte von Esteban Buch und Hugues Dufourt zu Arnold Schönberg, von Antoine Hennion zur Bach-Rezeption und von Isabelle His zum Komponisten Diskurs in der Renaissance). Das gilt auch und gerade aus der Perspektive und in Kenntnis des deutschsprachigen Forschungsdiskurses zum Verhältnis von „Geschichtlichkeit und Kunstcharakter“ (Carl Dahlhaus). So zeigt der auf Nicolas antwortende Beitrag von Jacques Rancière („Autonomie et historicisme: la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art“) unter Rückgriff auf Formulierungen

François Hartogs (*Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris 2003) zum einen, dass die Idee der ästhetischen Autonomie und der emphatische Werkbegriff keine Gegenentwürfe zum historischen Denken bilden, sondern ihrerseits je spezifischen „régimes d'historicité“ folgen. Zum anderen konstatiert er, dass ihrer beider Verbindung im Konzept „Moderne“ – exemplifiziert an einer Passage aus Adornos *Philosophie der neuen Musik* – nur um den Preis einer Aporie zu haben ist: der historisch entdifferenzierten Koexistenz künstlerischer Mittel und Materialien im imaginären Museum einer autonomen Kunst und der gleichzeitigen teleologischen Konzeption einer „auto-suppression de l'art“ (S. 57). Diese Überlegungen und die abschließende Feststellung, dass es nicht die *eine* Geschichte, sondern, abhängig von den jeweiligen Konzeptualisierungskriterien, „des combinaisons entre plusieurs sens d'histoire“ gibt, bedeuten weniger eine Gegenposition zu Kaltenecker und Nicolas als vielmehr eine präzise philosophische Analyse des Problems samt dem Nachweis, dass normative ästhetische Kriterien nicht auf der Basis von Geschichtsphilosophie zu gewinnen sind.

Setzte man jedoch die Moderne nicht umstandslos mit dem Aufkommen der radikalen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleich, wie es hier überwiegend geschieht, dann eröffnete sich die Möglichkeit, die (ohnehin unfruchtbare) Polarität von materialimmanenter Teleologie und „postmoderner Beliebigkeit“ zu überwinden: In einer weiteren Perspektive nämlich erwies sich als fundamentales Bestimmungsmerkmal der Moderne die offene Frage nach dem Verhältnis zur Geschichte und die von Kaltenecker und Rancière kritisierten Enthistorisierungsstrategien avantgardistischer oder postmoderner Provenienz als Spielarten einer Antwort darauf. Die Differenziertheit, mit der im einzelnen Kunstwerk diese Frage jeweils angegangen wird, böte sich dann als belastbares Kriterium an, das einem ästhetischen „anything goes“ entgegenzuhalten wäre. (Januar 2007) Markus Böggemann

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig

HOLTMEIER, Michael POLTH und Felix DIERGARTEN. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. 420 S., Nbsp.

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

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

„Historie‘ und ‚Systematik‘“, so heißt es in der Einleitung zum Bericht über den 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, „sind die zentralen Begriffe der Musiktheorie“ (S. 9). Zumindest sind sie gegenwärtig die beiden Kategorien, an denen sich die Diskussionen innerhalb des Faches, die Fragen nach seinem Selbstverständnis und seiner inhaltlichen Ausrichtung, vorzugsweise festmachen. Verglichen mit nur unwesentlich früheren Selbstreflexionen, bei denen es vor allem um den künstlerischen und/oder wissenschaftlichen Status des (Hochschul-)Fachs Musiktheorie ging (vgl. Clemens Kühn, „Musiktheorie: Kunst und Wissenschaft und Praxis. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen“, in: *Musiktheorie* 15 [2000], S. 365–377), läßt das auf eine Umorientierung schließen: Der Wissenschaftsanspruch steht nun weitgehend außer Frage; als eine Form seiner Einlösung und zugleich als Alternative zum hierzulande vorherrschenden historischen Ansatz gewinnen Möglichkeiten systematischer Theoriebildung und damit der Anschluss an ältere Traditionen des Faches wieder an Interesse. Deren Abreißen nach 1933 und ihr Nicht-Wiederaufgreifen nach 1945 werden in Ludwig Holtmeiers lesenswertem Eröffnungsvortrag des Dresdner Kongresses als ein eklatanter „Theorieverlust“ (S. 19) dargestellt, von dem sich das Fach im deutschsprachigen Raum lange nicht erholt hat. Hier neue Impulse zu setzen, war ein zentrales Anliegen der im vorliegenden Kongressbericht dokumentierten Veranstaltung. Das ist gelungen: Zwar nicht jeder Beitrag, wohl aber das Buch als Ganzes lohnt die Lektüre, wobei die im Titel angezeigte Polarität weniger als Problemstellung, sondern als denkbar großzügiger Rahmen aufgefasst wird. Auch bleibt der Gedanke einer Emanzipation von der

„Historie“, wie er in den Grundsatzreferaten von Eckehard Kiem, Hubert Moßburger und Michael Polth unterschiedlich stark akzentuiert wird, weitgehend unberücksichtigt. Das ist kein Nachteil, denn auch in der Musiktheorie erschöpfen sich die „Aspekte des Historischen“ (Kiem) nicht in der „Lektüre der Originaltexte“ (S. 38), dem Anfertigen von Stilkopien oder gar der „Rekonstruktion einer vergangenen ‚Hörweise‘“ (S. 60). Fasst man die Möglichkeiten historischen Fragens und Forschens weiter als von den Grenzen eines solchen Empirismus vorgegeben, dann erweist sich auch, dass die Polarität von „Historie und Systematik“ nicht zwingend in der Sache begründet ist. Das zeigt neben dem Beitrag Holtmeiers auch der von Alexander Rehding: Gerade das physikalisch Absurde der Riemannschen Untertontheorie wird hier zum Anlass genommen, musiktheoretische Epistemologien zu historisieren und aus ihrem kulturellen Kontext heraus zu erklären.

„Kultureller Kontext“ ist auch einer der Schlüsselbegriffe des von Dörte Schmidt herausgegebenen Sammelbandes. Er will, wie die Herausgeberin zu Anfang darlegt, den Gegensatz von Theorie bzw. Systematik und Geschichte hinter sich lassen und sich stattdessen mit „jenen im weitesten Sinne wissenschaftlichen Kommunikationsvorgängen [...] befassen, die die theoretischen Argumentationen über musikalische Sachverhalte tragen“ (S. 8). Zu diesem Zweck werden mit topographischen Metaphern und dem Paradigma des „Raumes“ – als Alternative zu einer „Universalgeschichte“ – einerseits, mit dem Begriff des „kulturellen Handelns“ – als Alternative zur Stillstellung des Untersuchungsgegenstands – andererseits zwei aus den Kulturwissenschaften entlehnte Konzepte in Anschlag gebracht. Umgesetzt wird dieses Programm – wie bei einem Sammelband nicht anders zu erwarten – in den einzelnen Beiträgen in unterschiedlichem Maße: am getreuesten wohl in Schmidts eigenem, einem Vergleich der englischen und der deutschen Übersetzung von D'Alemberts *Éléments de Musique*, als dessen das Erkenntnisinteresse formulierender Extrakt die Einleitung der Herausgeberin gelesen werden kann. Andere Autoren fügen dem weitere Aspekte hinzu, so vor allem Max Haas in seinen enorm facettenreichen Ausführungen zur mittelalter-

lichen Musiktheorie der drei Schriftreligionen – in Wahrheit eine (musik-)historiographische Grundlagenreflexion anhand des Umgangs mit dem Phänomen mündlicher Überlieferung. Hier wie auch in Heidy Zimmermanns Untersuchungen zum Musikdenken im rabbinischen Judentum wird überdies der Begriff des „kulturellen Handelns“ mit einem präzisen Inhalt gefüllt, indem Musiktheorie als „operationales Wissen von ‚Musik‘“ (S. 40) rekonzeptualisiert wird. Der Eindruck, dass Mittelalter und Frühe Neuzeit als Forschungsgegenstände besonders zu Perspektivenwechseln und produktiven Grenzüberschreitungen herausfordern (wie es auch in anderen Kulturwissenschaften der Fall ist, man denke nur an die Schule der *Annales* oder an die Arbeiten Stephen Greenblatts), bestätigt sich also auch in diesem Band. Das gilt auch für die Beiträge von Rainer Bayreuther über die Rolle philosophischer Naturlehren für die musikalische Affektentheorie im 16. und 17. Jahrhundert und von Thomas Christensen über den Einfluss von Descartes, Newton und Locke auf das musiktheoretische Denken Jean-Philippe Rameaus. Allerdings geht Christensen nicht so weit, den ‚Helden‘ seiner Erzählung in das überindividuelle Geflecht kultureller Diskurse aufzulösen. Seine Darlegung bleibt personenzentriert und der untersuchte Kontext ein äußeres Phänomen, das auf die Rameausche Theorie trifft und allenfalls „Spuren“ (S. 105) hinterlässt.

Den programmatischen Anspruch der Publikation, auch nicht-europäische Musiktheorien zu berücksichtigen, lösen Martin Greves Überblick über das Musikdenken im türkischen Nationalstaat und Allyn Miners Präsentation eines Beispiels indischer Musiktheorie vom Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Beide Texte sind einführend gehalten, legen aber dennoch (und Greve stärker als Miner) einen speziellen Akzent auf die Austauschprozesse zwischen europäischem Gedankengut und den eigenen, kontinuierlich gepflegten oder wiederbelebten Traditionen. Sie zeigen mithin, dass die Revision und die damit einhergehende Pluralisierung von Traditionen in der Moderne kein Spezifikum europäischer Kultur ist – eine Pluralisierung, als deren Reversbild jener normative „Rappel à l'ordre“ (S. 240) erscheint, der auch die Theorien Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers prägt. So konstatiert Neil Boy-

ton für die Formtheorie der Wiener Schule eine weitgehende, im Fall von Schönberg und Leopold Spinner auch durch die Erfahrung des Exils nicht angefochtene Konstanz. Damit und mit der Begründung dieser Unwandelbarkeit in der bruchlosen Verbindung von Theorie und kompositorischer Praxis wird allerdings einmal mehr die kollektive Selbstinterpretation der Wiener Schule fortgeschrieben. Ihre kontextualisierende Betrachtung als ausgesprochen erfolgreiche Stabilisierungsstrategie, als Gegenmaßnahme zur allgemeinen Normenerosion in der Moderne, bleibt weitgehend außen vor. In Stephen Hintons Darstellung der amerikanischen Schenker-Rezeption stehen dagegen Wandlungsprozesse im Vordergrund. Der Versuch, Schenkers Lehre von ihrem weltanschaulichen Ballast zu befreien und sie „im Sinne einer axiomatischen Theorie mit naturwissenschaftlichen Ansprüchen“ (S. 243) zu rezipieren, lässt ihre ästhetischen und ideologischen Gehalte eines normativen „organicism“ unangetastet. Die stillschweigend übernommene regulative Idee eines organischen Zusammenhangs hat dabei letztlich auch historiographische Konsequenzen: Sie konstituiert die Geschichte der Musiktheorie als eine, „die sich im Gebilde der tönenden Struktur als Einheit denken läßt“. Dadurch komme, so Hinton, „eine Disziplin zustande, die sich eine Geschichte schafft, um geschichtslos arbeiten zu können“ (S. 246). Dem muss man in dieser Schärfe nicht zustimmen, denn weder beschränkt sich das Rüstzeug der Musiktheorie (auch in Amerika nicht) auf orthodoxen „schenkerism“ oder andere ahistorisch-strukturfixierte Methoden, noch ist die bei Hinton latent mitschwingende Entgegensetzung von kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und musikalischer Analyse zwingend, geschweige denn wünschenswert. Dass freilich in einem Sammelband über *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* kein einziger Musiktheoretiker vertreten ist, verweist auf die einstweilen bestehenden Schwierigkeiten, beide Ansätze miteinander zu verbinden.

Als Parallellektüre bietet sich deshalb der von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch herausgegebene Band *Musiktheorie des Handbuchs der systematischen Musikwissenschaft* an: Was jene Publikation an Kontextualisierung leistet, das ergänzt diese um die

ausführliche Darstellung musiktheoretischer Sachverhalte, ohne jedoch deren Geschichtlichkeit zu übersehen. Denn das ist das für ein nominell systematisches Werk Erstaunliche: Es ist in seinem Gesamtaufriß wie in der Anlage der meisten Beiträge dezidiert historisch ausgerichtet. Die Gliederung nach „Formen der Begründung von Musik“ (S. 9) ist zwar erkennbar, wird aber von einer chronologischen Abfolge überformt. Manches, was der Sache nach zusammengehört oder in aufeinander abgestimmter Nachbarschaft wechselseitig erhellend gewirkt hätte – z. B. der Aufsatz von Thomas Noll über Musik und Mathematik und der von Martha Brech über das Komponieren mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Modellen im 20. Jahrhundert zusammen mit den beiden Texten von Andreas Holzer (aus denen man ohne Schaden einen einzigen hätte machen können) –, muss durch einen individuellen Lektüreprécours verbunden werden. Redundanzen bleiben so nicht aus, und die Aufforderung an die Leserin und den Leser zur „verdichtenden Reflexion“ (S. 10) zeigt, dass sie auch der Herausgeberin nicht entgangen sind. Doch ist solche Kritik wohlfeil, wenn das fertige Produkt vor einem liegt und man von den Schwierigkeiten seines Zustandekommens nicht mehr weiß, als was das Vorwort durchscheinen lässt. Ohnehin bietet das Buch einiges an dichter und doch klarer, im besten Sinne handbuchartiger Information: Genannt seien die Beiträge von Klaus-Jürgen Sachs (zur mittelalterlichen Musiktheorie), Wolfgang Hirschmann (zum 17. Jahrhundert), Volker Helbing (zur französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis) und Ludwig Holtmeier (zur Riemann-Rezeption). Gleiches gilt für die Darstellung der Analyseverfahren nach Heinrich Schenker (Oliver Schwab-Felisch) und Allen Forte (Ullrich Scheideler). Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass die Beschäftigung mit dem Parameter Tonhöhe bei weitem dominiert; die besondere Berücksichtigung der Kategorie ‚Form‘ wird zwar angekündigt, der entsprechende Aufsatz von Ricarda Rätz muss aber am Versuch einer Überblicksdarstellung (auf 15 Seiten von der Gregorianik bis zur Klangkunst) scheitern. Friedemann Kawohl beschränkt sich im selben Kapitel dagegen mit Gewinn auf die Behandlung von Organismusmetaphern in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Damit ist

zugleich eine Metaebene angedeutet, die in dem Beitrag über kognitionswissenschaftliche Ansätze in der Musiktheorie (Christian Thorau) ausgebaut wird: Deren Untersuchungen laufen auf nicht weniger als eine „Theorie musikalischer Theoriebildung“ (S. 379) hinaus und bieten sich somit nachdrücklich für eine kontextorientierte Musikforschung an.

Der Band schließt mit einer Literaturliste, die aber mangels inhaltlicher Gliederung (z. B. in Anlehnung an die Kapiteleinteilung) nur einen begrenzten Nutzen hat. Hilfreicher sind da die jeweiligen Anmerkungsapparate (auf denen die Literaturliste offenkundig basiert). Die allerdings werden durch das Layout kleingehalten: Sie laufen als schmale Spalten am inneren Rand der Seiten und geben wenig – manchmal zu wenig (vgl. S. 241) – Raum für etwas, das bei einem wissenschaftlichen Handbuch nun wahrlich dazugehört.

(Februar 2007)

Markus Bögemann

Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. von Corinna HERR und Monika WOITAS. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2006. 330 S.

Seit sich die Wertungskriterien in der Musikgeschichte von der Originalität, dem einmaligen Kunstwerk und dem genialen Komponisten verschoben haben hin zur Kontextualisierung und interdisziplinären Ausweitung des Gegenstandes, hat sich die Diskussion um die Methoden ebenfalls erweitert. Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung, die 2005 stattfand und ausdrücklich die Kulturwissenschaft und Genderforschung als zwei große Bereiche des Erkenntnisgewinns mit einbezog. Das hohe Niveau der Beiträge zeigt, wie sehr man mit der Reflexion über Bisheriges und Künftiges um neue Perspektiven ringt und wie breit gefächert die Zugangsweisen derzeit sind.

Der erste Teil befasst sich mit der „Konstruktion von KünstlerInnen-Bildern“, wobei man mit Hilfe der Montage die biographischen Brüche und Diskontinuitäten eines Lebens erfassen kann (Beatrix Borchard). Katharina Hottmann rollt den Fall des Musikerehepaares Ingeborg und Hans von Bronsart auf, die die komponierende Tochter entmündigen ließen, weil

sie lieber kompositorisch als pädagogisch tätig sein wollte. Was aus feministischer Sicht dem autoritären Vater angelastet worden wäre, bekommt aus der Sicht der Genderforschung eine erweiterte Perspektive. Den Einfluss der Gehirnforschung auf die Erinnerung referiert Melanie Unseld: Sie verweist auf Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* als Möglichkeit, die Ambiguität der Erinnerung erfahrbar zu machen. Genderfragen am Beispiel der Renaissance der Beginenkultur bespricht Rosel Oehmen-Viergge.

In Teil II „Medien und populäre Musik“ werden Darstellungsmöglichkeiten mit multimedialen und interaktiven Medien anhand der Internetseiten „Musik und Gender im Internet“ (MUGI) von Kirsten Reese vorgestellt. Die Verwendung der Genderkategorie in der universitären Populärmusik-Ausbildung wird von Gisa Jähnichen ebenso gründlich reflektiert wie Methoden und Erkenntnisinteresse am Beispiel des Tango argentino: Kadja Grönke spricht den Tänzern die Möglichkeit zu, sich durch ihn Geschlechterrollen spielerisch anzueignen bzw. sie abzulegen. Martin Loeser erprobt die Methode des Historischen Vergleichs zusammen mit der Kulturtransfer-Forschung anhand der Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert.

In Teil III „Musik-Theater“ behandelt Annette Kreuztigger-Herr Edward Saids Kritik an der postkolonialen Theorie anhand von Verdis *Aida*; Sebastian Werr betrachtet höfisches Musiktheater von einer ethnologischen Warte aus und erweitert damit den bisherigen Blickwinkel. Kordula Knaus korrigiert den häufig verqueren Umgang mit Alban Bergs Gräfin Geschwitz; Guido Hiss schreibt über Max Reinhardt und das Dionysische Theater der Moderne aus der Sicht eines Theaterwissenschaftlers, und Monika Woitas hält im Hinblick auf das aktuelle Musiktheater die bisherigen Fächergrenzen für überholt und fordert die Einrichtung eines Faches Musiktheaterwissenschaft.

Im letzten Teil des Bandes wird gezeigt, wie die Performance Studies Impulse für die Musikwissenschaft geben können (Christa Brüstle); Linda Koldau versucht sich an einer musikalischen Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, wobei sie entlegenste Spuren musikalischer Betätigung von Frauen anführt. Methodologische Überlegungen aus soziologischer Perspektive

zur Re- und Dekonstruktion sowie Konstruktion von Geschlecht (Michael Meuser) sowie Auswertungsstrategien bei Gruppeninterviews mit Kindern im Fach Musik (Martina Oster) beschließen den Sammelband.

Vielfältige Fragestellungen werden nicht nur angerissen, sondern ernsthaft problematisiert und differenziert. Dabei erweist sich der vorgestellte „Lehrdialog“ zwischen Corinna Herr und Annette Kreuztigger-Herr über Methoden, Konzepte und Perspektiven als Klammer des Ganzen. Der souveräne Blick geht in die Geschichte des Faches, aber auch hinüber zu anderen Fächern, wobei deren wissenschaftskritische Entwicklungen im Dialog aufgefächert werden. Wenn unterstrichen wird, dass sich durch die Anwendung kulturwissenschaftlicher Methoden und Perspektiven ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn ergibt, so beweist dieser Band die Richtigkeit dieser Behauptung. Dass der Gender-Aspekt in dieses Theoriegebäude eingepasst und nicht als Sonderbereich ausgewiesen wurde, verleiht ihm eine Selbstverständlichkeit, die er im musikwissenschaftlichen Alltag noch nicht besitzt.

(April 2007)

Eva Rieger

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.)*

Das Verbreitungsgebiet der westafrikanischen Kwa-Sprachen, in dessen Zentrum die musikkulturell eng miteinander verwandten Akan- und Ewe-Völker Süd-Ghanas beheimatet sind, zählt zu den ethnomusikologisch seit der Mitte des 20. Jahrhunderts am intensivsten erforschten Regionen des subsaharanischen Afrika. Hatten dabei zunächst die verschiedenen traditionellen Gattungen der – durch ihre metrorhythmisch besonders komplexen Multipart-Schichtungen gekennzeichneten – Perkussions- und Vokalmusikformen im Vordergrund gestanden, so wandte man sich seit den 1980er-Jahren verstärkt auch dem Spektrum der neueren und zum Teil rasch wechselnden Moden unterworfenen – nicht ganz unproblematisch oft als ‚neo-traditionell‘ klassifizierten – Musikformen zu. Dieses Spektrum umfasst

neben der als *Highlife* international bekannten westafrikanischen Popmusik auch Gattungen wie *Dansoum* und *Nnwomkorō*, deren Tanzmusik bei den Asante heute vorwiegend in ländlichen Regionen bei Begräbnissen und Gedenkfeiern zu hören ist. Mit der aus seiner Berliner Habilitationsschrift hervorgegangenen Monographie über die beiden letzteren hat Andreas Meyer eine der bislang profundesten Untersuchungen auf diesem Gebiet vorgelegt.

Die beiden in den Blick genommenen Genres weisen sowohl verbindende als auch trennende Merkmale auf: Gemeinsamkeiten bestehen in der auf einen weiblichen Chor mit mehreren Vorsängerinnen und ein fast ausschließlich männliches Perkussionsensemble beschränkten Besetzung, die Ensembleskoordination mittels gleicher oder ähnlicher, auf Einzelglocken gespielter Timeline-Pattern sowie der Gliederung der teilweise sogar identischen Lied-Repertoires in die beiden, jeweils mit bestimmten Tänzen assoziierten, auf 12er- bzw. 16er-Pulsation beruhenden Stile *Adowa* und *Highlife*. Die Unterschiede betreffen die Spielweise und das – jeweils wiederum auch regional und individuell leicht variierende – Instrumentarium. Zu den in beiden Genres gleichermaßen verwendeten Einzelglocken *firikiyiwa* und *dawuro* sowie der Doppelglocke *nnawuta* treten beim *Dansoum* typischerweise die Bechertrommel *apentemma*, die Sanduhrtrommel *donno* und die „Wassertrommel“ *kora* (eine umgestülpt in einer Schale schwimmende Kalabassenhälfte) hinzu; im Falle des *Nnwomkorō* ist es dagegen das dreizungige Basslamellophon *prempensiwa*.

Unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Bedeutung, die bei den Asante den – heute im Spannungsfeld zwischen autochthoner Volksreligion und christlichen Kirchen stehenden – Begräbnisfeiern zukommt, stellt Meyer zunächst die soziale und historische Dimension der beiden Gattungen dar, um sich dann der Analyse der musikalischen und textpoetischen Strukturen und Gestaltungsprozesse zuzuwenden, die den größten Teil seines Buches einnimmt. Dabei schenkt er dem individuellen Gestaltungsbeitrag einzelner Musikerpersönlichkeiten ebenso viel Beachtung wie den allgemeinen Genre-Charakteristika und gewinnt eine Fülle an interessanten Einsichten, die sich nach und nach zu dem Gesamt-

bild eines höchst originellen Amalgams aus alten und neuen, eigenen und fremden (darunter auch eigenen neuen) musikalischen Ideen fügen. Während etwa die melodischen und textlichen Strukturen der Gesänge im Hinblick auf Tonsystem, Melodiebildung, Mehrstimmigkeit, Sprachtonkorrespondenz und poetische Anlage den lokal überlieferten Erzeugungsregeln folgen, lassen die inneren Verhältnisse in den begleitenden Perkussionsensembles beider Gattungen – entgegen ihrer ‚traditionell‘ anmutenden Klanglichkeit – radikale Neuerungen erkennen: Anstelle der für die älteren westafrikanischen Trommel/Idiophon-Ensembles typischerweise strengen Hierarchie der Parts, in der ein leitender Meistertrommler sich variativ über dem Perkussionsteppich der ostinaten Begleitparts entfaltet, finden sich hier – zumindest partiell – in Richtung Kollektivimprovisation verschobene Verhältnisse, wodurch das Moment determinierten interaktiven Agierens etwas zugunsten des stochastischen Moments in den Hintergrund tritt. Ein im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne neu ausgehandeltes Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft scheint sich hier auf dem symbolischen Terrain musikalischer Verhaltensweisen zu äußern, der ästhetische mithin einen ethischen Wandel zu bekunden.

Im Zusammenhang mit der Gestaltambiguität der Timeline-Pattern und der polyrhythmischen Textur des Ensemblespiels behandelt Meyer die in der Afromusikologie seit Jahrzehnten immer wieder kontrovers diskutierte Frage nach dem Beat, einer hier für das Verstehen der emischen Gestaltwahrnehmung entscheidenden Unbekannten, die sich als mentale und idio-kulturell unverbalisierte Gegebenheit direkter Beobachtung entzieht und deren Feststellung daher im Einzelfalle einer umsichtigen Indizienbeweisführung bedarf, in der es zwischen ‚kommetrischen‘ und ‚kontrametrischen‘ (Kolinski 1973) Rhythmusbildungen zu unterscheiden gilt. Dass Meyer diese Frage im Hinblick auf sein Untersuchungsmaterial nach sorgfältiger Abwägung aller – d. h. nicht nur der instrumentalen, sondern auch vokalmelodischer und tänzerischer – Aspekte der gegebenen Indizienlage am Ende nur mit einer vorläufigen Vermutung beantwortet, mag etwas unbefriedigend erscheinen, zeugt aber gerade von seiner methodischen Gewissenhaftigkeit.

Die unter verschiedensten Gesichtspunkten weit ausgeführten Analysen sind anhand der zahlreichen unmittelbar in den Text eingestreuten Notenbeispiele sowie des umfangreichen Anhangs musikalischer Transkriptionen kompletter Aufführungen sowie des dazugehörigen Audio/Video-Quellenmaterials auf der beiliegenden, vorbildlich edierten DVD gut nachvollziehbar. Wechselseitige Track- bzw. Seitenverweise zwischen den Transkriptionen und den Videosequenzen wären allerdings hilfreich gewesen.

Das Buch ist ebenso faszinierend wie die Musik, von der es handelt, und es ist ein überzeugendes Bekenntnis zu einer *Ethnomusikologie* im nachdrücklichen Wortsinn – eine Arbeit, der eine breite Rezeption, sowohl in Fachkreisen als auch darüber hinaus, unbedingt zu wünschen ist.

(März 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.1: Gelegenheitskompositionen, Teil 1: Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXIX, 160 S., Faks.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.2: Gelegenheitskompositionen, Teil 2: Motetten und Konzerte zu 7 bis 24 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVIII, 478 S., Faks.

Als letzte Werkgruppe werden in der neuen Schein-Gesamtausgabe die Gelegenheitskompositionen vorgelegt. Sie nehmen den vierteiligen Band 10 ein, dessen erste beiden Teilbände hier zu besprechen sind. Das erhaltene Repertoire besteht aus nicht weniger als 89 Stücken; 69 weitere nachweisbare Kompositionen müssen als verloren gelten. Der Inhalt der Teilbände 1 und 2 bildet den gewichtigsten Teil der Werkgruppe, nämlich die 29 geistlichen Figuralkompositionen für 2 bis 16 obligate Stimmen. (Die noch ausstehenden Teilbände 3 und 4 werden Kantionalsätze, weltliche Kompositionen, Fragmente und Incerta enthalten.)

Der Thomaskantor diente mit diesen Kompositionen, die meist gedruckt wurden, dem Repräsentationsbedürfnis wohlhabender Leipziger Bürger, woraus die in Scheins veröffentlichten Werksammlungen nicht anzutreffen

den großen Besetzungen zu erklären sind. Dass dieses bedeutende Repertoire immerhin in so großem Umfang vorgelegt werden konnte, ist ein Glücksfall für unsere Kenntnis des Komponisten Schein. Sämtliche im Zweiten Weltkrieg eingetretenen Verluste von Primärquellen konnten durch sekundäre Quellen (darunter Spartierungen von Ilse Hammerstein-Hueck) kompensiert werden; durch Neufunde hat die Herausgeberin das Repertoire sogar noch erweitern können. Der weitaus größte Teil der Werke erscheint hier erstmals als Neudruck. Die Edition ordnet die Stücke nach aufsteigender Stimmzahl und innerhalb der Gruppen gleichbesetzter Werke nach dem Alphabet des Textanfangs an. Die Editionsprinzipien entsprechen denen der vorangegangenen Bände der Schein-Ausgabe und werden im Kritischen Bericht kurz zusammengefasst. Eine Plausibilitätskontrolle der Notentexte lässt nur wenige Zweifel aufkommen. (So sollte in Nr. 6 in T. 15 die erste Note des Altus wohl *g* lauten; in Nr. 7 sollte die 2. Note des Tenors in T. 63 wohl ebenfalls *g* heißen; und in Nr. 13 wäre wohl in T. 48 die vorletzte Note des Tenor II als *d'* zu lesen.) Die auf Adam Adrio zurückgehende Entscheidung der Editionsleitung, Taktstriche im Abstand zweier Semibreven zu setzen (ihre Problematik wurde schon in *Mf* 56 [2003], S. 220, angedeutet), kann bei der Darstellung der Notentexte eine Irreführung über die metrischen Verhältnisse verursachen, die natürlich nicht der Herausgeberin anzulasten sind. So hat in Nr. 3 die Brevisgliederung zur Folge, dass die Wiederholung des ersten, 17 Semibreven umfassenden Abschnitts (hier gezählt als Takt 1–9a) als Takt 9b–17 mit veränderten Taktstrichen erfolgt, wobei in der Wiederholung die Brevistakte jeweils aus einer binären und einer ternären Hälfte zusammengesetzt sind – eine Divergenz, der in der Komposition nichts entspricht.

Zu begrüßen ist grundsätzlich, dass die Herausgeberin für verlorengegangene Stimmen von Nr. 1, 6, 13 und 17 hypothetische Ergänzungen anbietet, die sich auf Analogie zu Parallelstellen und auf die imitatorische Satzstruktur stützen. Ob dabei die originalen Lösungen gefunden sind, erscheint allerdings an einigen Stellen fraglich. So kann man sich schwer vorstellen, dass Schein fehlerhafte Parallelführungen und Zusammenklänge geschrieben hat, wie sie

sich beispielsweise in Nr. 13 in den Takten 17 und 18 finden. Da die ergänzten Stimmen in Kleindruck gegeben sind, ist der Unterschied zwischen Belegtem und Hypothetischem leicht zu erkennen; für die praktische Aufführung, die ja die Ergänzungen benötigt, wäre eine Revision anzuraten.

Der Kritische Bericht gibt über den Überlieferungsbefund detaillierte Auskunft. Er teilt auch die oftmals umfangreichen und für den ‚Sitz im Leben‘ aufschlussreichen Titel der Originaldrucke mit. Ein editionstechnischer Fehlgriff sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, der zwar für die vorliegende Ausgabe marginal ist, der sich aber in der Musikwissenschaft bei Übertragungen aus Frakturdruck so sehr verbreitet hat, dass darauf einmal hingewiesen werden sollte: Silbentrennungs- und Bindestriche, die in Frakturschrift die Gestalt eines leicht schräg gestellten kurzen Doppelstriches haben, sind bei der Übertragung in Antiqua durch den Antiqua-Bindestrich wiederzugeben, nicht aber durch das Gleichheitszeichen, das nach Aussehen und Funktion nichts mit dem Fraktur-Doppelstrichlein zu tun hat und das den barocken Texten unnötigerweise den Anstrich des Absonderlich=Altmodischen verleiht.

Die Einwände, die gegen Details erhoben werden können, tangieren nicht die Bedeutung der mit großer Sorgfalt erstellten Ausgabe, mit der die wohl letzte Lücke in der Edition der Werke der ‚drei großen S‘ des deutschen 17. Jahrhunderts geschlossen wird. Es ist zu hoffen, dass auch die Musizierpraxis – trotz des stolzen Preises der Bandausgaben und des berechtigten Kopierverbots – den Zugang zu diesen Werken findet.

(Februar 2007)

Werner Breig

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.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 1a: Frühfassungen zur h-Moll-Messe BWV 232. Kritischer Bericht von Uwe WOLF.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 113 S.

Der 1954/56 im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschienene Band der h-Moll-Messe

von Friedrich Smend war seinerzeit schon in vielen Punkten umstritten. Durch die inzwischen erreichten Erkenntnisse insbesondere zu Identität und Chronologie der Schreiberhände ist Smends Kritischer Bericht über weite Strecken veraltet; auch der Notentext hat zahlreiche Probleme, die eine Neubearbeitung des Materials wünschenswert machen.

Der zu besprechende Band ist erst ein kleiner Anfang davon. Gegenstand sind die unabhängig voneinander entstandenen Einzelteile in ihren jeweils frühesten Fassungen: die *Missa* (Kyrie und Gloria) von 1733, das *Sanctus* von 1724 sowie die inzwischen in einer Abschrift Johann Friedrich Agricolas aufgetauchte, nicht genau datierbare Frühfassung des *Credo in unum Deum*. Für die beiden letztgenannten Teile liegen schon praktische Neuausgaben vor, die Aufgabe der vorliegenden Ausgabe war hier die genaue Dokumentation des handschriftlichen Befundes. Für die *Missa* ist dies die erste Ausgabe, die den Stand von 1733 nach dem Dresdener Stimmensatz wiedergibt. Allerdings weicht diese Fassung nur im Gloria und nur in wenigen Details von einer zu konstruierenden „Fassung letzter Hand“ ab.

Dass die Abgrenzung der Frühfassungen gegenüber späteren Entwicklungsstadien nicht problemlos ist, zeigen zwei Stellen des *Sanctus*, auf die der Herausgeber aufmerksam macht. In T. 24 hat Bach bei der Überarbeitung für die h-Moll-Messe in den späten 1740er-Jahren einen Simultanquerstand beseitigt. Der Herausgeber hält die ursprüngliche Lesart offenbar für nicht zumutbar und übernimmt Bachs späte Verbesserung. In T. 119–122 findet sich in Partitur und Stimmen eine parallele Korrektur des Basso continuo, die grobe Quintparallelen zur Violine I beseitigt. Diese Korrektur, die der Herausgeber ebenfalls übernimmt, kann frühestens zur zweiten Aufführung 1726/27 vorgenommen worden sein; sie gehört also eigentlich auch nicht in eine Ausgabe, die mit „Fassung von 1724“ überschrieben ist. Der zweite Fall stellt zweifellos einen Kompositionsfehler dar, den man in einer auch zu Aufführungen herangezogenen Ausgabe nicht im Notentext sehen will. Der erste Fall ist dagegen eine klangliche Härte, bei der zu fragen wäre, ob sie noch im Rahmen von Bachs Toleranz liegt (vgl. etwa BWV 3/1, T. 20 und 45; BWV 127/1, T. 42 und 51). In jedem Fall bedeutet die Aus-

gabe einen Fortschritt gegenüber Ulrich Leisingers Ausgabe des *Sanctus*, der die beiden Stellen ohne Kommentar korrigiert hatte.

Ein exemplarischer Vergleich des ersten Kyrie mit dem Faksimile von Partitur und Stimmen (letzteres unter www.slub-dresden.de) ergab einige Korrekturen am Notentext: T. 2, Ten., Bogen zu 1.–2. Note (nur B 4) | T. 8, Ob. II, Bogen zu 2.–3. Note durchgezogen (nur A) | T. 14, Ob. II, Bögen gestrichelt | T. 25, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 27, Ob. I, 2. Bogen gestrichelt | T. 42, Sopr. I, *tr* gerade (nur B 1) | T. 47, Fag., 1. Bogen durchgezogen (B 15) | T. 49, V. II, 2. Bogen durchgezogen (nur B 18) | T. 57, Ten., Bogen zu 1.–5. Note (nur A) | T. 68, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 83, Va., letzte Note muss aus harmonischen Gründen ein *a'* sein (so A, B 19), im Notentext ist ein Auflösungszeichen zu ergänzen, das Adnotat im Kritischen Bericht erübrigt sich | T. 96, Basso, Bogen zu 7.–8. Note (nur A) | T. 99, Sopr. II, Bogen zu 2.–3. Note (nur A).

Zahlreicher noch sind die Ungenauigkeiten im Kritischen Bericht, vor allem bei der Verzeichnung der Artikulationsbögen. Wer sich für derartige Kleinigkeiten interessiert, sollte in jedem Fall die Faksimilia vergleichen.

(März 2007)

Andreas Pfisterer

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) BWV 245 / BC D 2d mit der unvollendeten Revision BC D 2e (1739) im Anhang. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XV, 208 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725) BWV 245 / BC D 2b. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XIII, 192 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

Die Neue Bach-Ausgabe hatte (früheren Ausgaben folgend) für die Johannespassion eine Fassung „letzter Hand“ konstruiert, und dabei die unvollendet gebliebene Revision von 1739 mit dem jeweils letzten Stand des Stimmenmaterials kombiniert (unter Ausschluss der mutmaßlich äußerlich bedingten Änderungen in

Text und Besetzung). Das Ergebnis dürfte nach wie vor die „beste“ Fassung des Werkes darstellen, der heutigen Auffassung von „Authentizität“ genügt sie aber offenbar nicht. Die zu besprechende neue Ausgabe folgt daher anderen Vorgaben und gibt im Wesentlichen die beiden vollständig rekonstruierbaren Aufführungsfassungen Bachs wieder. Die Authentizität im Sinne einer Orientierung an dokumentierten Aufführungen statt an einem abstrakten Werk geht glücklicherweise nicht so weit, dass auch die zahlreichen unkorrigiert gebliebenen Fehler des Stimmenmaterials in die Edition aufgenommen würden, obwohl sicherlich ein Teil von ihnen in Bachs Aufführungen erklingen ist. Die Fassungen werden also ihrerseits im Dienste der heutigen Aufführungspraxis idealisiert. Auffällig ist, dass die historisch wie praktisch vielleicht interessanteste Aufführungsfassung I (1724), also die Fassung „erster Hand“, ausgespart bleibt – offenbar weil es dazu notwendig wäre, drei Takte Rezitativ nachzukomponieren und in die Verwendung der Holzbläser einzugreifen.

Der Kritische Bericht beschränkt sich auf das Wesentliche und ist daher recht übersichtlich. An textkritisch interessanten Stellen ist es jedoch aufgrund der komplizierten Überlieferungslage notwendig, den Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe zu vergleichen, um nicht aus den unvollständigen Angaben falsche Schlüsse zu ziehen. (Auch die vereinzelt Druckfehler lassen sich von dort her korrigieren.)

So erscheint etwa die Frage des Pausierens der Bläser im Schlusschor Nr. 39, T. 40–44 und 104–108 in anderem Licht, wenn man aus der Neuen Bach-Ausgabe erfährt, dass die eine Stelle im Stimmenmaterial, wo das Pausieren verlangt wird, autograph ist, während die übrigen (wie es scheint, in Eile) von Kopisten geschrieben wurden. Peter Wollnys Vermutung im Kritischen Bericht zur Stelle, dass Bach diese Intention bereits beim Ausschreiben der Stimmen wieder fallen gelassen habe, wäre eher umzukehren: Die Idee ist ihm zur letzten Minute gekommen und weder in die Partitur noch in die schon geschriebenen Oboenstimmen noch in die von J. A. Kuhnau aus der Partitur ausgeschriebene Parallelstelle übernommen worden.

Eine Inkonsequenz gegenüber den Editions-

prinzipien stellt die Übernahme der Lesart der Partitur für Satz 33, T. 6 dar. Wie man wiederum der Neuen Bach-Ausgabe entnehmen kann, verdankt diese Lesart ihren Ursprung einem autographen Eingriff Bachs in den abschriftlichen Teil der 1739/49 entstandenen Partitur. Wie die zahlreichen anderen Revisionen, die nicht in das Aufführungsmaterial eingegangen sind, hätte sie in dieser Edition unberücksichtigt bleiben müssen.

Wenn die Einzelanmerkungen also neben der Entlastung des philologischen Gewissens nur Verweischarakter haben, hätte man sich allerdings überlegen können, auf die Verzeichnung der musikalisch irrelevanten Schreibfehler zu verzichten, die den größeren Teil der Anmerkungen ausmachen. Nicht auffinden konnte ich im Übrigen den Anhang, auf den in Fassung IV, S. 203/4 für den Originaltext von Nr. 19–20 verwiesen wird.

Die insgesamt sorgfältig gemachten Neuauflagen stellen eine Ergänzung zu den Notenbänden der Neuen Bach-Ausgabe dar; sie erleichtern in jedem Fall das Vergleichen der Fassungen und damit den Einstieg in eine chronologisch aufgeklärte Wahrnehmung der Johannespassion.

(Januar 2007)

Andreas Pfisterer

THE KURT WEILL EDITION: Series I – Stage. Volume 18: The Firebrand of Florence. Broadway Operetta in Two Acts. Edited by Joel GALAND. Miami: The Kurt Weill Foundation for Music, Inc., New York, European American Music Corporation (im Vertrieb SMD Schott Music Distribution, Mainz) 2002. 1008 + 115 S., Abb., Faks.

Wer in den 1970er-Jahren regelmäßig publizistische Neuerscheinungen zur Musik des 20. Jahrhunderts wahrgenommen hat, wird sich an einen Band in der Reihe *suhrkamp taschenbuch* erinnern. Er trug den schlichten Titel *Über Kurt Weill*, kam 1975 anlässlich des 75. Geburtstages und 25. Todestages des Komponisten heraus und wurde in Kreisen engagierter Avantgardenanhänger durchaus nicht goutiert. Denn in dieser Textsammlung erschien Weill nicht als der Verräter an der Sache der modernen Musik, von dem allenfalls die Werke der europäischen Schaffensphase akzeptabel seien (obwohl Schönberg nach der Analyse von Songs

aus der *Dreigroschenoper* dekretiert hatte, sie stünden handwerklich weit unter Léhar). Nein, hier brach sich die Forderung Bahn, das historische Urteil über Weill, und zwar über den ‚ganzen‘ Weill, abhängig zu machen von der Kenntnis seines Gesamtwerks und einer Abkehr vom unreflektierten Klischee eines Kontinuitätsbruchs im Komponieren Weills nach 1933. Der Herausgeber David Drew behauptete denn auch voller Verve mit Blick auf den amerikanischen Weill, eine volle und gerechte Würdigung von dessen Werk für den Broadway werde „erst dann möglich sein, wenn sein frühes Werk völlig neu bewertet worden ist, und nicht eher“.

Nun mochte damals wie heute die Auseinandersetzung mit dem frühen Weill schon deswegen eher zu leisten sein, weil Notenausgaben zumindest von Hauptwerken aus dem ersten Jahrhundertdrittel im Handel oder in Bibliotheken zugänglich waren und sind. Aber Partituren beispielsweise des Musical Play *Johnny Johnson*, der Musical Comedy *One touch of Venus* oder der Broadway Opera *Street Scene* vermochte allenfalls scharfer bibliographischer Spürsinn aufzutreiben. Von der 1945 uraufgeführten, zweiaktigen Broadway Operetta *The Firebrand of Florence* gar dürfte lange Zeit höchstens eine Handvoll Weill-Spezialisten etwas gewusst haben (bis heute ist sie in allen einschlägigen Lexika keines Artikels gewürdigt worden). Das hat einen simplen Grund: Das Stück war für Broadway-Verhältnisse ein nahezu totaler Misserfolg. Verzeichneten die beiden Vorgängerwerke Weills – *Lady in the Dark* und *One touch of Venus* – über 450 und 550 Aufführungen, fiel für den *Firebrand* nach 43 Vorstellungen der letzte Vorhang. Weills Entschluss, eine Art amerikanische Operette zu schreiben, ihrer Musik dann aber unüberhörbar europäische Züge zu geben, mag ein Grund für die geringe Durchschlagskraft der Produktion gewesen sein. Schon in der Orchesterbesetzung verzichteten der Komponist und sein ‚Werkstattgehilfe‘ Ted Royal auf alle Instrumente, die als typisch amerikanisch gelten: Saxophon- und Banjosound fehlen ebenso wie Anklänge an Idiome des Jazz oder des Tin Pan Alley-Stils. Vielleicht traf auch der auf einem Schauspiel von Edwin Justus Mayer basierende Plot nicht die Stimmung eines Publikums, dem in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs weniger der Sinn stand nach der „intelligen-

ten, intimen Operette“ (Weill) um den florentinischen „Firebrand“, den „Aufwiegler“ Benvenuto Cellini, seine Muse und Geliebte Angela, das Herzogenpaar der Medici und den ermordeten Grafen Maffio (der sich aber in der letzten Szene als höchst lebendig erweist). Zu weit, so möchte man vermuten, war dem Publikum das Florenz des 16. Jahrhunderts entfernt von der brennenden Welt der 1940er-Jahre, zu unrealistisch die musikalische Staffage aus opernhafem Liebesgesang, Arien, Songs, Duetten und Ensembles, zu fremd das Cinquecento à la Broadway, in dem Walzer, Gigue, Sarabande und Tarantella getanzt werden. Dazu kamen offensichtliche Fehlbesetzungen bei den Sängern einiger wichtiger Partien; Weill hatte nur seine Frau Lotte Lenya für die Partie der Herzogin durchsetzen können, doch gerade ihre Leistung fand bei den Kritikern eine geteilte Aufnahme. Auch die Gesangstexte von Ira Gershwin und schließlich die umfangreiche Partitur wurden von Fachleuten kontrovers beurteilt, wenn auch keineswegs in Bausch und Bogen verworfen. Wie auch immer: Der Komponist hielt sich nicht lange mit diesem Fehlschlag auf und wandte sich wenige Wochen nach der Premiere des *Firebrand* am 22. März 1945 mit seinem rastlosen Schaffensdrang neuen Vorhaben zu.

Die von Joel Galand besorgte kritische Edition von Weills Cellini-Operetta verdient über die Tatsache hinaus, dass hier eines der umfangreichsten Bühnenwerke des Komponisten aus der amerikanischen Zeit zugänglich gemacht wird, vor allem deswegen gesteigerte Aufmerksamkeit, weil sie erstmals überhaupt das textliche und musikalische Material einer Broadwayproduktion zum Gegenstand strenger philologischer Bearbeitung erhebt. Die dabei auftretende methodische Herausforderung, die aus der Spannung „between the generality of text and the individuality of scripts assembled and edited for particular occasions“ („Foreword to the Kurt Weill Edition“, S. 8) erwächst, verlangt sorgfältiges Nachdenken über das, was genau bei einem Kunstprodukt wie dem *Firebrand* das vom Verfasser autorisierte Werk darstellt. Es ist selbstverständlich genau die Herausforderung an die Musikwissenschaft, die sich generell bei der Edition von Opern, Operetten, Musicals und was der Bühnengenres mehr sein mögen, stellt und als solche in jüngerer Zeit intensiv

erörtert worden ist. Wie kann ein Herausgeber sie bestehen? Indem er alle aus dem gesamten Prozess von Komposition und Aufführung überlieferten Varianten ohne Unterschied in der Chronologie ihres Auftretens nebeneinanderstellt? Oder indem er auswählt, entscheidet, am Ende festlegt, welche der tradierten Texte die „Fassung letzter Hand“ eines „Werks“ konstituieren, selbst wenn der Autor eine solche nicht willentlich hergestellt hat? Dem *Firebrand* würde man mit jenem Verfahren nicht gerecht werden, mit diesem aber Gewalt antun.

Galand bewegt sich auf einem „slippery terrain“ (S. 15), und er ist sich dessen bewusst. Mit abwägender Umsicht und keineswegs zaudernder Vorsicht unterscheidet er, soweit es das Material eben zulässt, zwischen Anteilen, die konstitutiv zum „work“ gehören und solchen, die sich beim „event“ der Bühnenproduktion ergeben haben; parallel dazu versucht er, einen „text“ herzustellen und dabei alle „scripts“ aus den Aufführungen zu berücksichtigen, ohne sie umstandslos in die Edition einfließen zu lassen („even if the distinction is more regulative than constitutive“, S. 15). Diese ebenso reflektierte wie undogmatische Vorgehensweise führt zu einem Text, unpräziser gesagt, zu einer Ausgabe, die sowohl den erkennbaren musikalischen Intentionen Weills rundum gerecht wird als auch die praktischen Folgen von deren Realisierung auf dem Broadway angemessen berücksichtigt, Folgen, die der Komponist als an der Aufführungsserie maßgeblich beteiligter Autor durchaus selbst verantwortet hat. Wer an dieser Stelle halbseidene philologische Kompromisse argwöhnt, der widme sich dem Studium des Kritischen Berichts, in dem Galand mit großer Offenheit und auf höchstem dokumentarischem Niveau alle editorischen Entscheidungen darlegt und begründet. Die Palette der Überlieferungsträger, die er im Blick hat, ist beeindruckend und reicht von der autographen Partitur über die kompletten Orchestermaterialien (einschließlich Stimmen von verworfenen Versionen oder Nummern), autographe Klavier-Vokalauszüge sowie Klavierauszüge und danach hergestellte Probenauszüge, Particelle und Chorstimmen bis hin zu vielfältigen Zeugnissen, die aus der Genese des Librettos stammen, Schellackplatten mit Demonstrationsaufnahmen, Briefen oder Notizbüchern. Die Auswertung dieser manchmal erdrückend schei-

nenden Quellenfülle wirkt in höchstem Maße zuverlässig, jedenfalls sind dem Rezensenten bei der internen Kontrolle keine Inkonsistenzen aufgefallen (eine Überprüfung am Material war selbstverständlich nicht möglich).

Nicht minder überzeugend ist die historiographische Synthese aus den disparaten Quellen, wie sie in der breit angelegten „Introduction“ (S. 13–54 in großformatigem Spaltensatz!) geboten wird. Sie beschränkt sich nicht auf die engere Geschichte des *Firebrand*, sondern liefert – fast nebenbei – einen fundierten Abriss der „Broadway Operetta“ im Kontext der zeitgenössischen musikalischen Bühnenformen. Galand erweist sich als profunder Kenner des amerikanischen Musiktheaters, der aus tief gegründetem Wissen endlich – so muss man aus europäischer Perspektive sagen – ein klar konturiertes Bild der Verhältnisse am Broadway der 1940er-Jahre zu entwerfen vermag (und damit manches vage musikschriftstellerische Geschreibe überflüssig macht). Beinahe an Selbstentäußerung grenzt die Nüchternheit, mit der Galand den historischen und ästhetischen Rang von Weills Operetta einschätzt: „Despite Weill's enthusiasm and hard work, however, *Firebrand* must count among the great missed opportunities of his career. The work suffered from a fatal wavering between various, conflicting conceptions“ (S. 47 f.). Im gemeinten Konfliktfeld zwischen europäischem und amerikanischem Gattungsverständnis, zwischen „europäischem“ und „amerikanischem“ Weill (wichtig hier die vergleichende Rückbindung des *Firebrand* an Weills Operette *Der Kuhhandel* von 1934), zwischen „E“- und „U“-Musik, aber auch zwischen „Moderne“ und „Postmoderne“ sieht Galand allerdings auch das Potenzial des Werks, das am Beginn des 21. Jahrhunderts der Entfaltung harret. Erste erfolgreiche Bühnen- und CD-Produktionen in der jüngsten Vergangenheit mögen ihm recht geben.

Eines steht unabhängig von der künftigen Wirkungsgeschichte des *Firebrand* fest: Dessen historisch-kritische Ausgabe stellt ein Meisterstück aktueller Musikphilologie dar und markiert ein wissenschaftliches Niveau, das dem Komponisten alle Ehre erweist. Gestaltung und Ausstattung des Bandes sind mustergültig; der großzügige Notensatz vermittelt auch dem Auge etwas vom eleganten Schwung der Musik. 1975 meinte Drew im Vorwort zu sei-

nem eingangs erwähnten Sammelband, es sei in diesem Schönberg-Jubiläumsjahr „nicht ganz unangebracht, Kurt Weills zu gedenken [...], obwohl der eine künstlerisch und intellektuell ein Gigant war und der andere nicht.“ Dem mag so sein oder nicht. Im Editionswesen jedenfalls ist Weill bei den Giganten angekommen.

(Februar 2007)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Frangis Ali-Sade. Leben und Schaffen der aserbaidzhanischen Komponistin und Pianistin. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und hrsg. von Ulrike PATOW. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 192 S., Abb.

Ars Musica – Musica Sacra. Hrsg. von David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 2007. 126 S., Abb., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 4.)

CORNELIA BARTSCH: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel: Furore Verlag 2007. 382 S., Abb., Nbsp.

AMY C. BEAL: New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006. 340 S. (California Studies in 20th-Century Music 4.)

CARL-FRIEDRICH BECK: Die Tonstufe h als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2007. 489 S.

Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag. VII, 264 S., Abb.

Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung. „Für jeden Ton die Sprache finden...“. Andrés Schiff im Gespräch mit Martin Meyer. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 112 S., Abb.

Ludwig van Beethoven. Die Streichquartette. Hrsg. von Matthias MOOSDORF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 154 S., DVD (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Berio's *Sequenzas*. Essays on Performance, Composition and Analysis. Hrsg. von Janet K. HALFYARD. Aldershot: Ashgate 2007. XXVI, 306 S.

DIRK VAN BETTERAY: *Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. XXXIV, 285 S., Abb., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 45.)

Bildmusik. Gerhard Rühm und die Kunst der Gegenwart. Hrsg. von Joachim BRÜGGE, Wolfgang GRATZER und Otto NEUMAIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 140 S., Abb., Nbsp.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Bd. 13: Musikerbriefe der Autoren A bis R; Bd. 14: Musikerbriefe der Autoren S bis Z und Biographische Nachweise. Beschrieben von Dieter HABERL mit einem Vorwort von Paul MAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXIX, 1.184 S., Abb. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/13 und 14/14.)

Alan Bush. A Source Book. Compiled by Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 186 S.

IACOPO CIVIDINI: Die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven. Tutzing: Hans Schneider 2007. 418 S., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 64.)

JOHN MICHAEL COOPER: Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850. Rochester, NY: University of Rochester Press 2007. XI, 284 S., Abb., Nbsp.

MANFRED CORDES: Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen. Hrsg. von der Hochschule für Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2007. 104 S., Abb., Nbsp., CD

The Correspondence of Alan Bush and John Ireland 1927–1961. Compiled by Rachel O'HIGGINS. Aldershot: Ashgate 2006. XXXVIII, 360 S., Abb.

Da mal Saturn herankam. Neue Musik und ihr Umfeld. In Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann zum 100. Geburtstag. Hrsg. vom Bayerischen Rundfunk / musica viva. München: Bayerischer Rundfunk / musica viva 2006. 274 S., Abb.

GALLUS DRESSLER: *Præcepta musicæ poëticæ.* New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices by Robert FORGÁCS. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2007. VIII, 228 S., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Band 3.)

MARTIN EBELING: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. 240 S.

WILLIAM ALEXANDER EDDIE: Charles Valen-

tin Alkan. His Life and His Music. Aldershot: Ashgate 2007. XI, 270 S., Nbsp.

... es blüht hinter uns her. Festschrift für Almut Rößler. Hrsg. von Jörg ABBING. Köln: Verlag Dohr 2007. 211 S., Abb., Nbsp.

TOBIAS FASSHAUER: Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 204 S., Nbsp.

LEWIS FOREMAN: Arnold Bax. A composer and his times. 3. Auflage. Woodbridge: The Boydell Press 2007. XXII, 569 S., Abb., Nbsp.

Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik. XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag / Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 439 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 71.)

ETHAN HAIMO: Schoenberg's Transformation of Musical Language. New York: Cambridge University Press 2006. 430 S., Nbsp.

Händel-Jahrbuch. 53. Jahrgang 2007. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 384 S., Abb., Nbsp.

SALLY HARPER: Music in Welsh Culture Before 1650. A Study of Principal Sources. Aldershot: Ashgate 2007. XIX, 441 S., Abb., Nbsp.

ANDREAS HOEBLER: Antonio Salieris Opéra „Tarare“ und die Umarbeitung in die Opera tragicomica „Axur, Rè d'Ormuz“. Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke. Tönning u. a.: Der Andere Verlag 2006. XXIII, 512 S., Nbsp.

Imogen Holst. A Life in Music. Edited by Christopher GROGAN. Woodbridge: The Boydell Press 2007. XXII, 492 S., Abb., Nbsp. (Aldeburgh Studies in Music. Band 7.)

ANNA KATHARINA JACOB: Qualitätsmanagement an Musikhochschulen in Zeiten sich wandelnder Studienstrukturen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 302 S. (Folkwang Studien. Band 5.)

Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag / Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 480 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 70.)

ULRICH KAISER: Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 325 S., Nbsp.

Philipp Christoph Kayser (1755–1823). Komponist, Schriftsteller, Pädagoge. Jugendfreund Goethes. Hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. IX, 456 S., Abb.

SIMON P. KEEFE: Mozart's Viennese Instrumental Music. A Study of Stylistic Re-Invention. Woodbridge: The Boydell Press 2007. 217 S., Nbsp.

Kirchenmusik in sozialistischen Ländern vor und nach der Wende von 1989. Bericht vom Symposium an der Kunstuniversität Graz, Institut für Kirchenmusik und Orgel, 13.–15. November 2003. Hrsg. von Johann TRUMMER und Stefan ENGELS. München: Edition Musik Südost 2006. 154 S. (Südosteuropäische Musikhefte. Band 6.)

MARTIN KNUST: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis. Berlin: Frank & Timme 2007. 524 S., CD (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16.)

LINDA MARIA KOLDAU: Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2007. 197 S., Nbsp.

Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel – Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 332 S., Abb., Nbsp.

GUSTAV A. KRIEG: Einführung in die anglikanische Kirchenmusik. Köln: Verlag Dohr 2007. 176 S.

Krieg und Frieden in der Musik. Hrsg. von Susanne RODE-BREYMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 204 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 1.)

GYÖRGY LIGETI: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Monika LICHTENFELD. Mainz u. a.: Schott Music 2007. Band 1: 523 S., Abb., Nbsp.; Band 2: 351 S., Abb. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 10,1 und 10,2.)

ANN-CHRISTINE MECKE: Mutantenstadl. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2007. 352 S., Abb.

EMÍLIA MOLNÁR: Kirchenmusik während des Kommunismus in Ungarn. Aussagen von Zeitzeugen. München: Edition Musik Südost 2007. 225 S. (Südosteuropäische Musikhefte. Band 7.)

Mozart Studien. Band 16. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2007. 437 S., Abb., Nbsp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Heft 70 / 2005. Redaktion: Christian LEITMAYR, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2007. 215 S., Abb., Nbsp.

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Hrsg. von Alexander BECKER und Matthias VOGEL. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. 377 S. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1826.)

Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse. Hrsg. von Erik FISCHER. Redaktion: Annelie KÜRSTEN, Sarah BRASACK und Verena LUDORFF. Stuttgart: Franz Steiner 2007. 2 Teilbände, 668 S., Abb. (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. Band 2.)

Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005. Hrsg. von Peter PETERSEN und Claudia MAURER ZENCK. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 422 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 12.)

Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 104 S.

Orgeln in der Schweiz. Erbe und Pflege. In Verbindung mit Urs FISCHER und Bernhard HANGARTNER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 342 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 8.)

HEINRICH PANOFKA: Ein musikalisches Stammbuch (Königliche Bibliothek Kopenhagen). Hrsg. von Eva-Brit FANGER (†). Redigiert von Elisabeth Th. FRITZ-HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 2007. Faksimile: [168] S.; Kommentar und Katalog: 103 S.

Passagen. 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Zürich, 10. bis 15. Juli 2007. Programm. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN und Laurenz LÜTTEKEN in Verbindung mit Cristina URCHUEGUÍA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. LXX, 386 S.

ROLAND PFEIFFER: Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802). Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 486 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

KLAUS PIETSCHMANN: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549). Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana 2007. 503 S., Abb. (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11.)

Die Max-Reger-Sammlung im Stadtarchiv Weiden i. d. Opf. Bestandskatalog zusammengestellt von Randolf JESCHEK. Mit einem Geleitwort von Rudolf STEPHAN und Beiträgen von Wolfgang RATHERT und Petra VORSATZ. Hrsg. von der Stadt Weiden in Zusammenarbeit mit den Weidener Musiktagen. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 262 S., Abb.

CHRISTIAN REINEKE: Der musikalische Gedanke und die Fasslichkeit als zentrale musiktheoretische Begriffe Arnold Schönbergs. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 185 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik. Studien und Essays. Hrsg. von Insa BERNDT, Michael CUSTODIS und Frank HENTSCHEL. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 363 S.

IVANA RENTSCH: Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 289 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 61.)

DIETER SCHICKLING: Puccini. Biografie. Erweiterte Neuausgabe. Stuttgart: Carus-Verlag / Philipp Reclam jun. 2007. 463 S., Abb.

Schütz-Jahrbuch. 28. Jahrgang 2006. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE (†). Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 230 S., Abb., Nbsp.

Skizzen einer Persönlichkeit: Max Kalbeck zum 150. Geburtstag. Symposium, Wien 21.–24. Mai 2000. Bericht hrsg. von Uwe HARTEN. Tutzing: Hans Schneider 2007. 388 S., Abb.

KERALA J. SNYDER: Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis. Übersetzt von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 581 S., Abb., Nbsp.

Richard Strauss-Blätter. Neue Folge. Juni 2007, Heft 57. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft Wien. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2007. 73 S., Nbsp.

SAMUEL WEIBEL: Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse. Mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM. Kassel: Verlag Merseburger 2006. 723 S., Abb., CD (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 168.)

DAVID WHITTLE: Bruce Montgomery/Edmund Crispin: A Life in Music and Books. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 314 S., Abb., Nbsp.

WOLLNY. Festgabe anlässlich des Jubiläums 100 Jahre Bachhaus Eisenach, Museum der Neuen Bachgesellschaft. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 8, 32 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Band 10: Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. XVIII, 177 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 3: Inventionen und Sinfonien. Kritischer Bericht von Georg von DAELSEN und Klaus HOFMANN. Mit Beiträgen von Karen LEHMANN und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 115 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Overtüre Nr. 3 zur Oper Leonore aus op. 72. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 70 S. (Partitur-Bibliothek Nr. 5512.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 5: Serenaden. Nr. 1 D-Dur für großes Orchester opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester opus 16. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. XXIX, 406 S.

DIETERICH BUXTEHUDE: Membra Jesu nostri BuxWV 75. Kantatenzyklus. Partitur. Hrsg. von Thomas SCHLAGE. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XV, 95 S. (Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben.)

GIACOMO CARISSIMI: Missa concertata in C. Hrsg. von Günther MASSENKEIL. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 60 S.

PHILIPP DULICHIVS: Praecursores (Stettin 1588 bis 1593) und die Motette „Siehe, wie fein und lieblich“. Motetten für fünf bis acht Stimmen. Hrsg. von Otfried von STEUBER. Beeskow: ortus musikverlag 2006 (Beiträge zur wissenschaftlichen Dokumentation aller vollständig überlieferten Werke von Philipp Dulichius. Band 1. – Musik zwischen Elbe und Oder. Band 11.)

EDWARD ELGAR: Konzert in e für Violoncello und Orchester op. 85. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XVII, 116 S.

EDWARD ELGAR: Concerto for Violoncello and Orchestra in E minor op. 85. Royal College of Music London MS 402. Facsimile. Mit einer Einführung von Jonathan DEL MAR und einem Geleitwort von Steven ISSERLIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007 (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXXVI.)

GIOVANNI BATTISTA FONTANA: Sonate (1641). Hrsg. von Maura ZONI. Mailand: Edizioni Suvvini Zerboni 2007. XXXIII, 121 S. (Monumenti Musicali Italiana. Band XXVIII.)

CARL HEINRICH GRAUN: Kommt her und

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Himmelfahrts-Oratorium. Oratorio Festo Ascensionis Christi BWV 11. Faksimile nach dem Partiturautograph der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Mit Einführungen von Martin PETZOLDT und Peter

schauf (GraunWV B:VII:5). Hrsg. von Bernhard SCHRAMMEK. Beeskow: ortus musikverlag 2007. XXV, 163 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 14.)

Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73). Vierter Teil: Abteilung V und VI sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu den Abteilungen I–VI (Band 115 a/b und 116 a/b). Hrsg. von Martin JUST und Bettina SCHWEMER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. 269 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 116 b: Abteilung Motette und Messe. Band 21 b.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 2: Rodrigo (Vincer se stesso è la maggior vittoria). Opera in tre atti HWV 5. Hrsg. von Rainer HEYINK. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. LXXIX, 226 S.

JOHANN ADOLF HASSE: Salve Regina in F. Erstausgabe. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Einzeldruck aus Band IV/2 der Ausgabe „J. A. Hasse, Werke“ („Litaneien und Tantum ergo“). Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 16 S.

JOSEPH HAYDN: Heiligmesse. Missa Stⁱ Bernhardi von Offida in B Hob. XXII: 10. Hrsg. von Andreas TRAUB. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XIII, 89 S. (Joseph Haydn: Lateinische Messen.)

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 1: Oratorien und Passionen. Band 1: Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu. Weihnachtssoratorium HoWV I.1. Urtext. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XIX, 81 S.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 1: Oratorien und Passionen. Band 2: Passionskantate. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld HoWV I.2. Urtext. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXI, 154 S.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 1: Oratorien und Passionen. Band 3: Johannespassion HoWV I.4. Urtext. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XVIII, 166 S.

CARL LEIBL: Messe Nr. 3 Es-Dur. Klavierauszug. Erstdruck. Hrsg. von Eberhard METTERNICH. Mit einem einführenden Text von Oliver SPERLING. Köln: Verlag Dohr 2007. 136 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 29a.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8: Ouvertüren I. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXXI, 330 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie V: Bühnenwerke. Band 2: Soldatenliebschaft. Komisches Singspiel in einem

Akt. Hrsg. von Salome REISER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXI, 278 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Bastien und Bastienne KV 50 (46^b). Urtext. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. VIII, 88 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Cembalosonaten KV 10–15. Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 46 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Davide penitente KV 469. Urtext. Hrsg. von Wolfgang GERSTHOFER. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XII, 140 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie I. Werkgruppe 1. Abteilung 2: Requiem. Teilband 1: Mozarts Fragment. Teilband 2: Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Eybler und Süßmayr (Leopold NOWAK). Vorgelegt von Dietrich BERKE und Christoph WOLFF unter Mitarbeit von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 94 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II. Werkgruppe 5. Band 16: Le nozze di Figaro (Ludwig FINSCHER). Vorgelegt von Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 419 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Requiem KV 626 in der von Franz Xaver Süßmayr 1792 im Auftrag der Witwe Mozarts vollendeten Fassung. Urtext. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XI, 132 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben.)

GIACOMO PUCCINI: Capriccio Sinfonico SC 55. In Zusammenarbeit mit der Fondazione Puccini und dem Centro studi „G. Puccini“ Lucca hrsg. von Dieter SCHICKLING. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 72 S.

GIACOMO PUCCINI: Preludio a Orchestra SC 1. In Zusammenarbeit mit der Fondazione Puccini und dem Centro studi „G. Puccini“ Lucca hrsg. von Michele GIRARDI. Rekonstruktion fehlender Takte: Wolfgang LUDEWIG. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 24 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia. Serie IV. Band 6: Hippolyte et Aricie. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter / Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau 2007. LXXIV, 429 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia. Serie IV. Band 6: Hippolyte et Aricie. Klavierauszug. Hrsg. von François SAINT-YVES. Kassel u. a.: Bärenreiter / Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau 2007. XII, 357 S.

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche

Werke. Abteilung II: Oratorien und Kantaten. Band 9: Christoforus op. 120, Das Töchterlein des Jairus op. 32. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XLIV, 347 S.

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Kleinere Orchesterwerke. Band 25: Konzertouvertüren. Vorgelegt von Felix LOY. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XXXVI, 171 S.

FRANZ SCHREKER: Chorwerk. Urtext. Gesamtausgabe. Hrsg. von Christopher HAILEY und Iris PFEIFFER. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XXII, 154 S.

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: Lieder im Volkston. Hrsg. von Walther DÜRR und Stefanie STEINER unter Mitarbeit von Michael KOHLHÄUFL. München: G. Henle Verlag 2006. XXVII, 224 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 105. Abteilung Frühromantik. Band 4.)

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Skogsrået Op. 15. Hrsg. von Tuija WICKLUND in Zusammenarbeit mit Peter REVERS. Improvisation/Vårsång Op. 16/1894. Vårsång Op. 16. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXIV, 236 S.

LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke. Band 4: 4^{ème} Symphonie op. 32. Hrsg. von Jon LAUKVIK und David SANGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 64 S.

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute. Band 7: Die Handschrift Dresden. Übertragung. Teil I. Hrsg. von Tim CRAWFORD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. XII, 234 S. (Das Erbe deutscher Musik. Sonderreihe. Band 13.)

CARL AUGUST FRIEDRICH WESTENHOLTZ: Eine Ludwigscluster geistliche Music. Zwei Choral-kantaten und eine Psalmskantate. „Verschiedene Texte“, Elfter Teil: „Die teure Wohltat der Vergebung der Sünden“. Hrsg. von Karl HELLER. Beeskow: ortus musikverlag 2006. XVI, 129 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 10.)

Prof. Dr. Günther METZ zum 70. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Ulrich PRINZ zum 70. Geburtstag am 25. Oktober,

Prof. Dr. Christian Martin SCHMIDT zum 65. Geburtstag am 10. November,

Prof. Dr. Theophil ANTONICEK zum 70. Geburtstag am 22. November,

Dr. Wolfgang WITZENMANN zum 70. Geburtstag am 26. November.

*

Dr. Rainer HEYINK hat sich am 2. Mai 2007 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Fach Historische Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*.

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST, emeritierter Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg, erhält für das Jahr 2007 den vom Bezirk Mittelfranken gestifteten und seit 1980 verliehenen Wolfram-von-Eschenbach-Preis. Dieser mit 10.000 Euro dotierte Kulturpreis wird an „durch Geburt, Leben oder Werk mit Franken verbundene Persönlichkeiten in Anerkennung bedeutsamen kulturellen Schaffens“ vergeben und geht erstmals an einen Musikwissenschaftler. Damit wird auch allgemein die musikwissenschaftliche Landesforschung Franz Krautwursts als ein wichtiger Forschungsbereich des Fachs gewürdigt.

Dr. Friedrich LIPPMANN ist am 6. Oktober 2007 der Premio Internazionale Galileo Galilei verliehen worden. Der Festakt fand in der großen Aula der Universität von Pisa statt. Der Preis würdigt Lippmanns allgemeine Verdienste um die „conoscenza, valorizzazione, diffusione della musica italiana nella cultura internazionale e delle sue connessioni, in particolare con musicisti tedeschi quali Mozart, Haydn, Wagner“, und im Besonderen sein über dreißigjähriges Wirken als Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom.

PD Dr. Daniela PHILIPPI wurde am 22. Juni 2007 vom Präsidenten der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz zur außerplanmäßigen Professorin ernannt.

Am 20. Juli 2007 wurde Prof. Dr. Susanne POPP für ihre Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft als Leiterin des Max-Reger-Instituts sowie für ihr langjähriges Engagement im künstlerisch-sozialen Bereich in Stuttgart durch den Kunststaatssekretär Dr. Dietrich Birk mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande ausgezeichnet.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Martin STAEHELIN zum 70. Geburtstag am 25. September,

Prof. Dr. Dieter GUTKNECHT zum 65. Geburtstag am 10. Oktober,

Prof. Dr. Peter CAHN zum 80. Geburtstag am 23. Oktober,

PD Dr. Marion SAXER hat sich an der Universität Frankfurt/Main mit 16 Aufsätzen zum Thema *Studien zur Ausdrucksästhetik im 19. und 20. Jahrhundert* habilitiert und wurde zur Privatdozentin ernannt.

*

Vom 10. bis 13. April 2008 veranstaltet die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main ein internationales Symposium zum Thema *Musik – Bürger – Stadt. 200 Jahre Frankfurter Museums-gesellschaft* (Leitung: Prof. Dr. Peter Ackermann, Dr. Andreas Odenkirchen, Prof. Dr. Christian Thorau). Das Symposium nimmt die Geschichte einer der ältesten bis heute fortbestehenden Konzertinstitutionen im deutschsprachigen Raum zum Anlass, über Strukturen der bürgerlichen Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts nachzudenken. In vier Sektionen werden folgende Themenschwerpunkte gesetzt: 1. Museums-gesellschaften, Konzerte und städtische Geschichte, 2. Museum, Kanon, Experiment: Zur Ästhetik von Repertoire und Programm, 3. The Art of Listening: Musik hören im gesellschaftlichen Wandel, 4. Konzert und Publikum: Entwicklungen, Trends, Perspektiven. Eine Ausstellung zur Frankfurter Musikgeschichte und ein Jubiläumskonzert des Museumsorchesters rahmen die Veranstaltung ein. Nähere Informationen: Dr. Andreas Odenkirchen, E-Mail: Andreas.Odenkirchen@hfm-dk-frankfurt.de.

Die Hochschule für Musik Würzburg veranstaltet am 25. April 2008 ein interdisziplinäres Kolloquium zum Thema *Musikgeschichte im Film*. Leitung: Prof. Dr. Christoph Henzel (chrhenzel@arcor.de).

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel (Lehrstuhl Prof. Dr. Siegfried Oechsle) bearbeitet seit Oktober 2006 Dr. Johannes Behr das von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierte Forschungsprojekt *Ein neu entdeckter Quellentypus in der Brahms-Philologie. Rekonstruktion später werkgenetischer Stadien in Johannes Brahms' 2. Klavierkonzert B-Dur* op. 83.

Der am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut angesiedelten Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe steht ein Korrekturabzug der Partitur des *Zweiten Klavierkonzerts* op. 83 aus dem Besitz der Universität der Künste Berlin als Dauerleihgabe zur Verfügung. Es handelt sich um einen Verlags-Korrekturabzug mit hunderten von Eintragungen des Verlagskorrektors Robert Keller und damit um einen Quellentypus, der in der Brahms-Philologie bislang unbekannt war. Bereits verifiziert werden konnte die Vermutung, dass eine Sammelkorrektur vorliegt, die nicht nur Stichfehler-Verbesserungen Kellers enthält, sondern auch substanzielle Änderungen des Notentextes aufweist, die auf eine

(verschollene) Korrekturfahne von Brahms zurückgehen. Damit lassen sich aus dieser singulären Quelle etliche Abweichungen zwischen der erhaltenen autographen Stichvorlage und dem Erstdruck als von Brahms selbst veranlasste Änderungen bestimmen. Eine eingehende und systematische Auswertung des Korrektorexemplars im Kontext sämtlicher vorliegenden Werkquellen verspricht also zum einen vertiefte Kenntnisse der Entstehungsgeschichte speziell des *Zweiten Klavierkonzerts*, zum anderen aber auch generelle Einsichten in Korrekturprozesse bei der Drucklegung von Brahms' Werken. Die Ergebnisse des zweijährigen Forschungsprojektes sollen abschließend in einer zusammenfassenden Darstellung publiziert werden. – Kontakt: Dr. Johannes Behr, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Kiel, Olshausenstraße 40, D-24098 Kiel, Tel. 0431-880-5040, E-Mail: behr@musik.uni-kiel.de.

Unter Leitung von Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl widmen sich am Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zwei Forschungsprojekte musikethnologischen Themenstellungen.

Dr. Angelika Jung, Dr. Djumajev, Mehdi Majd-Amin, Ari Babakhanov und Susana Babakhanova führen bis voraussichtlich 2009 in einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Vorhaben Untersuchungen zu dem Thema *Der Shashmaqām in Buchara/Usbekistan* durch.

Während der Herrschaftszeit der usbekischen Dynastie der Mangiten (1785–1920) entstand in einer persisch dominierten Hofkultur und unter dem Einfluss des Sufi-Ordens der Naqshbandīya die musikalische Großform des Shashmaqām, unterteilt in sechs (pers. šaš) instrumentale und vokale zyklische Großformen (maqām), die einen grundsätzlich gleichartigen äußeren Aufbau, jedoch jeweils andere Tonalitäten und Ausdrucksqualitäten haben (Buzruk, Rāst, Nawā, Dugāh, Segāh, 'Irāq). In diesen Maqām-Zyklen sind die wichtigsten damals bekannten Formen, Genres, Rhythmen und Modi vereint. Ari Babakhanov (geb. 1934), der Enkel des legendären jüdischen Hof-Sängers und Musikers Levi Babakhan (1874–1926), hat eine Gesamtniederschrift dieser alten höfischen Tradition (279 Einzelteile) vorgelegt, die von dem usbekisch-deutsch-persischen Forscherteam ediert und analysiert wird.

Das zweite von Gretel Schwörer-Kohl geleitete Projekt wird von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert und widmet sich Fragen der *Visual and Aural Representation of Albanian Identity*. Mitarbeiter sind Andreas Hemming M. A. und Eckehard Pistrick M. A.

Das interdisziplinäre Forschungsvorhaben untersucht die spezifischen oralen und visuellen Aspekte von Identität in einer von mündlicher Überlieferung geprägten Tradition: Identität anhand ihrer

reproduzierbaren Darstellungsformen, dem Foto und der Tonaufnahme. Bei der Analyse dieser kulturellen Kodifizierung durch Bild und Klang werden sowohl theoretische Ansätze als auch Methoden der visuellen Anthropologie, der Medienethnologie, der „Anthropology of Senses“ und der Musikethnologie angewandt. Damit soll die bildliche und musikalische Stereotypisierung Albaniens wissenschaftlich betrachtet und vor allem die interne Rolle und Reflexivität von Bild und Ton bei der eigenen Identitätsfindung der Albaner untersucht werden. Die Feldforschung in Mirdita (Nordalbanien) und Zagoria (Südalbanien) konzentriert sich auf die Sammlung von empirischen Daten und Tonaufnahmen und die Durchführung von geführten Interviews und teilnehmender Beobachtung, die Aufschlüsse darüber geben sollen, wie Foto- und Tonaufnahmen individuell oder kollektiv in lokalen Kontexten interpretiert werden und zur Identitätsformation beitragen. Die Debatte um postsozialistische Identitätsfindung, die von einem historischen, geopolitischen und ökonomischen Diskurs beherrscht wird, soll auf diese Weise um den Blickwinkel der medienkulturellen Konstruktion von Identität bereichert werden und somit zum besseren Verständnis des dynamischen Prozesses der Identitätsbildung beitragen. – Kontakt: Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik: Abteilung Musikwissenschaft, Kleine Marktstr. 7, 06108 Halle (Saale), E-Mail: gretel.schworerer@musikwiss.uni-halle.de.

Am Institut für Germanistik der Otto-Guericke-Universität Magdeburg und am Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg sind die Arbeiten an dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft auf drei Jahre geförderten interdisziplinären Forschungsvorhaben *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* angelaufen. Unter Leitung von PD Dr. Bernhard Jahn (Magdeburg) und Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (Halle) arbeiten an dem Projekt Dr. des. Dirk Rose (Magdeburg), Hansjörg Drauschke (Halle) und Dominik Stoltz (Hamburg). Im Rahmen des Vorhabens wird der in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aufbewahrte Nachlass Johann Matthesons in Zusammenarbeit mit Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) bibliographisch erschlossen und wissenschaftlich ausgewertet.

Von der bisherigen Forschung wurde Johann Mattheson in erster Linie als bedeutender Musiktheoretiker wahrgenommen. Die musiktheoretischen Schriften bilden jedoch nur einen Teil seines Œuvres. Sie sind eingebettet in ein umfangreiches Schrifttum, das über den musikalischen Bereich im engeren Sinne hinausweist. Durch seine Überset-

zungstätigkeit vor allem aus dem Englischen, aber auch dem Französischen und Italienischen, wie auch durch seine weiterführenden eigenen Arbeiten wird Mattheson zu einer Schlüsselfigur für den Wissens- und Kulturtransfer in der deutschen Aufklärung. Er vermittelt dabei nicht nur neue Wissensordnungen in neuen medialen Formen, sondern wirkt mit bei der Etablierung neuer Diskurse im deutschen Sprachraum, wie etwa dem der Empfindsamkeit.

Das Projekt möchte Matthesons Transferleistungen näher beschreiben, um ein eingehenderes Verständnis der eigenständigen musikalischen Schriften zu gewinnen, aber auch genereller, um im Rahmen einer Kulturtransfertheorie Einsichten in Transferprozesse der Aufklärung zu erlangen. In diesem Sinne sollen auch Matthesons Opern, vor allem aber seine Opernbearbeitungen, als Dokumente des Transfers und der Transformation musikdramatischer Modelle gelesen und verstanden werden. – Kontakt: PD Dr. Bernhard Jahn, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Institut für Germanistik, Zschokkestr. 32, 39104 Magdeburg, E-Mail: bernhard.jahn@gse.uni-magdeburg.de; Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik: Abteilung Musikwissenschaft, Kleine Marktstr. 7, 06108 Halle (Saale), E-Mail: wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de.

Für eine wissenschaftliche Monographie über den Spohr-Schüler *August Pott* (1806–1883), seinen Vater, Johann Ferdinand Pott (*1761), und seine Frau, Aloyse Pott, geb. Winkler von Forazest (1815–1882), werden Noten, Briefe und Erinnerungszeugnisse jeder Art gesucht – gerne auch leihweise. Pott war Gründer der Oldenburger Hofkapelle, Violin-Virtuose und Komponist; seine Frau wurde als Pianistin und Komponistin gerühmt. Der Vater wirkte als Stadtmusikus in Northeim. Informationen und Kontakt über PD Dr. Kadja Grönke, Karthäuserstr. 25, 34117 Kassel, Tel.: 0178-97 430 97, E-Mail: kadja.groenke@uni-oldenburg.de.

Die Jahrestagung 2007 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 26. bis 29. September auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln statt. Thema des internationalen Symposions war „Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft“. Dazu wurden in eigenständigen Sektionen aus allen drei in Köln vertretenen Bereichen der Musikwissenschaft Referate gehalten: Sektion I, Historische Musikwissenschaft: „Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert“; Sektion II, Musikethnologie: „The Cultural Anthropology and Science of Music. Selbstreflexion und Orientierung im 21. Jahrhundert“; Sektion III, Systema-

tische Musikwissenschaft: „*Music Cognition, Musical Meaning, and Emotion. Current Research Directions*“. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von freien Referaten und Forschungsberichten gegeben.

Während der Eröffnungsveranstaltung wurde zum fünften Mal der Hermann Abert-Gedächtnispreis der Gesellschaft für Musikforschung vergeben. Preisträgerin des Jahres 2007 ist Frau Dr. Katharina Hottmann. Die Laudatio hielt Prof. Dr. Sebastian Klotz.

Im Rahmen der Tagung fand am 28. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirats der Gesellschaft Entlastung für das Haushaltsjahr 2006 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich in ihrer Sitzung am 28. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Frau Professor Dr. Daniela Philippi und Professor Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung wiederum beauftragt, den Haushalt der Gesellschaft für das Geschäftsjahr 2007 zu prüfen.

In der Sitzung des Beirats wurde auf Vorschlag des Vorstands beschlossen, Frau Professor Dr. Helga de

la Motte und Dr. Hanspeter Bennwitz für ihre Verdienste um die Musikwissenschaft und als Dank für die Mitarbeit in den Gremien der Gesellschaft für Musikforschung die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen. Frau Prof. de la Motte war im Beirat der Gesellschaft tätig, Dr. Bennwitz hatte über einen Zeitraum von zwölf Jahren im Vorstand des Vereins die Position des Schatzmeisters inne.

Vom 28. September bis 3. Oktober 2008 findet der XIV. Internationale Kongress der Gesellschaft am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig statt. Er widmet sich dem Thema *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Informationen über das Programm des Kongresses und der *Call for Sessions and papers* wurden bereits im Heft 3/07 der *Musikforschung* veröffentlicht.

Für die Leipziger Jahrestagung soll eine (Klein)kinderbetreuung ermöglicht werden. Interessierte werden im Vorfeld um eine unverbindliche Voranmeldung gebeten, damit der Bedarf abgeschätzt werden kann, bitte per E-Mail bis zum 31. März 2008 an oliver.huck@uni-hamburg.de oder sabine.meine@web.de (mit Angaben zu Anzahl, Alter der Kinder und benötigtem Zeitraum der Betreuung).

Die Autoren der Beiträge

KONRAD KÜSTER, geboren 1959, studierte Musikwissenschaft und Geschichte in Tübingen (1989 Promotion: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*). 1990–92 DFG-Stipendiat, 1993 Habilitation in Freiburg/Br. (*Opus primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*). 1993–95 Lehrstuhlvertretungen in Regensburg und Freiburg, seit 1995 Professor für Historische Musikwissenschaft in Freiburg. Veröffentlichungen insbesondere zu protestantischer Musik des 16.–18. Jahrhunderts (u. a. Schütz, Bach, Norddeutsche Orgelkultur) sowie zur Musik der Wiener Klassik (Mozart, Beethoven).

GUNILA ESCHENBACH, M. A., geboren 1977, studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg und Budapest. 2004–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Poetologische Reflexion“ und Stipendiatin der Hamburger Graduiertenförderung mit einem Dissertationsprojekt über den George-Kreis. Seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Musikwissenschaftliche Aufsätze u. a.: *Dietrich Buxtehudes „Membra Jesu Nostrī“ im Kontext lutherischer Mystik-Rezeption* (2004) und *Die moralischen Kantaten Hunolds in der ‚Musicalischen Land=Lust‘ von Reinhard Keiser* (2006).

DOMINIK HÖINK, geboren 1981 in Coesfeld. Studium der Musikwissenschaft, katholischen Theologie und Psychologie in Münster. 2005 Magisterexamen. Seit August 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt „Römische Inquisition und Indexkongregation in der Neuzeit“ am Seminar für Mittlere und Neuere Kirchengeschichte in Münster. 2007 Gaststudium an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Derzeit Arbeit an einem Dissertationsprojekt zur Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners.