

Die Musikforschung

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

61. Jahrgang 2008 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

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

Diesem Heft liegen Beilagen des Böhlau Verlags GmbH & Cie., Köln, und der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds, Kassel / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, bei.

Inhalt dieses Heftes

Irmgard Scheitler: Joseph von Eichendorffs „Die Freier“. Ein Erfolgsstück und seine Bühnenmusik	109
Volker Honemann: Leipziger „magistrandi“ als Musikinstrumente: Die Magisterpromotion des Peter Eschenloer und seiner Kommilitonen im Jahre 1449	122
Thomas Schipperges: „Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz“. Oder: Vierzehn Arten, Windmühlen zu beschreiben. Zu Klaus Miehlings Buch „Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen“	128

Berichte

Edinburgh, 15. bis 18. August 2007: „Word and Music Studies“	139
Freiburg, 13. September 2007: „Zahl und Struktur in Josquins Werk“	140
Bern, 13. bis 16. September 2007: „Erich Wolfgang Korngold“	141
Bonn: 24. – 26. September 2007: „Beethoven-Studienkolleg“	141
Köln, 9. bis 12. Oktober 2007: „François Bayle: Die Klangwelt der akusmatischen Musik“	142
München, 21. und 22. Oktober 2007: „Wilhelm Killmayer“. Symposium anlässlich seines 80. Geburtstages	143
Stuttgart, 3. und 4. November 2007: „Die Grand Opéra zwischen Halévy und Berlioz“	145
Bayreuth/Thurnau, 21. bis 23. November 2007: „Musiktheater: Von der Wissenschaft zur Praxis“	146
Wien, 29. November bis 1. Dezember 2007: „Achstes internationales Franz Schmidt Symposium in Wien“	148
Paderborn, 6. bis 8. Dezember 2007: „Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung“	149
Parma, 12. bis 15. Dezember 2007: „Francesco Buti tra Roma e Parigi: Diplomazia, poesia, teatro“	151

Besprechungen

Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate (Pfisterer; 157) / Th. Schmidt-Beste: Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts (Schmid; 157) / The Cambridge History of Seventeenth-Century Music (Klaper; 159) / H. Eichhorn: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts (Otterstedt; 160) / Th. Drescher: Spielmännische Traditionen und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert (Berger; 161) / L. Strauss-Neméth: Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen (Helfricht; 163) / N. Moro: Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik (Maier; 164) / Händel-Jahrbuch 51 (Landgraf; 166) / Händel unter den Deutschen (Landgraf; 168) / Der späte Schumann (Edler; 170) / „Ich schwelge in Mozart ...“. Mozart im Spiegel von Brahms (Boestfleisch; 171) / N. Keil-Zenzerova: Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland (Koch; 172) / Chr. Hust: August Bungert. Ein Komponist im Deutschen Kaiserreich (Klein; 173) / L. Carley: Edvard Grieg in England; D. M. Grimley: Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity (Mäkelä; 175) / F. Celestini: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914) (Feß; 176) / Orchesterwerke Schönbergs. Entstehung – Rezeption – Bedeutung (Feß; 177) / Arnold Schoenberg. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation (Boestfleisch; 178) / U. Wünschel: Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“ (Klaper; 180) / Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär (Urchueguía; 181) / Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel (Klein; 182) / Imogen Holst. A Life in Music (Schaarwächter; 184) / S. Müller-Berg: „Tonal harmony is like a natural force“. Eine Studie über das Orchesterwerk von John Adams (Gail; 185) / Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004 (Feß; 185) / Vom hörbaren Frieden (Drees; 186) / H. Kier: Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten (Drees; 188) / Cl. Kühn: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden (Boestfleisch; 189) / Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung (Noeske; 191) / B. Hinterthür: Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutschen Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre (Noeske; 193) / M. Dobberstein: Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz (Miehling; 194) / R. Keiser: Hercules auf dem Scheide=Wege. Concerto à 3 Voci con Stromenti. Entlaubte Wälder. Serenata à quattro Voci con Stromenti (Urchueguía; 196) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/3 (Gervink; 197)

Eingegangene Schriften	198
Eingegangene Notenausgaben	200
Mitteilungen	201
Die Autoren der Beiträge	204

Joseph von Eichendorffs „Die Freier“. Ein Erfolgsstück und seine Bühnenmusik

von Irmgard Scheitler, Würzburg

Als Joseph von Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* 1833 erschien, schrieb der Rezensent im *Literatur-Blatt* des Cotta-Verlags, wahrscheinlich August Lewald, es könne des Dichters Absicht bei diesem Stück wohl nicht gewesen sein, „unsere Schauspieler auf der Bühne daran ihre Kräfte versuchen zu sehen“. Das Publikum habe keinen Sinn für „poetische“ Schauspiele dieser Art.¹ Diese Voraussage sollte sich bewahrheiten, aber nur knapp 100 Jahre lang.² Dann nämlich fand das Publikum unerwartet Geschmack an dieser romantischen Verwechslungskomödie; sie wurde auf Bühnen in ganz Deutschland ein Kassenschlager. Verschiedene Bearbeitungen wurden zwischen 1920 und 1940 gespielt; die größte Beliebtheit aber erreichte diejenige von Otto Zoff. Diese Akzeptanz verdankt sich mehreren Umständen: der Textbearbeitung, der Vorliebe der Epoche, aber auch – so meine ich – nicht zuletzt der musikalischen Einrichtung.

Eichendorffs Komödie lebt weniger von ihrer Fabel, als von der Spielfreude der Figuren und ihrem Wortwitz. Alles verwirrt sich, alle gehen in die Irre und blamieren sich ein bisschen, und doch ist am Ende keiner bloßgestellt. Trotz diesem oder vielmehr gerade wegen diesem Tohuwabohu finden sich die Paare. Allem voran löst sich für die Gräfin das Rätsel ihrer Seele: Sie begegnet dem Mann ihrer gleichsam objektlos gehüteten Liebe. Vereinfacht lässt sich die Geschichte so erzählen: Die scheinbar männerfeindliche Gräfin Adele soll auf Wunsch des namenlosen Herrn Präsidenten mit dem jungen Grafen Leonard vermählt werden. Leonard macht sich auf zum Schloss, hat aber keine Eheschließung im Sinn, sondern will sich inkognito einen Spaß machen. Auch Hofrat Fleder, ein urkomischer Beamtentyp, der auf Wunsch des Präsidenten den Gang der Dinge überwachen soll, begibt sich als Musikant verkleidet aufs Schloss. Als man dort von dem Besuch der beiden Herren hört, beschließen Gräfin Adele und ihre Zofe Flora, ihrerseits Komödie zu spielen und die Kleider zu wechseln. Zwei fahrende Künstler, Flitt und Schlender, die just in der Gegend herumstrolchen, werden mir nichts dir nichts in das Spiel verwickelt. Der Diener Viktor, auch er ein eingefleischter Jungeselle, obwohl eigentlich in Flora verliebt, verwirrt die Rollen noch weiter, so dass am Ende nahezu jeder um jeden freit und keiner sich an die rechte Person wendet. Als der Spaßvogel Viktor sie allesamt zum selben Stelldichein beordert, findet die Verwechslung ihren Höhepunkt und ihr Ende – in Wohlgefallen.

¹ *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit*, hrsg. v. Günter u. Irmgard Niggel. Bd. I (= Joseph von Eichendorff: *Sämtliche Werke*. HKA Bd. XVIII,1) Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1975, S. 242. Als Textgrundlage des Originaldramas von Eichendorff wurde benützt: Joseph von Eichendorff: *Werke*, hrsg. v. Wolf Dietrich Rasch, München: Hanser 1971, *Die Freier* S. 477–535.

² *Die Freier* wurden bereits zu Eichendorffs Lebzeiten aufgeführt: Am 2. Dezember 1849 im Theater der Ressource zu Graudenz. Eine weitere Aufführung erlebte das Stück 1908 in Münster i.W. Beide Male handelte es sich um Sondervorstellungen; eine Aufnahme in das Repertoire einer Bühne schien zum damaligen Zeitpunkt undenkbar. Karl Freiherr von Eichendorff: „Aufführungen Eichendorffscher Bühnenspiele“, in: *Aurora* 1 (1929) S. 130–132, hier S. 131.

Die Kompliziertheit der Handlung bedeutet schon für den Leser eine große Schwierigkeit, umso mehr für den Zuschauer. Eine Straffung konnte der Darstellbarkeit nur zuträglich sein; aber sie durfte doch zugleich den romantischen Reiz der Komödie nicht tilgen. Dieser nämlich war es, der – zusammen mit dem großen Namen Eichendorff – dem Lustspiel zwischen 1920 und 1940 zu insgesamt fünf Bearbeitungen verhalf.

1923 überraschte Otto Zoff, ein aus Prag stammender Dichter und Regisseur, der bis 1920 bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen als Chefdramaturg gearbeitet hatte, mit einer Bearbeitung der *Freier*.³ Zoff, der als Expressionist vom Publikum wenig geliebt worden war, leitete mit dieser Bearbeitung, die er selbst inszenierte, seine Wendung zum „poetischen Theater“ ein.⁴ *Die Freier* wurden zu seinem größten Bühnentrionf.⁵ Die ersten Aufführungen fanden am 11. und 13. Januar in Bad Godesberg und in Frankfurt statt.⁶ Zoff hatte ausdrücklich bestimmt, dass seine Bearbeitung mit der Musik Christian Lahusens verbunden werden sollte. Die Aufführungsrechte lagen bei Lahusens Verlag, dem Drei Masken-Verlag in Berlin.⁷

Am 31. Januar 1923 kamen die *Freier* in den Münchner Kammerspielen heraus⁸ und erlebten dort zahlreiche Wiederholungen. Im Journal der Kammerspiele „Das Programm“ erläuterte Otto Zoff seine Bearbeitung und Alfred Kerr steuerte ein Gedicht „Eichendorff“ bei.⁹ Als weitere Spielorte folgten Berlin, Düsseldorf, Augsburg, Mannheim, Regensburg, Hamburg, Heidelberg, Bonn, Gablonz, Mönchengladbach – überall bezauberte das Stück die Zuschauer.

Besonders aufschlussreich sind die Rezensionen. Herbert Ihering bezeichnet die Aufführung 1923 am Berliner Staatstheater als einen „der hübschesten Abende in dieser Sommerspielzeit“.¹⁰ Besonders lobt er, dass man der „Operettenverführung Widerstand geleistet“ hat. Auch der Rezensent der Hamburger Aufführung, Walther Victor, äußert sich sehr positiv. Er nennt sie ein „entzückendes Märchen“ und hebt die „schmiegsame Musik“ besonders hervor.¹¹ Beide Kritiker waren scharfsichtige Beobachter des fatalen Rechtsrucks in ihrer Zeit. Die Rezensionen nehmen sich wie eine Antwort auf Thomas Manns Essay *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus. Thomas Mann hatte in Eichendorffs Taugenichts mit seiner Gesundheit, Naivität und „politischen Unschuld“

³ *Die Freier*, Lustspiel in drei Aufzügen von Joseph von Eichendorff. In freier Bearbeitung von Otto Zoff. Leipzig: Reclam [1923].

⁴ Bezeichnend für diese Richtung ist auch Zoffs Inszenierung von Gozzis *König Hirsch*.

⁵ Wolfgang Petzet: *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*, München: Desch 1973, S. 128.

⁶ Karl Freiherr von Eichendorff (wie Anm. 2) S. 131.

⁷ *Die Freier*. Lustspiel in drei Aufzügen von Joseph von Eichendorff (in freier Bearbeitung von Otto Zoff), Bühnenmusik von Christian Lahusen. Berlin u. a.: Drei Masken-Verlag [1923]. Drei Lieder aus dem Lustspiel „Die Freier“. Für Gesang und Klavier komponiert von Christian Lahusen. Berlin u. a.: Drei Masken Verlag o. J. Für die Anfertigung und Überlassung einer Kopie der im Nachlass befindlichen Drucke danke ich der Universitäts- und Landesbibliothek Münster und Herrn Bibliotheksoberrat Hans Mühl. Alle Belege, der Druck der Schauspielmusik, der Druck der drei Klavierlieder und der unten erwähnte Abdruck aus dem Berliner Tageblatt stammen aus dem Nachlass Lahusens.

⁸ Lahusens Musik wurde dirigiert von Robert Tants. Bühnenbild Emil Preetorius. Petzet (wie Anm. 5) S. 590.

⁹ Das Programm. München 1923, S. 1–3.

¹⁰ Herbert Ihering: „Die Freier“. Staatstheater. [Zum Lustspiel von Eichendorff], in: ders.: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten. 1913–1933*, hrsg. v. Edith Krull u. Hugo Fetting. Berlin 1987. S. 123–125, hier S. 124. [Zuerst in: Berliner Börsen-Courier Nr. 309 vom 5.7.1923].

¹¹ Walther Victor: „Die Freier“, Lustspiel von Eichendorff. *Hamburger Kammerspiele*, in: ders.: *Freund und Feind. Kritiken aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. v. Herbert Greiner-Mai unter Mitarbeit von Marianne Victor, 2. Aufl. Berlin u. Weimar 1985. S. 37–39. [Zuerst in: Hamburger Echo vom 1.3.1923].

den „deutschen Menschen“ schlechthin gesehen.¹² So war der Rückgriff auf den Autor Eichendorff ein Rückgriff ins Bewährte, Urdeutsche und Unangreifbare, weil Unpolitische.¹³ Gerade unter diesem Aspekt sind die Rezensenten erleichtert und begeistert von der Zoffschen Bearbeitung, weil sie wenigstens von aller romantischen Schwüle frei ist.

Zoffs Bearbeitung wurde auch nach ihrem Siegeszug von 1923 weiter gespielt. 1926 kam sie am Berliner Theater am Schiffbauerdamm heraus, damals die zweite Spielstätte der Berliner Volksbühne. Aus diesem Anlass druckte die illustrierte Beilage des Berliner Tageblatts ein Stück aus der Schauspielmusik ab.¹⁴ 1931 inszenierte Otto Falckenberg *Die Freier* in Bearbeitung Zoffs in den Münchner Kammerspielen. Bei sehr guter Besetzung besaß die Aufführung „allen jenen poetischen Zauber, den man seit langem mit dem Begriff einer Falckenberg-Inszenierung verband.“¹⁵ Auch nach dem Krieg, in den Jahren zwischen 1947 und 1950 wurde das Stück immer wieder gegeben.¹⁶

Dieser Erfolg hatte sicher auch mit der reizenden Theatermusik zu tun. Ihr Schöpfer, Christian Lahusen, wurde 1886 in Buenos Aires als Sohn eines hanseatischen Großkaufmanns geboren. Er wuchs in Bremen auf, studierte in Leipzig Komposition und bildete sich auf ausgedehnten Reisen. Nach dem Ersten Weltkrieg arbeitete er als künstlerischer Beirat bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen.¹⁷ In den folgenden Jahren komponierte Lahusen die Musik zu zahlreichen Inszenierungen.¹⁸

Da nun einmal das Erfolgspotenzial entdeckt war, das in Eichendorffs Lustspiel steckte, konnte die Zoff-Lahusen'sche Fassung nicht alleine das Feld behaupten.

Hansgerhard Weiss brachte 1928 eine Bearbeitung speziell für die Möglichkeiten und Bedürfnisse der Jugend- und Laienbühne heraus.¹⁹ Der Herausgeber verweist in seinem Vorwort darauf, dass er mit Zustimmung Zoffs bei dessen Bearbeitung Anleihen gemacht habe. Auch in der Tendenz der Auffassung folgt er Zoff. Am Ende des

¹² Kapitel „Von der Tugend“. Frankfurt am Main: Fischer 1956, S. 367: „... sich also auf eine heute schlechthin verblüffende Weise im Stände politischer Unschuld und Ruchlosigkeit befindet“. S. 372: „Es ist die Reinheit des Volksliedes und des Märchens und also gesund und nicht exzentrisch.“ S. 373: „Er ist so überzeugend und exemplarisch deutsch, und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig, der deutsche Mensch!“ – Vgl. die Klage Iherings (wie Anm. 10) über die unpolitische Einstellung der Deutschen, des Romantischen als des Unpolitischen. Der Deutsche, so der Kritiker schließe sich in seine Seelenwelt ein, die er unendlich vertieft, aber er verliere den Anschluss an das politische Europa. S. 124: „Eichendorffs Lustspiel ‚Die Freier‘ ist gewiß zu leicht, um es mit diesen prinzipiellen Fragen zu belasten. Aber es kommt in einer künstlerischen Situation nach Berlin, die die Perspektiven von selbst ergibt.“

¹³ Victor (wie Anm. 11) S. 37 „Daß man auf ihn zurückgreift, ist lediglich dem in unsern Zeitläufen wieder einmal aktuellen Verlangen nach urdeutscher Kost zuzuschreiben.“

¹⁴ Abdruck der „Tafelmusik“ in der illustrierten Wochenschrift des Berliner Tageblattes mit dem Titel „Jede Woche Musik“, Ausgabe vom 3. Juli 1926.

¹⁵ Petzet (wie Anm. 5) S. 228.

¹⁶ Vgl. Schreiben des Komponisten an den Drei Masken-Verlag von 14. Februar 1949. Isolde Maria Weineck: *Christian Lahusen. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner liturgischen Kompositionen*, Diss. Phil. Münster 1981, S. 35, 386. – Seit 2001 ist Zoffs Fassung wieder im Angebot des Drei Masken-Verlags. Der Drei Masken-Verlag vertreibt das Stück ohne Lahusens Musik. *Die Freier* sind bei Privatbühnen und bei Sommerfestivals sehr beliebt und wurden, wie dem Internet zu entnehmen, in den vergangenen Jahren mehrfach in Deutschland gespielt. Allerdings wird kaum je die Bearbeitung angeboten.

¹⁷ Vgl. Isolde Maria Weineck: „Lahusen, Christian“, in: *MGG*² Personenteil Bd. X (2003) Sp. 1025–1027. Falckenberg schätzte Lahusen sehr. Bereits 1919 holte er ihn für die Einstudierung der Tänze zu seinem avantgardistischen *Sommernachtstraum* (Musik oder besser Geräusche: Alexander Laszlo). Petzet (wie Anm. 5) S. 144.

¹⁸ Heute sind diese Arbeiten vollkommen vergessen. Bekannt geblieben ist der 1975 in Überlingen am Bodensee verstorbene Lahusen jedoch als Komponist von Lied- und Chorsätzen, nicht zuletzt auch aus dem geistlichen Bereich.

¹⁹ *Die Freier*. Ein Lustspiel von Eichendorff frei bearbeitet von Hansgerhard Weiss. Die Musik ist von Hans Ernst. Leipzig: Strauch [1928] = Der Karren. Eine Reihe neuer Spiele, hrsg. v. Kurt Riemann. Heft 7.

Druckes finden sich die fünf Bühnenlieder.²⁰ Der Komponist Hans Ernst verzichtet auf Instrumentalmusik und auf ein Orchester: Beigegeben sind Harmoniehinweise, die wohl für Gitarrenbegleitung (ad libitum) gedacht sind. Eine weitere Bearbeitung erfolgte 1934 durch Alfons Hayduk.²¹ Vier Jahre später inszenierte das Wiener Burgtheater *Die Freier* in einer eigenen Bearbeitung durch Herbert Waniek. Dazu adaptierte man Musik von Robert Schumann. Deren musikalische Einrichtung besorgte Kapellmeister Franz Salmhofer. Sie erforderte nur eine Violine (Kapellmeister Albert Meithner) und ein Klavier (Louise Dreyer-Zeidler).²² Die Premiere fiel in eine überaus schwierige Zeit des Burgtheaters. Durch Anpassung an das nationalsozialistische Regime hatte das Theater rasche Wechsel in der Leitung. Um keine Fehler zu machen, setzte man auf den Spielplan v. a. Klassiker, daneben Leichtes und Nationales. Unmittelbar vor den *Freiern* hatte *Thomas Peine* Premiere, ein Schauspiel des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst.²³

Doch bereits ein Jahr vor der Wiener war eine andere Bearbeitung auf die Bühne gekommen: „Die Freier oder Wer ist Wer? Romantisches Lustspiel in zwei Tagen (8 Bildern) von Joseph von Eichendorff. Bearbeitung von Ernst Leopold Stahl mit der Kammermusik von Cesar Bresgen“ – so der Titel des 1937 erschienenen Werkes.²⁴ Noch 1955 druckte der Stuttgarter Reclam-Verlag Stahls Bearbeitung. Diese Fassung war – angeregt von der nationalsozialistischen Leitung – für die Heidelberger Reichsfestspiele 1938 geschaffen worden.²⁵ Die Inszenierung wurde 1939 wieder aufgenommen.²⁶ Die Reichsfestspiele wollten die Gelegenheit ergreifen, das beliebte romantische Lustspiel des deutschesten der Dichter auf die Bühne zu bringen. Zoff und Lahusen waren aus „rassehygienischen“ Gründen nicht mehr brauchbar: Zoff war emigriert, Lahusen wegen seiner jüdischen Frau suspekt.²⁷

Nähere Aufschlüsse bietet das Programmbuch der Reichsfestspiele Heidelberg, 17. Juli bis 21. August 1938.²⁸ Die Festspiele standen unter der Schirmherrschaft von Goebbels.²⁹ Der Aufführung von Eichendorffs *Die Freier* ist ein stark braun gefärbter Artikel von Rainer Schlösser beigegeben, der ursprünglich im Almanach „Aurora“ stand und der in die Aussage mündet:

²⁰ Flitts schlaftrunkener Singsang „Wenn die Nacht vor Alterschwächen“, Leonards „Zum grünen Wald“ (das Weiss Zoff nachahmend einfügt und mit einem Tralala ergänzt), Floras Abendlied „Offen stehen Fester, Türen“, Leonards Ständchen „O ihr Güt’gen und Charmanten“ und „Des guten Kerls Freierei“: „Einstens, als ich Lust bekam“, das Weiss von Schlender, Adele und Fleder singen lässt.

²¹ Vgl. Isolde Schmid-Reiter: *Das musikdramatische Werk Cesar Bresgens*, Diss. Wien 1989, S. 432.

²² Premiere 29. Sept. 1938, bis zum 8. März 1939 18-mal gespielt. Vgl. *Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren*, 2 Bde. hrsg. v. Minna von Alth. Wien: Ueberreuter 1976, Bd. I, S. 597.

²³ *Burgtheater Wien 1776–1986. Ebenbild und Widerspruch, zweihundert und zehn Jahre*, hrsg. v. Reinhard Urbach und Achim Benning, Wien: Schroll 1986, S. 30 f.

²⁴ München: Das Werk 1937.

²⁵ Stahls Nachwort zur Reclam-Ausgabe erwähnt mit keinem Wort, dass die Bearbeitung ursprünglich für die Heidelberger Reichsfestspiele geschaffen wurde. Rudolf Lück: *Cesar Bresgen*, Wien 1974, S. 73: „Auftragswerk für die Schloßfestspiele Heidelberg, Uraufführung Heidelberg 1938.“ Bezeichnend ist die Abfälschung „Reichsfestspiele“ in „Schloßfestspiele“.

²⁶ Deutscher Bühnen-Spielplan. 43. Jahrgang, H. 11, Juli 1939, S. 189.

²⁷ Weil sich Lahusen nicht scheiden ließ, wurde er aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen und erhielt 1941 Unterrichts- und Aufführungsverbot. Weineck (wie Anm. 16) S. 50 und 390.

²⁸ Festspielbuch Reichsfestspiele Heidelberg 1938. Schirmherr Reichminister Dr. Goebbels. Heidelberg: Marggraff 1938. Der Theaterzettel zu den *Freiern* S. 48. Das Stück wurde bei den letzten Reichsfestspielen wieder aufgenommen: 13. Juli 1939. Vgl. Isolde Schmid-Reiter (wie Anm. 21) S. 545.

²⁹ Das Heft ist zunächst mit einem Bild Hitlers mit einem von ihm stammenden Sinnspruch zur Bestimmung der deutschen Kunst geschmückt. Dann folgt das Bild Goebbels und die Grußworte und Bilder noch weiterer NS-Größen. Unter den Abbildungen der Künstler findet sich auf S. 82 auch das Bild von Cesar Bresgen.

„Eichendorffs Glaube an die kommenden frischen Geschlechter und ihren ehrlichen Kampf ist nicht zuschanden geworden. Im Gegenteil, er hat durch uns Nationalsozialisten seine Bestätigung erst recht gefunden. Das Sinnvolle dabei aber ist, daß der Sieg in diesem Kampfe auch ein Sieg Eichendorffs ist. Schon war es soweit, daß sich die teuflischen Mächte der Zerstörung anschickten, auch an ihn Hand anzulegen, an ihn, über dessen Werk Gott seine Hände faltete. Die Errettung Deutschlands vor diesen Mächten war auch eine Errettung Eichendorffs für Deutschland.“³⁰

Ferner enthält das Festspielbuch einen kleinen Artikel von Stahl, der die innere Verbindung zwischen Heidelberg und dem Lustspiel hervorhebt. Zwar findet man in Stahls Ausführungen keine explizite Anbiederung an die Nationalsozialisten; die Bestimmung der Bearbeitung für die Reichsfestspiele ist aber eindeutig, wenn es am Ende heißt:

„Die ‚Freier‘ sind ein einziger großer Hymnus auf den genius loci unseres geliebten Heidelberg. Ihm gilt, ebenso wie dem Genius des Dichters, die Huldung der Reichsfestspiele, wenn sie sie in seinem Schloßhof Körper und Seele gewinnen lassen.“³¹

Der Bearbeiter Stahl verknüpfte seinen Text ebenso mit der Musik von Cesar Bresgen, wie das für Zoff und Lahusen gilt. Die Bearbeitung geht von einer gleichberechtigten Behandlung der Schauspieler und Musiker aus: „Es wird vorgeschlagen, auf dem Theaterzettel neben den darstellenden Personen auch die musizierenden mit Namen aufzuführen, da sie gleich jenen in dem kleinen Kammerorchester als ‚Solisten‘ in Erscheinung treten“, heißt es unter der Liste der Dramatis Personae.³² Der Komponist Cesar Bresgen, damals 23-jährig, war ein reich begabter und erfolgreicher Musiker: Er hatte bereits ein Jahr in London als Komponist bei Mary Wigman und ihrem Ensemble für Ausdruckstanz gearbeitet. Als Schöpfer von zahlreichen Spiel- und Scholopern, v. a. aber als Komponist von Chören und Liedern machte er sich, auch im Dritten Reich, einen Namen. In sehr jungen Jahren erhielt er eine Professur in Salzburg. Die Partitur zu den *Freiern* entstand 1936/37.³³

Der Erfolg von Stahls Fassung reichte zwar nicht entfernt an den von Zoffs Bearbeitung heran. Aus den dargestellten Gründen aber verdrängte sie die Zoff'sche. Sogar an den Münchner Kammerspielen wurde sie 1940 gespielt.³⁴

Stahl greift insgesamt tiefer in den Text ein und verändert ihn zu einem Lustspiel in zwei Teilen zu je 4 Bildern. Musik wird – anders als bei Zoff/Lahusen – nach jedem Bild gespielt. Von den im Original vorgesehenen Liedern sind einige gestrichen und andere neu hinzugesetzt. Nicht sie aber bestimmen den Eindruck des Spiels, sondern die Zwischenszenenmusiken. Stahl betont mehrfach, er wolle nicht die illusionsfördernde Kraft

³⁰ Rainer Schlösser: „Das einfältige Herz oder Eichendorff als Geschichtsschreiber unseres Innern“, in: *Festspielbuch* (wie Anm. 28) S. 21–25, hier S. 25. Der Artikel ist leicht gekürzt übernommen aus: *Aurora* 5 (1935) S. 3–7.

³¹ Ernst Leopold Stahl: „Das Lustspiel der Heidelberger Romantik. Eichendorffs ‚Freier‘“, in: *Festspielbuch* S. 34–35.

³² 1936 hatte Bresgen gerade erst das Kompositionsstudium bei Joseph Haas in München abgeschlossen. Zur Biographie vgl. Lück (wie Anm. 25). Über Bresgens Beziehungen zum Nationalsozialismus liegen widersprüchliche Meinungen vor. Von ihm selbst und von seinem Biographen Rudolf Lück wurde seine Arbeit für die Hitlerjugend heruntergespielt. Lücks Biographie von 1974 besteht zu einem großen Teil aus Gesprächen mit dem Komponisten. Andererseits stellen manche Autoren seine Verflechtung in die nationalsozialistische Musikszene als prominentestes Merkmal heraus und suggerieren, Bresgen habe seine ersten, sehr bemerkenswerten Erfolge v. a. dieser Verbindung zu verdanken. Vgl. Michael H. Kater: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München: Piper 2000, S. 174–281. Vgl. den abwägenden Beitrag von Thomas Nußbaumer: „Cesar Bresgen. Komponist im Dritten Reich“, in: *Cesar Bresgen – Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Thomas Hochradner und Thomas Nußbaumer. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2005, S. 17–45. Zu Verschleierungen in Lücks Biographie vgl. Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt: Fischer TB 1982, S. 13–16.

³³ Cesar Bresgen: *Die Freier*, Partitur, Kassel u. Basel: Bärenreiter (BA 1273). Neben dem ersten Stück der Partitur steht „Cesar Bresgen 1936/37“. Am Ende: „München 1936“. – Ich danke dem Bärenreiter-Verlag und der Alkor-Edition (Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel) für die Überlassung der Partitur aus Beständen des Leihmaterials zur Einsicht.

³⁴ Petzet (wie Anm. 5) S. 368. Premiere 3. Juli 1940. Regie Leo König. Musik: J. F. Leven. Petzet S. 600. Der bei Petzet sonst nicht erwähnte Leven war vermutlich nur der Dirigent.

von Bühnenmusik nutzen. Bei ihm spielt die Musik konsequent aus dem Orchestergraben heraus.³⁵

Die Instrumentalmusik beim Szenenwechsel verknüpft die Bilder motivisch, v. a. aber hält sie den Zuschauer in einem ständigen Fluidum von Stimmung, in dem keine Pause auftreten soll. Überhaupt legt die Bearbeitung auf das Erzeugen von Stimmungsgehalten großen Wert. Sie reichert zu diesem Zweck das Eichendorffsche Stück mit Versen aus dem lyrischen Werk des Dichters an.³⁶ Bereits die Vorrede in Versen ist aus Eichendorff-Texten abgeleitet. Der „Vorspruch auf Worte Eichendorffs“ wird von einem Vorredner im Kostüm der Eichendorffzeit vorgetragen (Incipit: „Als unser Dichter einst in Heidelberg studierte“).

Bresgens Musik verlangt neun Spieler: Flöte/Piccolo, Oboe, Fagott, Horn, Trompete, Percussion, bestehend aus Becken, Triangel, Kleiner Trommel, Pauke ad lib., zwei Violinen, Kontrabass. Durch den Text bedingt ist die Flöte dem Hofrat Fleder, die Geige Schlander zugewiesen. Statt der von Eichendorff wiederholt verlangten Hörner verwendet Bresgen Horn und Trompete und erreicht damit einen eher heroischen Effekt oder eine Signalfunktion.

Bresgens Musik spielt eine größere Rolle als die Lahusens. Ihren herben Stil gewinnt sie aus dem Rückgriff auf alte Formen, etwa aus der Renaissance. Damit steht sie in merkwürdigem Gegensatz zu dem biedermeierlichen Grundzug der Textbearbeitung.

Das Vorspiel ist weit mehr als nur eine Ouvertüre, sondern begleitet eine ausgedehnte Pantomime. Nach einer Einleitung mit volkstümlicher Melodie über einem drehleierartigen Bass stellen sich, von der Musik charakterisiert, alle Schauspieler vor; damit greift die Dramaturgie auf einen Usus des 16. Jahrhunderts zurück. Für die Choreographie verweist das Textbuch auf „das berühmte Biedermeierbild vom Einzug der Komödianten auf offenem Wagen“;³⁷ gemeint ist wahrscheinlich Spitzwegs um 1838 entstandenes Bild „Reisende Komödianten“.

Der Vergleich der Partitur mit der Textfassung von 1955 ist nicht immer ganz einfach, denn die Musik bezieht sich auf die Textvariante von 1937³⁸ mit leicht anderen Szenenbenennungen. Die Übergangsmusiken zwischen den einzelnen Bildern setzen häufig schon während des gesprochenen Teils ein und verklingen oft erst im Text des nächsten Bildes. Bemerkenswert ist die Verwendung der 1. Hälfte der Melodie von „Wem Gott

³⁵ Stahl in seinem Nachwort zur Reclam-Ausgabe (1955) S. 78: „In der Konsequenz dieses Gedankens wurde auch auf das naturalistische Stimulans der Bühnenmusik hinter der Szene verzichtet und die an sich sparsam verwendete instrumentale Begleitung in den Orchesterraum verlegt. Diese, gelegentlicher Untermauerung oder der Überleitung von Bild zu Bild dienende Begleitmusik erfordert nicht mehr als ein erweitertes Kammerquartett, worin die Führung denjenigen Instrumenten zugeteilt ist, die im Stücke selbst mitspielen: Flöte, Geige, Waldhorn, Laute. Sie stammt von Cesar Bresgen, dem reichbegabten Münchener Komponisten und Professor am Salzburger Mozarteum.“ Freilich ist es nicht zu umgehen, dass die Bühnenlieder auch auf der Bühne gesungen werden.

³⁶ Stahls Ideal ist das eines möglichst pausenlosen Spiels. Nach dem 4. Bild = Ende des 1. Teils heißt es: „Es folgt die einzigste Pause des Abends.“ Aber selbst diese Teilung wird durch die Musik motivisch wieder überbrückt. In Bild 5 nimmt die Musik das Motiv der Serenade von Bild 4 wieder auf, um dann, wie es im Text heißt, „unmittelbar in die Stimmung des Frühmorgens“ überzuleiten. Diese Stimmung wird durch ein Oboenmotiv unterstrichen. Diese Oboe, nicht etwa Adeles Worte, meint mithin Leonard, wenn er in der wichtigen Szene Eichendorff II, 1 aufwacht und sagt: „Horch, was klang so lieblich durch die Luft.“ Die Oboe, die wiederholt erklingt, soll die Stimmung unterstreichen.

³⁷ Reclam (1955) S. 7.

³⁸ Vgl. Anm. 24.

will rechte Gunst erweisen“ zum 3. Bild des 1. Teils. Ansonsten vermeidet Bresgen Anspielungen auf Bekanntes. Seine Melodien sind sehr schlicht, knapp und auch im Ambitus beschränkt; durch Effekte wie Abspringen vom Leitton wirken sie altertümlich. Auch die Bühnenlieder sind wenig sanglich-einschmeichelnd. Sogar die lustigen Wunderhornstrophen „Einstens, da ich Lust bekam“ wirken eher deklamatorisch als liedhaft. Der spröden Melodik entspricht eine denkbar einfache Harmonik. Selbst die 4. Stufe ist nur spärlich verwendet. Von Durchgängen und Ausweichungen kann keine Rede sein. Die harmonische Simplizität trägt, ebenso wie Taktwechsel, Bordunbässe oder unorthodoxe Parallelen und Reibungen, zu dem archaischen Gesamteindruck bei. Das Konzept ist kammermusikalisch – gemäß der schlichten Rolle der Musik im Schauspiel. Die Streicher haben – anders als bei Lahusen – nur eine Füllfunktion; Träger des Klanges sind die Bläser. Die Personen werden durch Instrumente, melodisch-rhythmische Motive, ggf. auch durch Tonarten charakterisiert.

Besonders fällt die häufige Melodramatik auf: Musikalisch unterlegt ist Adeles Monolog (4. Bild³⁹) „Nur einen Augenblick muß ich eratmen“ (bei Eichendorff I,4). Gegen Ende des 6. Bildes ist als große Pantomime mit Musik der „Zug der Freier“ eingeschaltet. Wie im Vorspiel werden die einzelnen Figuren musikalisch charakterisiert. Vor dem 8. Bild ist das musikalisch-pantomimische Zwischenspiel „Flucht der Freier“ hinzugefügt.

Gerhard Kluge, der einzige, der in seiner Dissertation kurz auf Stahls Bearbeitung eingeht, kritisiert den sentimentalisierenden Effekt von Stahls Textveränderung.⁴⁰ Diese Kritik ist durchaus nachvollziehbar, sieht man nur auf den Text. Wenn Stahl die wichtigen Monologe Adeles durch Eichendorff-Gedichte anreichert oder melodramatisch mit Musik unterlegt haben will, so gewinnt man den Eindruck, dass er den Gehalt dieser Monologe – sie sind Ausdruck von Adeles vorbewusster Liebe zu Leonard – nicht recht verstanden hat. Vielmehr sieht er in ihnen v. a. Auslöser von Stimmung und will diese Wirkung intensivieren.⁴¹ Der Musik Cesar Bresgens hingegen kann man keinen sentimentalischen Duktus unterstellen.

Ein folgenreicher Eingriff in den Text Eichendorffs besteht darin, dass Stahl versucht, den Verwechslungen und Verkleidungen bei Eichendorff eine klare Intention zu geben. Bei ihm laufen sie auf Entlarvung und Verlachen hinaus. Das war aber nicht Eichendorffs Anliegen. Die Tollheit eines Fleder, Flitt oder Schlender braucht gar nicht korrigiert zu werden. Eichendorff schrieb keine Intrigenkomödie, sondern eine Spielkomödie. Sie feiert das Spiel an sich und die Spielfähigkeit, ist freilich auch durchwoben mit einem ernsten Element: der Selbstfindung von Adele und Leonard. Von einer Zuspitzung auf die Entlarvung Fleders kann keine Rede sein.

³⁹ Reclam (1955) S. 31.

⁴⁰ Gerhard Kluge: *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel*, Diss. Phil, Köln 1963. Zu den *Freiern* S. 132–156.

⁴¹ Im 5. Bild (Reclam-Ausg. 1955, S. 34) fügt Stahl hinzu:

Es schauert der Wald vor Lust,
Die Sterne nun versanken
Und wandeln durch die Brust
Als himmlische Gedanken.

Ob das Gedicht – es handelt sich um Nr. 5 von „Nachklänge“ (*Werke*, wie Anm. 1, S. 219) – in der Tat nötig war oder ob es eine Verbesserung darstellt, sei dahingestellt. Vgl. den vehementen Einspruch von Kluge (wie Anm. 40) S. 152.

Stahl assoziierte bei seiner Bearbeitung immer wieder Shakespeare. In seinem Nachwort zur Reclamausgabe von 1955 betont er die Nähe zum Sommernachtstraum,⁴² obgleich der Vergleich der Wanderkomödianten mit den Handwerkern sehr weit hergeholt ist. Folgenreich ist, dass er aus Hofrat Fleder einen „Vetter“ von Shakespeares Malvolio (aus *Was ihr wollt*) macht⁴³ und die Figur ins Boshafte verändert. In dieser Intention wird die Textbearbeitung durch die Musik unterstützt. Fleders Abgang, charakterisiert durch expressiv-karikaturistische Flötenseufzer, gestaltet sich sinnlos-atonal. Das vor Bild 8 eingefügte musikalisch-pantomimische Zwischenspiel „Flucht der Freier (prestissimo)“ dient einzig dazu, den Hofrat, den Gärtner Friedmann und Schlender lächerlich zu machen.

Stahls Tendenz zur unangebrachten Sentimentalisierung und selbstständigen Uminterpretation setzt sich am deutlichsten am Schluss durch, den er neu gestaltet hat, und zwar als musikalisch-pantomimisches Nachspiel. Während Schlender und Flitt vier Strophen von Eichendorffs Gedicht „Die Hochzeitsänger“ singen,⁴⁴ erscheinen auf der Bühne Fackeltänzerpaare, Adele und Leonard zeigen sich auf dem Balkon, die Lichter im Haus gehen nacheinander aus, der Nachtwächter tritt auf und schließt den Vorhang. Flitt und Schlender ziehen auf der Vorbühne ihres Weges.

Das pantomimische Spiel ist ganz auf den Text des von Stahl eingefügten Liedes abgestimmt. Doch dieses passt nicht mit dem Lustspiel zusammen: Die Hochzeitssänger aus Eichendorffs Lied sind arme Musikanten, die ohne Liebe leer ausgehen und trotzdem singen müssen und grimmig blasen, auch wenn ihnen das Herz entzweispringt. Flitt und Schlender haben keinen solchen Tiefgang und tragen weder Grimm noch Herzeleid. Sie als verarmte und zu Unrecht verachtete Künstler abgehen zu lassen, entspricht in keiner Weise dem heiteren und versöhnlichen Ausgang des Lustspiels und schon gar nicht dem Charakter von Flitt und Schlender.

Zoff und Lahusen haben weit weniger in den ursprünglichen Text eingegriffen. Auch Zoff bezeichnet es im Nachwort als sein Anliegen, das Dramatische zu stärken, indem er die Verwechslungen durchschaubarer und ihre Lösung stringenter gestaltete. Seine Version arbeitet den heiteren Charakter des Stückes heraus – unter Vernachlässigung des Romantisch-Traumhaften und Rätselhaften der ursprünglichen Fassung. Was die Gestalt des Fleder betrifft, so hat er den versöhnlichen Charakter des Schlusses gegenüber Eichendorff sogar noch unterstrichen.⁴⁵

Lahusens Musik hat an der Heiterkeit und Frische des ganzen Spiels wesentlichen Anteil. Sie steckt voll von Späßen und Ironie. Anders als bei Stahl/Bresgen tritt bei Lahusen Rahmenmusik nur dann ein, wenn es der Szenenumbau erfordert, ferner zu Beginn, vor den Akten und am Schluss.

Das Orchester besteht aus 2 Hörnern in F, einer Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, also einem Streichquartett mit Bläsern. Die Flöte, so wird sich zeigen, dient den

⁴² S. 77.

⁴³ S. 77.

⁴⁴ Eichendorff: *Werke* (wie Anm. 1) S. 193. Strophe 2 ist ausgelassen.

⁴⁵ Nicht ohne Bedeutung ist es, dass Zoff den Eichendorff-Text wesentlich kleinteiliger gestaltet hat als der Dichter. Durch die häufigeren Szenenwechsel in der Bearbeitung bekommt der Komponist die Gelegenheit, in die nächste Szene durch eine Zwischenszenenmusik einzuleiten und kann es vermeiden, etwa den von Eichendorff vorgeschriebenen Hörnerklang als rein akustisches Signal ohne musikalischen Zusammenhang spielen zu müssen.

witzigen Passagen Fleders. Die Hörner sind bei Eichendorff selbst vorgesehen. Es sind dies die einzigen, recht spärlichen Musikhinweise im Originaltext.

Lahusens Musik führt auf unbeschwerter Art in das Stück ein. Auf harmonische Feinheiten wird verzichtet. Insgesamt herrscht schlichte Tonalität, die Musik lebt aus ihrer Dynamik und Rhythmik, ihren Figuren sowie aus der Charakteristik der Instrumente: Die Hörner mit ihren Naturintervallen Terz und Sexte lassen Natur, Wald assoziieren. Das zweistimmige Hornmotiv des Beginns zitiert die Hubertusfanfare des Marquis von Dampierre (ca. 1723). Dieses Fanal ist auch im weiteren Verlauf immer wieder zu hören. Die Flöte tanzt ihrem Charakter entsprechend lustig über dem Ganzen, aber sie ist auch das Instrument des exzentrischen Fleder und schlägt deswegen Kapriolen. Das Streichquartett garantiert das musikalische Fundament. Bereits in dieser Einleitungsmusik gibt es aber einen Abschnitt, durch den eine penetrante Chromatik spukt, die gar nicht zu der sonst herrschenden Einfachheit passen will, und bei der noch dazu Tempowechsel irritieren: Die Musik deutet auf die Komplikationen hin, die das Stück insgesamt bringt und die sich vornehmlich an Fleder manifestieren.

Alle Musikstücke verfolgen die Absicht, die Aussagen des Textes zu unterstreichen. Lahusen versucht, seine Musik zu semantisieren. Er gibt ihr Bedeutung, lässt sie Worte nachsprechen, Vögel nachahmen, Gesten imitieren, ironisch musikalische Stile und Figuren, ja sogar Werke zitieren. Auf diese Weise fügt der Komponist dem Witz der Worte noch seine musikalischen Späße hinzu.

„Zu Pferde“, ruft Fleder, als er sich nach der 1. Szene entschließt, auf das Schloss der Gräfin zu reiten. Die 1. Geigen rufen es ihm nach: zu Pferde, zu Pferde und laufen in einer geschwinden Tonfolge abwärts weg.⁴⁶ Die Musik zeigt mit abgerissenen Tönen zwischen Pausen Fleders Atemlosigkeit. Das gleiche Motiv wird dann aber umgedeutet und bereitet auf die nun folgende Wirtshausszene vor: Flitt und Schlender, die fahrenden Künstler, schlafen und schnarchen. Die 1. Geige beschließt die Zwischenszenenmusik mit einem langsam über eine Quint heruntergezogenen Ton: „wie ein faules Gähnen“. Dann singt Flitt ein Liedchen, um sich zu rekreieren. In seiner Schlaftrunkenheit atmet er ungeschickt in die Passagen hinein: „Wenn die Nacht | vor Alters | schwäche drückt ihr letztes | Auge zu, Geht der Hirt den Tag an | brechen und bläst tu | tu | tu | tu | tu“.

Bisweilen hat die Bearbeitung ein zusätzliches Musikstück oder Lied eingefügt. Als Leonard auf Schlender trifft, wollen sie ausprobieren, wie sie zusammen musizieren können und führen das Lied „Zum Grünen Wald“ auf. Es handelt sich um drei Strophen aus Eichendorffs „Lustige Musikanten“, die von ihrem Text her ganz gut passen.⁴⁷ Lahusen leitet zur Musik schon während der letzten gesprochenen Worte über: „Musikprobe! Und Zeisig und Fink seien höflichst geladen daran teilzunehmen“ sagt Leonard und die Flöte imitiert dazu Vogellaute. Leonard ruft: „Angestimmt, Maestro Schlender, solange Tannenrauschen dazu den Contrapunkt gibt.“ Die tieferen Streicher spielen dazu einen tiefen F-Dur Akkord mit „kontrapunktischen“ Synkopen. Dann setzt

⁴⁶ Diesen Effekt hat Bresgen übernommen. Wie bei Lahusen wird Fleders Ruf „Zu Pferde“ von der Musik gleichsam nachvollzogen: Bei Bresgen ist es die Trompete.

⁴⁷ *Werke* (wie Anm. 1) S. 38.

Schlenders Geige ein (= die 1. Geige), die „derb wie eine Fiedel“ klingen soll, während Leonard singt.

Gutmütig und einfältig ist die Musik des Ständchens „Oh ihr Güt’gen und Charmanten“, das Schlender und Leonhard der (vermeintlichen) Gräfin darbringen. Das Lied war in etwa schon vorbereitet durch die Tafelmusik, die aus dem Schloss erklingt, während die „Gräfin“ ihren Gästen Erfrischung darbietet. Diese Musik kombiniert ein kleines Zitat aus J. S. Bach mit dem volksliedhaften Ländlermotiv des nachfolgenden Ständchens.

Im 2. Akt glaubt sich Fleder geliebt, weil er zu einem Stelldichein geladen ist. Allein auf der Bühne, räsoniert er darüber, was ihm zu seinem Glück verholfen hat. „Oh die schwierige Passage auf meiner Flöte, sie hat ihr Herz erobert“. Die Flöte spielt Triolen, einen Sechzehntellauf und zuletzt eine chromatische Tonleiter abwärts. Diese Tonleiter begleitet dann auch Fleders obligatorisches Turnen: „Oder sollte es dieser Körper gewesen sein [...] Er macht Kniebeugen... Oder auch die Metaphysik der Wade...“ Von der heftigen Bewegung beim Turnen geht dem Hofrat die Luft aus. Die einzelnen Flötentöne mit Pausen dazwischen machen es deutlich. Nun erklingt Schlenders Geige – Schlender, so versteht der Zuschauer, geht im Garten auf und ab. Fleder ärgert sich; er verachtet den fahrenden Musikanten und bläst in sein Geigenspiel hinein: Es entwickelt sich ein instrumentaler Streit. Geige und Flöte sind gleichsam Stellvertreter der Figuren.

Die nun folgende Zwischenmusik, die wegen der Verwandlung nötig ist, nimmt Fleders Verliebtheit in köstlicher und intelligenter Weise aufs Korn. Wenn zuvor festgestellt wurde, dass Lahusen auf harmonische Feinessen verzichtet, so gilt das wahrhaftig nicht für diese Passage: Chromatisch aufsteigende Linien enden jeweils in einer Wagner’schen oder Mahler’schen, jedenfalls typisch spätromantischen chromatischen Umspielungsfloskel. Leidenschaftlich drängende Synkopen charakterisieren die Begleitung, Vorhalte und Reibungen sind häufig. Die Oberstimme schraubt sich in die höchsten Töne und ins Fortissimo, um dann wieder im Pianissimo in sich zusammenzusinken. Diese musikalische Parodie fängt mit ihren Stiliziten Fleders Liebesgefühle ein, indem sie sich der spätromantischen Tonsprache bedient, die für die Bildungsbürger der Jahrhundertwende identisch war mit Liebesschwelgerei.

In den nächsten Szenen befinden wir uns im gräflichen Garten. Adele will den Streit zwischen Schlender und Fleder schlichten und rät zum Singen. Sie selbst, so heißt es in Abweichung zu Eichendorff, will auf der Laute begleiten. Man entschließt sich, das Lied von *Des guten Kerls Freierei* aus *Des Knaben Wunderhorn* zu singen: „Einstens, da ich Lust bekam“.⁴⁸ Fleders Flöte und Schlenders Geige machen ein kleines Vorspiel, dann soll der Gesang einsetzen. Aber in der 1. Strophe will keiner so recht. Sie probieren: „Einstens... einstens... einstens“. In der 2. Strophe hingegen drängen sich alle vor: „Ich sprach, Ich sprach. Ich sprach“ und wollen sich an Lautstärke übertönen. Die 3. Strophe bringt es fertig, dem liedgemäß immer gleichen Anfang noch eine Variante abzugewinnen: Listig singen die drei: „Wollt ihr, wollt ihr, wollt ihr“. Lahusen will das ganz komisch parodistisch vorgetragen haben und gibt an, man solle im Ausdruck übertreiben.

⁴⁸ Strophe 1, 2, 13. Das Lied bei Eichendorff II, 2.

Ein weiterer musikalischer Spaß findet sich am Ende des 2. Akts. Friedmann, der alte Gärtner, kann sich die allgemeine Verwirrung nur als Betrunkenheit erklären. Sinnend klimpert er auf der Laute, die er im Gras gefunden hat und spricht, auf dem Hügel in der Sonne stehend: „Wie balde muß lassen sein Blätter der Wald etc.“ Zoff hat diese Verse offenbar selbst gedichtet. Mit ihren romantischen Versatzstücken ahmen sie Eichendorffs Ton täuschend nach und erinnern an „Herbstweh“.⁴⁹ Freilich konterkariert die ganze Situation den gefühlvollen Text der Verse. Sie reden von Herbst und kommenden Eis. In Wirklichkeit scheint die helle Sommersonne. Die Musik tut ein Übriges. Hochironisch untermalt sie das Gedicht melodramatisch: mit hinkenden gebrochenen Akkorden, sentimental liegenden Noten, Mollklängen, harmonischen Durchgängen und verminderten Akkorden zitiert sie wiederum die musikalische Spätromantik. Als es am Schluss heißt: „rüst die Flügel zur Reise, denn die Zeit geht schnell“, wird die Musik immer langsamer und verebbt im Pianissimo. Währenddessen fällt der Vorhang nach dem 2. Akt.

Im 3. Akt zeigt sich, dass Hofrat Fleder durchaus fähig ist, über sich selbst zu schmunzeln. Er hat erfahren müssen, dass seine angebetete Gräfin in Wirklichkeit der Straßenmusikant Schlender war.⁵⁰ Damit ist auch Fleders Hoffnung, durch die vornehme Heirat auf der Karriereleiter weit hinaufzusteigen, in sich zusammengebrochen. Doch er nimmt es von der humorigen Seite. „O Hofrat! Hofrat! Ich werde der Welt eine Geschichte erzählen, wie man kein Präsident wird“ – sagt er, *Kabale und Liebe* zitierend, und wiederholt „Ich liebte sie, doch sie ... war ... war ... ein Schlender...“ Hier setzt die Musik ein, die Fleders Liebessehnen mit spätromantischen, chromatischen Umspielungen und schmachmend-schleppenden Synkopen noch einmal glänzend im „dolce espressivo“ karikiert. Missklänge mit alterierten Tönen, großen Vorhalten und Verwendung des Tritonus – zwischen ihnen die schon bekannten Pausen der Fleder'schen Atemlosigkeit – spuken herum. Fleder findet sich aber in sein Schicksal: Die Musik zeigt es mit einem Pianissimo-Lauf nach unten und zwei lustigen Pizzicato-Schlussakkorden an.

Die bislang besprochenen musikalischen Anspielungen waren teils Selbstzitate, literarisch gesprochen, Autoreferenzen, teils Stilzitate, die ihre Bedeutung aber innerhalb des Verstehenszusammenhangs der Musik Lahusens erreichen. Ein selbstständiges Fremdzitat, das jeder einigermaßen Gebildete sofort erkennt, kommt in jener Szene vor, in der Schlender auf Betreiben Viktors sich als Frau verkleidet hat und Flitt um ihn als vermeintliche Gräfin wirbt. Die Musik zitiert Webers „Jungfernkranz“ aus dem *Freischütz* und macht sich über diese Verwechslung lustig.

Weniger auffallend sind die versteckten Mozart-Anspielungen. Mit einigem Recht könnte man etwa in der Melodie von „Des guten Kerls Freierei“ eine Ähnlichkeit zur Arie des Blondchens „Welche Wonne, welche Lust“ aus der *Entführung aus dem Serail* (2. Akt) finden. Der Bearbeiter Weiss, der an Zoffs Fassung der *Freier* wiederholt mitgewirkt hat, teilt aus der Praxis der Inszenierung mit, Fleder habe für seine gymnasti-

⁴⁹ *Werke* (wie Anm. 1) S. 274.

⁵⁰ Selbstironisch bemerkt er: „Oh, ich könnte ein Poet werden!“ und singt:
„Ich zog zu ihr durch mondbeglänzte Länder,
Ich liebte sie, doch sie war nur ein Schlender!“

schen Übungen (I,2) die Melodie von Mozarts *Don Giovanni*-Menuett gepfiffen.⁵¹ Die erheiternde Wirkung dieses Melodiezitates konnte nicht ausbleiben. Sollten die Wagner-Anspielungen eine schwüle Liebesatmosphäre karikierend evozieren, so lässt Mozarts Stil die genannten Stellen etwas zopfig erscheinen und trägt zugleich zu einer liebenswürdigen harmlosen Laune bei.

Bei Zoff und Lahusen wird Fleder nicht gefleddert. Auch findet er selbst zu seiner guten Laune. Gegen Ende des letzten Aktes (Szene 9) hat Lahusen ein Chorlied eingeschaltet, Eichendorffs: „Wann der Hahn kräht auf dem Dache“.⁵² Zoff hat den Einstropher um eine weitere Strophe ergänzt, die Fleder hervorruft. Da hört man auch schon vom Dach herunter dessen Flöte kollern: Sie trillert und trippelt die chromatische Tonleiter hinauf und hinunter. Der Chor, in zwei Gruppen geteilt, kommentiert die Quintessenz des ganzen Stücks, im Sprechgesang deklamierend: „Theater, unvergleichlich und Komödie“. Unbeschwert rundet sich das Stück. Die Schlussmusik knüpft an die Eingangsmusik an: Wieder hören wir die Hubertusfanfare und können bei schlichter Harmonik entspannen.

Beim Einsatz der Schlussmusik ist das Stück aber noch nicht aus. Es kommt noch eine kleine Nachepisode, die der Handlung vollends die romantisch-gefühlvolle Spitze abbricht: Die Hochzeit zwischen Leonard und Adele findet eine Parallele auf niedrigerer Ebene: „Da mag der Teufel Junggeselle bleiben“ sagt Viktor und wird mit Flora einig. Nun reitet der Hofrat langsam ab. Seine Flöte kichert noch, ist aber von den chromatischen Verschraubungen befreit. Mit vollem Streicher- und Bläserklang endet das Stück.

Lahusens Musik lässt sich nicht in die simple Rolle einer Geräuschzutat drängen. Auf einen bloßen Klangeffekt liefe es hinaus, wollte man nur Eichendorffs lakonische Anweisungen „Hörnerklang“ umsetzen. An solchen Stellen hat Lahusen den verlangten Effekt in einen kompositorischen Zusammenhang gestellt. So komponiert er beispielsweise für die Szene, in der Adeles Rückkunft von der Jagd durch Hörnerklang angekündigt wird, ein „gesprochenes Terzett“ für die Personen, die sich gerade auf der Bühne befinden. In ihm finden sich die Hörner in der Begleitmusik.⁵³

Um zu vermeiden, dass Musik als Zusatz und Fremdkörper im Sprechstück erscheint, lässt Lahusen handlungsbedingte Musik stets schon vor deren eigentlichem Beginn einsetzen – er schleicht sie in die Rede ein, entwickelt sie aus der Rede heraus. Die Illusion, auf der Bühne würde in der Tat geigeit und geflötet, wird nicht unterstützt. Die Musik kommt unmerklich aus dem Dialog heraus und hat dabei – musikalisch gesehen – die Funktion eines Vorspiels. Dieses Präludium nimmt die Motive des Dialogs in seine Musiksprache auf.⁵⁴

⁵¹ Weiss (wie Anm. 19) S. 81. Eine entsprechende Angabe findet sich weder im Druck der Bühnenmusik Lahusens, noch im Zoffschen Textbuch. Überhaupt zeigt der Vergleich zwischen Textbuch und Partitur zahlreiche Abweichungen, nicht zuletzt eine ganz verschiedene Szenenzählung. Dies ist einfach dadurch zu erklären, dass im Laufe der Aufführungen sich Änderungen ergeben haben.

⁵² *Werke* (wie Anm. 1) S. 32.

⁵³ Die Stelle fehlt in der Reclam-Ausgabe (1923). Das verwendete Gedicht „Wär ich ein muntres Hirschlein schlank“ („Jäger und Jägerin“) *Werke* (wie Anm. 1) S. 181 wird auch bei Stahl an der gleichen Stelle mit gleicher Wirkung verwendet, dort aber gesungen. Es passt insofern sehr gut, als es bei seiner ursprünglichen Platzierung im Roman *Ahnung und Gegenwart* schon eine Gesangseinlage war, gesungen von einem jungen Mädchen und einem jungen Jäger. *Werke* S. 553 f.

⁵⁴ Z.B. Ende von I,5: „Zum grünen Wald“.

Stets ist die Musik bemüht, die Aussagen des Stückes musikalisch umzusetzen. Dazu muss der Komponist die Töne semantisieren. Er erreicht dies durch Zitate (Webers Jungfernkranz), Stilparodien (Floskeln der musikalischen Romantik) oder musikalische Wendungen, die während des Stückes ihre Bedeutung zugewiesen bekommen haben. Mit „bedeutungsvoller“ Musik operierend, kann er, ohne etwa auf das System der Leit-motive zurückgreifen zu müssen, Inhalte unterstreichen, konterkarieren und vorwegnehmen; die Musik macht Aussagen. Sie steht im Dienste des Textes, bildet sich aber zeitweilig sogar zu einer eigenen Bedeutungsebene heraus und trägt nicht unwesentlich zu der inneren Geschlossenheit und dem geistreichen Witz des Stückes bei.

Möglicherweise kommt die Tiefe des Eichendorff-Textes zu kurz. Verwischt wird auch die metrische Differenziertheit des Dramas.⁵⁵ Die Bearbeitung wollte Sentimentalität vermeiden, weil sie darin eine Gefahr ihrer Zeit erkannte. Die drei großen Monologe Adeles sind gekürzt. Gestrichen ist Floras romantisches Lied „Offen stehen Fenster, Türen“ (bei Eichendorff in I,4), das ohnehin zu der Figur der Zofe Flora nicht recht passte. Wo Musik bei Zoff/ Lahusen romantisch eingekleidet daherkommt, ist sie parodistisch. Das Hochromantische gewann in den 1920-er und 1930-er Jahren allzu schnell den Geschmack des Urdeutschen. Dieser Gefahr entging Zoffs Bearbeitung durch eine spielerische Auffassung der *Freier*. An ihr und damit am überwältigenden Erfolg des Stückes hat die Bühnenmusik wesentlichen Anteil.

⁵⁵ Eichendorffs Text wechselt absichtsvoll zwischen Prosa und Vers, bei letzterem zwischen gereimten und ungereimten Passagen.

Leipziger „magistrandi“ als Musikinstrumente: Die Magisterpromotion des Peter Eschenloer und seiner Kommilitonen im Jahre 1449

von Volker Honemann, Münster

Für Martin Staehelin

Musikinstrumente erscheinen in der mittelalterlichen Literatur nicht eben selten. Für den mittelhochdeutschen höfischen Roman hat dies die gründliche, sowohl der Etymologie und Bezeichnung wie der „organologischen Beschreibung“, der Haltung und Spieltechnik und auch der räumlichen und zeitlichen Verbreitung nachgehende Arbeit von Astrid Eitschberger im Detail gezeigt.¹ Aber auch außerhalb der höfischen Epik (bei der die Darstellung von Festen häufig die Möglichkeit bot, Musiker und Musikinstrumente zu erwähnen), werden Musikinstrumente immer wieder genannt. Als Medium, Lebensfreude auszudrücken, werden sie beispielsweise im *Laiendoktrinal* des Nürnberger Kartäusers Erhart Groß von 1443, einer Prosabearbeitung des mittelniederländischen *Dietsche Doctrinale* vorgestellt. Hier heißt es im 21. Kapitel (*das man schal die werlt flyhen*):

„Rosen, plumen, pawmen, schöne leib in der iugunt, reichum, klayder, irdische gewalt, stercke, weisheit, paw der stette vnd heußer vnd alles das, das man erdencke[n] kann in lust ze machen, als pfeiffen, drometen, orgeln, portatiff, harffen, lauten, fydeln, quintern, clauicordien, clauicymbelen, lyren, hagpret, syngen vnd springen, das alles ist nür ein wolgeual gar ein klain zeitlein, vnd lest gewönlich noch ym in dem mut süntlich belangen ader trawrikeit.“²

Einige Jahrzehnte früher, im Jahre 1404, vergleicht der Mindener Dichter Eberhard von Cersne in seinem Werk *Der Minne Regel*, einer Großform der Minnerede (gut 4800 Verse), die Musik der *speler* mit dem Gesang der Vögel und gibt in diesem Zusammenhang eine Aufzählung von Musikinstrumenten. Sie lautet (V. 403–419):

„Wye der fogelsang sufir und bessir waz, dan dye speler, dye hij nach gescreben sten.
Der meyster selfyseren / nicht waz vor irme sange / noch organisieren, / noch cymbal myd geclange, / noch harffe edir flegil, / noch schachtbret, monocordium, / noch stegereyff, noch begil, / noch rotte, clavicordium, / noch medicinale, / noch portitiff, psalterium, / noch figel sam cannale, / noch lute, clavicymbolum, / noch dan quinterne, gyge, videle, lyra, rubela, / noch phife, floyte noch schalmey / noch allirleye horner lud / noch allir tzungen süflich screy / sam ir gesang wart nye so gud.“³

Neben diese Aufzählungen, die im Einzelnen zu interpretieren und denen zahlreiche weitere zur Seite zu stellen wären, treten zeitgenössische „wissenschaftliche“ Quellen, wie etwa der *Tractatus de musica* des Paulirinus de Praga von etwa 1460, der eine Reihe

¹ Astrid Eitschberger, *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters (Imagines Medii Aevi 2)*, Wiesbaden 1999.

² Zitiert nach Heike Riedel, *Das ‚Laiendoktrinal‘ des Erhart Groß*, Diss. Münster 2007, (Druck in Vorbereitung für: *Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit*, Münster 2008), Edition S. 68.

³ Eberhard von Cersne, *Der Minne Regel. Lieder. Edition du manuscrit avec introduction et index* par Danielle Buschinger [...] (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik 276*), Göttingen 1981, S. 18 f.; zum Autor siehe Ingeborg Glier, „Eberhard von Cersne“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. hrsg. von Kurt Ruh (u. a.), Bd. 2(1980), Sp. 269–273.

von Instrumenten genau beschreibt.⁴ Ein halbes Jahrhundert später bietet dann Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* (Basel 1511) einen sehr viel umfassenderen Katalog von Instrumenten und beschreibt deren Gebrauch.⁵

Dass sich Bezeichnungen für Musikinstrumente aber auch an ganz unvermuteten Orten finden, mag der im Folgenden vorgestellte Text zeigen. Der Breslauer Codex UB, I F 244, eine umfangreiche Sammelhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die aus dem Leipziger Universitätsmilieu stammt und später im Kollegiatstift Glogau aufbewahrt wurde⁶, tradiert auf den Seiten 266r–285r Leipziger Promotionsreden der Wintersemester 1448, 1453, 1452 und 1443. Letztes Stück (284r–285r) ist ein *Sermo* anlässlich der Verlesung der Universitätsstatuten am Katharinentag des Jahres 1443 durch den damaligen Rektor der Universität, Johannes Schuptitz de Wyda (von Weida).⁷ Auf den Seiten 266ra–271va bietet die Handschrift die Rede des Rekommentators an die Lizenziaten des Wintersemesters 1448.⁸ Sie ist deshalb von Interesse für die Musikwissenschaft, weil der Redner die Lizenziaten mit Musikinstrumenten vergleicht. Der erste der Lizenziaten ist der spätere (und dann berühmte) Breslauer Stadtschreiber Peter Eschenloer, dem die wichtigste spätmittelalterliche Chronik Schlesiens zu verdanken ist.⁹ Die Rede eröffnet einen Blick auf die zeitgenössische Kenntnis (und Bezeichnung) von Musikinstrumenten, wobei sofort hinzuzufügen ist, dass der Redner, wie er selbst kenntlich macht, vielfach aus der – hochmittelalterlichen – Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus schöpft. Ich lasse nun einen Abdruck des einschlägigen Textstückes folgen, wobei gleich eingeräumt sei, dass ich den Text nicht in allen Details verstehe; in [?] gesetzte Fragezeichen deuten dies an.

⁴ Auf Autor und Werk machte mich freundlicherweise Martin Staehelin aufmerksam. Zu Paulirinus siehe Miloš Velimirović, „Paulirinus, Paulus“, in: *The New Grove* vol. 19 (2001), S. 243 und Thomas Röder, „Paulirinus, Paulus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil Bd. 13 (2005) Sp. 202 f. sowie insbesondere St. Howell, „Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments“, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 5/5 (1979/80), S. 9–36. – Seine Instrumentenbeschreibungen (hier im Einzelnen die von Clavichord, Psalterium, Sistrum, Organum, Cymbalum und Tintinabulum) haben mit den im Folgenden vorgestellten nichts zu tun; siehe dazu die heute maßgebliche Edition des Traktats des Paulirinus: Růžena Mužíková, „Musica instrumentalis Pavla Ždika z Prahy“, in: *Miscellanea Musicologica* XVIII(1965), S. 85–116. Das Kapitel über die Musikinstrumente ist leider nur fragmentarisch erhalten; es beschreibt 19 Instrumente, darunter die oben genannten, wobei Paulirinus nach Gattungen gliedert (zuerst die Saiteninstrumente usw.).

⁵ Siehe die Textausgabe Sebastian Virdung, *Musica getutscht* [...], Basel 1511, hrsg. von K. Niemöller (*Documenta musicologica* XXXI), Kassel 1970 und besonders Gerhard Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500. Dargestellt an Sebastian Virdungs „Musica getutscht“* (Basel 1511) (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 4/I und II), Wien 1983.

⁶ Siehe zur Handschrift den in Breslau vorhandenen sogenannten Göber-Katalog Bd. 1, S. 41–48. Im Codex erscheinen die Datierungen 1468 und 1455–1456. Er enthält zunächst den ‚Belial‘ des Jacobus de Theramo, eine *Compilatio decretorum et decretalium* des Johannes Calderinus, mehrere Texte zu der Auseinandersetzung über das ‚Wilnsacker Wunderblut‘, den ‚Tractatus de contractibus‘ des Heinrich von Oyta, eine Sammlung rhetorischer Traktate (darunter Gasparinus Barzizza, *Super rhetoricam novam*), weiterhin eine *Ars metrica*.

⁷ Zu ihm siehe Gottfried Erler (Hrsg.), *Die Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. I–III, Leipzig 1895–1902, hier III, S. 785 sowie I, S. 145 f.

⁸ Zu den Reden der Rekommentatoren vgl. Georg Buchwald/Theodor Herrle, *Redeakte bei Erwerbung der akademischen Grade an der Universität Leipzig im 15. Jahrhundert. Aus Handschriften der Leipziger Universitätsbibliothek*, hrsg. von G. B. und Th. H. (*Sächsische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, XXXVI. Bd. No. V), Leipzig 1921, siehe hier S. 4 die Ausführungen zur „Erteilung der Licentia magistrandi“. Nach ihnen „erfolgte die förmliche Erteilung der Licentia durch den Vizekanzler der Universität. An diese schloss sich ein Redeakt des Rekommentators an. Als solcher hatte der Rektor der Universität zu fungieren, falls er Mitglied der Artistenfakultät war. Gehörte er einer anderen Fakultät an, so trat an seine Stelle der Dekan der Artisten.“ – Auf Seite 271va–272ra unserer Handschrift folgt ein Bruchstück (?) einer weiteren Rede aus dem gleichen Anlass. Eschenloer wird hier erneut genannt (271vb, Z. 3–19), danach Martinus Podemewsil und schließlich Hoggerus de Arteris. Der Vergleich mit Musikinstrumenten wird hier aber nicht fortgesetzt.

⁹ Zu ihm siehe vor allem Gunhild Roth (Hrsg.), *Peter Eschenloer, Geschichte der Stadt Breslau*, hrsg. und eingeleitet von G. R., 2 Teilbde., Münster / New York 2003, hier S. 1–47 zu Eschenloers Lebensumständen (S. 2: Studium in Leipzig 1442–1448, dabei 1447 in Erfurt immatrikuliert).

[266r] Anno etc. [?] proxima die veneris post purificationis marie scilicet anno xlix [7.2.1449] pronunciata proxima die post purificationis marie martiris [!]¹⁰

[266ra, Z. 1] Quantum ad secundum nostri domini licenciati venient recommendandi. Venerabiles magistri nobiles doctores ceterique domini spectabiles et preuenerandi. Licet secundum sententiam Ouidij libro sexto metamorphoseos ...

Der Rekommandator vergleicht dann in seiner Rede die Lizenciaten mit Musikinstrumenten, siehe hierzu f. 267va, Z. 28ff.:¹¹

Et quia aspiracio motum / affectus presupponit qui certe maxime prouocatur per mu / sicam „nam musica mouet affectus et prouocat / in diuersos habitus sensus“ secundum autorem de proprietatibus / rerum libro xix^o capitulo primo de musica¹² Ideoque si vos / domini licenciati ymitatores philosophorum per aspiracionem / pro virtutibus consequendis esse uolueritis necessarium eciam / vobis reputo agnoscere et diligenter perpendere diuersitatem / musicalium instrumentorum motionum [motiuorum?] affectuum singulorum vt sic in vobis affectus incitetur et aspiracio pro diuersi / tate virtutum acquirendarum instilletur vobisque exemplariter / condonetur. Quorum quidem primum puto fore organum veluti dignissimum „multis ex fistulis com / positum cum follium adhibitione qua solo musico / instrumento vtitur iam ecclesia in prosis sequencijs et y[m]pnis / propter abusum hystriionum reiectis alijs fere instrumentis“¹³ / quod instrumentum vos domine Petre Eschenloer qui primus in ordine / estis, agnoscite et ad instar ipsius / folles graciaram fistulis affectuum adhibitis inpetra / te. deuote et sollicito mediantibus quibus veluti / symphonijs mens vestra excitabitur et excitata as / piracio de qua sermo eidem instillabitur graciase /

Secundum vero musicum instrumentum dicitur bucina¹⁴ et vobis domine Jeronime Gartener qui estis secundus in ordine ante = / ponitur quibus „corneys vtebantur ebrey in kalendis“ septembris „in memoriam liberationis Ysaack / pro eo cornuto ariete in sacrificio ymmolato¹⁵ / vt dicit glosa super genesim“ quia si sacrificium / cordis pij et humiliati quo hucusque coram deo / [267vb] nisi fallo noscitis vos artibus studuisse / hominibus bucinando depromsistis ymmolan / tes continuanter. non dumtaxat in kalendis sep / tembris sed singulis mensibus atque diebus aspira / cione iocunda gaudebitis trepudianter.

Tercium / insuper instrumentum musicum vos domine Martine Podemeusil qui estis tertius in ordine / considerate quod tibia dicitur¹⁶ qua quondam / „vtebantur homines in funeribus mortuorum secundum / glosam mathei nono“ vt sit corpus vestrum / lugubre appareat cum consonanti veritatis exemplaritate.

Quartum instrumentum musicum dicitur / calamus¹⁷ aut pandorium a primo inuentore / Pan dicto „qui primum dispares calamos / ad cantum adaptauit“ quo „pastores super / gregem vigilantes alique vigiles vtuntur“ / quod vobis domine Jngwalde de Arosia veluti quarto in ordine assigno vt in disparitate / accionum vestrarum vigili cura gregem sensuum / vestrorum procuretis per dulcisonam rationis confor / mitatem.

Quintum profecto instrumentum musicum / dicitur symphonia¹⁸ „quod fit ex ligno concauo / pelle extento in vtraque sua parte qua[m] musici / hincinde virgulis feriunt“ veluti tympanum. / Fitque in ea ex concordia grauis et acuti suauissimus cantus pro vobis domino Henrico / de Seckendorff sexto in ordine deputato / vt pellis vestra extensa virgulis castiga / cionum siue direccionum quatiatur. Et si easy / nesia vtior de qua quinto ethicorum tunc ex / enoxia [?] vestra resultabit dulcissimus iubilus / lasciuarum delimitiuus.¹⁹

¹⁰ Siehe zum folgenden Erler [Anm. 7] Bd. I: Die Immatrikulationen von 1409–1559, Leipzig 1895, S. 145, wo die Namen der unter dem Dekanat des Heinrich Colhoff von Bremen, der am 12. Oktober 1448 gewählt worden war, verzeichnet sind: Eschenloer steht hier als Petrus Eschenloer de Nurenberga an erster Stelle. – Die Datierung steht in der Handschrift über dem Schriftspiegel; sie wurde wohl nachträglich zugefügt. Wie der gesamte Text ist sie außerordentlich schlecht lesbar.

¹¹ Derartige Vergleiche waren üblich. Die von Buchwald/Herrle [Anm. 8] exemplarisch publizierte Rede des Rektors Johannes Kleine anlässlich der am 28. Dezember 1474 vollzogenen Magisterpromotion (ebd. S. 22–38!) vergleicht die „Licentiaten zuerst mit einem Stein und dann mit einem Philosophen“ (ebd. S. 4). Die Rede vom 29. Dezember 1470 vergleicht die Lizenciaten mit Tieren (*Castor, formica, hedo, lynx, lepus, leo* etc.), siehe den Abdruck ebd. S. 17–21. – Meinen Kollegen Christel Meier-Staubach, Fidel Rädle und Nikolaus Henkel danke ich herzlich für mehrfache Unterstützung bei der Entschlüsselung des außerordentlich schwierigen Textes. Dieser wird, der Unsicherheit mancher Lesung wegen, weitestgehend diplomatisch wiedergegeben; / bezeichnet Zeilenenden. Nur die Namen der Promovierten werden gegen die Handschrift, die ich mehrfach in Breslau konsultieren konnte, großgeschrieben. Eine Edition des Textes, die über den hier gebotenen Textabdruck hinausgeht (und auch die noch fraglichen Stellen klärt), bedürfte nicht zuletzt der Hilfe der Altphilologie.

¹² Bartholomäus Anglicus, *De rerum proprietatibus*, Frankfurt 1601 [Nachdr. ebd. 1964], S. 1251. Der *Liber de musica* erscheint hier als Kapitel 132–146 des 19. Buches (*De rerum accidentibus* [= S. 1251–1260]). – In „...“ gesetzte Stellen bezeichnen direkte Zitate aus den entsprechenden Kapiteln des *Liber de rerum proprietatibus*.

¹³ Ebd. c. 132, S. 1254.

¹⁴ ebd. c. 134, S. 1255.

¹⁵ Korrigiert aus: *ymmolaueritis*.

¹⁶ Ebd. c. 135, S. 1255.

¹⁷ Ebd. c. 136, S. 1255 f.

¹⁸ Ebd. c. 138, S. S. 1256.

¹⁹ Der Redner bezieht sich für die *eusynesia* auf Buch VI, 1143^a10 der ‚Nikomachischen Ethik‘, wo von der (Wohl-)verständigkeit die Rede ist; für die *enoxia* wohl auf Buch VII, 1146^a34, wo über die Unbeherrschtheit gesprochen wird; vgl. Hermann Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlin 1955, S. 301 und 253 (*enoxos*).

Sextum preterea / instrumentum musicum dicitur tuba²⁰ et vobis / domine Petre Herb qui estis sextus in ordine / per me nunc assignatur. non ad cantandum / sed ad perpendendum ipsius vsuum et effectum qua / mediante fit rygmatio exercitatio et preconisatio / in conuiujs bellis et mundi gaudijs²¹ ut in vobis / primo congregentur omnes affectus commilitantes / deinde terrificentur et remoueantur in defectu / deducetes et sequentur aspiratio compita le / ticia et dulces preconisaciones.

Septimum insuper / instrumentum dicitur clauicordium²² eo quod in ipso / corde clauibus tangimur et soni cordarum / per ipsas aperuntur. Quod vos domine Conrado Mecher tamquam septimus in ordine conspiciatis / et sepe sepius clau discretionis cordas inten / cionum vestrarum tangatis.

Octauum autem instrumentum mu / sicum dicitur figella²³ de qua metrissa dum / per equum [?] trahitur agnus sursu-
que deorsum / dulce sonat silua cum iaculante manu / Cuius dulcedinem et amenitatem vos domine Ste / phane Teczel qui estis octauus in ordine / vobis imprimite et dulcedinem fame qua fragratis conseruate.

Nonum vero instrumentum musicum dicitur lutina quod dea partus dicitur Ea / (268ra) / que parit lucem et gaudium Quod vos domine Johannis / Mila contemplamini et lucem scripture et sciencie / in vobis partam alijs gaudenter comunicate /

Decimum instrumentum musicum dicitur psalterium²⁴ decem / habens cordas iuxta „numerum decem preceptorum“ secundum he / breos quod vobis domine Laurencie Mort sit / meritorie commodatum per decem preceptorum obseruacionem / Ex qua quidem obseruacione medius fidius grata melodia in aure dei resonabit /

Vndecimum instrumentum dicitur lira²⁵ a / lirin grece quod est diuersitas latine vel varietas / Eo quod diuersos sonus efficit. Quod vobis domino / Henrico de Luneborch tribuo ad ymitandum / vt diuersitati et non aduersitati sonorum / idest studiorum et operationum virtuosarum operam / detis effectuaalem.

Duodecimum instrumentum / mu / sicum dicitur fistula²⁶ qua „vtuntur venatores / quia eius sonum cerui libenter audiunt“ / Similiter et pastores. Eo quod delectat oues. Quod quamuis / valeat eciam ad decipiendum aues nam / „fistula dulce canit volucrem dum decipit / auceps.“²⁷ Vero tu domine Martine de Somer / feld duodecimus in ordine occasione huius / instrumenti non decipiatis simulatis verbis aues / id est simplices sed verbo dei declamatoria pronun / ciacione venamini coruos id est cornutos et / desperatos peccatores. pasciteque quantum / in vobis est oues id est humiles suauitate sancti / monie et officio sacerdotali.

Terciumdecimum instrumentum mu / sicum dicitur sistrum²⁸ quo apud amas / nes ad bellum feminarum exercitus aduocantur / gracia cuius instrumenti vos domine Hoggere de Ar / theren tercius decimus in ordine effeminatos / in via morum et prudencie censorio more / velut alter Syrachisan[us] de quo nono ethicorum²⁹ per experientialem consideracionem / et sinceram informacionem studeatis debellare.

Quatuordecimum et vltimum instrumentum musicum dicitur „tyntina / bulum³⁰ a³¹ tyniendo dictum“. Et est nola³² siue / campana que „resonando alijs proficit licet / ex frequenti ictu“ seipsum consonat. Quod vos domine / Andrea de Sweica quartus decimus et vltimus / in ordine pendite et diligentem et in profectu / aliorum vos ostendite.

Non pauete labores / extenuatos sed animaduertite fructus et ho / nores vtriusque hominis subsecutiuos quibus / omnes et singuli vos domini licenciati iuxta / datas consideraciones intendite Et aspira / tores virtutum beateque vite exhibitores vos / ostendite. Ostendite vos queso toti mundo / spectaculum per status nouitatem et (?) tocius / philosophie fasciculum. per gradus sublimitatem et (?) deo / et angelis signaculum per apparatus sinceri / tatem Et tantum de primo. Et tantum de primo.

Dixi secundo quod vos domini licenciati debetis esse compti [...].

²⁰ Ebd. c. 133, S. 1254 f.

²¹ *excitatio ... gaudijs*: inhaltlich übereinstimmend bei Bartholomäus Anglicus.

²² Nicht bei Bartholomäus, da ihm wohl noch nicht bekannt. Die früheste Erwähnung des Clavichords findet sich bei Eberhard von Cersne, siehe die oben zitierte Stelle und Hans Neupert, „Clavichord“, in: *MGG* I. Aufl. Bd. XX, (1952), Sp. 1467–1473, ebd. auch zur frühesten, aus dem Jahre 1440 stammenden Abbildung. Unsere Stelle ist damit ein relativ früher Beleg.

²³ Die Fidel! – Nicht bei Bartholomäus.

²⁴ Bartholomäus c. 142, S. 1257 f.

²⁵ Bartholomäus c. 143, S. 1258.

²⁶ Bartholomäus c. 136 [*De calamo*], S. 1255 f.

²⁷ *Disticha Catonis* I, 27, 2 (frdl. Hinweis von N. Henkel).

²⁸ Bartholomäus c. 145, S. 1258.

²⁹ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Buch IX, 1164a14–22; hinzuzudenken ist Plutarch, *Moralia* 333F–G, wo der syrakusanische Tyrann Dionysios einen Harfenspieler seinen Lohn in seinem Musizieren und dem Beifall des Tyrannen finden lässt.

³⁰ Bartholomäus c. 146.

³¹ Korrigiert aus *at*.

Die hier genannten und mit Musikinstrumenten verglichenen neuen *magistri* lassen sich in der Leipziger Matrikel ohne Ausnahme im Detail nachweisen.³³ Im Einzelnen sind dies:

Peter Eschenloer von Nürnberg, immatrikuliert SS 1442, B.A. SS 1444, M.A. WS 1448 (III, 173); Hieronimus Gertener von Nürnberg, immatrikuliert SS 1442, B.A. WS 1444, M.A. WS 1448 (III, 232); Martinus Bodemeusil von Crossen, immatrikuliert SS 1443, B.A. WS 1444, M.A. WS 1448 (III, 30); Jngwald Bondo de Arosia (= Vesteras, Schweden), immatrikuliert WS 1443, M.A. WS 1448 (III, 896)³⁴; Henricus de Seckendorff, immatrikuliert SS 1442, B.A. SS1445, M.A. WS 1448 (III, 799); Petrus Herb von Schongau, immatrikuliert SS 1443, B.A. SS 1445, M.A. WS 1448; Dekan der Artistenfakultät erstmals im WS 1452 (III, 315); Conradus Mecher von Pegnitz, immatrikuliert WS 1443, B.A. SS 1445, M.A. WS 1448 (III, 541); Stephan Teczel (Tetzl, Detzel) von Weyschenfeld (Oberfranken), immatrikuliert SS 1444, B.A. SS 1445, M.A. WS 1448 (III, 122); Johannes Milla von Nürnberg, immatrikuliert SS 1441, B.A. WS 1445, M.A. WS 1448, *cursor* 1453, Dekan der Artistenfakultät ab WS 1456 (III, 559); Laurentius Mort de Villandia (Finnland), immatrikuliert WS 1445, B.A. SS 1446, M.A. WS 1448 (III, 573); Henricus Luneborch von Hamburg, immatrikuliert SS 1446, M.A. WS 1448 (III, 289)³⁵; Martinus de Sommerfeld (Brandenburg)³⁶, immatrikuliert SS 1444, M.A. WS 1448 (III, 817); Hogerus (Hoyer) Prediger von Artern, immatrikuliert SS 1447 als *baccalaureus Erfordiensis*, M.A. WS 1448 (III, 22); Andrea de Swecia (von Schweden), wohl identisch mit Andreas Smaland de Swecia, immatrikuliert als *baccalaureus assumptus (Rostochiensis)* SS 1447, M.A. WS 1448 (III, 814).³⁷

Was man hier fassen kann, ist der Kreis der Kommilitonen, in dem Peter Eschenloer sich in Leipzig bewegte: Hieronimus Gertner, Konrad Mecher und Johannes Milla könnte er schon von Nürnberg her gekannt haben. Wie er hatten auch Gertner und Seckendorf ihr Studium im SS 1442 aufgenommen, ein Jahr nach dem Nürnberger Johannes Milla. Ob Eschenloers Kommilitonen auch nach ihrem gemeinsamen Magisterexamen in Verbindung blieben, lässt sich vorerst nicht sagen; nähere Forschungen könnten hier interessante Aufschlüsse über das Verhalten spätmittelalterlicher Eliten erbringen. Ob sie sich selbst eventuell musizierend betätigten, ist ungewiss.

Deutlich aber macht die Lizenziatsrede des Rekommandators, dass Musik und Musikinstrumente zum universitären Alltag des 15. Jahrhunderts gehörten, und sie lässt auch erkennen, über welche (teils durch die Literatur vermittelten) Kenntnisse der Rekommandator verfügte. Bezüglich der Reihenfolge, in der er die Instrumente nennt, ist dabei anzumerken, dass er weitestgehend der seiner Hauptquelle, also dem 19. Buch des *Liber de proprietatibus rerum* des Bartholomäus Anglicus folgt. Die Instrumente 1–5 unseres Textes (*organum, bucina, tibia, calamus, symphonia*) sind bei Bartholomäus in den Kapiteln 133–138 vorgestellt. In unserem Text folgt dann die *tuba*, die Bartheo-

³² Schelle.

³³ Es genügt im Folgenden, auf das Register von Erlers Edition [Anm. 7] zu verweisen, da dieses über die Herkunftsnachweise hinaus sämtliche Details der Universitätslaufbahn des jeweiligen Studenten verzeichnet.

³⁴ Er muss also vor seiner Einschreibung in Leipzig schon andernorts studiert haben.

³⁵ Auch er muss bereits andernorts studiert haben und bereits als Baccalaureus in Leipzig immatrikuliert worden sein.

³⁶ Wohl identisch mit Martin Kurzheinrich von Sommerfeld.

³⁷ Alle Genannten erscheinen als neue Magister in der bereits oben erwähnten Liste der Magisterexaminanden des WS 1448, siehe Erlers [Anm. 7] Bd. II, S. 145; drei namentlich nicht genannte Kandidaten bestanden das Examen nicht (*rejecti*).

lömäus schon weiter vorne, im Kapitel 133 präsentiert hat. In unserem Text folgen als Nr. 7–9 dann drei Instrumente, die bei Bartholomäus nicht verzeichnet sind (*clauicordium*, *figella*, *lutina*). Danach erscheinen als 10. und 11. Instrument *psalterium* und *lira* (Bartholomäus c. 142 und 143), ehe mit der *fistula* (Bartholomäus c. 136) die Reihenfolge noch einmal durchbrochen wird. Mit den letzten Instrumenten, dem *sistrum* und dem *tyntinabulum* (Nr. 13 und 14, Bartholomäus c. 145 und 146) wird sie jedoch wieder aufgenommen.

Sowohl für unsere Kenntnis der Musikinstrumente und ihrer Bezeichnungen wie für das Leipziger Universitätsleben der Mitte des 15. Jahrhunderts, aber auch für die Studienzeit des später bedeutenden Breslauer Stadtschreibers Peter Eschenloer und seiner Kommilitonen, von denen etliche nach ihrem Magisterexamen an der Universität Leipzig eine wichtige Rolle spielten, bietet die hier vorgestellte Magistratsrede einigen Aufschluss.

„Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz“.
Oder: Vierzehn Arten, Windmühlen zu beschreiben

Zu Klaus Miehlings Buch *„Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen“* (mit einem Geleitwort von Ludger Lütkehaus, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006)

von Thomas Schipperges, Leipzig

I. *Musikgewalt*

„Die Erde aber war in Gottes Augen verdorben,
sie war voller Gewalttat“
(Genesis 6,11)

Der Autor hat Recht: Musik ist nicht die harmloseste der Künste, ungefährlich und ungefährdend, ein Geschenk der Götter zum Zeitvertreib gelangweilter Könige oder gestresster Mittelstandsbürger. Musik existiert nicht nur als unschuldiges Spiel jenseits der gesellschaftlichen Wirklichkeiten. Musiker sind auch (oder: auch Musiker sind) ernsthafte Leute mit echten Anliegen und einer persönlichen Grundhaltung. Auch Musik spiegelt gesellschaftliche Wirklichkeiten. Und sie schlägt dabei nicht immer nur Brücken zwischen Himmel und Erde, hebt als universale Sprache alle Barrieren der Völkerverständigung auf und führt – „Freiheit schöner Götterfunken“ – alle Menschen als Brüderchen und Schwesterchen zusammen. Nicht einmal im Märchen. Der Brüder Grimm *Des Teufels rußiger Bruder* schließt mit den Worten: Er „kaufte sich einen schlechten Linnenkittel auf dem Leib, ging herum und machte Musik, denn das hatte er bei dem Teufel in der Hölle gelernt“.¹ Musik als Teufelsmacht! Auch die Teufel der Erde wussten und wissen sich ihrer zu bedienen. Hitler zum Beispiel. Stalin auch. Rechtsextreme in Deutschland und Europa heute betreiben systematische Kulturarbeit und buhlen über die Evidenz der Musik um Präsenz in der Gesellschaft. Und die neu gepriesene „Bürgerlichkeit“ macht solchen Biedermännern ihr Handwerk als Brandstifter zunehmend leicht. Nein, Klaus Miehling hat Recht: Musik ist nicht nur fromm, sittem, edel, hilfreich und gut. Musik ist nicht immer harmlos. „Nun denken Sie meine Musik“, so beschreibt Richard Wagner an Mathilde Wesendonck seine akustische Überwältigungstechnik im Dienste der Entindividualisierung, „die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort Alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt. Alles hinweggeschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig lässt“². Eduard Hanslick sprach von ästhetischem Terrorismus. Er hätte auch Gewaltmusik sagen können. Und wer einmal die watteweich

¹ Gebrüder Grimm, *Kindermärchen und Hausmärchen*, auf der Grundlage der 3. Aufl. 1837, hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt am Main 1985, S. 439–442, hier 442.

² Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, hrsg. von Wolfgang Golther, 29. durchgesehene Aufl., Berlin 1906, S. 170.

wabernden Wonneklänge eines André-Rieu-Freiluftkonzertes mit dem *Auld Lang Syne* gehört hat, der verzückt vibrierende Virtuose auf der einen Seite und eine hymnische Einheitsfront erstarrt schunkelnder Fans auf der anderen, der wird einer derart durch die Macht der Musik mitgerissenen Menschen-Masse wirklich alles zutrauen.

Von der Antike bis zur Gegenwart haben die Musik-Moralisten geschieden zwischen guter, wahrer, edler Musik und sittenverderblichem Schund und Schrott. Musik der einen Art, so Platon, ermutigt zum Kampf, Musik der anderen Sorte macht Männer weibisch. Die eine Musik, so Adorno, ist reinster Gedanken höchster Sinn, die andere eine Dirne, die sich willig den Marktgesetzen unterwirft. Gute und böse Musik. Platon wollte die böse Musik aus seinem Idealstaat – einem Gewaltstaat gleichwohl – verbannt wissen. Rigoros sonderte auch Adorno aus. Jetzt also Klaus Miehling. Auch er teilt die „Musik in gute und schlechte nach ihrem moralischen Wert“ (S. 598). Bei ihm ist die gute Musik die klassische oder E-Musik (künftig: E-Musik). Und „Populäre Musik“ ist die böse Musik. Gewaltmusik. Miehling meint hier die ganze, bunt schillernde Fülle an historischen Richtungen und stilistischen Zwischenbereichen vom Jazz und Blues über Beat, Bebop, Folk, Funk, Grunge, Hiphop, Punk, Rai, Rock, Samba, Ska, Soul, Swing, Techno und so weiter bis zu all den fließenden Übergängen in die sogenannte Weltmusik und ihre Beeinflussung autochtoner Volks- und Kunstmusiktraditionen (künftig: Popmusik). Zweifel kommen dem Autor bei der jüngeren E-Musik, der Neuen Musik. Über wirkliche Gewaltexzesse gibt es aus dieser Szene nicht genug zu berichten. Aber so richtig schön und ganz geheuer ist das irgendwie auch nicht. (Weiß Miehling, dass sein Buch im Untertitel fatal anklingt an die kulturpolitische Hetzschrift *Schönberg und die Folgen*, Wien 1960, jenes Alois Melichar, der als Kapellmeister und Filmkomponist zuerst den Nazis diente und nach dem Untergang des „Dritten Reiches“ der stalinistischen Gängelung der Musik in der Sowjetunion huldigte?).

Popmusik, so die Botschaft, ist die Ursache von Gewalt in unserer Gesellschaft, verantwortlich dafür, dass „die moralisch negativen Anlagen der Menschen voll zur Entfaltung kommen, die positiven aber unterdrückt werden“ (S. 465). Was der Autor der bösen Musik vorzuwerfen hat, ist eine ganze Menge. Auf 686 Seiten häuft er Belege. Zitat folgt auf Zitat, angelesen, zugetragen, topisch verfestigt, ein wahrer „Complexus effectuum musices popularis“: Popmusik befördert Hedonismus und Leistungsverweigerung (2.1.1.), schmückt sich mit Vulgarität (2.1.2.), vermehrt den Sex (2.1.3.), treibt in den Wahnsinn (2.1.4.), lockt Satanismus und Blasphemie an (2.1.5.), weckt Anarchie und kriminelle Energie (2.1.6.), erzeugt Aggression und Gewalt (2.1.7.), verleitet zum Konsum von Drogen (2.1.8.), befördert Vermögensdelikte (2.1.9.), ist Ursache für Lug, Betrug und Bestechung (2.1.10.). Und so weiter und so fort. Die Lage ist ernst.

Ludger Lütkehaus, in einem kurzen Geleitwort, versucht ein wenig abzumildern: „Das Panorama von Hedonismus, Leistungsverweigerung, Sex and Drugs and much, much more [...], wird man öfter womöglich gelassener, differenzierter, transmoralischer sehen wollen. Historisch scheinen die Zusammenhänge manchmal komplexer“ (S. 10). Lütkehaus verweist dabei auf Walter Benjamin: Es sei „niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“³. Benjamins allegorisches Bild mag

³ „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1974, S. 253 f.

sich für einen gegenüber den Erscheinungen des Seins und des Nichts gleichermaßen abgeklärten Propheten⁴ in der blanken Realität zerstäuben. In der Tat: Ernest Hemingway zum Beispiel, der wort- wie waffengewaltige Nobelpreisträger, zieht sich selbst der gezielten Tötung von Kriegsgefangenen. Einem flüchtigen Jungen habe er ins Rückgrat geschossen. Auch Intensiverfahrungen zwischen *Alkohol und Autor* (so der Titel eines Buches von Donald W. Goodwin⁵) prägen oft die existenzielle Inspiration der Literaten. Baudelaire erklärte den Konsum von Alkohol und Drogen geradezu zum Programm eines Schriftstellerdaseins. Leicht ließen sich 686 Seiten mit diesem Programm füllen. „Können Sie mir fünf amerikanische Autoren seit Poe nennen, die nicht an Trunksucht gestorben sind?“, fragte Sinclair Lewis.⁶ Selbst Goethe und Schiller werden in dem Kontext genannt. Gewaltige Dichter also. Sokrates soff Alkibiades unter den Tisch. Und auch in der Welt der Bildkunst versammeln sich die Kakteenzüchter mit den Trinkern und Drogenkonsumenten und all den anderen Großen unter einem Dach (der „Toulouse-Lautrec“ ist einer der besten Absinthe französischer Art, 68% Alkohol). Dem Ansehen von Literatur und Kunst hat das alles nicht geschadet.

Anders die Musik. Schon Orpheus verweigerte sich dem Kult des Dionysos und wurde von den wilden Mänaden zerrissen. Apollo oder Dionysos. Der Geist der Musik ist teilbar: Musik ist Form oder Empfindung, Werk oder Wirkung, Kunst oder Nichtkunst. Kunst, so hat es Kant gewusst, gefällt ohne Zweck und Nutzen, ohne Interesse und Leidenschaft. Das „Schöne“ manifestiert sich als „Kunst“ im „Werk“. Fatal nur, dass Kant der Musik unter der Prämisse des Transitorischen dieses Etikett verweigerte und ihr „mehr Genuss als Kultur“ (*Kritik der Urteilskraft* § 51) zuerkannte. Seither ist die Musikästhetik bemüht, das Gegenteil zu beweisen und der Musik Interesse und Leidenschaft auszutreiben. Musik oder Gesellschaft. Auch die Musikwissenschaft hat ihr Objekt – Kant entgegen – über den Werkbegriff diesem Denkschema beigefügt. Das Muster der Nobilitierung ist schon bei Hanslick spürbar, seit den Anfängen also der Disziplin. „Wirkung“ steht dem Sinn von „Kunsthafteigkeit“ entgegen. Musikalisches Schaffen, die Ausführung von Musik, ihre Aufnahme, ihre Institutionen oder auch der hermeneutische Anspruch im Zugriff auf musikalische „Texte“ werden, so beschrieb es bereits Zofia Lissa, „vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie“ aus betrachtet, dem musikalischen „Werk“.⁷ „Delectatio“ (bei Miehlings heißt es Hedonismus) und „utilitas“ sind die Kriterien der anderen Seite, die sich über „Wirkung“ begründen und damit „Werk“ und „Kunst“ entgegenstehen. Der nützlichste Ort eines Hauses, so meinte in seiner Darstellung des Kunstprinzips der „l'art pour l'art“ maliziös Theophil Gautier, sind die Latrinen.⁸ In solcher Denkweise sieht Miehlings dort nun die Popmusik.

Wenn Lütkehaus die „gutbürgerliche Neigung etlicher Nazi-Größen und -Schergen zu klassischer Hausmusik“ (S. 10) benennt, möchte er damit – gut gemeint und in dem ihm eigenen Grundton latenter Beschwichtigung – Miehlings Ansatz ein klein wenig ausgleichen. Das Gegenteil ist der Fall: „Die inkommensurablen Ereignisse verlaufen synchron“, so Max Frisch. Und erinnert sei jene Filmszene aus Steven Spielbergs Film

⁴ Ludger Lütkehaus, *NICHTS. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, Zürich 1999.

⁵ Donald W. Goodwin, *Alkohol und Autor*, aus dem Englischen von Michael Pfister, Zürich 1995, Taschenbuchausgabe als *Alkohol & Autor*, Frankfurt am Main 2000.

⁶ Zitat als Motto dem Buch von Goodwin vorangestellt.

⁷ Zofia Lissa, „Über das Wesen des Musikwerkes“, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven 1975, S. 1–54.

⁸ Théophile Gautier, Vorrede zum Roman *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

Schindlers Liste: SS-Schergen stürmen das Ghetto. Während sie auf einen Schrank feuern, in dem sich Menschen versteckt halten, hat ihr Obersturmbannführer zunächst nur Augen für das Klavier im Raum. Er setzt sich. Er spielt. Er spielt Bach.

Eine Kultur, zwei Welten. Und eine Musik ohne Gesellschaft. Dieses Misstrauen gegen die Gesellschaft pflegen wir uns heute noch über den Kulturbegriff.⁹ Musik freilich kann ganz gewaltig irritieren, stören, verstören. Wir aber haben verlernt, uns stören zu lassen. Wer nimmt denn noch Anstoß, wenn Monteverdi in *Die Krönung der Poppea* die Mätresse und ihren Kaiser nach wilden Intrigen, Betrügereien und Mordgelüsten ein melodisch beseeltes Schlussduett singen lässt? Wer nimmt die ironisch vorgeführten musikalischen Chiffren der Gewalt in Figaros „Non più andrai“ für Cherubino überhaupt noch wahr? Unsere Musik, das ist jene *Kleine Gutenachtmusik*, von der Georg Kreisler 1975 zu Mozarts Tönen sang: „[...] und ich finde, mit Hindemith/ geht man auf jeden Fall schon viel zu weit./ Ganz zu schweigen von Banausen wie Stockhausen/ oder Schönberg [...]“ und so weiter. Kreisler fährt fort: „Jedermann/ denkt dann dran,/ daß Musik auch protestierend und rebellisch wirken kann./ Am Ende merkt man noch, oh Graus,/ Musik klärt auf und sagt was aus/ und stürmt das Haus“. Das ist Gewaltmusik. Noch einmal Georg Kreisler: „Aber noch haben wir ja Mozarts *Kleine Nachtmusik*,/ zum hundertzwölften Male Mozarts *Kleine Nachtmusik*/ Die Welt bleibt heil!/ Die Kunst greift nicht ins Leben ein,/ im Gegenteil!/ Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz./ Applaus allerseits!“

II. Windmühlengefechte

„Ergreift nicht nicht die Flucht, ihr ruchloses erbärmliches Gesindel,
ein einzelner Streiter nur erbietet Euch die Stirn“
(*Don Quijote I/8*)

1. Windmühlen sind Windmühlen.

„Als der amerikanische Schriftsteller Thomas Wolfe 1928 das Oktoberfest aufsuchte“, so notiert eine jüngere „Streiflicht“-Notiz der *Süddeutschen Zeitung* (18.9.2007), „traf es sich, dass er, nachdem er sieben oder acht Maß Bier getrunken hatte, in eine grausige Schlägerei geriet. Er ging mit Gehirnerschütterung, Kopfwunde und gebrochener Nase daraus hervor und resümierte, dass ihn München fast umgebracht hätte“. So einfach ist das?

2. Windmühlen machen keinen Wind.

Pop (von lat. „popularis“, zum Volk gehörig) meint „für alle“. Das wiegt schwer. Popmusik spielt in Europa, Asien, Afrika, Amerika und Australien. Popmusik ist evident. Die Musik der Gegenwart und des Alltags. Katharina Wagner und Georg Gänswein bekennen sich zu ihr. Spitzenpolitiker und Wirtschaftsführer auch. Kein Dorffest findet

⁹ Zu dieser Tradition vgl. jüngst erschienene Bücher wie Hans Rudolf Vaegt, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main und New York 2006; Eberhard Straub, *Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie*, München 2007.

ohne Popmusik statt, keine Firmenfeier, keine Seniorenkaffeefahrt. Selbst der „Musikantenstadl“ sucht mitunter den Schulterchluss mit dem Rock’n Roll (Miehling: „vulg. für Geschlechtsverkehr. Das ursprüngliche afrikanische Wort ‚Jazz‘ soll die gleiche Bedeutung gehabt haben“, S. 38). Popmusik = Gewaltmusik? Der Untergang des Abend- und des Morgenlandes läge, entgegen Miehlings Apokalyptik, wohl lange schon hinter uns. Und die erweisbaren Fakten? Das Einkommen eines Menschen korreliert erweisbar negativ mit der Anzahl seiner Kopfhaare. So einfach ist das alles nicht.

3. Keine Windmühlen machen auch keinen Wind.

„Wer als Reaktion auf dieses Buch“, so Miehling, „eines schreiben wollte, das die Verwicklungen von E-Musikern in Gewalt, Drogen und Kriminalität aufzeigt, der müsste lange suchen, um auch nur einen Bruchteil der Menge der hier angeführten Beispiele zu finden“ (S. 598). Miehling hat Recht. Einerseits. Auf der anderen Seite freilich steht etwa das offene Erstaunen von 1979 über die Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels an Yehudi Menuhin. Ein Friedenspreis? An einen Geiger? Oder Daniel Barenboim: Haviva-Raik-Friedenspreis, Buber-Rosenzweig-Medaille, Hessischer Friedenspreis usw. Auch der Ernst von Siemens-Musikpreis 2006 würdigte als Sonderheit das gesellschaftliche Engagement dieses Musikers. In seiner Rede zum Büchner-Preis 1962 meinte der Dichter Wolfgang Koeppen, er habe von „engagierter Literatur“ reden hören, und es verblüffte ihn schier, dass man aus dieser Selbstverständlichkeit, so wie man atmet, eine Richtung machen wollte. Al Gore, Friedensnobelpreisträger 2007, und seine Mitstreiter brachten für die Live Earth-Konzerte vom 7. Juli 2007 hunderte engagierter Popmusiker auf die Bühne. Und bewegte zwei Milliarden Menschen aus 130 Ländern in sieben Kontinenten. Einfach so.

4. Windmühlen können Leuchttürme sein.

„Musicians United to Win Without War“, „Deine Stimme gegen Armut“, „Gemeinsam für Afrika“, „P 8“, Bono, Geldorf, Grönemeyer, Sting und all die anderen: Das Gesellschafts-, Friedens- und Umweltengagement von Pop-Musikern beherrscht tagtäglich die Zeitungsspalten: Leicht ließen sich damit mehrfach 686 Buchseiten füllen. Gewiss: Manche Mega-Spektakel werfen mehr Fragen auf über die Verflechtungen von Ökologie, Marketing und Lifestyle, als dass sie Probleme lösen. Aber auch dort, wo nicht gleich die ganze Welt hinschaut, in Städten und Gemeinden, engagieren sich Popmusiker für eine bessere Gesellschaft. Popstars singen gegen Gewalt an Schulen, gegen Fremdenhass, gegen soziale Schiefen, fürs Klima, für den Tierschutz, für die Kultur, für Gerechtigkeit, für Frieden. Ob ausgerechnet am Wesen der Popmusik die Welt genesen wird oder ob die Gewalt der Musik überhaupt ausreicht, um dieselbe zu verbessern, kann man diskutieren.¹⁰ Das Engagement solcher Künstler ist gleichwohl einfach gewaltig.

¹⁰ Hierzu etwa Peter Wicke, „Popmusik und Politik, Provokationen zum Thema“. Hauptreferat zur Konferenz „Popmusik und Politik“, Oybin, November 1992, www2.hu-berlin.de/fpm/texte/dresden.htm; Hans-Jörg Sippel, *Pop und Politik* (Themenblätter im Unterricht, Nr. 9), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2001.

5. Windmühlen haben Preis-Wert.

Neues vom Tage. Das Jahr 2007: Peter Maffay erhält den Erich-Kästner-Preis für Kinderhilfsprojekte, Toleranz, Humanität und Völkerverständigung. Gildo Horn wird von der Bundesvereinigung Lebenshilfe für seine Verbindung von Humor und Respekt mit dem Bobby ausgezeichnet. Udo Lindenberg bekommt die Carl-Zuckmayer-Medaille. Sie wird verliehen für Verdienste um die deutsche Sprache. Nach Klaus Renft benennt die Stadt Leipzig eine Straße. Sung-Hyung Chos bereits mehrfach preisgekröntes Wacken Open-Air-Film Full Metal Village würdigt der Max-Ophüls-Preis 2007 als „faszinierendes Bild deutscher Identität“. Andere Länder folgen derselben Sitte: Dem Jazzer Sonny Rollins verleiht König Carl XVI. Gustav von Schweden den Polar-Musikpreis. Bob Dylan erhält in Anwesenheit des spanischen Thronfolgers den Prinz-von-Asturien-Preis. Der Sänger Sting bekommt bereits seinen zweiten Ehrendoktor. Der Dalai Lama empfängt Judith Holofernes (Einladungen zu Talk-Shows schlägt die Sängerin aus). Nelson Mandela und der Papst empfangen Bono. Der Musiker sorgt sich um Zustand und Zukunft der Welt. Aber nicht, wie er betont, als singende Mutter Teresa, sondern einfach als Popmusiker.

6. Windmühlen drehen sich nur mit Wind.

Für sein wissenschaftliches Engagement gegen das Böse im Sport wurde im Jahr 2007 Werner Franke, Zellbiologe am Deutschen Krebsforschungszentrum in Heidelberg, als „Hochschullehrer des Jahres“ ausgezeichnet. Dass wir uns alle nicht mehr bewegen dürfen, verlangt der unbeugsame Professor nicht. Es wäre auch zu einfach.

7. Zu viele Windmühlen sind zu viel.

Dass Dauerbeschallrieselungsphänomene die Welt nicht schöner machen, wird niemand klaren Verstandes leugnen wollen. Aber in der Gastronomie, beim Einkaufen, am Arbeitsplatz, in öffentlichen Verkehrsmitteln usw. („3.4.5. Orte der Zwangsbeschallung“) wird wohl auch Bach klaren Verstandes einfach niemand hören wollen.

8. Windmühlen sind Kulturgut.

Popmusik als Studienfach an Musikhochschulen, Universitäten und Pädagogischen Hochschulen? Gelehrt in Instituten und auf Akademien oder Sommerkursen? Leisten Professoren und Lehrer der Verrohung von Studierenden Vorschub? Das Kanzleramt stellt der Popmusik eine Million Euro zur Verfügung zur Förderung des Nachwuchses und spricht dabei von einem „zukunftsweisenden Projekt“. Verspielt die Bundesregierung unsere Zukunft? *DIE ZEIT* empfiehlt „Neue Pop-CD's“ und die Feuilletons der kulturtragenden Tageszeitungen stellen anhaltend neue Alben, Konzerte und Entwicklungen der Popmusik vor. Kulturredakteure führen achtbar gemeinte Interviews mit Gewaltmusikern? Und ihre Sprache lässt sich dabei von der Diktion der E-Musik-Beschreibungen kaum unterscheiden in der Rede etwa von hinreißender Gekonntheit und zeitloser Schönheit, von paradiesisch entrückten Melodien und wahnwitziger Finger-

flinkheit, von existenzieller Größe und künstlerischer Originalität – oder auch von, hier wie dort, einfach öder Trostlosigkeit.

9. Auch Wassermühlen drehen bisweilen Wind.

Bei „Kirmes, Haydn, Hendrix, Jazz“ findet Roger Willemsen, über Robert Musil promovierter intellektueller Feingeist, seine „Paradiese der Musik“ (*DIE ZEIT*, 1.3.2007). Die Schubladen sind schon lange nicht mehr nur geordnet. Als Montserrat Caballé 1987 mit Freddie Mercury ein Album aufnahm, erregte das noch ein gewisses Aufsehen. Heute gehören Seitenwege zum guten Klassikton. Anne-Sophie von Otter nimmt mit Elvis Costello auf. Die Berliner Philharmoniker musizieren mit den Scorpions. Das SWR-Sinfonieorchester begeistert mit den Söhnen Mannheims. Andreas Scholl „goes Pop“ (und unterhält für seine Popmusik ein komplett ausgestattetes Studio), Thomas Quasthoff singt Jazz, das Ensemble Modern spielt Zappa. Sting – umgekehrt – nimmt mit Edin Karamazov Dowland auf. Jugendliche aus französischen und deutschen Problemvierteln rappen gemeinsam die *Winterreise* (*SZ*, 7.7.2007). Man kann das schön finden oder auch nicht. Gut oder böse aber passt einfach nicht.

10. Windmühlen sind Mühlen. Wassermühlen auch.

Wie viele rührige Großeltern mögen in Schulkonzerten oder Musikschulvorspielen ihre Enkelkinder mit *Yellow submarine* oder *Blowin' in the Wind* häufiger gehört haben als mit der *Träumerei* oder *Für Elise*. Müssen wir solche Großeltern fürchten? Als der Rapper G-Hot sein *Keine Toleranz* sang, kam die Reaktion prompt: Eine Rapperin erstatte Anzeige. In nur zwei scharfkantige Schubladen bekommt man das einfach nicht hinein.

11. Andere Mühlen machen auch Wind.

Selbstbesessenheit und die besessene Selbstvermarktung sind ein Problem. Vesselina Kasarova beklagt in einem Interview der Wochenzeitung *DIE ZEIT*, dass „die Stars immer geltungssüchtiger werden und das Publikum immer unwissender“ (Nr. 29, 12.7.2007). Die Mezzosopranistin meint den E-Musikbereich. „Und es gibt etliche, die sind eben nicht so robust, wie sie glauben, die greifen dann zu Drogen, um dieses Leben überhaupt aushalten zu können“. Rückfrage der *ZEIT*: „Drogen? Wie in der Popszene?“ Kasarova: „Ja, aber in der klassischen Musik ist es ein Tabu“. Das tradierte, das einfache Bild sieht anders aus: „Sänger leben gesund, rauchen nicht, trinken nicht, schlafen viel“. Auch diese Wahrheit, sagt die Kasarova, hat einfach zwei Seiten.

12. Windmühlen sind nutzbar.

„Rap ist groß, Allah ist größer!“ – das *Frankfurter Rundschau-Magazin* (1.6.2007) berichtet über „Positive Black Soul“ (*PBS*). Miehlings Buch kennt die senegalesische Gruppe nicht. In Westafrika sind die beiden Rapper Didier Awadi und Amadou Barry Su-

perstars. Und Vorbilder der Jugend! In Dakar engagieren sie sich für die senegalesische Sprache und Kultur, für Aids-Prävention und Bildungschancen. Auch der Koran spielt eine Rolle. *PBS*-Rap ist alles andere als Ghettomusik. Er ist das Kulturationsinstrument einer gebildeten Elite. Afrikanischer Hiphop heißt: „Keine Drogen, kein Alkohol, keine Gewalt“. So einfach ist die Devise.

13. Poetische Windmühlen.

Schlagzeug, so Miebling, ist der erste und hoch relevante Parameter, an dem Gewaltmusik zu erkennen ist. Das Schlagzeug „ruft Assoziationen zu Schlägen, Schusswaffen oder Explosionen hervor“ (S. 16). Musik mit viel Schlagzeug besitzt ein hohes Aggressionspotenzial. Um das festzustellen, so der Buchautor, bedarf es „keiner großangelegten wissenschaftlichen Untersuchungen“ (S. 16). Andere fühlen anders. Feiner und friedvoller. Konrad Heidkamp, Buchautor und *ZEIT*-Redakteur (hier verantwortlich für die Kinder- und Jugendbuchseite!), wird in seinem Nachruf auf den verstorbenen Jazz-Schlagzeugers Max Roachs poetisch: „Der dumpfe gleichmäßige Herzschlag der Basstrommel wurde von den polyrhythmischen Wirbeln auf den Becken abgelöst, der metrisch verlässliche Puls, der den harmoniebedürftigen Solisten das Gerüst vorgab, durch die sprudelnden Melodien der emanzipierten Tom-Toms ersetzt. Ungerade Rhythmen von sprechenden Trommeln waren da zu hören, überkreuzten sich mit den überbordenden Läufen von Bläsern. Seit Max Roach darf das Schlagzeug sein eigenes Lied spielen, soll es Melodien singen“. Bei solch spielerischer Vollendung darf auch ein Kritiker einmal einfach nur schwärmen.

14. Wenn Windmühlen Wind machen ...

„Pete Doherty vermasselt seine letzte Chance“ meldet im Sommer 2007 die Nachrichtenagentur *dpa*. Der Rockmusiker – ein „Skandalrocker“ mit langem Vorstrafenregister – wurde wegen des Verdachts auf Drogenbesitz festgenommen. Nach wiederholtem Vergehen muss er nun ins Gefängnis. „So einfach ist das“, kommentiert die Richterin. Wer eine Straftat begeht, wird bestraft. Das gilt für Fußballtrainer und Fernsehmoderatoren, Maler und Models, Schauspieler und Sportler, es gilt für betrügerische Bankmanager und mordende Muttis, für pflichtvergessene Krankenhauspfleger, pinkelnde Prinzen, koksende Talkstars oder argentinische Folterpriester. Das gilt für Machomänner und für girrige It-Girls. Das gilt auch für Popmusiker. So einfach ist das.

III. Gewaltmusik

„[...] denn das Trachten des Menschen ist böse von Jugend an“
(Genesis 8,21)

Brauchen wir nach dem Schwarzbuch ein Weißbuch der Pop-Musik? Mit Friedenstaube und Ölzweig auf dem Buchdeckel? Mit drei Jahren Verlagssuche, neunzig Absagen und fünfstelliger Kostenbeteiligung? 686 Seiten Zitate und Belege ließen sich rasch reihen. Oder sollen wir Mieblings Kreuzzug als kulturistisch zurückweisen? Der Schriftsteller

Marten 't Hart, in seinem Buch *Mozart und ich* (München 2006), schreibt offen in der entsprechenden Diktion: „Obwohl es doch wirkliche oder, wie der Komponist Alexander Goehr es ausdrückt: legitime Musik gibt, macht man in der Popmusik einen großen Schritt und tut so, als stünden wir ganz am Anfang der Entwicklung und trommelten in der afrikanischen Savanne noch mit Knüppeln auf Baumstämme“.¹¹ Wer Menschen ihrer musikalischen Orientierung wegen verunglimpft, predigt Gewalt. Slavoj Žižek geißelt das als „Rassismus der kulturellen Differenz“: Ihr Eure Kultur, wir die unsere.¹² Damit freilich ist der Culture Clash vorprogrammiert. Solchen Zynismus teilt Miehlings nicht. Als Moralist stellt er sich der Differenz entgegen: Alle für uns! Vor dem Hintergrund freilich eines gefühlten Alle gegen uns konstruiert Miehling seinen Popmusik-Komplotz nach dem inzwischen doch reichlich abgegriffenem Muster allerlei griffiger Verschwörungsszenarien: Gegeben ist das Gefühl einer Krise. Gesucht wird eine allmächtige und zugleich diffuse „Kraft“, zielgerichtet und konspirativ. Zugelassen, so sind die Spielregeln, werden nur Fakten, die ins Bild passen. Und das Ergebnis ist dann auch denkbar einfach und klar: So nur kann es sein. So also muss es sein. Eine Zielgruppe ist für alles verantwortlich. Diese Zielgruppe ist dann wechselnd austauschbar: 9/11-lenkende US-Regierende¹³, marktlenkende „Schock-Strategen“¹⁴ oder eine weltlenkende „Israel-Lobby“¹⁵. Oder eben „die Gewaltmusikbranche“ – „eine Milliardenindustrie“ (1.4.1.). „Kritik [ist] unerwünscht, Manipulation erlaubt“ (1.4.2.1.), die „Gewaltmusikbranche bleibt“ – verschworen – „unter sich“ (1.4.2.2.), bedient sich „krimineller Methoden“ (1.4.2.3.). Das alles klingt so topisch, dass man es fast schon wieder als Parodie lesen möchte. Ob sich die (hier: musikalische) Wirklichkeit einfügt in die so gestreng gestrickte Schwarz-Rot-Teilung (Miehlings Bucheinband illustriert das einprägsam plakativ) bekümmert wenig. Wenn sich der Autor freilich – nach allerlei Hauen und Stechen – unter der Generalüberschrift „Der Angriff“ über mehrere Seiten der Herausforderung des Sozialverhaltens pubertierender Mädchen stellt, deren Popmusikkonsum für's Schummeln in der Schule und für hysterisches Gekreische verantwortlich sei („Tobi, ich will ein Kind von dir!“, S. 470), dann ist das bestenfalls amüsant. Schlimmstenfalls und jenseits des gefälligen Spiels mit Beispielen und Gegenbeispielen ist Miehlings homophoner Gewaltbegriff verantwortungslos. „Alkoholgenuss in der Öffentlichkeit“ steht direkt neben „Aufstachelung zum Rassenhass“, Schuleschwänzen neben Kinderpornographie usw. (S. 315 f.). Konflikt- und Gewaltbeschreibungen sind ein Feld der Milieu- und Sozialforschung. Die einfachen Erklärungen und billigen Boulevardbilder führen nur weg von einer glaubwürdigen Wertediskussion. Der Autor verlagert die Gewaltdebatte auf einen Nebenschauplatz. Miehling ist Bloggerthema. „Der Kerl

¹¹ Zit. nach dem Vorabdruck: „Auf dem kürzesten Weg zum Herzen. Klavierkonzerte gegen das babylonische Geschrei der Popmusik. Wie ich zum bekennenden Mozartianer wurde“, aus dem Niederländischen von Gregor Seferens, in: *DIE ZEIT* Nr. 2, 5.1.2006.

¹² „Der Krieg und das fehlende ontologische Zentrum der Politik“. Sabine Reul und Thomas Deichmann im Gespräch mit dem Philosophen Slavoj Žižek, www.eurozine.com/pdf/2002-03-15-zizek-de.pdf.

¹³ Die Varianten über diese Ereignisse sind in inzwischen über hundert Büchern festgehalten; vgl. *Debunking 9/11 Myths: Why Conspiracy Theories Can't Stand Up to the Facts*, hrsg. von David Dunbar und Brad Reagan, Vorwort von John McCain, New York 2006.

¹⁴ Naomi Klein, *Die Schock-Strategie. Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*, aus dem Englischen von Hartmut Schickert, Michael Bischoff und Karl Heinz Siber, Frankfurt am Main 2007 (das in der deutschen Ausgabe 768 Seiten starke Buch erschien in sieben Ländern und acht Sprachen gleichzeitig).

¹⁵ John Mearsheimer und Stephen Walt, *Die Israel-Lobby. Wie die amerikanische Außenpolitik beeinflusst wird*, aus dem Englischen von Ulrike Bischoff u. a., Frankfurt am Main und New York 2007.

is ja wohl mal ne Oberpfeife ... Ich weiß ja nicht, aber so wie der die Musik analysiert, bekomme ich das Gefühl, der wäre geradewegs aus dem Seniorenheim ausgebrochen [...] Lebt der hinterm Mond? Wers nötig hat, sich Ohrenstöpsel reinzustecken, wenn ein Fasnetsumzug stattfindet ... naja“ (Anonymus „jeht nischt“, 13.2.2007¹⁶). Und der Komponist und Musikwissenschaftler selbst trägt mit ausführlichen Zwischenrufen („Dr. Klaus Miehlings: ...“) zum blühenden Bloggerdiskurs bei. Das ist trostlos. Und es verharmlost Gewalt.

Was ist Gewalt? Wann ist Gewalt? Es liegen rund fünftausend Studien im Bereich der Kommunikations- und Medienwirkungsforschung vor. Widersprüchlich sind die theoretischen Ansätze: Habituation, Katharsis, Inhibition, kognitive Lerntheorie, Stimmulations- und Erregungsthese. Vieles ist Interpretation, manches Ideologie. Studien verharmlosen auch, verwässern oder malen schön. Klaus Miehlings malt dagegen. Schwarz in schwarz. Entrüstungsrhetorik freilich, so der Bielefelder Konflikt- und Gewaltforscher Wilhelm Heitmeyer, dient immer nur dem Bekenntnis der eigenen moralischen Überlegenheit. An Problemen oder Problemlösungen zeigt sie sich nicht interessiert. Miehlings Buch kennt den Namen des international gefragten Wissenschaftlers nicht. Es fragt ja auch nicht, wie dieser, nach den gesellschaftlichen, individuellen oder biologischen Ursachen von Gewalt. Miehlings weiß Bescheid. Es braucht sich nicht daran interessiert zu zeigen, dass Medien- oder Musikgewalt auch Ausdruck von existierender Gewalt sein kann. Dass Realgewalt Hunger und Krieg ist, Armut und Flüchtlingselend, menschengemachte Klimakatastrophen, die vielen offenen und subtilen Formen von sozialer Ausbeutung und politischer Unterdrückung. Dass die gesellschaftlich aufoktroiierte Fixierung auf Status, Leistung und Konsum Gewalt erzeugt. Dass auch die Ikonographie der Weltpolitik – Bush, Putin oder Sarkozy – auf Testosteron setzt. Gewalt geht von Menschen aus. Und von unmenschlichen Gesellschaften. In Los Angeles leben hunderttausend junge Männer ohne Schul- oder Berufsabschluss und ohne Arbeit. Sie organisieren sich in Gangs. Auch in den traurigen Quartieren von Südlondon fallen regelmäßig Menschen Bandenauseinandersetzungen zum Opfer. Anfang 2007 wurden binnen elf Tagen vier Jugendliche erschossen. Tony Blair, damals noch Premierminister, trat beschwichtigend vor die Presse. In den Vierteln selbst wirken andere. Charles Bailey zum Beispiel. Er setzt dagegen. „Don't Shoot“ heißt seine Initiative. Veränderung durch Vorbild. Bailey ist Popmusiker, Rapper. Seine Musik ist die Sprache der Entwurzelten. Seine Musik ist „engagiert“ in Koepkens Sinne. Eine Selbstverständlichkeit, so wie man atmet. Wenn Musik aber diese Möglichkeit zu gesellschaftlichem Engagement hat, die Macht, Menschen zu beeinflussen (und hier setzt ja auch Miehlings Buch an) – befördert dann nicht jene Musik Gewalt, die sich diesem Vermögen verweigert? Musik als Konsumartikel, als Zierrat und Tischdekoration, als Harmoniekitt bei allerlei Brüderlichkeitsfeierlichkeiten, als sanft gepflegter Kanon unserer guten alten Klassiker oder auch als „Mozart-Effekt“ zum Doping von Schulleistungen?¹⁷ Gewaltmusik, ist das nicht dann Musik, die sich rein museal bestaunen lässt? Die nicht ins Leben eingreift und ihren Reiz (nur) darin findet, nicht zu reizen? Musik, die niemals stört und nie-

¹⁶ <http://fudder.de/artikel/2007>.

¹⁷ Mehrere Studien haben inzwischen gezeigt: Rockmusik tut das auch (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,435205,00.html>). „Rabiat und bombastisch wie Hardrock muss sie sein, dann ist Musik für Abiturienten die ideale Klangkulisse“ (Katharina Fant, zit. nach *Focus* 27/2007).

manden verstört? Ist Gewaltmusik dann nicht Musik, die nicht von realer Gegenwart ist?

Auf die Zusammenhänge von Musikgewalt und Gewaltmusik einmal wieder engagiert aufmerksam gemacht zu haben, das ist, jenseits des polternden Geistes seiner Windmühlenkämpfe, das Verdienst von Klaus Miehlings Buch. Es verbreitet keine Einsichten. Aber es gibt Anstöße und erregt, provokant wie sein Gegenstand, Anstoß. Hierfür verdient der Autor Applaus.

BERICHTE

Edinburgh, 15. bis 18. August 2007:

„Word and Music Studies“

von Katrin Eggers, Hannover

Die International Association for Word and Music Studies (WMA) wurde 1997 in Graz gegründet, um transdisziplinäre Forschung zu fördern, die sich mit der Beziehung zwischen Literatur, gesprochener Sprache und Musik beschäftigt. In Form von Kongressen soll ein internationales Forum für Musik- und Literaturwissenschaftler aller Forschungsrichtungen geboten werden, um die Überschreitung kultureller und medialer Grenzen bzw. der Ausweitung der traditionellen disziplinären Ausrichtungen anzuregen und Interart bzw. Intermedial studies zu fördern. Alle zwei Jahre richtet die Gesellschaft hierfür eine internationale Konferenz in Europa oder Amerika aus und war im August 2007 an der Universität Edinburgh zu Gast. Hier war Gastgeber Peter Dayan (Edinburgh) kurz zuvor auf die weltweit erste Professur für Word and Music Studies berufen worden.

Was können die Konzepte von Selbstreferenzialität und Metareferenzialität für Literatur und Musik bedeuten? In seinem Eröffnungsvortrag versuchte Werner Wolf (Graz) den thematischen Schwerpunkt des Symposiums zu umreißen und lieferte eine die Diskussion leitende Definition: „Metareferenz ist eine spezielle Form intendierter, systemimmanenter Selbst-Referenz mit explizit semantischen Eigenschaften, die die Aufmerksamkeit auf das Medium selbst und/oder auf das Referenzsystem lenkt und infolgedessen eine logische Unterscheidung zwischen Objekt- und Metaebene beinhaltet.“ Wolf zog verschiedene musikalische Beispiele heran, um die Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Lokalisierung von metareferenziellen Eigenschaften in der Instrumentalmusik zu erhellen. Peter Dayan exemplifizierte diese Überlegungen am Werk von Erik Satie und betonte vor allem die zunächst immer neutrale Selbstreferenzialität, die schon allein durch Imitation und Wiederholung gegeben ist. Daher dürfe bei der Festschreibung von Metareferenzialität ein Akt der perceptiven Konvention nicht vernachlässigt werden. Beide Ansätze wurden ergebnisreich diskutiert und bildeten eine terminologische Basis für die weiteren Gespräche.

Robert Samuels (Milton Keynes) vertrat einen eher semiotisch orientierten Ansatz mit der Untersuchung der innermusikalischen Zitierpraxis bei Gustav Mahler, während Arnulf Mattes (Oslo) dem schwerer greifbaren Selbstzitat im Spätwerk Schönbergs nachging. Beide Vorträge regten zur Diskussion über die performative Komponente der Metareferenzialität an, die möglicherweise deren Markierung im Werk erst erlaubt. Hermann Danuser (Berlin) sprach über das wechselseitige Verhältnis von Selbstreflexion in Musikalischer Lyrik: Hier bedingen sich in komplexer Form zwei Komponenten, deren Selbst- und Metareflexion wiederum unterschiedliche Ausprägungen und Gewichtungen haben. Joachim Grage (Göttingen), Sarah Terry (Seattle), Eric Prieto (Santa Barbara), Francesca Frigerio (Mailand) und Deborah Weigel (Albuquerque) widmeten sich den meta-reflexiven Funktionen von Musik in der Literatur: Nimmt die Musik bei Hans Christian Andersen (Grage), Dorothy Richardson (Frigerio) oder Denis Diderot (Prieto) eine romantisch-performative Metaebene der Gefühle der handelnden Personen ein, kann sie auch zur strukturellen Metaebene werden wie bei Samuel Beckett (Weigel) oder Aldous Huxley (Terry). Mit der Oper als Medium von Reflexionsverhältnissen beschäftigten sich die Beiträge von Bernhard Kuhn (Lewisburg), Frieder von Ammon (München), Walter Bernhart (Graz), Michael Halliwell (Sydney), Fiona Chung (Hong Kong) sowie Simon Williams (Santa Barbara). Während Franz Schrekers *Christopherus oder die Vision einer Oper* zwar im Titel als „Metaoper“ bestimmt wird, fehlt ihr das Bewusstsein für ihr eigenes Medium (Bernhart). Simon Williams stellte schließlich im Hinblick auf die tatsächliche Arbeit der Inszenierung das Konzept der Meta-Theatralität zur Diskussion.

Im Rahmen des Symposiums wurden zwei Werke Lawrence Kramers (New York) durch Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Symposiums aufgeführt. Der Komponist erläuterte einige Facetten

seiner Werke und spürte ihrer Einordnung in das Wechselspiel zwischen Musik und Lyrik nach. Die Vorträge werden zum Teil in der Publikationsreihe der Gesellschaft, den *Word and Music Studies*, publiziert.

Freiburg, 13. September 2007:

„Zahl und Struktur in Josquins Werk“

von Marie Winkelmüller, Freiburg im Breisgau

Am 13. Oktober 2007 fand in Freiburg das Symposium „Zahl und Struktur in Josquins Werk“ statt, das Christian Berger als Einzelveranstaltung im Rahmen des VII. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie organisiert hatte.

Im Vordergrund des Symposiums stand die neue Analysenmethode, welche Texte und Musik auf Zahlenwerte und Proportionen hin untersucht und von diesen Ergebnissen aus neue Rückschlüsse für das Verständnis der Werke Josquins liefert. In einem ersten Schritt wurden anhand verschiedener Stücke mögliche Anwendungen gezeigt: Orm Finnendahl (Freiburg) ging in der Motette *Alma Redemptoris Mater/Ave Regina Caelorum* auf die enge Beziehung zwischen textlicher Zahlensymbolik und musikalischen Proportionen ein. Einen tief greifenderen Einblick in die Möglichkeiten der Analysenmethode bot der Beitrag von Christian Berger und Gösta Neuwirth (Freiburg): Text und Komposition von Josquins Psalmvertonung *Miserere* sind zwei Zahlen unterworfen, welche nicht nur den Platz der Zäsuren und die Bildung von Strukturen bestimmen, sondern auch die formale Ausbalancierung des gesamten Werks einschließlich des Textes prägen. In einem zweiten Schritt wurde die Stichhaltigkeit einer solchen Vorgehensweise untersucht. Rainer Bayreuther (Göttingen) prüfte sie auf ihre mathematische Wahrscheinlichkeit hin; Guido Heidloff (Hannover) zeigte mittels Josquins Messe *La sol fa re mi*, wie auf der Grundlage von Zahlenwerten und Proportionen komponiert werden kann.

Über die musikalische Analyse hinaus betraf die Diskussion die Eingliederung des Verhältnisses zwischen Mathematik und Musik bzw. zwischen Zählen und künstlerischem Tun in die Geschichte. Dabei wurden zwei wichtige Traditionen thematisiert. Auf der einen Seite wurde die zu Josquins Zeit weiterhin lebhaft mittelalterliche Tradition der *Artes liberales* hervorgehoben, welche die Musik primär als mathematische Wissenschaft verstand. Anja Heilmann (Jena) stellte bei Boethius die Rolle der Mathematik als Vermittlerin philosophisch-weltanschaulicher Verhältnisse auch in der Kunst vor; Helmuth G. Walther (Jena) zeigte, wie trotz eines gewissen Rückgangs der quadrivialen Grundlagen im Pariser universitären Artistenmilieu das Quadrivium weiterhin einen unangefochtenen Platz bei Musikern und Musiktheoretikern des 14. Jahrhunderts einnahm, so auch zu Josquins Zeit.

Auf der anderen Seite konnte eine bis in Josquins Zeit bestehende künstlerische Tradition des Umgangs mit Zahlen nachgewiesen werden, die von der masoretischen Überlieferung der Hebräischen Bibel (Regina Randhofer, Leipzig) über die verschiedenen Psaltertraditionen seit dem Kirchenvater Hieronymus (Peter Walter, Freiburg) und einem koptischen Zaubertext aus dem Ägypten des 8./9. Jahrhunderts (Helmut Satzinger, Wien) bis hin zum florentinischen Architekten Leon Battista Alberti (Hans W. Hubert, Freiburg) reichte. Durch diesen Teil des Symposiums konnte die neue mathematisch orientierte Analysenmethode von spätmittelalterlichen musikalischen Werken eine überraschend weit zurückgehende geschichtliche Verankerung und somit auch eine tief greifende Rechtfertigung finden.

Bern, 13. bis 16. September 2007:**„Erich Wolfgang Korngold“****von Theo Hirsbrunner, Bern**

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern nahm den 50. Todestag des Komponisten Erich Wolfgang Korngold zum Anlass, ein von Arne Stollberg (Bern) organisiertes Symposium über diesen Komponisten auszurichten.

Als Wunderkind erreichte Korngold schon um 1910 in ganz Europa Aufsehen und vermittelte in der amerikanischen Emigration während der Naziherrschaft auch der Filmmusik Hollywoods wichtige Impulse. Trotzdem starb er 1957 von der Welt fast vergessen.

Zu Beginn schilderte Theo Hirsbrunner (Bern) das Klima in Wien um 1900, das der künstlerischen Produktion überaus förderlich war, bevor Brendan G. Carroll (Liverpool) dem jugendlichen Genie des Musikers huldigte. Sodann stellte Arne Stollberg die Symbiose zwischen Vater und Sohn Korngold dar, ohne die der Junge wohl eine andere ästhetische Entwicklung genommen hätte. Giselher Schubert (Frankfurt am Main) widmete sich der *Symphonie in Fis* und dem Problem des Symphonischen in der Orchestermusik seiner Zeit, während Ivana Rentsch (Zürich) in der kleinen Form des Liedes Gesetzmäßigkeiten der Periodenbildung entdeckte, die auch für größer angelegte Werke Korngolds gelten.

Der zweite Tag des Symposiums war hauptsächlich den Opern gewidmet. Die beiden Einakter *Der Ring des Polykrates* und *Violantha* des noch nicht Zwanzigjährigen entpuppten sich als Meisterwerke, die durchaus neben Alexander Zemlinskys *Der Geburtstag der Infantin* und *Eine florentinische Tragödie* bestehen können. Klaus Pietschmann (Bern) zeigte einen Ausweg aus dem zeitgenössischen Opernschaffen im einen und Janine Ortiz (Frankfurt am Main) die harmonischen Kühnheiten im andern Werk auf. Sie werden aber leider heute kaum noch gespielt, während, wie Harald Haslmayr (Graz) ausführte, *Die tote Stadt* glücklicherweise wieder zum Repertoire vieler Bühnen gehört, was zum großen Teil auf den nostalgischen Charme von Musik und Handlung zurückzuführen ist. Befremdend nennt dagegen Jens Malte Fischer (München) die spätere Oper *Das Wunder der Heliane*, die er im Zusammenhang mit Otto Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter* subtil analysiert. Till Gerrit (Wien) sieht in *Die Kathrin* eine kalkulierte Volkstümlichkeit, die heute wohl kaum noch ein Publikum finden würde.

Tief in die musikalischen Strukturen der Kammermusik drangen die Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) und Michael Kube (Tübingen), welche die Virtuosität der formalen Gestaltung sowie die Intensität ihrer Wirkung darstellten. Kevin Clarke (Amsterdam) mit Erörterungen zu Korngolds Beiträgen zur Operette sowie Christoph Henzel (Würzburg) mit einer Darstellung der Verdienste des Komponisten um die Filmmusik in Hollywood setzten den Schlusspunkt des Symposiums. Es folgte noch ein Gespräch am runden Tisch mit Christopher Hailey (Princeton), Alain Perroux (Genf), Bernd O. Rachold (Hamburg) und Bernhard Pfau (Mainz), an dem die Bedingungen für eine Korngold-Renaissance als sehr günstig dargestellt wurden. Zwei Konzerte der Hochschule der Künste Bern (HKB) ergänzten die wissenschaftlichen Beiträge.

Bonn, 24. bis 26. September 2007:**„Beethoven-Studienkolleg“****von Chloe Matus, Glasgow**

Das Beethoven-Archiv als wissenschaftliche Abteilung des Beethoven-Hauses veranstaltete erstmalig ein Studienkolleg. Es richtete sich an fortgeschrittene Studierende der Musikwissenschaft, die nach einem geeigneten Thema für eine wissenschaftliche Arbeit (Master- bzw. Magisterar-

beit, Dissertation etc.) suchen. Fünf Studentinnen und sieben Studenten waren aus Deutschland, Großbritannien, Italien, Österreich, Polen und der Schweiz nach Bonn gekommen, um mehr über die aktuelle Beethoven-Forschung zu erfahren. Das aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien großzügig geförderte Kolleg versteht sich als Beitrag zur Nachwuchsförderung in der Beethoven-Forschung.

Der Direktor des Beethoven-Hauses, Andreas Eckhardt, stellte bei der Begrüßung die Geschichte und Struktur dieser Institution vor. Was einst mit einer Initiative von zwölf Bonner Bürgern zur Rettung von Beethovens Geburtshaus im Jahre 1889 begonnen hatte, ist heute ein Ensemble aus Museum und Sammlungen, Kammermusiksaal mit eigener Konzertreihe, Forschungszentrum mit Bibliothek und einem hauseigenen Verlag. Anschließend lud Friederike Grigat zu einer Führung durch die Bibliothek ein und stellte das Digitale Beethoven-Haus als Ort bibliographischer und quellenbezogener Recherchen vor. Archiv-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter berichteten über verschiedene Forschungsbereiche: Julia Ronge gab Einblick in den gegenwärtigen Stand der Beethoven-Biographik und -Dokumentation. Daran anknüpfend sprach Beate Angelika Kraus über „Beethoven-Rezeption – Mythos und Forschung“. Am zweiten Tag behandelte Bernhard R. Appel einleitend die Beethoven-Gesamtausgabe und aktuelle Fragen der Beethoven-Philologie. Es folgten konkrete Fallbeispiele, präsentiert von Jens Dufner („Wo ist das Werk? Die Quellen zu Beethovens Sonaten für Violoncello und Klavier“) und Helga Lühning als Editorin der Oper *Fidelio* („Von der Skizze zum ‚Meisterwerk‘. Beethovens Schaffensweise“). Diskutiert wurden dabei die Bedeutung der Skizzen und die Frage nach dem korrekten Notentext angesichts mehrerer oder einander ergänzender Quellen. Abschließend lud Michael Ladenburger als Kustos des Beethoven-Hauses zum direkten Kontakt mit den Autographen und Handschriften ein.

In 13 Kurzreferaten wurden von den genannten Mitarbeitern und Emil Platen als Editor der späten Streichquartette *Desiderata* der Beethoven-Forschung skizziert. Für die Teilnehmer war dieser Teil von besonderem Interesse: Beethoven als so prominenter und intensiv erforschter Komponist macht es Studierenden nicht leicht, ein eigenes Thema zu finden sowie die Chancen und Dimensionen einer Fragestellung richtig einzuschätzen. Darüber wurde an den gemeinsamen Abenden in informeller Form intensiv weiterdiskutiert.

Mit diesem Studienkolleg als Input für junge Forscher ist auf jeden Fall ein wichtiger Schritt in Richtung Zukunft getan. Eine Fortsetzung des Kollegs ist für 2008 geplant. Dabei soll den diesjährigen Kollegiaten Gelegenheit gegeben werden, ihre in Arbeit befindlichen Forschungsthemen vorzustellen und zu diskutieren. Gleichzeitig soll ein neuer Kreis von Nachwuchsmusikwissenschaftlern nach Bonn eingeladen werden.

Köln, 9. bis 12. Oktober 2007:

„François Bayle: Die Klangwelt der akusmatischen Musik“

von Stephanie Strehlow, Köln

Im Oktober 2007 veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln in Zusammenarbeit mit der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA-GRM) – gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Ernst von Siemens Musikstiftung, dem Institut Français de Cologne und Magison Paris – ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, das der Musik und den theoretischen Konzepten François Bayles gewidmet war. Zusätzlich wurden vier Portraitkonzerte (Technik: François Bonnet, Philippe Dao und Diego Losa) in der Aula der Universität dargeboten, bei denen Bayle selbst die Klangregie führte und die allesamt großen Publikumszuspruch fanden. Hervorgehoben seien besonders die Uraufführungen der Werke *L'oreille étonnée* (2007) und *Univers nerveux* (2006). Zudem gab es zum Werk *Trois rêves d'oiseau* (1963/71) Bilder von Robert Lapoujade und zu *Métaphore + Lignes et Points* (1971) Bilder von Piotr Kamler. Um die akusmatischen Kompositionen unter authentischen

Aufführungsbedingungen zu Gehör bringen zu können, wurde eigens das von Bayle entwickelte Lautsprecherorchester Acousmonium von Paris nach Köln transportiert.

Ziel des Symposions war es, die Spezifika des kompositorischen Denkens Bayles sowie die Charakteristika seines musikalischen Œuvres in thematisch vielfältig ausgerichteten Diskussionsrunden zu erörtern. Zur festlichen Eröffnung sprach der Prorektor der Universität zu Köln, Holger Burckhart. Anschließend stellte Christoph von Blumröder (Köln) Perspektiven einer musikwissenschaftlichen Interpretation der Musik Bayles vor. Danach vermittelte Makis Solomos (Montpellier) einen ersten Einblick in Bayles Kommentarstrategien.

An den drei folgenden Tagen beleuchteten rund 30 Wissenschaftler und international renommierte Komponisten aus fünf Ländern im Rahmen von drei Diskussionsrunden und fünf Vortragsblöcken spezifische Aspekte im Schaffen Bayles.

Die erste Diskussionsrunde mit François Bayle (Paris), Marcus Erbe (Köln), Renaud Meric (Montpellier), Ralph Paland (Köln) und Simon Emmerson (Leicester) war unter der Leitung Christoph von Blumröders den außermusikalischen Quellen Bayles gewidmet. Anschließend folgte die erste Sektion mit Beiträgen von Martin Kaltenecker (Paris), Luke Windsor (Leeds) und Elizabeth Anderson (Brüssel), in der unter der Leitung von Marcus Erbe die Semantik der akusmatischen Musik fokussiert wurde. Die zweite Diskussionsrunde unter der Leitung von Jan Simon Grintsch (Köln) mit François Bayle, Évelyne Gayou (Paris), Daniel Teruggi (Paris) und Christian Zanési (Paris) hatte Bayles Wirken als Direktor der Groupe de Recherches Musicales zum Gegenstand. Die Sektionen 3 und 4 dienten – unter der Leitung Albrecht Riethmüllers – einer komparativen Analyse des Werkes *La fleur future*. Es sprachen Pierre Couprie (Paris), John Dack (London), Marcus Erbe, Rudolf Frisius (Karlsruhe) und Jan Simon Grintsch. Hierauf folgte ein Vortrag von François Bayle zum Thema „D'où naissent mes images?“. In den letzten beiden Sektionen erörterten Horacio Vaggione (Paris), Tobias Hünermann (Köln), Mario Mary (Paris), Ralph Paland und Michael Schott (Köln) unter der Leitung Christoph von Blumröders weitere Interpretationsmöglichkeiten des Œuvres von François Bayle. Den Abschluss bildete eine Diskussionsrunde der Komponisten Ludger Brümmer (Karlsruhe), Philippe Mion (Paris), Denis Smalley (London), Hans Tutschku (Boston) und Annette Vande Gorne (Mons), welche unter der Leitung von Marcus Erbe als Hommage anlässlich des 75. Geburtstags von Bayle konzipiert war.

Im Rahmen des Symposions wurden die Eigenarten des kompositorischen Denkens Bayles sowie die Eigenschaften seines Œuvres erstmals umfassend mit zahlreichen innovativen Detailsichten musikwissenschaftlich erfasst. Die Tagungsergebnisse werden in einem eigenständigen Band der Schriftenreihe *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit* publiziert werden.

München, 21. und 22. Oktober 2007:

**„Wilhelm Killmayer“
Symposium anlässlich seines 80. Geburtstags**

von Guido Erdmann, München

Zum 80. Geburtstag des Münchner Komponisten Wilhelm Killmayer veranstaltete die Hochschule für Musik und Theater München in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste ein musikwissenschaftliches Symposium. Die von Siegfried Mauser und Wolfgang Rathert konzipierte Tagung beleuchtete Killmayers Schaffen unter allgemeinen Gesichtspunkten und im Hinblick auf bestimmte Werke oder Werkgruppen aus den Bereichen Lied- und Instrumentalkomposition.

An die Begrüßung schloss sich der von Wolfgang Rathert moderierte Teil der Vorträge an. Siegfried Mauser (München) ging in seinem Referat „Material und Stil – Anmerkungen zur Poetik Wilhelm Killmayers“ auf dessen individuelle Art des Komponierens ein. Im Sinne Schönbergs (Neue Musik versus veraltete Musik – Stil versus Gedanke) werde die Qualität des Killmayer'schen

Cœuvres nicht im Blick auf objektive Stil-Kategorien (etwa „gefährlich vertrautes“ Tonmaterial) bestimmbar, sondern erst bei Beachtung der überraschenden Kontextualisierung und verfremdenden Transformierung gängiger Topoi durch den Komponisten. Killmayer nutze die „Fallhöhe“ des Vertrauten, um mit Witz und Heiterkeit, mit Melancholie und Ironie den Erwartungen von Spielern und Hörern auszuweichen. Je höher die Vertrautheit der musikalischen Erscheinung sei, desto größer das in ihr schlummernde Erregungspotenzial.

„Killmayer, Hölderlin, Robbespierre ...“ – so der Titel des Vortrags von Hans-Christian von Dalden (Singen), der in Manier eines Fussballreports mit einem humoristischen Analysebericht von Killmayers *Das Feld ist kahl* aus kompositionsinterner Perspektive begann. Es sollte anschaulich werden, wie ein Sportbericht (als „geistgewordene Wirklichkeit“) nur nicht sämtliche Schwingungen eines tatsächlichen Spiels (als bereits „geschiedener Wirklichkeit“) einfangen könne. Ähnlich verhalte es sich mit einer Partitur, die bloß „Teilschwingungen“ einer weit größeren „Welle von Wirklichkeit“ festhalte. Wenn Hölderlin sich lebenslang von der „Welle“ der griechischen Antike habe antreiben lassen, so bleibe bei Killmayer die Romantik als ein irgendwie Erinnertes präsent.

Rückbesinnung und Erinnerung im Blick auf verloren gegangene Kindheit durchzogen Enjott Schneiders Beitrag „Kunst ist Kindheit nämlich“ (Rilke) – Der ‚Kind‘-Archetyp als Agens in Wilhelm Killmayers Werk“. Mit den psychoanalytischen Modellen Jungs umschrieb Schneider den Antrieb zur künstlerischen Produktion als den Versuch, Erfahrungen von Kindheit wieder einzuholen. Anhand von Zitaten Rilkes und Hölderlins, Klees und Miròs sowie Schuberts, Schumanns und Mahlers sollte deutlich werden, wie es diesen Künstlern im kreativen Tun um das Wiedererlangen des eigenen kindhaften Bewusstseins gehe und der Schaffensprozess – wie bei Killmayer – aus dem Wunsch motiviert sei, mit den Sinnen eines Kindes nach eigenen Gesetzen eine musikalische Welt zu gestalten.

Gernot Gruber (Wien) entwarf in seinem Vortrag „Die Kunst des Fragilen. Zu Wilhelm Killmayers Mörrike-Liedern“ ein spannendes Bild der eigenen Hör- und Partiturwahrnehmung. Obschon als Zyklus konzipiert würden Killmayers *Mörrike-Lieder* die Erwartung eines in sich geschlossenen, teleologischen Verlaufs nicht erfüllen. Umso mehr träte die Parataktik der Glieder hervor, die in Momenten der Verdichtung überwunden würde. Es komme zu einem für ihn faszinierenden Spiel zwischen Verlaufsstrukturen und überraschendem Für-sich-Sein von Details, die als unmotiviert erscheinende Impulse oder als semantisch vorgeprägte Topoi dem Gedichtstext hinzukomponiert würden. Offenkundige Fragilität schaffe auf Seiten des Hörers Raum, das Gehörte mit gedanklicher Eigenproduktion anzureichern.

Am Abend des ersten Kongressstages stand ein begeistert aufgenommenes Konzert im Saal der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Christoph Prégardien (Tenor) und Siegfried Mauser (Klavier) interpretierten den I. und III. Zyklus von Killmayers *Hölderlin-Liedern*, zwischen denen Mauser überdies ein Podiumsgespräch mit dem Jubilar führte.

Im Zentrum des zweiten Tages stand das orchestrale Schaffen Killmayers. Hanns-Werner Heister (Hamburg) ging in seinem Vortrag „Was mir die Natur erzählt“ auf dessen vierte sinfonische Dichtung ein, die den Untertitel *Im Freien* trägt. Dessen programmatische Verwirklichung erfolge gerade nicht in der Manier, straff und überwältigend eingängige Themen zu entwickeln, sondern in der Art eines Minimalismus der Mittel und tatsächlichen „Frei-Seins“ von musikalisch-systemischen Zwängen (etwa durch extensive Nutzung von Generalpausen und die als „Münchner espressivo“ bezeichnete punktuelle Aufladung von Einzeltönen). Mit Verweisen auf Verdi, Brahms, Bruckner, Mahler und Hartmann deutete Heister an, wie Killmayer den Fundus spätromantischer Themengestaltung auf schwer festzulegende Weise stets neu zu nutzen wisse.

Mit seinem Referat „Verschüttete Zeichen. Killmayer als Sinfoniker“ ordnete Laurenz Lüticken (Zürich) das sinfonische Schaffen des Komponisten in die Gattungszusammenhänge seit dem 19. Jahrhundert ein und schloss eine Charakterisierung der Einzelwerke an. Killmayers Gattungsbeiträge umkreisten die „Idee von Sinfonie“, die erinnernd entrückt erscheine, aber nicht mehr zu konturierter Gestalt finde. Die äußeren Entstehungsbedingungen (Killmayers Sinfonien entstanden sämtlich zwischen 1968 und 1973) erwiesen sich als eine Amalgamierung der sonst anzutreffenden Verfahren der Sinfoniekomposition, bei der entweder nur ein einziger (monumentaler)

Beitrag geleistet werde oder aber langfristig eine Serie von Sinfonien entstünde. Bezeichnend für Killmayers sinfonisches Schaffen seien kleine Besetzungen, die nur mehr eine Ahnung von der Größe eines spätromantischen Sinfonieorchesters aufscheinen ließen, sowie der Verzicht auf vor-sätzlich geplante Entwicklungsverläufe zugunsten von Allusionen und Chiffren.

Ulrich Dibelius (Gauting) sprach in seinem Vortrag „Gebannt vom Potential der Zwischenzeit“ über die Orchesterkomposition *Nachtgedanken*, die in Killmayers Instrumentalmusik insofern eine Zentralstellung einnehme, als der Einzelton hierin zum fundamentalen Bedeutungsträger aufgewertet werde, doch Ausdehnung und Geschlossenheit des Stücks zugleich in optimalem Verhältnis stünden. Eine kompositorische Verlaufsbeschreibung sollte vermitteln, wie neben Einzelphänomenen eine durchlaufende Ostinato-Spur mehr oder weniger wahrnehmbar bleibe – somit ein Hörbild des eigenen Selbst während der Nacht entstehe, das schwankend wahrnehme und erinnere.

Jörn Peter Hiekel (Dresden) machte „Anmerkungen zu Killmayers ‚Schumann in Endenich‘“, wobei er in seinem Werkporträt den programmatischen Hinweis auf Schumann zurückstellte, um in Bezug auf die Rezeption nicht zu einseitig festgelegt zu sein. Das verstörend Konfliktvolle, die Spannungen zwischen erklingendem Werk und Notat (an einer Stelle ist ein „singendes Glissando“ für Pauken vorgeschrieben) würden sich so in ihrer Eigensprachlichkeit womöglich treffender freilegen lassen.

Umgekehrt suchte Rainer Nonnenmann (Köln) rezeptive Bezüge von Killmayer zu Schumann herauszustellen. Unter dem Titel „Im Dunkeln gesungen“ setzte er sich mit jenen neun Heine-Texten auseinander, die von beiden Komponisten vertont wurden. Killmayer sei in der schwierigen Situation gewesen, Texte zu vertonen, die bereits unwiderruflich mit den Kompositionen Schumanns verschmolzen seien und die er gleichsam habe überschreiben müssen. An fünf analytischen Beispielen sollte anschaulich werden, wie Killmayer – neben eigenen Neuentwicklungen – seine Heine-Vertonungen durchaus an Schumann anlehne. Nicht nur werde eine „Aura des romantischen Kunstliedes“ heraufbeschworen, es entstehe geradezu eine „Musik über Musik des 19. Jahrhunderts“, für die das Etikett eines „paradoxen Historismus“ zur Diskussion gestellt wurde.

Wilhelm Killmayer war anwesend bei allen Veranstaltungen, zu denen erfreulicherweise über 250 Teilnehmer begrüßt werden konnten. Ein Tagungsbericht wird im Jahr 2009 als Sonderband der *Musikkonzepte*, herausgegeben von Ulrich Tadday, erscheinen.

Stuttgart, 3. und 4. November 2007:

„Die Grand Opéra zwischen Halévy und Berlioz“

von Udo Sirker, Essen

Aus Anlass der Aufführung von Hector Berlioz' *Les Troyens* an der Staatsoper Stuttgart fand in deren Räumen ein zweitägiges Symposium statt. Wissenschaftler/innen aus den USA, Großbritannien, Frankreich und Deutschland waren zusammengekommen, um sich mit verschiedenen Teilaspekten der Grand Opéra auseinanderzusetzen.

Die Samstag-Morgen-Session eröffnete Hugh Macdonald (St. Louis) mit einem Vortrag über die „Orchestral Resources at the Paris Opéra from ‚La Juive‘ to ‚Les Troyens‘“. Die Grand Opéra sei offen gewesen für neu entwickelte Instrumente, die im Orchester wie auch bei Bühnenmusiken Verwendung gefunden hätten.

Inwieweit christlich-jüdische Elemente im Operschaffen der Zeit eine Rolle spielten, erörterte Isabelle Moindrot (Tours) in ihrem Vortrag „La représentation des Juifs dans le théâtre lyrique“. Arnold Jacobshagen (Köln) ging in seinem Beitrag „Grand Opéra als szenischer Text – Halévys ‚La Juive‘ zwischen Partitur und Regiebuch“ der Frage nach, inwieweit die überlieferten Livrets de mise en scène einen Anspruch auf authentische Aufführung erheben können. Jean-Claude Yon (St. Quentin) beleuchtete in seinem Vortrag „Eugène Scribe, le dramaturge du Grand Opéra“

geschichtliche und soziale Hintergründe, die sich aus der Tätigkeit Scribes als Librettist herleiten lassen.

In der Nachmittags-Session berichtete Gerard Condé (Corniment) in „Les Troyens' de Berlioz, un opéra hors du temps“ über Berlioz'sche Rückwendung zu klassisch-antiken Stoffen. Über „The Political Implications of the Original Ending of ‚The Troyens‘“ referierte Peter Bloom (Northampton), wobei Zusammenhänge zwischen künstlerischem Anspruch und politischen Implikationen herausgestellt wurden. Rainer Schmusch (Saarbrücken) sprach über „Der ‚Weltgeist‘ in der Oper – Musikalische Historiographie in Meyerbeers ‚Les Huguenots‘ und Berlioz' ‚Les Troyens‘“. In seinem Vortrag ging er auf Zusammenhänge zwischen Politik und Kunst ein; letztendlich spielen hier auch der Einfluss der Kommerzialisierung der Grand Opéra eine Rolle. In einem ähnlichen Umfeld war der Vortrag von Matthias Brzoska (Essen) angesiedelt, der über „Geschichtsphilosophische Dimensionen der Grand Opéra“ sprach und die Bedeutung der Masse in den historischen Opernstoffen hervorhob.

Die Samstags-Session wurde von einem Vortrag von Pierre-René Serna (Paris) mit dem Titel „Les Troyens': Un Contre-Grand Opéra?“ eingeleitet. In seiner Untersuchung „Le spectre d'Hector“ weitete Alain Patrick Olivier (Paris) den Horizont auf übergreifende kulturgeschichtliche und politische Dimensionen aus. Andreas Münzmay (Stuttgart) sprach über „Quelle est donc cette voix secrète...?“ oder: Auf wie unterschiedliche Weise Scribe und Berlioz als Grand-Opéra-Librettisten zum Publikum sprechen und welche Konsequenzen das für das Komponieren hat“. Hiernach sind die Berlioz-Texte geradewegs Gegenentwürfe zu denen Scribes. In Berlioz' klassizistischer Grundhaltung stehe wieder das „Schöne“ und „Erhabene“ im Mittelpunkt im Gegensatz zu dem „Interessanten“ bei Scribe.

Der Vortrag von David Charlton (London) befasste sich mit „Italianate Forms in ‚Les Troyens‘“. Anhand zahlreicher Beispiele wurde auf die Adaption italienischer Formen und ihrer Modifikationen bei Berlioz verwiesen. Das Abschlussreferat Joachim Kremers (Stuttgart) mit dem Titel „Frankreichrezeption in Deutschland“ wurde auf die „Rezeption der ‚Trojaner‘“ hin präzisiert. Eine Rückwendung zur Klassizität schaffe einen bestimmten Erwartungshorizont für den Hörer. Gehörte und erinnerte Musik habe eine durchaus historische Dimension, ziele aber auch auf Aktualisierung.

In der von Matthias Brzoska geleiteten Abschlussdiskussion wurden aktuelle Fragen bezüglich der Grand Opéra auch mit Theaterpraktikern diskutiert.

Die Teilnehmer des Kongresses, der vorzüglich organisiert war, konnten abschließend einer Aufführung von *Les Troyens* beiwohnen. Die Beiträge sollen demnächst publiziert werden.

Bayreuth/Thurnau, 21. bis 23. November 2007:

„Musiktheater: Von der Wissenschaft zur Praxis“

von Anne Henrike Wasmuth, Bayreuth

Anlass der Tagung, die konzeptionell und organisatorisch von Daniel Brandenburg betreut wurde, war das 30-jährige Jubiläum des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau (FIMT) an der Universität Bayreuth. Ziel war es, unter dem Thema „Musiktheater: Von der Wissenschaft zur Praxis“ ein wichtiges Anliegen des im Oktober 2006 ins Amt eingeführten neuen Instituts-Leiters Anno Mungen aufzugreifen und dem wissenschaftlichen Nachwuchs eine Plattform zur Präsentation wissenschaftlicher Projekte zu bieten. Junge Promovenden und Habilitanden sollten ihre Arbeiten aus der Perspektive ihrer Relevanz für die Praxis vorstellen. Darüber hinaus war eine Reihe namhafter Praktiker eingeladen, die aus der Praxis-Perspektive Fäden in die Wissenschaft spannen.

So gab Ilka Seifert (Berlin) Einblick in ihre dramaturgische Praxis und berichtete von innovativen Musiktheater-Projekten, die Möglichkeiten neuer Dramaturgien aufzeigten. Knut Holtsträter (Thurnau) machte auf ein ständiges Dilemma zwischen Wissenschaft und Praxis aufmerksam,

was er in differierenden Tempi ausmachte. Stark sei die Wissenschaft dann, wenn sie Zeit habe, weshalb er für neue methodische Verfahren bei zeitgenössischen Untersuchungsgegenständen plädierte. In die Dramaturgie des japanischen Nō-Theaters führte Juliane Weigel (Hamburg) ein, die nach grundsätzlichen Anforderungen der Oper Paavo Heininens *Silkkirumpu* (1984) an die Regie fragte und damit ganz allgemein Fragen von Interkulturalität in der szenischen Praxis problematisierte. Pei-Fang Frederika Tsai (Bonn) eröffnete Perspektiven für Opernforscher in Taiwan, einem Land, in dem kein einziges Opernhaus existiert.

Im Interview mit Daniel Brandenburg gab der Countertenor Kai Wessel (Wien) detaillierte Einblicke in das weite Feld der Begegnung von Wissenschaft und Praxis in der historischen Aufführungspraxis und der historisch fundierten Gesangsausbildung. Wessel prangerte insbesondere die mangelnde Kommunikation zwischen Sängern und Wissenschaftlern an und rief dazu auf offensiv auf Sänger zuzugehen. Jana Spáčilová (Brünn) und Ondřej Macek (Prag) richteten ihr Augenmerk ganz auf die Aufführungspraxis der Barockoper *Costanza e Fortezza* (1723), bevor sich Kai Köpp (Karlsruhe) mit diesem Thema auf allgemeiner Ebene befasste, das auch das Spannungsverhältnis zwischen Industrie und Wissenschaft berührte. Er forderte einmal mehr eine praxisorientierte Forschung ein. Dem Stimmklang der Faustina Bordoni spürte Saskia Woyke (Weimar) nach und sah diese im Gegensatz zur heutigen Besetzungspraxis der für die Sängerin geschriebenen Partien. Auch Martin Knust (Wolgast) beschäftigte sich mit Fragen des Gesangs, indem er den Spuren des Melodrams in Wagners Werken und den Wurzeln des Sprechgesangs nachging. Ulrich Etschelt (Kassel) machte anschaulich, wie gerade in der Musikedition die Kluft zwischen Wissenschaft und Praxis geschlossen werden könne. Am Beispiel des Komponisten John Williams zeigte Peter Moormann (Mainz) in allgemeingültiger Weise genrespezifische und standardsituative Kompositionsmuster auf. Der Frage nach der Autorschaft eines Werks ging Caroline Lodemann (Berlin) am Beispiel von Christoph Schlingensiefels Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung nach. Sie machte deutlich, wie stark die Rezeption eines Werkes vom Verständnis der Autorschaft geleitet wird und in welcher Form Wissenschaft hier klärend wirken kann. Stephan Strötgen (Bonn) gab Einblicke in das Thema des Audio-Branding. Am Beispiel einer Branding-Konzeption für das FIMT erläuterte er Ziele, Funktionsweisen und Regeln, durch die Marken in Musik gesetzt werden. Christine Sievert (Köln) sensibilisierte für die Opernbearbeitung im 18. Jahrhundert und plädierte für eine Realisierung von Bearbeitungen im Konzertbetrieb wie für den Tonträgermarkt.

Publizist und Journalist Frieder Reininghaus (Köln) polarisierte in seinem Impulsreferat durch die These, das Musiktheater brauche keine Musiktheaterwissenschaft. Allerdings hielt er ein Plädoyer für eine Pflege der Musiktheaterwissenschaft um ihrer selbst willen, die sich der Praxis nicht anbieten müsse. Im Anschluss an das von Stephanie Schröder (Thurnau) konzipierte Gesprächskonzert vom Vorabend („Töchter, Tanz und Teufel – Bühne und Ballsaal im Salon“) diskutierten die Teilnehmer Möglichkeiten und Formen der Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse. Der am Vortag mit dem Thurnauer Preis für Musiktheaterwissenschaft ausgezeichnete David Roesner (Exeter) stellte sein neues Forschungsprojekt vor, das sich mit Entstehungsprozessen zeitgenössischen Musiktheaters auseinandersetzt und nach einem Kreativitäts-Begriff sucht. Dabei wird ganz bewusst durch ein praktisches Projekt der direkte Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis vorangetrieben. Katharina Hottmann (Hamburg) stellte Richard Strauss' Repertoirepolitik vor und stellte diese in Zusammenhang zum wieder neu aufgeworfenen Diktum von der Oper als antiquiertester aller Kunstformen.

Flankiert wurde die Tagung durch einen im Rahmen der Ringvorlesung „Was ist Musiktheater?“ stattfindenden Vortrag von Werner Klueppelholz (Siegen) über Kagels Musiktheater auf und jenseits der Bühne und dem Festvortrag von Erika Fischer-Lichte (Berlin), die sich mit Cages *Europeras 1&2* beschäftigte. Beide Vorträge berührten die auch während der Tagung immer wieder aufgeworfenen Fragen nach Werkhaftigkeit und Aufführung.

Angeregte, lebhaft Diskussionen zu den einzelnen Beiträgen zeigten, wie befruchtend für beide Seiten ein Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis sein kann und welcher hoher Bedarf an Austausch trotz noch bestehender Berührungängste auf beiden Seiten besteht. Der Wissenstransfer zwischen Musiktheaterwissenschaft und Musiktheaterpraxis, so könnte man Bilanz ziehen, kann

zweifelsohne noch vertieft werden. Die Thurnauer Tagung hat gezeigt, welche interessante Perspektiven damit verbunden sein können.

Wien, 29. November bis 1. Dezember 2007:

„Achstes internationales Franz Schmidt Symposium in Wien“

von Christina Meglitsch, Wien

Von 29. November bis 1. Dezember 2007 lud die Franz Schmidt Gesellschaft Wien zum Achten internationalen Franz Schmidt Symposium. Das Thema des diesjährigen Symposiums war das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900 bis 1945, wobei die Auftragskompositionen von Paul Wittgenstein und die damit verbundenen besonderen Aspekte für Klaviermusik für die linke Hand eine besondere Rolle spielten.

Aufgrund des eng gefassten Genres, das man sich vorgenommen hatte, war eine, von den verschiedensten Aspekten ausgehende, umfassende und tief greifende Untersuchung des Themas möglich. Von den 17 in- und ausländischen Referenten konnte dadurch während der zweieinhalb Symposiumstage ein dichtes Bild gezeichnet werden.

Während man sich dem Thema am Vormittag des ersten Tags mit allgemeinen Vorträgen über die Entwicklung der Gattung Klavierkonzert im 18. (Martin Eybl, Wien) und 19. (Tomi Mäkelä, Magdeburg/Berlin) Jahrhundert behutsam näherte und den Blick auch auf die Entstehung des Genres der Klaviermusik für die linke Hand warf (Gerhard Winkler, Eisenstadt; Robert Pascall, Nottingham), widmeten sich die Symposiumsteilnehmer am Nachmittag schwerpunktmäßig Franz Schmidt und dessen künstlerischer Beziehung zu Paul Wittgenstein (Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich; Thomas Leibnitz, Wien; Georg Predota, Hongkong).

Gerhard Winkler (Eisenstadt) nannte in seinem Referat den Dreihandeffekt (drei oder vier Stimmen auf zwei Hände aufgeteilt), der sich aus der Virtuositentechnik entwickelte, als Grundlage für die Entwicklung der linkshändigen Klavierliteratur, deren technische Voraussetzung sich schon über Jahrzehnte vorbereitete. Der Kriegsinvalide Paul Wittgenstein prägte diese neu entstandene Gattung der Klavierliteratur entscheidend mit. Als Mäzen finanzierte er Auftragswerke, die ihn als Pianisten im Allgemeinen und seine Behinderung im Speziellen gekonnt ins Rampenlicht stellten. Dabei räumte er sich ein großes Mitspracherecht im Kompositionsprozess ein und legte vertraglich genaue Auflagen fest, die nicht zuletzt das alleinige Aufführungsrecht beanspruchten (wodurch er die regelmäßige Präsenz der für ihn geschriebenen Werke im Musikbetrieb verhinderte).

Auch wurde die Frage erörtert, wieso sich die Gattung gerade für die linke und nicht für die rechte Hand entwickelte. Einerseits spielte der Sensationsgedanke eine große Rolle – die schwächere linke Hand sollte virtuos präsentiert werden –, andererseits ist die Korrelation zwischen rechter Hand und Tastatur ungeeigneter als zwischen linker Hand und Tastatur. Aufgrund der angeführten Gründe wurde die Vermutung in den Raum gestellt, dass der Verlust der linken Hand das Ende der pianistischen Laufbahn bedeutet hätte.

Außerdem wurde die Frage aufgeworfen, ob es prinzipiell die Absicht des Komponisten bzw. Interpreten war, für den Hörer die hohen technischen Anforderungen offensichtlich werden zu lassen oder ob es eher eine Leichtigkeit zu demonstrieren galt, mit der diese virtuoson Herausforderungen bewältigt werden sollten – zwei ganz unterschiedliche ästhetische Ansätze, die keine Beantwortung fanden.

Dass Wittgenstein in Franz Schmidt einen Komponisten gefunden hatte, mit dem seine Musikanschauung und formalen Vorstellungen wesentlich übereinstimmten, konnte wiederum Thomas Leibnitz (Wien) aus der Sicht Franz Schmidts anhand des *Klavierkonzerts* Es-Dur und Georg Predota (Hongkong) aus der Sicht Paul Wittgensteins eindrucksvoll darstellen. (Der Nachlass Paul Wittgensteins wurde versteigert und befindet sich zurzeit in Hongkong, wo er kontinuierlich aufgearbeitet und erschlossen wird.)

Am zweiten Symposiumstag folgten nach einem einführenden Vortrag zum Klavierkonzert vor 1945 von Erwin Barta (Wien) Beiträge zu exemplarischen Klavierkonzerten. Ulrich Konrad (Würzburg) widmete sich dem *Panathenäenzug* von Richard Strauss, bei dem genauso wie bei Ferruccio Busonis *Klavierkonzert* mit Altsolo und Schlusschor op. 39 (Federico Celestini, Graz) die poetische Idee des Werkes und nicht die unmittelbare Virtuosität im Vordergrund stand. Beide Werke haben wie fast alle besprochenen Klavierkonzerte nicht den Einzug auf die Podien geschafft, was im konkreten Fall beide Referenten auf die Uneinheitlichkeit der Werke in Bezug auf ihre musikalische Form und den ideellen Gehalt zurückführten. Mit seiner Besprechung des Schönberg'schen Klavierkonzertes unterstrich Eike Feß (Wien) die traditionellen klassizistischen und romantischen Züge, die dieses Klavierkonzert, obwohl es auf Dodekaphonie beruht, aufweist. Matthias Henke (Kassel) zeichnete mit den von ihm vorgestellten Klavierkonzerten op. 18 und op. 81 von Ernst Krěnek einen rasanten Entwicklungsbogen vom noch tonalen, spätromantischen Virtuosenkonzert zum einzigen zwölftontechnisch durchkomponierten Konzert der Klavierliteratur. Besonders spannend war auch die Gegenüberstellung der von Wittgenstein bei Maurice Ravel, Sergej Prokofjew oder Erich Wolfgang Korngold beauftragten Klavierkonzerte durch Albert Sassmann und Carmen Ottner (Wien). Wilhelm Sinkovicz (Wien) ortete in Paul Hindemiths Klavier-Orchesterwerken eine tendenzielle Steigerung der Bildhaftigkeit und Expressivität, die er mit vielen Musikbeispielen belegte.

Von Andreas Holzer und Annegret Huber (Wien) erörtert wurde auch die Dimension der politischen Gesinnung der Komponisten und die damit verbundene Frage, ob wir zum Beispiel Hans Pfitzners oder Joseph Marxs Musik konsumieren und dabei die Verknüpfung zwischen deren Weltanschauung und Musikästhetik unbeachtet lassen können. Annegret Huber analysierte unter anderem diese Fragestellung anhand Pfitzners Klavierkonzert und der vor kurzem stattgefundenen Aufführung von Pfitzners Kantate *Von deutscher Seele* am Tag der deutschen Einheit durch Ingo Metzmacher und dem Deutschen Sinfonieorchester Berlin. Sie kam zu dem Resultat, dass Musik zwar unpolitisch gemeint sein kann, dass aber Werkstrukturen immer erst durch die Hörschaft Sinn verliehen wird und so eine Politisierung von Musik stattfinden kann.

Die Gesamtheit der Referate machte vor allem die breite stilistische Sphäre bewusst, in der sich die Gattung Klavierkonzert vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis 1945 manifestierte. Die Notwendigkeit nach einer Erweiterung des Blickwinkels und der Perspektiven in Bezug auf eine differenziertere Bewertung dieser Werke wurde evident und auch gefordert, da die bis jetzt verwendeten oberflächlichen Kategorisierungen dafür nicht ausreichen und viele Werke aus diesem Grund dem Schubladendenken ausgeliefert sind.

Die umfassende Gestaltung und liebevolle Organisation dieses dreitägigen Symposiums sind vor allem dem Engagement der Generalsekretärin der Franz Schmidt Gesellschaft, Frau Dr. Carmen Ottner, zu verdanken. Im Detail nachzulesen sein werden alle Beiträge im Band 16 der Studien zu Franz Schmidt, welche die Franz Schmidt Gesellschaft in absehbarer Zeit veröffentlichen wird.

Paderborn, 6. bis 8. Dezember 2007:

„Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung“

von Reinmar Emans, Bochum

Die Organisation und Leitung dieser anregenden internationalen und interdisziplinären Tagung, die im Heinz-Nixdorf-Museumsforum einen würdigen Rahmen fand, lag in den Händen von Joachim Veit und den Mitarbeitern des in Detmold beheimateten DFG-Projektes „Digitale Musikedition“ (Edirom). In mancherlei Hinsicht war diese Tagung eine Fortsetzung des im Oktober 2006 in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur stattgefundenen Kolloquiums „Digitale Medien und Musikedition“ und des während der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Heidelberg Oktober 2006 von der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute veranstalteten Workshops zur Editionstechnik „Computer und Musikwissenschaft“.

Perspektiven zur digitalen Zusammenarbeit über Fach- und Raumgrenzen hinweg entwickelten Reinhard Keil (Paderborn) und Fotis Jannidis (Darmstadt). Ersterer stellte die in Paderborn entwickelte Medi@rena vor und plädierte sehr überzeugend für virtuelle Wissensräume, dank derer die eindimensionale Übermittlung von Wissen massiv erweitert würde. Letzterer berichtete über TextGrid, eine modulare virtuelle Plattform für verteilte und kooperative wissenschaftliche Textdatenverarbeitung, die freilich auch für Editionen und durch offene Schnittstellen für weitere Projekte nutzbar gemacht werden kann. Mit einer solchen Rationalisierung des wissenschaftlichen Arbeitens erreicht man zugleich einen optimierten Zugriff auf Primärquellen und Werkzeuge. Rolf Bäumer (Paderborn) legte die Defizite in der Nutzung der neuen Medien in der Medienwissenschaft bloß; hier freute sich der Musikwissenschaftler, scheint es doch so, als habe unser Fach in diesem Bereich deutlich die Nase vorn. Bernhard Appel (Bonn) diskutierte „Kriterien zur Kodierung genetischer Varianten in Kompositionen“; hierbei unterschied er nach A. Grésillon unterschiedliche Substitutionsformen und machte deren Unterschiede anhand der Differenzierung von Revisions- und Sofort-Varianten deutlich. Erkennbar wurde so auch die Notwendigkeit, den Codierungs-Standards zunächst solche terminologischer Art vorzugehen zu lassen.

In der Nachmittags-Sektion des ersten Tages berichteten Stefan Morent (Tübingen), Johannes Kepper (Detmold/Paderborn) und Eleanor Selfridge-Field (Stanford, USA) über Probleme der Codierung von Musik. Dabei wurde deutlich, dass derzeit trotz einer Vielzahl von Konzepten für die Notencodierung ein in jeder Hinsicht für musikeditorische Belange geeignetes Datenformat noch fehlt, muss ein solches doch sowohl die inhaltlich analytische Erschließung ermöglichen, zugleich aber die Voraussetzung für das Erzeugen eines ansprechenden Notensatzes bieten.

Vor allem lassen sich bislang Mehrdeutigkeiten des Notentextes, die häufig von Unsicherheiten des Editors begleitet sind, noch nicht adäquat darstellen. Dass freilich auch in diesem Sinne die Entwicklung Fortschritte gemacht hat, belegten die Referenten. Die von Johannes Kepper problematisierten Notenbeispiele, die unterschiedliche zum Teil bislang nicht erfüllbare Anforderungen an Editionstools darstellen, hatten dabei einen doppelten Zweck. Zum einen sollten die Schwierigkeiten, die sich häufig nur in Einzelfällen oder je Autor ergeben und daher von einem Entwickler kaum je vorhersehbar sind, aufgezeigt werden; zum anderen bildeten sie aber auch den Ausgangspunkt für die Nachmittagssession, in der die Entwickler von MusicXML und MEI, Michael Good (Los Altos, USA) und Perry Roland (Charlottesville, USA) ihre jeweiligen Codierungen diskutierten, mit denen diese Probleme gelöst werden könnten. Deutlich wurde vor allen Dingen, dass beide seit dem Mainzer Symposium nicht nur verstärkt auf die Bedürfnisse der wissenschaftlichen Editoren einzugehen gewillt sind, sondern hier auch mit eindeutiger Zielsetzung weitergearbeitet haben.

Einen weiteren Tagungsschwerpunkt bildete die Diskussion um Vor- und Nachteile der Retrodigitalisierung. Dass in dieser Expertenrunde die Literaturwissenschaft besonders stark vertreten war, verwundert kaum, liegen doch bei der Literaturdigitalisierung bereits seit längerem nicht nur Erfahrungen, sondern auch handfeste Ergebnisse vor. Dass gleichwohl in Folge der Retrodigitalisierung noch weiterhin Probleme zu lösen sein werden, zeigte sich nicht nur am Beispiel des Düsseldorfer „Heinrich-Heine-Portals“, das von Bernd Füllner (Düsseldorf) vorgestellt wurde, sondern auch in den Arbeiten, mit denen sich das Trierer Kompetenzzentrum und seine Mitarbeiter Thomas Burch und Andrea Rapp (Trier) derzeit beschäftigen. Weitere Kurzreferate hielten Gabriele Buschmeier (Mainz), Norbert Otto Eke (Paderborn), Roland Kamzelak (Marbach), Werner Wegstein (Würzburg) sowie die Mitarbeiter des EDIROM-Projektes unter Einschluss von Joachim Veit. Hier zeigte die Diskussion, dass vorab im Wesentlichen noch geklärt werden muss, was oder auch wie etwas ediert werden soll. Die immer wieder zu beobachtende Tendenz, bei der Codierung auf die Umsetzung eins zu eins abzielen, dürfte zumindest unter editionsphilologischem Aspekt noch nicht der Weisheit letzter Schluss sein.

Neben der öffentlichen Sitzung der TEI-Arbeitsgruppe „Briefe und Tagebücher“ beschlossen vier Workshops den zweiten Tag des Symposiums, die sich einerseits als „Einführung in die Textauszeichnung der Text Encoding Initiative (TEI)“ verstanden, andererseits Einblicke gaben in: grundlegende Arbeiten im Vorfeld digitaler Musikeditionen, in Textauszeichnung von Briefen mit TEI

sowie in die editorische Arbeit mit Unterstützung der Edirom-Werkzeuge. Am Schlusstag wurden laufende Projekte vorgestellt, deren Basis oder Ziel digitale Editionen sind. Theodor Dumitrescu und Marnix van Berchum (Utrecht) führten unter dem Schwerpunkt von Varianten ihre CMME Occo Codex Edition vor. Ebenfalls mit Varianten bei Renaissancemusik in digitaler Aufbereitung beschäftigte sich Laurent Pugin (Montreal, Kanada) innerhalb des Projekts „Aruspix“. Ulrich Leisinger (Salzburg) berichtete über die Entwicklung, welche die digitale Mozart-Edition inzwischen gemacht hat, schaute aber auch weiterhin in die Zukunft des Projektes. Marketa Štědranská Edition von Dvořaks *Humoreske* op. 101/7 basiert auf dem Edirom-Tool, welches damit seine Tauglichkeit erneut bewies. Das gleiche Tool wurde nutzbringend eingesetzt für die Notenpräsentationen bei Annette Müllers (Zwickau) „Überlegungen zu einer textgenetischen Darstellung am Beispiel von Robert Schumanns Adagio und Allegro op. 70“ wie auch für Christine Siegerts (Köln) in Arbeit befindlicher Edition von Joseph Haydns Arienbearbeitungen; der Vergleich zwischen Fassungsdarstellungen auf Papier und am Bildschirm wies unmittelbar die besonderen Vorzüge des digitalen Mediums auf. Ebenfalls unter diesem Aspekt zu sehen waren die Veränderungen, die der Vergleich der früheren mit der neueren digitalen Edition von Carl Maria von Webers *Klarinettenquintett* offenlegte und die von Daniel Röwenstrunk und Peter Stadler (Detmold/Paderborn) demonstriert wurden.

Bei der Abschlussdiskussion wurde deutlich, welches Potenzial in den digitalen Medien für die Edition noch schlummert. Gleichzeitig wurde wiederholt betont, wie wichtig die fachübergreifende Arbeit an dieser Entwicklung ist und dass die Vernetzung nicht allein digital sein darf. Infolge dessen wurden weitere gemeinsame Projekte angeregt und für den Bereich der textgebundenen Editionen eine Nachfolgetagung in Trier beschlossen. Eine Drucklegung der Referate ist geplant.

Parma, 12. bis 15. Dezember 2007:

„Francesco Buti tra Roma e Parigi: Diplomazia, poesia, teatro“

von Michael Klaper, Erlangen/Würzburg

Der von Francesco Luisi (Parma) veranstaltete internationale Kongress dürfte der erste gewesen sein, der einen Librettisten des 17. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellte: den apostolischen Protonotar, Diplomaten und Dichter Francesco Buti, dessen musikhistorische Bedeutung vor allem darin besteht, dass er die Libretti für die italienischen Opern schrieb, die Jules Mazarin während seiner Zeit als Erster Minister Frankreichs in Paris aufführen ließ. Der Kongress fand im Rahmen eines von Luisi geleiteten italienischen Forschungsprojekts zu Buti statt, das unter anderem eine kritische Ausgabe von dessen Werken zum Ziel hat, worüber auf einem abschließenden Roundtable diskutiert wurde.

Die Vorträge waren in drei thematische Bereiche gruppiert, die den wesentlichen Bezugspunkten Butis und seinen Tätigkeitsfeldern Rechnung trugen: zum einen seiner römischen Herkunft und Tätigkeit als Sekretär des Kardinals Antonio Barberini („Nella cerchia dei Barberini. Francesco Buti e la Roma del suo tempo“), zum anderen seiner französischen Lebensphase und seinen Diensten für Mazarin („Nella cerchia di Mazzarino. Mito e dramma per musica“) und schließlich seiner *poesia per musica* im Spannungsfeld italienischer und französischer Traditionen („Suono e parola, stili e contaminazioni“).

Die Kenntnisse über die Person Buti erweiterten die biographisch ausgerichteten Beiträge von Maria Luisi (Rom) und Francesco Luisi, die das neu aufgefundene Testament Butis auswerteten, sowie der von Michael Klaper (Erlangen/Würzburg), der bislang unbekannte Dichtungen und Briefe Butis an Antonio Barberini vorstellte.

Eine größere Zahl Beiträge beleuchtete den Umkreis Butis und den Kontext seines Wirkens. Saverio Franchi (Rom/Perugia) sprach über das Mäzenatentum in Rom unter Papst Urban VIII., Rossana Cairra Lumetti (Rom) über die politisch-soziale Stellung der Barberini-Familie und Nicoletta Guidobaldi (Bologna) über Andrea Sacchis Porträt des Kastraten Marc-Antonio Pasqualini,

der in Butis Oper *L'Orfeo* (1647) den Part des Aristeo gesungen hat. Den Hintergrund von Butis römischen Opernlibretti erhellten Elena Tamburini (Bologna) mit einem Blick auf das römische Theater des frühen 17. Jahrhunderts und Gloria Staffieri (Rom) mit einer Untersuchung der geistlichen Libretti Giulio Rospigliosis in ihren europäischen Zusammenhängen. Dem weiteren Kontext gewidmet waren Beiträge von Giancarlo Rostirolla (Chieti) zur Ausbildung von Musikern in Rom zur Zeit Butis, von Patrizio Barbieri (Lecce) zur Musik und den Musikinstrumenten ‚alla greca‘ im Seicento, von Paolo Gozza (Bologna) zur Frage des musikalischen Geschmacks in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und von Roberto Mercuri (Rom) zur Bedeutung der Linguistik für die Untersuchung von Theaterdichtung.

Die Tatsache, dass Buti als Verfasser von Kantatentexten bekannt ist, war der Hintergrund einer Reihe von Beiträgen zur italienischen Kantate des 17. Jahrhunderts: von Arnaldo Morelli (L'Aquila) zu ihrem sozialen Ort, von Christine Jeanneret (Genf) zu ihrer handschriftlichen Überlieferung und von Alessio Ruffatti (Paris) zu ihrer Verbreitung und stilistischen Adaption an den französischen Geschmack.

Die meisten Vorträge beschäftigten sich mit einem oder mehreren Werken Butis. Einem nicht-theatralischen Werk widmete sich Ivano Cavallini (Palermo) mit seinen Ausführungen zu dem von Girolamo Kapsberger vertonten Zyklus *Li fiori* (1632); den Oratorien Butis wandte sich Christian Speck (Koblenz-Landau) mit einer Diskussion von Zuschreibungs- und Stilfragen zu. Über die Oper *Le nozze di Peleo e di Theti* (1654) in ihren multimedialen Aspekten sprach Paolo Russo (Parma), über die gemeinsam mit Jean-Baptiste Lully geschaffene Comédie-ballet *Amor malato* (1657) Charles Whitfield (Paris). Donatella Restani (Bologna) fragte nach den mythologischen Quellen für die Opern *L'Orfeo* und *Ercole amante* (1662), die beide Gegenstand weiterer Referate waren: *L'Orfeo* bei Costantino Maeder (Louvain), der die Neufassung des Orpheus-Mythos durch Buti in den Blick nahm, und bei Rodobaldo Tibaldi (Pavia), der den Unterschieden zwischen den beiden handschriftlich überlieferten Fassungen dieses Stücks nachging; *Ercole amante* in den Ausführungen Nicola Badolatos (Bologna) zu den venezianischen und französischen Elementen dieser von Francesco Cavalli vertonten Oper sowie in den Anmerkungen Claire Fontijns (Wellesley College) zur Neuvertonung des Librettos durch Antonia Bembo zu Beginn des 18. Jahrhunderts und Katharina Natalia Piechockis (New York) zu den Eigenheiten der zeitgenössischen französischen Übersetzung des Librettos. Barbara Nestola (Versailles) sprach über Butis Schaffen als Verbindungsglied zwischen italienischem Lamento und französischer Plainte. Und Maria Luisi bereicherte das Bild des Autors Buti anhand seiner durch sein Testament rekonstruierbaren Bibliothek.

Da die Publikation der Vorträge in einem Kongressbericht geplant ist, wird wohl bald ein neues Referenzwerk zu der facettenreichen Persönlichkeit Butis, seinem literarischen Œuvre und seinem Umfeld vorliegen.

Im Jahre 2007 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 67 der insgesamt 91 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2006

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Friedhelm Flamme: Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda. Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen.

Promotionen 2007

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bamberg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Forschungsinstitut für Musiktheater.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Universität der Künste.* Ulrich Kaiser: Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767. □ Oliver Krämer: Strukturbilder, Sinnbilder, Weltbilder – Visualisierung als Hilfe beim Erleben und Verstehen von Musik.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Silke Borgstedt: ‚Sounding Values‘. Empirische Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel & Robbie Williams auf der Basis einer historisch-systematischen Starkkonzeption. □ Claudia Di Luzio: Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio. □ Ute Ohme: Vielfalt entfalten – Musikhören und Musikdenken in Netzen. Die Psychologie der Persönlichen Konstrukte und das Repertory Grid von George A. Kelly ‚tried on‘ für Musikwissenschaft und Musikpsychologie.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Theaterwissenschaft. Seminar für Musikwissenschaft.* Jörg Fischer: Über den Umgang mit Musik. Konservative Verhaltenslehren im Widerstand gegen den kulturellen Wandel: Deutsche Erneuerungsbewegungen 1900–1945.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Yaël Hêche: „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe.“ *Entre opéra-comique et tragédie-lyrique: Richard Wagner et ses modèles français.* □ Doris Lanz: Musikalisches Niemandsland und politische Utopie. Wladimir Vogels Ideal eines „synthetischen Aufbaus der Kunst“ in seiner zwölftönigen Instrumentalmusik. □ Vera Paulus: Musiktheater in Engelberg. Eine historische Darstellung mit ausführlichem Quellenkatalog zur Musik- und Theatergeschichte des Benediktinerklosters und seiner Schule. □ Helene Ringgenberg: Albert Moeschinger. Biographie.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bremen. *FB 9 – Musik.* Unsu Kang: Untersuchungen der Behandlung des Schlagwerks in den Kompositionen von Younghi Pagh-Paan.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Maik Hester: Akkordeon begreifen. Bau und Spielweise eines vielseitigen Musikinstruments. □ Andreas Kloth: Der sowjetische Komponist Vjačeslav Artëmov. Ein Beispiel für die politisch und gesellschaftlich bedingte Rezeption nonkonformistischer sowjetischer Komponisten. □ Esther Schmitz-Gundlach: Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Hrosvith Dahmen: Messkompositionen an katholischen Hofkirchen. Eine vergleichende Studie zwischen Dresden, München, Prag und Wien. □ Christina Drexel: „...einfach, was da steht!“ Carlos Kleibers Arbeits-, Musizier- und Dirigierweise. □ David Klein: Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“. □ Uwe Reinhardt: Musikmedizinische Untersuchungen und videogestützte Analysen der

Haltungs- und Bewegungsqualität bei Instrumentalisten. Neue Wege zur Erhöhung der Motivation für präventives Verhalten im Musikstudium.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl Musikwissenschaft.* Kornél Magvas: Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und sein Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Eichstätt-Ingolstadt. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Burkhard Egdorf: Das Potpourri und Richard Wagner – ein Beitrag zur Rezeption der Musik Richard Wagners im 19. Jahrhundert. □ Dorothea Gail: Charles Ives' „Fourth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung. □ Ralf-Olivier Schwarz: Vaudeville und Operette: Jacques Offenbachs Werke für das Théâtre du Palais-Royal. □ Dirk Wegner: Studien zu den Musikquellen von Erich Wolfgang Korngolds Oper „Das Wunder der Heliane“.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Angelika Tasler: Die Kirchenmusik von Peter von Winters (1754–1825). Leben und Wirken des Münchner Hofkapellmeisters. □ Marie Madeleine Winkelmüller: Die ‚Drei Streichquartette‘ von Juan Crisóstomo de Arriaga: Ein Beitrag zur Beethoven-Rezeption in Paris um 1825.

Freiburg. *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Freiburg. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Marie Agnes Schlüter: Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchung. □ Michael B. Silies: Die Motetten von Philippe de Monte (1521–1603).

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Judith Diana Deak: Donizettis Dramaturgie. Eine Untersuchung ausgewählter Opern Donizettis und ihres literarischen Hintergrunds.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Roland Peter Saul: Überlegungen zum Immaterialgüterrecht für Werke der Musik mit Bezug auf deren schöpferisches Niveau und eine Abstufung des rechtlichen Schutzes.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Matthew Gardner: Handel and Maurice Greene's Circle at the Apollo Academy: The Music and Intellectual Contexts of Oratorios, Odes and Masques. □ Juliane Hirschmann: Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik. Untersuchungen zu Überzeugungsstrategien in Oratorium, Oper und Schauspiel mit Musik am Beispiel von Vertonungen der Erzählung vom Salomonischen Urteil und vom Kreidekreis. □ Alexandra Ziane: Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* Alois Wille: Soggetti Diversi per il clavicembalo composti da P. Stefano Paluselli di Stams.

Innsbruck. *Universität Mozarteum Salzburg. Abteilung Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Kathrin Messerschmidt: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius' zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition.

Koblenz / Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Marcus Erbe: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik. □ Stefan Quast: Puertoricoquenidad, Nationale Identität, Interkulturalität im Musikleben Puerto Ricos. □ Christian Reineke: Der musikalische Gedanke und die Fasslichkeit als zentrale musiktheoretische Begriffe Arnold Schönbergs.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Lübeck. *Musikhochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Lüneburg. *FB 3 Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Thorsten Hindrichs: Zwischen „leerer Klimpererei“ und „wirklicher Kunst“: Studien zur Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. □ Christoph Ludewig: Konzertleben in Mainz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spiegel des ‚Mainzer Anzeigers‘. □ Tamás Szócs: Das „Gesang- und Gebetbuch I.F.78“ aus dem Archiv der Schwarzen Kirche in Kronstadt/Siebenbürgen. Entstehung, Inhalt, Edition.

Mainz. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Janina Hofmann: Frédéric Chopin: Die Mazurken. □ Friedbert Schmidt: Conqu'ring hero's choicest treasure. Georg Friedrich Händels „Judas Maccabaeus“, die englische Gesellschaft im Jahr 1745/46 und (system)theoretische Ansätze zum Grenzverkehr zwischen Autonomie und Funktion der Musik. □ Markus Zimmermann: Am Wendepunkt der Musikgeschichte: Die Tabulatur Kremsmünster, L9.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.*

Fach Musikwissenschaft. Keine Dissertation abgeschlossen.

Fach Musikpädagogik. Siegmund Pchalek: Ignaz Reimann – Leben und Werk.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Anja Herold: Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang von Jazz-, Rock- und Pop-InstrumentalistInnen. □ Claudia Schweitzer: Die Anfänge des Berufes der Clavierlehrerin. Entwicklung eines Berufsstandes im deutsch-französischen Sprachraum bis zum Wiener Kongress. □ Ilka Siedenburg: Geschlechtstypisches Musiklernen. Eine empirische Untersuchung zu geschlechtstypischen Aspekten in der musikalischen Sozialisation von Musik-Lehramtsstudierenden in Niedersachsen, Bremen und Hamburg.

Osnabrück. *Institut für Musik/Musikwissenschaft.* Rainer Sieb: Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei.

Passau. *Lehrstuhl für Musikpädagogik.* Thomas Buchner: Der „Satyrische Componist“ von Wolfgang Caspar Prinz (1641–1717) im Wirkungsgefüge des musikökonomischen und musiktheoretischen Wandels zum ausgehenden 17. Jahrhundert.

Potsdam. *Institut für Musik und Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Robert Klugeder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich & Afra Augsburg.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Jörg Abbing: Die Orgelwerke Maurice Duruflés – Analyse und biographische Hintergründe. □ Nicole Proksza: Die Legende in der Musik. Interdisziplinäre Studien zu den Vokallegenden des 19. Jahrhunderts.

Salzburg. *Universität Mozarteum. Abteilung für Musikwissenschaft.* Herbert J. Hopfgartner: Der Klang des Dao.

Abteilung für Musikpädagogik. Peter Brugger: Bildungsproblematik an Musikschulen am Beispiel des Oberösterreichischen Landesmusikschulwerks. □ Anna Maria Kalcher: Gewaltprävention und Musikpädagogik? Untersuchung von Wirkungszusammenhängen. Konzeption einer musikpädagogisch basierten Gewaltprävention für die Grundschule. □ Sonja Mierl: Kreativität – Anspruch an den Künstler, Herausforderung auch im täglichen Leben. Reflexionen am Beispiel der künstlerischen Persönlichkeit Robert Schumanns. □ Matthias Sakel: Die Leipziger Musikschule. Eine vergleichende Studie von Strukturen und inhaltlicher Orientierung in der Zeit von 1945 bis 2006. □ Hossein Samieian: Musikerziehung und Islam. Analyse ihrer Entwicklung in Persien. □ Angela Siller: Projektorientierter Unterricht: Pädagogische Reflexionen und praxiserprobte Modelle für einen fächerübergreifenden Musikunterricht, dargestellt und diskutiert an einem Beispiel aus der Unterrichtspraxis. □ Ulrike Stelzhammer: Möglichkeiten der Musikwahrnehmung bei Gehörlosen und hochgradiger Schwerhörigkeit – Studien zur Ultraschallwahrnehmung.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Matthias Nöther: „Singen und Sagen“. Melodram, Wagner-Exegese und Pathos vor dem Horizont bürgerlichen Sprachbewusstseins in der wilhelminischen Ära.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Rinko Fujita: Tempountersuchung der japanischen Hofmusik Gagaku. Eine Untersuchung über Zeitauffassung der traditionellen japanischen Musik. □ Julia Horvath: Musikalische Erwachsenenbildung in Österreich im 20. Jahrhundert. □ Rudolf Grossmaier: Karajans Osterfestspiele in Salzburg – Spiegel einer Künstlerpersönlichkeit. □ Susanne Kiesewetter: Smetana als Politikum. Die Rezeption seiner Werke in Wien von 1880 bis 1918.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Johanna Beisteiner: Kunstmusik in Eiskunstlauf, Synchronschwimmen und rhythmischer Gymnastik von 1990 bis zur Gegenwart. □ Magdalena Bork: Traumberuf Musiker? □ Daniel Jon Bottoms: Zur Entwicklung des Generalbass-Denkens und ihren Auswirkungen auf die Aufführungspraxis. □ Daniela Candillari: Joseph Marx, Romantische Ästhetik. □ Chih Yu Chen: Das taiwanische Musiktheater Gexaixi – Eine Studie zur Gexaixi-Aufführungspraxis und ihre Hintergründe. □ Karoline Exner: Dramaturgien der Erinnerung bei Heibel-Ibsen-Schnitzler. □ Oliver Peter Graber: Funktionelle Bildgebung (MEG, fMRI und PET) in der musiktheoretischen Grundlagenforschung. □ Ursula Hofrichter: Stimme und Stimmpädagogik unter tiefenpsychologischen Aspekten. □ Eva Maria Hois: Ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges. Die Soldatenliedersammlung der musikhistorischen Zentrale beim k.u.k. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg.

Geschichte – Dokumente – Lieder. □ Yang Jiang: Die Beziehung zwischen chinesischer und europäischer Musikkultur vor 1911. □ Sonja Maria Kirchmair: Das Tiroler Musikschulwerk – Geschichte und Perspektiven seit 1945. □ Guenther Kleidosty: Symphonische Blasmusik in Österreich – Geschichte, Strukturen, Tendenzen. □ I-Wei Lin: Das Boston Symphonieorchester, Orchestergeschichte und Widmungskompositionen. □ Claudia Martina Michels: Karnevalsopern am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. □ Markus Mitterhumer: Ein Konservatorium wird Universität. □ Barbara-Nicole Moser: Vincenzo Bellinis Oper „La Sonnambula“. Verzierverhalten und allgemeine Aufführungspraxis auf Tonträgern sowie in älteren Quellen. □ Florian Pagitsch: Salzburger Versettenkomposition im 18. und 19. Jahrhundert. □ Liane Redenbacher: Warum war Franz Schubert als Opernkomponist nicht erfolgreich? Eine Analyse am Beispiel des „Fierrabras“. □ Barbara Schickbichler: Rudolf Jettel – Leben und Werk. □ Manfred Schoeberl: Lyra und Schwert – Die Geschichte des Gesang- und Musikvereins St. Pölten im 19. Jahrhundert. Kulturwissenschaftliche Studie zu Strukturen musikalischen Vereinslebens in der Peripherie. □ Thomas Schuler: Fraktale Tonalität von Angeboten energetischer Musik und ihre Bedeutung für eine mikrotonale Skalenbildung. Eine Musiktheorie. □ Raphael Dominique Thöne: Zum symphonischen Schaffen Malcolm Arnolds. □ Eduardo Valdes Vivas: Heavy Metal – Die Musik im Kontext von soziologischen und psychologischen Forschungsgebieten. □ Helmut Windischbauer: Oddo Liadol – Leben und Werk. □ Richard Zuser: Die Wiener akademische Trompenschule.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

BESPRECHUNGEN

Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissions-Verlag C. H. Beck 2006. 165 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 18.)

Dieser Band vereinigt die Edition dreier Texte, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie von ihren Erstherausgebern (ohne hinreichende Gründe) dem Theologen Thomas von Aquin zugeschrieben wurden. Tatsächlich handelt es sich um Kompilationen des 13. und 14. Jahrhunderts, deren Bestandteile teils auf bekannte Autoren zurückgehen, teils auch in anderen Zusammenstellungen anonym überliefert sind. Inhaltlich beschränken sie sich weitgehend auf die Elementarlehre sowie die zeittypische Kontrapunktlehre. Interessant ist die Edition daher vor allem, wenn es um die Verbreitung und Rezeption von Lehrgegenständen und Formulierungen geht.

Der erste Text, vom Herausgeber nach dem Aufbewahrungsort der Handschrift *Compilatio Ticinensis* benannt und offenbar in Italien entstanden, besteht aus mindestens zwölf Einzelstücken mit zahlreichen Überschneidungen. Die elegant geschriebene Handschrift ist so voll von sinnentstellenden Fehlern, dass die Vorstellung schwer fällt, jemand habe sie je zum Studium benutzt. Der Herausgeber hat sich bemüht, den Text aufgrund paralleler Überlieferung zu korrigieren, und einen hilfreichen Kommentar hinzugefügt. Kleine Ergänzung dazu:

Satz 58 lässt sich besser verstehen, wenn man statt „oportet dicere *mi* [in *fa*] ut superius“ liest: „oportet dicere *mi* in <.f.> *faut* superius“. In Satz 125 muss es „tonorum“ statt „sonorum“ heißen; in Satz 164 ist wie an der Parallelstelle 240 „<pro>portionari“ zu lesen. In Satz 297 ist „quartus ad quintam“ zweifellos ein Schreibfehler für „quartus ad quartam“. Satz 299 wird als „versus“ angekündigt und lässt sich unter Missachtung von Hiat und Quantitäten als elegisches Distichon auffassen; Bernhards Vermutung, dass hier die Verknüpfung von Psalmtondifferenz und Antiphonen-

beginn angesprochen sei, lässt sich ersetzen durch eine Erklärung auf das Psalmtonmodell selbst: „An dem Ort, wo der Anfang (= Initium) sein Ende hat (= Rezitationston), dort hat das Ende (= Differenz) seinen Anfang, nämlich euouae.“

Für den zweiten und dritten Text war die Überlieferung in einer Vatikanischen Handschrift mit Werken Thomas' der Anlass für die Zuschreibung. Deren musiktheoretischer Faszikel erweist sich jedoch als Abschrift eines erhaltenen Basler Fragments unbekannter Herkunft, das daher die Grundlage für die Neuedition bietet. Für den dritten Traktat ist in Zitate bei dem anonymen Oxforder Boethius-Kommentar der Autorename „Augustinus minor“ überliefert, den Bernhard übernimmt. Dieser Text liegt außerdem in drei weiteren Handschriften und insgesamt drei unterschiedlichen Fassungen vor und wird deshalb in parallelen Spalten ediert.

Der kurze zweite Traktat hat offenkundig Lücken; in der Aufzählung der Melodieintervalle nach Johannes Afflighemensis wären Einträge zu Ditonus und Diatessaron zu ergänzen. Warum der Herausgeber in Satz 73 das so bei Johannes stehende „primum“ und „quartum“ in „primus“ und „quartus“ ändert, ist mir nicht verständlich, dagegen sollte „quemadmodum“ zu „quadrimodum“ korrigiert werden. Am Ende von Satz 84 ist versehentlich „quarta“ statt „tercia“ im Text stehen geblieben (im Kommentar richtig).

(Mai 2007)

Andreas Pfisterer

THOMAS SCHMIDT-BESTE: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts.* Turnhout: Brepols Publishers 2003. XV, 556 S., Abb., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Lange Zeit galt in der Musikwissenschaft die Meinung, die Komponisten des 15. Jahrhunderts und vorher hätten „keine unmittelbare Beziehung zu ihren Texten gehabt; das Verhältnis zwischen Wort und Ton war indifferent geblieben“ (so Friedrich Blume in seinem MGG-Artikel „Renaissance“ von 1963, den Schmidt-

Beste zitiert). Erst ab etwa 1500 habe die Musik begonnen, sich unter dem Einfluss des Renaissance-Humanismus an den Texten zu orientieren. Wenn nun in der Motette des 15. Jahrhunderts in der Tat kaum semantisch-rhetorische Textvertonung zu belegen ist, so zeigt sich doch ein enger struktureller Konnex im Sinne einer Übereinstimmung der musikalischen mit den textlichen Phrasen (S. 4). Weitergehende Fragestellungen zum Verhältnis Text – Musik im 15. Jahrhundert, also etwa Fragen der Deklamation, waren bisher aber weitgehend ausgeklammert (S. 6), was nicht zuletzt daraus resultiert, dass die Textunterlegung für die Handschriften des 15. Jahrhunderts in der Regel als schlecht gilt (S. 6; zur Textunterlegung vgl. S. 40 ff., wo deren im 15. Jahrhundert nur durch Antonius de Leno, ab den 1530-Jahren dann häufiger, aber immer noch vergleichsweise sparsam gegebenen „Regeln“ oder Prinzipien dargestellt werden).

Vor diesem Hintergrund stellt Schmidt-Beste seine Frage: Gibt es über den strukturellen Konnex hinaus „weitergehende phraseninterne Korrespondenzen zwischen musikalischem Rhythmus und Textrhythmus“, geht der Komponist auf „Versrhythmus, Prosaakzent, Silbenquantitäten oder Wortbau“ ein? Die Frage, wenn überhaupt gestellt, wurde bisher negativ beantwortet. Ein wesentlicher Grund dafür ist die Umbruchsituation im 15. Jahrhundert hinsichtlich der Auswahl der zu komponierenden Texte (verschiedene Texttypen in gebundener Sprache stehen neben Prosatexten, die später, im 16. Jahrhundert, bevorzugt werden, während im 14. Jahrhundert überwiegend Verse vertont werden), dazu kommt die mitunter problematische Textunterlegung. Da somit im 15. Jahrhundert weder Versrhythmus noch Prosaakzent allgemeinverbindlich sind, ist „die Musik selbst [...] in ihrer rhythmischen Gestaltung deutlich weniger festgelegt als davor und danach“ (S. 9).

Wie aber lassen sich in dieser Situation Kriterien für die Textvertonung bei der Motette im 15. Jahrhundert gewinnen? Schmidt-Beste stützt sich auf die „einfache Gebrauchs- und Alltagspolyphonie“ – für Verstexte etwa Lauden, Cantiones und Hymnen, für (meist biblische) Prosa Psalmen, Passionen und Lamentationen –, um die hieraus „gewonnenen Erkenntnisse mit aller gebotenen Vorsicht auch

auf das musikalisch wie rhythmisch komplexe Motettenrepertoire zu übertragen“ (S. 11).

In drei umfangreichen Kapiteln wird (gegliedert nach den jeweiligen Gattungen und Texttypen) die Vertonung von Verstexten und von Prosatexten untersucht, abgehandelt werden außerdem Motetten mit strukturellem Cantus firmus. Schmidt-Beste zieht dafür nicht nur das eher bekannte, zentrale Repertoire heran, sondern stützt sich auch auf Sondertraditionen wie Motetten im östlichen Mitteleuropa (etwa von Petrus Wilhelmi de Grudencz), die sich an den sogenannten ‚Engelberger‘ Motettenstil anlehnen (S.180 ff.); behandelt wird auch das Cationenrepertoire aus Mittel- und Osteuropa, bei dem sich in der Regel keine Unterlegungsschwierigkeiten ergeben, die Prinzipien also offen liegen. Zwei kleinere Kapitel sind Choralbearbeitungen und Vertonungen metrischer Texte verknüpft mit der Frage des Humanismus gewidmet; ein Kapitel über die Grundlagen handelt von Rhythmus und Mensur in der Musik, Rhythmus und Prosodie im Text, schließlich von Musik und Text. Neben der jeweiligen Klärung der deklamatorischen Verhältnisse ergeben sich zudem wesentliche Erkenntnisse zu sonstigen musikgeschichtlichen Zusammenhängen, etwa zwischen den Lauden und Liedmotetten Italiens und den für den Mailänder Dom komponierten Motetti missales (S. 145).

Die Ergebnisse der Arbeit (S. 495 ff.) seien kurz zusammengefasst: Zunächst wird klar, dass die an Texttypen orientierte Betrachtungsweise Ordnung schafft; die komplexe Vielfalt (Schmidt-Beste schreibt salopp, aber treffend von „Wirrwar“, S. 495) innerhalb der Gattung Motette im 15. Jahrhundert wird überschaubar. Ebenso zeigt sich, dass der musikalische Rhythmus jeweils auf die unterschiedlichen Texttypen reagiert. Der Ansatz, von einfachen Gattungen auszugehen, bewährt sich, da die daran festzustellenden Kriterien auch in komplizierten Satztypen wiederzufinden sind. Die einfachen Gattungen waren vom Stilwandel des 15. Jahrhunderts nicht betroffen, sondern blieben in ihrer Rhythmisierung konstant; dies lässt den Schluss zu, dass die Relation zwischen Texttyp und musikalischer Deklamation generell unverändert blieb. Bei aller Klarheit der Zuordnung ist dennoch festzustellen, dass die Grenzen immer wieder überschritten werden,

d. h. dass Prosatexte musikalisch wie Verse behandelt werden können und umgekehrt, was letztlich aus der Übergangssituation des 15. Jahrhunderts zu erklären ist. Selbstverständlich lassen sich anhand Schmidt-Bestes Überlegungen Probleme der Textunterlegung nicht generell lösen, da das Buch ja primär von Textdeklamation, nicht von -unterlegung handelt. Da indes beide wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, kann des Autors Ansatz sehr wohl Hilfestellung bieten und dem an problematischen Quellen arbeitenden Herausgeber Wege aufzeigen. Schmidt-Beste schlägt vor: 1) eine Differenzierung nach Texttypen; 2) (bei fehlender oder nur partieller Textierung) können in der Musik selbst Passagen unterschieden werden, die „in höherem oder geringerem Maße“ zu textieren sind; 3) ist der Befund in den Quellen sorgfältig zu interpretieren.

Umfangreiche Register schlüsseln das besprochene Material auf: Zunächst werden die Texte nach Typen gruppiert alphabetisch aufgelistet, die rhythmisch-silbenzählenden Verstypen zudem nach Silbenzahl. Einer Auflistung der Quellen folgt schließlich ein Register nach Personen und Werken. Die umfassende, dabei aber präzise gegliederte, engagiert geschriebene und gut lesbare Studie kann im Rahmen einer Rezension nur kurz referiert werden; sie hätte eine eingehende Würdigung und Diskussion verdient. Allein die Bewältigung des immensen Materials verdient höchsten Respekt. Für jeden, der sich mit Vokalmusik des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts beschäftigt, ist Schmidt-Bestes Arbeit schlichtweg unverzichtbar.

(Mai 2007)

Bernhold Schmid

The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Hrsg. von Tim CARTER und John BUTT. Cambridge: Cambridge University Press 2005. XXVII, 591 S.

Die Musikgeschichtsschreibung, die sich dem 17. Jahrhundert bzw. der ‚Barockzeit‘ widmet, folgt für gewöhnlich bestimmten, gleichsam kanonisch gewordenen Schemata: einer Einteilung des Zeitraums in ‚frühe‘ und ‚späte‘ Phasen (so noch George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indianapolis 2004) sowie einer Orientierung an ‚wichtigen‘ Gattungen (vgl. jüngst John Walter Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.

Entstanden ist auf diese Weise ein Band, der nicht nur reich an Informationen ist, sondern auch allenthalben neue Perspektiven eröffnet: Carter („Mask and illusion: Italian opera after 1637“) und O’Regan („The Church Triumphant: music in the liturgy“) beispielsweise machen deutlich, wie sehr das allgemeine Geschichtsbild noch immer von einem kleinen Bestand relativ gut bekannter Stücke und Repertoires bestimmt wird. Rosow („Power and display: music in court theatre“) schreibt nicht Operngeschichte im engeren Sinne, sondern behandelt die Oper in einem größeren theatergeschichtlichen Zusammenhang. Gouk („Music and the sciences“) weist auf die wichtige Rolle von Musik und Musiktheorie für die ‚wis-

roque Music. Music in Western Europe, 1580–1750, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.

senschaftliche Revolution' des 17. Jahrhunderts hin. Butt („The seventeenth-century musical ‚work‘“) bricht lineare Geschichtskonstruktionen auf und stellt die Frage, was uns von der Musik des 17. Jahrhunderts erreicht, wenn nicht ‚Werke‘ im emphatischen Sinn (hier ergeben sich Anknüpfungspunkte an die Diskussion des Werkbegriffs bei Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern usw. 2005). Und Butt sowie Carter („The search for musical meaning“) beschreiben geschichtliche Prozesse (wie die Aufgabe der Modi und die Herausbildung der Dur/Moll-Tonalität) nicht nur unter dem Aspekt eines stetigen Zugewinns von Neuem, sondern auch unter dem einer gleichzeitigen Preisgabe von Altem und dem Verlust von Differenzierungsmöglichkeiten, welcher dann wiederum zu Kompensationsvorgängen führte. Gelegentlich stehen unterschiedliche Interpretationen des gleichen Phänomens unverbunden nebeneinander, so des instrumental begleiteten Sologesangs eines Giacomo Peri oder Giulio Caccini aus der Zeit um 1600 als neu bei Hanning und als Verschriftlichung älterer Praktiken bei Carter. Das ist aber wohl kaum ein Defizit, da sich auf diese Weise unterschiedliche historische Zugriffsmöglichkeiten spiegeln. In diesem Zusammenhang ist lediglich anzumerken, dass eine Auseinandersetzung mit den grundsätzlichen Thesen Silke Leopolds zur „Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper“ (1999) vollständig unterbleibt.

Auf die Beigabe von Notenbeispielen wurde verzichtet. Das hat den erfreulichen Nebeneffekt, dass der Verweis auf musikalische Texte nie die verbale Argumentation ersetzt und die Darstellung mithin auch über den engeren Kreis der Fachvertreter hinaus größtenteils rezipierbar bleibt. Eher zu bedauern ist, dass fremdsprachliche Originalzitate von Quellentexten fast durchweg nur in Übersetzung gebracht werden, was ja suggeriert, dass eine Übersetzung das Original zu ersetzen vermag und nicht bereits eine erste Interpretation darstellt. Doch ist dieses Verfahren offensichtlich so sehr in der englischsprachigen Fachtradition verankert, dass hier kaum Aussicht auf Änderung besteht.

Drei Anhänge (erstellt von Stephen Rose) sind geboten: eine Chronologie zum 17. Jahrhundert, die wichtige ereignis-, wissenschafts-

und kulturgeschichtliche Daten umfasst, eine alphabetische Übersicht zu Orten und Institutionen und eine ebensolche zu Personen. Leider bleiben die Auswahlkriterien für letztere unklar: So sind hier nicht nur Musiker vertreten, sondern auch die Dichter-Librettisten Molière und Philippe Quinault, wohingegen andere Librettisten und Dichter, die musikgeschichtlich bedeutend waren – etwa Gabriello Chiabrera – fehlen.

Diese Kritikpunkte betreffen aber nur Details eines Buches, das durch ein sorgfältiges Lektorat besticht und das mit seiner nahezu durchgängig hochgradigen Methodenreflexion neue Maßstäbe für die Musikgeschichtsschreibung nicht nur des 17. Jahrhunderts setzt.

(März 2007)

Michael Klaper

HOLGER EICHHORN: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2006. 328 S., Nbsp.

Mit zahlreichen Entschuldigungen über die vermeintliche nationale Vereinnahmung eines nicht-deutschen Komponisten versucht Eichhorn ganz unnötig etwas zu relativieren, was gar nicht zu relativieren wäre: Giovanni Gabrielis Einfluss auf katholische und protestantische deutsche Musikpraxis ist bisher von der Wissenschaft praktisch übersehen worden (mit Ausnahme des Werkes von Carl von Winterfeld, dem Eichhorn volle Anerkennung zollt). Eichhorn bietet mit den in der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel erhaltenen handschriftlichen Quellen Belege, die einen neuen Gabrieli erkennen lassen, mit der These, Gabrieli habe in Erkenntnis der sich in Italien entwickelnden *Seconda prattica* seine Spätwerke zurückgehalten und wegen Krankheit und Tod nicht mehr publizieren können. Er zeigt ein Spätwerk der Experimente und stellt fest, „dass Spätwerke nicht unbedingt Abklärung besagen müssen“ (S. 117). Aber offenbar ist auch mit den Werken etwas geschehen, das außerhalb Gabrielis Reichweite lag, nämlich Umarbeitung (z. B. der Texte für protestantischen Gebrauch) und (Neu-)Instrumentierung. Diese wird zwar öfter erwähnt, aber zum Zuge kommt diese bedeutende Facette einer neuen und idiomatischen Instrumentalsprache nur am Rande.

Das ist bedauerlich, da Eichhorn Praktiker ist, der mit großer Sachkenntnis aus eigener Erfahrung plausible Vorschläge für Rekonstruktionen verderbter Partien anbieten kann. Der Text schließt mit einem ausgezeichneten Kapitel über Gabrieli-Reminiszenzen bei Heinrich Schütz, konkret und wohltuend zurückhaltend ausgehend von einer „Entwicklung aus innerer Übereinstimmung“ (S. 143).

Ein Notenanhang enthält die sieben Kasseler Motetten – handgeschrieben und eine Wohltat für das Auge. Zu begrüßen ist, dass Eichhorn – neben anderen bedenkenswerten Spitzen gegen moderne Editionstechniken – auf originaler Schlüsselung besteht. Ausgaben mit ‚moderner‘ Schlüsselung anstelle der alten Claves signatae wegen scheinbarer Erleichterung für bildungsunwillige Musiker versperren den originären Zugang zu dieser Musik samt ihrer von Praetorius so präzise beschriebenen Instrumentationsmöglichkeiten.

Störend ist allenfalls die überbordende Ausdruckslust. Begeisterung ist erfreulich, und eine gewisse adjektivische und auch superlativistische Fülle ist legitim. Aber manchmal geht das etwas weit; Appositionen, Parenthesen, Klammern und Wiederholungen machen das Lesen über weite Strecken mühsam wie ein Gehen mit Fußangeln, z. B. in einem Absatz auf S. 106, in dem einerseits die Nachlass-Editoren gelobt werden, andererseits aber wieder deren Fehlerquote in Zurücknahme des Lobes getadelt wird, all dies gespickt mit syntaktischen Einsprengeln, und am Ende kommt etwas heraus wie bei dem Kaufmann, der bei einer Bestellung schreibt: „Soeben sehe ich, dass noch alles vorhanden ist. Schicken Sie mir daher bitte nichts.“ Die gleiche Mühsal bietet auch die Masse an Fußnoten: Sie stecken voller interessanter Reflexionen – ein Humusboden für den Haupttext und als Appositionen mit diesem zu lesen –, aber sie stehen jeweils am Ende der Kapitel und sind im Inhaltsverzeichnis nicht separat ausgewiesen. Man wünscht sich die alte Manier wissenschaftlicher Bücher zurück mit anständigen Fußnoten unten auf der Seite. Viele von ihnen wären bei etwas Einsparung von Wortreichtum und Wiederholung als zusammengefasste Exkurse gut im Haupttext zu platzieren gewesen.

Eichhorn hat in barocker Manier drei Kollegen um Vorworte gebeten. Diese schöne Sitte

sollte wieder eingeführt werden, denn sie sagt nicht nur etwas über den Autor, sondern auch über die Panegyriker. Da kann man dann lesen, dass Eichhorn „einen neuen Forschertyp“ verkörpere: „Er hat sich die Wissenschaft nicht von den Lehrmeinungen aus angeeignet, sondern durch die Noten selbst“ (S. 12). Hiermit kann man offiziell Akt nehmen von dem Bekenntnis eines ausgewiesenen Musikwissenschaftlers, dass Wissenschaft der Quellen unter Auslassung kursierender Lehrmeinungen etwas Neuartiges darstellt. Aber dem Lob ist beizupflichten: Trotz der Fußangeln ist Eichhorns Dissertation ein sehr lohnendes Buch, geschrieben mit in Jahrzehnten erfahrener Einsicht und enormer Repertoirekenntnis und einer kompetenten Annäherung von Seiten der Praxis.

(April 2007)

Annette Otterstedt

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

Seit gut 100 Jahren steht die Musikforschung staunend vor dem Phänomen einer Blüte geistlicher Sololiteratur im habsburgischen Herrschaftsbereich um 1680. Das widersprach eigentlich allen Erwartungen, war doch Italien bislang das Land, das nicht nur die Violine, sondern auch mit Giovanni Paolo Cima, Biagio Marini und vielen anderen die erste dazugehörige Literatur geschaffen hatte. Nun gab es sicher Verbindungen nach Italien, aber befriedigend verlief diese Suche nicht. Hier setzt Thomas Drescher in seiner Basler Dissertation mit zwei Glücksfällen ein, die das Bild in eine ganz andere Richtung rücken. Das ist zunächst die Handschrift XIV 726 des Wiener Minoritenkonvents, die zwar seit langem bekannt ist, aber deren Stücke bislang nie genauer unter die Lupe genommen wurden. Hinzu kommt seine ausführliche Suche nach den Spuren einer Violintradition nördlich der Alpen, die überraschend erfolgreich verläuft. So wurden, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, Ende des 16. Jahrhunderts im Chor des Freiburger Doms Putten mit realen Musikinstrumenten aufgestellt, darunter eine Tenorgeige, deren Zettel auf die Geigenbaufamilie Klemm ver-

weist. Deren Spuren können bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und womöglich noch weiter zurückverfolgt werden. Somit gab es nördlich der Alpen lange vor Amati eine eigenständige nordalpine Bautradition, die zudem auf einer eigenen Spieltradition fußte. Auf diese Weise klärt sich auch die Bezeichnung „*violini piccoli*“ in Monteverdis *Orfeo* als Hinweis auf eine solche nordalpine Rebec oder, wie Praetorius sie noch nannte, „Rechte Discant-Geige“ (S. 47).

Diese nordalpine Spieltradition war, das wissen wir seit langem, in gesellschaftlich klar voneinander geschiedene Bereiche aufgeteilt, die von den Bierfiedlern und „Linksfäustern“, wie der Celler Stadtmusikus Ulrich Johann Voigt seine niederen Kollegen noch 1707 in einer empörten Eingabe an den Rat seiner Stadt nannte, über eben diese Stadtmusiker bis zu den Hofmusikern reichte. Nur war dies keine fest gefügte und unveränderliche Ordnung, sondern sie musste immer wieder, wie Drescher an zahllosen eindrucksvollen Quellenbelegen vorführen kann, von jedem Einzelnen aufs Neue durch entsprechende Leistungen erkämpft werden, wie umgekehrt diese künstlerische Leistung einen weiteren Aufstieg bis hin zum international anerkannten Solisten ermöglichte, wie es noch der ehemalige Stadtmusiker Quantz vorgeführt hat.

Dieses soziale Gefüge ist nun sozusagen der Nährboden für das süddeutsch-österreichische Repertoire für Solovioline, wie es beispielhaft in der Wiener Handschrift festgehalten wurde. Denn was sollte dieses Repertoire anderes darstellen als den Gipfelpunkt der Abgrenzung gegenüber allen „niedereren“ Geigern, aber auch gegenüber anderen Spieltraditionen der Nachbarländer, etwa dem französischen Ensemblespiel (S. 22).

Dieser neue Blick auf die sozialen Bedingungen des Musiklebens ermöglicht nun eine völlig neue Zugangsweise zum Repertoire, für das die Wiener Handschrift als ein Glücksfall gelten kann. Denn die Solostücke waren selten für den Druck bestimmt, sondern sollten durch eine adäquate Aufführung den Ruhm ihres Schöpfers immer wieder neu mehren. So setzte der Olmützer Fürstbischof alles daran, Schmelzers „Vogelsang“ in schriftlicher Form zu bekommen, ein Bemühen, das offensichtlich über Jahre hinweg erfolglos blieb, während Schmelzer anbot, andere „Animalien [...] gerne einmal

möchte producieren vor Ew. Hf. Gn.“ (S. 120). Und nun, dies ein weiterer Glücksfall, kann Thomas Drescher mehrere Sonaten miteinander vergleichen, die eine gemeinsame Grundlage haben, etwa die beiden Biber-Sonaten IV und VI, die in der Handschrift in charakteristisch veränderten Fassungen anonymer Bearbeiter vorliegen, die deutliche Spuren improvisatorischen Spiels aufweisen, zugleich aber auch situationsbedingte Änderungen der Formdisposition verraten. In der detaillierten analytischen Gegenüberstellung zerrinnt allmählich die Vorrangstellung des gedruckten Werkes, das auch nur eine bloß dauerhafter festgehaltene Ausführungsanweisung darzustellen scheint.

Gleichwohl bleibt die Frage offen, wieweit die „spieltechnischen Errungenschaften“ (S. 242), die seit den Violinsonaten Corellis um 1700 domestiziert wurden, das Repertoire wirklich erschöpfend beschreiben. Denn auch der frühe Musikdruck des 16. Jahrhunderts ist entgegen der geläufigen Ansicht (S. 240) keinesfalls den anderen Überlieferungen gleichgestellt. Ihm kommt zumindest im Falle Josquins nachweislich eine Vorrangstellung zu, deren Qualität sich aus dem Werkbegriff speist. Manche Details der Gruppierung in den beiden besprochenen Passacaglias deuten darauf hin (S. 176 ff.). Vielleicht haben wir noch nicht die entsprechenden Paradigmen gefunden, die uns den Zugang zu den Strukturen dieser Stücke über das virtuose Element hinaus eröffnen.

Zwei Punkte sind noch nachzutragen. So ist die Notiz im Innendeckel der Wiener Handschrift „Ad usum Pris Alexandri Gissl [...]“ entgegen Dreschers Vermutung (S. 129) ein gebräuchlicher Hinweis auf den Auftraggeber und späteren Besitzer der Kopie, womit die Datierung um 1690 allerdings hinfällig wäre. Vielleicht aber ermöglichte erst das spätere Datum (etwa um 1719, das Datum eines Wasserzeichenbelegs [S. 125]) die Verfügbarkeit dieser zu Lebzeiten doch so streng gehüteten Geheimnisse! Tassilo Erhardt hat in *Early Music* 33 (2005), S. 513 auf weitere Konkordanzen hingewiesen (bei der erwähnten Arbeit von Pauline Noble handelt es sich allerdings um ihre ungedruckte Magisterarbeit). Im Incipitverzeichnis der Londoner Handschrift Add. 31500 (S. 282 ff.) haben sich einige Fehler eingeschlichen. So sind in Nr. 1 in T. 3 die ersten drei Noten eine Terz zu hoch notiert, während in

Nr. 3 zwei Kreuze (D-Dur) als Vorzeichen anstelle des \flat gesetzt werden müssen. Ebenso ist in Nr. 4 in T. 2 schon vor dem ersten g[is] ein Kreuz zu ergänzen. Die Scordatur-Angaben in Nr. 5, 9, 17 und 19 sind dankenswerterweise, aber stillschweigend von Drescher ergänzt worden. Das dritte Kreuz im Bass von Nr. 6 steht eine Oktave tiefer, und in Nr. 18 ist ein zweites \flat -Vorzeichen, also ein es zu ergänzen, in der Oberstimme vor und im Bass nach dem \flat -Vorzeichen, während im 2. Takt der Oberstimme ein as ergänzt werden muss. Nr. 20 lautet folgendermaßen:



Pretidium Nr. 20

Schließlich ist in Nr. 21 ein Kreuz als tiefes fis-Vorzeichen hinzuzufügen.

Ungeachtet dessen stellt die Arbeit, die in ihren historischen Darstellungen nicht zuletzt dank der klaren alten Rechtschreibung wie eine spannende Geschichte zu lesen ist, auch mit ihrem umfangreichen Notenanhang, der bei den Werken, die allgemein verfügbar sind, dankenswerterweise die Skordatur auflöst – was eine musikalische Analyse überhaupt erst ermöglicht –, einen Meilenstein auf dem Weg zu diesem häufig als bloße Vorgeschichte von Bachs Sonaten verkannten Repertoire dar und vermag zudem die Konturen unseres Bildes von der Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts neu und schärfer zu umreißen.

(Juni 2007)

Christian Berger

LÁSZLÓ STRAUSS-NEMÉTH: *Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. Band 1: *Kulturhistorische und analytische Untersuchung*, XIII, 366 S., Nbsp.; Band 2: *Vollständiges Werkverzeichnis*, XIII, 420 S., Nbsp.

Die umfangreiche Studie von László Strauss-Neméth besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil orientiert über die musikalische Biographie des Violinkünstlers und Hofkapellmeisters Johann Wenzel Kalliwoda. Der zweite Teil umfasst einen Katalogband mit vollständigem Werkverzeichnis. Die Entstehung dieses Buches ist eng an einen historischen Glücksfall geknüpft: Die Werke Kalliwodas sind nahezu vollständig

überliefert und befinden sich heute in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe.

Der erste Band beschäftigt sich mit den Lebens- und Arbeitsverhältnissen des aus Prag stammenden Violinisten und Komponisten, der im Wirkungsfeld dreier berühmter kultureller Zentren lebte und arbeitete: Prag, Wien und Leipzig. Als Herausgeber zahlreicher Unterrichts- und Konzertstücke für Violine mag Kalliwoda heute Geigenspielern und -schülern noch ein Begriff sein, die restlichen Werke – Sinfonien, Konzertouvertüren und Klavierstücke, mit denen er auf seinen Konzertreisen in andere deutsche Städte und Fürstentümer brillierte – sind großenteils in Vergessenheit geraten. Erfreulicherweise ist das Interesse an Kalliwodas Musik wieder geweckt. Sie wird heute wieder erforscht, gedruckt, aufgeführt und auf Tonträgern eingespielt.

Die einzelnen Kapitel des biographischen Teiles präsentieren den Musiker als Dirigenten und Manager sowie Komponisten. Ein interessanter Aspekt der Studie ist der kulturhistorische Ansatz. Strauss-Neméth beschreibt anhand zahlreicher Quellen die Organisation eines künstlerisch bedeutenden Konzertbetriebes an einem politisch entmachteten Fürstenhof. Anhand des gut erhaltenen Aktenbestandes aus dem Fürstenbergarchiv in Donaueschingen entsteht eine dichte und gut formulierte sozialgeschichtliche Studie zur Entwicklung der Institution Hofkapelle im 19. Jahrhundert.

Der Autor geht ein auf die besondere Stellung des Kapellmeisters in seiner Vermittlerrolle zwischen Fürst und Orchesterpersonal. Anhand zahlreicher Quellen (Personalakten, Listen zur Besoldung der Musiker, Verträge, Verzeichnisse, Gesuche) wird die vor allem in den Unruhen des Vormärz schwierige Situation der Hofmusiker beschrieben. Das Orchesterpersonal war im Klassensystem der fürstlichen Verwaltung in der ersten Beamtenklasse angesiedelt. Die hier aufgeführten Musiker zählten zur Domänenkanzlei und wurden per eigenhändig ausgestellt Dekret vom Fürsten eingestellt. Etwa die Hälfte der Hofmusiker – 16 an der Zahl – gehörte im betrachteten Zeitraum dazu. Daneben gab es provisorisch Angestellte, die nach Bedarf verpflichtet und entlassen wurden. Sieben Musiker sind hier genannt. Sie gehörten zur *Livree* und waren neben einer hauptamtlichen Tätigkeit (z. B. als Hoflakai, Kammerdie-

ner, Kopist, Kanzlist) ab und an als Hofmusiker tätig. Die soziale Stellung der Hofmusiker, ihre Herkunft, Ausbildung und ihr Arbeitsalltag werden eindrucksvoll dokumentiert. Disziplinarische Maßnahmen bei Dienstverfehlungen werden ebenso aufgelistet wie die Gehälter der Musiker oder ihr selbstverständlicher Einsatz an zwei oder mehreren Orchester-Instrumenten. Das Donaueschinger Fürstenhaus richtete eine Witwen- und Waisenkasse ein zur Versorgung der Familien der Hofmusiker. Die im Alter aus dem Dienst ausscheidenden Musiker hatten Anspruch auf eine Pension. Viele Hofmusiker unterrichteten auf Anordnung des Fürsten unentgeltlich musikalischen Nachwuchs, um das gleichbleibend hohe Niveau der Hofmusik zu garantieren. Der familiäre Nachwuchs der Kapellenmitglieder wurde ebenfalls in das Orchester integriert, indem die Söhne der Hofmusiker oft den Vater im Amt ablösten.

Weitere Abschnitte sind dem Arbeitsalltag des Orchesters, dem höfischen Konzertbetrieb, der Zusammenstellung der Konzertprogramme sowie den Konzertreisen Kalliwodas gewidmet. Eine vergleichende Betrachtung der Konzertprogramme von Wien und Leipzig anhand von Zeitungsartikeln, Kritiken und Programmzetteln gibt interessante Einblicke in den bürgerlichen Konzertbetrieb in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Werke Kalliwodas finden in den meisten Konzertkritiken der Zeit positive Beachtung. Der Autor richtet seinen Fokus vor allem auf die Kritiken Schumanns in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Die Studie analysiert außerdem ausgewählte Werke Kalliwodas aus den Gattungen Sinfonie, Konzert, Klaviersonate, Kirchenmusik sowie Kunstlied. Einige wichtige Werke, so z. B. die Sinfonien, werden ausführlicher betrachtet. Der Autor erläutert anhand formaler, harmonischer und struktureller Merkmale der frühen Sinfonien Kalliwodas Weg aus der Krise der Gattung Sinfonie im 19. Jahrhundert. Seine analytischen Exkurse sind mit Notenbeispielen gut untermauert, lesen sich flüssig, vermeiden allzu viele Details.

Band zwei enthält ein vollständiges Werkverzeichnis von 243 mit Opuszahlen versehenen Kompositionen und weiteren 270 Werken ohne Opuszahl. Die Werke sind nach Gattungen geordnet. Jeder Eintrag liefert umfassende Informationen bezüglich Tonart, Satzbezeichnung(en), Besetzung, Bearbeitung, Erstdruck, Rezensionen usw. Außerdem werden der Nachweis (in 30 europäischen Bibliotheken) und die jeweilige Signatur mitgeteilt. Am Ende des Katalogbandes hat der Autor drei alphabetische Listen zusammengestellt, die die Suche nach allen vertonten Textanfängen, nach den Titeln der vertonten Dichtung, nach den Dichtern und nach den Widmungsträgern ermöglichen. Für die Bestandsaufnahme der Bühnen- und Kirchenmusik war es sehr hilfreich, dass Kalliwoda bereits zu seinen Lebzeiten ein Verzeichnis seiner Werke angelegt hatte.

Das zweibändige Werk von Strauss-Neméth stellt insgesamt eine wertvolle monographische Studie zu einem wieder entdeckten Kleinmeister des 19. Jahrhunderts dar. Besonders hervorzuheben sind die mit vielen Fakten und Dokumenten untermauerten Aussagen zum höfischen Musikbetrieb sowie das vollständige Werkverzeichnis, das in Zukunft eine effektivere Beschäftigung mit dem Schaffen Kalliwodas ermöglicht.

(Mai 2007)

Kerstin Helfricht

NADIA MORO: Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. 178 S., Abb., Nbsp.

Die Bestimmung der elementaren Sachverhalte der Musik, ihre phänomentreue Darstellung in Modellen, schließlich die Erläuterung der in der Musik wirksamen Prinzipien: dies sind, seit Aristoxenos seine Bücher über die Natur des Melos verfasste, drei zentrale Aufgaben der Musiktheorie. Für das 19. Jahrhundert wird man die machtvollste Neuuntersuchung dieser Fragen Hermann von Helmholtz zuschreiben, der als elementaren Sachverhalt der Musik die Melodie, als Modell die zweidimensionale Figur der Veränderung der Tonhöhe in der Zeit und als Prinzip die unmittelbare Empfindung des Subjekts einsetzte.

Die vorliegende Untersuchung (im italienischen Original 2006 bei Edizioni Unicopli, Mailand unter dem Titel *Armonia e contrapunto nel pensiero di J. F. Herbart* erschienen) lenkt den Blick auf die Gedanken zur Musik eines Autors, der heute allermeist nur mehr als ein Gründervater der Pädagogik bekannt ist:

Der Philosoph Johann Friedrich Herbart (1776–1841) hat die Musik als Probe aufs Exempel seiner Seelenlehre angesehen. Als elementaren Sachverhalt der Musik betrachtet Herbart die Oktave, die er als das Tonverhältnis des „vollen Gegensatzes“ beschreibt; die durch die Oktavtöne systematisch begrenzte „Tonlinie“ ist ihm zugleich das anschauliche Modell aller anderen Intervalle, die er als Tonabstände, erzeugt als Vielfache eines Maßintervalls, auffasst. Als in der Musik wirksames Prinzip begreift Herbart die Einfachheit der Seele.

Die Autorin beginnt mit einer biographischen Skizze und umreißt darauf Hauptpunkte von Herbarts Psychologie. Ihrer Anwendung auf die musikalische Elementarlehre ist der Hauptteil des Bandes gewidmet. „Notizen zur Musikästhetik“ schließen den Band ab.

Näher betrachtet geht Herbart von drei Beobachtungen aus: von der Stetigkeit der Tonhöhe, die sich in das Modell einer „Tonlinie“ fassen lässt, von der Konstanz der Intervalle (ungeachtet der nach der Höhenlage wechselnden Frequenzdifferenz), durch welche sie als feste Größen vorgestellt werden können, und von den Oktavtönen als den Grenzpunkten eines paradigmatischen Tonraums. Zu diesem Material treten die zwei Grundverhältnisse der Gleichheit und des Gegensatzes, deren Abstufung nach Graden sich mathematisch formulieren lässt. Durch Anwendung dieser Grundverhältnisse auf diese Grundgegebenheiten entwickelt Herbart eine Musiklehre, welche die Autorin detailliert nachzeichnet.

Die Autorin verfährt immanent: sie versucht, die innere Plausibilität von Herbarts Konzept vor Augen zu stellen, und beweist dabei großen Scharfsinn. (Der Fehler in Zeile 11 von S. 49 der deutschen Ausgabe: „x und x-1“ statt richtig „x und 1-x“ findet sich in der italienischen Ausgabe nicht, in der es in Zeile 1 von S. 60 heißt: „x e 1-x“.) Von Anfang an unterscheidet die Autorin die innere Konsistenz des Herbart'schen Systems von der Phänomentreue der Konstruktion. Darin steckt zum einen die höchst verdienstvolle Maxime, sich auf die Gedanken eines Autors im Ernst und in der Nahperspektive einzulassen, statt überblickshaft zu resümieren und vom eigenen Standpunkt her zu bewerten. Darin steckt aber auch das Bewusstsein, dass die Herbart'sche Konstruktion nicht bloß an einzelnen problematischen Aspekten lei-

det – das Kennzeichen der Unvollständigkeit begleitet die Musiktheorie, seit Klaudios Ptolemaios den Pythagoreern und Aristoxenereern gleichermaßen vorwarf, in grundsätzlichen Bestimmungen zu irren (Ptol., *Harm.* I, 2, ed. Düring, S. 5 f., Zeilen 27 f.) –, sondern dass sie in höchstem Maße eigenwillig ist.

„In den besonderen Bestimmungen über Tonverhältnisse ist nun geradezu Alles tatsächlich falsch“: Carl Stumpfs absprechendes Urteil bedeutet nicht eine die Herbartsche Bestimmung der Oktave herauspickende und missverstehende Polemik, sondern stützt sich auf fünf schlagende Argumente (vgl. ders., *Tonpsychologie*, Bd. II, S. 187). Die Auseinandersetzung mit diesen Argumenten hätte zur Verdeutlichung auch der inneren Bedingungen der Herbart'schen Musiktheorie selbst beigetragen: Geht man Stumpfs Hinweis auf die Diskussion der Herbart'schen Lehre in der dritten Auflage von Wilhelm Volkmanns *Lehrbuch der Psychologie* (1885, S. 336–339) nach, so findet man sich unversehens inmitten des Streits zwischen Philosophie, Physik, Physiologie, Psychologie und musikalischer Elementenlehre wieder, der die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts so spannend macht. Zwar schweigt die Autorin von dieser Gemengelage, aber sie bietet in ihrer festen Konzentration auf *e i n e n* Systemversuch doch wesentlich mehr als nur eine Einführung in eine Auffassung der musikalischen Grund-sachverhalte, welche in der Diskussion (zumal nach Erscheinen von Helmholtz' Werk) in einzelne Motive zerrieben wurde. Dabei ist nicht nur an Hermann Lotzes uneingeschränkte Verteidigung von Herbarts philosophischen *M o t i v e n* zu denken (die in der Diskussion der einzelnen konkreten Bestimmungen alsbald aus dem Blick gerieten). Vielmehr lenkt die Autorin den Blick auf den Beginn (im 19. Jahrhundert) einer Tradition der Musiklehre, die sich in eben diesen Einzelmotiven bis zu Ernst Mach (und seiner Hypothese von den „Zusatzfärbungen“) und bis zu Géza Révész (und seiner Isolierung der Oktave) weiterverfolgen lässt, und deren Angriff auf die Teilung der Oktave nach 6:8:9:12 so mächtig war, dass selbst Hugo Riemann die Sache für einen Augenblick als unentschieden ansah (vgl. ders., *Das chromatische Tonsystem*, 1895). Man darf auf weitere Publikationen der Autorin gespannt sein.

(März 2007)

Michael Maier

Händel-Jahrbuch. 51. Jahrgang 2005. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. 431 S., Abb., Nbsp.

Hauptbestandteil des *Händel-Jahrbuchs* 2005 sind die Beiträge zur wissenschaftlichen Konferenz zu den Händel-Festspielen in Halle 2004 unter dem Thema *Händel und die deutsche Tradition*. Hinzu kommen der Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele von Werner Breig und drei freie Beiträge. Das Konferenzthema war mit Blick auf das dreihundertfünfzigste Todesjahr Samuel Scheidts gewählt worden, um die Einflüsse des Musiklebens in und um Halle im 17. Jahrhundert auf Händels Schaffen zu beleuchten, und außerdem, um die Anregungen, die Händel in Hamburg aufnehmen konnte, darzustellen. Beiträge zum Verhältnis von deutscher Oratorientradition und Händels Oratorien schaffen in England runden das Themengebiet ab. Der Einführungsartikel von Klaus Hortschansky und der Festvortrag bieten eine gute Einführung in die Thematik.

Klaus-Peter Koch widmet sich handschriftlichen Texten Samuel Scheidts, aus denen er Rückschlüsse auf dessen Leben, Kontakte und sein Wirken in Mitteldeutschland sowie auf die musikalische Situation während des Dreißigjährigen Krieges zieht. Er deckt eine verwandtschaftliche Verbindung von Scheidt zu Friedrich Wilhelm Zachow auf, Händels Lehrer. Die folgenden drei Beiträge vermitteln einen Einblick in das Repertoire der Musikpflege und das Musikleben in Halle zu Händels Jugendzeit. Arno Paduch widmet sich den Beziehungen des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer zu Halle, die sich in Kompositionen und aktiver Musikausübung für Halle zeigten und dessen Werke sich in Sammlungen der Hallenser Ulrichsorganisten Speckhun und Meissner befanden. Der Leipziger Kunstgeiger Heinrich Zachow, Vater von Friedrich Wilhelm Zachow, wirkte bei Aufführungen in der Thomaskirche mit. Möglicherweise besuchte der Sohn die Thomasschule und sang unter Knüpfers Leitung im Thomanerchor. Kathrin Eberl wendet sich der bisher wenig beachteten Orgelmusik Friedrich Wilhelm Zachows zu und untersucht dessen 53 bekannte Kompositionen für Orgel im gattungsgeschichtlichen Kontext in Mitteldeutschland und deren Bedeutung für die musikalische Entwicklung Händels.

Ute Poetzsch-Sebans Beitrag „Musikalische Sozialisation der Freunde Händel und Telemann im Vergleich“ bietet eine biographische Untersuchung der musikalischen Ausbildung und Entwicklung der genannten Komponisten. Panja Mücke unternimmt das Wagnis, Händels frühe Hamburger Opern zu vergleichen, obwohl nur *Almira* vollständig erhalten ist, für *Nero*, *Florindo* und *Daphne* aber nur die Libretti und einige Instrumentalsätze für die beiden letztgenannten überliefert sind. Doch das spärliche Quellenmaterial lässt den Rückschluss auf Händels Prägung durch die deutsche Operntradition zu, „dass sich Händels frühe Opern auf der Ebene des Textes durch die komische Person, tableauartige Szenenkonstruktionen bei zeremoniellen Situationen und einen umfangreichen Einsatz von Chor, Ballett und Statisterie auszeichnen“ (S. 80). Wilhelm Seidels Artikel über Händels erste Hamburger Oper *Almira* enthält eine Analyse und Bewertung der musikalischen Mittel, die Händel bei der dramatischen Umsetzung des Librettos anwendet. Karin Zauft untersucht Reinhard Keisers Einfluss auf Händels Operndramaturgie und stellt fest, dass es auch auf dieser Ebene Parallelen gibt und Händel Keiser nicht nur musikalisch verpflichtet ist.

Aus Anlass der deutschen (konzertanten) Erstaufführung von Händels Oper *Lotario* im Jahr 2004 untersuchte Hans-Georg Hofmann die Opernlibretti, in denen die deutschen Kaiser Otto I. und Otto II. im Mittelpunkt standen; in Händels *Lotario* und Orlandinis *Adelaide* war es Otto I., in Lottis *Teofane* und Händels *Ottone* Otto II. Das Verhältnis von historischem Wahrheitsgehalt der Libretti wird angerissen, ebenso das Verhältnis von Händels Opern zu den Vorlageopern; die Hintergründe der Entstehung der Opern werden beleuchtet und die Aufnahme beim Publikum. Händel exzerpierte aus Grauns Großer Passion *Kommt her und schaut* und verarbeitete Anregungen aus den kontrapunktischen Sätzen in seinen eigenen Kompositionen. Christoph Henzel untersucht in dem Beitrag „Scheibe, Händel, Graun und die Tradition“ die Bewertung der Kompositionsstile verschiedener Komponisten aus der ersten und aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Publikationen Johann Adolph Scheibes, Raphael Georg Kiesewetters, Johann Adam Hil-

lers und Ernst Ludwig Gerbers und diskutiert das gewandelte Verhältnis der ästhetischen Anschauungen zur kontrapunktischen Tradition. Gerhard Poppes interessante „Beobachtungen zum Laudate Pueri F-Dur HWV 236“ dienen dem Versuch, dieses Werk chronologisch in Händels Biographie einzuordnen und den Entstehungshintergrund der frühen Komposition zu beleuchten.

In den beiden folgenden Artikeln wird die immer wieder aufflackernde Diskussion um die Autorschaft der Johannespassion fortgeführt. John Roberts setzt sich mit dem 2003 von Rainer Kleinertz publizierten Beitrag auseinander, der sich für die Autorschaft Händels ausspricht, und schlägt, mit ausführlicher Begründung, Reinhard Keiser als Urheber der Musik vor. Kleinertz bemängelt seine nachfolgenden Ausführungen mit der Überschrift „Eine gewisse Passion eines weltberühmten Mannes: Händels Brockes-Passion HWV 48 im Spiegel von Matthesons Kritik“, doch es geht darum, den Beweis, dass Händel der Komponist der Johannespassion ist, von einer anderen Seite her anzutreten. Nach wie vor ist der Komponist nicht eindeutig bestimmbar.

Die letzten Beiträge sind dem Oratorien-schaffen Händels gewidmet. Graydon Beeks erläutert Händels musikalische Strategien in *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato*, um das von Jennens neu zusammengestellte Libretto, ausgeweitet von einem ursprünglich zweiteiligen „Entertainment“ zu einem dreiteiligen Text, organisch zu einer Einheit zu verbinden. Dieses Werk Händels ist das am meisten der englischen Tradition entsprechende, doch wird es durch die Verwendung von zwei Choralfragmenten mit dem deutschen Erbe verbunden.

Jürgen Heidrich lenkt in seinem Artikel „Händel und die deutsche Oratorientradition“ die Aufmerksamkeit auf mögliche Zusammenhänge zwischen den Sujets der Oratorien Händels und denen der Lübecker Abendmusiken, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in St. Marien unter Franz Thunder und Dieterich Buxtehude aufgeführt wurden; er zeigt dies am Beispiel von Parallelen zwischen dem Jennens/Händel'schen *Belshazzar* und dem Lübecker *Belsazer, als ein Exempel der göttlichen Strafgerichte über die Sicherheit der Gottlosen* von Michael Christoph Brandenburg und Johann Paul Kunzen.

Donald Burrows bietet in seinem Artikel „German chorales and English hymns – The work of three Germans in London“ einen Überblick über die Pflege des Lutherischen Chorals zu Händels Zeit. Johann Christian Jacobi gab in den 1720er- und 1730er-Jahren eine Sammlung von Lutherischen Chorälen, übersetzt ins Englische, heraus; Johann Friedrich Lampe und Charles Wesley schufen 1746 eine Sammlung von 24 Hymnen, deren Texte, gedichtet von Wesley, mehr dem Versmaß der deutschen Choräle als dem der englischen Psalmen entsprachen, und Händel komponierte um 1746/47 drei Hymnen auf Texte von Wesley. Doch Jacobi förderte durch seine Veröffentlichungen die Verbreitung des Lutherischen Chorals in England mehr als Händel durch seine Kompositionen.

Zwei der freien Forschungsbeiträge sind auf das Generalthema abgestimmt:

Michael Maul zieht in seinem Artikel „Ein Noteninventar aus Querfurt als Quelle für das Repertoire an lateinischer Kirchenmusik in Halle um 1695“ auf der Grundlage von Analysen verschiedener Musikalienverzeichnisse aus dem mitteldeutschen Raum Rückschlüsse auf die Musikpflege in und um Halle und stellt im Hinblick auf Händel fest, dass sich „seine Rezeption von geistlicher Musik italienischer Autoren [...] überwiegend auf Notenstudium beschränkt haben“ dürfte (S. 290).

Werner Rackwitz stellt in seinem Artikel „Über das Verhältnis der Unitas Fratrum zur Musik Händels im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“ Forschungsergebnisse zum Wirken von Nikolaus Ludwig, Reichsgraf und Herr von Zinzendorf und Pottendorf, dem Gründer jener religiösen Gemeinschaft, vor. Besonderes Augenmerk liegt auf dessen Musikanschauung, die die Musizierpraxis der Brüdergemeinschaft prägte. Rackwitz diskutiert u. a., welches Verhältnis von Zinzendorff zu Händels Musik gehabt haben könnte und welche Berührungspunkte es zwischen Händels Oratorien und der religiösen Reformbewegung gegeben hat.

Berthold Over, der 2004 das Autograph von Händels Kantate *Crudel tiranno amor* in einer bislang unbekannteren Fassung entdeckte, stellt seinen sensationellen Fund vor und beschreibt die Sammlung Riehl in der Bayrischen Staatsbibliothek in München, die diese Handschrift enthält.

Die gesamte Publikation ist ansprechend gestaltet und sorgfältig redigiert.

(Juni 2007)

Annette Landgraf

Händel unter Deutschen. Hrsg. von ULRICH TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2006. 113 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 131.)

Ziel des Herausgebers war es, einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte Händelscher Musik in Deutschland von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende der DDR zusammenzustellen.

Gudrun Buschs Beitrag bietet eine Zusammenfassung ihrer Forschungsergebnisse zur Händel-Rezeption in Berlin, Wien, Hamburg, Braunschweig, Weimar und Ludwigslust. Sie beschreibt die Verbindungen zwischen den Aufführungsorten, geht auf Bearbeitungen und auf politische und ideologische Hintergründe der Aufführungen ein.

Bernd Edelmann knüpft in seinem Artikel „Der bürgerliche Händel“ über die Händel-Rezeption in Deutschland von 1800 bis 1850 unmittelbar an die vorangehende Darstellung an und behandelt zunächst die Singakademie zu Berlin unter Friedrich Zelter, es folgt Wien mit Baron van Swieten; der Autor geht dann aber rasch zur Analyse von Ludwig van Beethovens *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel* op. 24 über, um dann in zwei weiteren Unterkapiteln *Die Weihe des Hauses* op. 124 und das „Dona nobis pacem“ aus der *Missa solemnis* zu analysieren. Die Anregung anderer Komponisten ist zweifellos auch der Rezeption von Händels Werk zuzurechnen, doch die Analysen wirken im Umfeld der anderen Artikel unerwartet und übergewichtig. Interessant ist der folgende Abschnitt über Ignaz von Mosels Händel-Bearbeitungen, der auf der unveröffentlichten umfangreichen Dissertation von Theophil Antonicek beruht. Mendelssohns Beschäftigung mit Händel gehört zu den obligatorischen Themen der Händel-Rezeption, deshalb besteht die Schwierigkeit darin, aus der Fülle der vorhandenen Literatur einen den Proportionen des Heftes angemessenen Beitrag zusammenzustellen. Das ist gelungen; da der Autor jedoch auf eigene Forschung verzichtete, ist einiges inzwischen

überholt. Thomas Synofzik hat beispielsweise nachgewiesen, dass Mendelssohn nicht das Material von Mosel, sondern von Rungenhagen verwendete, und Ralf Wehner zeigte inzwischen u. a., dass die veralteten Aussagen und Zitate aus Grossmann-Vendrey auf den neuesten Forschungsstand zu bringen waren. Der Hinweis auf die „denkmalhafte Erstarrung“ aus „Achtung vor dem Original“ sollte nicht in Zusammenhang mit Mendelssohn gebracht werden. Diese Praxis resultiert nicht aus dessen Forderung nach Werktreue und kann nur bedingt für eine kleine Zeitspanne im 20. Jahrhundert aufrechterhalten werden; sie gilt weder für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch in Bezug auf den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirkenden Friedrich Chrysander. Bei der Beschäftigung mit Chrysanders Händel-Bearbeitungen, einigen seiner Artikel über Aufführungspraxis und seiner Zusammenarbeit mit Fritz Volbach (der leider nur in der Zeittafel vorkommt) in Mainz tritt Erstaunliches zutage. Die Besprechung der Komponisten aus diesem Zeitabschnitt endet mit Untersuchungen zu Robert Schumanns Händel-Rezeption. Ziel der Darstellung ist, zu zeigen, wie sich die „lebendige Verbindung zur Barockmusik“ der Komponisten im 19. Jahrhundert in „historische Distanz“ verwandelt hat.

Martin Gecks Beitrag widmet sich dem Buch *Shakespeare und Händel* von Georg Gottfried Gervinus. Shakespeare, Idol und Identifikationsfigur der deutschen Schriftsteller, galt als Genie und wurde gern mit bedeutenden Komponisten verglichen, um deren Größe zu veranschaulichen. Der Vergleich von Händel und Shakespeare passt in die deutsch-nationalen Bestrebungen der Zeit und diente dem Versuch, ersteren als genialen Deutschen herauszustellen. Geck setzt sich mit den politischen und ideologischen Hintergründen auseinander und beleuchtet den Beitrag der für die Händel-Rezeption wichtigen Persönlichkeiten Johann Gottfried Herder und Anton Friedrich Justus Thibaut (dem Heidelberger Gelehrten).

Angesichts seiner immensen Leistung für die Händel-Forschung und -Rezeption wäre nachfolgend ein eigener Beitrag zu Friedrich Chrysander angemessen gewesen. Das Drittel einer Seite, das ihm im anschließenden Kapitel „Händel-Renaissance(n)“ von Isabelle Müntzenberger zugestanden wird, steht dazu in keinem Ver-

hältnis. Der Artikel beschäftigt sich mit der Geschichte der von Göttingen in den 1920er-Jahren ausgehenden Wiederbelebung von Händels Opern, mit Oskar Hagen und seiner Bearbeitungspraxis, dem Beginn der Aufführungen von Händels Opern in Halle, der Krise der sogenannten „Händel-Renaissance“, dem Bestreben nach einer historischen Inszenierungspraxis unter Fritz Lehmann und schließlich mit den Oratorien-Bearbeitungen im Dritten Reich, der sogenannten „Händel-Oratorien-Renaissance“. Es wäre eine glücklichere Lösung gewesen, die nationalsozialistischen Umtextierungen in einem separaten Kapitel zu besprechen, denn die Inhalte und Ziele beider „Renaissancen“ waren grundverschieden. Die neu textierten Oratorien hatten nichts mit dem Musiktheater zu tun, wie auf S. 82 suggeriert wird, und der ideologische Hintergrund ist ein anderer. Die Autorin hat übersehen, dass in Ulrich Etschets Buch *Händels „Rodelinda“* ein umfangreiches Kapitel zur Göttinger Händel-Renaissance enthalten ist. Dort steht u. a. auf S. 253 ff. (untersetzt mit Originalzitaten Oskar Hagens) auch, warum *Rodelinda* die erste wieder aufgeführte Oper war. Der Schlussartikel „Westöstlicher Händel“ von Dietrich Helms bietet sehr scharfsinnige Darstellungen zur Ausgangssituation und Weiterentwicklung der Opernrenaissance, der Händel-Festspiele und der Händel-Forschung in beiden deutschen Staaten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Wiedervereinigung. Besser gelungen sind die Teile, die frei sind von der einseitigen Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik der ehemaligen DDR. Händels Werk ist im Dritten Reich deutlich zu ideologischen Zwecken missbraucht worden, der Missbrauchsvorwurf für die Kulturpolitik der DDR ist polemisch und überzogen; allerdings bedarf die Rolle der Johanna Rudolph noch gründlicherer Untersuchung. In jedem System werden Projekte, für die man finanzielle Unterstützung und behördliche Akzeptanz benötigt, so verpackt, dass sie mit den jeweiligen Bildungsvorgaben und kulturpolitischen Zielsetzungen übereinstimmen. In der DDR galt es zu begründen, warum Händel, ein Komponist, der Musik für den englischen König schrieb und selbst der englischen Oberschicht angehörte, es wert war, gespielt und erforscht zu werden. Angesichts der radikalen Ausgrenzung von ‚dekadenter‘ und ‚wertloser‘ Kunst, die die Rezeption

nicht verdiente, weil sie falsche Werte vermittelte und keinen Beitrag zur Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten lieferte, musste anerkannt Erhaltenswertes in das sozialistische Wertesystem eingepasst werden; dazu benötigte man brauchbare Argumente für eine vom System anerkennbare Rechtfertigung der Aufführungswürdigkeit. Volksverbundenheit war das passende Schlagwort – zugegebenermaßen eine Farce, doch gewisse Spielregeln gibt es in allen Systemen. Die Bezeichnung von Rudolf Steglich als Gast, der beim Aufbau einer Händel-Forschung in Halle half, ist unglücklich gewählt. Steglich war von Anfang an untrennbar mit der Händel-Forschung verbunden. Er gab die früheren Händel-Jahrbücher heraus und war Editionsleiter der in den 1940er-Jahren von der Stadt Halle initiierten *Hallischen Händel-Ausgabe*.

Helms beleuchtet ebenfalls die Aufführungspraxis in Göttingen und Halle in den 1930er- und 1940er-Jahren. Hier hätte der Herausgeber auf eine Abstimmung achten müssen, um Dopplungen zu vermeiden. Ebenso wären einheitliche und korrekte Gattungsbezeichnungen und übereinstimmende Schreibweisen im gesamten Buch wünschenswert gewesen, wie z. B. bei Johanna Rudolph/Rudolf. Die Ode *Alexander's Feast* wird als Oratorium (Tadday), dann als Kantate (Busch) bezeichnet. Man findet öfters kleinere Unkorrektheiten, u. a. im Vorwort: Das Händel-Festival im Kristallpalast mit der höchsten Besucherzahl war das von 1885 mit 87.796 verkauften Eintrittskarten, der Rekord von ca. 3.900 Mitwirkenden (Instrumentalisten und Chor, ohne Solisten) war 1883 zu verzeichnen, die angestrebte Zahl von 4.000 blieb ein unerreichtes Ideal. Die „unangefochtene Vormachtstellung“ Großbritanniens war schon vor dem Ersten Weltkrieg ins Wanken geraten, ebenso der Händel-Kult.

Am Ende des Buches stehen englischsprachige Abstracts zu den Beiträgen und eine Zeittafel mit den für die Händel-Rezeption in Deutschland wichtigsten Ereignissen von 1759 bis 2000. Schade, dass bei den bibliographischen Hinweisen die Händel-Biographie von Donald Burrows fehlt.

(Juni 2007)

Annette Landgraf

Der späte Schumann. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2006. 223 S., Abb. Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

Dieser Sonderband der neuen Folge der *Musik-Konzepte* enthält die Texte der Referate, die auf einem im Mai des Schumannjahres 2006 an der Universität Bremen veranstalteten Symposium gehalten wurden. Dabei stand das Spätwerk als solches weniger ausschließlich im Mittelpunkt, als es der Titel erwarten lässt: Gerade die ausgewiesenen Experten für diesen Bereich unter den ausschließlich deutschsprachigen Referenten schreiben über Gegenstände, die entweder nicht spezifisch für den „späten“ Schumann sind oder aber Vergleiche bzw. Gegenüberstellungen späterer Werke mit solchen der früheren Zeit beinhalten. So gibt Michael Struck eine instruktive Anleitung zu Tempofragen am Beispiel der *Kinderszenen* und der *Gesänge der Frühe*, die sich zum „Hauptziel“ setzt, „Pianistinnen und Pianisten zu neuem Nachdenken [...] und zu poetisch-strukturbewußtem Spiel anzuregen“; überzeugend verlagert er die häufig diskutierte (und von Clara Schumann aufgebrachte) Frage nach der Beschaffenheit des Schumann’schen Metronoms auf diejenige nach dem sinnvollen Umgang mit ihm. Irmgard Knechtges-Obrecht spürt den Ursprüngen der beiden Klaviersammlungen opp. 99 und 124 nach und kommt zu dem Ergebnis, dass sie trotz ihres überwiegend der Frühzeit angehörenden Inhalts aufgrund ihres Charakters von musikalischen „Hausbüchern [...] unbedingt zur späteren Phase des Schumann’schen Schaffens [...] gehören“.

Unter analytischen Auspizien vergleicht Hubert Moßburger frühe und späte Fantasien bei Schumann, wobei insbesondere die *Kreisleriana* den *Phantasiestücken* op. 111 gegenübergestellt werden. Als Elemente der Vergleichbarkeit ermittelt der Verfasser die „motivische Triolenbewegung, [die] reiche Chromatik, [die] zyklische Verklammerung“ und die „Synchronisierung“ der Satzschichten. Reinhard Kapp wiederum diskutiert die vielfältigen Möglichkeiten Schumanns, in mehrsätzigen zyklischen Werken eine durchgängige Einheit unter Beibehaltung des Einzelsatzprinzips zu schaffen, ein Verfahren, das von Beethoven seinen Ausgang nehme (der es allerdings seinerseits möglicherweise bei Carl Philipp Emanuel Bach kennenlernte) und

das sich bei Schumann seit den frühen 1840er-Jahren mit zunehmender Tendenz zeige, bis es in den 1850er-Jahren „fixer Bestandteil von Schumanns kompositorischem Handwerk“ geworden sei. Auch Ulrich Mahler geht bei seiner Betrachtung der *Sechs Gesänge* op. 107 von der Frage nach dem zyklischen Charakter der Sammlung aus, deren Texte zwar von verschiedenen Dichtern stammen, die jedoch bereits unter dem Aspekt der poetischen Thematik den Eindruck erweckt, „mehr“ zu sein „als eine lockere Zusammenstellung inhaltlich halbwegs zueinander passender Vertonungen“. Als „mehr subkutane“ Mittel der musikalischen Vereinheitlichung erweisen sich rhythmisch-deklamatorische Abweichungen sowie solche der syntaktischen Struktur der Musik vom Sprachvers sowie das wechselnde, mitunter bis zu völliger Unabhängigkeit getriebene Verhältnis der Singstimme zum Klavierpart, das einen Aspekt der Moderne bei Schumann ausmache. Beispiele für eine überwiegend problematische Rezeption der Stücke werden beschlossen durch eine Betrachtung von Aribert Reimanns Transkription des Opus’ für Singstimme und Streichquartett aus dem Jahr 1994.

Peter Jost rollt noch einmal die Frage des Verhältnisses der *Genoveva* zum fast zeitgleichen *Lohengrin* Wagners auf, die „gar nicht so weit“ auseinanderlägen und kompositionshistorisch jeweils als Reflexe auf Webers *Euryanthe* aufzufassen seien. Sowohl bei der Stoffwahl wie auch bei der Personenkonstellation gebe es zahlreiche Berührungspunkte, und auch in der musikalischen Gestaltung wie etwa in der – äußerlich hervorstechenden – Gliederung in Nummern bzw. dramatische Szenen wie auch im „wissenden Orchester“ gebe es mehr Gemeinsamkeiten als bisher angenommen. Den Hauptunterschied sieht der Autor in der individuellen Weise des Herangehens der beiden Komponisten an den Stoff, das bei Wagner über das intuitive Erfassen der dramatischen Faszination der Hauptgestalten, bei Schumann hingegen über die a priori entwickelte historisch-ästhetische Gattungsreflexion erfolgte. Bernhard R. Appel zeichnet nach, wie Schumann seit seinen frühen Erfahrungen bei Friedrich J. Thibaut immer wieder die Auseinandersetzung mit der „alkatholischen“ Kirchenmusik gesucht hat und wie sich dies namentlich in den Dresdner und Düsseldorfer Jahren sowohl

in seiner dirigentischen als auch in seiner kompositorischen Tätigkeit niederschlägt.

Zwei Referate beschäftigen sich mit Editionsprojekten: Ute Bär berichtet auf der Grundlage ihrer Darstellung in I.2.2. der *Robert-Schumann-Ausgabe* über den Prozess der Drucklegung des *Konzertallegros* op. 134, und Gerd Nauhaus nimmt die Neuausgaben der von Schumann in seiner letzten Schaffenszeit betriebenen *Gesammelten Schriften* und der Sammlung *Dichtergarten* zum Anlass, über Wandlungen seines Selbstverständnisses als Schriftsteller und als profunder Kenner der Literatur nachzusinnen, wobei die Ankündigung von Projekten wie der Edition des vollständigen Textes des *Dauidsündler*-Aufsatzes gespannt in die Zukunft blicken lässt. Dagmar Hoffmann-Axthelm bemüht sich – ausgehend von Karl Jaspers' Vergleich von *Strindberg und van Gogh* – um eine einfühlsame Darstellung von Schumanns Umgang mit dem Phänomen der psychischen Krankheit im realen Leben und am Beispiel der *Geistervariationen*.

Die beiden einleitenden Aufsätze von Martin Geck und Ulrich Tadday bemühen sich um eine grundlegende ideengeschichtliche Verortung des späte(re)n Schumann und finden sie gemeinsam in der Zuordnung zum musikalischen „Realismus“. Während jedoch Geck Schumanns künstlerische Identität in seiner „unverbrüchlichen Treue zum Ideal, das letztlich ein metaphysisches ist“, ausmacht, vertritt Tadday die These, der „bisherige Bruch und Widerspruch zwischen der vermeintlich romantischen Ästhetik des Frühwerks und der des sogenannten realistischen Spätwerks“ werde „insofern durch das veränderte Paradigma geheilt, als Schumanns Musikästhetik von Anfang an über die Philosophie vor allem Jacobis und Jean Pauls realistisch motiviert gewesen“ sei. Darüber dürfte freilich weiter zu diskutieren sein.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

„Ich schwelge in Mozart...“. *Mozart im Spiegel von Brahms. Katalog zur Ausstellung im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck*. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut/Musikhochschule Lübeck 2006. 95 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 3.)

Der vorliegende Band stellt den Katalog einer Ausstellung dar, die 2006 anlässlich des 250. Geburtstages Wolfgang Amadeus Mozarts im Brahms-Institut der Musikhochschule Lübeck stattfand. Hier sollte ein besonderer, bisher noch wenig beachteter Aspekt beleuchtet werden: die Auseinandersetzung mit dem Mozartschen Schaffen durch Johannes Brahms. Der Anhang des Bandes („Ausstellung“, S. 23 ff.) stellt eine Auswahl der wichtigsten Stücke der ca. 50 Exponate umfassenden Ausstellung dar. Ein großer Teil davon stammt aus dem Nachlass von Brahms, war also in dessen persönlicher Bibliothek vorhanden. Der größte Teil dieses Brahms-Nachlasses befindet sich heute im Archiv und in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Das berühmteste Exponat, als Leihgabe der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, stellt das Original-Manuskript der g-Moll-Symphonie KV 550 dar, das Brahms durch Vermittlung Clara Schumanns durch die Landgräfin Anna von Hessen als Dank für die Widmung seines *Klavierquintetts* f-Moll op. 34 erhalten hatte („Ausstellung“, S. 52–55). Ferner enthält die Ausstellung die Erstausgabe der Klavierwerke KV 457 und 457 (Artaria, Wien 1785, „Ausstellung“, S. 42 f.), die sich neben den Erstausgaben der Opern *Idomeneo*, *Entführung aus dem Serail*, *Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* („Ausstellung“, S. 80, „Köchel“, S. 14 f.) ebenfalls im Besitz des Komponisten befand.

Die drei vorangehenden Aufsätze beleuchten unterschiedliche Aspekte der Mozart-Rezeption von Brahms: Während der erste eher allgemein gehaltene Aufsatz von Wolfgang Sandberger („Ich schwelge in Mozart“ – Mozart im Spiegel von Brahms“) einzelne wichtige Aspekte dieser Rezeption aufzeigt, z. B. den Hinweis auf die eigenen Kadenzen von Brahms zu den Konzerten KV 466, 491 und 453 oder auch auf die wichtige Mozart-Biographie von Otto Jahn, die Brahms eingehend studierte, zeigt der Aufsatz von Jürgen Köchel („Der Hamburger Brahms und Mozart“) sehr detailliert die Mozart-Rezeption des jungen Brahms in dessen Hamburger und Detmolder Zeit auf, welche sich neben der Aufführung von Klavierkonzerten Beethovens (op. 37, 58, 73) primär auf Aufführungen einzelner Klavierkonzerte Mozarts bezieht („Köchel“, S. 13 f.). Der dritte Aufsatz

von Otto Biba („Brahms und die Mozart-Rezeption in Wien“) behandelt die noch vielseitigere und vielschichtigere Auseinandersetzung von Brahms mit dem Werk Mozarts während seiner Wiener Zeit seit 1863.

Bereits in seiner frühen Jugend wird sich Brahms durch seinen ersten Klavierlehrer Otto Cossel (1813–1865) mit Klavierstücken Mozarts beschäftigt haben. Später wird dies mit seinem zweiten Lehrer Eduard Marxen (1806–1887) noch deutlich intensiviert, da Brahms hier nicht nur seine pianistische Ausbildung perfektionierte, sondern auch eine gründliche musiktheoretische Unterweisung, orientiert an den Meistern der Vergangenheit von Bach bis Schubert, erhielt („Köchel“, S. 11, „Ausstellung“, S. 46). Hier ergibt sich auch ein indirekter Bezug zu Mozart, da Marxen ab 1830 selbst durch die Mozart-Schüler Ignaz von Seyfried (Musiktheorie) und Johann Georg Albrechtsberger (Komposition) unterwiesen wurde. Hinzu kommen die die musikalische Entwicklung des Komponisten prägenden Hamburger Aufführungen von Mozart-Opern (*Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte*), die er im Alter von 14 bis 18 Jahren sah („Köchel“, S. 11 f.). Die wichtigste Auseinandersetzung mit Mozart während der Hamburger Zeit war die Aufführung des d-Moll-Klavierkonzerts KV 466 mit Brahms als Pianisten anlässlich des 100. Geburtstags Mozarts in einem Konzert mit dem Hamburger Dirigenten Georg Dietrich Otten am 26. Januar 1856 („Ausstellung“, S. 24 f.). Zu diesem Werk fertigte Brahms anlässlich dieser Aufführung eigene Kadenzen an, die sich jedoch nicht erhalten haben („Köchel“, S. 14). In seiner Detmolder Zeit am Hofe des Fürsten Leopold III. von Lippe-Detmold (1857–1859), wo er als Pianist, Klavierlehrer und als Chorleiter angestellt war, studierte er mit seiner Meisterschülerin Prinzessin Friederike Klavierkonzerte Mozarts ein (KV 453, 488), die er dann als Dirigent leitete. Jedoch führte Brahms in dieser Zeit als Pianist auch selbst Mozart-Klavierkonzerte auf (KV 453, 466, 491). Eigene Kadenzen aus der Detmolder Zeit für die Konzerte KV 466 (1. Satz), KV 453 (1. und 2. Satz) und KV 491 (1. Satz) sind erhalten. Die Kadenz zum 1. Satz von KV 491 war wohl für eine Aufführung mit Clara Schumann in Hamburg (22.11.1861) bestimmt („Köchel“, S. 14). Während Brahms' Mozart-Rezeption sich in Hamburg und Detmold nahezu

ausschließlich auf den pianistischen Bereich beschränkte, wurde diese in Wien vielseitiger und komplexer: Eingeleitet wurde diese durch die wegweisende Mozart-Biographie von Otto Jahn (Leipzig 1856–1859), die er Weihnachten 1862 in Wien erwarb („Ausstellung“, S. 74 f., „Köchel“, S. 15). Sandberger (S. 9 f.) weist auf Textpassagen bei Jahn hin, die auch für das eigene Schaffen von Brahms bestimmend wurden: So streicht sich der Komponist Passagen an, in denen Jahn im Gegensatz zur damaligen landläufigen Auffassung den Aspekt der „Arbeit“ und der „Anstrengung“ beim Schaffen Mozarts hervorhob, sowie die Selbstkritik Mozarts, die sich in der Vernichtung fast sämtlicher Vorarbeiten und Skizzen niederschlug. 1863 erhielt Brahms von Joseph Joachim das 1862 erschienene Köchel-Verzeichnis, in dem er aufgrund seiner umfassenden Werkkenntnis zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen vornahm („Ausstellung“, S. 72 f.).

Die Neigung zu einer gründlichen textkritischen, an den musikalischen Quellen orientierten philologischen Arbeit wird in seiner Wiener Zeit deutlich: Hier tritt er öffentlich als Pianist von Klavierwerken oder Konzerten Mozarts nicht in Erscheinung, wohl aber als Dirigent von Vokalwerken Mozarts (Biba, S. 21, „Ausstellung“, S. 39, 62). Von dem damals noch gänzlich unbekanntem und unveröffentlichten Offertorium *Venite Populi* KV 260, das er am 8.12.1872 erstauflührte, stellte Brahms ein Jahr später eine Kritische Edition her (J. P. Gotthard, Wien 1873). Seine wichtigste editorische Leistung war der erste Band der Mozart-Gesamtausgabe mit dem Requiem, welcher im Juni 1877 erschien („Ausstellung“, S. 66 f.).

Der auch äußerlich ansprechend gestaltete Band wird nach dem Ausstellungsteil (S. 23 ff.) mit einer Zeittafel, einem Literaturverzeichnis und einem Personen- und Werkregister abgeschlossen (S. 82 ff.). Das Buch stellt eine wichtige Ergänzung zu der eher spärlichen Literatur über die Mozart-Rezeption von Brahms dar.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

NATALIA KEIL-ZENZEROVA: *Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. VIII, 533 S., Abb., Nbsp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 249.)*

Zu den Pianisten, die sich zugleich durch ihr kompositorisches Wirken auszeichneten, gehört Adolph von Henselt (1814–1889). Seine Zeitgenossen waren nicht minder bedeutende Pianisten-Komponisten wie Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann, Sigismund Thalberg, Friedrich Kalkbrenner oder Ignaz Moscheles.

Das Besondere an Henselt ist, dass der in Schwabach bei Nürnberg Geborene seit 1838 in Russland lebte und tätig war und hier letztlich die Oberaufsicht über den Musikunterricht an den Kaiserlichen Lehranstalten von Orël bis Warschau, von St. Petersburg bis Odessa innehatte. Der russische Staat anerkannte seine Leistungen durch die Erhebung in den Adelsstand und die Auszeichnung mit zahlreichen Orden. Diese spezifische Tendenz, erworbene Kenntnisse weiter zu vermitteln und so erheblich zu dem Hochstand russischer Musikkultur beizutragen, ist typisch für zahlreiche deutsche Musiker, die nach Russland migrierten.

Die Autorin, selbst ausgewiesene Pianistin und Klavierpädagogin, stellt in ihrer Publikation gemäß dem Untertitel die pädagogischen Leistungen Henselts (S. 43–152) ins Zentrum, geht aber ebenso auf dessen künstlerische Entwicklung in Deutschland (S. 15–42) ein. Ein besonderes Gewicht hat der Anhang (S. 163–482): Er enthält zahlreiche Erstveröffentlichungen russischer Archivalien und Textstellen aus der zeitgenössischen Presse (besonders der St. Petersburger Zeitung und der *Severnaâ pčela*) in russischer Originalfassung und in deutscher Übersetzung, ein einmaliger Fundus, der nun der deutschen ebenso wie der russischen Henselt-Forschung zur weiteren Auswertung zur Verfügung steht. Ferner sind u. a. ein Werkverzeichnis Henselts (mit 163 Nummern – dabei wären Notenincipits sinnvoll gewesen) und ein solches von Prinz Peter von Oldenburg, dessen musikalische Skizzen Henselt ausarbeitete, sowie eine Übersicht über Henselts Konzerttätigkeit zwischen 1829 und 1867 hinzugefügt.

Henselts Schülerschar ist beeindruckend. Darunter sind Vladimir Stasov, Ella Adaiëwsky, Laura Rappoldi-Kahrer, Eduard Mertke. Über Nikolaj Zverev werden Aleksandr Skrjabin und Sergej Rahmaninow, über Fëdor Kanille auch Nikolaj Rimskij-Korsakov seine Enkel Schüler. Solche Konstellationen zwingen geradezu zur Auseinandersetzung mit den von

Henselt benutzten pädagogischen Mitteln. Gründlichkeit, technische Vollkommenheit bis hin zur Pedanterie waren ebenso seine Prinzipien wie Feinheit, Eleganz und Klangschönheit. Henselts klavierpädagogische Schriften, besonders *Einige Bemerkungen aus langjährigen Erfahrungen über Clavierunterricht*, erschienen in St. Petersburg 1868 in Russisch und Deutsch (wenngleich heute kein Exemplar an deutschen Bibliotheken mehr nachzuweisen ist), aber auch seine *Exercices préparatoires pour le piano* 1854/55 und 1888, die vielen Etüden ebenso wie die mit pädagogischen Zielsetzungen erfolgten Herausgaben und Bearbeitungen von Werken Anderer sind es durchaus wert, erneut Beachtung zu finden, zumal er „Klavierübungen für möglichst alle Spielprobleme vorlegen wollte“, wie sich die Autorin äußert. Bedeutsam innerhalb seines Unterrichts waren die Vorbildwirkung des eigenen Vortrags und die Einführung des Gruppenunterrichts, besonders aber seine Bemühungen um ein einheitliches Unterrichtssystem an den russischen Schulen, die er als Inspektor zu beaufsichtigen hatte. In der Darstellung von Henselts Pädagogik und Unterrichtsmethodik zeigt sich eine besondere Stärke der Autorin, kann sie doch eigene praktische Erfahrungen einbringen. Anhand zahlreicher Notenzitate vermag sie detailliert und kenntnisreich Henselts Klaviermethodik zu demonstrieren.

Das Buch dürfte ein großer Gewinn sowohl für Musikwissenschaftler als auch für Pianisten und Klavierpädagogen sein.

(Juni 2007)

Klaus-Peter Koch

CHRISTOPH HUST: August Bungert. Ein Komponist im Deutschen Kaiserreich. Tutzing: Hans Schneider 2005. XII, 608 S., Abb., Nbsp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 43.)

Der spätestens nach dem Ersten Weltkrieg um sich greifende Paradigmenwechsel einer „Entgötterung der Musik“ (Adolf Weißmann) drängte das Werk einer ganzen Generation von Komponisten, zu der Namen wie August Bungert, August Klughardt oder Friedrich Klose zählten, zusehends in periphere Bereiche des Musiklebens, von wo es schließlich aus den Augen des Konzert- und Opernpublikums wie

der Wissenschaft bis heute weitgehend verschwand.

Einem der zeitlebens beachtetsten Vertreter dieser wilhelminischen Komponistengeneration, dem 1848 in Mülheim geborenen August Bungert (gestorben 1915 in Leutesdorf am Rhein), hat sich nun Christoph Hust in seiner mit dem Dissertationspreis der Mainzer Universität ausgezeichneten Arbeit zugewendet. Seit der ein Jahr nach Bungerts Tod veröffentlichten apologetischen Biographie des Berliner Musikschriftstellers Max Chop handelt es sich um die erste erneute monographische Auseinandersetzung mit diesem Komponisten: Hust hatte also, ohne der Gefahr zu verfallen, musikalische Heroengeschichte am denkbar ungeeigneten Objekt fortzuschreiben, biographische und philologische Grundlagenarbeit zu leisten, bei der er die methodischen Extreme der unkritischen Gleichsetzung wie völligen Trennung von Leben und Werk souverän umschiffte. Abschnitte zum Lebensgang Bungerts alternieren mit zum Teil umfangreichen Werkbeschreibungen, die jedoch das soziale Umfeld des umtriebigen Komponisten niemals außer Acht lassen. Allein die keineswegs erschöpfenden musikanalytischen Bemerkungen zu der Bungerts Namen bis heute in den Lexika als vorgeblichen Wagner-Epigonem bewahrenden Operntetralogie *Homerische Welt* umfassen beinahe 25 Seiten.

Der zeitgenössische Parteienstreit der Wagnerianer und Brahminen darf schon für den jungen Bungert, der sich als Schüler Friedrich Kiels seine ersten kompositorischen Spuren mit Klavier- und Kammermusik, darunter einem auf Vorschlag von Johannes Brahms und Robert Volkmann preisgekrönten Klavierquartett, verdiente und sich kurz darauf im neudeutschen Genre der symphonischen Dichtung versuchte, als überwunden gelten. Hust deutet Bungert schlüssig als kompositorischen Strategen, der sich stets mehrgleisig zwischen Großgattungen wie Oper, Oratorium, Schau- und Festspielmusik und der musikalischen Alltagsproduktion, besonders seinem zeitweilig sehr erfolgreichen Liedschaffen, bewegte. Besonders gelungen ist dabei gerade auch die Darstellung seiner letzten Lebensjahre, in denen der alternde und sich zunehmend an den Rand gedrängt sehende Komponist – koordiniert von dem rührigen Chop – zum Bezugspunkt einiger an konservativen Kunstidealen festhaltender Musik-

freunde wurde, denen selbst ein Richard Strauss – von Arnold Schönberg und anderen Neutönern ganz zu schweigen – als geschäftstüchtiger und modernistischer Blender galt.

Zwar ergeben sich aus der Arbeit bereits gegenstandsbedingt kaum neue methodische Perspektiven oder Zugangsweisen für die Musikwissenschaft, doch weiß sie durch ihre mit viel Liebe zum philologischen, sozialgeschichtlichen und kompositorischen Detail betriebene Akribie zu überzeugen. Der Verfasser hat nicht nur zahlreiche inzwischen über ganz Deutschland verteilte Archivalien zu Bungert ausgewertet, sondern dokumentiert, allerdings nicht vollständig, auch die umfangreiche Korrespondenz des Komponisten und beschließt sein Buch mit einem 30 Seiten umfassenden Werkverzeichnis, das alle wesentlichen Informationen zu dessen Œuvre zusammenfasst. Die verlegerische Ausstattung des Buches ist gediegen und nur wenige drucktechnische oder sachliche Unzulänglichkeiten (mit der Bungert während eines Italien-Aufenthaltes beegnenden „Sängerin“ Sarah Bernardt ist doch wohl die bekannteste Schauspielerinnen ihrer Epoche gemeint) vermögen vereinzelt zu irritieren.

Angesichts der (nach wie vor) marginalen Bedeutung des Bungert'schen Schaffens für das gegenwärtige Musikleben liegt das wichtigste Verdienst des Buches jenseits aller hingebungsvollen philologischen Kärrnerarbeit jedoch auf einem anderen Gebiet. Husts gut recherchierte Dokumentation der ebenso geschäftigen wie letztlich erfolglosen Klimmzüge, mit denen ein durchaus beachtenswerter Komponist der zweiten Reihe hoffte, in die erste vorzustoßen, eröffnet einen sozial- wie mentalitätsgeschichtlich überaus aufschlussreichen Einblick in das Musikleben des Kaiserreichs, in dem Kritiker, Verleger, Konzertveranstalter und Intendanten, bürgerliche und adlige Honoratioren, ehrgeizige Stadtväter und Kulturpolitiker vor und hinter den Kulissen die institutionell verwickelten Fäden zogen. Und so sollte die erfreulich stringent und flüssig geschriebene Arbeit auch über den unmittelbaren Bereich der (rheinischen) Musik- und Lokalgeschichtsforschung hinaus breiteres Interesse für ihren heute vergessenen Gegenstand auf sich ziehen können.

(Juni 2007)

Tobias Robert Klein

LIONEL CARLEY: *Edvard Grieg in England*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 488 S., Abb.

DANIEL M. GRIMLEY: *Grieg, Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 246 S., Abb., Nbsp.

Mit zwei ansehnlichen Spezialstudien würdigt ein englischer, auch mit der durch eine bemerkenswerte Nordlandreihe bekannten University of Rochester Press eng kooperierender Verlag rechtzeitig den 100. Todestag des norwegischen Komponisten und Pianisten Edvard Grieg im Jahr 2007. Gemeinsam ist beiden Werken die regionalistische (oder vornehmer: kulturgeographische) Orientierung, der bewusste (Grimley) oder eher versteckte (Carley) Verortungswunsch. Im Falle von Lionel Carley wird eine „natürliche“ und politische Region, England, als Ort von Griegs Aktivitäten gründlich untersucht, während Daniel M. Grimley die Kategorie der Landschaft auffrischt und mithilfe interdisziplinärer Ansätze zu einer zentralen Instanz einer neuen Grieginterpretation macht.

So ähnlich die Rahmenbedingungen auch sein mögen, diese zwei Bücher bilden keine Einheit. Sie ergänzen sich nicht, sondern sie dokumentieren die Arbeit zweier vollkommen unterschiedlicher und zugleich typisch britischer Akademiker. Carley schreibt als überaus qualifizierter Privatgelehrter, Grimley als interdisziplinär ambitionierter Kultur- und Kunstwissenschaftler. Dementsprechend kommen die Bücher auch ohne Querbezüge aus; nicht einmal einen flüchtigen bibliographischen Querverweis findet man zwischen den beiden. Lediglich die losen Umschläge werben füreinander.

Carleys Buch ist eine reich illustrierte Dokumentation des Wirkens von Grieg als Komponist und als ausführender Künstler in England, nicht etwa eine über seinen Tod hinausreichende Rezeptionsstudie. Die Basis bildet Carleys subtiles Wissen über Frederick Delius und seine enge Freundschaft zu Grieg; zu beiden Themen hat Carley bereits veröffentlicht. Die Verbindung zu Grimleys Thematik wird dort manifest, wo Carley über das Norwegen-Bild der Engländer schreibt und an erster Stelle die Landschaft zumindest beiläufig erwähnt. Interessant ist die ausdrückliche Betonung „Englands“ anstelle von Schottland, zumal Griegs

Familie tief im Schottischen verwurzelt war. Ohne die Bedeutung von Griegs englischen Reisen und seinen Begegnungen mit englischen Kollegen etwa schon in Leipzig unterschätzen zu wollen, sticht dieses Buch als Fallstudie zur englischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts heraus. In 27 kurzen Kapiteln wird, wie in einem Dokumentarfilm, eine chronologische Sequenz, eine Art „Chronicle“ von Grieg in England bzw. von Grieg mit den Engländern gezeigt, ohne dass am Ende ein tieferer Sinn des Ganzen zu erkennen wäre. So schließt das Buch mit entspannten, unverbindlichen Gedanken zu der immer noch offenen Frage, warum England für Grieg, wohl auch abgesehen vom finanziellen Aspekt, „attraktiv“ blieb und warum englische Musiker auch über Delius hinaus Grieg und Norwegen „liebten“.

Ganz anders bei Grimley. Sein Ziel ist es, tiefer liegende diskursive Strukturen der Landschaftssemantik in Griegs Musik zu identifizieren, die kulturellen und politischen Aspekte der Norwegen-Rezeption bei Grieg und der landschaftlichen Interpretation seines Wesens in Norwegen selbst zu verstehen – einschließlich der Dokumente aus heutiger Zeit. Die landschaftliche Signifikanz von Griegs Musik wird hier in einem europäischen Kontext gesehen und hinterfragt. Grimley bemüht sich sogar um den musikanalytischen Nachweis der norwegischen Natur, ohne die Möglichkeit des Hineininterpretierens auszuschließen. Er zeigt, wie bei Grieg modale Skalen progressiver wirken als chromatische Stimmführung, er sucht nach einem Ausweg aus der angelsächsischen Verniedlichung Griegs als eines etwas naiven, sympathischen Romantikers, der seiner Utopie oder korrekter seinem „Lebenstraum“ nachging, „die Natur des Nordens in Tönen“ wiedergeben zu können. Bei Grimley wird der romantische Schleier gelüftet und auch unangenehme, politisch heikle Formen des Nationalismus (einschließlich der Rolle und des Profils von Percy Grainger) analysiert. Im Falle von Grainger werden schließlich Rezeptionsmechanismen deutlich, die auch anderswo vorkommen, aber selten so offensichtlich rassistisch wirken.

Während Carley für den gebildeten Liebhaber englischer und norwegischer Kultur schreibt, ist Grimleys Buch für Musikwissenschaftler gedacht, die in der „New Musicology“ die Ana-

lyse des musikalischen Textes vermissen und bereit sind, Notenbeispiele unter die Lupe zu nehmen. Abgesehen vom Umschlag enthält das Buch kein einziges Bild eines Norwegischen Fjords (fast ist es zu bedauern), dafür zahlreiche Notenbeispiele und einige Faksimiles. So leistet Grimley einen wichtigen und innovativen Beitrag zur Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft (ohne die Kernkompetenzen des eigenen Faches preiszugeben), indem er Benedict Andersons und John Hutchinsons inzwischen klassische Fragen musikwissenschaftlich umsetzt und Diskursen nachgeht, in denen Landschaftsindikatoren und landschaftliche Symbole mit kompositionstechnischen Mitteln ein Netzwerk von Bedeutungen und Interpretationsangeboten bilden. Das in der kontinentalen Tradition häufig angestrebte Wechselspiel der Text- und Kontextkritik wird bei Grimley vorbildlich und gänzlich ohne eigene politische Betroffenheit angewandt (als Vertreter der jüngsten Generation, die beim Thema Nationalismus nicht zuerst an die Gräueltaten oder Fehleinschätzungen ihrer eigenen Eltern denken muss), was zugunsten von Grieg und der Grieg-Forschung geschieht. Dass es in einer solchen Arbeit weniger um die bekanntesten Grieg-Schlager wie das Klavierkonzert, *Peer Gynt* und *Fra Holbergs Tid* als um unzählige weniger bekannte, aber für Griegs Idiom charakteristische Werke geht, nutzt zumindest dem Kenner.

(Januar 2007) Tomi Mäkelä

FEDERICO CELESTINI: *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 294 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 56.)

Das Grotteske gehört zu jenen Kategorien, die in der Musik zwar implizit als existent vorausgesetzt, aber nur selten mit einer eigenständigen Untersuchung gewürdigt werden. Dies liegt neben der scheinbaren Randständigkeit des Phänomens nicht zuletzt an der Schwierigkeit, es als solches überhaupt festzumachen: Während die bildnerischen Künste Grotteskes als lange Tradition figürlicher Darstellung kennen, bleibt die Konnotation akustischer Ereignisse mit dem Grottesken eher vage. Terminologische

Klärung ist eine Voraussetzung jeder Auseinandersetzung.

Federico Celestini ist sich dessen bewusst. Seine Untersuchung gilt den Ausprägungen des Phänomens in der Wiener Moderne, wobei neben Gustav Mahler vor allem die Komponisten des engeren Schönberg-Kreises zur Sprache kommen. Eine Übersicht der bisherigen Forschungsansätze schärft das Profil der Kategorie des Grottesken. Zugleich macht Celestini deutlich, wo die Probleme apodiktischer Begriffsdefinitionen liegen. Als Konsequenz orientiert er sich an Wittgensteins Idee, Begriffe als komplizierte Netze von Ähnlichkeiten zu begreifen. Das Grotteske wird demnach „als eine Überlieferung von Figuren und Motiven aufgefasst [...], die unterschiedlich variiert Jahrhunderte hindurch übertragen und weitergesponnen werden“ (S. 17). Dazu gibt es auch einige Beispiele, die angesichts des breiten Entwurfs allerdings recht knapp bemessen sind. Doch kommt Celestini im Verlauf der Arbeit immer wieder auf die Begriffsgeschichte zurück, was wesentlich zum Verständnis der zahlreichen Analysen beiträgt. Von besonderem Interesse sind dabei seine Überlegungen zur Arabeske, die vor allem in der Frühromantik oft ganz ähnlich der Grotteske beschrieben wurde. Ausgehend von Goethes *Methamorphose der Pflanze* erläutert Celestini die Arabeske als bedeutendes Strukturelement, das vor allem bei Debussy zum Tragen kommt, aber überraschenderweise auch in der Wiener Schule einen hohen Stellenwert hat.

Die ausführlichste Einzelbetrachtung gilt – gleichsam als Voraussetzung der Wiener Moderne – den Symphonien und Liedern Gustav Mahlers. Celestini entgeht der Gefahr, eine Aufzählung ungewohnter Klänge als willkürliche Zusammenstellung grottesker Phänomene zu präsentieren, indem er von Anfang an ein verzweigtes Netz spannt, aus dem sich unterschiedliche Ausprägungen sukzessive entwickeln. Fixpunkte sind dabei bildnerische wie literarische Darstellungen, Mahlers Äußerungen zu seiner Musik sowie auch die musikalische Überlieferung, wobei vor allem die von Mahler oft dirigierte *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz als Referenz grottesker Klänge herangezogen wird. Geschickt wird der Grundgedanke von Moritz von Schwind's Holzschnitt „Wie die Thiere den Jäger begraben“, den Mahler selbst als Anregung des 3. Satzes

seiner *Ersten Symphonie* nennt, als Ausgangspunkt auch für spätere Entwicklungen gewählt. Aus kunsthistorischer Sicht ist dessen Konnotation mit dem Grotesken eindeutig. Die Vermenschlichung der Tiere wie auch die absurde, trauerzugähnliche Darstellung lässt unweigerlich an die Scherzi der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* denken, in der das Verhalten der Tiere als verzerrender Spiegel des Menschlichen dient. Steht das Groteske hier jedoch noch an einem Wendepunkt auf dem „Weg zum Licht“, wird es mit der *Vierten Symphonie* zur „unberechenbaren Komponente einer zerfallenden Symphonik“ (S. 86). In den folgenden Symphonien – mit Ausnahme der *Achten* – entwickelt es sich zum immanenten Bestandteil der musikalischen Sprache und eröffnet damit Perspektiven, die bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichen.

Der zweite Teil des Buches behandelt im Wesentlichen Formen des Grotesken bei Webern, Berg und Schönberg. Dass außer Franz Schreker keine weiteren Komponisten der Zeit behandelt werden, mag überraschen, hat aber durchaus seinen Sinn: Gerade im Zuge des musikalischen Sprachwandels, des verstärkten Einbezugs von Dissonanzen und geräuschhaften Elementen, ließen sich zahlreiche Beispiele aufzählen, in denen oberflächlich groteske Wirkungen erzeugt werden. Im Falle Weberns zeigt sich hingegen, dass sich groteske Klangelemente nicht zwangsläufig aus dem atonalen Satz ergeben, sondern Gestaltungsmittel in einer vielschichtigen Struktur sind. Vor allem bei den *Orchesterstücken* op. 6 wie auch in Alban Bergs *Vier Stücken für Klarinette und Klavier* op. 5 erweisen sich diese Klänge als konsequent aus der Musik Gustav Mahlers fortentwickelt.

Natürlich darf angesichts des im Zentrum stehenden Zeitraums Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 in dieser Untersuchung nicht fehlen. In Anerkennung der umfangreichen Arbeit von Gabriele Beinhorn (Pfaffenweiler 1989), die sich ausschließlich mit dem Grotesken im *Pierrot* beschäftigt, kann Celestini auf eine ausladende Analyse verzichten. Stattdessen liefert er eine faszinierende Schau der literarischen Entwicklung der *Pierrot*-Gestalt, die bei Giraud/Hartleben eine Sonderform, nämlich eine Karikatur der Überlieferung durch Verlaine und Baudelaire darstellt (S. 249). Daran schließt sich in seiner Weise auch Schönberg

an, indem im *Pierrot lunaire* ein Reichtum traditioneller Form- und Satzmodelle in teilweise groteske Verbindung mit der atonalen Musiksprache gebracht wird.

Es ist leider nicht möglich, jede Facette dieser Untersuchung angemessen zu würdigen. Vieles ist auch außerhalb der engeren Groteske-Thematik bemerkenswert, etwa der Abschnitt zu Schönbergs Werken der Übergangszeit (Opp. 7, 9 und 10), die als kompositorische Ausformung des Ornamentalen bzw. Arabesken interpretiert werden: in Bezug auf die thematische Entwicklung im *Ersten Streichquartett*, die Ausfaltung des Quartakkords in der *Kammersymphonie* oder hinsichtlich der tatsächlich arabeskenhaft vollzogenen Abkehr von der Tonalität im letzten Satz des *Zweiten Streichquartetts*. Beachtung verdient die stetige Auseinandersetzung mit poetologischen, ästhetischen und philosophischen Fragestellungen um das Phänomen des Grotesken. Dabei gelingt Celestini auch eine ebenso unaufdringliche wie überzeugende Einbindung psychologischer Aspekte, etwa im Zusammenhang mit der musikalischen Struktur der *Erwartung* op. 17, ohne dabei Schönberg und seiner Schule eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit psychoanalytischem Gedankengut zu unterstellen.

Im Übrigen ist die Arbeit in allen Teilen ausgesprochen gut lesbar, was nicht zuletzt daran liegt, dass keine Analyse ohne Ziel, keine theoretische Betrachtung ohne Verknüpfung mit genuin musikalischen Aspekten erfolgt. Nicht nur als Untersuchung des Grotesken, sondern in gleichem Maße als Studie der Wiener Moderne ist dieses Buch uneingeschränkt zu empfehlen.

(April 2007)

Eike Feß

Orchesterwerke Schönbergs. Entstehung – Rezeption – Bedeutung. Hrsg. von Wolf FROBENIUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 94 S., Abb, Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar. Band 5.)

Alle vier Beiträge dieser Publikation gehen auf ein Schönberg-Symposium der Hochschule des Saarlandes zurück. Warum zahlreiche weitere Referate dieser Veranstaltung hier nicht publiziert werden konnten, darüber schweigt sich das Vorwort aus. Ein schärferes Profil (S. 6) wird dadurch leider nicht erreicht, da die

Autoren teilweise völlig unterschiedliche Herangehensweisen ausprägen. Bei einem umfangreichen Symposiumsbericht wäre dies unproblematisch. In einer knappen Schrift zu Schönbergs Orchesterwerken wirkt es beliebig.

Die inhaltliche Qualität der einzelnen Aufsätze wird dadurch natürlich nicht tangiert. Rainer Boestfleisch widmet sich den frühen Orchesterwerken Arnold Schönbergs und knüpft damit methodisch an seine Arbeit zur frühen Kammermusik (Frankfurt am Main 1990) an. Seine systematische Analyse dieser bisher kaum beachteten, teilweise fragmentarisch überlieferten Stücke ist verdienstvoll, zumal es Boestfleisch gelingt, Brücken zum späteren Schaffen des Komponisten zu schlagen. Etwas ungeschickt ist die handschriftliche Takt Nummerierung der zahlreich abgedruckten Autographe – wer die Originale nicht kennt, muss sich die Frage stellen, ob die Zahlen von Schönberg selbst stammen.

Wolf Frobenius wendet sich ebenfalls den Quellen zu. Basierend auf Erkenntnissen der Gesamtausgabe unternimmt er eine Neuordnung der Skizzen zu den *Orchestervariationen* op. 31. Dabei gewinnt er manche Einsicht in Schönbergs Schaffensprozess: Die Variationen entstanden diachron, einmal entworfene Abschnitte wurden in unterschiedlichen Phasen des Kompositionsvorgangs immer wieder revidiert. Die lediglich ansatzweise analytische Fundierung der Erkenntnisse ist im gegebenen Rahmen verständlich, lässt allerdings noch viele Fragen offen.

Auf ganz andere Weise widmet sich Rainer Schmusch demselben Werk. Er untersucht akribisch die Umstände der gescheiterten Uraufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler. Auf Grundlage eines Berichts des beteiligten Cellisten Gregor Piatigorsky vermag er manchen Aspekt dieses Konzerts überzeugend zu rekonstruieren. Details der Partitur interessieren ihn nicht per se, sondern insofern sie die meistens negative Wirkung des Werks auf Publikum wie Musiker besser zu verstehen helfen. Die genaue Analyse der Kritiken zeigt außerdem, wie das Ereignis nicht nur in Bezug auf die *Orchestervariationen*, sondern vor allem im Zusammenhang der damaligen vorurteilsbeladenen Schönberg-Rezeption zu betrachten ist.

Den Abschluss bildet eine kurze Analyse des

Prelude op. 44 durch Eugen Velten. Hier wie bereits bei Rainer Boestfleisch ist zu bedauern, dass die Aufsätze vor der Drucklegung (immerhin vier Jahre nach dem Symposium) offensichtlich nicht mehr redigiert wurden: Neue Forschungserkenntnisse zu Schönbergs frühem *Notturmo* bzw. zum *Prelude* op. 44 wurden trotz ihres für die Autoren relevanten Inhalts nicht mehr berücksichtigt. So hinterlässt die Publikation insgesamt einen etwas unausgegorenen Eindruck, sollte aber aufgrund der teilweise bemerkenswerten Ansätze nicht unbeachtet bleiben.

(April 2007)

Eike Feß

Arnold Schoenberg. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia CARPENTER und Severine NEFF. Neues Vorwort von Walter FRISCH. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2006. XXVIII, 343 S., Nbsp.

Der vorliegende Band stellt eine Paperback-Reprint-Version der Erstausgabe dar, die 1995 bei Columbia University Press in New York mit den gleichen Herausgebern erschien. Im Gegensatz zur Erstausgabe, die den Text des Fragments in einer deutsch-englischen Version bot, handelt es sich hier um eine rein englische Ausgabe. Abgesehen von der *Harmonielehre* stellt diese Abhandlung die umfangreichste musiktheoretische Schrift dar, die Schönberg schrieb. Ursprünglich sollte sie 240 bis 300 Seiten umfassen und im Oktober 1934 erscheinen (S. 310, Anm. 12). Dass aus dieser Planung nichts wurde, ist charakteristisch für die Arbeitsweise Schönbergs, der ja häufig an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete: Das Projekt wurde am 5. Juni 1934 begonnen, nach einigen Wochen wegen anderer Vorhaben beiseitegelegt und erst nach zweijähriger Pause 1936 wieder aufgenommen. Die letzte Aufzeichnung trägt das Datum 15. Oktober 1936 (S. XXII). Die Schrift blieb allerdings weiterhin Fragment und wurde zu Lebzeiten Schönbergs nicht veröffentlicht. Das vorliegende knapp 200 Seiten umfassende Manuskript muss zu den zentralen musiktheoretischen Schriften des Komponisten gerechnet werden. Die Tatsache, dass seit 1923 elf Vorstufen zu diesem Werk existieren, zeigt das intensive Bestreben Schönbergs eine sämt-

liche Disziplinen umfassende Theorie der Komposition auszuarbeiten. Bezieht man die ebenfalls fragmentarische Schrift *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* ein, die 1917 entstand, von S. Neff und M. Cross 1994 wiederum in einer deutsch-englischen Version herausgegeben wurde und in einem deutlichen Zusammenhang mit den späteren Manuskripten steht, hat Schönberg etwa die Hälfte seiner Lebenszeit mit der Ausarbeitung einer solchen Theorie gerungen, ohne dieses Ziel in der angestrebten Vollständigkeit erreichen zu können.

Die musikalische Idee ist nicht ein Thema oder ein Motiv, sondern stellt die Summe aller für ein Kunstwerk wichtigen Elemente dar: die Motive, die Art ihrer Verknüpfung, Rhythmus, Harmonik, Klangfarbe, Dynamik. Künstlerisches Schaffen wird mit natürlichem Wachstum verglichen. Das Kunstwerk wird als Ganzes, als Organismus begriffen. Die innere Kraft, die ihm Leben gibt, ist die Idee, welche es präsentiert (S. XXXIII). Durch die Aufführung eines Werkes wird dessen Idee deutlich. Schönbergs Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus wird in dem Aufsatz „Principles of Construction“ zum Ausdruck gebracht, der zusammen mit vier weiteren größeren Aufsätzen über „Comprehensibility“, „Coherence“, „Melody“ (S. 135 ff.) und „The Constructive Function of Harmony“ zu den zentralen Abschnitten der Schrift gehört. In dem Abschnitt „Law of Comprehensibility“ (Gesetze der Fasslichkeit) wird die geforderte Klarheit der Darstellung durch das Prinzip der Wiederholung erreicht. Wichtiges (z. B. der Hauptgedanke eines Stückes) soll von weniger Wichtigem (Begleitmotiven) klar unterschieden werden (S. 111). In dem Aufsatz „Coherence“ (Zusammenhang) wird versucht, ausgehend von der Organisation und Gliederung von Motiven, Zusammenhänge durch motivische Verknüpfung von Gestalten mithilfe des Verfahrens der Variation herzustellen (S. 121 f.). Die Lehre vom „Zusammenhang“ gehört zu den zentralen Themen der Schrift. Die große Bedeutung wird auch darin deutlich, dass in dem genannten frühen Text von 1917 „Coherence“ auch quantitativ zum dominierenden Kapitel wird. In dem umfangreichsten Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“ zeigt Schönberg nicht nur die wechselseitige Abhängigkeit zwischen der har-

monischen Disposition und der motivischen Entwicklung auf, sondern weist auch auf die große Bedeutung der Harmonik für die Gliederung eines Satzes hin (Markierung der Formteile durch Halb- und Ganzschlüsse). Dabei wird die Kadenz als Grundlage des (tonalen) Satzes angesehen (S. 207 ff.). Entgegen der ursprünglich lediglich skizzenhaften Gliederung des Gesamttextes durch Schönberg (abgedruckt in Appendix 2, S. 291 ff.) schaffen die Herausgeber eine systematische Ordnung durch die Oberkapitel „Preface and Overview“, „Elements of Form“, „Rhythm“, „Formal Procedures“, „Miscellaneous“, „Harmony“ und „Addendum“.

In dem Kapitel „Elements of Form“ bringt Schönberg zur Klärung der Begriffe Definitionen. Nach Schönbergs Auffassung sind die folgenden Begriffe jeweils die kleineren Einheiten der vorhergehenden: Melodie (Thema) – Phrase – Gestalt – Motiv. Auch wird der Begriff des „Musikalischen Satzes“ in seinen verschiedenen Bedeutungen diskutiert (S. 131 ff.). Das Kapitel „Formal Procedures“ knüpft insofern an das Kapitel „Elements of Form“ an, als hier Prinzipien der Gliederung eines Satzes und auch die verschiedenen Verfahren der Veränderung (Variation) von Themen und Motiven dargestellt werden. Beide Kapitel hängen inhaltlich eng miteinander zusammen. Das Kapitel „Miscellaneous“ behandelt unterschiedliche Bereiche (Prinzip der „Symmetrie“, der Sinn von Ritardando und Accelerando u. a.). Das zentrale Kapitel „Harmony“ schließlich besteht ausschließlich aus dem Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“.

Der Text des Manuskripts wird durch ein neu verfasstes Vorwort von Walter Frisch, eines von den Herausgebern und durch einen ausführlichen Kommentar der Herausgeber eingeleitet. An den originalen Text schließt sich ein Kapitel „Concordance of Terms“ an, in dem die im Text vorkommenden Termini durch Zitate aus anderen Schriften Schönbergs, in denen diese ebenfalls verwendet und diskutiert werden, verdeutlicht werden. Es folgen eine Quellenbeschreibung der zwölf Gedanke-Manuskripte (Appendix 1), die ursprüngliche Gliederung des Textes durch Schönberg (Appendix 2) und der Abdruck der elf vorbereitenden Manuskripte in der originalen deutschen Sprache (Appendix 3). Der Band wird durch die Anmer-

kungen und durch eine Bibliographie, gefolgt vom „Index of Musical Examples“ und einem „Name- and Subject-Index“ abgeschlossen.

Die Edition durch Patricia Carpenter und Severine Neff stellt einen Glücksfall dar, da beide ein hohes Maß an Authentizität beanspruchen können: Carpenter war von 1942 bis 1949 an der University of California in Los Angeles Schülerin Schönbergs gewesen, Neff studierte bei Carpenter am Barnard College in New York. Das Buch ist übersichtlich und auch äußerlich ansprechend gestaltet. Der einzige Nachteil dieser 2. Ausgabe ist allerdings das Fehlen der deutsch-englischen Version der Originalausgabe. Das Manuskript, nach der Auflistung der Herausgeber das zehnte, stellt neben der *Harmonielehre* die wichtigste, da persönlichste musiktheoretische Schrift dar, die als Einführung in das Denken Schönbergs besonders geeignet erscheint.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

ULRICH WÜNSCHEL: *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“*. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 75 S., Abb. (*sinefonia* 3.)

Anlass für das Buch waren Aufführungen von Sergej Eisensteins Film *Alexander Newski* (1938) in Berlin und Moskau 2003/04, live begleitet von der Musik Sergej Prokofjews, die anhand der autographen Partitur rekonstruiert worden war. Diese vergleicht Wünschel mit der von Prokofjew selbst stammenden Umarbeitung der Filmmusik zu einem eigenständigen Stück in Form einer Konzertkantate. Vor allem aber setzt sich Wünschel differenziert mit der politischen und ästhetischen Bedeutung des Films auseinander.

So weist der Autor darauf hin, wie wichtig der Film als Medium politischer Propaganda während des Zweiten Weltkriegs war. Eisenstein habe ein historisches Ereignis – den Sieg des Fürsten Alexander Newski über den Deutschen Ritterorden 1242 – so inszeniert, dass es als Aufruf zum russischen Widerstand gegen die deutsche Invasion verstanden werden konnte. Durch Wünschels Ausführungen wird deutlich, dass der Film jenseits seiner propagandistischen Funktion auch von künstlerischer Bedeutung ist. Denn *Alexander Newski* ist zugleich hochinteressantes Zeugnis einer frucht-

baren Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Komponist zu einer Zeit, in der noch keineswegs abzusehen war, in welche Richtung sich das neue Genre Tonfilm entwickeln würde: Bestand Prokofjew auf der Eigenständigkeit der Musik, die dem Film nicht bloß dienen sollte, so war Eisenstein an der Ausbildung eines „filmischen Gesamtkunstwerkes“ (S. 27) gelegen, bei dem die Musik ein wesentliches Element der Dramaturgie sein sollte, auf das Schnitt und Anordnung der Bilder Rücksicht zu nehmen hätten. Infolge dieser unterschiedlichen Intentionen von Komponist und Regisseur ist weder die Musik den Bildsequenzen untergeordnet noch umgekehrt, sondern Bilder und Musik stehen in „Wechselwirkung“ (S. 17) miteinander, was sich u. a. daran zeigt, dass Teile der Musik vor den zugehörigen Bildern entstanden.

Ausführlich beschreibt und analysiert Wünschel die verschiedenen Funktionsweisen von Musik in *Alexander Newski*: Untermalung und Verdeutlichung des Bildgeschehens, Ergänzung von Vorausdeutungen und Erinnerungen, Schaffung einer Atmosphäre, Interpretation des Geschehens und Beitrag zur Handlung. Und er arbeitet heraus, wie Prokofjew bei der Aufnahme der Filmmusik den Orchesterklang um bestimmter Effekte willen (etwa Steigerung der Brutalität von Klängen) verfremden ließ.

Problematisch an Wünschels Darstellung erscheint lediglich, dass Quellentexte wie die Erinnerungen des Komponisten Dimitri Kabalewski, die Gegenstand von Interpretation sein müssten, unhinterfragt zitiert werden, gleichsam als ob sie einschlägige Forschungsliteratur wären. So ist durchaus fraglich, ob Prokofjews Ausbildung eines eigenen Personalstils in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts damit zusammenhängt (wie dies Kabalewski suggeriert hat), dass Prokofjew in dieser Zeit „sein Bewußtsein für die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers vertiefte und das Vaterland für sich entdeckte“ (S. 23). Ebenfalls bleibt unklar, was ein „patriotischer Stil“ (S. 33) in der Musik sein soll, die ja immer nur in Verbindung mit Außermusikalischem politische Aussagekraft gewinnen kann.

Das stellt aber keineswegs die großen Verdienste von Wünschels Monographie infrage, die in exemplarischer Weise dokumentiert, zu welch bemerkenswerten Konzeptionen des

Bild/Musik-Verhältnisses Regisseure und Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelangen konnten.
(Mai 2007) Michael Klaper

Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär. Hrsg. Von Felix MEYER und Heidi ZIMMERMANN. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz u. a.: Schott 2006. 507 S., Abb., Nbsp.

Am 28. April 2006 hätte Paul Sacher seinen hundertsten Geburtstag gefeiert, leider konnte er nicht mehr erleben, wie die Nachwelt dieses Ereignis begangen hat. Besonders hätte er sich über ein Geschenk gefreut, das ihm die Paul Sacher Stiftung dargeboten hat: die monumentale Ausstellung zu Edgard Varèse im Museum Tinguely Basel, vom 28. April bis 27. August 2006, die an Reichhaltigkeit, Strukturierung und analytischer Durchdringung des Materials ihresgleichen sucht. Unter dem Motto „Que la musique sonne“ wurde der begleitende Katalog gestellt, der genauso wie die Ausstellung das Attribut „denkwürdig“ verdient. Durch die Art der Vermittlung, das Buch, die den sinngebenden Rahmen herstellt, wird jeglicher Anflug von Banalität aus dem wie ein Epitaph wirkenden Appell getilgt. Vielmehr stellt sich eine grundlegende Frage: Obschon es nicht wenige Ausstellungen zu Komponisten gegeben hat, drängt sich stets die Frage nach der Angemessenheit des Formats für die Musik auf. Diese Frage stellt sich verschärft im Fall des Inhalts dieser Ausstellung. Kann man Varèses Klangsuche und Klangfindung in Bildern und Dokumenten ausstellen und mit Worten und Texten erläutern?

Diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten, daher stelle ich dieser Rezension eine spezifischere, aus der ersten abgeleitete Frage voran: Trägt die Ausstellung und das Begleitmaterial zum besseren Verständnis von Varèses klanglicher Welt bei? Die Antwort, eine entschiedene Bejahung, möchte ich ebenfalls voranstellen. Der Katalog, dessen Gliederung die Struktur der Ausstellung nachbildet, stellt uns den Komponisten in acht prägenden biographischen Stationen vor. Einige der chronologisch angeordneten Kapitel widmen sich bestimmten zentralen Lebensmomenten, von den kindlichen Prägungen und den Studienjahren

bis zur Nachwirkung und Rezeption. In diese biographischen Momentaufnahmen sind monographische Kapitel eingestreut, in denen zentrale berufliche Tätigkeiten wie etwa das Engagement für eine Panamerikanische Musikervereinigung und die internationale Vernetzung von Konzertmanagement oder die Auseinandersetzung mit der Elektronik behandelt werden. Jedes dieser Großkapitel besteht aus einer Reihe von Aufsätzen, die wie konzentrische oder aber auch exzentrische Kreise um das behandelte Thema angeordnet sind. Bestechend ist dabei die ausgewogene Mischung von Perspektiven: Soziale und historische Umgebungen werden umrissen – die seelische Verbundenheit mit seiner burgundischen Heimat, die für immer der ungetrübte Ort der Verklärung bleiben soll (MacDonald), die Art und Bedeutung der amerikanischen Mäzenaten-Kultur (Kahan), die unbequeme politische Verortung (Schiff), die Struktur des Konzertwesens in Amerika (Meyer). Der Blick bleibt aber nicht auf der Kontext-Oberfläche haften, sondern geht immer wieder ins Detail, indem Varèses Biographie und seine Gewohnheiten mit eingehenden Werkbetrachtungen kurzgeschlossen und verschränkt werden: Varèse als Kunstsammler (Stahllhut), seine Studienjahre in Paris (Nanz), Berlin (De la Motte-Haber), seine Aufenthalte in New York (Magnaguagno, Feisst) und die kurze Episode in Paris zwischen den amerikanischen Aufenthalten (Duchesneau), Werkbetrachtungen zu *Amérique* (Rathert), *Density 21.5* (Meyer), *Ecuatorial* (Lichtenhahn), *Ionisation* (Shreffler), *Déserts* (Van Glahn). Der Beschreibung der jeweiligen Arbeits- und Lebensumfelder, den Werkbetrachtungen und Kommentaren zur Biographie werden Aufsätze zu verschiedenen ästhetischen und kompositorischen Aspekten zur Seite gestellt, die einen übergeordneten Rahmen stecken, der den Einzeluntersuchungen wie ein Geflecht roter Fäden hinterlegt werden kann.

Schließlich kommt die Beziehung von Varèse zu anderen Komponisten und Stilrichtungen zur Sprache, sei es als Einflussnehmender – Futurismus (Stenzl), Jeune France (Hirsbrunner) – oder als Einflussgebender – Europäische Avantgarde (Borio), Wolfgang Rihm (Mosch), Frank Zappa (Kassel). Dem Leser wird die Orientierung im reichhaltigen Angebot an Texten mit einer kommentierten Zeittafel erleichtert.

Eine aktualisierte Bibliographie ermöglicht schließlich die Anknüpfung an den Forschungsstand. Möge man mir verzeihen, dass nicht alle Beiträger Erwähnung gefunden haben, zu dicht ist das Angebot.

Das einzige, was es dem Leser unmöglich macht streckenweise zu vergessen, dass es sich bei diesem Buch nicht um eine in Kollektivarbeit aus hervorragenden Beiträgen zusammengestellte Biographie handelt, sind die schiere Materialität des gewichtigen, graphisch äußerst ansprechenden und hervorragend ausgestatteten Buches und die exzellenten, illustrativen, teils noch nie veröffentlichten Bilder. Die überwältigende Qualität der dokumentierten Exponate lässt sich sowohl in Hinblick auf ihren historischen Quellenwert als auch hinsichtlich der Qualität ihrer graphischen Darbietung nur staunend würdigen. Eine eingehende Kommentierung würde den gesetzten Rahmen sprengen. Es ist den Herausgebern des Bandes mit einfachen Handgriffen gelungen, das Format „Katalog als Dokumentation einer Ausstellung“ gänzlich umzudeuten und neu zu funktionalisieren. Ein Großteil der Exponate wurde den Texten als Illustration untergeordnet, die Erklärungen schrumpften dabei zur Bildunterschrift. Zwischen die Beiträge wurden jene Exponate dokumentiert und ausführlich besprochen, die zwar der jeweiligen Phase der Biographie zuzuordnen waren, aber zur Illustration der entsprechenden Beiträge ungeeignet waren. Diese Hierarchisierung der Exponate macht es nicht einfach, die Ausstellung geistig Revue passieren zu lassen, dennoch stellt diese Präsentation eine plausible, sehr gut austarierte Lösung dar, um den Verlust, den die Übertragung der Vermittlungsform Ausstellung in das Buchformat mit sich bringt, zu überbrücken und dank der Ausnutzung der spezifischen Vermittlungsqualitäten des Buches wettzumachen.

So überaus empfehlenswert ich dieses Buch finde, muss ich zugeben, dass mir bei der Lektüre die Person Edgard Varèse nicht sympathisch geworden ist; alle Beiträge hüten sich vor hagiographischer Rhetorik und nennen die charakterlichen Marotten des Künstlers beim Namen; er war ein Mensch mit Ecken und Kanten. Dass er aber mit seiner Besessenheit, seiner obsessiven Selbstinszenierung, seiner unversöhnlichen, an Selbstüberschätzung gren-

zenden Oppositionshaltung gegen die Konventionen das Klangbild der Moderne entscheidend mitgeprägt hat, wird, in Bild und Text, sinnlich und intellektuell, so greifbar, dass im Leser der immerwährende Wunsch entsteht: „Que la musique sonne“.

(Mai 2007)

Cristina Urchueguía

Theodor W. Adorno – Erich Doflein: Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins. Hrsg. und eingeleitet von Andreas JACOB. Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Vorwort von Marianne KESTING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 435 S., Abb. (FolkwangStudien. Band 2.)

Dass Theodor W. Adorno zwischen 1949 und 1962 mit dem Freiburger Musikpädagogen Erich Doflein einen umfangreichen Briefwechsel führte, der im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der Jugendmusikbewegung einiges Interesse beanspruchen kann, ist kaum bekannt. Kein Symposium im Jubiläumsjahr 2003 widmete sich diesem Fakt, die voluminöse Adorno-Biographie von Stefan Müller-Doohm lässt das Thema Jugendmusik unerwähnt, Dofleins Name taucht nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Erstaunt darf man vor allem insofern darüber sein, als Adornos Kritik der Jugendmusik und der an ihr orientierten Musikpädagogik möglicherweise sein politisch relevantestes Engagement überhaupt darstellt. Keine andere öffentliche Parteinahme von ihm ist zu vermelden, die über einen so langen Zeitraum hinweg so beharrlich an die Ideologie einer „Bewegung“ und ihren Einfluss in diesem Land adressiert war. Der Briefwechsel mit Doflein zieht seinen Reiz daraus, dass er die Spannung zwischen den Parteien kommentiert, zuweilen auch bloß deren Wiederhall ist. Doflein sieht sich als Mittler zwischen Adorno und der Jugendmusik, während Adorno in ihm einen Vertreter der anderen Partei zu erkennen meint – unbeschadet der persönlichen Sympathie, die die beiden füreinander empfunden zu haben scheinen.

Es ist ein nicht geringes Verdienst von Andreas Jacob, dass nun die gesamte Korrespondenz erstmals in Buchform vorliegt. Der Klappentext mag sich im Tonfall etwas vergreifen, wenn er erklärt, hier werde „ein einzigartiges Dokument zum Musikleben der Bundesrepub-

lik in der Nachkriegszeit“ vorgelegt – falsch ist es nicht. Verdienstvoll ebenso, wenn Texte Dofleins, die im Zusammenhang jener Kontroverse entstanden, aber schon lange nicht mehr greifbar sind, neu abgedruckt werden. Das gilt zumal für den Aufsatz „Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung“ (1955) und ein Rundfunkgespräch der beiden Protagonisten über Historismus (1951).

Zwei Themensträngen kommt besondere Bedeutung zu: erstens dem Streit um Wahrheit und Pluralismus in musicis, zweitens dem Verhältnis zur Präsenz des „Dritten Reichs“ im Nachkriegsdeutschland. Der erste Punkt wird wichtig vor dem Hintergrund, dass die sogenannte Postmoderne uns die Unhintergebarkeit von Pluralität in allem theoretischen Denken gelehrt hat. Adornos geschichtsphilosophische Parteinahme für die Zweite Wiener Schule lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, weil das Gewaltsame seiner Position zu evident geworden ist. Nun setzte Erich Doflein damals seine pluralistische Option genau dagegen. Sie lautete: Es gibt Kunstmusik und Gebrauchsmusik, Musik des Fachmanns und des Laien, solche für Kinder und für Erwachsene, für Männerchöre und für spezialisierte Ensembles. Wir haben die Werke, aber auch das Spiel, und das ist gut so. Dofleins Intuition trifft unzweifelhaft etwas, seine Verweise machen einen blinden Fleck bei Adorno sichtbar, aber am Ende hat er trotzdem unrecht. Macht er doch seinen Pluralismus nicht wirklich verständlich, sondern glaubt, einen philosophischen Wahrheitsanspruch dadurch widerlegen zu können, dass er eine Fülle empirischer Gegebenheiten aufzählt, denen alle ein gleicher Wert zugebilligt wird. Auf Ansprüche von Theorie lässt er sich erst gar nicht ein. Adorno kontert gelassen, Doflein akzeptiere die Domänen des herrschenden Musiklebens, statt sie kritisch zu analysieren. Rationaler Pluralismus aber setze eine solche Kritik voraus. Doflein hat sich erkennbar darum bemüht, Adorno gerecht zu werden. Aber die Briefe belegen auch, dass ihm die philosophischen Voraussetzungen von dessen Kritik unbekannt waren und blieben. Adorno wiederum bereitete es Schwierigkeiten, sich in pädagogische Probleme hineinzuversetzen, die der Alltag z. B. von Schulen notgedrungen hervorbringt. An diesem Punkt ist die Diskussion gescheitert. Nachdem Adorno seine

Einwände gegen Dofleins Position in der „Kritik des Musikanten“ (1956) öffentlich formuliert hatte, ist dieser in der Sache verstummt. Der Ton der Briefe blieb liebenswürdig, wurde aber zunehmend floskelhaft.

Der Herausgeber blendet diese Tatsache aus, weil ihm zuvörderst an der Rehabilitation Erich Dofleins liegt: Er will den heute vielleicht zu Unrecht vergessenen Musikpädagogen als jemanden darstellen, der mit dem berühmten Philosophen auf Augenhöhe sachlich zu streiten wusste. Das ist gut gemeint, schlägt aber fehl. Dofleins Versuch etwa, einer Mitarbeiterin von Radio Bremen zu erklären, „worum es bei Adorno wirklich geht“, löst bei diesem ein nur mühsam bezwungenes Entsetzen aus: „Ich lasse mich lieber verdammen für Dinge, die ich denke, als tolerieren um irgendwelcher gemäßigten Meinungen willen, die nicht die meinen sind“ (S. 243 f.).

Diskret kommt Adorno einige Male auf die Fortsetzung totalitärer, nazistischer Strukturen in der Jugendmusikbewegung zu sprechen: „Ich sehe die [...] Frage, was eine Sache für ein Kollektiv bedeutet [...] für minder harmlos an als Sie“ (S. 140). Doflein, wiewohl persönlich über jeden Verdacht erhaben, reagiert auf dieses Anliegen mit keinem Ton. Weder Zustimmung noch Ablehnung, geschweige denn eine sachliche Kritik sind ihm zu entlocken. Vielleicht hat er, ein erklärter Liberaler, insgeheim ähnlich gedacht hat wie der ehemalige Nazi Wilhelm Ehmann (vgl. Sven Hiemke, „Ehmanns Erbe. Vor hundert Jahren wurde Wilhelm Ehmann geboren“, in: *Musik und Kirche* 74 [2004], S. 398–401) und sich Adornos politische Voten unter der Formel „Empfindlichkeit des Emigranten“ zurechtgelegt. Es zählt zu den traurigsten Momenten des Briefwechsels, wenn das sachliche Beschweigen des „Dritten Reichs“ durch Doflein in eine skurril personenfixierte Posse Adornos hineinführt: Dessen Weigerung, mit Walter Wiora in einem Band zu erscheinen, kann er, der mit eindeutig belasteteren Personen anstandslos Rundfunkgespräche geführt hat, umso weniger stimmig begründen, je mehr Worte er darüber verliert. Folgerichtig kommt dies beim Gegenüber als nur mehr psychologisch erklärbares Verhalten, als reine Amosimität an: ein echtes kommunikatives Unglück. Für das Weiterwirken des Nationalsozialismus in der Gegenwart existierte keine Sprache, und

noch der, der daran rührte, verrannte sich im falschen Ausdruckskanal.

1960 schickt Adorno Doflein ein Exemplar seines Mahler-Buches. Da dieser nicht reagiert, bittet er in einem zweiten Brief eigens um ein Wort der Aufmerksamkeit. Dofleins Antwort kommt derart verlegen daher, dass der Gedanke naheliegt, er habe den Komponisten damals noch gar nicht gehört. Möglicherweise konnte man 1960 Professor an einer deutschen Musikhochschule sein und gegenüber der strengen Avantgarde den Pluralismus lehren, ohne ein Werk von Gustav Mahler zu kennen.

(März 2007)

Richard Klein

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

Eine alte Jungfer mit Dutt, die einen Großteil ihres Lebens in den Dienst anderer stellt, die als Orchesterleiterin skurrile Tanzbewegungen ausführt, die auf Bäume klettert und sich bei Benjamin Brittens Trauerfeier kindlich an der Kunst des Wechselgeläuts des Kirchturms erfreut – bedarf eine solche Person einer biografischen Aufarbeitung? Der von Chris Grogan herausgegebene Band lässt im Falle von Imogen Holst nur ein definitives Ja als Antwort zu. Denn die Tochter und Nachlassverwalterin von Gustav Holst und Assistentin von Benjamin Britten war weit mehr, als der erste äußere Eindruck vermitteln mag. Imogen Holst (1907–1984) war unter anderem eine durchaus profilierte Dirigentin (ihre Einspielungen mit den Purcell Singers und dem English Chamber Orchestra erweisen dies, darunter die Referenzeinspielungen von Orchester- und Chorwerken Gustav Holsts sowie seiner Oper *Sāvītri*), eine fast ebenso profilierte Komponistin (auch wenn ihre Werke selten aufgeführt werden), eine Editorin von Werken nicht nur ihres Vaters und Brittens, sondern auch von Purcell und Schütz, sie war aktives Mitglied der English Folk Dance and Song Society sowie Musikdirektorin in Dartington Hall (wo sie Norbert Brainin das Amadeus Quartett zu gründen ermutigte) und künstlerische Leiterin des Aldeburgh Festival.

Der Band, Holsts enger Freundin und Nachfolgerin als Brittens Assistentin Rosamund Strode anlässlich ihres achtzigsten Geburtstag

gewidmet, ist eine umfassende Biografie „in Music“, von erstem Unterricht durch die Gouvernante und in der Schule über ihre Erfolge als Studentin am Royal College of Music, ihre Tätigkeit für das Council for the Encouragement of Music and the Arts während des Krieges bis hin zu ihren Positionen in Dartington und Aldeburgh. Diese Biografie ist nicht nur exzellent geschrieben, sie spricht auch durch die ausführliche Nutzung von Originalquellen an, vor allem von Holsts Tagebüchern, die sie seit jungen Jahren führte. Äußerst bezeichnend für ihre Persönlichkeit ist, dass sie selbst in diesen Tagebüchern die Namen von lebenden Personen, über die Negatives gesagt wird, tilgte; sie konnten durch die Autoren des Bandes selbst mit modernen Hilfsmitteln längst nicht vollständig wiederhergestellt werden.

So viel man über Imogen Holst und ihr Leben erfährt (auch über ihre musikalischen Vorlieben und Abneigungen), so verschlossen bleibt sie als Persönlichkeit. Über ihre ureigensten Empfindungen sich selbst gegenüber erfährt man nur wenig, und ihre Furcht vor eigener Emotionalität lässt sich an vielen Stellen fast mit Händen greifen. Umso mehr erfährt man über die Begegnungen mit Mitmenschen – allen voran ihren Vater (über den sie vier Bücher und zahlreiche Artikel verfasste und ein Werkverzeichnis herausgab), Benjamin Britten (ein Buch und zahlreiche Artikel über ihn, ein Buch mit ihm zusammen) und Peter Pears. Gleichzeitig ist interessant, worüber man (fast) nichts erfährt – etwa über das Verhältnis zu ihrer Mutter Isobel. Mehr als entschädigt wird man gleichwohl durch detaillierte Hintergrundinformationen über die Organisation des Aldeburgh Festival und über einen Teil des britischen Musiklebens der Zeit.

Nach dem in vier Teilen präsentierten biografischen Teil (verfasst von Rosamund Strode und Christopher Grogan) folgt ein kürzerer Exkurs über Imogen Holsts Musik, der zur Würdigung ihres Schaffens durchaus länger hätte sein dürfen. Ein Werkverzeichnis, eine Bibliografie und ein Register beschließen ein rundum gelungenes, lebendiges Porträt einer wichtigen Persönlichkeit des britischen Musiklebens des 20. Jahrhunderts.

(Oktober 2007)

Jürgen Schaarwächter

SANDRA MÜLLER-BERG: „*Tonal harmony is like a natural force*“. Eine Studie über das Orchesterwerk *Harmonielehre* von John Adams. Hofheim: Wolke 2006. 236 S., Nbsp. (sinefonia 4.)

Sandra Müller-Berg leistet in ihrer Dissertation Pionierarbeit dahingehend, dass sie die Musik von John Adams, hier speziell das Werk *Harmonielehre*, aus europäischer Sicht auf den Bezug zur Tonalität hinterfragt. Die harmonische Bestimmtheit von Adams' Musik, die sich ja durch ihre Hinwendung zu expressiver Harmonik von der Minimal music in Reinform entfernte, wurde bisher in angloamerikanischen Ansätzen mit empirischen und statistischen Methoden nur unzureichend erfasst. In einer mutigen und freien Annäherung zeigt Müller-Berg, dass Adams, in einem Rückbezug auf die Krisenphase der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sich mit den verschiedenen Versuchen, die Tonalität in neu definierten Konstellationen vor der Atonalität zu retten, auseinandersetzt, sie sogar in sein Werk als Strukturparameter aufnimmt. So bespricht Müller-Berg zunächst en détail die Inhalte der Harmonielehre von Schönberg und stellt die Unterschiede von Funktions-, Stufen- und Fundamenttheorie heraus.

Jedoch wird im Rahmen der Untersuchung, inwieweit die Schönberg'sche Terminologie auf Adams angewendet werden kann, nicht darauf eingegangen, dass der Formbegriff mit einem nicht mehr determinierten Harmoniebegriff ebenfalls neu gefasst werden muss. Dass die nun frei „vagierenden“ Akkorde in Adams' Musik selbst zum formbildenden Faktor werden können, wird auf die Möglichkeit des harmonischen Rhythmus der ostinatohaften Flächen zurückgeführt.

Den zweiten Teil des Buches füllen die harmonischen Analysen der drei Sätze, wobei besonders am ersten Satz der ‚Kampf‘ zwischen den Akkorden e-Moll und Es-Dur aufgezeigt wird. Die Bezüge zu Musikzitataten von Sibelius, Mahler und Schönberg sieht Müller-Berg hauptsächlich in der Übernahme des romantischen Gestus der Expressivität, wobei sie für den zweiten Satz, der auf das Adagio von Mahlers *Zehnter Symphonie* bezogen ist, den Terminus der „gescheiterten Kreativität“ von Adams entlehnt. Insgesamt werden die Aussagen Adams' angewandt auf die Werkästhetik kritiklos ak-

zeptiert, hingegen dann die stilistische Eigenart des Werkes in einem Mangel an Konstruktion und einer Überladung mit Emotionalität verortet, gängige Vorurteile gegen einen oberflächlichen Populismus. Jedoch führt die akribische Analyse von Müller-Berg, so der Eindruck beim Lesen, gerade zu der Annahme, dass für Adams das Expressive und Emotionale selbst formbildende Kraft besitzt – lässt man Adams' naive, aber seit jeher von Komponisten verlautbarten Äußerungen zur Ableitung von harmonischen Prämissen aus der Natur einmal außen vor. In einer abschließenden Diskussion über die Musik der Postmoderne zeigt Müller-Berg auf, dass es in der Postmoderne neben der Form des oberflächlichen Populismus auch Raum für gute, aber leicht fassliche Musik gegeben habe bzw. gebe. Insgesamt sieht sie aber die Gefahr, dass die erweiterte Tonalität in der Postmoderne eine Musik kreierte, „die ausschließlich auf eine effektvolle Darstellung großer Gefühle abzielt und damit zum musikalischen Kitsch gerät“ (S. 217). Insgesamt bietet das Buch eine tiefe, deshalb aber auch nicht risikofreie Auseinandersetzung mit Adams' *Harmonielehre*. Als Appendix findet sich ein Interview der Autorin mit Adams von 1999.

(Juni 2007)

Dorothea Gail

Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 145 S., Abb., Nbsp. (Darmstädter Diskurse 1.)

Bereits im Titel der neuen Reihe des Darmstädter Instituts für Musikerziehung ist die programmatische Ausrichtung vorgezeichnet: Basierten die *Darmstädter Beiträge* noch weitgehend auf der Verschriftlichung von Vorträgen, bildet hier der in sich geschlossene Text eher die Ausnahme. Nicht nur bei den breiter ausgeführten „Lectures“, denen sich stets transkribierte Diskussionen anschließen, steht eine die Auseinandersetzung fördernde Darstellungsform im Vordergrund. Auch die übrigen Abteilungen bieten reichlich Stoff für fortgesetzte Überlegungen zum Phänomen „Neue Musik heute“. Hervorzuheben sind die Beiträge von Jason Freeman und Gordon Kampe, denen im „Forum ‚Musikdenken heute‘“ zusammen

mit Hannes Seidl, Robin Hoffmann und Amalie Ørum Hansen als jungen Komponisten und Musiktheoretikern die Gelegenheit zur Erörterung ihrer Thesen gegeben wurde. Vor dem Hintergrund oft recht unbeholfener Versuche, das Publikum in der traditionellen Konzertsituation zum Mitmachen zu bewegen, stellt Freeman Möglichkeiten der Interaktion vor, die sich durch Computerprogramme realisieren lassen. Kampe spricht in erfrischender Offenheit von seinen zumeist scheiternden Versuchen, als Kirchenmusiker zeitgenössische Musik zu vermitteln. Wenngleich der hierbei als Beispiel dienende Personenkreis (ein Kirchenchor mit recht hohem Durchschnittsalter) kaum allgemeingültige Aussagen zulässt, eröffnet die Aussicht auf eine verständnisvolle Annäherung in kleinsten Schritten doch manche hoffnungsvolle Perspektive. Die anderen am Forum beteiligten Personen konzentrieren sich stärker auf ästhetische bzw. soziologische Fragen und liefern dabei in der gegebenen Kürze bemerkenswerte Ansätze.

In den „Vorträgen“ kommt zunächst der Preisträger des Kranichsteiner Musikpreises 2004 zu Wort. Hans Thomalla referiert über seine Art des „analytischen Komponierens“ als Dekonstruktion eines historischen Klangmaterials, das in seiner semantischen Wertigkeit in Frage gestellt wird, woraus sich die Konstruktion einer neuen Klanglichkeit entwickelt. Als Impulsreferat zur Veranstaltung „Blickpunkt Polen“ diente der Beitrag von Bettina Skrzypczak, die in hellsichtiger Analyse die spezifische Entwicklung der polnischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts als eng verknüpft mit der Geschichte des Landes verständlich werden lässt.

Erfreulich perspektivenreich gestaltet sich auch die erste Abteilung der Publikation, in der im Wesentlichen etablierte Komponisten zu Wort kommen. Die Beiträge von Brian Ferneyhough und Toshio Hosokawa könnten dabei gegensätzlicher kaum sein: Während ersterer detaillierte Einsicht in seine Walter Benjamin-Oper *Shadowtime* gewährt, erläutert letzterer unter Umgehung des eigentlichen Vortrags im – manchmal etwas bemühten – Gespräch mit Jörn Peter Hiekel seine westeuropäisch-asiatisch geprägte Kompositionsästhetik. Der folgende Vortrag von Chaya Czernowin erweist sich – wahrscheinlich unbeabsichtigt – als ge-

lungene Replik, da in der vielschichtigen Darlegung ihres kompositorischen Denkens auch die Inspiration durch ostasiatische Musik eine Rolle spielt.

Den Höhepunkt des Bandes bildet vielleicht der transkribierte Workshop zu den Streichtrios von Brian Ferneyhough und Arnold Schönberg. Es ist erfreulich, dass mit diesem Text auch ein Klassiker aus der Sicht eines zeitgenössischen Komponisten in den Blick kommt. Ferneyhoughs Analysen bewegen sich auf hohem Niveau, sein anschließendes Teilnehmer-Gespräch gestaltet sich äußerst lebendig und gelegentlich auch durchaus humorvoll.

Die folgende „Diskussion“ als umfangreichster Einzelbeitrag droht dagegen manchmal etwas zu zerfasern. Wie bereits häufig in den vorangehenden Kapiteln steht „Non-Linearität im Musiktheater“ im Mittelpunkt, worüber sechs profilierte, in ihrer Schaffensästhetik sehr unterschiedliche Komponisten Meinungen austauschen. Immerhin erhält der Leser auf diesen Seiten ein breit gefächertes Panorama an Möglichkeiten und Ideen zum „Musiktheater heute“ – von der mehr oder weniger traditionellen Bühnenoper bis zum öffentlichen Event.

Es ist bedauerlich, dass auf den Abdruck von Biographien der einzelnen Autoren verzichtet wurde. Mögen diese bei Persönlichkeiten wie Ferneyhough oder Czernowin noch verzichtbar sein, so hätte man sich gerade über die zahlreich vertretenen jüngeren Komponisten noch einige Informationen gewünscht. Dies ändert jedoch nichts daran, dass der Herausgeber Jörn Peter Hiekel mit diesem ersten Band der Darmstädter Diskurse einen herausragenden Einstand geliefert hat, der einiges für die Zukunft verspricht.

(April 2007)

Eike Feß

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

„Das kann Musik leisten: die Wahrnehmung für große Zusammenhänge schärfen, in denen die Würde des einzelnen nicht verlorengeht. Insofern ist sie ein Glücksversprechen. Friedensversprechen kann sie nicht geben.“ So resümiert Martin Geck in seinem kurzen Aufsatz

„Musik dringt höher, tiefer und weiter als die Fanfare von Krieg und Frieden“ die gewählte Thematik und bringt damit ein grundlegendes Problem auf den Punkt, das sich unausgesprochen durch diesen umfangreichen Band zieht: Denn ein Diskurs über das „Hörbarmachen“ von Frieden im Sinne ästhetischer Wahrnehmung, über den Frieden als integralen, erkenn- und verstehbaren Bestandteil musikalischer Kunstwerke wird dem Leser da sehr freimütig versprochen. Zu diesem Zweck vereinigen die Herausgeber Hartmut Lück und Dieter Senghaas zahlreiche Beiträge, deren Anordnung in den fünf Rubriken „Annäherungen an die Thematik“, „Komponieren für den Frieden im Zeitalter der Extreme“, „Historische Rückblicke“, „Krieg und Gewalt. Warnung und Trauerarbeit“ und „Brücken des Friedens mit Welt- und Populärmusik?“ die anvisierte Problematik von verschiedenen Seiten her systematisch einkreisen soll. Diese Konzeption orientiert sich an einem vergleichbaren, von Senghaas initiierten Band zur Kunst, räumt aber den fundamentalen Stolperstein dieses auf Analogie basierenden Vorgehens nicht aus dem Weg. Was nämlich für die bildende Kunst durchaus nahe liegt – die Bindung an das Gegenständliche, die selbst dort gewahrt bleibt, wo sie sich der Allegorie bedient –, ist für die Musik von Anfang an fraglich. Das „Sprechen“ in Tönen ist vielmehr von sich aus gegenstandslos und erfordert im Hinblick auf den Frieden entweder einen konkret auf diese Situation zu beziehenden Text oder die Auseinandersetzung mit Konnotationen des Hörens und Komponierens, die allerdings nicht per se auf das Thema „Frieden“ zu fixieren sind.

Dass das vorab festgelegte Ziel letzten Endes nicht erreicht wird, ist also bereits in der heiklen Themenstellung des Buches selbst begründet. Unter den beteiligten Autoren macht allein Geck dies zum Gegenstand der Auseinandersetzung, wobei er in seinem prägnanten Beitrag nicht nur der Möglichkeit von textloser Musik, Frieden zu vermitteln, eine grundsätzliche Absage erteilt, sondern im Grunde auch den gesamten Diskurs des Bandes als vergebliche Mühe entlarvt. Vielleicht hätten sich die Herausgeber diese Erkenntnis schon im Planungsstadium zu eigen machen und die Publikation thematisch anders ausrichten sollen, denn das Buch bleibt in der vorliegenden Form, trotz ei-

niger durchaus spannender Essays, in vielen Aspekten problematisch. Auch wenn manche Texte, so etwa Dietrich Helms' Aufsatz über die in sich kreisende Diskursivität der Popmusik, Peter Niklas Wilsons Ausführungen zu den lateinamerikanischen Komponisten Graciela Paraskevaïdis und Coriún Aharonián oder Andreas Wehrmeyers Beitrag über die Rezeption von Dmitri Schostakowitschs *Siebter* und *Neunter Symphonie* sowohl durch ihre ausgefeilte Zugangsweise als auch durch ihre Materialpräsentation angenehm auffallen und eine spannende Lektüre bieten, lässt sich nicht von der Hand weisen, dass sie nur wenig zum angekündigten Diskurs über den „hörbaren Frieden“ beitragen.

Das Ausbleiben greifbarer Ergebnisse beruht auch darauf, dass, obgleich sich Senghaas im einleitenden Essay um eine differenzierte Begriffserklärung bemüht, bei den übrigen Autoren eine gigantische Begriffsverwirrung herrscht: Krieg, Faschismus, politische Gewalt und soziale Ungerechtigkeit werden da immer wieder als Pendants zum Frieden angeführt, die Befreiung, das Messianische oder die positive Utopie als seine Analogien bemüht und zudem die verschiedensten Friedensbegriffe, etwa aus der Perspektive der Aufklärung oder im Sinne christlicher Eschatologie, meist ohne Differenzierung durcheinander gewürfelt – all dies, bevor in vielen Texten erst am Ende über argumentative Saltos mehr schlecht als recht auf das Thema des „hörbaren Friedens“ Bezug genommen wird. Dementsprechend begnügen sich auch viele Beiträge, die von renommierten Wissenschaftlern und Spezialisten ihres Faches verfasst wurden, mit der Relektüre mehr oder minder bekannter und anderweitig zugänglicher Fakten, um sie dann nachträglich auf die Themenstellung zu beziehen, was in einigen Fällen wenig gelungen ist oder schlichtweg überflüssig erscheint. Dass sich demgegenüber kein einziger Aufsatz mit solchen Werken befasst, die sich dezidiert dem Frieden verschreiben – so etwa der *Fünften Symphonie* von Philip Glass oder den *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen –, um die dahinter stehenden ästhetischen Friedenskonzeptionen kritisch zu hinterfragen, dürfte wohl die größte Unterlassung der Publikation sein, denn gerade hieran hätte sich vielleicht zeigen lassen, wie blutleer und uninteressant eine Musik sein kann, wenn

sie im utopischen Entwurf verweilt, ohne an den politischen Ungerechtigkeiten ihrer Gegenwart – also im Grunde am Gegenteil des Friedens – anzusetzen.

Trotz einiger durchaus ansprechender Exkurse zu bestimmten Themen lassen die argumentativen Schwächen und Fehler in einigen Texten zudem Zweifel an der Sachkompetenz einzelner Autoren aufkommen. Dass etwa Max Peter Baumann in seinem Beitrag über musikalische Globalisierung den Sitar-Spieler Ravi Shankar als Vina-Künstler bezeichnet, ist da noch ein geringeres Übel; viel schlimmer sind dagegen die Lücken, die ihn – bewusst oder unbewusst – von einer Diskussion um die kommerziellen Strukturen hinter den angeführten Entwicklungen abhalten, da eine solche den anklingenden Entwurf eines ästhetischen Weltfriedens regelrecht unterminiert hätte. Unangenehm berührt es auch, wenn Jörg Caließ im Laufe seines arg holprigen Gangs durch die Operngeschichte ausdrücklich betont, dass er die Kenntnis der diskutierten Werke vorwiegend dem Medium CD, nicht aber der Benutzung von Partituren verdankt, was seinen Gedankengängen bisweilen deutlich anzumerken ist. Wieder andere Autoren geben sich mit der Rekapitulation älterer Forschungsergebnisse zufrieden, ohne überhaupt mehr als einen flüchtigen Blick auf neuere Erkenntnisse geworfen zu haben. So bleibt letzten Endes ein heterogener und recht unbefriedigender Gesamteindruck zurück, den man vielleicht durch Verzicht auf den einen oder anderen Aufsatz zumindest etwas hätte glätten können.

(April 2007)

Stefan Drees

HERFRID KIER: Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten Klassischer Musik. Köln: Verlag Dohr 2006. 809 S., Abb.

Kaum etwas hat im 20. Jahrhundert die Rezeptions- und Hörgewohnheiten von Musik so stark verändert wie die Möglichkeit der Anfertigung von Musikaufnahmen und die Herstellung von Tonträgern als Medium für deren Verbreitung. Die wissenschaftliche Erforschung dieses Bereichs und seiner Wandlungen sowie der damit unmittelbar verknüpften Veränderung von Hörgewohnheiten und Interpretationsauffassungen steckt trotz einiger viel ver-

sprechender Anfänge eigentlich noch in den Kinderschuhen. Herfrid Kiers monumental anmutender Band kommt daher gerade recht, weil er eine längst fällige Darstellung wichtiger Grundprobleme liefert und sich aufgrund des spezifischen Zugangs hervorragend als Einstieg in die Thematik eignet.

Die Publikation basiert auf den Erfahrungen, die Kier im Laufe seiner von 1959 bis 1990 dauernden Arbeit in der Tonträgerindustrie gesammelt hat – einer Tätigkeit, die er als Künstlerischer Direktor des Klassik-Programms der EMI abschloss. Konkret geht es dabei um die Geschichte der Tonträger in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also um eine Zeitspanne, in die neben der Umstellung von Mono- auf Stereo-Technik und der daraus resultierenden Modifikationen der Studioarbeit auch das Ende der Langspielplatte in ihrer ursprünglichen Form und der Beginn der Ära digitaler Klangspeicherung auf der Compact Disc fielen. Um diese Entwicklungen aus der Sicht der Interpreten heraus zu beleuchten, hat Kier in den Jahren 1995 bis 1998 Interviews mit insgesamt 13 Personen gemacht und diese Gespräche anschließend zum Zweck weiterer Auswertungen transkribiert.

Die Auswahl der Künstler ist notwendigerweise selektiv und umfasst Interpreten der sogenannten „Klassischen Musik“, die sich überwiegend den Werken des 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhundert widmen bzw. gewidmet haben, die darüber hinaus auf eine beträchtliche Studio-Erfahrung zurückblicken können und deren wichtigste Tonträgeraufnahmen zumeist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfanden, nämlich – in alphabetischer Reihenfolge – Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Furtwängler (die hier über die Erfahrungen ihres Gatten Wilhelm Furtwängler berichtet), Nicolai Gedda, Reinhard Goebel, Yehudi Menuhin, Günter Pichler (vom Alban Berg Quartett), Wolfgang Sawallisch, Heinrich Schiff, Elisabeth Schwarzkopf, Günter Wand, Christian Zacharias und Frank Peter Zimmermann. All diesen Interviewpartnern hat Kier im Wesentlichen denselben, in bewusster Ergänzung und Differenzierung zur wichtigen Studie von John und Susan Edwards Harvith (*Edison, musicians, and the phonograph*, Westport 1987) entwickelten Fragenkatalog vorgelegt.

Während im zweiten Teil des Buches diese Gespräche in vollem Umfang dokumentiert sind – was die Publikation nebenbei bemerkt zu einem Quellenband ersten Ranges macht –, unternimmt der Verfasser im ersten Teil nach einem ausführlichen Einleitungskapitel eine Auswertung der aufgezeichneten Interviews, bei der die einzelnen Fragestellungen zu Themengruppen zusammengefasst und die Antworten jeweils aller Interpreten einander gegenübergestellt werden. Indem er dabei immer wieder vergleichenden Bezug auf die Ergebnisse ähnlicher Befragungen nimmt, vermeidet Kier den Eindruck einer Verabsolutierung seiner Resultate und zeigt, wie gut er mit der Relativität der Aussagen umzugehen weiß. Nacheinander erschließt er so verschiedene Themenbereiche, um am Ende jeweils – mit der gebotenen Vorsicht vor Verallgemeinerungen – bestimmte Tendenzen aufzuzeigen. So werden zunächst die ersten Erfahrungen mit Tonträgern und der generelle Umgang mit ihnen, ihre Bedeutung für die persönliche Entwicklung der jeweiligen Künstler und die Beweggründe für Tonträgeraufnahmen referiert. Danach geht es um die Rolle des Produzenten, um die Studioarbeit aus der Sicht der Interpreten, um die Vorzüge und Nachteile von Live- und Studio-Aufnahmen, um die Suche nach dem idealen Klang und die Repertoirewahl, während eine weitere Gruppe von Themen darüber hinaus auf gelungene und misslungene Ergebnisse von Aufnahmen und auf den Tonträger als Unterrichtsmittel, aber auch auf seine positiven und negativen Auswirkungen sowie auf die Problematik von Videoproduktionen und den Dokumentarcharakter von Tonträgern zielt.

Auffällig ist jedoch, dass Kiers Schwerpunktsetzung auf der gleichsam „traditionellen“ Interpretationsschiene verläuft, dass also das in der zweiten Jahrhunderthälfte historisch neu belebte Instrumentarium nur anhand eines Beispiels (Goebel) gewürdigt wird. Dass bei seiner Auswahl die Blasinstrumente völlig fehlen und auch Tasteninstrumente wie Orgel oder Cembalo nicht berücksichtigt werden, kann man daher durchaus als Einbuße wahrnehmen, ebenso wie den Umstand, dass den spezifischen Bedingungen einer Produktion zeitgenössischen Musikschaffens überhaupt kein Platz eingeräumt wird. Problematisch ist darüber hinaus auch die deutliche Bevorzugung von

Künstlern der EMI, die in gewissem Sinne zu einer Schiefelage führt, da dadurch die Gefahr besteht, dass eine bestimmte Art des Produzierens von Musik als ästhetischer Maßstab dargestellt wird. Dass Kier auch dies bisweilen in den Gesprächen thematisiert, indem er auf das Problem zu sprechen kommt, wie stark mit zunehmend komplexer werdender Studioteknik der sich wandelnde Geschmack von Produzenten und Tonmeistern das klangliche Ergebnis häufig entscheidend mitbestimmt hat, zeigt, in welchem Maße er sich dieses Problems bewusst ist.

Akzeptiert man einmal die ausgewählten Schwerpunkte und die damit verbundenen Beschränkungen, muss man dem Autor für eine wichtige und grundlegende Studie zur Interpretationsforschung dankbar sein, die als Materialbasis für die weitere Forschung höchst aufschlussreich und wertvoll ist und zudem mit den vollständig abgedruckten Gesprächen auch eine durchaus fesselnde Lektüre bietet. Die Bedeutung des Bandes wird durch die Anhänge unterstrichen: Mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat beleuchtet Kier akribisch über die im Haupttext thematisierten Zusammenhänge hinaus zahlreiche Details bis hin zu den Katalognummern erwähnter Tonträger; ein ausführliches Personenverzeichnis gibt Auskunft über themenrelevante Persönlichkeiten, und ein Sachglossar informiert schließlich über einschlägige Fachbegriffe und Institutionen. Eine willkommene Ergänzung bietet zudem der Beitrag „Remastern analoger Aufnahmen: Segen oder Fluch?“ von Johann-Nikolaus Matthes, der dem Thema eine weitere wichtige Facette hinzufügt.

Alles in allem ist hier eine lobenswerte Mischung aus Dokumentation, diskursiver Darstellung und Nachschlagewerk entstanden. Kier hat damit eine wichtige Ergänzung zu der bislang eher schmalen Literatur zur Tonträger- und Interpretationsgeschichte geschaffen, die sicherlich in Zukunft den Rang eines Basiswerkes einnehmen wird.

(April 2007)

Stefan Drees

CLEMENS KÜHN: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 249 S., Nbsp.

Das Buch von Clemens Kühn, seit 1997 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Dresden, spiegelt eine neue Richtung in der musiktheoretischen Darstellung wie auch in deren Vermittlung wider, die ca. in den 70er-Jahren einsetzt. Statt sich weiterhin an einen strengen Regelkanon zu halten, der mit der musikalischen Praxis und der Kompositionstechnik der verschiedenen Epochen wenig zu tun hat (z. B. beim Kontrapunktstudium das Lernen der einzelnen Gattungen, die auf die Schrift *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, Wien 1725, zurückgehen), wird nun ein historischer Ansatz wichtig: Die harmonischen (Dissonanzbehandlung) und auch die satztechnischen und kontrapunktischen Eigenarten der führenden Komponisten der jeweiligen Epoche werden zum Maßstab für den Schüler, dessen Aufgabe es ist, z. B. Stücke im Josquin- oder im Bach-Stil zu schreiben. Das Wichtigste und Neue dabei ist, dass der Schüler sich am lebendigen Kunstwerk mit seinem reich ausgearbeiteten Rhythmus und seiner besonderen Klanglichkeit (Harmonik, Satztechnik) orientiert und nicht an einem abstrakten Schema. Dabei sollen auch, und dies ist Aufgabe des Dozenten, musiktheoretische Abhandlungen der einzelnen Epochen mit herangezogen werden. Von zentraler Bedeutung für den neueren musiktheoretischen Unterricht ist jedoch nicht nur die wissenschaftliche Ebene und das musikalische Kunstwerk, das gleichwohl im Zentrum der Unterweisung steht, sondern auch die Einbeziehung der musikalischen Praxis und, als Wichtigstes, eine neue Art der pädagogischen Vermittlung.

Die Intention des Autors geht in diesem zentralen Punkt noch deutlich über die sehr flexible und streng historisch orientierte Unterrichtsmethode Diether de la Motte hinaus (Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976; ders., *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981): Der Schüler soll durch einen kreativen Prozess selbst dazu motiviert werden, sich mit einem Werk analytisch zu beschäftigen. Der Lehrer ist nur der Vermittler zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dem Lernenden. Die Autorität des Lehrers hat gegenüber dessen Vermittlungsfunktion zurückzutreten. Der Schüler soll ganz im sokratischen Sinne „suchen“ und schließlich mithilfe der Denkanstöße des Lehrers „finden“. Wichtig ist, dass ein

Stück vor der eingehenden Analyse zunächst gesungen oder gespielt wird, um eine wichtige Grundlage durch persönliches Erleben der Musik zu schaffen. In diesem Sinne ist das Buch von Kühn durchaus revolutionär, da der musiktheoretische Unterricht an den Musikhochschulen auch heute noch meist nach den tradierten älteren Methoden durchgeführt wird.

Im 1. Kapitel seines Buches („Vom Gegenstand zur Methode“, S. 11 ff.) gibt Kühn sehr überzeugende Beispiele dafür, den Schüler zu motivieren und an eine bestimmte Problematik heranzuführen. Der Auslöser für ein kreatives Wecken des Interesses für ein Werk und für die Motivation zur Analyse kann auch etwas scheinbar Negatives sein: das Scheitern bei der Realisierung von Musik (S. 12 ff.). Die Studenten sollten das Hauptthema eines Werkes (hier: das Hauptthema des 1. Satzes der B-Dur-Klaversonate D 960 von Franz Schubert) singen und anschließend korrekt notieren. Das Scheitern dieses Versuchs aufgrund der komplexen Phrasenstruktur der Melodie und des teilweise ungewöhnlichen Rhythmus' führte aber zu einem Motivationsschub auf Seiten der Studenten, der dann schließlich zu einer eingehenden Analyse des Beginns des Werkes führte. Zahlreiche weitere Beispiele werden in diesem Kapitel gegeben. In dem folgenden Kapitel „Elf Leitlinien“ werden konkrete Vorschläge aufgezeigt, wie ein effektiver Unterricht aussehen sollte. Insbesondere ergeben sich fünf Fragen: 1. Was will ich vermitteln? 2. Warum? (Man muss begründen können, warum man einen Gegenstand behandeln will.) 3. Woran? (Wichtig: die Auswahl des musikalischen Gegenstandes) 4. Wie? (Wird durch den Gegenstand bestimmt. Die Art und Weise des Herangehens sollen die Studenten selbst herausfinden.) 5. Wann? (Die Wahl des Zeitpunktes bei der Behandlung eines Gegenstandes. Dabei ist zu bedenken: die richtige Einordnung innerhalb des zu behandelnden Stoffes und der Leistungsstand der Gruppe.) Ferner gibt der Autor Vorschläge, wie man den Anfang einer Unterrichtsstunde in der Weise gestaltet, dass das Interesse der Studenten an dem zu behandelnden Stoff geweckt wird (S. 29). Ein Problem ist die richtige Dosierung des Stoffes für jede Stunde, ohne den Schüler zu über- oder unterfordern. Hier werden drei Lösungsvorschläge gegeben (S. 32 ff.). Wichtig ist auch das folgende Kapitel „Unter-

richtsformen“, wo formale Fragen wie die Größe einer Unterrichtsgruppe, die Zusammensetzung und deren Aufteilung in Leistungsstufen behandelt werden: Die Gruppen sollen je nach der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit des Einzelnen zusammengestellt werden. Weiter werden Vorschläge für effektive Arbeitsweisen der Schüler (S. 52 f.), Vorschläge zur Gestaltung und Thematik von Seminaren vorgestellt (S. 54 f.) und auf Möglichkeiten von Sonderformen von Lehrveranstaltungen (Wochenendseminare, Workshops, Blockveranstaltungen etc.) hingewiesen (S. 56 f.).

Auf diese einleitenden, die tägliche Unterrichtspraxis reflektierenden Kapitel folgen dann solche, welche die Musiktheorie selbst zum Gegenstand haben: das Kapitel „Musiktheoretische Richtungen“ behandelt knapp den Strukturalismus, die Funktionstheorie, die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, die Stellung Adornos in der neueren Musiktheorie u. a. Das Kapitel „Zu zentralen Disziplinen“ behandelt die elementaren Abteilungen der Musiktheorie (Elementarlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Gehörbildung) stets unter Bezug auf die musikalische Praxis mit zahlreichen Notenbeispielen. Beim Unterkapitel „Harmonielehre“ wird auf die große Bedeutung der Funktionstheorie für die Analyse hingewiesen, jedoch auch auf deren Grenzen, namentlich bei Sätzen, welche durch Ausweichung in entferntere tonale Bezirke auf engstem Raum die Tonalität eines Stückes nicht aufheben, aber doch differenzieren (z. B. Lieder Hugo Wolfs).

In dem Kapitel „Analyse“ („Grundsätze“, „Ideen“, „Blickrichtungen“) werden zunächst vier Grundsätze für eine fundierte Analyse vorgestellt, ehe Ideen für Verfahrensweisen der Analyse im Unterricht vorgestellt werden. In dem Unterkapitel „Blickrichtungen“ wird überzeugend dargestellt, in welchem Maße unterschiedliche Sichtweisen der Analyse (Stufentheorie, Funktionstheorie, Schichtenlehre) das Erscheinungsbild der Komposition verändern können. Das umfassende Buch wird durch den Aufsatz „Musikalische Topoi“ des Dresdner Kollegen John Leigh und schließlich durch den Versuch Kühns, eine „Integrative Theorie“ (S. 220 ff.) im Sinne einer Synthese von Teildisziplinen für eine umfassende Analyse zu schaffen, abgeschlossen. Der Anhang enthält eine Liste kommentierter Lehrbücher sowie ein Re-

gister der behandelten Werke und ein Sachregister.

Das Buch, das Probleme des musiktheoretischen Unterrichts und deren Lösungsmöglichkeiten wie auch die Möglichkeiten und Grenzen der Analysemethoden in enzyklopädischem Umfang auflistet, muss als ein Standardwerk und auch als ein Leitfaden für jeden angesehen werden, der sich mit Musiktheorie und deren Vermittlung beschäftigt.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

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

Vorweg: Der Titel des Buches ist einschüchternd, aber glücklicherweise missverständlich. Denn keineswegs stammen die Beiträge von einem eingeschworenen Autorenkollektiv, das sich vorgenommen hätte, den Standort der Disziplin zu bestimmen, um den einzig möglichen Weg in die Zukunft zu weisen. Vielmehr scheinen die einzelnen Beiträge einer je eigenen Stimmung anzugehören, wodurch sie sich zu einem wohltonenden Ganzen (wiederum: zum Glück) nicht recht zusammenfinden wollen. Diese Heterogenität nahm der Herausgeber von vornherein in Kauf: Die vier Texte entstammen so unterschiedlichen Kontexten wie akademischen Feierstunden (zweimal) und einem Weimarer Kongress; gemeinsam haben sie, dass sie für ein nicht ausschließlich fachinternes Publikum bestimmt sind. Einzig Peter Gülkes Beitrag ist eigens für das Bändchen entstanden. Dass es ausgerechnet dieser Text ist, der den Stier bei den Hörnern packt, es bei Halbheiten nicht belässt und den Leser so am Ende auf eine Aussichtsplattform mit beinahe paradiesischem Panorama geleitet, mag diesem Umstand geschuldet sein.

Der Anlass für die vorliegende musikologische Selbstreflexion ist seit einigen Jahren bekannt und wird von Laurenz Lütteken im Vorwort beschrieben: Die Musikwissenschaft sei im wissenschaftspolitischen Kontext mittlerweile zum „Freiwild“ (S. 15) geworden, ein Institut nach dem anderen würde geschlossen (ebda.) und die Existenz des Faches im interdisziplinären Kontext oftmals nicht einmal (mehr) zur Kenntnis genommen (S. 15 f.) – Grund genug, sich Gedanken zu machen. Ulrich Konrad

zufolge liegt die universitäre und gesellschaftliche Marginalisierung der Musikwissenschaft wesentlich daran, dass die *Ars musica* im allgemeinen Bewusstsein mehr als je zuvor nur noch als sinnliche Praxis, weniger aber als Anlass zur Reflexion präsent sei (S. 23). Mit der „Preisgabe der bürgerlichen Bildungsidee“ werde zudem die Musik „immer seltener mit Erziehung, Bildung, emotionaler Tiefe, künstlerischer Phantasie oder geistiger Herausforderung in Verbindung gebracht oder als wichtiges identitätsstiftendes Mittel einer Gesellschaft angesehen“ (S. 33). Das ist wahr. Allerdings wäre erstens zu fragen, ob der Anteil der wahrhaftig (musikalisch) Bildungsbeflissenen jemals größer als marginal war, und zweitens, ob die Musikwissenschaft nicht eben jener Verlagerung Rechnung tragen sollte, die etwa die Popmusik für weite Teile der Bevölkerung sinn- und identitätsstiftend werden lässt. Außerdem: Was heißt emotionale Tiefe? (Und wer darf sich anmaßen, das Tiefenmessgerät erfunden zu haben?) Einleuchtend ist wiederum Konrads Absage an kommerziellen Profit als Maßstab für gute Wissenschaft. Was zählen sollte, sei nach wie vor einzig die „Wahrheit der Aussagen“ (S. 37). Diese wiederum sei mittelbar durch „Partikularisierung und Fragmentierung der Wissensgebiete“ (S. 36) ernsthaft bedroht; eine Universität müsse dagegen organisiert sein wie ein Sinfonieorchester (S. 38 f.), in dem kein Instrument fehlen darf, wenn die Aufführung nicht Schaden nehmen soll.

Dass Musik aus Emotion und Rationalität gleichermaßen besteht, dennoch ob ihrer hartnäckigen Verweigerung gegenüber kategorialer Klassifizierung „der andauernden Reflexion bedarf“ (S. 65), Musik-Wissenschaft also unabdingbar ist, zeichnet schließlich Lütteken anhand eines historischen Abrisses nach. Dem ist nichts entgegenzusetzen. Dem Subtext ist jedoch umso hartnäckiger zu widersprechen. Es drängt sich nämlich der Eindruck auf, dass Lüttekens Text um die bloße Verteidigung des Status quo bemüht ist. Das mag noch angehen, wenn nicht ein passant ganze Wissenschaftszweige beiseite gewischt und für unseriös erklärt würden. So werden „Intermedialität, cultural studies, Klangwissenschaft oder gender“ pauschal als „sinnlose Strategien der Selbsterhaltung“ (S. 44) klassifiziert und die angeblich „wesentlich amerikanische“ (S. 63) Popmusik-

forschung der Lächerlichkeit preisgegeben, da hier Pop gleichsam zu Kunst erklärt, mithin mit falschen Maßstäben untersucht und damit „vollkommen sinnlos in den Kanon des Etablierten“ (S. 63) aufgenommen werde. Spätestens hier würde man gerne einhaken, nicht zuletzt weil Lütteken, zirkulär argumentierend, voraussetzt, was erst zu untersuchen wäre: Haben wir denn geklärt, was Kunst ist? Wenn er mit Popmusik zudem einzig „die Erzeugnisse einer kommerziell kalkulierten, allein auf die massenhafte affektive Wirkung angelegten Musikkultur“ (S. 63) meint, scheint ein Blinder von der Farbe reden zu wollen. Aber es geht noch weiter: Auch die „Medien- und Bildwissenschaften“ operieren laut Lütteken nach einer (nicht näher bestimmten) „Beliebigkeitsformel“ (S. 64), die für die Musikwissenschaft allein schon deswegen untauglich sei, weil die für diese einzig angemessenen Maßstäbe dem „Kunstwerk“ entlehnt seien. Hier beißt sich die Katze aufgrund einer fatalen Verwechslung von Gegenstand und Methoden in den Schwanz. Natürlich sind die Mode-Disziplinen (ebenso wie die traditionelle Musikologie) mitunter voller Luftblasen. Doch wie schade wäre es, würde die Musikwissenschaft die (ebenfalls vorhandenen) hochinspirierten Ansätze der phänomenologischen Bildtheorie, die sich überdies nicht zu schade ist, sich etwa mit Comics zu beschäftigen, weiterhin nicht zur Kenntnis nehmen! Wie fruchtbar wäre es, würde sich die Musikologie – endlich! – dem interdisziplinären Gespräch stellen, anstatt ängstlich Pappkameraden zu beschießen! Umso bedauerlicher, dass Lütteken bereits im Vorwort ausgerechnet den jüngst von Corinna Herr und Monika Woitas herausgegebenen Band *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Köln u. a.: Böhlau 2006; vgl. die Rezension in *Mf* 60 [2007], S. 422 f.), der einen entsprechenden Vorstoß wagt, der Unseriösität verdächtigt. Bereits das diesen Band einleitende Gespräch zwischen Corinna Herr und Annette Kreuziger-Herr begeben sich laut Lütteken ob seiner Umgangssprachlichkeit jeglicher Diskursivität und degradieren damit die „disziplinäre Entscheidung gewissermaßen zum forscherrischen Privateigentum“ (S. 14). Ist ihm entgangen, dass bereits Platon das Alltagsgespräch als erkenntnisfördernd nobilitierte? Dass Methodenvielfalt zudem von wissenschaftlicher

Lauterkeit zeugen kann, ist kaum ernstlich anzuzweifeln.

Die Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Peter Gülke wiederum lassen aufatmen. Beide weisen darauf hin, dass die Disziplin grundsätzliche Fragen noch nicht gestellt, geschweige denn gelöst hat, es für eine ‚Neue Musikwissenschaft‘ also zu früh ist. Bestehend vor allem der Satz Gülkes, wonach es keine „marginalen Gegenstände“ gäbe, wohl aber „marginale Herangehensweisen“ (S. 99). Während Hinrichsen grundlegende Reflexionen zur Musikhistoriographie anstellt, dabei beim archimedischen Punkt des ontologischen Status der Musik anlangt (S. 76) und dazu auffordert, im Zuge einer ihrer Voraussetzungen bewussten Musikhistoriographie Rezeptions- und Interpretationsgeschichte bedingungslos zu integrieren, lässt Gülke ein Feuerwerk abbrennen. So wird auf 17 Seiten deutlich, dass es noch unendlich viel zu tun gibt: Die Ethnomusikologie müsse endlich angemessen zur Kenntnis genommen werden (S. 93); hartnäckig sei „von Außen“ in die Musik „hineinzufragen“, bis Außen und Innen sich vermischen (S. 94 f.); Popmusik erfordere ein Höchstmaß an Reflexion (S. 94); das Zusammenspiel von Langzeitgedächtnis, spatialem Zugleich und Musik wäre zu durchdringen (S. 96); Musikphilosophie müsse endlich mit Analyse kurzgeschlossen werden (S. 97) – und überhaupt: „wir müssen angemessen zu fragen lernen und fällige Verflechtungen soziologischer und ästhetischer Aspekte erst üben“ (S. 99 f.).

Dazu gehören Mut, Festigkeit und Ausdauer, vor allem aber geistige Flexibilität und eine gehörige Portion Neugierde: Vielleicht sollte sich die Musikwissenschaft – durchaus mit stolzem Blick auf ihre Errungenschaften, die ihr so leicht nicht genommen werden können – die Zeit zum Ausprobieren einfach nehmen.
(September 2007) Nina Noeske

BETTINA HINTERTHÜR: Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 574 S. (Beiträge zur Unternehmensgeschichte. Band 23.)

Seit einigen Jahren werden Musik und Musikleben der DDR erforscht. Den Anfang machten Ende der 90er-Jahre die Untersuchungen von Lars Klingberg und Daniel Zur Weihen, 2002 folgte die Studie von Maren Köster, und nun legt Bettina Hinterthür ihre umfassende, auf intensiven Archivrecherchen basierende Dissertation zur Entwicklung der Musikverlage in der SBZ/DDR bis Anfang der 1960er-Jahre vor. Der Anspruch ist ambitioniert: So will die Autorin mit dieser Arbeit eine Grundlage für die Erforschung der DDR-Musikverhältnisse in ihrer Gesamtheit schaffen. Tatsächlich kann das Zusammenspiel zwischen Institutionen und kulturellem ‚Überbau‘ nur erfasst werden, wenn den Strukturen der jeweiligen Teilsysteme nachgegangen wird. Da die Verlage einen zentralen Teilbereich der Musikverhältnisse in der DDR darstellen, erhofft sich Hinterthür über deren Untersuchung die Erörterung von „Fragen, die über Branchen- und Buchhandelsgeschichte hinaus Rückschlüsse zum einen etwa auf das Verhältnis von Herrschaft und Gesellschaft, das Verhältnis der beiden deutschen Staaten zueinander, auf mentale, kulturelle und institutionelle Kontinuitäten, vor allem das Weiterwirken von Traditionen der Arbeiterbewegung, und auf Sowjetisierungsprozesse und zum anderen auf die kulturpolitische Relevanz einzelner Musikrichtungen und die Entwicklung des Musiklebens in der DDR zulassen“ (S. 13).

Derlei macht neugierig. Zweifellos handelt es sich bei diesem Buch um reichhaltige Kost, die in geduldiger Archivarbeit zusammengetragen wurde: Wer ‚Fakten‘ sucht, wird auf nahezu jeder Seite fündig und kann bei der Lektüre nur gewinnen. Wie sehr Verlagsgeschichtliches in die Entwicklung der deutsch-deutschen Beziehungen verstrickt ist, inwiefern die Verlagspolitik mit (kultur)politischen Fragen zusammenhängt – etwa, wenn die Konzeption von Bach- und Händel-Gesamtausgaben mit dem phasenweise virulenten Hervorkehren eines deutschen Nationalbewusstseins korrespondiert – und wie das Zusammenspiel verschiedener gesellschaftlicher Institutionen die inhaltliche Ausrichtung einzelner Verlage berührt, wird höchst anschaulich dargestellt. (Dass glücklicherweise die Bearbeitung von Beethovens Neunter für Akkordeon-Orchester dank einer Zensurmaßnahme verhindert wurde [S. 256], ist eine der

vielen amüsanten Geschichten, von denen Hinterthür zu berichten weiß.) Immer wieder wird deutlich, dass banale Probleme wie Papierknappheit und fehlende (Druck-)Technik nachhaltig in den Bereich der Kultur hineinwirkten. Die Detailstudien legen nahe, dass mit dem Macht- oder Unterdrückungsparadigma den hochkomplexen Mechanismen der ostdeutschen Musikkultur nicht beizukommen ist: Zu oft hängen diese beispielsweise mit handfesten ökonomischen Interessen zusammen. Differenzierungen dieser Art sind das, was die DDR-Musik-Forschung derzeit dringend benötigt.

Eine wichtige Frage muss sich das Buch jedoch gefallen lassen: Für wen ist es geschrieben? Der wohl empfindlichste Mangel besteht in dem fehlenden Register, was die Studie als schnellen Informationslieferanten wertlos macht. Da voraussichtlich wenige Leser das Spezialinteresse und die Geduld aufbringen, den mehr als 550 Seiten geduldig zu folgen, sei hiermit ausdrücklich nahegelegt, ein Register, etwa in Online-Form, nachzureichen. Punkt zwei betrifft ein generelles Problem der Darstellung von hochkomplexen Sachverhalten, die mehrere Fächer berühren: So zuverlässig Hinterthür Verlagsgeschichtliches zu durchschauen vermag, ein so feines Gespür sie für politische Zusammenhänge hat, so dürftig scheint der ästhetisch-kulturpolitische bzw. musikhistorische Hintergrund der – übrigens nicht im engeren Sinne musikwissenschaftlichen – Studie. In diesen Fragen verlässt sie sich ausschließlich auf die Vorarbeiten von Zur Weihen (meistens), Köster (oft) und Klingberg (selten) – was immer dann deutlich wird, wenn sie banalste musikästhetische und -geschichtliche Zusammenhänge als Zitat bringt: So wird etwa Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* (von dem der Laie gern erfahren hätte, inwiefern es zu den „wichtigsten zeitgenössischen Werken“ gehörte) etwas phrasenhaft als (Zitat Zur Weihen) „grundlegende[s] Beispiel für eine zu schaffende Musikkultur der DDR“ erwähnt – warum an dieser Stelle keine Primärquelle? Eingeleitet wird diese Feststellung zudem mit dem (missverständlichen) Hinweis, dass der Verlag C. F. Peters die Ambition hatte, „anspruchsvolle zeitgenössische Kompositionen zu veröffentlichen“ (S. 139). Derlei Unsicherheiten wären der Autorin nicht vorzuwerfen, hätte sie nicht eingangs den Anspruch geäußert, den

Weg zu Kultur- und Mentalitätsgeschichtlichem oder zur Frage nach dem Verhältnis von „Herrschaft und Gesellschaft“ (als ob sich beides trennen ließe!) zu bahnen. Bereits in der Einleitung fragt Hinterthür danach, „welche Relevanz den einzelnen Musikrichtungen aus welchen Gründen beigemessen wurde“ (S. 15). Um diese Frage zu beantworten, ist die musikgeschichtliche Basis jedoch selbst für den Bereich der Verlagspolitik zu eng: Warum es für das Anliegen der Studie „nicht erforderlich“ sei, „nach zeitgenössischen musikästhetischen Beurteilungskriterien zu fragen“ (S. 19), bleibt offen. Bisweilen legt die Studie, offensichtlich entgegen besseren Wissens der Autorin, den Verdacht nahe, als stelle das Verlagswesen eine abgeschlossene Abteilung innerhalb des DDR-Musiklebens dar, welche die Musik selber oder die zahlreichen ästhetischen Debatten in der frühen DDR nur höchst marginal berührt.

Die enormen Verdienste der Studie bleiben hiervon unberührt. Stattdessen können die Mängel zum Anlass genommen werden, über Allgemeineres nachzudenken: Braucht es ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum Musikleben in der DDR, allgemeiner: in der Diktatur? Ganz zum Schluss sei noch bemerkt, dass es prinzipiell störend ist, wenn Textbausteine an verschiedenen Stellen der Arbeit wörtlich wiederkehren: Man vergleiche einmal Seite 542 unten mit Seite 323 oben – und wird den Verdacht nicht los, dass so viel Papier gar nicht nötig gewesen wäre.

(Juni 2007)

Nina Noeske

MARCEL DOBBERSTEIN: *Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2007. 303 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 154.)*

Es handelt sich hier um ein wichtiges, ein bedeutendes Buch. Dies sei betont, bevor einige Schwächen zur Sprache kommen, die vielleicht nur der Rezensent als solche empfindet: Dobbersteins Sprache setzt einen akademischen Leser voraus, und sein Inhalt einen Leser, dem die Neue Musik und ihre „Irrwege“ bereits vertraut sind. Auch dass „Wissenschaft und Hörschaft den Irrtum erwiesen“ haben (Einbandrückseite), wird als allgemein bekannt

vorausgesetzt. Indes gibt es noch immer genügend Komponisten, Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die an dem alten Glauben festhalten, die Hörer seien nur zu dumm oder zu starrsinnig, um die Neue Musik zu verstehen, so dass eine nähere Betrachtung entsprechender neurophysiologischer und psychologischer Untersuchungsergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auf ein gewichtiges Argument verzichtet Dobberstein, indem er die bekannte (oder eben doch nicht so bekannte?) Studie von Marie-Luise Fuhrmeister und Eckardt Wiesenhütter aus den frühen 1970er-Jahren außer acht lässt, die anhand dreier Orchester mit jeweils unterschiedlichem Repertoire die seelisch und körperlich krank machende Wirkung Neuer Musik aufgezeigt haben.

Die Gliederung unter den Überschriften: „Einleitung“ / „Kunstreligion“ / „Schönberg, Adorno und die Freiheit der Kunst“ / „Reihenzwang“ / „Der Zufall spielt auf“ / „Die Musik – eine offene Frage?“, wobei viele Aspekte an verschiedenen Stellen zur Sprache kommen, macht es schwierig, den Inhalt systematisch zu erschließen und bestimmte Dinge nachzuschlagen, zumal ein Personen- oder Sachverzeichnis fehlt. Auch Dobbersteins Definition von „Neuer Musik“ will erst erschlossen sein. Die Bezeichnung übernimmt er aus Paul Bekkers gleichnamigem Aufsatz von 1919 (der allerdings nicht im Literaturverzeichnis genannt wird); das Merkmal der Neuen Musik ist nach Dobberstein „die Lossagung von den musiksprachlichen Mitteln, die die Tendenz zeigt, in doktrinären Zerstörungsdrang überzugehen“ (S. 47). Diese Neue Musik ereignet sich in der Dodekaphonie, im Serialismus und in der Aleatorik, atonalen Richtungen also, denen der Autor die Tonalität als hörpsychologische Notwendigkeit gegenüberstellt. Aber auch elektronische Musik (mit einem eigenen Kapitel) und Minimal Music werden genannt. Ob letztere, die ja normalerweise tonal ist, als Neue Musik in Dobbersteins Verständnis zu bezeichnen wäre, bleibt offen; jedenfalls beschreibt er sie zusammen mit den anderen kritisierten Stilrichtungen als „eindrucksschwach, unorganisch, Flickwerk, chaotisch, langatmig“ (S. 116). Den Begriff „Avantgarde“, der anfangs selten, später häufiger auftritt, verwendet der Autor offenbar synonym: „So, wie von der Avantgarde vorausgesetzt, denkt und hört kein normaler Mensch“ (S. 65)

– einer von vielen Sätzen, mit denen Dobberstein Dinge auf den Punkt zu bringen weiß.

Als Komponisten der Neuen Musik werden hauptsächlich Arnold Schönberg, Josef Matthias Hauer, Alban Berg, Anton Webern, György Ligeti, John Cage und Karlheinz Stockhausen genannt; als Vertreter der Gegenseite, die Dobberstein „Moderne Musik“ nennt (S. 50), Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Alfred Schnittke. Dobbersteins Kritik kommt immer wieder auf Schönberg zurück, da er in ihm – und in seinem psychischen Gestörtsein – die Ideologie der Neuen Musik begründet sieht. Konkrete und personelle Bezugnahmen auch auf die zeitgenössische Musik hätten freilich die Aktualität des Themas deutlicher gemacht. Von großem Interesse wäre auch eine Behandlung der Frage gewesen, in welchem Umfang die von früheren Autoren (wie Alois Melichar, Willy Hess und Peter Jona Korn, deren Schriften nicht erwähnt werden) nachgewiesene und von Dobberstein nur allgemein angemerkte Verfälschung und Kungelei noch immer bestehen: das gegenseitige Zuschachern von Hochschulen, Publikationsmöglichkeiten und Sendeplätzen, Kompositionsaufträgen und -preisen, verbunden mit der Ausgrenzung von Komponisten tonaler Musik.

Aber Dobberstein geht es nicht um das Historisch-Anekdotenhafte, sondern um das Ad-absurdum-Führen der theoretischen Grundlagen. Dabei werden abgesehen von Schönberg weniger die Komponisten selbst zitiert als ihre Apologeten auf Seiten der Musikwissenschaft wie Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht; oder Helga de la Motte-Haber, anhand deren Vorwort zum avantgardelastigen Sammelband „Musik und Religion“ (Laaber 1995) Dobberstein die inhaltliche Leere einer kunsttheologischen Transzendenzrhetorik aufzeigt, aus welcher die Neue Musik ihre Legitimation zu ziehen versucht. Ausführlich setzt sich der Autor mit Theodor W. Adorno auseinander, der zwar ein Verteidiger Schönbergs war, dessen Folgen jedoch durchaus kritisch gegenüberstand: der seriellen Musik nämlich, welche die ursprünglich nur tonhöhenbezogene Reihe konsequent auch auf andere musikalische Parameter anwendete; natürlich wiederum ohne nach der anthropologischen Relevanz zu fragen.

Dobbersteins Buch ist ein Plädoyer gegen Ideologie und für eine am Menschen orientierte

Musik, die nur als solche wirklich Musik genannt zu werden verdient. Kaum eine Seite ist darin, die nicht Diskussionsstoff für musikwissenschaftliche und kompositionstheoretische Seminare liefern würde, in die das Buch hoffentlich Eingang findet. Auch Kulturpolitiker sollten es lesen, bevor sie Gelder für eine Musik bewilligen, die nur von einem esoterischen Zirkel goutiert wird und die Interpreten krank macht. Der Autor selbst formuliert als Aufgabe seiner Kritik, sie solle „Mut zusprechen, sich des eigenen Verstandes zu bedienen“ (S. 25). Das Buch ist aber vor allem ein Appell an die Musikwissenschaft, sich nicht aus toleranzideologischer Verblendung zum Handlanger von Sektiererei und Scharlatanismus zu machen.

(Mai 2007)

Klaus Miehling

REINHARD KEISER: *Hercules auf dem Scheide=Wege. Concerto à 3 Voci con Stromenti. Entlaubte Wälder. Serenata à quattro Voci con Stromenti. Vorgelegt von Hansjörg DRAUSCHKE und Thomas IHLENFELDT. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 149 S. (Reinhard Keiser. Ausgewählte Werke. Abteilung I: Vokale Kammermusik. Band I.)*

Nach Plan, also mit dem ersten Band der ersten Abteilung, präsentiert sich die Auswahlangabe der Werke von Reinhard Keiser. Die Ausgabe ist aufgrund der zentralen Bedeutung von Keiser für die Schwellenzeit zwischen 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland nötig und entsprechend willkommen. Der Plan ist ehrgeizig, was angesichts der heutigen Förderungspolitik und Editionslandschaft an Wagemut grenzt. Doch beweisen die Herausgeber durch das Vorlegen dieses ersten Bandes Tatkraft und durch die Mitteilung des Gesamtplanes ihrer Auswahlangabe am Schluss des Buches Mut und Zuversicht.

Ein flüchtiger Blick in den Kritischen Bericht überzeugt davon, dass die editorische Herausforderung dieser Edition weniger in der harten textkritischen Arbeit zu sehen ist – die Edition stützt sich in diesem Band für jedes Werk auf eine qualitativ sehr gute musikalische Quelle, der weitere Textquellen zur Seite stehen –, als in den Vorentscheidungen, die zur Auswahl des Repertoires führten. Im Gegensatz zur traditionellen Gesamtausgabe, bei der die Werkaus-

wahl – sieht man von der Problematik von Authentizität ab – keiner weiteren Erläuterung zu bedürfen scheint, muss sich die Auswahlangabe dieser kritischen Prüfung stellen.

Insgesamt zehn in drei Abteilungen zusammengefasste Bände werden im Gesamtplan angekündigt: Die erste Abteilung (fünf Bände) widmet sich der vokalen Kammermusik, die zweite (ein Band) der Instrumentalmusik, eine dritte Abteilung (vier Bände) ergänzt das Bild mit vier Operneditionen. Die letzte Abteilung stellt im Vergleich mit den anderen Abteilungen, die das gesamte Repertoire der jeweiligen Gattung zum damaligen Stand der Forschung darbieten, nur eine exemplarische Auswahl dar. Diese Entscheidung erscheint plausibel, da es weder sinnvoll noch nötig wäre bereits vorhandene, qualitativ gute Editionen zu verdoppeln. Es wäre jedoch wünschenswert, dass die Kommentarteile eine Beurteilung dieser Editionen mit einschließen würden. Die geistliche Musik wurde außen vor gelassen, da sich bereits andere Projekte diesem Repertoire verschrieben haben. Insgesamt kommt der Editionsplan einer *declaratio principii* gleich, einer bewussten Umformulierung von Reinhard Keisers bisheriger Bewertung. Durch die Betonung der vokalen Kammermusik und der Instrumentalmusik treten neue Aspekte in den Mittelpunkt, die bisher unterbelichtet gewesen sind. Es gilt, so die Herausgeber, „mehrere bisher editorisch kaum erschlossene Bereiche [...] zugänglich zu machen“ (S. 7). Diese Abkehr von der manchmal eher überredenden denn überzeugenden Gesamtausgabenanlage scheint mir eine sehr begrüßenswerte Kompromisslösung, die der Benutzbarkeit und der Forschung zugute kommt.

Reinhard Keiser erhält in dieser Ausgabe als Komponist ein neues Gesicht, das den Benutzer vielleicht überrascht und irritiert. Diese Irritation, die teils dem bewussten Willen zur Neubewertung, teils den Unwegsamkeiten der editorischen Landschaft, teils der nachvollziehbaren Entscheidung, die unbekannteren Werke zu privilegieren, geschuldet ist, zwingt den Benutzer dazu, selber die Kriterien zu überprüfen, eine eigene Meinung zu entwickeln, sich also von einer rein konsumistischen Haltung gegenüber dem Editionsangebot zu verabschieden. Die editorische Lösung erweist sich gerade dadurch, dass sie einer expliziten, musikhistorischen Intention entspringt und nicht eine

apriorische Plausibilität postuliert, als Herausforderung für Forschung und Praxis.

Ausgewogen und auf Antrieb vernünftig mutet die Methode für Textkonstitution, Transkription, textkritische Kommentierung und Vermittlung des historischen Kontextes an. Das knapp gehaltene Vorwort ist ein dichtes Kondensat von Entstehungsinformation und musikhistorischer Kontextualisierung, das ohne Umschweife auf den Punkt kommt. Es gelingt den Herausgebern so viel Information wie nötig und so wenig wie möglich mitzuteilen, um die Werke musikhistorisch einzuordnen. Ebenfalls vernünftig ist die Art der Transkription, die sich zwischen der diplomatischen und der durchwegs modernisierten Art der Darbietung auf ein nachvollziehbares Maß an Normalisierung beschränkt und nur substantielle Eingriffe diakritisch markiert. ‚Notationale‘ Besonderheiten der historischen Schreibweise – Bezifferung, Rechtschreibung, Ornamente – werden bei Beibehaltung des Inhalts normalisiert. Diese rationale Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und Benutzerfreundlichkeit ist der Textqualität der Quellen angemessen und führt zu einem gut lesbaren Notenbild, das es dem Benutzer leicht macht, den Inhalt analytisch oder praktisch zu reaktualisieren. Es ist gerade die große Zahl an richtigen und ausgewogenen Entscheidungen, der Mut, die Problematik und Unzulänglichkeit bestimmter Entscheidungen transparent zu explizieren, die man an dieser Edition schätzt: Edieren erweist sich als eine kritische Annäherung an ein Objekt, die auf das Objekt in gewissem Sinne abfährt. Mit dieser offenen Haltung werden die Herausgeber der Tatsache gerecht, dass editorische Objekte nicht per se existieren; erst in der editorischen Arbeit werden sie im wahrsten Sinne des Wortes konstituiert.

Bei identischem Inhalt bietet der Noetzel Verlag parallel eine leinengebundene und eine Paperback-Fassung der Edition. Leider spiegelt sich die zu erwartende Langlebigkeit des Inhalts nicht in der Gestaltung des Buches wider: Der Druck ist teilweise ungenau, der Satzspiegel in Bezug auf den Seitenspiegel überdimensional, so dass Text und Noten die Seite fast zu verlassen drohen. Dieses herstellerische Merkmal ist nicht nur ästhetisch zu tadeln, es ist auch für die Benutzung problematisch: Der

winzige Abstand in der Buchfalte zwingt dazu, das Buch für die Lektüre vollständig aufzuschlagen, was die – für diese erstklassige Edition wirklich unwürdige – Klebebindung einer harten Belastungsprobe aussetzt und die Benutzung für Wissenschaft und Praxis in unzumutbarem Maße erschwert. Fadenheftung wäre für diese exzellente Edition unerlässlich gewesen.

Wir hoffen auf die zweite Auflage, die dieses Manko korrigiert, denn zweifelsohne stellt die Auswahlgabe die Forschung zu Reinhard Keiser auf eine solide Grundlage, die vielversprechende musikhistorische und musikalische Ergebnisse erwarten lässt.

(Mai 2007)

Cristina Urchueguía

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2005. XXIX, 216 S.

Die Quellenlage der *Dritten Symphonie* von Johannes Brahms ist vergleichsweise komplex. So ist der Partitur-Erstdruck außerordentlich fehlerbehaftet (angeblich handelt es sich um die fehlerhafteste aller vom Komponisten autorisierten Werkausgaben), und eine Rekonstruktion ihrer ohnehin spärlich überlieferten Entstehungsgeschichte wird durch falsifizierende bzw. verklärende Berichte der Zeitgenossen in besonderem Maße erschwert. So hat eine Edition dieses Werks, die dem Anspruch gerecht werden will, praktischen wie wissenschaftlichen Anforderungen in gleicher Weise zu genügen, gleich mehrere Aufgaben zu lösen: Neben der editorischen Leistung im engeren Sinne ist die Dokumentation der Quellen wie der Edition (Kritischer Bericht) in gleicher Weise vollständig wie übersichtlich zu gestalten.

Um es vorweg zu nehmen: Der vorliegende Band erfüllt alle Anforderungen in mustergültiger Weise. Robert Pascall, der in der neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms bereits als Editor der *Ersten* und *Zweiten Symphonie* (letztere gemeinsam mit Michael Struck) tätig war, legt einen Band vor, der in praktisch keinerlei Hinsicht irgendwelche Wünsche offen lässt. Entstehungs- und Auführungsgeschichte werden anhand der nicht eben üppigen Quellen im Rahmen der philolo-

gischen wie historischen Möglichkeiten rekonstruiert, wozu eine Relativierung der Aussagen Max Kalbecks ebenso gehört wie eine Rekonstruktion von Teilen der Werkgenese aus dem nur unvollständig erhaltenen Briefwechsel des Komponisten mit seinem Verleger Nikolaus Simrock, um nur die wesentlichsten Ergebnisse zu nennen. Aus diesen Ausführungen ergibt sich bereits ein lebendiges Bild der komplexen Quellenlage, die dann im Kritischen Bericht eingehend geschildert wird. Beschreibung der Quellen und Stemma sind untadelig. Bei letzterem wurde glücklicherweise nicht mit Platz gespart, so dass der Zweck der Übersichtlichkeit und Nachverfolgbarkeit der Darstellung erfüllt wird: Leicht ist so zu erkennen, dass die frühe Anfertigung von Orchesterstimmen wie eines Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen („Kattermäng“) eigenständige Entwicklungsstränge darstellen, deren Bedeutung für das Werkganze ebenso nachdrücklich erkennbar wird wie ein von Robert Keller angefertigtes Errata-Verzeichnis, aus dem Simrock eine Druckfehler-Beilage erstellte, die dem Erstdruck anzufügen war.

Es gehört zu dem hervorragenden Gesamteindruck dieser Edition, dass an faksimilierten Dokumenten allgemein nicht gespart wird und eben auch die Titelseiten der Keller'schen Liste wie der Druckfehler-Beilage aufgenommen worden sind. Dankenswerterweise wurde der Editionsbericht, der aufgrund der Quellenlage auch nicht eben spärlich ausfällt, praktikabel gehalten, was durch die kluge Entscheidung, welche Aspekte Aufnahme fanden und welche nicht, aber auch durch eine Separierung unterschiedlicher Textprobleme von geringerer Bedeutung erreicht wird.

Auch in der optischen Gestaltung erfüllt der Band beinahe alle nur denkbaren Anforderungen, berüchtigte ‚Bleiwüsten‘ wird man nicht finden. Der Notentext ist von graphisch dokumentierten Varianten weitgehend befreit, was die Lesbarkeit und damit die Praktikabilität der Ausgabe erhöht. Dass die beiden Binnensätze aufgrund ihrer geringeren Stimmenzahl auf jeweils zwei Akkoladen pro Seite zusammengefasst werden, wodurch sich gerade im Andante das Notenbild doch erheblich verkleinert, ist verschmerzbar und trübt den Gesamteindruck letztendlich nicht.

(Mai 2007)

Manuel Gervink

Eingegangene Schriften

ALEXANDER ALEXEJEW, WIKTOR DELSON: Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin. Mit einem Register der Klavierwerke Skrjamins und einer Biographie des Komponisten in Stichworten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. XI, 238 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 41. / Skrjabin-Studien. Band 1.)

Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Hrsg. und erläutert von Andreas GLÖCKNER, Anselm HARTINGER und Karen LEHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXIII, 782 S. (Bach-Dokumente. Band VI.)

DOROTHEE BARTH: Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 229 S. (Forum Musikpädagogik. Band 78.)

ROLF BERGER: Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von „Strawberry Fields Forever“ und „Penny Lane“. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 202 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 12.)

MARKUS BÖGGEMANN: Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem. Wien: Verlag Lafite 2007. 239 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 7.)

Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History. Proceedings of the International Conference, Leuven, 4–6 October 2005. Hrsg. von Kateljine SCHILTZ und Bonnie J. BLACKBURN. Leuven-Dudley, MA: Peeters 2007. XXVIII, 498 S., Abb., Nbsp. (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Volume 1.)

Digital & Multimedia. Music Publishing. Klang-Art-Kongress 2001. Hrsg. von Bernd ENDERS und Martin GIESEKING. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 227 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 11.)

NILS DITTBRENNER: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 141 S., Abb., CD (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 9.)

STEFAN FRICKE, LYDIA JESCHKE: SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 159 S.

SUSANNE GLÄSS: Carl Orff. Carmina Burana. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 160 S., Abb., Nbsp.

JAN HERLINGER: *Prosdocimo de' Beldomandi: „Plana musica“ / „Musica speculativa“*. New Critical Texts, Translations, Annotations, and Indices. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2008. VIII, 321 S., Abb., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume 4.)

Identität & Kreativität. Beiträge aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Hrsg. von Gabriele HOFMANN. Augsburg: Wißner-Verlag 2007. 139 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 80.)

STEPHANIE JORDAN: *Stravinsky Dances. Revisions across a Century*. Hampshire: Dance Books Ltd. 2007. 604 S., Abb., Nbsp.

Italian Opera in Central Europe. Volume 1: Institutions and Ceremonies. Hrsg. von Melania BUCCIARELLI, Norbert DUBOWY und Reinhard STROHM. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006. XVIII, 328 S., Abb. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulations, Institutions, Representation.)

Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 3: Opera Subjects and European Relationships. Hrsg. von Norbert DUBOWY, Corinna HERR und Alina ŻÓRAWKA-WITKOWSKA in Verbindung mit Dorothea SCHRÖDER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 368 S., Abb., Nbsp. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulations, Institutions, Representation.)

URSULA KIRKENDALE: *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*. Überarbeitet und übersetzt von Warren KIRKENDALE. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2007. 552 S., Abb., Nbsp. (Historiae Musicae Cultores CXIV.)

Der Komponist Günter Steinke. Texte und Essays. Hrsg. von Stefan DREES. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 102 S., Nbsp.

YULIA KREININ: *The Music of Mark Kopytman: Echoes of Imaginary Lines*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. 313 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 33.)

SILKE LEHMANN: *Bewegung und Sprache als Wege zum musikalischen Rhythmus*. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 257 S. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 5.)

ROBERT IGNATIUS LETELLIER: *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer. Operas, Ballets, Cantatas, Plays*. Aldershot-Burlington: Ashgate 2008. XIV, 256 S., Abb., Nbsp.

PETER ANTON LING: *Stimme, Stimmfach, Fachvertrag. Die Bedeutung der Opernstimmfächer am Beispiel der männlichen Stimmfächer*. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 303 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 74. / Hallesche Schriften zur Musikpädagogik.)

CLAUDIA MAURER ZENCK: *Così fan tutte. Drame giocoso und deutsches Singspiel*. Frühe Ab-

schriften und frühe Aufführungen. Schliengen: Edition Argus 2007. 465 S., Abb.

F. MESSMER, M. WEISS, F. WELZ, M. ZAHNHAUSEN: *Hans Stadlmair*. Tutzing: Hans Schneider 2007. 135 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 49.)

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2007, Neue Folge, Heft 67. Redaktion: Rolf TYBOUT. Tutzing: Hans Schneider 2007. 156 S., Nbsp.

Modell „Zauberflöte“: Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten. Hrsg. von Mathias MAYER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 285 S. (Echo. Literaturwissenschaften im interdisziplinären Dialog. Band 10.)

Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. München, 2.–4. August 2004. Hrsg. von Theodor GÖLLNER und Bernhold SCHMID unter Mitarbeit von Severin PUTZ. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2006. 466 S., Abb., Nbsp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 128.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2007, Band 14. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN, Walter SALMEN und Markus ZEPF. München: Strube Verlag 2007. 320 S., Abb.

Musikalische Volkskultur und elektronische Medien. Tagungsbericht Köln 2004 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Hrsg. von Gisela PROBST-EFFAH. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 265 S., Abb.

STEFAN ORGASS: *Musikalische Bildung in europäischer Perspektive. Entwurf einer kommunikativen Musikdidaktik*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 813 S. (Folkwang Studien. Band 6.)

RICHARD OSBORNE: *Herbert von Karajan. Leben und Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008. 1052 S.

Aribert Reimann. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2008. 125 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge, Band 139.)

FRIEDER REININGHAUS: *Bach-ABC*. Sinzig: Studio Verlag 2007. 132 S., Abb., Nbsp.

MATTHIAS SAUER: *Die Theminvox. Konstruktion, Geschichte, Werke*. Osnabrück: Electronic Publishing 2008. 187 S., Abb., Nbsp. (Osnabrück-

cker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 13.)

MARKUS SCHMIDT: Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen zur interkulturellen Rezeption. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 108 S. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 4.)

Robert Schumann. Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik. Hrsg. von Gerd NAUHAUS und Ingrid BODSCH. Frankfurt/M.-Basel: Stroemfeld Verlag und StadtMuseum Bonn 2007. 488 S.

Robert und Clara Schumann. Ehetagebücher 1840–1844. Hrsg. von Gerd NAUHAUS und Ingrid BODSCH. Frankfurt/M.-Basel: Stroemfeld Verlag und StadtMuseum Bonn 2007. 332 S., Abb.

RALF-OLIVIER SCHWARZ: Vaudeville und Operette. Jacques Offenbachs Werke für das Théâtre du Palais-Royal. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2007. 332 S., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 2.)

Eugène Scribe und das europäische Musiktheater. Hrsg. von Sebastian WERR. Berlin: Lit Verlag 2007. 238 S. (Forum Musiktheater. Band 6.)

CHRISTIANE SPORN: Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 458 S., Nbsp.

RAPHAEL D. THÖNE: Malcolm Arnold. Symphonisches Schaffen, Stil und Ästhetik. O. O.: Edition Wissenschaft 2007. 249 S., Nbsp.

MARIA MANUELA TOSCANO: Maneirismo Inquieto. Os Responsórios de Semana Santa de Carlo Gesualdo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2007. 3 Bände: 351, 607, 437 S., Abb., Nbsp.

Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen. Hrsg. von Andreas DORSCH. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2007. 584 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 48.)

Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER, H. James BIRX und Nikolaus KNOEPFLER. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008. 511 S.

ANDREAS WACZKAT: Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit. Beeskow: ortus musikverlag 2007. 521 S., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Band 15.)

CLEMENS WÖLLNER: Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung. Berlin: Lit Verlag 2007. 294 S. (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 7.)

STEFAN WOLITZ: Fanny Hensels Chorwerke. Tutzing: Hans Schneider 2007. 292 S., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 42.)

Hans Zender. Vielstimmig in sich. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG, Jörn Peter HIEKEL und Anouk JESCHKE. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 118 S. (Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 12.)

Zielstringenz in der Musikpädagogik. Zum Gedenken an Sigrid Abel-Struth (1924–1987). Hrsg. vom Institut für Musikpädagogik Frankfurt am Main. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2007. 290 S. (Musikpädagogische Impulse. Band 9.)

STEVEN ZOHN: Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. Oxford-New York: Oxford University Press 2008. 686 S., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 7: Klavierwerke ohne Opuszahl. Hrsg. von Camilla CAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXV, 223 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 32: Ariodante. Opera in tre atti HWV 33. Hrsg. von Donald BURREWS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. LXVIII, 429 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 13: Wassermusik HWV 348–350, Konzert F-Dur HWV 331, Air F-Dur HWV 464, Feuerwerksmusik HWV 351, Overture D-Dur HWV 341, Suite für Tasteninstrument D-Dur HWV deest. Neuauflage von Terence BEST und Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXVI, 162 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVIII. Band 4: Die Jahreszeiten. Oratorium 1799–1801. Text von Gottfried van SWIETEN. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 2007. 2 Halbbände, XXI, 652 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 7: Motetten IV (Magnum opus musicum, Teil IV). Motetten für 5

Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. CIX, 191 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Klavier und Orchester A-dur KV 488. Hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. Wiesbaden u. a. Breitkopf & Härtel / München: G. Henle Verlag 2008. 74 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek Nr. 15107.)

MAURICE RAVEL: Bolero für Orchester. Hrsg. von Jean-François MONNARD. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 66 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek Nr. 5299.)

MAURICE RAVEL: La Valse. Poème choréographique pour orchestre. Hrsg. von Jean-François MONNARD. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 110 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek Nr. 5374.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klavierwerke. Abteilung 1: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 1. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXII, 273 S.

ABBÉ GEORG JOSEPH VOGLER: Requiem Es-Dur. Hrsg. von Joachim VEIT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. CII, 203 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 18.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Christine FRÖDE am 24. Januar 2008 in Leipzig.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Arthur SIMON zum 70. Geburtstag am 6. Mai,

Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB zum 70. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Rudolf EWERTHART zum 80. Geburtstag am 15. Juni,

*

Prof. Dr. Rudolf BRANDL (Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Göttingen) wechselt zum 1. Oktober 2008 nach Wien und übernimmt die Leitung des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Adresse: Liebiggasse 5, A-1010 Wien). Außerdem wird Prof. Brandl am 4. Juni 2008 den Titel eines Dr. honoris causa der Philosophischen Fakultät der Universität Athen (Griechenland) erhalten.

Dr. Morag Josephine GRANT (Humboldt-Universität Berlin) hat einen Ruf an die Georg-August-Uni-

versität Göttingen auf eine Juniorprofessur für Musikwissenschaft mit Leitung der Forschergruppe „Music, Conflict, and the State“ angenommen.

Dr. Jörn Peter HIEKEL hat sich im Januar 2008 an der Technischen Universität Dresden für das Fach Musikwissenschaft habilitiert (das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Formen der Widerständigkeit in Musik*) und wurde im Juni 2007 zum Ordentlichen Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste berufen.

Professor Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER ist zum Honorarprofessor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim ernannt worden.

Dr. Michael KLAPER hat sich an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg habilitiert, und es wurde ihm die Lehrbefähigung für das Fach Musikwissenschaft bescheinigt. Das Thema der schriftlichen Habilitationsleistung lautet: *Italienische Oper in Frankreich. Studien zum italienischen und französischen Musiktheater im 17. Jahrhundert*.

Dr. Rebekka SANDMEIER hat sich am 28. Januar 2008 an der Westfälischen Wilhelms-Universität im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Geistliche Vokalpolyphonie und Frühhumanismus in England – Kulturtransfer im 15. Jahrhundert am Beispiel des Komponisten John Dunstaple*.

PD Dr. Elisabeth SCHMIERER wurde vom Präsidenten der Technischen Universität Berlin die akademische Würde einer außerplanmäßigen Professorin verliehen.

Prof. Dr. Andreas WACZKAT (Universität Rostock) ist an der Hochschule für Musik und Theater Hannover zum Professor für Historische Musikwissenschaft – Dienort Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Göttingen – ernannt worden.

Der mit € 1.500 dotierte *Thurnauer Preis für Musiktheaterwissenschaft – Thurnau Award for Music Theatre Studies 2007* ist anlässlich des dreißigjährigen Bestehens des Forschungsinstituts für Musiktheaterwissenschaft Thurnau (FIMT) am 22. November 2007 während eines Festaktes, u. a. in Anwesenheit des bayerischen Wissenschaftsministers Dr. Thomas Goppel, an Dr. David ROESNER (Exeter) verliehen worden. Mit dem Preis wird Roesners Aufsatz „The politics of the polyphony of performance. Musicalization in contemporary German theatre“ gewürdigt, der die Formen der Musikalisierung insbesondere im sogenannten Sprechtheater als eine der wesentlichen zukunftsweisenden Tendenzen des zeitgenössischen Theaters interpretiert.

*

Der Verein BrucknerTage St. Florian, das Musikwissenschaftliche Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und das Stift St. Florian veranstalten vom 18. bis 20. August 2008 im Stift St. Florian bei Linz in Oberösterreich das Symposium *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie*. Drei Sektionen thematisieren Brahms' und Bruckners Gedanken zu Musiktheorie und Analyse, ältere musiktheoretische Zugriffe auf ihre Musik (u. a. Riemann, Schenker, Kurth) sowie heutige Konzepte zur Analyse ihrer Kompositionen. Es nehmen zehn Referentinnen und Referenten aus Österreich, Deutschland, Großbritannien und den Vereinigten Staaten teil, so dass neben den Vorträgen ausgiebig Zeit für Diskussionen, gemeinsame analytische Arbeit an ausgewählten Bruckner-Autografen des Stifts sowie den Besuch des Rahmenprogramms der BrucknerTage 2008 bleibt. Gäste sind herzlich willkommen; Informationen unter: www.brucknertage.at. Kontakt: Sinem Kılıç (skilic@students.uni-mainz.de), Dr. Christoph Hust (hust@uni-mainz.de) und Mag. Matthias Giesen (matthias_giesen@hotmail.com).

Vom 1. bis 4. September 2008 findet im Beethoven-Haus Bonn das 2. Beethoven-Studienkolleg statt. Es widmet sich dem Thema *Kodikologie, Paläographie und Skizzenforschung* und richtet sich an fortgeschrittene Studentinnen/Studenten der Musikwissenschaft. Das vom Beethoven-Archiv veranstaltete Kolleg wird durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Teilnehmer erhalten eine finanzielle Unterstützung. Die Zahl der Teilnehmer ist begrenzt. Die Bewerbungsfrist endet am 31. Juli 2008. Nähere Informationen: www.beethoven-haus-bonn.de.

Die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e. V. (DGM) veranstaltet vom 12. bis 14. September 2008 ihre Jahrestagung mit dem Titel *Musikpsychologie im Kontext*. Diese Tagung markiert das 25-jährige Jubiläum der Gründung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie und wird an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover stattfinden. Am Freitag stehen vier Gastvorträge auf dem Programm: „Ästhetik, Kunst und Empirie – Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten“ (Prof. Dr. Holger Höge, Oldenburg); „Ernst Kurth – Ein Vorläufer neuerer Forschungsprogramme“ (Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber, Berlin); „Unity in diversity: Bringing together humanities, sciences and practice within musicology and psychology“ (Prof. Dr. Richard Parnutt, Graz); „Music psychology between the cognitive sciences and music education: A cross-cultural perspective“ (Prof. Dr. Jukka Louhivuori, Jyväskylä, Finnland). Am Samstag- und am Sonntagvormittag werden vier Symposien mit Beiträgen abgehalten, die die Breite des Fachs, seine Verzweigungen und interdisziplinären Berührungspunkte abbilden: 1: „Mu-

sikpsychologie und Pädagogik“ (Leitung: Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser, Bremen); 2: „Musikpsychologie und Kulturwissenschaften“ (Leitung: Prof. Dr. Hans Neuhoff, Köln); 3: „Musikpsychologie und Lebenswissenschaften/Medizin“ (Leitung: Prof. Dr. Claudia Spahn, Freiburg); 4: „Musikpsychologie in der Musikwissenschaft“ (Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Halle). Außerdem wird es am Samstag eine thematisch freie Postersession geben. Details zur Tagung und Anmeldung sind auf der Homepage der Gesellschaft zu finden (www.music-psychology.de/).

Anlässlich von Johannes Brahms' 175. Geburtstag führen die Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen / Max-Reger-Archiv (Leitung: Winfried Wiegand) in Verbindung mit dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Sandberger) ein internationales musikwissenschaftliches Symposium zum Thema *Spätphase(n)? – Johannes Brahms' Werke der 1880er- und 1890er-Jahre* durch. Die Veranstaltung findet vom 24. bis 26. September 2008 in Meiningen (Schloss Elisabethenburg) statt. Abgesehen von Untersuchungen einzelner „Spätwerke“ ab dem mit Meiningen so eng in Verbindung stehenden *Zweiten Klavierkonzert* op. 83, die aus analytischer, rezeptionshistorischer, gattungsgeschichtlicher oder philologischer Perspektive in den Blick genommen werden, widmet sich das mit 25 internationalen Referenten der Brahms-Forschung besetzte Symposium der bislang weitgehend unbeachteten Frage, ob es bei Brahms überhaupt ein „Spätwerk“ im emphatischen Sinne gegeben habe, wie es charakterisiert oder gar konzipiert und zu „Spätwerk-Konzepten“ anderer Komponisten in Beziehung zu setzen sei. Gemeint sind hier über das im 19. Jahrhundert scheinbar zentrale Rezeptionsbedürfnis des „späten“ Beethoven hinaus allgemeine Mechanismen des Abschließens, Bilanzierens und Resümierens eines (Lebens-)Werkes, sofern sie absichtsvoll stattfinden. Erst recht am Ende des 19. Jahrhunderts, als der bekennende Traditionalist Brahms einem grundlegenden musikhistorischen Wandel entgegenschau, eröffnet diese Problematik und ihre wissenschaftliche Diskussion zugleich eine kulturgeschichtliche Dimension, in deren Zentrum so wirkmächtige Begriffe wie Epochenempfindung, -zugehörigkeit und -stilistik rücken.

Das dreitägige Symposium, unterstützt von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, wird ergänzt durch ein öffentliches Kammermusikkonzert mit dem Jean-Paul-Trio am 25. September – es erklingen Früh- und Spätfassung des *Klaviertrios* H-Dur op. 8 – sowie um eine Exkursion nach Schloss Altenstein (26. September), wo Brahms mehrfach zu Gast war. Informationen werden auf der Webseite www.brahms2008.de zur Verfügung gestellt und laufend aktualisiert. Auskunft erteilen die wissenschaft-

lichen Leiter und Organisatoren der Veranstaltung: Maren Goltz M.A. (Max-Reger-Archiv, Schloss Elisabethenburg, PF 100554, 98605 Meiningen, Tel.: 0049 (0)3693-881023, E-Mail: m.goltz@meininger-museen.de) oder Dr. Christiane Wiesenfeldt (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Jerusalemsberg 4, 23568 Lübeck, Tel.: 0049 (0)451-1505417, E-Mail: Christiane.Wiesenfeldt@mh-luebeck.de).

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin wird von 2008 bis 2010 das Projekt *Musiktheater im Spannungsfeld von Notation und Performance. Prozesse der Dynamisierung und Verstetigung im 19. Jahrhundert und der Gegenwart im Vergleich* durchgeführt. Die Leitung und Bearbeitung des Projekts liegt bei Juniorprofessor Dr. Clemens Risi und PD Dr. Christa Brüstle. Informationen und Veranstaltungshinweise zu dem Forschungsprojekt unter www.sfb-performativ.de (Projekt B14) und Clemens.Risi@fu-berlin.de sowie Christa.Bruestle@fu-berlin.de.

Mit der internationalen Konferenz *Ritual Dynamics and the Science of Ritual* lädt der Sonderforschungsbereich 619 „Ritualdynamik“ der Universität Heidelberg (SFB 619) vom 29. September bis 2. Oktober 2008 Fachleute aus aller Welt nach Heidelberg, um die bisherigen Forschungsergebnisse zu diskutieren und einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Mehr als 250 Experten werden ihre Forschungsergebnisse in Kurzreferaten vortragen und zur Diskussion stellen, darunter außer renommierten Ritualforschern mit Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg) und Prof. Dr. Reinhard Strohm (Oxford) auch zwei Kapazitäten auf dem Gebiet der Musikwissenschaft. Welch faszinierende Verbindung gerade Musikwissenschaft und Ritualforschung eingehen, belegt der von Silke Leopold geleitete Panel „Ritual, Performance, and Event“.

Der SFB 619 ist der weltweit größte Forschungsverbund, der sich ausschließlich mit dem Thema Rituale, deren Veränderungen und ihrer Dynamik be-

fasst. Im Sinne einer kulturübergreifenden Theoriebildung betreibt der SFB 619 Grundlagenforschung und liefert Erklärungsmodelle für die Bedeutung rituellen Handelns. Mit der Konferenz will der SFB 619 die interdisziplinäre Ausrichtung ausweiten und vertiefen. Kontakt: Alexandra Heidle M. A., Tel. +49(0)6221-548847, E-Mail: heidle@uni-heidelberg.de.

*

Nachtrag zu dem Bericht von Fabian Kolb über „Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft'. Symposium und Kolloquium bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung“:

Der Verfasser bittet darum, zur ersten Sektion „Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert“ vom 27. September 2007 folgenden Passus zu ergänzen:

„Scheint in der Musik der Gegenwart ein Zug zur Selbstreflexivität in gewisser Weise konstitutiv für das künstlerische Selbstverständnis, so bestätigte das Gespräch von Christoph von Blumröder (Köln) und Marcus Erbe (Köln) mit Ludger Brümmer (Karlsruhe), welch weitreichende Implikationen das Phänomen für zeitgenössische Komponisten trägt. Vor allem anhand des bereits im Titel dank der Spiegel-Metapher vielsagenden Werks *Le temps du miroir* (2004) konnten exemplarisch Hintergründe, Ausprägungen und Konsequenzen selbstreflexiven Komponierens von elektro-akustischer Musik erörtert werden, ehe das diskutierte Stück zusammen mit anderen Werken Ludger Brümmers in einem Portraitkonzert unter der Klangregie des Komponisten zu Gehör gebracht wurde.“

Im letzten Heft der *Musikforschung* wurde Herrn Prof. Dr. Martin Vogel zum 85. Geburtstag gratuliert, obwohl Professor Vogel am 1. April des vergangenen Jahres verstorben ist. Die Schriftleitung bittet dieses bedauerliche Versehen zu entschuldigen.

Die Autoren der Beiträge

IRMGARD SCHEITLER, Studium der Katholischen Theologie, Germanistik und Byzantinistik, Promotion zum Dr. phil. LMU München, Habilitation TU Dresden, seit 2002 apl. Prof. für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Würzburg. Mitherausgeberin des *Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie*. Forschungsschwerpunkte: Frühe Neuzeit, 19. Jahrhundert, Gegenwartsliteratur, Liedforschung, Hymnologie. Jüngste Buchveröffentlichung: *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 12), Paderborn 2005. Gegenwärtig DFG-gefördertes Forschungsvorhaben: „Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik der Musik im Drama der Frühen Neuzeit“.

VOLKER HONEMANN, geb. 1943; Studium in Würzburg, Heidelberg, Paris; Wiss. Assistent in Würzburg und Berlin (FU); 1974–1976 Lektor am King's College der Universität London; 1985–1992 Professor an der Universität Göttingen; seit 1993 Professor für Deutsche Literatur des Mittelalters unter Einschluss der mediävistischen Komparatistik an der Universität Münster; zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen und lateinischen Literatur des Mittelalters sowie zum Humanismus; 1994–1999 Leiter des Teilprojekts „Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation“ des Sonderforschungsbereichs „Träger, Felder, Formen pragmatischer Schriftlichkeit“ (SFB 231); 2000–2005 Leiter des Teilprojekts „Die Darstellung der Gesellschaft und ihrer Wertvorstellungen in deutscher didaktischer Literatur des Mittelalters“ des Sonderforschungsbereichs „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ (SFB 496).

THOMAS SCHIPPERGES, geb. 1959 in Bonn, Studium in Bonn, Karlsruhe, Freiburg i. Br., Kiel und Heidelberg. 1988 Promotion. Anschlussstudium der Religionswissenschaft, Theologie und Judaistik. 1983–1993 Haupttätigkeit in der Betreuung von Haushalt und fünf Kindern. Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Heidelberg. 2000 Habilitation. Lehrtätigkeiten in Heidelberg, Weimar/Jena und Kiel sowie seit 2003 als Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig.