

Die Musikforschung

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

61. Jahrgang 2008 / Heft 3 – 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 keine Beilagen bei.

Inhalt dieses Heftes

Eric Fiedler: Telemann in Wien – zur Wiederentdeckung von sieben als verschollen geltenden Kantaten aus Telemanns „Zweitem Lingen’schen Jahrgang“ in der Österreichischen Nationalbibliothek	205
Peter Sühring: Fragen an Mozarts „Idomeneo“. Anmerkungen zur Editions- und Aufführungspraxis .	222
Rüdiger Ritter: Benjamin Bilse in Warschau im Spiegel zeitgenössischer Berichte. Ein Beitrag zur Geschichte des Musiklebens in Warschau	233
Kleine Beiträge	
Hans-Christoph Mauruschat: Der Komponist Hans Sommer (1837–1922) und seine Musikbibliothek	252
Berichte	
Dresden, 24. und 25. Mai 2007: „Klanglandschaften – Musik und gestaltete Kultur“	255
Neapel, 9. bis 11. November 2007: „Domenico Scarlatti: musica e storia. Convegno internazionale“	256
Berlin, 29. November 2007: „Georg Kreisler – Grenzgänger“	257
Nürnberg, 7. bis 10. März 2008: „Gluck auf dem Theater“	258
Magdeburg, 12. bis 14. März 2008: „Telemann und Händel – Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert“	260
Zerbst/Anhalt, 10. bis 12. April 2008: „Musik an der Zerbst/Anhalt-Residenz“	261
Frankfurt am Main, 10. bis 13. April 2008: „Musik – Bürger – Stadt. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft“	262
Rieti, 28. und 29. April 2008: „Giuseppe Ottavio Pitoni. La musica del suo tempo nel 350° anniversario della nascita“	264

Salzburg, 3. bis 5. Mai 2008: „Der Tanz der Grete Wiesenthal (1885–1970). Bewegung in Zeit und Ort“	265
---	-----

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	267
---	-----

Besprechungen

W. Fuhrmann: Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter (Berger; 282) / Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung (Müller-Lindenberg; 283) / St. Boorman: Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné (Lindmayr-Brandl; 284) / Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale (Lindmayr-Brandl; 285) / U. Evers: Das Geistliche Lied der Schwenckfelder (Korth; 287) / M. Geuting: Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen (Heinemann; 288) / Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs (Heinemann; 288) / Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog (Heinemann; 289) / R. Müller-Lindenberg: Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der „Opéra comique“ im Vergleich zur „Opera buffa“ (1750–1790) (Brandenburg; 290) / A. Tschense: Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Interpretation (Kreutzer; 291) / C. Sangl: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler (Hoyer; 293) / A. Stollberg: Auge und Ohr. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker (A. Jacob; 295) / Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas (Böggemann; 297) / Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930 (Eggers; 297) / Das deutsche Kirchenlied, Abt. III, Band 3: Die Melodien 1581–1595 (Dochhorn; 299) / Th. Roseingrave: Complete Keyboard Music (Elder; 302) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke XXXI: Der Tod Jesu und XXXV: Musik zu Kircheneinweihungen (Drauschke; 303) / Chr. W. Gluck: Sämtliche Werke III/27: Prologo (Florenz 1767) (Mücke; 306) / Chr. G. Neefe: XII Klaviersonaten (Flamm; 307) / Schillers lyrische Gedichte mit Musik von Johann Friedrich Reichardt (Hankeln; 308) / J. G. Rheinberger: Sämtliche Werke II/9: Christoferus, Das Töchterlein des Jairus und V/25: Konzertouvertüren (Petersen; 309)

Eingegangene Schriften	310
Eingegangene Notenausgaben	313
Mitteilungen	313
Die Autoren der Beiträge	318

Telemann in Wien – zur Wiederentdeckung von sieben als verschollen geltenden Kantaten aus Telemanns „Zweitem Lingen’schen Jahrgang“ in der Österreichischen Nationalbibliothek

von Eric Fiedler, Frankfurt am Main

In Anbetracht der hinlänglich bekannten Tendenzen in unserer postmodernen Musikwissenschaft, die Quellenforschung der Gründerväter als einen zwar damals notwendigen, aber mittlerweile so gut wie abgeschlossenen und im Grunde genommen hermeneutisch primitiven Zeitvertreib anzusehen, oder gar als ein „naiv-positivistisches“ Kinderzimmer abzuqualifizieren, von dem wir uns erwachsenen Geistes längst verabschiedet haben (oder verabschiedet haben sollten), kann es einen wie ein Proust’scher Ausflug in vergangene Zeiten anmuten, wenn die Quellen wieder unmittelbar zu uns zu sprechen beginnen.

Im vorliegenden Fall handelt es sich um die Handschrift 15.532 der Österreichischen Nationalbibliothek, ein Konvolut von Kantaten Georg Philipp Telemanns, die, obschon in der Telemann-Literatur nicht gänzlich unbekannt¹, bisher nicht die Beachtung erfahren hat, die ihr gebührt. Es handelt sich um eine Sammlung von 41 Partituren für den kirchenmusikalischen Gebrauch, die heute – und wohl seit spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts – nach dem Kirchenjahr geordnet in zwei Bänden eingebunden ist und die Signatur Mus.Hs. 15.532 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien trägt. Der alte Katalog von Joseph Mantuani aus den 1860er-Jahren gibt folgende knappe Auskunft über die Sammlung²:

15532 [A.N. 48.D.89] ch.XVIII. 109. et 205.f. Telemann, Georgius Philippus. Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi.

Die Online-Version dieses Katalogs fügt den angeblich aufklärenden Passus „41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage“ hinzu. Bei näherem Hinschauen war sofort klar, dass es sich hierbei nicht um „Motetten auf die Sonn- und Festtage“ handeln könne – eine solch systematische Motetten-Produktion hat es bei Telemann nicht gegeben – sondern um Kantaten, von denen der Komponist bekanntlich mehrere Jahrgänge komponiert hat.

Die verschmutzten Titel- und Rückseiten dieser Partituren – wie auch die noch stärker verunreinigten herausragenden Teile der größeren Seiten der eingebundenen Bände

¹ Soweit ich habe feststellen können, wird diese Handschrift lediglich zweimal in der Telemann-Literatur en passant erwähnt: (1) als Konkordantquelle im Artikel von Brit Reipsch, „Anmerkungen zum sogenannten *Sicilianischen Jahrgang* von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz 2000 (*Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte* Nr. 35), S. 74 ff. – ich bin der Verfasserin dieses Artikels für diesen Hinweis zu Dank verpflichtet – und (2) als „von nicht so offensichtlicher Herkunft“ in: Hartmut Krones, „Telemann im Wien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk / Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen*, hrsg. von Wolf Hohobohm und Brit Reipsch, Hildesheim 2006, S. 342–351, bes. S. 347 (*Telemann-Konferenzberichte* 11).

² *Tabulae Codicum Manuscriptorum Praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi Asservatorum*, vol. IX–X, Wien 1864–68, S. 8 ff.

– scheinen darauf hinzudeuten, dass sie vor ihrer Akzession in der Bibliothek schon etliche Jahre ungebunden herumlagen – und leider auch nach Eingliederung in die Bestände der Bibliothek nicht immer – vor allem während des problematischen Interregnums um die Mitte des 19. Jahrhunderts – mit der ihnen gebührenden Sorgfalt gelagert worden sind.³

Die Partituren sind auf unterschiedlich großen Papierbögen kopiert worden – wobei der kleinste 18,7x32,6 und der größte 21,5x36,3 cm misst – und lassen sechs bis acht Schreiberhände erkennen. Der Zustand der beim Einbinden ungeschützt gelassenen Ecken des Papiers rechts unten erschwert die Untersuchung auf sogenannte „Gebrauchsspuren“ erheblich. Nichtsdestotrotz kann man in einigen Fällen feststellen, dass das Papier an den besagten Stellen etwas dunkler bzw. abgenutzter wirkt als die restliche Seitenfläche und dass an einigen Stellen die Tinte durch die Abreibung beim Umblättern gelitten zu haben scheint. **Anhang A** dieses Berichtes bietet einen Überblick über Format und Kopisten der Sammlung. Über weitere Aspekte der Beschaffenheit der Papiere wird weiter unten einiges zu sagen sein.

Die Textincipits der in der Sammlung enthaltenen Kantaten scheinen auf den ersten Blick auf ein gemischtes Repertoire hinzudeuten, wobei etliche der Telemannforschung bekannte Werke durch mehrere scheinbar fremde Kompositionen angereichert werden. Bei näherem Hinsehen aber ergibt sich ein ganz anderes Bild, das in den folgenden Absätzen kurz skizziert werden soll.

Beginnen wir mit dem zweiten, etwas überschaubareren Teil dieser Sammlung. Von den 27 aufgeführten Kantaten – nicht 28; Nr. 19 ist lediglich, wie im Katalog vermerkt, „textus sine notis musicis“ – sind alle außer sieben in Menkes Werkverzeichnis zu finden.⁴ Lediglich die Titel der Nummern 1, 3, 6, 9, 12, 14 und 15 sind nicht in diesem Verzeichnis aufgeführt und verursachen zuerst etwas Ratlosigkeit. Wer aber einen Blick auf die dem Eingangssatz folgenden Sätze dieser Kantaten wirft, stellt fest, dass sämtliche Binnensätze durchaus in Menkes großem maschinenschriftlichen Katalog verzeichnet sind, wenn auch nicht leicht zugänglich und nur durch eine Computer gestützte Aufarbeitung dieses Mammutwerkes leicht auffindbar.⁵ Wir stellen also fest, dass es sich bei den sieben oben angegebenen Titeln in jedem einzelnen Fall um die Texte von Chorälen handelt, welche allein in dieser Handschrift den von Menke erschlossenen Kantaten vorangestellt sind und eine Identifikation dieser Kantaten dadurch unmöglich machten. So entpuppt sich beispielsweise Nr. 1: „Dom. Cantate: O heiligwerther Gottesgeist“ als die Kantate „Wenn aber der Tröster kommen wird“, TVWV 1:1552., die Nr. 3: „Dom. Jubilate: Zion klagt mit Angst“ als die Kantate „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“, TVWV 1:1731 usw. (vgl. Inhaltsangaben weiter unten). In Wirklichkeit sind alle Werke in diesem Teil der Sammlung der Telemannforschung bekannt und in Menkes gedrucktem Katalog erschlossen.

Wenden wir uns nun dem ersten, interessanteren Band dieser Sammlung zu. Er enthält insgesamt 14 Kantaten, die sich zunächst in folgende Gruppen aufteilen lassen:

³ Über die Entstehung und Pflege der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vgl. R. Haas, „Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1930), S. 51 ff.

⁴ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Bd. 1: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, Frankfurt 1982, 2/1988 (= gedr. Katalog).

⁵ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, (= hs. Katalog D F H B 20: H 800, 20 Bde. mit Anhang).

(1) 7 Konkordanzen zu Werken, die von Menke schon erschlossen worden sind (die Titel 1–3, 6–7, 10 und 12)

(2) 2 Kantaten, die bei Menke als verschollen verzeichnet sind (die Nummern 9 und 13), und schließlich

(3) 5 Werke, die sich in keinem Verzeichnis Telemann'scher Werke befinden (die Nummern 4, 5, 8, 11 und 14).

Wie im Falle des zweiten Teils dieser Sammlung wird aber auch hier die Erschließung des Inhalts durch eine Besonderheit der Überlieferung erschwert. Einen Hinweis hierauf ergab folgende Untersuchung der strukturellen Anlagen dieses Repertoires vor dem Hintergrund der Telemann'schen Gewohnheit, seinen Kantatenjahrgängen ein jeweils individuelles Gepräge zu verleihen.⁶

Wir stellen als erstes fest: die Kantaten in Gruppe 1 stammen aus folgenden Telemann'schen Jahrgängen: aus dem „Sizilianischen“ (Nr. 1)⁷, dem „Concertirenden“ (Nrn. 2, 3, 7)⁸, dem „Zweiten Helbig'schen“ (Nr. 6)⁹, dem „Ersten Lingen'schen“ (Nr. 10)¹⁰ und dem „Eisenachschen“ (Nr. 12)¹¹. Auffallend ist nun, dass die restlichen sieben Kantaten – die Kantaten in den Gruppen zwei und drei – alle dieselbe Anlage aufweisen, nämlich die etwas ungewöhnliche Reihenfolge von Sinfonia – Recitativo (oft aufgeteilt zwischen zwei Sängern) – Aria – Choral – Aria – Coro, die für den Zweiten Lingen'schen Jahrgang charakteristisch ist.¹² Könnte es sich hier, so fragt man sich etwas verblüfft, um sieben Kantaten aus demselben Jahrgang handeln? Und wieder ist es eine Gegenüberstellung der Texte dieser sieben Kantaten mit dem überlieferten Textdruck, die diese Annahme bestätigt¹³. Nicht vorangestellte Choräle versperren uns jetzt den Blick, sondern fehlende Texte der ersten Rezitative bei den Kantaten der Gruppe 3 –

⁶ Für eine knappe Zusammenfassung und weiterführende Bibliographie des sich in vielen Einzelaspekten andeutenden Telemann'schen Jahrgangsdenkens siehe Wolf Hobohm, „Telemann als Kantatenkomponist“ in: „Nun bring ein Polnisch Lied die ganze Welt zum springen.“ *Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens. Tagungsbericht der 12. Arolser Barock-Festspiele 1997*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak, Sinzig 1998 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6), S. 29–52.

⁷ Dieser Jahrgang vertont Johann Friedrich Helbigs *Aufmunterung zur Andacht ... Eisenach 1720* und wurde uraufgeführt spätestens 1719/20 in Eisenach. (Vgl. Anm. 1)

⁸ Vertont Erdmann Neumeisters *Texte zur Musik ... Frankfurt 1716/17* (in der veränderten Auflage von 1719/20 *Harmonisches Zion* genannt); dieser Jahrgang wurde 1716/17 in Frankfurt am Main und Eisenach uraufgeführt, vgl. Ute Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006 (*Schriftenreihe zur mitteldeutschen Musikgeschichte* 13), S. 193–204, auch S. 302–304.

⁹ Vertont eine Textreihe von Johann Friedrich Helbig, in Frankfurt *Harmonisches Lob Gottes* genannt (Frankfurt 1726/27); uraufgeführt 1726/27 in Hamburg, Frankfurt am Main und Eisenach.

¹⁰ Vertont eine Textreihe von Hermann Ulrich von Lingen, in Frankfurt *Poetische Andachten* genannt (Frankfurt 1723/24); uraufgeführt 1722/23 in Hamburg und wohl auch in Eisenach, vgl. Brit Reipsch, „Die Telemannquellen in Goldbach – der ‚erste Lingsche Jahrgang‘“, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte 3. Folge*, hrsg. von Wolf Hobohm und Brit Reipsch, Oschersleben 1997 (= *Magdeburger Telemann-Studien* 15), S. 64–95.

¹¹ Erdmann Neumeister, *Geistliches Singen und Spielen ... Gotha 1711*; uraufgeführt 1710/11 in Eisenach.

¹² Vertont Hermann Ulrich von Lings *Poetische Aufmunterung zur Andacht ... Eisenach 1728*; uraufgeführt 1728/29 in Hamburg und Eisenach, aufgeführt 1729/30 in Frankfurt am Main (vgl. Anm. 13).

¹³ *Poetische / Aufmunterungen / Zur / Andacht, / Anhörung / Des Göttlichen Worts. / Und Führung / Eines Christlichen Lebens. / Nach Anleitung derer / Sonn- und Festtäglichen / Evangelien / eingerichtet. / Und / In der Haupt=Kirche zu St. / Georgen in Eisenach Musicalisch / abgesungen / Von / Der Hoch=Fürstl. Capelle. / Eisenach, gedruckt bey Joh. Adolph Boëtio, F. G. Hof=Buchdr. / 1728*. Exemplar im Archiv der Superintendentur Eisenach, Sign. 2345, vgl. C. Oefner in *Magdeburger Telemann Studien* V, S. 36 ff. Dieser Kantatenjahrgang wurde in Hamburg im Kirchenjahr 1728/29 fast vollständig aufgeführt; die Texte sind auch erhalten in: *Texte zur Music*, Staatsarchiv Hamburg, Signatur A 534/245 („Sammlung O. C. Gaedechens“). Der Verfasser möchte sich an dieser Stelle bei Frau Dr. Ute Poetzsch der *Telemann Auswahlsgabe* und bei Herrn Wolfgang Robscheit, Superintendent des Eisenacher Archivs für ihr freundliches Entgegenkommen bei der Erschließung dieser Handschrift bedanken.

das Fehlen also der ersten textierten Sätze dieser Kantaten, die zu deren Identifizierung normalerweise herangezogen werden. Die Kantaten Nr. 4 und 5 lassen sich beispielsweise folgendermaßen erfassen:

Nr. 4: 2. Sonntag nach Epiphania. „Mein Wille lieget dir zu Füßen“

Sinfonia; v1&2, vla, bc; 2/2, a-Moll

Recitativo (T,S): (ohne Text)

Aria (S): Mein Wille lieget dir zu Füßen; v1/2, vla, bc; 3/4, a-Moll

Choral: (ohne Text; Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten)

Aria (T): Wenn meine letzte Stunde wird erscheinen; v1&2, vla, bc; 6/8, C-Dur

Coro (SATB): Bleibe in Gottes Wort; con stromenti; 2/2->3/4, a-Moll

Nr. 5: 3. Sonntag nach Epiphania. „Wir fallen auch für dir“

Sinfonia; v1&2, vla, bc; 9/8, g-Moll

Recitativo (A): (ohne Text) -> Recitativo Accomp. (B): Wir fallen auch für dir;

Aria (S): Ach! niemand heilt so gern wie du; v1&2, vla, bc; 3/8, g-Moll

Choral: Es ist kein Schmerz, kein Leid, kein Noth

Aria (T): Wie schön seydh ihr erbetne Stunden!; v1&2, vla, bc; 2/2, g-Moll

Solo (S)+Coro (SATB): Preiset mit mir den Herrn; con stromenti; 2/2->6/8, B-Dur

Ein Vergleich der Sätze 3–6 dieser zwei Kantaten mit den entsprechenden Texten für diese Sonntage in von Lingens *Poetische Aufmunterungen* zeigt, dass es sich hierbei um die von Menke als verschollen vermerkten Kantaten TVWV 1:843v. „In ihren Bitten sind die meisten unverständlich, stolz und blind“ und TVWV 1:271v. „Der Herr ist nahe allen denen, die ihn mit Ernst anrufen“ handelt. Dieser Textdruck liefert außerdem die fehlenden Texte der Rezitative, wie an der musikalischen Deklamation zweifelsfrei abzulesen ist:

A Wn Ms. 15.532, I

Nr. 4: Kantate am 2. Sonntag nach Epiphania „Mein Wille lieget dir zu Füßen“ (2. Satz, Anfang).

Nr. 5: Kantate am 3. Sonntag nach Epiphania „Wir fallen auch für dir“ (2. Satz, Anfang).

Das allerwichtigste Ergebnis dieser Identifikation dürfte aber sein, dass damit die Musik von sieben als verschollen geltenden Kantaten Telemanns wieder zugänglich ist.

Die Handschrift hat nach diesen neu gewonnenen Erkenntnissen folgenden Inhalt (die Titel der sieben nun wieder vorhandenen Kantaten sind hier fett gedruckt):

Telemann, Georg Philipp Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi. [41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage] (Part.)

XVIII. Jh. 109 et 205 fol.

Vol. I: Mus.Hs.15.532, Bd.I

1. 1a–8a. „Dominica I. adventus: Machet die Thore weit“. 8b vacat.
= **TVWV 1:1074**
2. 9a–15a. „Dom. II. adventus: Hütet euch, dass eu're Herzen“. 15b–16b vacant.
= **1:811**
3. 17a–26b. „Dom. post nativit. Christi: Danket dem Herrn“.
= **1:157**
4. 27a–34a. „Am andern Sonntage nach Epiph.: Mein Wille lieget dir zu Füßen“. 34b vacat.
[= **1:943 v. „In ihren Bitten sind die meisten unverständlich, stolz und blind“**,
2. Lingen'scher Jg.]
5. 35a–42b. „Dom. III. post Epiph.: Wir fallen auch für dir.“
[= **1:271 v. „Der Herr ist nahe allen denen, die ihn mit Ernst anrufen“**,
2. Lingen'scher Jg.]
6. 43a–47b. „Am 3ten Sonntage nach Epiph.: Warum währt doch unser Schmerz“.
= **1:1503**
7. 48a–55b. „III. post Epiph.: Spricht der Herr“.
= **1:1394**
8. 56a–63a. „Sexagesimae: Komm du edles Wort“. 63b vacat.
[= **1:107 v. „Auf! Reiniget das Feld der ungeschlachten Herzen“**,
2. Lingen'scher Jg.]
9. 64a–71b. „Am Sonntage Septuagesime: Wie mancher, der nach seinem Wahn“.
= **1:1631 v., 2. Lingen'scher Jhg.**
10. 72a–81b. „Dom. septuagesimae: Aus Gnaden seid ihr selig worden“.
= **1:112**
11. 82a–87a. „Dom. reminiscere: Stelle dich nur, wie du willst“. 87b vacat.
[= **1:325 v. „Der wahre Glaub und ein inbrünstigen Vertrauen“**,
2. Lingen'scher Jg.]
12. 88a–92a. „Dom. Palmarum: Nun kömmt die grosse Marterwoche“. 92b–93b vacant.
= **1:1179**
13. 94a–101a. „Am Sonntage Quasimodogeniti: **Der Satan bläst oft den frömmsten Christen den Zweifel ein**“.
101b vacat.
[= **1:315 v. , 2. Lingen'scher Jg.**]

14. 102a–109b. „Fest. annunciationis Mariae: Hinweg, betrügerische Lüste“.
 [= 1:314 v. „Der Ruf des Herrn, o Mensch, klopf oft an deine Seele“,
 2. Lingen'scher Jg.]

Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi. [41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage] (Part.)

XVIII. Jh. 109 et 205 fol.

Vol. II: Mus.Hs.15.532 Bd. II

1. 1a–5b. „Dom. Cantate: O heiligwerther Gottesgeist“. 6a–6b vacat.
 [= 1:1552 „Wenn aber der Tröster kommen wird“]
2. 7a–13b. „Dom. Cantate: Christus ist nicht eingegangen“. 14ab vacat.
 = 1:150
3. 15a–20a. „Dom. Jubilate: Zion klagt mit Angst“. 20b vacat.
 [= 1:1731 „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“]
4. 21a–30a. „Rogate: Erhöre mich, wenn ich rufe“. 30b vacat.
 = 1:459
5. 31a–40a. „Festo ascensionis: Christus ist aufgefahren“. 40b vacat.
 = 1:145
6. 41a–45a. „Festo Trinitatis: Wie heilig ist der Ort“. 45b–46b vacant.
 = 1:376
7. 47a–54a. „Festo Trinitatis: Gelobet sei Gott“. 54b vacat.
 = 1:607
8. 55a–61b. „Dom. I. post Trinitatis: Es wird ein unbarmherzig Gericht“. 62ab vacat.
 = 1:542
9. 63a–69a. „Dom. V. post Trinit.: Gib mildiglich dein Segen“. 69b–70b vacant.
 [= 1:1751 „Der Segen des Herrn macht reich ohne Mühe“]
10. 71a–76a. „Dom. V. post Trinit.: Habe deine Lust an dem Herrn“. 76b vacat.
 = 1:705
11. 77a–84a. „(Dom.) VIII. post Trinit.: Sehet nun zu“. 84b vacat.
 = 1:1262
12. 85a–90a. „Dom. IX. post Trinit.: Der Reiche verlässt sich“. 90b vacat.
 [= 1:227 „Den Reichen von dieser Welt“]
13. 91a–96b. „Am 10. Sonntage nach Trinitatis: Ach Gott vom Himmel“.
 = 1:14
14. 97a–104a. „Dom. XI. (post) Trinit.: Ach, was soll ich Sünder“. 104a–105b vacant.
 [= 1:858 „Ich sage euch, dieser ging hinab“]
15. 106a–111b. „Dom. XII. post Trinit.: Liebe, danke meine Seele“.
 [= 1:1054; „Lobe den Herrn meine Seele“]
16. 112a–117a. „Dom. XIV. post Trinit.: Herr, siehe meinen Jammer“. 117b vacat.
 = 1:1313
17. 118a–124b. „Dom. XVI. post Trinit.: Es ist allhier ein Jammerthal“. 125ab vacat.
 = 1:498

18. 126a–133a. „Dom. XVII. post Trinit.: Haltet fest an der Dehmuth“.
= **1:716**
- (19. 133b. „Wir haben ein festes und prophetisches Wort“. (Textus sine notis musicis.)
[= **1:1663** ??])
20. 134a–138b. „Dom. XVIII. post Trinit.: Der Herr hat gesagt zu meinem Herrn“.
139ab vacat.
= **1:260**
21. 140a–147b. „Dom. XVIII. post Trinit.: Wer da? Saget“.
= **1:1575**
22. 148a–155a. „Dom. XX. post Trinit.: So leget nun ab“. 155b vacat.
= **1:1367**
23. 156a–163a. „Dom. XXI. (post) Trinit.: Mein Kind, verwirff die Zucht“. 163b vacat.
= **1:1128**
24. 164a–172a. „(Dom.) XXII. post Trinit.: Mein Gott, ich schäme mich“. 172b–173b vacant.
= **1:1114**
25. 174a–182a. „(Dom.) XXIII. post Trinit.: Der Gottlose ist wie ein Wetter“. 182b–183b vacant.
= **1:251**
26. 184a–190a. „(Dom.) XXV. post Trinit.: Glaubet nicht einem jeglichen Geist“. 190b–191b vacant.
= **1:627**
27. 192a–199b. „Dom. XXV. post Trinit.: Die Gott vertrauen, die erfahren“.
= **1:344**
28. 200a–205b. „(Dom.) Jubilate: Gib mir ein fröhlich Hertz“.
= **1:623**

Mithilfe dieser Handschrift lässt sich der sogenannte „Zweite Lingen’scher“ Jahrgang um sieben weitere erhaltene Kantaten ergänzen, wie in der Liste im **Anhang B** festgehalten.

Es stellt sich schließlich die Frage, von wem und für wen die Sammlung kopiert worden ist – und hier müssen wir uns mit weniger handfesten Vermutungen als im Falle des Repertoires zufriedengeben, mit eher vagen Szenarien, die, wiewohl (noch) nicht auf urkundlich gesichertem Boden stehend, unsere Aufmerksamkeit auf einen interessanten weil unerwarteten Aspekt der Telemann-Rezeption lenken.

Die Handschrift scheint nicht etwa zum „Fonds Kieseewetter“ zu gehören, wie ursprünglich angenommen; sie ist also kein ortsfremdes Objekt aus der Sammlung des Musikhistorikers und früheren (von 1821–1843) Vizepräsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.¹⁴ Diese Sammlung enthält lediglich folgende Werke Telemanns – deren Überlieferung in Wien Menke offensichtlich übersehen hat:

¹⁴ Aus dem Vorwort des Katalogs *Fonds Kieseewetter* (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sign. Mus. Hs. 2489. Mus): „Raphael Georg Kieseewetter, Edler von Wiesenbrunn (1773–1850). Musikhistoriker, ab 1792 Jurastudium in Wien; 1794 in Kriegskanzlei, 1801 Beamter im Hofkriegsrat; nebenbei Studium bei Johann Georg Albrechtsberger; 1821–1843 Vizepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Sammlung, Partituren alter Musik (Handschriften und Drucke). Geschenk 1847.“

TVWV 5:5 „Betrachtung der neunten Stunde an dem Todestag Jesu“

TVWV 6:3 „Donnerode“

TVWV 5:6 „Der Tod Jesu“

TVWV 1:681 Kantate „Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte“ (die längere, Berliner Fassung in einer Abschrift von Alois Fuchs aus dem Jahr 1830).

Der Eintrag in Joseph Mantuanis Katalog¹⁵ verzeichnet auch eine ältere Signatur für unsere beiden Kantatenbände (A.N.48.D.89), die wohl auf die Katalogisierungsarbeit von Anton Schmid zurückzuführen ist, ein Hinweis, dass diese Handschrift wohl schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, also bevor Kiesewetters Nachlass im Jahre 1847 eintraf, in der Bibliothek vorhanden war.¹⁶

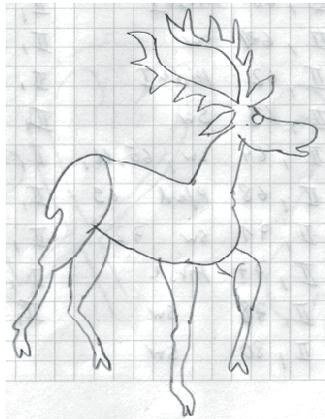
Es sind aber vor allem die Wasserzeichen der verwendeten Papiere, die am deutlichsten gegen die These einer aus dem protestantischen Nordwesten importierten Handschrift sprechen. Eine erste Untersuchung dieser Zeichen fördert nämlich in erster Linie Zeichen zutage, die große Ähnlichkeiten mit Zeichen aufweisen, die von Georg Eineder in seinem Katalog der Papiermühle des ehem. K. und K. Reichs zusammengetragen worden sind.¹⁷

Eine vorläufige Untersuchung dieser Wasserzeichen – eine Untersuchung, die durch die Schwere des Papiers nicht ganz leicht durchzuführen war – hat unter einigen mehr oder weniger deutlich zu lesenden Symbolen folgende Hauptzeichen ausgemacht, die wiederholt in den zwei Bänden vorkommen:

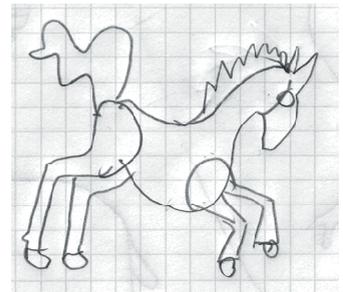
(1) „SW“



(2) „Hirsch“



(3) „Pferd“



(1) Eineder Nr. 838, 1776, Niederösterreich/Rannersdorf Archiv Stadt Wien, Reg.Text. Ass. 31/11 (ohne den wilden Mann) meistens in Zusammenhang mit (2), (3) oder (4).

¹⁵ Vgl. Fußnote 1.

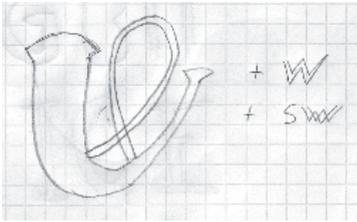
¹⁶ Anton Schmid ist im Alter von 31 Jahren im Jahre 1818 in die Hofbibliothek eingetreten und hat dort bis zu seinem Tode im Jahre 1857 gewirkt, vgl. Robert Haas, „Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1930), S.51 ff.

¹⁷ Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum 1960 (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia or Collection of Works and Documents Illustrating the History of Paper*, General Editor E. J. Labarre, Bd. VIII).

(2) Eineder Nr. 1652, 1781, Österreich Hofkammerarchiv (HKA), Gal.Dom.1, Wien; Eineder Nr. 1653, 1759, Österreich, HKA Trieste; Eineder Nr. 1655, 1776, Österreich HKA., Bk., Stmt.162, Wien; Eineder Nr. 1656, 1774, Steiermark/Pöls HKA. Austrian Iron Industry.

(3) Eineder Nr. 736, 1767, Lombardei, HKA. Com./650 Florenz; Eineder Nr. 737, 1792, Ungarn/Gölnitz, HKA Com/266, Přemysl; Eineder Nr. 738, 1771; Kärnten/Fellach, Villach, HKA. Varia/19.

(4) „Posthorn“



Eineder Nr. 1400, 1758, Kärnten/St.Veit an der Glan, HKA Trieste; Eineder Nr. 1396, 1765, Österreich, HKA Ungarn I; Eineder Nr. 1399, 1799, Oberösterreich/Braunau, HKA Cred.697, 14/B/8 Braunau.

Die Annahme einer österreichisch-ungarischen Herkunft der Handschrift stellt uns allerdings vor die schwierige Frage nach evangelischen Regungen im überwiegend katholischen k. & k. Kaiserreich, ein unüberschaubares (weil relativ unerforschtes) Thema mit dem wir uns im Rahmen dieses Beitrags nur ansatzweise befassen können.

Der heutige Wien-Tourist denkt zuerst unwillkürlich an die zwei evangelischen Kirchen in der Innenstadt, die evangelischen Gemeinden H. B. („Helvetischen Bekenntnisses“ oder „reformiert“) und A. B. („Augsburgischen Bekenntnisses“ oder „Lutheraner“), deren 1783 als Reaktion auf das 1781 verfügte Toleranz-Edikt Kaiser Josephs II. eingeweihte Gotteshäuser, einträchtig nebeneinander in der Dorotheergasse stehend, in einer Graphik aus dem späten 19. Jahrhundert festgehalten sind (siehe Abb. 5 auf S. 214).

Die Haltung der ersten, zwinglisch-calvinistisch geprägten Gemeinde der Musik gegenüber könnte aber über Jahrhunderte hinweg bestenfalls als ambivalent bezeichnet werden und sah höchstens ein Psalmensingen unter der Leitung eines Vorsängers vor, wobei die Orgel vor oder nach dem Gottesdienst erklingen konnte.¹⁸

Die Kirche der Lutheraner dagegen (links im Bild) verspricht auf den ersten Blick etwas interessanter zu sein; schließlich spielte die Musik im lutheranischen Gottesdienst in Anlehnung an die verbürgten Vorlieben des großen Reformators seit jeher eine sehr wichtige Rolle. Außerdem hatte die im Jahre 1783 neu eingeweihte Gemeinde eine ältere Kirche übernommen, die Kirche „St. Maria Königin der Engel“, die von Elisabeth, der Tochter Kaiser Maximilians II. und Witwe König Karls IX. von Frankreich (der 1572 die sogenannte „Bartholomäusnacht“ angeordnet hatte) um 1580 gestiftet worden war. Das 1782 von Joseph II. aufgehobene sogenannte „Clarissencloster“ war aber ein

¹⁸ Vgl. Klaus Hehn, „Musik in der Reformierten Stadtkirche“, in: Peter Karner (Hrsg.), *Die Evangelische Gemeinde H.B. in Wien*, Wien 1986, S. 118 f.



Abb. 5



Abb. 6

kontemplativer katholischer Frauenorden¹⁹, der als Entstehungsort unserer Handschrift wohl nicht in Frage käme. Und auch später, nach 1783, waren trotz des Toleranzedikts den Entfaltungsmöglichkeiten der Gemeinde enge Grenzen gesetzt, die höchstwahrscheinlich negative Auswirkungen auf eine eventuelle Musikpraxis gehabt haben dürften. Nach des Kaisers Bestimmungen mussten z. B. die drei Türme der Klosterkirche abgetragen werden und in der Dorotheergasse ein Straßentrakt errichtet werden, wodurch dem „Bethause der Augspurgischen Religions-Verwandten“ das Aussehen eines gewöhnlichen Wohnhauses gegeben werden sollte. Außerdem fehlten der Gemeinde in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts nach Auskunft des heutigen Landeskantors Matthias Krampe sehr wahrscheinlich die finanziellen Mittel, um eine „ordentliche Kirchenmusik“ zu unterhalten.²⁰

Aber auch wegen der immer wieder auftretenden Repressalien des katholischen Kaiserhauses kommt Wien – abgesehen von den ausländischen Gesandtschaften (wie der schwedischen), die extraterritoriale Rechte besaßen – als Entstehungsort der Handschrift nicht ohne Weiteres in Frage. Andere Entfaltungsmöglichkeiten für eine evangelische Kirchenmusik sind in dieser Zeit und früher nur schwer auszumachen und wir vernehmen lediglich ein gelegentliches Aufblitzen in der sonst dunklen liturgisch-politischen Landschaft Österreich-Ungarns. Ein solches Aufblitzen soll aber hier erwähnt werden, ein Fall, der, wiewohl über 150 Jahre vor Entstehung unserer Kantatensammlung, etwas von den Möglichkeiten aber auch von der Problematik einer protestantischen Kirchenmusik im katholischen Reich ahnen lässt.

In der ungarischen „königlichen Freystadt“ Sopron (Ödenburg), in einer kleinen Ausbuchtung der österreichisch-ungarischen Grenze nahe Wiener Neustadt gelegen, hatten reformierte Kräfte seit dem frühen 16. Jahrhundert einen sympathischen Zufluchtsort ausgemacht, wo sie ihre Religion und ihre Kultur ausleben durften (s. Abb. 6 auf S. 214).

Den ungarischen Magnaten und Städten war außerdem 1606 im Wiener Frieden die Religionsfreiheit zugesichert worden als Gegenleistung für die Unterstützung im Kampf gegen die Türken. Im selben Jahr wurde in Sopron eine evangelische Schule eingerichtet, deren Schüler einen wichtigen Beitrag zum musikalischen Leben der Stadt leisteten. Zu ihnen gehören die späteren Komponisten Samuel Capricornus und Johann Kusser.

Einer, der besonders von diesen toleranten und kulturfreudigen Zuständen in Sopron profitiert hat, war der Komponist Andreas Rauch (1592–1656). Geboren im niederösterreichischen Pottendorf, wurde Rauch durch seinen Stiefvater, dem wohlhabenden Arzt und „Haereticus“ Georg Ludwig Mossbach im lutherischen Glauben erzogen und darf sich im Alter von 18 Jahren bereits als „bestellter Organist der löblichen Evangelischen dreyen Landsstände in Österreich under der Enns“ in Hernals [nahe Linz] bezeichnen²¹. Kaiser Matthias hatte den Protestanten 1609 in der Kapitulationsresolution weitgehende Zugeständnisse eingeräumt, was zu einem Aufblühen der „Christlich Evangelischen Gemeinde“ in Hernals geführt hatte; man sprach in dieser Zeit von „kunistreichen

¹⁹ Gegründet um 1212 von Clara von Assisi (1194–1253), den Franziskanern sehr nahestehend.

²⁰ Der Verfasser möchte sich an dieser Stelle bei Herrn Magister Krampe für die hilfreiche Beratung herzlich bedanken.

²¹ Diese und alle andere Rauch betreffenden Informationen verdankt der Verfasser dem gedruckten Kommentar von Florian Wiener zu einem Konzert mit Musik dieses Komponisten, das am 12. April 2007 in der Reformierten Stadtkirche, Wien, unter der Leitung von Landeskantor Matthias Krampe stattfand.

Musikanten, Orgeln, Instrumenten, Posaunen, Dolcianen und Saitenspielen“ der Stadt. Diese idyllischen Zustände waren aber nur von kurzer Dauer und unter den aggressiven Aufwallungen der Gegenreformation unter Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) wurden die evangelischen Gemeinden Österreichs sukzessive zerschlagen. Rauch musste fliehen, zuerst nach Inzersdorf und schließlich 1628 über die Grenze nach Sopron, wo er 1629 Organist der Stadt und schließlich bis zu seinem Tode im Jahre 1656 „Civis Sopronensis“ wurde.

Für unsere Zwecke wäre es sicherlich reizvoll, die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik in Sopron/Ödenburg – erhaltene Archivalien vorausgesetzt – bis ins 18. Jahrhundert weiter zu verfolgen, was aber den Rahmen dieses vorläufigen Berichtes deutlich sprengen würde. Auf jeden Fall sollte die Wiederentdeckung von sieben als vermisst geltenden Kantaten Telemanns im Wiener Bestand einen Anreiz bieten, uns für ein evangelisches Umfeld im katholischen Österreich-Ungarn, aus dem die Handschrift Wn 15.532 zu stammen scheint, zu sensibilisieren.

Anhang A: Papierformate und Schreiber der Handschrift Wn Mus. Hs. 15.532

<u>Bd. I</u>			<u>Bd. II</u>		
Nr.	Format	Schreiber	Nr.	Format	Schreiber
1.	20 × 33,2 cm	A	1.	20,5 × 34	C
2.	19 × 32,5	B	2.	19,5 × 32,5	C
3.	19,4 × 32,9	C	3.	20,3 × 33,5	C
4.	21,4 × 36,2	C	4.	19,5 × 32,7	B'
5.	21,2 × 36	C + B	5.	20,3 × 33,6	E
6.	21,2 × 36	C + B	6.	19,9 × 33,5	C
7.	19,3 × 32,9	C	7.	20,2 × 33,0	C
8.	21,5 × 36,3	B	8.	19,4 × 32,5	C
9.	21,2 × 36,2	C	9.	19,7 × 32,3	F
10.	20,2 × 34,5	D	10.	19 x 2,6	C'
11.	21,2 × 36,5	C	11.	19,4 × 32,8	A
12.	19,8 × 33,8	C	12.	19,6 × 33,7	B
13.	21,5 × 36	C	13.	21 × 33,9	G
14.	21,3 × 36	C	14.	20,1 × 33	C
			15.	20,5 × 33,7	C
			16.	19,6 × 33,1	H
			17.	19,3 × 33	C
			18.	20,5 × 34	C
			19.	–	
			20.	19,8 × 33,5	C
			21.	19,4 × 33,2	C
			22.	19,3 × 32,6	E'
			23.	18,7 × 32,6	C
			24.	19 × 32,7	C
			25.	19,4 × 32,6	E'
			26.	19,6 × 33	H
			27.	20,2 × 33,7	C
			28.	18,9 × 32,6	C

Anhang B: Telemanns „Zweiter Lingen'scher Jahrgang“ (Hamburg 1728/29)

Kj Nr	Titel	Liturg. Bestimmung	TVWV Nr (M=Menke v.=verschollen)	Quellen (RISM-Bibliotheks sigel)	Anlage (R = Rezitativ, RA = Rez. Accomp., A=Aria, CH = Choral, Ch = Chor, Sinf = Sinfonia), c, a, t, b = Canto, Alto, Tenor, Basso
1	Glückliches Jerusalem (Eia: Glückseliges Jerusalem!)	1. Advent	1:632 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Luc. I. v. 68. 69. 78. 79.)
2	Es lebt so mancher Mensch in Sicherheit dahin	2. Advent	1:523 (M: v.)	D B N. Mus. ms. 10814 (Nr. 1) [Jaenecke 1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Luc. XXI. v. 34. 35. 36.)
3	Verirrter Knecht der Welt geh immerhin	3. Advent	1:1468 (M: v.)	D B N. Mus. ms. 10814 (Nr. 2) [Jaenecke 1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Psalm LXII. v. 6. 7. 8. 9.)
4	Wischt doch den Schlaf aus den noch trüben Augen	4. Advent	1:1684 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Tir. II. v. 11. 12. 13.)
5	Herr Gott, du König aller Himmel Himmel!	1. Weihnachtstag	1:746	*B Bc 941/69 (P) M1211 D B N. Mus. ms. 10814 (Nr. 3) [Jaenecke 1993, S. 321 ff.]	Sinf: RAB-Aca-CH-Aa-Ch: (I. Joh. IV. v. 9)
6	Verirrte Sünder, kehret, ach kehret um	2. Weihnachtstag	1:1469	*B Bc 941/131 (P) M1212	Sinf: RAa-Aa-CH-At-Ab-CH
9	So wie das alte Jahr, mit Tagen und mit Stunden	Neujahr	1:1386	D B Mus. ms. 21728/1 (Nr. 9) (P) M:433 B Bc 941/123 (P) M1213	Sinf: Rb-Ab-CH-Ac-Ch: (2 Cor. V. v. 17.)
10	Fleuch, fleuch der Lüste deiner Jugend	Sonntag n. Neujahr	1:551 (M: v.)	Bln. Singak. ZC.703. a. (P+St)	Sinf: RAc-Ab-CH-Ra-Ch-RAc-Ac-Rb-Ab-CH
11	Zwei Menschen, welche Saba hat geboren	Epiphantias	1:1739 (M: v.)	D B N. Mus. ms. 10814 (Nr. 4) [Jaenecke 1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: I. Joh. I. v. 5. 6. 7.)
12	Im Glück sich brüsten, zu schwärmen	1. n. Epiphantias	1:925 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Sir. II. v. 14. 9. 13.)
13	In ihren Bitten sind die meisten	2. n. Epiphantias	1:943 (M: v.)	A-Wn Mus. Hs. 15.532, Bd. I, Nr. 4, 27-34	Sinf: Rts-As-CH-At-Ch: (Sir. II. v. 20-21-22-23)
14	Der Herr ist nahe allen denen, die ihn mit Ernst anrufen [Wn: Wir fallen auch für dir]	3. n. Epiphantias	1:271 (M: v.)	A-Wn Mus. Hs. 15.532, Bd. I, Nr. 5, 35-42b	Sinf: Ra-As-CH-At-Ch: (Psalm XXXIV. v. 4-5)

15	Gott läßt die Seinen nicht (Ela: Gott lässt den Seinen nicht)	4. n. Epiphantias	1:669 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: I Cor. X. v. 13.)
16	Herr Gott! wenn manches gläubiges Gemüthe	5. n. Epiphantias	1:748 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Ephes. V. v. 9. 10. 11.)
17	Nimm unverzagt das Kreuz auf deinen Rücken	6. n. Epiphantias		(wohl nie vertont; 6. n. Ep. gab es im Kirchenjahr 1728/29 nicht)	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: 2. Cor. V. v. 8.)
18	Der Heiland aller Welt (Ela: Du Heiland aller Welt)	Mariae Reinigung	1:255 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: I Petr. I. v. 7. 8. 9.)
19	Wie mancher, der nach seinem Wahn	Septuagesimae	1:1631 (M: v.)	A-Wn Mus.Hs. 15.532, Bd.I, Nr.9, 64-71b	Sinf-Ra-At-CH-Asb-soli+Ch: (Rom. III. v. 23. 24.)
20	Auf, reiniget das Feld, auf zum streiten [Wn: Komm du edles Wort]	Sexagesimae	1:107 (M: v.)	A-Wn Mus.Hs. 15.532, Bd. I, Nr.8, 56-63	Sinf-RAT-As1-CH-As2-Ch: (Coloss. I. v. 10. 11.)
21	Herr Jesu Davids Sohn erbarm dich mein	Esto mihi	1:760 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Joh. III. v. 20. 21.)
22	Ihr fromme Christen! Auf ermuntert euch! (= 1:1416 Treuer Gott! ich muß dir klagen)	Invocavit / Hbg: Esto mihi /	1:900	D F Ms.Ff.Mus. 1195 M:2073 (Nro 9/1771: "Partitur ist da" =Ms.Ff.Mus. 1402)	Sinf-RAb-Aa-CH-Ab-Ch: (Ephes. VI. v. 13)-CH
23	Der wahre Glaub und ein insbrünstigen Vertrauen	Reminiscere	deest	A-Wn Mus.Hs. 15.532, Bd. I, Nr. 11, 82-87	Sinf-RAT-As-CH-Aat-b+Ch: (Esaiæ LIV. v. 7. 8.)
24	Wer nicht mit Jesu ist, ist wider ihn	Oculi	1:1592 v.	Musik verloren; Text erhalten	-R-A-CH-A-(Ch: Coloss. I. 12. 13. 14.)
25	Getrost, getrost, bedrängte Herzen	7. n. Trinitatis (Hbg) / Ela: Laetare	1:618 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Psalm LV. v. 23)
26	Was ist der Tand, das bisgen Ehr	Mariae Verkündigung (Hbg) / Ela: Judica	1:1518 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: I Petr. V. v. 5. 6.)
27	Bedenk, o Mensch, erwäge doch, die Größe dieser hohen Liebe	1. Ostertag (Hbg) / Ela: Palmarum	1:117 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Rom. V. v. 8. 9.)
28	Der Ruf des Herrn, o Mensch, klopft oft an deine Seele [Wn: Hinweg, betrugerische Lüste]	Mariae Verkündigung	1:314 (M: v.)	A-Wn Mus.Hs. 15.532, Bd. I, Nr. 14, 102-109b	Sinf-RAa-Ab-CH-As-Ch: (I. Joh. V. v. 24)

29	Triumph, Triumph, ihr Frommen, freuet euch!	1. Ostertag	1:1424	B Bc 941/126 (P) M1214 D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.5) [Jaenecke1993, S. 321 ff.]	Sinf-RAt-Ab-CH-ac-Ch: (1 Cor. XV. v. 55.56.57.)-[CH]
30	Wie mancher baut sich Schlösser in der Luft	2. Ostertag	1:1630 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.6) [Jaenecke1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Hof. VI. v.1.2.3.)
31	Verlaß doch einst, o Mensch, das Grab gewohnter Sünden	3. Ostertag	1:1470	B Bc 941/132 (P) M1215 D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.7) [Jaenecke1993, S. 321 ff.]	Sinf-RAa-At-CH-Aa-Ch: (Psalm XVI. v.8.9.10.11.) [Ch fehlt in Bc]
32	Der Satan bläset oft den frömmsten Christen den Zweifel ein	Quasimodo- geniti	1:315 (M: v.)	A-Wn Mus.Hs. 15.532. Bd.I, Nr.13. 94-101	Sinf-RAB-Ac-CH-Aa-Ch: (Rom. X. v.9.)
33	Ihr irrenden Lichter verschwinder Lüste	Misericordias Domini	1:907 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Ezech. XXXIV. v. 15.16.)
34	Es kann nicht anders sein: ein Christe muß das Kreuz mit Christo tragen.	Jubilate	deest	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.8)	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: 2 Cor. IV. v.17.18.)
35	Wie! sollte Jesus von mir gehn?	Cantate	1:1643	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.9) [Jaenecke1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Rom. VIII. v.15.16.17.)
36	Es heißt: was wir von Gott nur bitten und begehren	Rogate	1:493 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Joh. V. v.14.)
37	Dies ist der Tag, den uns der Herr gemacht (Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. I.:1741)	Himmelfahrt	1:361 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Hebr. VIII. v.1.2.)
38	Der Fromme muß allhier gar vieles leiden	Exaudi	1:241 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.10) [Jaenecke1993, S. 321 ff.]	(Sinf)-R/RA-A-CH-A-(Ch:Tob. III. v.22.23.)
39	Ich rufe dich demütigst flehend an	1. Pfingsttag	1:855	B Bc 941/77 (P) M1216	Sinf-RAa-At-CH-Aa-Ch: (Ephes. I. v.17.18.)
40	So hoch hat Gott geliebt das menschliche Geschlechte	2. Pfingsttag	1:1358	B Bc 941/122 (P) M1217 *Hbg. ND.VI Nr. 960/14 (P) (v.?)	Sinf-RAc-Act-CH-AbA-Ch: (Rom. VIII. v.31.32.)
41	Die Lust zur Sünde hüllt sich oft in einem Pelz von weisser Wolle ein	3. Pfingsttag	1:351 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Joh. X. v. 27.28.)
42	Ich habe oft des Himmels Mann verachtet	Trinitatis	1:838 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.11) [Jaenecke1993, S. 321ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Joh. III. v.14.15.)
43	Ich sehe mich mit Finsternissen und mit des Todes Schatten noch umringt	Johannisfest	1:863	*B Bc 941/79 (P) M1218	Sinf-RAt-AbA-CH-Aa-Ch: (Habacuc IV. 18.19)

44	Wenn Gott in diesem Leben dir Ehr und Reichthum hat gegeben	1. n. Trinitatis	1:1559 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.12) [Jaenecke 1993, S. 321ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: I Petr. IV. v.12.13.)
45	Gott will uns alle selig haben	2. n. Trinitatis	1:695	D Hs - ND VI 960.19 (P)	Sinf-RAb-Aat-CH-Ac-Ch: (I Cor. I. v.26. Jac. v.5)
46	Wie gnädig geht des höchsten Vaters Lieben	3. n. Trinitatis	1:1623 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.13) [Jaenecke 1993, S. 321ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Ezechiel XXXIII. v.II.)
47	Herr Gott! Wer wird es dir genug verdanken können	Mariae Heimsuchung	1:749	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.14) [Jaenecke 1993, S. 321ff.] D Hs - ND VI 960.21 (P)	Sinf-RAt-Abc-CH-Aca-Ch: (I Sam. II. v.1)
48	Ihr, die ihr euren Nächsten sucht zu fällen	4. n. Trinitatis	1:899	D Hs - ND VI 960.22 (P)	Sinf-RAcA-Atb-CH-Aca-Ch
49	Getrost, will es gleich oft mit unsrer Arbeit nicht nach Wünschen fort	5. n. Trinitatis	1:619 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: 2 Sam. VII. v.29.)
50	Ihr Seelen, die ihr denkt an jenen Licht zu gehen	6. n. Trinitatis	1:913 (M: v.)	D B N.Mus.ms. 10814 (Nr.15) [Jaenecke 1993, S. 321ff.]	(Sinf)-R-A-CH-A-Ch: (Rom. XIX. v.21)
51	Mein Christ! Stellet sich bei dir oft Kreuz und mangel ein	7. n. Trinitatis	1:1091 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Hebr. XIII. v.5)
52	Herr Gott, ich bin ein Baum, der weil er von der Erden	8. n. Trinitatis	1:747 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Jerem. XVII. v.7.8.)
53	Wie mißbraucht mancher Mensch in seinem Leben der Güther die ihm Gott gegeben.	9. n. Trinitatis	1:1632 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Esaiae LVIII. v.7.8.)
54	O Mensch, bedenk doch in der Zeit	10. n. Trinitatis	1:1208 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Esaiae LV. v.6.7.)
55	Ihr Heuchler, die ihr euch bemüht, mit euren schönegeschminkten Werken	11. n. Trinitatis	1:906	D Hs - ND VI 960.26 (P)	Sinf-RAbc-Ata-CH-Acb-Ch (Dan. IX. v.18.19.)
56	Wie wendet doch der Mensch gemeiniglich so schlecht	12. n. Trinitatis	1:1647 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Psalm XV. v.1.2.3.5.)
57	Mein Gott, ich habe mißgehandelt	13. n. Trinitatis	1:1113 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Jer. XXX. v.12.13.17.)
58	Herr Gott, der du uns hast von unser Jugend an	14. n. Trinitatis [B Cc: „Reformationsfest“]	1:742	*B Bc 941/68 (P) M1219	Sinf-RAt=Aa-CH-At-Ch: (Ephes. V. v.19.20.)

59	Mach mich an meiner Seele reich	15. n. Trinitatis	1:1079	D Hs - ND VI 960.28 (P) D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.16) [Jaenecke1993, S. 321ff.]	Sinf-Rcb-Aat-CH-Abc-Ch: (Matth. VI: v. 19.20.21.)
60	Wer weiss, wie nahe mir mein Ende	16. n. Trinitatis	1:1608 (M: v.)	D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.17) [Jaenecke1993, S. 321ff.]	Sinf-R-A-CH-A-Ch: (2 Cor. V. v.8.)
61	Wie würd' es uns ergehen (Bc: Wie würd' es mir ergehen)	Michaelis	1:1649	B Bc 941/143 (P) M1220 *D Hs - ND VI 960.29 (P)	Sinf-RAbt-Acb-CH-Aet-Ch: (Apocal. XII. v.10.11.12.)
62	Gott hat den Sabbath längst gesetzt	17. n. Trinitatis	1:652 v.	Musik verloren; Text erhalten	Sinf- R-A-CH-A-(Ch: Psalm CXXXVIII. v.2.3.)
63	Gott über alle Dinge lieben	18. n. Trinitatis	1:685 v.	Musik verloren; Text erhalten	Sinf)-R-A-CH-A-Ch: (Rom. X. v.4.)
64	Meine Angst des Herzens ist unsäglich	19. n. Trinitatis	1:1092 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Mich. VII. v. 18.19.)
65	Viel Menschen sind noch heut	20. n. Trinitatis	1:1477 (M: v.)	D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.18) [Jaenecke1993, S. 321ff.]	Sinfonia-R-A-CH-A-Ch: Esaiae LXI. v. 10
66	Hier kann das Los uns nicht nach willen fallen	21. n. Trinitatis	1:796 v.	Musik verloren; Text erhalten	(Sinfonia)-R-A-CH-A-(Ch: Hebr. X. v. 38.39.)
67	Ich bin dir, Herr, mehr als zehntausend schuldig	22. n. Trinitatis	1:819	D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.19) [Jaenecke1993, S. 321 ff.] D Hs - ND VI 960.31 (P)	Sinf-RAc-Aat-CH-Abc-b+Ch: (I Joh. III. v.17.18.)
68	Sei unverzagt, tu recht und traue Gott	23. n. Trinitatis	1:1289 (M: v.)	D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.20) [Jaenecke1993, S. 321ff.]	Sinf-R-A-CH-A-Ch: (Psalm XVII. v. 13.14.15.)
69	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	24. n. Trinitatis		(wohl nicht vertont; 24 ff.n.Tr. gab es im Kirchenjahr 1728/29 nicht!)	Sinf)-R-A-CH-A-CH-(Ch: Hiob. XIX. v. 25.26.27.)
70	Wiegen gleich die eitlen Lüste	25. n. Trinitatis	1:1622	D B N_Mus.ms. 10814 (Nr.21) [Jaenecke1993, S. 321ff.] D Hs - ND VI 960.32 (P)	Sinf-RAa-Ab-CH-Abc-Ch: (2 Petr. III. v.13.14.)
71	Der Tag des Herrn ist mehr als allzunah	26. n. Trinitatis		(wohl nicht vertont; 24 ff.n.Tr. gab es im Kirchenjahr 1728/29 nicht!)	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: Luc. XII. v. 35.36.37)
72	Ist wohl was schrecklichers sich vorzustellen?	27. n. Trinitatis		(wohl nicht vertont; 24 ff. n. Tr. gab es im Kirchenjahr 1728/29 nicht!)	(Sinf)-R-A-CH-A-(Ch: (Sapient. V. v.16.17.)-Schlusschoral

Fragen an Mozarts „Idomeneo“. Anmerkungen zur Editions- und Aufführungspraxis

von Peter Sühling, Berlin

Der wirkliche Abschluss der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) kann demnächst, wenn noch fehlende Bände aus der Serie X (Supplemente) erschienen sein werden, verkündet werden. Ein Jahrhundertprojekt der musikalischen Philologie, das das Mozart-Bild in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte und prägte, wird sich dann, später als gedacht, endlich erfüllt haben. Dennoch will es scheinen, als gäbe es schon jetzt etwas zu tun für eine Verbesserung der editorischen Gestalt einzelner Werke Mozarts und, soweit es sich um Opern handelt, auch der Bühnengestalt. Es gibt (abgesehen von den beklagenswerten Emendationen und Konjekturen bei Werken aus Mozarts Kindheit) vereinzelt bedauerliche editorische Entscheidungen besonders bei jenen Werken, an denen Mozart selbst viel änderte und die er letztlich als Arsenal mehrerer Varianten und Realisierungsmöglichkeiten hinterließ.

Wie zum Beispiel bei jener Fassung des *Idomeneo*, die im Jahre 1972, besorgt von Daniel Hertz, als Band 11 der Werkgruppe 5 (Opern und Singspiele) der Serie II (Bühnenwerke) erschien. Schon der kürzlich, erst 33 Jahre später, von Bruce Alan Brown vorgelegte Kritische Bericht zu diesem Band enthält einige offene und verdeckte Hinweise auf Unstimmigkeiten, die sich zwischen den überlieferten Autographen und anderen Quellen (insbesondere Briefen) einerseits und den damaligen editorischen Entscheidungen des Herausgebers andererseits ergeben. Zu berücksichtigen ist hier, dass bis Anfang der achtziger Jahre die Autographe der ersten beiden Akte nicht einsehbar waren und dass zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Idomeneo*-Partitur im Rahmen der NMA noch nicht einmal bekannt war, dass sie in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau deponiert sind. Auch wurde Mozarts Dirigierpartitur der Münchner Uraufführung erst 1981 entdeckt. Dennoch lassen sich bestimmte Schwächen der Edition nicht allein aus diesen Umständen erklären, sondern es liegt ihnen auch eine Tendenz zugrunde, die man mit „Schaffung gewünschter klarer Verhältnisse“ umschreiben könnte, die aber gerade den Umbruchcharakter und das Zwitterwesen dieser Opernpartitur Mozarts übermäßig zugunsten einer pseudoeindeutigen spielfähigen Gestalt bereinigen.

Man rechnet der Edition des *Idomeneo* im Rahmen der NMA hoch an, dass sie „erstmalig die ‚Münchener Urfassung‘ von 1781 von der ‚Wiener Fassung‘ aus dem Jahre 1786“¹ geschieden habe. Aber die Scheidung der Fassungen, wenn von solchen überhaupt gesprochen werden kann und nicht eher von praktischen Aufführungsvarianten, könnte als ein wirklicher Fortschritt nur dann angesehen werden, wenn sich diese „ Fassungen“ überhaupt fein säuberlich voneinander scheiden ließen. (Nebenbei sei auch gefragt: ein Fortschritt gegenüber welcher vorangehenden „falschen“ Vermischung der Fassungen eigentlich – gegenüber der Mischung, die Mozart selbst hinterlassen hat?) Auch das Ausscheiden der Ballettmusiken aus dem fast zwingenden Zusammenhang

¹ Karl Böhmer, „*Idomeneo* (KV 366), das ‚Dramma per musica‘ der Stilsynthese“, in: Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (Hrsg.) *Mozarts Opern*, Teilband 1 (= Das Mozart-Handbuch, Band 3/1), Laaber 2007, S. 229.

mit dem Spielvollzug der Oper wurde von dieser Edition bis auf eine hypothetische Ausnahme nicht rückgängig gemacht. Diese Entmischungen scheinen aber gegenüber den Absichten Mozarts, soweit sie rekonstruiert werden können, etwas zu weit zu gehen.

Es mag verwundern, wenn ich bemerke, auf bestimmte Unstimmigkeiten in der bis heute maßgeblichen Edition gestoßen zu sein durch Hinweise, Fragen und Anregungen, die ein bisher kaum als solcher registrierter Mozart-Forscher aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert gegeben hat, und zwar im Rahmen einer akademischen Vorlesung zu Mozarts Opern, deren Skizzen überliefert sind. Im Sommer 1888 hielt Gustav Jacobsthal (1845–1912), späterer erster deutschsprachiger Ordinarius für „Theorie und Geschichte der Musik“, an der Universität Straßburg Vorlesungen über Mozarts *Idomeneo*. Er gelangte, nachdem er einen Großteil der Vorlesungszeit auf seine, inzwischen in Auszügen publizierte Analysen der Kindheitsoper Mozarts verwendet hatte², nur bis zum Anfang des 2. Aktes des *Idomeneo* und musste damit am Ende des Semesters die Vorlesung über Mozarts Opern, deren Verlauf er sich anfänglich sicher anders gedacht hatte, beenden.³ Gestützt allein auf die Opernbände der damals neuen ersten Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts (AMA), auf deren Revisionsberichte sowie auf die Mozart-Monographie Otto Jahns und die 1. Auflage des Köchel-Verzeichnisses versuchte Jacobsthal sich ein Bild von den Absichten Mozarts zu machen, die ihm schon damals durch Mozarts „Nebenrücksichten“ auf Zeitumstände und durch einige Schwächen der Partiturausgabe im Rahmen der AMA „verdunkelt“ schienen⁴. Einige von Jacobsthals Kritikpunkten an der AMA und deren Revisionsberichten scheinen mir immer noch denkwürdig und auch noch auf die NMA zuzutreffen. Es ist immer wieder erstaunlich, bei älteren Forschern auf brisante Fragestellungen zu stoßen, die in jüngerer Forschung dann völlig vernachlässigt wurden. Jacobsthal legte großes Gewicht auf die von Mozart konzipierte Basslage für die Rolle des Königs Idomeneo und geht näher auf die Bassnotation in Mozarts Autograph in jener Szene ein, wo sich nach der offiziellen Variante Idomeneo und sein Sohn Idamantes am Strand von Kreta als zwei Tenöre oder Tenor und Sopran begegnen sollen. Jacobsthals Hinweisen folgend, rührt diese Bassnotation nicht von späteren Bearbeitungen her, sondern kann nur einer ursprünglichen Idee Mozarts entsprechen.

Meine Erörterungen betreffen folgende Fragen:

1. Welches Ausmaß haben die Änderungen, die Mozart nicht erst 1768 in Wien, sondern schon gegenüber dem ursprünglichen Libretto Giambattista Varescos für die Münchner Uraufführung 1781 vornahm?

² Siehe Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Kassel 2006.

³ Siehe auch später den in Vorbereitung befindlichen redigierten und kommentierten Abdruck seiner Idomeneo-Vorlesung im Rahmen eines von der DFG geförderten Editionsprojekts unter dem Titel: „Mozarts *Idomeneo* – ein Hoch- und Wendepunkt in der Geschichte der opera seria – wegen ihrer Symbiose mit der tragédie lyrique“ in: Gustav Jacobsthal, *Krumme Wege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien*, hrsg. und kommentiert von P. Sühling, in Vorbereitung.

⁴ Siehe einen kurzen Vorabdruck mit Auszügen aus den einleitenden Bemerkungen zu seinen Idomeneo-Vorlesungen in: G. Jacobsthal, „Intimste Absichten des Componisten durch allerhand Nebenrücksichten verdunkelt“. Bruchstücke aus einer Mozart-Vorlesung (Straßburg im Sommer 1888), aus dem handschriftlichen Nachlaß hrsg. von P. Sühling, in: *Programmheft Idomeneo* der Salzburger Festspiele und des Festspielhauses Baden-Baden, Juni 2000, S. 70–72.

2. Welche sängerische Stimmdisposition beabsichtigte Mozart ursprünglich? Hier interessiert besonders die fragmentarische Bassnotation für den König Idomeneo, aber auch die Frage nach der Tenorlage für Idamantes.

3. Welche Szenenfolge sollte am Beginn des 2. Aktes stehen?

4. Wie könnten die Ballettmusiken in den Spielverlauf der Oper integriert werden?

Zu 1.:

„[Varesco] sollte [das Buch] gleich zusammen schreiben, und aber die *kleinen Noten* dabey nicht vergessen“

Das ursprüngliche Textbuch des in Salzburg ansässigen Giambattista Varesco war für Mozart eine nach einem „Plan“ der Münchner Auftraggeber handgeschriebene Vorlage, an der er bereits im Herbst 1780 in Salzburg anfang zu arbeiten und mit deren Anlage und Textgestalt er sich auseinandersetzte, während er dort den 1. Akt komponierte, also auch schon bevor er nach München reiste, um dort seine Oper fertigzustellen und einzustudieren. Von der gesamten Auseinandersetzung zwischen Mozart und Varesco und von den mit ihr verbundenen Veränderungen des Ursprunglibrettos im Prozess der begonnenen Komposition steht uns in Gestalt des Briefwechsel zwischen Wolfgang und Leopold Mozart, der dann als Mittelsmann zwischen Librettist und Komponist fungierte, also nur jener Teil zur Verfügung, der sich auf eine relativ späte Arbeitsphase (2. und 3. Akt) bezieht. In München angekommen, bestand Mozart gegenüber dem Opernintendanten Graf Seeau darauf, dass Varesco das Libretto „gleich zusammen schreiben“ solle, so als wäre es noch in viele Einzelteile zerfallen, was Seeau für „nicht nötig“ hielt⁵, wohl weil er meinte, sich aus Mozarts Partitur und Textsammlungen das nötige für den Druck zusammenstellen lassen zu können.

Offensichtlich wollte Mozart, dass Varesco das Libretto zunächst einmal so „zusammenschreibt“, wie er es mit ihm in Salzburg vereinbart hatte, denn er sah Änderungen durch die Arbeit mit den Sängern, dem Bühnenbildner und dem Choreographen auf sich zukommen. Denen war er zwar nicht abgeneigt, doch wollte er das von ihm mit Varesco konzipierte Libretto zunächst als Ausgangspunkt vorliegen haben und es in Varescos Interesse sogar so gedruckt sehen, ebenso wie Johann Schachtners Übersetzung desselben. Mozart verfügte offensichtlich bis dato nur über eine Sammlung noch zu komponierender Arien und Szenentexte, zu denen ihm vor allem die das Ganze dramatisch zusammenschließenden Regieanweisungen fehlten. Darum seine Bitte, „die *kleinen Noten* dabey nicht zu vergessen“ und „es so bald als möglich mit sammt dem Argument hieher [zu] schicken“⁶. Leopold Mozart wird die hiermit gewünschten szenischen Bemerkungen in seinem Antwortschreiben dann „Anmerkungen“ nennen. Zwar setzte sich Mozart in München erfolgreich für den „ungekürzten“ Druck des Textbuchs ein, trotz der von ihm selber für seine Komposition vorgenommenen Kürzungen, und sorgte auch für ein ordentliches Honorar für Varesco und den Übersetzer Schachtner⁷, aber für eine geplante deutsche Fassung des Idomeneo 1781 in Wien hielt er nach einem neuen Textdichter (Johann Baptist von Alxinger) Ausschau. Dennoch

⁵ Siehe den Brief Mozarts an den Vater vom 8. November 1780, in: *Mozart Briefe und Aufzeichnungen* (MBA), III, S. 13.

⁶ Ebenda.

⁷ Siehe seine Briefe aus München, Winter 1780/81, MBA III.

muss es, wie ein Vergleich der Korrespondenz zwischen Wolfgang und Leopold Mozart über Varescos Text mit dem späteren Librettodruck zur Aufführung zeigt, weitere Bestandteile des Manuskripts gegeben haben, die aber sowohl in dem umfangreichen zweisprachigen Librettodruck als auch in der kurz vor der Aufführung erschienenen italienischen Fassung unpubliziert blieben. Mozart hat sich erst im Laufe der Münchner Diskussionen mit dem Intendanten, dem Bühnenbildner und dem Tanzmeister weiter vom Ursprungslibretto entfernt, denn zunächst hatte Leopold in seinem Brief, mit dem er das Buch samt den „nötigen Anmerkungen“ nach München schickte und dabei auch den „Plan“ zurückschickte, betont [„damit S. E. Graf Seeau sehe“!], „daß alles nach der Vorschrift gemacht worden sei“.⁸

Es erscheint der Forschung müßig, den verloren gegangenen Textteilen aus Varescos Handschrift nachzufahnden zu wollen. Im Vorwort zur Partiturausgabe von Daniel Hertz⁹ und in dem von Bruce Alan Brown erstellten Kritischen Bericht der NMA (Kassel 2005) ist über den Verbleib des autographen Librettos nichts mitgeteilt. Kurt Kramer erwähnt in seiner berühmten Arbeit zum Libretto in einem Nebensatz, der Text sei leider verloren gegangen.¹⁰ Es gibt aber gestrichene oder gekürzte Stellen aus dem Ursprungslibretto, mit dem Mozart arbeitete, die nicht in die frühe, zweisprachig gedruckte Münchener Fassung des Librettos, die meist als vollständig ausgegeben wird, aufgenommen wurden, wie z. B. ein Duett Idamante/Ilia während der Opferszene, auf die sich Kramers Mitteilung bezieht. Diese zweisprachige Fassung entsprach weder der in München tatsächlich gespielten Version (wegen der noch in München bis kurz vor der Aufführung vorgenommenen Kürzungen), noch dem in Salzburg von Varesco erstellten Libretto, über das sich Mozart schon vor seiner Abreise nach München mit ihm abgesprochen hatte.

Mal als anonym, mal als von Varesco stammend bezeichnet, liegt bis heute die Textvorlage der nachkomponierten Szene Ilia/Idamantes zum zweiten Aktbeginn aus der Wiener Fassung (heute als Szene Nr. 10b bezeichnet) vor. Über die Herkunft des Textes dieser Szene (Rezitativ Ilia/Idamantes und Rondo des Idamantes) konnte bisher keine befriedigende Auskunft erteilt werden. Es ist das Rezitativ und Rondo mit obligater Solovioline (KV 490), das Mozart für die Baronin oder den Baron Pulini komponierte, die/der 1768 in der Liebhaberaufführung des *Idomeneo* die Partie des Idamantes in Sopran- oder Tenor-Lage sang. Man muss sie mit der Konzertarie KV 505 (Scena con Rondo) zusammen denken, die Mozart im Dezember 1768 als Abschiedsarie für die englische Sopranistin Nancy Storace mit obligatem Soloklavier setzte. Denn beiden Rezitativen mit Arien liegt (bei KV 505 im Rezitativ durch den Wegfall der Ilia-Worte nur teilweise) der Text der eingefügten Ilia-Idamantes-Szene zugrunde. Der offizielle Arientext (des Idamantes) beider Kompositionen lautet: „temer, amato bene“. Die Spekulation, dass es sich dabei um einen reaktivierten Text aus dem Ursprungslibretto Varescos handeln könnte, liegt nahe. Wäre der Text tatsächlich von Varesco (Hertz spricht allerdings

⁸ MBA, III, S. 15.

⁹ NMA, II/5, 11, Kassel 1972, unter IV. Quellen, S. XXII.

¹⁰ Siehe Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts Idomeneo. Quellen und Umgestaltung der Fabel*, München 1981, wieder abgedruckt in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hrsgg.), *W. A. Mozart. Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988, hier S. 159.

von einer „unbekannten Quelle“¹¹, zudem gibt es ein stilistisches Gefälle) und auch schon in seinem handschriftlichen Ursprungslibretto so oder ähnlich enthalten gewesen und lediglich von Mozart für die Münchner Uraufführung gestrichen worden, so müsste man (nicht allein aber auch) aus diesem Grund ihre Vertonung nicht stets mit dem Vermerk „ossia“ als Szene 10b alternativ gegen die Szene 10a (Idomeneo/Arbaces) setzen, sondern könnte die Berechtigung beider Szenen, so wie Mozart sie in der Wiener Fassung zur Geltung brachte (siehe dazu unter 3.), eingestehen.

Zu 2.:

„wenn ich sie [Idomeneos Arie „Vedrommi intorno“] für den Zonca geschrieben hätte“ [1780]

a) Idomeneo als Bass

Mozarts Absicht, die Rolle des Idomeneo als eine Basspartie zu behandeln, wird, wenn sie überhaupt erwähnt wird, bisher ausschließlich auf die frühe Wiener Zeit bezogen, also den Herbst des Jahres 1781, als Mozart vorhatte, seinen *Idomeneo* in einer deutschen Bearbeitung zu geben, was er leider nicht realisieren konnte. Mozart schrieb am 12. September 1781 aus Wien an seinen Vater nach Salzburg: „Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer [einen berühmten Wiener Bassisten der Zeit] im Bass geschrieben“, und dann fährt er fort „und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet“.

Vergleicht man dazu das Vorwort des Editors Daniel Hertz zur Idomeneo-Partitur in der NMA, so nennt er das Auftauchen einer Bassnotation für Idomeneo lediglich „mysteriös“.¹² Eine seltsam anmutende Bezeichnung, denn Mozart wäre ja damit doch nur der Stimmendisposition der französischen Vorlage, jener in André Campras Tragédie lyrique *Idoménée* gefolgt. Dass die Tragédie lyrique im Gegensatz zur Opera seria den Bass kannte und Mozart die Basspartie in die Seria implantieren wollte, ist ja gerade ein Bestandteil dessen, sie „mehr nach französischer Art“ einzurichten.

Untersucht man jene Stelle, an der in der autographen Partitur die Bassnotation auftaucht, nämlich in dem tragischen Rezitativ zwischen Idomeneo und Idamantes am Strand von Kreta, so scheint es, dass die in der autographen Partitur vorhandene alternative Bassnotation ursprünglich weder für die 1781 geplante Wiener Aufführung gedacht gewesen sein konnte (denn ihr ist der italienische Text unterlegt), noch für die spätere Aufführung 1786 (denn hierfür war wiederum ein Tenor vorgesehen). Und so ist es naheliegend, davon auszugehen, dass die fragmentarische Notierung der Idomeneo-Stimme im Bass von Mozart selbst schon als gewünschte Urfassung für die Münchner Uraufführung, Januar 1781, in die Partitur eingetragen worden sei. Dies wird durch den jetzt vorliegenden Kritischen Bericht vollauf bestätigt. Zum Rezitativ Idomeneos als er sich Idamantes nähert „Ciel! che veggo?“, von dem in der Partiturausgabe der NMA nur die Tenorversion wiedergegeben ist, heißt es dort: „Zunächst IDOM. als Basso konzipiert, das erste Notat jedoch mit der neuen Version für Tenor überklebt (Klebung

¹¹ NMA, II/5, 11,1, S. XX.

¹² NMA, II/5, 11,1, S. XXIV.

heute gelöst).“¹³ Zur Partie des Idomeneo während der dialogischen Begegnung mit Idamantes, von der in der Partiturausgabe der NMA beide Stimmlinien in einem System im Tenorschlüssel wiedergegeben sind, heißt es: „IDOM. urspr. durchweg im Bassschlüssel notiert, an einzelnen Stellen hat Mozart jedoch eine höher liegende Version mit feiner Feder und hellgrauer Tinte sehr klein nachgetragen.“¹⁴

Eine briefliche Äußerung Mozarts deutet sogar ganz entschieden darauf hin, dass er, noch bevor er in München im November 1780 die Rolle für den „Schlendrian“ Anton Raaff (Tenor) (um)schreiben und einstudieren musste, lieber den Mannheimer/Münchener Bassisten Giambattista Zonca für die Rolle vorgesehen hatte. Er schreibt mitten in seiner Beschwerde über Raaff: „– aber wenn ich sie [die erste Arie Idomeneos Nr. 6, „Vedrommi intorno“] für den Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text seyn.“¹⁵ Mozart hat also wenig später in Wien, als er 1781 schrieb, dass er die Stimme des Idomeneo lieber im Bass gesetzt und die Oper mehr auf französische Art eingerichtet hätte, nur seinen ursprünglichen, nicht realisierbaren Wunsch aus der Salzburger/Münchener Zeit der Arbeit am *Idomeneo* nochmals zur Sprache gebracht.

b) Idamantes als Tenor

Für eine zum Bedauern Mozarts nur konzertante Privataufführung in Wien, März 1786, im Fürstenpalais Auersperg wurde die Idamantes-Partie (ursprünglich Kastraten-Sopran) von einem Tenor (Baron Pulini) gesungen und von Mozart durchweg (bis auf eine Ausnahme, ausgerechnet in einem extra für diese Aufführung nachkomponierten Stück, das im Sopran notiert ist) in Tenorschlüssel umgeschrieben.

Gerade in dieser nachkomponierten Einlage (Recitativo oder Scena con Rondo, KV 490) ist die Stimme Idamantes erneut im Sopran notiert, was heißen könnte, dass dieses Stück von der Baronin Pulini (Sopran) gesungen wurde, wie es auch in der von Mueller von Asow herausgegebenen Ausgabe des Mozart'schen Verzeichnisses aller seiner Werke behauptet wird¹⁶ und wie es Alfred Einstein in der von ihm betreuten 3. Auflage des Köchelverzeichnisses 1936 als Frage aufwarf. Dies ist ein bis heute ungeklärter und kaum diskutierter Umstand.

Otto Jahn¹⁷ machte darüber eher beschwichtigende Bemerkungen, während Friedrich Spiro¹⁸ in der Vierteljahrsschrift eine eher abenteuerlich anmutende Erklärung versuchte, die darauf hinausläuft, Mozart habe den weiblichen Charakter dieser Arie verspürt und sei unbewusst, ohne Rücksicht auf seine für den Baron Pulini in Tenorschlüssel gesetzte Idamantes-Partie zu nehmen, in den Sopranschlüssel quasi verfallen. Er wies darauf hin, dass der Text von KV 505 vermeintlich in einen weiblichen Rollentext umgemodelt worden sei und behauptete, dies würde voraussetzen, dass Idamantes in KV 490 (der „eingelekten“ angeblichen Alternativ-Szene 10b zu Beginn des 2. Aktes) „amata bene“ singen müsse. Es geht hier aber nicht um eine gut oder viel Geliebte, die

¹³ Kritischer Bericht von Bruce Alan Brown zu NMA II/5, 11, S. 101.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Brief vom 27.12.1780 aus München, MBA, III, S. 72.

¹⁶ Wien 1956, S. 52.

¹⁷ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2. Aufl., Leipzig 1867, Bd. II, 710.

¹⁸ Friedrich Spiro, „Die Entstehung einer Mozart'schen Konzertarie“, in: *VfM* 1888, S. 257 f.

hier angeredet würde, sondern um das geliebte Gut (il bene), das ein männliches Adjektiv mit sich zieht.

Zu 3.:

Wie in den heutigen Librettodrucken und Aufführungen üblich, werden als Szene I des 2. Aktes alternativ entweder ein Rezitativ Idomeneo/Arbaces mit Arie des Arbaces (Nr. 10a) oder (ossia) ein Rezitativ Ilia/Idamantes mit Arie des Idamantes (Nr. 10b=KV 490) gedruckt und gesungen. Ausdrücklich präsentiert wird diese „Alternative“ zunächst in der NMA¹⁹ mit der Begründung von Daniel Hertz (auf S. XIX seiner Einleitung), „die ganze Szene“ habe als „schwächster Punkt der Münchner Aufführung“ „einer neuen weichen“ müssen, und betont wird diese alternative Einrichtung dann bei Csampai/Holland²⁰ und bei Angermüller²¹. Vom dramaturgischen Aufbau her erscheinen aber beide Unterredungen (jene aus München zwischen Idomeneo und Arbaces mit dem Entschluss, Idamantes außer Landes zu bringen und jene aus Wien zwischen Ilia und Idamantes mit dem ersten gegenseitigen Eingeständnis ihrer Liebe) unerlässlich. In der Münchner Aufführung erfolgte erst im 3. Akt und zwar in dem ursprünglich sprachlich wie musikalisch auffallend läppischen Duett Nr. 20, kurz vor dem hochdramatischen Quartett Nr. 21, eine erste Liebeserklärung des Paares, eine Tatsache, die Mozarts dramatischer Verstand offensichtlich als Mangel der Münchner Aufführung empfunden hatte, weswegen er für die Wiener Privataufführung im Palais Auersperg in einer Parallelaktion zum Einlageduett Nr. 20 (womit er eine etwas holder gestimmte Fassung komponierte, KV 489) auch eine weitere Szene für den Anfang des 2. Aktes zwischen Ilia und Idamantes schuf.

In allen heutigen Aufführungen, in denen der Münchner Szene I der Vorzug gegeben wird, (meist, indem daraus die Arie Nr. 10 des Arbaces gestrichen wird), bleibt der Mangel einer viel zu späten Aussprache zwischen Ilia und Idamantes bestehen. Unvorstellbar ist, wie unter Berufung auf Otto Jahn behauptet wird, dass Mozart für die Wiener Aufführung die ursprüngliche 1. Szene zwischen Idomeneo und Arbaces völlig gestrichen haben sollte. Sicherlich hatte Jahn nur die Arie des Arbaces gemeint, denn er schrieb selbst – allerdings nur in der 1. Auflage seiner Mozart-Biographie –, dass die Partie des Arbaces „mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo seine Theilnahme am Gespräch durchaus nothwendig war“ gestrichen worden sei²². Dass eine solche Ansicht den Absichten Mozarts entspricht, wird neuerdings durch die Eröffnungen im Kritischen Bericht zu dem *Idomeneo*-Band der NMA gestützt, demzufolge auch in Wien von Mozart ein auf 35 Takte reduziertes Recitativo zwischen Idomeneo und Arbaces zu Beginn des 2. Aktes gespielt worden sei.²³ Eine dramaturgisch sinnvolle und den Wünschen Mozarts entsprechende Scena I des Atto secondo müsste also textlich anders konstituiert werden: durch nicht alternativ entgegengesetzten, sondern zur Auswahl komplett bereitgestellten Abdruck aller Szenenbestandteile: a) der Unterredung zwischen Idomeneo und Arbaces mit dem Kern des Entschlusses, Idamantes außer Landes zu schicken

¹⁹ NMA, II/5, 11,1, S. 173 ff. und 192 ff.

²⁰ W. A. Mozart, *Idomeneo*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1988, S. 66.

²¹ Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, hrsg. von Rudolph Angermüller, Stuttgart 1990, ²2005, S. 497.

²² Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 1. Aufl., Bd. IV, Leipzig 1859, S. 562.

²³ Siehe Bruce Alan Brown im Kritischen Bericht zu NMA, II/5, 11, Kassel 2005, S. 113 und 193.

(die allzu traditionalistisch an der Seria-Norm klebende Arbaces-Arie bliebe fakultativ und b) der folgenden Unterredung Idamantes/Ilia, in der sie sich ihre Liebe gestehen und Idamantes daraufhin seine Arie „Non temer, amato bene“ singt. Aufführungspraktisch kann nur dann eine dramaturgisch einleuchtende Fassung der Anfangsszene des 2. Aktes konstituiert werden, wenn man sich von dem „Ossia“ als einer angeblich überlieferungsgeschichtlich verbürgten Vorgabe trennt.

Zu 4.:

„kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement“

Ohne dies näher zu begründen, wird heute meist (bestärkt vom Herausgeber der NMA-Partitur, Daniel Hertz²⁴) davon ausgegangen, dass die Ballettmusiken Mozarts zu seiner Oper *Idomeneo* (bis auf eine von Hertz als hypothetisch bezeichnete Ausnahme) geschlossen, quasi als zweites Finale, nach dem Schluss des 3. Aktes gespielt werden sollten (und auch in München derart gespielt worden wären), obwohl die genaue Programmfolge der Aufführung und auch die Reihenfolge der Ballettstücke als unsicher gilt. Ein Indiz für diese Version könnte die Tatsache abgeben, dass die Ballettmusiken separat eingebunden überliefert sind. Auch der Herausgeber der Ballettmusik, im Rahmen der NMA abseits der Partiturbandes der Oper *Idomeneo*, Harald Heckmann, stützt 1963 seine Annahme, dass das Ballett als Ganzes einen Platz in der Oper hatte, auf diese Tatsache²⁵, obwohl anderweitig eingeräumt wird, dass dies erst später geschah und damit auch über die Reihenfolge der Ballettstücke keine Vorentscheidung getroffen sei.

Einer Einrichtung des *Idomeneo* „nach französischer Art“ unter Beteiligung des damaligen Ballettmeisters Monsieur Le Grand scheint die Vorstellung einer geschlossenen Darbietung aber nicht zu entsprechen. Auch betonte Mozart Ende Dezember 1780 selbst ausdrücklich, er habe „weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen“.²⁶ Wie aus diesen Äußerungen (wie Daniel Hertz es tat) der Schluss gezogen werden kann, es ginge um eine „große Orchestersuite am Schluß“²⁷, ist nur schwer nachzuvollziehen. Bestimmte Ballettnummern mit bestimmten Akten und Szenen zu verbinden und sie in ihnen zu lokalisieren, wurde bisher weder theoretisch noch praktisch kaum erwogen. Am Ende des 1. Akts (vielmehr im Rahmen des Intermezzos, das dem 1. Akt folgt) kann man ein Ballett vermissen und die zugespitzte Frage aufwerfen, ob denn Marsch und Chor im Rahmen des von Mozart bezeichneten Intermezzos nicht am besten in Verbindung mit einem Ballett ihren Platz hätten, und zwar nicht nur in dem Sinne, dass zum Chor getanzt wird. In der italienischen Regieanweisung ist von einem *Ballo generale* die Rede, in dem die heimkehrenden Krieger und die Frauen Kretas ihrer gemeinsamen Freude Ausdruck verleihen sollen.

Noch Otto Jahn war der Auffassung, dass schon Varesco, „obgleich das Schema der Opera seria zu Grunde liegt, sich bemüht hat, auch die eigenthümlichen Vorzüge der französischen Oper zu nutzen. Dies verräth sich schon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Decorationen und Maschinerien, für Märsche und Aufzüge, die in

²⁴ Siehe dessen Einführung in NMA, II/5, 11,1, S. XVI f.

²⁵ Siehe NMA II/6, 2, S. XI.

²⁶ MBA, III, S. 76.

²⁷ NMA II/5, 11,1, S. XVI.

keinem Acte fehlen und für pantomimische Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zusammenhang gesetzt sind.“²⁸ Auch Köchel meldete in der 1. Auflage seines Verzeichnisses: „Die Musik zu dem Ballet, das mit seinem Idomeneo verbunden war, bestand aus 5 Stücken und ist den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich.“²⁹ Die Frage, welche Ballettstücke mit welcher Szene in allen drei Akten als „verwandt“ in Zusammenhang gebracht werden könnten, wird heute weder literarisch noch auführungspraktisch aufgeworfen. Lediglich Carl Dahlhaus gibt in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters den leider ungenauen Hinweis: „Ballette im I. und III., Pantomimen im II. und III. Akt.“³⁰

Heckmann empfiehlt die Darbietung des geschlossenen Balletts an einem der Aktschlüsse nach dem Vorbild von Lullys Divertissements, auf die Mozart mit seiner Bemerkung anspielt. Heckmann nennt speziell den I. Akt, denn „musikalisch würde es sich besonders glücklich an den Schluss des ersten Aktes anfügen lassen, der wie die Chaconne, die das Ballett eröffnet, in D-Dur und im Dreivierteltakt gesetzt ist.“³¹ Fragen der Korrespondenz in Tonart und Metrum von auszuwählenden Ballettstücken mit den sie umgebenden Opernszenen sind zwar nicht unangebracht, reichen aber als einziges Entscheidungskriterium nicht aus. Heckmanns Argument für den Anschluss der Chaconne an den Schlusschor des Intermezzos nach dem 1. Akt wegen ihres D-Dur und ihres Dreivierteltakts trifft teilweise auch für den von Hertz bevorzugten Schluss des dritten Aktes zu. Der vorangehende Schlusschor steht in D-Dur, allerdings im 2/4-Takt, beginnt aber dafür sogar mit der gleichen Dreiklangsumkehrung wie die Ballettchaconne, in der die ersten beiden Viertel auftaktig behandelt sind und erst das dritte Viertel als 1. Taktzeit in den durchgehenden $\frac{3}{4}$ -Takt mündet. Auch diese metrische Umwandlung desselben Motivs spricht für einen unmittelbaren Anschluss der Ballettchaconne an den Schlusschor der gesamten Oper. Insbesondere trifft Heckmanns Hinweis auf korrespondierende Tonarten und Metren (D-Dur und $\frac{3}{4}$ -Takt) ebenso zu auf eine Konstellation von Schlusschor des ersten Aktes (resp. des „Intermezzos“) und dem zweiten Stück der Mozart'schen Ballettmusiken zu Idomeneo. Dafür, eher dieses Stück in die Mitte oder den Schluss des Intermezzos nach dem 1. Akt zu stellen, spricht auch die Tatsache, dass in ihm mit den Abschnitten Largo, Allegretto, Allegro kriegerische und amouröse Elemente verknüpft sind und dadurch mit ihnen der vorgegebene Ballo generale der Soldaten und Frauen, wie es der szenischen Situation entspricht, recht gut inszenieren ließe.

Die halbherzige und apodiktische Text-Konstitution einer auf zwei von fünf Stücken verstümmelten Ballettmusik als Schlussballett der ganzen Oper, die die anderen überlieferten Ballettstücke (bis auf eine Ausnahme) unbeachtet lässt, wie Daniel Hertz sie auf teilweise dekretorische Weise vornimmt, ist Teil der gesamten Tendenz seiner Edition. Er will eine seine philologische und ästhetische Autorität zufriedenstellende Spielfassung herstellen, mit der bühnenreife Tatsachen geschaffen werden sollen, die zugleich über den offenen Zustand des überlieferten Quellenmaterials hinweghelfen

²⁸ Jahn, *W. A. Mozart*¹, II, S. 427, und *W. A. Mozart*², I S. 568.

²⁹ Köchel¹, S. 303.

³⁰ PiperEdM, Bd. IV, München 1991, wiederabgedruckt in: *Mozarts Opern. Alles von „Apollo und Hyacinthus“ bis zur „Zauberflöte“*, hrsg. vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, München 2005, S. 92.

³¹ NMA, II/6, 2, S. XI.

oder -täuschen können. Nach dem von ihm zum triumphalen Schlussstück des Balletts und der gesamten Oper erklärten Stück, dem in sich dreiteiligen zweiten Stück (Largo – Allegretto – Allegro), das über die „längste Schlussgeste, die überhaupt in Mozarts Musik zu finden ist“, verfüge, habe Mozart nicht „noch irgend etwas Weiteres folgen lassen wollen“, weswegen er auch die drei in der Überlieferung folgenden Ballettstücke erst gar nicht ediert. Von dem übrig bleibenden Material der Ballettmusiken, von dem es heißt, es sei vermutlich für die Münchner Aufführung gestrichen worden, übernimmt Hertz inkonsequenterweise lediglich die Gavotte ins Intermezzo nach dem 1. Akt und setzt es unter dem Phantasienamen „Ballo delle donne Cretesi“ zwischen Marsch und Chor. Hertz setzt zwar hinzu, dies sei „hypothetisch“, es wird aber seitdem, als sei es authentisch und hätte irgendetwas mit dem Libretto zu tun, in allen Librettodrucken eifrig nachgedruckt. Laut Regieanweisung (Mozarts „kleinen Noten“) war hier aber nicht an einen „Ballo delle donne“, sondern an einen „Ballo generale“ der heimkehrenden Krieger mit den kretischen Frauen gedacht, von denen sie empfangen werden, wozu sich die liebliche Gavotte unmöglich eignen würde, eher schon die von Heckmann bevorzugte dreiteilige Chaconne, die aus martialischen und weiblichen Elementen gemischt ist und zudem noch mit dem Ciaccona überschriebenen Chor, zu dem das kretische Volk wohl auch tanzen soll, korrespondieren würde. Da die Ballett-Chaconne aber genrespezifisch dem Schluss des letzten Aktes vorbehalten war, ist für die Verbindung von Chor-Ciaccona und Ballett eher jenes von Hertz als absolute Schlusssteigerung apostrophierte zweite Stück geeignet, das ebenfalls kontrastierende Elemente aufweist.

Auch Karl Böhmer weiß in seiner letzten zusammenfassenden Schau 2007 auf Mozarts *Idomeneo* im Laaber-Handbuch die Mozart'schen Ballettmusiken nicht recht unterzubringen, denn er nimmt an, dass Mozart weder der Münchner Tradition der Zwischenaktballette noch der französischen der Divertissements folgen wollte. Der Hinweis darauf, dass Mozart seinen *Idomeneo* mit der Gestaltung „tanzender Chöre“ durchzogen hat, ist sicher richtig, nur profiliert Böhmer dieses von Mozart verstärkte Genre so sehr auf Kosten der Ballettmusiken, dass man sich fragt, wozu Mozart letztere dann überhaupt geschrieben haben sollte. Die Zwischenaktmusik zwischen dem 1. und 2. Akt scheint ihm durch das dem Schluss des 1. Aktes folgende Intermezzo mit tanzendem Chor ausreichend gefüllt. Auch für den Schluss des 2. Akts geht er davon aus, dass Mozart das übliche Divertissement oder Divertimento durch einen getanzten Chor, eine „wirbelnde Giga“ ersetzt habe und dass die Formulierung aus der Regieanweisung „e chiude col solito“ *Divertimento* „ausdrücklich“ den Verzicht auf ein ebensolches meine.³² Das ist zwar pointiert absurd formuliert, ist aber doch zu unverständlich und hat wohl auch mit der damaligen Praxis nichts zu tun. Von einer Kontrastwirkung der Balletteinlagen oder -anhänge zu den tragischen Chören, die Mozart wohl anstrebte, könnte bei einer solchen Konzeption nicht mehr die Rede sein. Und so bleibt Böhmer auch wieder nur die „große Ballettchaconne am Ende [der Oper]“, wobei nicht ganz klar ist, was hier mit „groß“ gemeint ist: ihre Qualität oder ihre Länge (die er etwa auf alle fünf Stücke der Mozart'schen Ballettmusiken ausdehnen wollte?). Als Vorbild verweist er allerdings auf ein Zwischenaktballett Cannabichs. Dafür, eine Ballettchaconne ans Ende zu setzen, nimmt Böhmer französischen Einfluss in Anspruch, ja, er erklärt

³² Siehe Böhmer, S. 234.

dies sogar zu einer „offenkundigen Manifestation des französischen Stils im *Idomeneo*“, bleibt aber einen konkreten Hinweis auf eine solche Praxis in der Tragédie lyrique schuldig.

Diesen gibt statt dessen Sibylle Dahms im gleichen Handbuch in ihrem Beitrag zu Mozarts Ballettmusiken und geht davon aus, dass sowohl eine große Schlusschaconne als auch „ballettartige Passagen in den ersten beiden Akten“ von der „Dramaturgie der französischen Tragédie lyrique“ vorgesehen waren,³³ der Mozart mit seiner Konzeption der Ballettmusiken zu *Idomeneo* demnach dann auch entsprochen hätte. Sie geht zudem davon aus, dass sich Marsch Nr. 8 und Chor-Ciaccona Nr. 9, die „in ihrer Gesamtanlage bereits sehr tänzerisch konzipiert“ seien, sowie Marsch und Chor Nr. 14 aus dem 2. Akt die Möglichkeit bieten, „Gesang und Bewegung effektiv zu verbinden“. Was die Integration weiterer Tanzsätze aus Mozarts Ballettmusiken für *Idomeneo* betrifft, so regiert bei ihr, wie es angesichts der unklaren Überlieferung triftig ist, der Konjunktiv. Was die Chaconne betrifft, so heißt es bei ihr allerdings: „Um so schmerzlicher ist es, daß dieses als tänzerische Apotheose der Oper zugehörige Ballett heute allenfalls im Konzertsaal zu hören ist.“ Man möchte diesen Satz auf die gesamten *Idomeneo*-Ballettmusiken Mozarts, die er alle als „ein zur Opera gehöriges Divertissement“ komponierte, ausgedehnt wissen.

Gegen eine Platzierung der Chaconne an den Schluss der Oper spräche allenfalls eine Mutmaßung, nämlich die, Mozart könnte in seinem *Idomeneo* den von Gluck 1775 angedrohten radikalen Schritt oder Schnitt nachvollzogen haben, nach dessen misslungener Umarbeitung des Einakters *La Cythère assiégée* in eine dreiaktige Opéra ballet keine Oper mehr mit Divertissements enden zu lassen: „die lumpen hunde sollen keine mehr von mir hören, und meine opern werden allezeit mit denen wörtern sich Endigen.“³⁴ Dagegen, dass Mozart nach diesem Verdikt auch seinen *Idomeneo* ursprünglich mit den Worten des Chores enden lassen wollte, spricht allerdings der letzte Zusatz des Librettos (wenn er denn zu den originalen „kleinen Noten“ *Varesco*/Mozarts gehört): „Segue l'incoronazione d'Idamante, che s'eseguisce in pantomima, ed il coro si canta durante l'incoronazione, ed il ballo.“

Um die Bestplatzierung der einzelnen Stücke aus Mozarts Ballettmusiken zu seinem *Dramma per musica Idomeneo* (als Orchestersuite am Schluss einer der Akte oder als mit der Opernhandlung der Akte verknüpfte Einlagerung in die Akte oder zwischen die Akte) könnte ein wahrer Wettlauf der Dirigenten und Regisseure beginnen. Aufwendig und kostspielig könnte es vielleicht werden. Wahrscheinlich ist es etwas für eine spätere Zeit, wenn in unseren Opernhäusern der Geld fressende Starkult vorüber ist und eines Tages wieder in gut durchdachte, wenn nötig personalintensive Inszenierungen mit Ballett investiert werden kann (statt in billige Götter- und diverse Prophetenköpfe aus Pappmaché). Dazu müsste aber eine Partiturausgabe mitsamt Aufführungsmaterial ediert sein, in der das gesamte Korpus der Ballettmusiken, ohne mit zweifelhaften philologischen Vorgaben und ästhetischen Werturteilen befrachtet zu sein, bereitgestellt wäre.

³³ Sibylle Dahms, „Das Ballett im Schaffen Mozarts, Tanz und Ballett in Mozarts Opern“, in: *Mozarts Opern*, Teilband 1 (= Das Mozart-Handbuch, Band 3/1), Laaber 2007, S. 154 f.

³⁴ *Christoph Willibald Gluck, Briefe an Franz Kruthoffer*, hrsg. von Georg Kinsky, Wien 1927, S. 17.

Benjamin Bilde in Warschau im Spiegel zeitgenössischer Berichte Ein Beitrag zur Geschichte des Musiklebens in Warschau¹

von Rüdiger Ritter, Berlin

1. Einführung

Von 1857 bis 1878 trat der Liegnitzer Dirigent, Kapellmeister und Komponist Benjamin Bilde (1816–1902)² mit seinem Orchester während der Sommersaison insgesamt achtmal in Warschau auf. Konzertreisen von Virtuosen und Solisten durch ganz Europa und insbesondere in den östlichen Teil des Kontinents waren im 19. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches, spektakulär hingegen war im Falle Bildes, dass ein Musiker auch gleich sein gesamtes Orchester mitnahm – ein Phänomen, das ganz wesentlich mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes in Europa zusammenhing, wie schon die Zeitgenossen feststellten.

Im östlichen Europa gastierten Bilde und seine Musiker außer Warschau noch in Königsberg, Riga und im „Musikalischen Bahnhof“ in Pavlovsk bei St. Petersburg.³ Gerade Reisen in das Russische Reich, zu dem alle diese Stätten ja (mit Ausnahme Königsbergs) gehörten, stellten sich damals für reisende Musiker als äußerst attraktive Ziele heraus. Die Aussicht auf Gewinn war verlockend, angeregt durch Berichte wie etwa von Johann Strauß über seine Konzerte in Pavlovsk an seinen Verleger Haslinger, als Strauß sich enthusiastisch über die aus seiner Sicht phantastischen Möglichkeiten des Geldverdienens äußerte.⁴ Neben der Vorstellung, hier als Pionier in unbekanntes musikalisches Neuland vorzudringen, spielten also auch wirtschaftliche Interessen und Prestigedenken eine Rolle. Warschau lag geographisch auf dem Weg nach Petersburg und Moskau, so dass viele Künstler, die Konzertreisen in das Russische Reich planten, auch hier abstiegen.

Für Bilde bedeuteten die Warschauer Reisen einen wichtigen Schritt in seiner Karriere, bis er im Jahr 1867 auf der Weltausstellung in Paris gemeinsam mit Joh. Strauß (Sohn) große Erfolge feiern konnte, was den Durchbruch für ihn bedeutete. Bilde hatte im Vorfeld der Reise seine Position zu verbessern gesucht und den preußischen König um den Titel eines Königlich-musikalischen Direktors gebeten.⁵

¹ Für die Hilfe bei der Beschaffung der Originalzeitschriften danke ich Herrn A. Spóz, Warschau. Sämtliche Zitate wurden von mir übersetzt. Ich danke dem Vorsitzenden der Benjamin-Bilde-Gesellschaft, Prof. Dr. Jochen Georg Güntzel, Detmold, für zahlreiche wertvolle Kommentare und Hinweise.

² Einführende Informationen über Benjamin Bilde bei Jochen Georg Güntzel: „Benjamin Bilde“, in: *MGG*.

³ Zu den Reisen Bildes ins östliche Europa vgl. Rebecca Grotjahn: „Die Entdeckung der Terra incognita – Benjamin Bilde und sein reisendes Orchester“, in: *Mitteilungen der Benjamin Bilde Gesellschaft e.V. Sonderheft*, Jahrgang 2, Heft 4, Detmold 2002, S. 1–19; auch in: *Le Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, ed. Hans-Erich Bödeker, Christian Meyer et Patrice Veit, Baden-Baden: Berlin-Verlag, 2003.

⁴ Zum Russlandbild reisender Virtuosen Rüdiger Ritter: „Musikalische Russlandbilder“, in: *Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg* (= West-Östliche Spiegelungen. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder u.d.Ltg.v. Lew Kopelew, Reihe A, Bd. 4), hrsg. v. Mechthild Keller, München 2000, S. 757–806, bes. der Abschnitt „Wege der Vermittlung: Die ‚großen Virtuosen‘, Künstlerkontakte, musikalische Publizistik“, S. 757–773.

⁵ Grotjahn, *Entdeckung* [wie Anm. 3], S. 5.

Mit seinen Warschauer Aufenthalten verfolgte Bilse also vorrangig seine eigenen Interessen, er unternahm die Reise nicht etwa um einer Stärkung des Musiklebens vor Ort willen. Dennoch trat genau das ein. Die wirtschaftlichen Karriereerwägungen eines europaweit agierenden Künstlers fielen also im Falle von Bilses Warschauer Reisen mit den Absichten der polnischen Nationalbewegung zusammen. Für das Warschauer Musikleben hatten Bilses Auftritte in der Tat eine ganz erhebliche Bedeutung, da sich in dieser Stadt die polnische Intelligenz aktiv und mit großer Energie um die Errichtung und Bewahrung eines polnischen Kultur- und Musiklebens kümmerte. Da sich Warschau als Hauptort der polnischen Kultur- und Musikgeschichte betrachtete, handelte es sich bei den Auftritten des Bilse-Orchesters auch um ein wichtiges Ereignis für die polnische Musikkultur insgesamt.⁶

Bilses Warschauer Reisen wurden von den Rezensenten und Kritikern vor Ort intensiv besprochen. Anhand der Berichte und Kritiken lassen sich paradigmatisch einige wesentliche Grundstrukturen und -probleme des Warschauer sowie des polnischen Musiklebens aufzeigen.

2. Eine kleine Sensation für das Warschauer Musikleben: Bilses Ankunft

Am 8. April 1857 schrieb Józef Sikorski, einer der damals führenden Warschauer Musikpublizisten,⁷ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift, dem *Ruch Muzyczny* [Musikbewegung]:

„Der in Deutschland berühmte Bilse soll mit seinem Orchester hierherkommen und bei uns billige Konzerte nach Art derer geben, wie es eine Vielzahl in größeren ausländischen Städten gibt, insbesondere deutschen. Vielleicht kommen wir dann langsam dazu, uns die Hauptwerke für Orchester anzueignen, die fast niemand kennt, der nicht im Ausland gewesen ist. Vielleicht gründet irgendein Unternehmer ja ein *café chantant* [im Orig. kursiv, frz. – RR], nach dem Vorbild derjenigen in Paris, und dann... na! mal sehen...“⁸

Von Anfang an sah sich Bilse mit seinem Orchester und seinen Konzerten also mit einer Erwartungshaltung konfrontiert, an der er während all seiner Aufenthalte gemessen wurde. Das Zitat zeigt aber auch, dass man bereit war, aufgrund der Berühmtheit des Namens Vorschusslorbeeren auszuteilen.

Der Gast enttäuschte die Erwartungen nicht, ganz im Gegenteil: Seine Erscheinung bedeutete eine kleine Sensation im Warschauer Musikleben. Das kann man nicht nur an den Beschreibungen der Konzerte gerade des ersten Jahres ablesen, sondern auch daran, dass Besprechungen und Artikel über das Phänomen Bilse sich keineswegs auf ein Fachblatt wie den *Ruch Muzyczny* beschränkten. Auch Tageszeitungen wie etwa die *Gazeta Codzienna* [Alltagszeitung] oder die *Gazeta Warszawska* [Warschauer Zeitung], die sich an das allgemeine Publikum richteten, widmeten dem Ereignis Raum.

Worin die Sensation zunächst einmal bestand, zeigt die Tatsache, dass schon wenig später, nämlich im Mai 1857, in Sikorskis *Ruch Muzyczny* ein langer Beitrag mit dem

⁶ Dennoch fehlt bis heute eine detaillierte Darstellung der Bedeutung Bilses für das polnische Musikleben. Dieser Beitrag will dafür einen Ausgangspunkt liefern, in dem hier einige Grundlinien der Rezeption anhand der Konzertbesprechungen skizziert werden.

⁷ Über Sikorski vgl. Elzbieta Szczepańska-Lange: *Józef Sikorski (1813–1896) Szkic biograficzny* [J. S. (1813–1896). [Biographische Skizze], in: *Muzyka* XLII (1997), Nr. 1, S. 31–70.

⁸ Józef Sikorski, in: *Ruch muzyczny* Nr. 2, 27.3./8.4.1857, S. 11.

Titel „Ein Wort wegen der Orchester: das von Bilse und das Warschauer im Großen Theater“ erschien,⁹ dessen Verfasser bezeichnenderweise nicht namentlich in Erscheinung trat, sondern sich hinter dem Kryptononym „Ehemaliges Mitglied des Orchesters des Großen Theaters“ versteckte – damit ist zugleich auch schon angedeutet, wo die Probleme in Warschau lagen. Sikorski hatte bereits im Anschluss an seine erste, oben zitierte Ankündigung anlässlich einer Besprechung einer Aufführung des Theaterorchesters davon gesprochen, „dass uns ganz dringend ein gutes Orchester notwendig ist“.¹⁰

Was der Verfasser dieses Vergleichs zu berichten hatte, fiel in der Tat wenig schmeichelhaft für die einheimischen Musiker aus. Gelobt wurden nämlich Selbstverständlichkeiten, die ein grelles Schlaglicht auf die Zustände im Warschauer Orchester warfen:

„Bei Bilses Orchester sehen wir bereits mehr als eine Viertelstunde vor Beginn alle auf ihrem Platz; jeder erscheint mit dem schon vorbereiteten und bereits vorher gestimmten Instrument, und daher rührt in diesem Orchester eine solche unvergleichliche Reinheit der Intonation, dass es scheint, als ob irgendjemand auf einem einzigen Instrument so genau wie möglich spielt. In unserem Orchester stimmen nicht nur die Blasinstrumente fast nie, was [...] sicher auch an ihrer Herkunft von verschiedenen Herstellern liegt, die unterschiedliche Kammertöne aufweisen. [...] Sondern auch die Streichinstrumente sind öfters im gleichen Zustand, und das ist ausschließlich die Schuld der Künstler.“¹¹

Auch wenn der Autor durch beschwichtigende Formulierungen seine ehemaligen Kollegen trotz solcher und anderer direkter Angriffe in Schutz nahm, stellte er ihnen doch offen Bilse als Vorbild vor Augen:

„Was z. B. die dauernde Verstimtheit der Streichinstrumente angeht, kann man denn nicht Bilse nachfolgen, der sich darum persönlich kümmert?“¹²

Daher waren es Eigenschaften wie die „unvergleichliche Delikatesse der Zeichnung dieses Orchesters in den Pianissimi“¹³, die am Spiel des deutschen Orchesters besonders faszinierten, nicht nur im ersten Jahr, sondern auch später.¹⁴ Eng damit verbunden war die Bewunderung der Disziplin der Musiker:

„Wenn sie einen Akkord nehmen, verspätet sich niemand, niemand eilt auch nur um ein halbes Drittel, alle Instrumente spielen sofort gleichzeitig die Note wie mit einer Hand, aus einem Mund.“¹⁵

Bilse und sein Orchester hoben sich damit wohltuend von all den anderen reisenden Ensembles ab, die Warschau bisher besucht hatten und auch weiterhin anreisten. In dem Maße, in dem sich die Überlegenheit der Liegnitzer Musiker immer deutlicher herausstellte, begannen auch bisher beliebte Konkurrenten in der Gunst der Warschauer Musikblätter abzufallen. Über das ungarische Ensemble des Mihály Farkas (1829–1890),

⁹ Były Członek Orkiestry [Ehemaliges Mitglied des Orchesters des Großen Theaters] T. W.: *Słowo z powodu orkiestr: Bilsiego i Warszawskiej w Wielkim Teatrze* [Ein Wort wegen der Orchester: das von Bilse und das Warschauer im Großen Theater], in: *Ruch muzyczny* Nr. 8, 8./20.5.1857, S. 61–64.

¹⁰ Józef Sikorski, in: *Ruch muzyczny* Nr. 2, 27.3./8.4.1857, S. 11.

¹¹ *Słowo*, S. 62.

¹² ebd., S. 63.

¹³ M. K. [= Maurycy Karasowski], *Przegląd Muzyczny*, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* Nr. 134, 1857, S. 4.

¹⁴ Vgl. etwa das Lob des Pianissimo aus dem Jahre 1860 bei O. T.: *Listy z Warszawy* [Briefe aus Warschau] (III), in: *Ruch muzyczny* 32, 27.7./8.8.1860, S. 523.

¹⁵ N.N.: *Sztuki piękne* [Die schönen Künste], in: *Gazeta Warszawska* Nr. 124, 1./13. 5. 1857, S. 2

das Sikorski zur Zeit von Bilses Ankunft noch dessen Orchester gleichgestellt hatte,¹⁶ schrieb er schon im August 1857, es sei schwer,

„bei der ganzen Originalität des Rhythmus und des Akzents der nationalen Csárdás-Stücken nicht die Monotonie in der Musik zu bemerken, die immer auf die gleiche Weise instrumentiert ist“.¹⁷

Geringschätzig fügte er an, dass „in dieser ganzen Gesellschaft einzig der Klarinetist Noten lesen konnte!“ Bilses Ensemble hingegen hatte zu dieser Zeit bereits neben vielen anderen Werken Beethovens c-Moll-Sinfonie und Mendelssohns a-Moll-Sinfonie gegeben – da verbot sich für einen Musikkenner wie Sikorski jeder direkte Vergleich mit einer reisenden Musikantentruppe.

3. Programmgestaltung: Große Sinfonien oder leichte Muse?

Zu Zeiten Bilses war das Warschauer Musikleben nicht nur einfach durch das Fehlen eines qualitativ hochwertigen sinfonischen Klangkörpers, sondern als Folge davon durch das Fehlen einer sinfonischen Aufführungstradition in Warschau überhaupt gekennzeichnet.¹⁸ Zwar schrieben polnische Komponisten durchaus Sinfonien und Instrumentalwerke, in den seltensten Fällen jedoch gelangten diese auch zur Aufführung. Die musikalische Intelligenz der Stadt, repräsentiert hier vor allem durch die Rezensenten der Zeitungen und Zeitschriften, verlangte daher von Bilse noch etwas wesentlich anderes als einfach nur Konzerte mit technischer Perfektion: Sie begriff die Ankunft Bilses als Möglichkeit, nun endlich auch den sinfonischen Zweig und damit die „reine Instrumentalmusik“ in Warschau und darüber hinaus auch in der polnischen Kultur heimisch zu machen. Dazu war ihrer Ansicht nach zweierlei nötig: zunächst sollte Bilse die wichtigsten sinfonischen Werke der Musikkultur zur Aufführung bringen, um dadurch den musikalischen Geschmack des Publikums entsprechend zu beeinflussen. In einem zweiten Schritt wurde dann die Aufführung polnischer sinfonischer Kompositionen von ihm erwartet.

Bilse aber widmete seine ersten Konzerte zunächst der leichten Muse und spielte Polkas, Walzer und Ähnliches – Werke also, mit denen er auch in Deutschland und anderswo Erfolg gehabt hatte. Die technische Qualität und Präzision seines Orchesters führten dazu, dass in den Kritiken der ersten Konzerte zunächst Bewunderung und Anerkennung vorherrschten, auch wenn schon gleich am Anfang diese Erwartungshaltung in sehr freundlichem Ton geäußert wurde. In seiner ersten Besprechung eines Bilskonzertes schrieb Maurycy Karasowski:

¹⁶ Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 98. Bei Farkas und seinem Ensemble handelte es sich um eines der seinerzeit europaweit berühmtesten ungarischen Zigeunerkapellen, vgl. Bálint Sárosi: *Zigeunermusik*, Budapest 1971, S. 138 ff.

¹⁷ Józef Sikorski: *Kronika Krajowa*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 22., 14./26.8.1857, S. 169.

¹⁸ Zum Warschauer Musikleben im 19. Jh. vgl. Rüdiger Ritter: *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, 19), Stuttgart 2004; *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne* [Musikkultur Warschau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung, organisiert von der Warschauer Musikgesellschaft]. Hrsg. v. Andrzej Spóz, Warszawa 1980; für die Zeit vor dem Novemberaufstand Hanna Pukińska-Szepietowska: „Życie koncertowe w Warszawie [lata 1800–1830]“ [Konzertleben in Warschau [Jahre 1800–1830]], in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX. wieku* [Skizzen zur Musikkultur des 19. Jhdts. Studien und Materialien], hrsg. v. Zofia Chechlińska, Bd. 2, Warszawa 1973, S. 42–45.

„Bilse sollte einen Tag in der Woche für die Aufführung ausschließlich klassischer Musik¹⁹ aufführen, was wir uns am meisten wünschen, hätte ein solches Programm für uns doch ein doppeltes Interesse, wenn Herr Bilse auch Werke hiesiger Komponisten aufführen wollte. [...] Wenn Herr Bilse sein Geschäft gut versteht, wird er ganz bestimmt seine Bemühungen daran setzen, den Künstlern und unserem Publikum von dieser Seite einen Dienst zu erweisen.“²⁰

Als sich die Programmgestaltung aber nicht änderte, wurden die Kommentatoren schnell deutlicher. Schon im Juni platzte Józef Sikorski der Kragen und er rief voller Unzufriedenheit über das „Liegnitzer Orchester“ aus:

„Wir hören sie, wie sie uns seit zwei Monaten fast dieselben Polkas, Galopps, Walzer, Quadrillen, Pot-Pourris und Ouverturen spielen, und sagen im Geist zu ihrem Direktor: quousque tandem Catilina abutere patientiam nostram? [wie lange willst du, Catilina, unsere Geduld noch mißbrauchen?] was auf Polnisch bedeutet: wie lange, Herr Bilse, läßt Du uns noch auf eine Sinfonie warten?“²¹

Mit spöttischer Ungeduld verstieg Sikorski sich sogar zum Ausruf:

„[...] wir langweilen uns noch nicht, aber wir werden wirklich ungeduldig und halten nach einem lebendigeren Programm Ausschau. Das Liegnitzer Orchester kann wohl keine Sinfonie spielen!“²²

Schließlich stellten die Musikrezensenten ganz konkrete Forderungen an Bilse. Übereinstimmend entwarfen Sikorski und seine Kollegen einen Katalog von sinfonischen Werken, die Bilse doch bitte aufführen sollte: „einige Sinfonien Haydns, Mozarts, Gades und später Mendelssohns, Spohrs und anderer. Was wir raten würden uns zu spielen, sind ein paar Sinfonien Beethovens, z. B. die *Eroica*, die sechste [...], aber hauptsächlich die Pastorale. Die anderen sind für uns noch zu schwer.“²³

Als dann jedoch endlich Schumanns d-Moll-Sinfonie auf dem Programm erschien, war Sikorski sogleich bereit, seinen exaltierten Ausruf zu entkräften und verwies diese „Vermutung“ ausdrücklich „zu den Märchen“: „Sie spielten wunderbar! Mit Verständnis, mit Liebe[...]“²⁴ Weil Bilse und sein Orchester die Forderungen nach Aufführungen sinfonischer Werke in der Saison des Jahres 1857 und den folgenden Aufenthalten in Warschau umsetzte, konnte er sich des Lobs der Warschauer Presse sicher sein. Befriedigt stellte Maurycy Karasowski fest, dass Bilse sich „endlich dem Druck des Publikums unterworfen“ und den Mittwoch als Aufführungstag sinfonischer Werke ausgewählt habe:²⁵ In Warschau erklang eine Sinfonie nach der anderen; jedes Werk wurde von ausführlichen, sehr wohlwollenden Vorankündigungen und Besprechungen flankiert, auch wenn die Autoren keineswegs unkritisch waren und fachkundig auf Details achteten – so etwa im Falle der Aufführung von Beethovens *Eroica* am 22. Juli 1857, in

¹⁹ Mit dem Begriff „klassische Musik“ sind hier nicht nur die Werke der Wiener Klassiker und ihrer Zeitgenossen gemeint, sondern auch zeitgenössische Werke wie etwa Sinfonien Schumanns und anderer. Die Verwendung des Begriffs „klassische Musik“ im Gegensatz zur „unterhaltenden“ Musik der Polkas und Walzer weist darauf hin, dass sich hier bereits der Gegensatz des 20. Jahrhunderts zwischen E- und U-Musik ankündigt.

²⁰ M. K.: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* Nr. 134, 1857.

²¹ Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 97.

²² Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 98.

²³ Józef Sikorski: *Symfonia w Warszawie*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 114.

²⁴ Józef Sikorski: *Symfonia w Warszawie*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 114. Warum Bilse zunächst keine Sinfonie spielte, ist nach einer Vermutung von J. G. Güntzel (Diskussion vom 11.1.2006) möglicherweise darauf zurückzuführen, dass er sich erst die Noten nach Warschau nachschicken lassen musste.

²⁵ M.K. [= Maurycy Karasowski]: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, Nr. 196, vor dem 30.8.1857, S. 5.

deren zweiten Satz Karasowski bemängelte, dass der Kontrapunkt nicht zu hören gewesen sei.²⁶

4. Sendungsbewusste Musikpublizisten

Bilde hatte sich also als kritikfähig erwiesen und widmete fortan einen Abend in der Woche der Aufführung sinfonischer Werke. Die Rezensenten dankten es ihm und besprachen fortan diese Aufführungen besonders intensiv. Beim Lesen dieser Besprechungen fällt auf, dass es hier kaum noch, ganz im Gegensatz zu den anfänglichen Beschreibungen der Konzerte des neu aus Deutschland gekommenen Orchesters, um das Wie der Aufführung, also um technische oder interpretatorische Fragen ging, sondern im Gegensatz dazu um die aufgeführte Komposition selbst. Am deutlichsten ist das bei Sikorskis Ankündigung des ersten von Bildes Orchester in Warschau aufgeführten sinfonischen Werks zu sehen, nämlich bei der bereits erwähnten d-Moll-Sinfonie Schumanns. Sikorski begann die neue Nummer seiner Musikzeitschrift gleich auf der ersten Seite mit einer langen Abhandlung über „Die Sinfonie in Warschau“, in der er ein kleines musikwissenschaftliches Seminar über die Gattung im Allgemeinen mit der Betonung auf der Schumann'schen Sinfonie im Besonderen abhielt. Der Duktus dieser Abhandlung lässt überdeutlich das Sendungsbewusstsein des Autors erkennen, der nun endlich seine Gelegenheit gekommen sah, seine Leserschaft in die Gedankenwelt der Sinfonie einzuführen.

Zwischen den Zeilen der hier besprochenen Kritiken steht noch ein ganz wesentlicher Umstand, den die Rezensenten nur höchst ungern zugaben und daher auf alle möglichen Arten und Weisen zu kaschieren suchten. Die zahlreichen, immer wiederkehrenden Beschreibungen über den Reichtum des Musiklebens der eigenen Stadt und insbesondere das stürmische Verlangen des Publikums nach einer Sinfonie auf den Konzerten Bildes haben oft einen so intensiv beschwörenden Tonfall, dass sich die Frage nach dem Zweck dieser Beschwörungen aufdrängt.

Tatsächlich zeigt eine genauere Betrachtung des Musiklebens der Stadt Warschau im 19. Jahrhundert, dass der so oft beschworene Reichtum des Warschauer Musiklebens eher eine Zielvorstellung einiger Weniger denn ein reales Kennzeichen der Warschauer Musikszene war. Eine ganze Reihe von Hinweisen stützt diese Vermutung. Zunächst ist bemerkenswert, dass in Warschau zwar immer wieder Anläufe unternommen wurden, Musikzeitschriften zu gründen, aber alle derartigen Versuche bereits nach den ersten Nummern mangels Abonnenten wieder eingestellt werden mussten. Erst Józef Sikorski *Ruch Muzyczny*, der im Jahre 1857 erstmals erschien, kam über die ersten Jahre hinaus und steht insofern am Beginn einer regelmäßigen polnischen Musikpublizistik überhaupt. Wie sehr aber gerade Sikorski mit dem Problem eines zahlenmäßig geringen Abnehmerkreises zu kämpfen hatte, verdeutlicht exemplarisch der Ratschlag seines Freundes Stanisław Moniuszko, den Abonnentenkreis zunächst lieber klein zu halten und mehr Geld zu verlangen, anstatt sich sofort mit der Ausweitung des Abonnentenkreises in ein schwer kalkulierbares Risiko zu begeben.²⁷

²⁶ M.K.: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, Nr. 196, vor dem 30.8.1857, S. 6.

Um den Eindruck zu erwecken, in seiner Zeitschrift über ein gut funktionierendes, engmaschiges Netz von Berichterstatern verfügen zu können, wandte Sikorski einen Kunstgriff an: Er selbst verwendete mehrere Namenskürzel oder beließ einige Artikel unbezeichnet.²⁸ Es sind auch Belege dafür vorhanden, dass Sikorski seine private Korrespondenz mit Bekannten oder Freunden in seiner Zeitschrift einfließen ließ, wobei er nun freilich von Berichten seiner „Korrespondenten“ sprach. Diese und ähnliche Verfahren dienten der Herstellung von Öffentlichkeit und standen am Beginn eines öffentlichen Diskurses über Musik in Warschau, der sich in einem Übergangszustand zwischen privatem und öffentlichem Raum, nämlich vorzugsweise im adligen oder großbürgerlichen Salon abspielte.

Das bedeutet jedoch, dass das gesamte Warschauer Musikleben aus wenig mehr als einer Handvoll Komponisten und Musikpublizisten bestand, die sich zumeist alle persönlich kannten, ihre Meinungsverschiedenheiten jedoch nicht mehr nur in privatem Rahmen, sondern in den von ihnen selbst geschaffenen Publikationsorganen austrugen. Dieser kleinen Gruppe Musikinteressierter stand nun ganz offensichtlich eine erheblich größere Gruppe innerhalb der Warschauer „guten Gesellschaft“ gegenüber – denn nur diese kam für die Belange von Kunstmusik überhaupt in Frage –, für die Musik höchstens ein Zeitvertreib oder aber ein Podium für das gesellschaftliche Spiel von Sehen und Gesehenwerden darstellte.

Bilse und sein Orchester stellten in dieser Situation für die Musikpublizisten eine Art Waffe dar, mit der man versuchte, auch gerade diese an Musik uninteressierten Kreise für die eigene Position zu gewinnen, um sich so ihre Unterstützung zu sichern, dadurch das eigene Interesse auf eine breitere personelle Basis zu stellen und so seinen Fortbestand zu sichern. Dieser Umstand erklärt den mitunter fast messianistischen Duktus der Kritiken: für die Kritiker und Musikpublizisten ging es hier nicht einfach darum, Konzerte und Musikaufführungen zu besprechen. Vielmehr sah man sich in der Rolle eines Erziehers, der den Rest der Gesellschaft an die Kunst heranzuführen und ihn sich dadurch zum Verbündeten machen wollte. Sikorski beschrieb das so:

„Zweifellos ist das keine leichte Musik, aber wo gibt es in der Sphäre des Geistes große, edle, gute und zugleich leichte Sachen? [...] Wer sich nicht in das Musikhören einarbeiten will, soll doch die Polkas von Gungl, die Quadrillen von Musard oder Fantasien aus Opern hören, aber er soll sich dadurch nicht die Eindrücke erhoffen, die die Musik bietet. Und sie bietet sie reichlich, das sagen wir für diejenigen, die daran nicht glauben, und davon gibt es eine große Zahl sogar unter gebildeten Leuten, sogar unter den Amateurrinnen, deren Finger sehr geschwind über die Tasten fliegen und die nichts weiter sehen als Annehmlichkeiten und Flitterkram.“²⁹

Daher rühren die heftigen Reaktionen, als Bilse zunächst einfach keine Sinfonien spielte, sondern ausschließlich die „leichte Muse“ pflegte. Die Rezensenten befanden sich hier in einem Dilemma: Einerseits war ihnen die Beliebtheit der Bilse-Konzerte hochwillkommen, bot sich doch nun erstmals die Aussicht auf die lang ersehnte Brei-

²⁷ So Moniuszko in einem Brief an Sikorski vom 5. / 17.11.1856. Vgl. Rüdiger Ritter: *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts* (= Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas, hrsg. v. Th. Garleff u. H. H. Hahn), Frankfurt / Main u. a. 2005 (Phil. Diss. Köln 2001), S. 389, dort auch der Nachweis der Briefstelle.

²⁸ Darauf lässt die Aufschlüsselung der im *Ruch Muzyczny* verwendeten Namenskürzel in den RISM schließen.

²⁹ N.N.: „Szuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 2

tenwirkung. Andererseits begünstigte das leichte Repertoire Bilses genau das, was man loswerden wollte: Konzertaufführungen lediglich als Hintergrundmusik für die gefällige Ausgestaltung der gesellschaftlichen Kulisse war in ihren Augen ein Verrat an der nationalen Sendung, die darin bestand, in allen Bereichen – also auch der Musik – an der eigenen Weiterentwicklung zu arbeiten, um so dereinst kulturelle Ebenbürtigkeit mit den europäischen Nationen erreichen und demonstrieren zu können. Als Bilse dann endlich mit der Aufführung von Sinfonien begann, ergriffen die Rezensenten sogleich ohne Umschweife die Gelegenheit, mit ihrer Erziehungsarbeit zu beginnen.

5. Der Primat der Vokalmusik in der polnischen Musikkultur

Sehr aufschlussreich ist die Art und Weise, wie Sikorski dabei vorging. Sein Hauptproblem war, dass die Gattung der Sinfonie, so wichtig und bedeutsam sie für die Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt war, dem Warschauer Publikum fast unbekannt war. Sikorski ging das Warschauer Musikleben der letzten Jahrzehnte durch und musste feststellen, dass Aufführungen von Sinfonien „vielleicht 5 oder 6 Mal“ stattgefunden hatten, also „leider so selten, dass es fast nichts gibt, um darüber zu sprechen“.³⁰

Diese Erscheinung hat ihren tieferen Grund nicht in politischen Repressionen oder finanziellen Engpässen, sondern in einer Grunddisposition der polnischen Musikkultur, die sich seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte und der auch Sikorski nunmehr Rechnung tragen musste. In der polnischen Kultur war nämlich im Unterschied etwa zum deutschsprachigen Bereich mit dem Siegeszug der Romantik als Geisteshaltung und Kunststil nicht derjenige ästhetische Wandel einhergegangen, den Carl Dahlhaus in einer viel beachteten Formulierung als „Paradigmenwechsel“ bezeichnet hat.³¹

Dahlhaus beobachtete als Folge der Verbreitung romantischer Ideen eine Höherbewertung der „reinen“ Instrumentalmusik gegenüber dem bisherigen Primat der Vokalmusik. Musik war im romantischen Denken diejenige Kunstform, die gerade aufgrund ihres flüchtigen, in Worten kaum fassbaren Charakters der ebenfalls nur in Chiffren fassbaren, göttlichen Wahrheit am nächsten kam. In dieser Funktion als Medium zum Ausdruck des Unsagbaren erhielt Musik für die Romantiker eine transzendente, ja fast mystische Stellung. Wortgebundene Musik hingegen konnte diese Stellung nur in begrenztem Maße einnehmen, da sie ja durch das Wort an konkrete, diesseitig-irdische Inhalte gebunden war.

In der polnischen Kultur hingegen bildete sich seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts im Gegenzug hierzu eine Idee von Musik als konkret zweckgebundene Kunst heraus, die stets in irgendeiner Form Inhalte darstellen oder vermitteln sollte. Das liegt daran, dass sich die Entwicklung der Idee einer eigenständigen polnischen Musik in einem Zeitraum vollzog, in dem sich der politische Druck auf die polnische Kultur insgesamt wesentlich erhöhte. Die Regierungszeit des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski war nicht nur eine Blütezeit der Künste in Polen, sondern auch die Endphase des alten polnisch-litauischen Doppelreiches, das als Folge der Teilungen von 1772,

³⁰ ebd., S. 113

³¹ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, S. 2 f.

1791 und 1795 aufhörte zu existieren. Die Künste, also auch die Musik, standen seit dieser Zeit unter erheblichem gesellschaftlichen Druck, was sich in der Idee einer für nationale Zwecke bestimmten Kultur niederschlug: Musik sollte fortan, ebenso wie die anderen Künste, mit ihren Mitteln einen Beitrag zur Wiederherstellung der politischen Unabhängigkeit leisten.³²

Diejenigen musikalischen Gattungen, denen man in dieser Hinsicht am meisten Potenzial zutraute, waren zum einen das Lied und mehr noch die Oper, die fortan die bevorzugte kompositorische Gattung polnischer Komponisten wurde.³³ Gerade Warschau entwickelte sich zu einem Zentrum polnischer Opernkultur. Hier konnte man deutsche und italienische Werke oft schon wenige Wochen und Monate nach ihrer Uraufführung in polnischer Übersetzung hören. Während des Novemberaufstands in den Jahren 1830/31 bildete das *Große Theater* in Warschau ein Zentrum der Aufständischen. Der Theaterdirektor Karol Kurpiński komponierte die *Warszawianka*, eines der wichtigsten Aufstandslieder; Operaufführungen wurden zu politischen Manifestationen umfunktioniert – Prozesse, die sich während des Januaraufstands der Jahre 1863/64 unter dem Theaterdirektor Moniuszko wiederholen sollten.

6. Erklärung des Fremden mithilfe des Bekannten: die Sinfonie als Oper ohne Worte

Erst vor diesem Hintergrund ist verständlich, warum Sikorski in seiner erwähnten Charakterisierung der Sinfonie als Gattung ihre Wichtigkeit und besondere Bedeutung gerade dadurch zu verdeutlichen sucht, dass er sie als „Instrumentaloper“ (!) bezeichnet.³⁴ Sikorskis Vorgehen ist sehr interessant deswegen, da hier ein konkretes Beispiel dafür vorliegt, wie ein Gedanke von einer Kultur in die andere übertragen wird und dabei charakteristische Transformationen erfährt. In der Vergleichenden Kulturwissenschaft existiert zur gedanklichen Fassung dieses Phänomens das aus der romanistischen Tradition stammende Konzept der „mirages“, der leichten, schwer zu greifenden, in gewisser Hinsicht „wolkenhaften“ und flirrenden, aber dennoch charakteristischen kleinen Unterschiede, die dadurch entstehen, dass ein und derselbe Gedanke eingebettet in zwei unterschiedliche Kulturen durch diese Einbettung spezifische Mutationen erfährt.³⁵

Das lässt sich anhand von Sikorskis Argumentation gut am praktischen Beispiel nachvollziehen. Sikorski ist sich der Problematik nämlich durchaus bewusst, die Idee der Sinfonie in bestimmter Hinsicht in charakteristisch mutierter Form präsentieren zu

³² Vgl. dazu Janusz Zarnowski: „Ojczyzną był języki mowa...“ *Kultura polska a odbudowa niepodległości w 1918 r.* [„Vaterland war Sprache und Rede...“ Die polnische Kultur und der Aufbau der Unabhängigkeit im Jahre 1918], Warszawa 1978. Insbesondere die politische Funktion der Musik betont Alina Nowak-Romanowicz: *Klasycyzm 1750–1830* [Klassik 1750–1830] (= *Historia muzyki polskiej* Bd. 4), Warszawa 1995.

³³ Diese Funktion der Oper als kulturelles Flaggschiff der Nationalbewegung blieb nicht auf die polnische Kultur beschränkt. In Prag etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – war der Erbau eines tschechischen Nationaltheaters eine Hauptforderung der tschechischen Nationalbewegung. Wegen charakteristisch gelagerter anderer kultureller Prämissen konnte sich in der tschechischen Kultur im Unterschied zur polnischen jedoch zusätzlich eine sinfonische Tradition entwickeln. Vgl. Christopher P. Storck: *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914*, Köln 2001.

³⁴ Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 113

³⁵ Vgl. dazu Franziska Thum / Dirk Uffelmann / Wolfgang Stephan Kissel (Hrsg.): *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg 2001.

müssen, will er von seinen Lesern mit ihrem polnischen kulturellen Hintergrund verstanden werden. Sikorski leitet seinen Gedankengang folgendermaßen ein:

„Die Wichtigkeit und die Bedeutung der Sinfonie als Komposition, als weitestes musikalisches und rein instrumentales Bild ist so groß, dass man sie, um sie mit kurzen Worten zu beschreiben, *Instrumentaloper* [i. Orig. kursiv – RR] genannt hat.“³⁶

Da Sikorski als musikwissenschaftlich gebildeter Rezensent genau wusste, wie provokativ diese Formulierung auf seine Kollegen wirken konnte, rechtfertigte er im nächsten Satz sein Vorgehen sogleich:

„Auch wenn dieser Ausdruck nicht völlig dem entspricht, was die Sinfonie heute ist, erklärt er wenigstens in der Annäherung ihre herausragende Stellung unter anderen kompositorischen Gattungen und erlaubt es, über ihre Weite etwas auszusagen.“³⁷

Im Teil seiner Abhandlung über das konkret vorzustellende Werk, also über Schumanns d-Moll-Sinfonie, zeigt Sikorski die spezifischen Forderungen auf, die der polnische kulturelle Hintergrund bei der Bewertung dieses Werks mit sich bringt. Auch wenn Schumann – so führt er aus – „unzweifelhaft einer der mächtigsten Komponisten“ ist, so „ist es nicht er, der in uns eine unwiderstehliche Anziehung zur Sinfonie erweckt“. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der Natur des polnischen Verständnisses von Musik als mit konkreten Inhalten beladener Kunstform:

„Wir brauchen einfachere Bilder, auch wenn sie erhaben und weit sind; wir brauchen die Abwechslungen des in der Musik dargestellten Charakters[...]“³⁸

Um beim polnischen Leser dennoch Sympathie für den Komponisten Schumann zu erwecken, stellt Sikorski als Hauptcharakteristikum von Schumanns musikalischer Konzeption heraus, dass er „der erste in Europa war (uns nicht mitgezählt), der lautstark und entschieden die Genialität unseres Chopin ausgerufen hat“.³⁹ Schumanns Lob über Chopin und die „polnische Nationalität in der Musik“ ebenso wie sein berühmtes Diktum über Chopins Musik als „unter Blumen eingesenkte Kanonen“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*⁴⁰ konnte seinerzeit nicht nur einem polnischen, sondern einem internationalen Publikum als bekannt gelten. Daher war diese Eigenschaft Schumanns viel geeigneter, um bei einem Publikum für ihn zu werben, als seine Position in der deutschsprachigen Musikkultur darzulegen, was Sikorski daher erst an zweiter Stelle unternahm. Es war also die Nutzbarmachung des Bekannten, die einmal mehr nach Art der „mirages“ die Beschreibung Schumanns an polnische Ideen anpasste, dadurch aber auf charakteristische Weise veränderte.

Auch Sikorskis Kollege, der Musikredakteur der *Gazeta Warszawska*, widmete der Gattung der Sinfonie einen ausführlichen Artikel. Auch hier wurde der Versuch unternommen, die fremde Gattung der Sinfonie gleichsam im polnischen Bewusstsein zu verankern. Hier geschah das dadurch, dass sie mit einer anderen, dem Publikum eher

³⁶ Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 113.

³⁷ ebd.

³⁸ ebd.

³⁹ ebd., S. 114.

⁴⁰ Vgl. Dorothea Redepenning: „... unter Blumen eingesenkte Kanonen...“. Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1998), S. 225–245.

bekanntem Gattung in Beziehung gesetzt wurde, nämlich mit der Sonate. So heißt es hier nach einer kurzen Beschreibung der Sinfonie:

„Man antwortet uns, dass das, was wir über die Sinfonie gesagt haben, Aufgabe jeder Musik ist, dass insbesondere die Sonate denselben Eindruck in uns erweckt. Der Hinweis ist richtig: Die Sinfonie ist eigentlich nichts anderes als eine in die Unbegrenztheit erstarkte Sonate, in der statt eines oder zweier alle Instrumente auftreten und dem Gedanken Kraft, Kolorit und Glanz geben, zur höchsten Stufe erheben.“⁴¹

Das Verfahren ist also ähnlich wie bei Sikorski: Auch hier wird durch Anbindung an Bekanntes versucht, das Neue vertraut zu machen, wobei es aus diesem Vermittlungsprozess selbst in einer ganz spezifischen Weise gewandelt hervorgeht.⁴²

Auffällig an der Argumentation dieses Autors ist, dass er ganz besondere Anstrengungen daran setzt, die Idee der „reinen“ Instrumentalmusik, also der Musik ganz ohne Worte, im Gegensatz zur Oper zu propagieren. Daher gilt seine entschiedene Opposition der Programmmusik, die hier schon fast mit Verachtung im Tonfall beschrieben wird:

„Wir sprechen hier nicht von diesen Sinfonien mit Unterlegung durch das Wort (symphonies à programme [i. Orig. frz. – RR]), bei denen ein gedrucktes Blatt als Ariadnepad dienen soll, das den Zuhörer durch dieses scheinbare Labyrinth der Töne führen soll, das ihm mit menschlicher Sprache und gewöhnlichen Worten die Sprache der Götter übersetzen soll, wie Plato die Musik nannte; [...]“⁴³

In dieser Argumentation trifft der Autor sich wiederum mit Józef Sikorski, der in der Besprechung von Bilses Aufführung von Beethovens *Schlacht bei Vittoria* op. 91 am 12. Juli 1857 zwar Interesse daran zeigte, welche Vorstellungen Beethoven von einer Schlacht hatte, ansonsten das Werk aber gerade wegen seiner Programmgebundenheit reserviert beurteilte:

„[...] allgemein gesagt, ist das mit Musik gemalte Bild einer Schlacht gar nicht interessant, denn etwas Physisches zu malen und etwas Plastisches darzustellen ist am wenigsten die Aufgabe der Musik.“⁴⁴

Es ging also den Rezensenten darum – so kann man aus ihren Wertungen folgern –, im Gegensatz zur bisherigen Orientierung der polnischen Musikkultur an der Oper und an Formen vokaler Musik auch die reine Instrumentalmusik in Form der Sinfonie in Warschau heimisch zu machen.

7. Bilse als Vermittler

Auch wenn ein geeigneter Aufführungsort also fehlte und das Schweizertal (s. u.) gewissermaßen ein ständiges Provisorium darstellte, konnte Bilse in den Jahren ab 1857 doch eine musikalische Vermittlerrolle einnehmen, die sich nicht nur für die Zeitgenossen, sondern auch aus der heutigen Rückschau als Meilenstein in der Warschauer Musikgeschichte darstellt. Dabei kam es einmal mehr zu charakteristischen Wandlungen. Die Warschauer lernten viele Werke nicht im Original, sondern zunächst in der Orchesterfassung Bilses kennen. War ein Werk einmal von ihm dirigiert worden, so

⁴¹ N.N.: „Sztuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 1 f.

⁴² Tatsächlich erweisen neuere Forschungen zur Entwicklung der eigenständigen polnischen Sinfonie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass die Idee der Sinfonie in der polnischen Kultur trotz – oder gerade wegen – der Orientierung an der deutschen Tradition auf eine charakteristisch abgewandelte Weise wirksam wurde.

⁴³ N.N.: „Sztuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 1.

⁴⁴ Józef Sikorski: „Kronika Krajowa“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 16, 3./15.7.1857, S. 121.

konnten sich die Warschauer Musikverlage ein gutes Geschäft ausrechnen, wenn man anschließend die Noten in einer spielbaren Ausgabe für die „Töchter aus gutem Hause“ herausbrachte. Auf diese Art und Weise kam Warschau zur ersten Ausgabe eines Werks von Schubert in dieser Stadt überhaupt.⁴⁵ Bilde hatte eines der Impromptus von Schubert für sein Orchester bearbeitet und während einem seiner Konzerte aufgeführt – ein gewöhnliches Verfahren im 19. Jahrhundert. Im *Ruch Muzyczny* erschien sogleich danach eine Ankündigung, aus der ein Warschauer Musikliebhaber, der Schubert nicht kannte, möglicherweise zur Ansicht kommen konnte, es handle sich hier um ein Orchesterwerk Schuberts, das Bilde lediglich für Klavier arrangiert hatte:

„Das allseits begehrte „Moment musical“ von François Schubert [i. Orig. kursiv], das vom Orchester Bildes gespielt wurde, erschien für Klavier gesetzt bei der Buch- und Notenhandlung Józef Kaufmann u. Gesellschaft [...].⁴⁶

Was in diesem Geschäft erhältlich war, war ein Einzeldruck des *Impromptus* f-Moll op. 6, Nr. 7 mit dem Schriftzug „Souvenir à Bilde“ auf dem Titelblatt – ganz offensichtlich ein werbewirksamer Zusatz.

Auch eigene Kompositionen ließ Bilde auf diese Weise ankündigen, wie etwa den Marsch *En avant!*, den er für Klavier setzte und beim Verlag R. Friedlein herausbrachte, was der *Ruch Muzyczny* unter einer eigenen Rubrik *Neue Kompositionen* anzeigte.⁴⁷ Der Name Bilde zog ganz augenscheinlich – von dieser Wirkung des Namens suchten auch polnische Komponisten zu profitieren. Dabei konnten sie sich der Mithilfe der Musikblätter sicher sein. Józef Sikorski kündigte als monatliche Zugabe zu seiner Zeitschrift für den Monat Juli 1857 einen Marsch für Klavier des polnischen Komponisten Jan Nowakowski an, der in einer Fassung für Orchester von Bilde zu hören gewesen war, was ebenfalls auf dem Titelblatt der Notenbeigabe vermerkt wurde.⁴⁸

8. Bilde und sein Orchester: ein Phänomen in der „guten“ Warschauer Gesellschaft

Bilde wurde in den Jahren nach 1857 schnell zu einem festen Faktor im Warschauer Musikleben. Er spielte nicht nur an seinem angestammten Ort, dem Schweizertal,⁴⁹ sondern vermehrt auch an anderen Aufführungsstätten in Warschau: in der *Resursa Kupiecka*, im Sächsischen Garten und in vielen anderen Aufführungsorten im Freien, den sogenannten „Gärtchen“ [ogródniki]. Dabei handelte es sich um kleine Bühnen im Freien, die oftmals nur notdürftig dem Orchester Schutz vor den Unbilden des Wetters boten, nicht aber dem Publikum. Diese aus heutiger Sicht malerisch und pittoresk wirkenden Gebäude deuteten auf einen Mangel im Warschauer Musikleben hin: außer der *Resursa Kupiecka*, einer Art Versammlungshaus der Kaufmannsgilde, und außer dem großen Saal des Theaters gab es in Warschau der damaligen Zeit keine Räumlichkeit,

⁴⁵ Der Katalog aller in Warschau erschienenen Musikalien von Franz Schubert in der Biblioteka Narodowa in Warschau weist keine frühere Position auf. Für die Hilfe bei der Recherche danke ich dem Leiter der Musikabteilung der Bibliothek, Herrn Włodzimierz Pięła.

⁴⁶ *Ruch Muzyczny*, Nr. 40, 21.9./3.10.1860, Sp. 656.

⁴⁷ „Nowe kompozycje“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19, 24.7./5.8.1857.

⁴⁸ „Notny dodatek“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 18, 17./27.7.1857, o. S.

⁴⁹ Hanna Pukińska-Szepietowska: „Muzyka w Dolinie Szwajcarskiej“ [Musik in der Dolina Szwajcarska], in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX. wieku* [Skizzen zur Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Studien und Materialien], hrsg. v. Zofia Chechlińska, Bd. 1, Warszawa 1971, S. 156–162.

die für sinfonische Aufführungen mit großem Orchester geeignet war. Die Warschauer Philharmonie wurde erst 1901 gebaut – dieses späte Datum war eine Folge des nicht eingetretenen, oben erläuterten Paradigmenwechsels.

Das Fehlen eines solchen Raums empfand die musikalische Intelligenz Warschaus angesichts ihres bei der Ankunft Bilses ja so deutlich geäußerten Interesses für die Verankerung der Sinfonie in ihrer Stadt umso deutlicher. Voller Trauer musste Sikorski das zugeben und erklären, dass

„eben deswegen Herr Bilse nicht im Winter in Warschau bleiben will [...] und wir müssen im Straßendreck und Schnee bis ans Ende der *(neuen* [i. Orig. kursiv – RR]) Welt⁵⁰ schlurfen, um ernsthaft aufgeführte Musik zu hören!“⁵¹

Die Konzerte Bilses waren für Warschau aber nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein gesellschaftliches Phänomen. Bilses hauptsächliche Wirkungsstätte, das Schweizertal, zog nun wie ein Magnet gesellschaftliche Kreise an, die diesem Ort bisher ferngeblieben waren, wie die *Gazeta Codzienna* berichtete:

„Auch das Schweizertal hat nun seine glücklichen Zeiten erreicht [...] Vor Jahren hätte es keine Mutter aus der so genannten *besseren Gesellschaft* [i. Orig. kursiv – RR] gewagt, die Schwelle dieses Gartens zu überschreiten, der noch keine Ähnlichkeit mit dem heutigen Schweizertal hatte, mit ihrer schönen oder auch nicht schönen Tochter aus Furcht vor der Gefahr einer üblen Nachrede wegen dieses für sie ungeeigneten Ortes, während wir hier heute Gräfinnen [...] neben Gemahlinnen von Beamten [...] sehen, mit einem Wort alle Stände. Wem muß man einen solch plötzlichen und mit wirklicher Zivilisation einhauchenden Wandel in den Gewohnheiten unsere Stadt zuschreiben? Niemand anderem als nur der Mode. Ja, weder dem schönen kleinen Palast mit dem großen, aber für eine Stadt mit 200.000 Einwohnern sehr kleinen Saal, auch nicht der hinreißenden Musik Bilses, sondern nur der Mode.“⁵²

Das wirkt im ersten Moment erstaunlich, erscheint dann aber plausibel: Gerade für die „bessere Gesellschaft“ stellten die Aufführungen Bilses ja nicht in erster Linie eine Möglichkeit zur intensiven Auseinandersetzung mit neuer Musik dar, sondern bildeten eine Hintergrundkulisse, vor der das gesellschaftliche Spiel von Sehen und Gesehenwerden ablief – man darf nicht vergessen, dass die allermeisten Besucher der Konzerte nicht sitzen konnten, sondern aus Mangel an Sitzplätzen stehen mussten und also umherschlenderten, das Ganze noch im Freien, weil der überdachte Teil des hölzernen Gebäudes für den Andrang viel zu gering war. Bilses enorme Wirkung in Warschau beruhte also wesentlich nicht in der Musikvermittlung, sondern darin, dass er auch dem an Musik eher uninteressierten Stadtbürger eine Annehmlichkeit verschaffte, und sei es auch nur die, den Nachmittags- oder Abendspaziergang zu verschönern. Diese Funktion allerdings machte Bilse sehr beliebt:

„[...] heute schwärmen alle vom Schweizertal, das von der Aureole von Bilses Musik umfungen ist. Das beste Beispiel dafür ist der Donnerstag, der ungefähr 3000 Personen versammelte.“⁵³

Bezeichnend für diese Wirkung ist das offene Eingeständnis des Journalisten, von der Musik nichts zu verstehen, sich aber dennoch von Bilses Fähigkeiten beeindruckt zu zeigen:

„Trotz unserer Inkompetenz bewundern wir im Orchester Bilses die Einheit und das jugendliche Feuer [...] und darüber hinaus die Leitung des Herrn Bilse, eines Menschen mit ungeheurem Gefühl und Energie, man muß ihm nur ins Gesicht blicken, um sich von der Wahrheit dieser Worte zu überzeugen.“⁵⁴

⁵⁰ Ein Wortspiel: Von der Warschauer Altstadt aus betrachtet, liegt das Schweizertal ganz am anderen Ende der langen Ausfallstraße aus der Altstadt in Richtung Süden, die „Neue Welt“ (Nowy Świat) heißt.

⁵¹ Józef Sikorski, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19., 24.7./5.7.1857, S. 146.

⁵² N.: „Słówo o Dolinie Szwajcarskiej“, in: *Gazeta Codzienna*, Nr. 133, 11./22.5.1857, S. 2.

⁵³ ebd.

⁵⁴ ebd.

Diese fachliche Ignoranz trotz vordergründiger Begeisterung war es, in der ein Musikkritiker wie Józef Sikorski seinen größten Gegner sah.

Das Spannungsverhältnis zwischen Befriedigung des leichten Publikumsgeschmacks einerseits und Bedürfnis der intellektuellen Elite andererseits blieb während der ganzen Zeit von Bilses Gastspielen in Warschau latent bestehen, wobei je nach individueller Einstellung der Rezensenten die Kritik mehr oder minder scharf ausfiel. Als schärfster Kritiker Bilses in Warschau entpuppte sich Władysław Wiślicki. In den *Kłosy* [Ähren], einer Zeitschrift, die sich neben dem ebenfalls neu entstandenen *Tygodnik Ilustrowany* [Illustriertes Wochenblatt] schon der nach dem Januaraufstand auch in Warschau erstarkenden neuen geistigen Strömung des Positivismus zurechnen lässt,⁵⁵ schrieb Wiślicki ab 1856 auch über Bilses Wirken in Warschau. Auch er konnte nicht umhin, Bilses Qualitäten als Dirigent und die Qualitäten seines Orchesters zu loben, das er als „eines der besten in Deutschland“ bezeichnete. An die lange Beschreibung derjenigen Eigenschaften von Orchester und Dirigent, die die Meisterschaft eines Ensembles ausmachten und die Wiślicki, wie er ausdrücklich zugab, in Bilse und seinen Musikern in höchstem Maße verwirklicht sah, schloss sich jedoch eine teilweise harsche Kritik an. Am unbedeutendsten war noch der Vorwurf, Bilse achte nicht genügend auf die Lautstärke der Blechbläser. Schwerer wog da schon der generalisierende Vorwurf, bei Bilse sei ein „Fehlen der Beseelung als Autor“ zu beobachten, „was notwendigerweise mit der Fähigkeit des Dirigierens verbunden ist“.⁵⁶

Die dann folgende Aussage über Bilse als Komponisten jedoch war geradezu vernichtend:

„Insgesamt zeichnet sich sein Werk weder durch Originalität der Gedanken aus, noch durch Eigenschaften, die gewöhnlich das höhere kompositorische Talent ausmachen, im Gegenteil, diese Werke sind schwach und ohne wirklich künstlerische Bedeutung.“⁵⁷

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass gerade die Kategorie der „Originalität“ in der musikästhetischen Diskussion der damaligen polnischen Intelligenz eine Schlüsselrolle spielte, wenn es um die Beurteilung von neuen Kompositionen ging, konnte das Urteil über Bilse als Komponisten kaum negativer ausfallen.⁵⁸

Vier Jahre später wiederholte derselbe Autor seine Vorwürfe, ergänzte sie jedoch noch um Klagen über die „Monotonie des Programms“, die er als „umso erstaunlicher“ bezeichnete, „als dass er es für dieselben Zuhörer verfasste, die sicherlich gerne neue, unbekannte Dinge hören würden“.⁵⁹ Im Jahr 1871 endlich warf Wiślicki dem wieder einmal in Warschau anwesenden Bilse offen seinen „Konservatismus“ vor, mit dem er das Publikum „zum hundertsten Male zur Bewunderung ein und derselben Potpourris,

⁵⁵ Diese Strömung war schon in den 1840er-Jahren in Posen entstanden, entwickelte sich immer mehr zur Gegenbewegung gegen die bis dahin vorherrschende Denkrichtung der Romantik und begann sich nach dem Januaraufstand 1863/64 auch in Warschau zu etablieren, so dass man in der polnischen Literaturgeschichte heutzutage vom „Warschauer Positivismus“ spricht.

⁵⁶ Wiślicki, Władysław: „Bilse i jego orkiestra“, in: *Kłosy*, Nr. 9, 1865, S. 107 f.

⁵⁷ Wiślicki, Władysław: „Bilse i jego orkiestra“, in: *Kłosy*, Nr. 9, 1865, S. 108.

⁵⁸ Zur polnischen Diskussion um „Originalität“ vgl. Leszek Polony: *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność* [Die polnische Form des Streits um das Wesen der Musik. Haupttendenzen im polnischen musikalisch-ästhetischen Denken von der Aufklärung bis zur Gegenwart], Kraków 1991 sowie Ritter: *Musik für die Nation* [wie Anm. 27], „Zwei Dilemmata der Standortbestimmung“, S. 446–484.

⁵⁹ Wiślicki, Władysław, in: *Kłosy*, Nr. 211, 1869, S. 37.

Walzer, Kontretänze, Märsche und kleiner für Orchester gesetzter Werke von Schumann, Schubert usw. zwänge“, wobei er allerdings „gerne die Sinfonien ausnahm“. ⁶⁰

9. Bilse und die polnische Nationalbewegung

Auch wenn Bilse und sein Orchester nicht das ganze Jahr über blieben, so häuften sich doch Anlässe und Konzerte, die zeigten, dass die Musiker und ihr Dirigent ganz offensichtlich an den Belangen des polnischen Musiklebens in ihrer Wirkungsstätte Anteil nahmen. So kündigte Józef Sikorski an, dass Bilse am 7. August 1857 ein Benefizkonzert für die „Warschauer Gesellschaft zur Unterstützung von Musikern und ihrer Hinterbliebenen“ (Warszawskie Towarzystwo wsparcia artystów muzycznych oraz wdów i sierot po nich“) geben wolle, auf dem unter anderem eine Sinfonie von Nils Gade erklingen sollte. ⁶¹

Als Bilse im Jahr 1860 wieder in Warschau erschien,

„beschloß er, dankbar für die Aufnahme, die ihn in Warschau empfing, in einigen Tagen ein Sonderkonzert zum Nutzen des Musikinstitutes zu geben und somit auch seinen Ziegelstein zu diesem Ziel beizutragen.“ ⁶²

Diese Absicht hatte in den Augen der Warschauer musikalischen Intelligenz besonderen Wert, denn Bilse bezeugte dadurch, dass auch ihm am Aufbau solider Strukturen des Warschauer Musiklebens gelegen war. Wenig zuvor nämlich hatte Apolinary Kątski eine Sammlungsbewegung ins Leben gerufen, deren Ziel die Finanzierung eines neu zu gründenden Musikinstituts sein sollte, das die Aufgaben eines nicht existierenden polnischen Konservatoriums übernehmen sollte – aufgrund der russischen Oberherrschaft jedoch war die Gründung einer Institution unter diesem Namen nicht möglich, weshalb man auf die neutrale Bezeichnung „Musikinstitut“ auswich. Dankbar kommentierte der Journalist die Absichten Bilses:

„Dieser Gedanke ist ehrenwert und gut, und Herr Bilse hätte keine besseren Mittel finden können um zu zeigen, daß er nicht nur als Musiker Sympathie verdient, wofür er bei uns viele Hinweise erhält.“ ⁶³

Als Stanisław Moniuszko unter großer Anteilnahme der Bevölkerung zu Grabe getragen wurde, war es kein anderer als Bilse, der das Ereignis mit seinem Orchester musikalisch begleitete. Außerdem gab er ein Benefizkonzert für die Hinterbliebenen des Verstorbenen. Im *Kurier Warszawski* hieß es:

„Herr Bilse, der Leiter des deutschen Orchesters, krönte gestern seine rechtschaffenen Intentionen, die er schon beim Begräbnis des verehrten Herrn Moniuszko bewiesen hatte.“ ⁶⁴

Spätestens dieses Ereignis zeigte, wie fest Bilse und sein Orchester in das Musikleben der Stadt Warschau integriert waren. Bilse spielte die Ouverture und die Mazurka aus der *Halka*, ein weiteres Werk Moniuszkos, den Großen Trauermarsch und die Leonoren-Ouverture von Beethoven. Das Lob, das Bilse im *Kurier Warszawski* gerade für die

⁶⁰ Wiślicki, Władysław, in: *Kłosa*, Nr. 311, 1871, S. 378.

⁶¹ Józef Sikorski, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19, 24.7./5.8.1857, S. 146.

⁶² N.N., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 115, 2,5,1860, S. 2.

⁶³ ebd.

⁶⁴ Q., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 137, 12./24.6.1872, S. 1.

Aufführung eines so zentralen Nationalsymbols wie der Mazurka aus der *Halka* gezollt wurde, ließ sich nicht mehr steigern:

„Die Mazurka aus der „Halka“ wurde sehr gut aufgeführt. Wir zweifeln, ob Ausländer sie überhaupt besser spielen können. Mit donnerndem Beifall dankte auch das Publikum Herrn Bilde für die „Mazurka“ und bat ihn um Wiederholung. Herr Bilde tat dem allgemeinen Verlangen Genüge, wofür er von neuem donnernden Applaus erhielt.“⁶⁵

Bilde tat also einiges, um sich in Warschau beliebt zu machen. Auch wenn er damit großen Erfolg hatte, so war er doch alles andere als ein Revolutionär, der um der Unterstützung einer Nationalbewegung willen die eigene Stellung in Gefahr brachte. Das zeigt paradigmatisch die Tatsache, dass Bilde eine seiner Kompositionen, und zwar die Anna-Polka op. 18, der Tochter des damaligen russischen Statthalters, des Fürsten Gorčakov, widmete,⁶⁶ also einer Person, die in Kreisen der polnischen besseren Gesellschaft aufgrund ihrer Position eine *persona non grata* war.

10. Polnisches Selbstbewusstsein

Wie selbstbewusst man in Warschau bei allem Lob aber auch Bilde gegenüber auftrat, zeigen Besprechungen über Werke, bei deren Beurteilung sich die Autoren offensichtlich sicherer fühlten. So hieß es im *Kurier Warszawski* von 1868 in einer Rückschau auf Bildes Wirken in Warschau:

„Wir müssen zugeben, dass alle Opernkompositionen von ihm [Bilde] unvergleichlich schlechter aufgeführt werden als klassische Sachen. Das lässt sich besonderes von neueren Opern sagen. Der Grund dafür ist unserer Ansicht nach, dass die Aufführung derartiger Dinge unweigerlich eine gute Vertrautheit mit der Operntradition erfordert, deren Fehlen bei Bilde fühlbar ist. Ohne sie ist es auch mit größter Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit nicht möglich, alle Subtilitäten des Tempos zu beachten, eine so wichtige Grundbedingung. Daß Bilde diese Traditionen nicht genau kennt, ist für uns nicht verwunderlich, denn bei der dauernden Arbeit mit dem eigenen Orchester mag er auch die Zeit nicht haben, ins Theater zu gehen. Und nur dort kann man sie kennenlernen und mit ihnen vertraut werden, denn in den Partituren sucht man sie vergeblich.“⁶⁷

Diese Aussage wird erst vor dem Hintergrund verständlich, dass das Warschauer Opernmilieu im Jahre 1858 mit der Uraufführung von Moniuszkos *Halka* und der Berufung Moniuszkos als Operndirigent nach Warschau eine wesentliche Stärkung und zusätzliche Konsolidierung erfahren hatte – ganz im Gegensatz zum Bereich der sinfonischen Musik, wo man nach wie vor auf ausländische Ensembles wie Bildes Orchester angewiesen war.

⁶⁵ Q., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 137, 12./24.6.1872, S. 1.

⁶⁶ Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. J. G. Güntzel, Detmold.

⁶⁷ N.N., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 143, 27.6.1868, S. 2.

Ganz zu Anfang von Bilses Warschauer Wirksamkeit im Jahre 1857 hatte Józef Sikorski den Neuankömmling ermahnt, seine Vorschläge ernst zunehmen, als es um den Wunsch nach einer Sinfonie ging, und geschrieben:

„Herr Bilse möge unsere Vorschläge überdenken, ihnen zustimmen und unser so langes Warten [auf eine Sinfonie] belohnen, dann werde wir den früheren Groll gegen ihn vergessen und zugeben, daß manchmal *der Deutsche dem Polen ein Bruder* [i. Orig. kursiv]⁶⁸ sein kann [...]“⁶⁹

Die musikalische Umrahmung der Begräbnisfeierlichkeiten des polnischen Nationalkomponisten durch einen deutschen Dirigenten mit seinem Orchester wurde also ganz offensichtlich auch als eine Art deutsch-polnischer Verbrüderung gesehen.

Das ist umso bemerkenswerter, als dass beim Lesen der Konzertbesprechungen Bilses in Warschau auffällt, dass immer wieder auch dezidiert polnisch-patriotische und deutschkritische Töne mitschwangen. Dabei lassen sich zwei Ebenen unterscheiden: zum einen die Wirksamkeit zeitgenössischer Autostereotypen und Deutschenbilder, zum anderen aber auch – eng damit verwoben, aber dennoch auf einer anderen Ebene – ein spezieller Umgang mit dem Gefühl der deutschen Überlegenheit hinsichtlich der Musik.

Ein Beispiel für die erste Ebene sind Beschreibungen über die „Disziplin“ und „Ordnung“ des Bilse’schen Orchesters – hier spiegelt sich offenkundig ein polnisches Stereotyp über die Deutschen, insbesondere die Preußen, wider.⁷⁰ Hingegen leitete der Rezensent des *Ruch Muzyczny* die allwöchentliche Besprechung der Konzertereignisse in Polen am 18. Juli 1860 mit einer Klage über die Unkenntnis der Ausländer ein, die ein in der polnischen Kultur gängiges Autostereotyp bedient:

„Daß die Unbekanntheit unseres Landes unter den Ausländern den ganzen Unsinn über uns vermehrt hat, der sogar in wissenschaftlichen Büchern, z.B. in Geographien, gedruckt ist, ist allen bekannt. Seit etwa 30 Jahren fängt es an in dieser Hinsicht besser zu werden; aber in von uns weit entfernten Gegenden blieben Ansichten über Polen bestehen und werden möglicherweise noch lange bleiben, die zeigen, dass man uns noch heute für fast prähistorische Menschen hält [...]“⁷¹

Umso positiver erscheint nach dieser noch länger fortgesetzten Tirade die Einführung Bilses:

„Von diesem allen hebt sich wenig heraus. An die erste Stelle stellt jeder das Orchester Bilses [...]“⁷²

Gekränkte nationale Eitelkeit einerseits und der Wunsch nach Aufbau eines eigenen Musiklebens andererseits führten dabei oft zu Kontroversen, die am Beispiel Bilses ausgefochten wurden. In der *Kronika Warszawska* etwa ließ der Rezensent im Anschluss an die Besprechung eines Konzertes von Bilse und seinem Orchester einen „Aufruf an unsere Talente“ folgen, in dem er dazu aufforderte, nun „selbst an die Arbeit zu gehen“ und statt des „Geschreis nach fremden, herbeikommenden [...] Orchestern“ nun

⁶⁸ Hierbei handelt es sich um die Aufnahme eines polnischen Sprichworts: *Jak świat światem, Niemiec nigdy nie będzie Polakowi bratem* (etwa: Solange die Welt besteht, wird der Deutsche niemals dem Polen ein Bruder sein).

⁶⁹ Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 15, 26.7./8.7.1857, S. 113.

⁷⁰ Allerdings wurde die Perfektion des Bilse’schen Orchesters auch anderswo gerühmt, vgl. Grotjahn [wie Anm. 3], S. 1.

⁷¹ O. T.: „Gazeta Muzyczna. Z kraju“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 29, 6./18.7.1860, Sp. 476.

⁷² ebd.

schleunigst ein eigenes Orchester zu bilden und nicht damit zu warten, bis später aus der Tätigkeit des Musikinstituts ein solches hervorgehen werde. Denn es sei

„nicht gerade ein ökonomischer Weg, während der ganzen Zeit unsere Geldbeutel in die Unternehmungen Fremder zu geben, sondern doch besser, die Abgaben für das Orchester seinen eigenen Mitgliedern zu zahlen.“⁷³

Dass diese Worte wohl auf Bilses Orchester gemünzt waren, auch wenn das nicht offen ausgesprochen wurde, war für seinen Kollegen, den Berichterstatter des *Ruch Muzyczny*, eine klare Angelegenheit, was ihn zu einer entschiedenen Replik veranlasste:

„Aber ich habe mich über den Berichterstatter in einer der Warschauer Zeitungen erschreckt, der in einem Anfall von Patriotismus erlauben wollte, unseren Landsleuten den Geldbeutel auszubeuten – aber nicht den Ausländern. [...] Ich hingegen sage diesem Herrn Berichterstatter, dass nur wenige seine Ansicht teilen. An den Anklagen der nach Polen kommenden [Orchester] ist viel Richtiges, es fehlt aber auch nicht an Unrichtigem.“⁷⁴

Lang und breit zählte der Korrespondent des *Ruch Muzyczny* dann die Namen sämtlicher Komponisten auf, deren Werke Bilse in Warschau gespielt hatte und stellte dann die rhetorische Frage, ob sich Bilse dadurch denn keine Verdienste in Warschau erworben habe? Bilse habe ja auch Werke polnischer Komponisten aufgeführt, wie etwa die *Humoreske* von Józef Ignacy Dobrzyński:

„Dieser Herr Dobrzyński hatte sie [die *Humoreske*] seit langem in der Schublade – und warum wurde sie denn sogar dann nicht aufgeführt, als dieser Komponist selbst ein *polnisches* [i. Orig. kursiv – RR] Orchester leitete?“⁷⁵

Abschließend stellte der Redakteur die Gretchenfrage an seinen Kollegen:

„Eine interessante Angelegenheit und ein keineswegs unwichtiges Problem ist es, ob dieser Berichterstatter sich über Bilse deshalb erregte, weil er ein Ausländer, oder weil er ein Musiker ist? Das eine wie das andere würde dem heutigen Geist entsprechen. So oder so, ich erlaube mir die Gegner der Musik und diejenigen Bilses (wenn es sie gibt) darauf aufmerksam zu machen, dass in dem Maße wie Musik für die Menschen notwendig ist, es nicht leicht ist ein gutes Orchester zu haben. Es ist nämlich nicht genug, Kandidaten für die Mitgliedschaft für ein Orchester zu haben: man muß sie erst dazu ausbilden - und das verlangt Zeit und Arbeit. Wir werden nach sechs oder wie viel Jahren sehen, was für uns in dieser Hinsicht das Musikinstitut leistet...“⁷⁶

In ganz ähnlicher Weise griffen polnische Autoren Bilse nach seinen Wohltätigkeitskonzerten an: Sikorski sah sich gezwungen, in der nächsten Nummer auf Vorwürfe einzugehen, die „Warschauer Gesellschaft zur Unterstützung von Musikern und ihren Hinterbliebenen“ habe „das Mitgefühl eines Ausländers“ nötig, „als ob wir selbst uns nicht helfen könnten?“⁷⁷ Sikorski konterte und gab den Schwarzen Peter an die Adressaten zurück: „Eh! Sie kommen zurecht wie sie können, aber dass sie nicht anders zurecht kommen, ist die Schuld der Umstände, von denen in der vorherigen Nummer die Rede war.“⁷⁸

⁷³ A. B.: *Wiadomości Bieżące*, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, S. 2 f.

⁷⁴ P. A., in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 47, 9.21.11.1860, Sp. 755.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ P. A., in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 47, 9.21.11.1860, Sp. 756.

⁷⁷ Józef Sikorski: „Kronika Krajowa“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 20, 31.7./12.8.1857, S.154.

⁷⁸ ebd.

11. Resümee

Bilde traf mit seinem Orchester in Warschau also auf eine Situation, in der seine Konzerte nicht nur einfach einen Wunsch nach lediglich schöngeistigem Musikgenuss befriedigten. Vielmehr geriet er sogleich mitten in den Warschauer Kampf der Interessen der polnischen Intelligenz. Auf der einen Seite standen die Musikkritiker und –publizisten, die den Ankömmling als Mittel zur Befestigung und Intensivierung eines Warschauer – und das bedeutete zugleich: eines polnischen – Musiklebens zu benutzen suchten. Diese Bemühungen waren Teil der Bestrebungen nach der Wiedergewinnung eines unabhängigen polnischen Staates, an denen das Gebiet der Musik seit dem Entstehen der polnischen Nationalbewegung integralen Anteil hatte. Auf der anderen Seite stand das sich in der zweiten Jahrhunderthälfte gerade in Warschau langsam entwickelnde Großbürgertum, für das Musik kaum mehr als repräsentative Funktionen hatte.

Im Rückblick und im Vergleich mit der Situation in Warschau nach den Ersten und sogar noch nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich festhalten, dass den Bemühungen der Warschauer Musikkritiker, durch die Forderung an Bilde nach Aufführung von Sinfonien den Kenntnisstand hinsichtlich der Musik beim Publikum zu verbessern und dadurch für eine breitere Basis der Nationalbewegung zu sorgen, nur geringer Erfolg beschieden war. Auch noch im 20. Jahrhundert finden sich Klagen über einen sehr eng begrenzten Kreis der Musikliebhaber. Allerdings bildeten Bildes Aufführungen der wichtigsten Sinfonien der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nun auch in Warschau doch einen ganz wichtigen Baustein für die Festigung der Warschauer und der polnischen sinfonischen Kultur, auch wenn es zur Etablierung einer gefestigten polnischen Sinfonik erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen sollte – als Stichjahr kann man die Eröffnung der Warschauer Philharmonie im Jahre 1902 betrachten.

Bilde selbst verfolgte mit seinen Warschauer Auftritten vorrangig seine eigenen Interessen, was ihn jedoch nicht daran hinderte, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten (Benefizkonzerte o. ä.) für die Belange der polnischen Nationalbewegung einzusetzen, deren Vertreter er in Form der wichtigsten Komponisten ja meist persönlich kennenlernen konnte. Das Wirken eines Deutschen in Warschau wurde mit zunehmender Verkomplizierung des deutsch/preußisch-polnischen Verhältnisses nicht nur positiv, sondern auch mit nationalistisch-kritischen Untertönen betrachtet. Die Kritiken lasen zwei Positionen erkennen, die die polnische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts prägten: auf der einen Seite stand die Bewunderung und Anerkennung der Vorbildfunktion Bildes, auf der anderen Seite jedoch die Idee nach Entwicklung einer genuinen Eigenständigkeit, was sich etwa im Verlangen an Bilde äußerte, mehr Werke polnischer Komponisten zu Gehör zu bringen. Das Dilemma gerade der Vertreter dieser Richtung bestand jedoch darin, dass die Strukturen, die zur Hervorbringung des Eigenen notwendig waren, erst noch geschaffen werden mussten, so dass man nolens volens auch aus dieser Position heraus die Vorbildfunktion Bildes anerkennen musste. Erst der erwähnte Umschwung um die Wende zum 20. Jahrhundert brachte hier eine Lösung.

KLEINE BEITRÄGE

Der Komponist Hans Sommer (1837–1922) und seine Musikbibliothek

von Hans-Christoph Mauruschat, Berlin

Die umfangreiche musikalische Quellensammlung und Musikbibliothek des Komponisten und Mathematikers Hans Sommer (* 20. Jul. 1837 in Braunschweig, † 26. Apr. 1922 ebenda)¹ ist bis heute zusammen mit dem persönlichen Nachlass im Familienbesitz verblieben, konnte bislang nie wissenschaftlich ausgewertet werden und geriet in Vergessenheit. Nur 1962 nutzte das Braunschweigische Landesmuseum frühere Kenntnisse über die Sammlung für eine Ausstellung „Drei Jahrhunderte Musik- und Theaterleben im Braunschweigischen (1571–1871)“ und erbat Leihgaben. Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Sammlung in größerem Umfang – außer Sommers eigenen Forschungen als Mitglied (seit 1880) in der von Robert Eitner geführten „Gesellschaft für Musikforschung“ – ist erst seit 1999 durch die Gründung eines Fördervereins „zur Forschung am Hans-Sommer-Archiv, Berlin“ möglich geworden. Im Jahr 2007 hat RISM die Titelaufnahme der handschriftlichen Quellen und frühen Drucke abgeschlossen² und hat zunächst die Datensätze der handschriftlichen Quellen zugänglich gemacht³. Es wurden Signaturen vergeben, und das in Berlin befindliche Privatarchiv erhielt von RISM das Bibliothekssigel „D-Bsommer“.

Hans Sommer war Vorsitzender der „Genossenschaft Deutscher Komponisten“ (1898–1903) und leitete in dieser Funktion am 14. Januar 1903 die Gründungssitzung der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ und der daran angeschlossenen Verwertungsgesellschaft AFMA. Von 1903 bis 1911 war er Mitglied im Vorstand des ADMV, wurde 1895 zum Mitglied der Niederländischen „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst“ und 1922 der „Preußischen Akademie der Künste zu Berlin“ ernannt.

Ersten Kompositionsunterricht hatte Sommer in den 1850er-Jahren während eines Mathematik- und Physikstudiums in Göttingen bei Julius Otto Grimm und während eines längeren Berlin-Aufenthalts bei Adolf Bernhard Marx erhalten und seine Studien nach der Rückkehr in die Heimatstadt Braunschweig in den 1860er-Jahren bei Wilhelm Meves (1808–1871) fortgesetzt⁴.

In den 1880er-Jahren, nachdem er eine bis dahin erfolgreiche naturwissenschaftlich-akademische Karriere zugunsten seiner musikalischen Ambitionen radikal beendet hatte, erwarb sich Sommer schnell Reputation als Liedkomponist. Er veröffentlichte in kurzer Zeit bei Henry Litolff's in Braunschweig mehr als einhundert Lieder und Balladen. Ende 1884 orchestrierte Sommer seinen wenige Monate zuvor als op. 6 veröffentlichten sechsteiligen Liedzyklus *Sapphos Gesänge* (Carmen Sylva) im Anschluss an einen kurzen Studienaufenthalt bei Franz Liszt und war damit im deutschen Sprachraum – wenn man von Wendelin Weißheimers originärer Orchesterfassung der Konzert-Ballade *Die Löwenbraut* (Adalbert von Chamisso) absieht – der Erste, der an Liszt anknüpfend begann, eigene zunächst mit Klavierbegleitung konzipierte Sololieder zu Orchester gesängen umzuformen. Auch diese Orchesterlieder erschienen bei Litolff.

¹ Hans Sommers Geburtsname lautet Hans Friedrich August Zincken genannt Sommer. Als Komponist trat er zunächst unter einem durch Anagrammieren des Namens entwickelten Pseudonym „E. T. Neckniz“ an die Öffentlichkeit (u. a. mit der Oper *Der Nachtwächter*, Uraufführung am 22. November 1865, Hoftheater Braunschweig). Ab der Veröffentlichung des op. 1 (um 1875) verwendete er ausschließlich die verkürzte Namensform Hans Sommer. Unter Hans Zin(c)ken genannt Sommer veröffentlichte er bis einschließlich 1876 naturwissenschaftliche Arbeiten.

² Bei den Musikhandschriften sind dies etwa 550 Einträge, bei den Musikdrucken um die 2.250.

³ Die Datensätze sind im Rahmen der letzten Ausgabe der RISM-Datenbank zur Serie A/II erschienen.

⁴ Vgl. Erich Valentin, *Hans Sommer. Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters*, Braunschweig 1939.

Mit dem Einakter *Saint Foix*⁵, einer im Untertitel „Heiteres Bühnenspiel“ genannten, durchkomponierten „neue(n) Art Konversations-Oper tunlichst auf Wagner'scher Grundlage“ (so Sommer), suchte Sommer mit der Hinwendung zu einer Art musikalischem Historismus auf Basis eigener gattungsgeschichtlicher Forschungen, unter Einbeziehung von Spielopernelementen des 18. Jahrhunderts und in bewusster Abgrenzung von der Operette, nach einer Neudefinition des Genres der Komischen Oper. Das Libretto schrieb Hans Paul von Wolzogen auf Basis eines von Sommer bei der Durchsicht alter Operntexte entdeckten, 1802 von Angelo Tarchi (*Une aventure de M. de Sainte-Foix ou Le coup d'épée*) vertonten Opernstoffs Alexandre-Vincent Pineux-Duvals. In allen wichtigen Parametern folgte Eugen d'Albert mit *Die Abreise*⁶ – nach einem Libretto Ferdinand Graf Sporcks, der in den Jahren zuvor für Sommer, Richard Strauss, Max Schillings und zusammen mit Hans von Wolzogen gearbeitet hatte – dem Vorbild Sommers nach. Der Einfluss des *Saint Foix* reicht bis zu Strauss, dessen *Der Rosenkavalier* ebenfalls signifikante Parallelen aufweist, übrigens auch in der Charakterzeichnung der männlichen Hauptrolle; und dies kaum zufällig, denn Strauss hatte bereits das Libretto des *Saint Foix* noch vor der Vertonung offensichtlich mehr als einmal zur Ansicht erhalten. Dabei hatte er (wie später im Zusammenhang mit dem *Rosenkavalier*) den Vergleich mit Mozarts *Le nozze di Figaro* und Rossinis *Il barbiere di Siviglia* angestellt⁷ und nachfolgend auch den Kompositionsprozess des *Saint Foix* interessiert verfolgt⁸. Bis kurz vor der Premiere war er als Uraufführungsdirigent geplant⁹ und behielt die Oper, die zunächst nur noch – neben der Uraufführung in München – 1895 in Weimar Aufführungen erlebt hatte, mindestens bis 1908 insoweit im Kopf, als dass er sie im Laufe des Jahres aus eigener Initiative sowohl Schillings in Stuttgart als auch Ernst von Schuch in Dresden zur Aufführung empfahl.¹⁰ Die bislang letzten Aufführungen des Werkes fanden 1912 unter Schillings an der Hofoper Stuttgart statt.

Die Musikbibliothek Sommers, mit ihrer Vielzahl an Früh- und Erstdrucken französischer Libretti und Partituren sowie deutscher, italienischer und englischer Klavierauszüge von Komischen Opern, Intermezzi, Operetten und Singspielen des 18. und frühen 19. Jahrhundert, dürfte ihm in der Entwurfphase des *Saint Foix* hinsichtlich der Ausgestaltung eines musikalischen Neorokoko enorm hilfreich und Hauptinspirationsquelle gewesen sein. Sie stützt sich auf große Teile zweier früherer Privatsammlungen. Zunächst erwarb Sommer wohl 1863 ein Konvolut Musiktheoretika (mit Drucken ab dem 16. Jahrhundert) und handschriftlicher, autographischer, teilautographischer bzw. gedruckter Musikalia von seinem Kompositionslehrer Wilhelm Meves, einem Konzertmeister der Braunschweiger Hofkapelle. Meves gehörte im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel ab etwa 1845 zu den herausragenden Privatsammlern von musikalischen Quellen. Im Anschluss an die

⁵ erschien 1893 als Partitur und Klavierauszug im Kommissionsverlag Leede Leipzig, UA am 31. Oktober 1894, Hoftheater München

⁶ UA am 28. Oktober 1898, Opernhaus Frankfurt am Main.

⁷ Richard Strauss aus Bad Reichenhall in einem Brief an Hans Sommer vom 17. Juli 1892: „Hochverehrter, lieber Freund! Herzlichen Dank für die Übersendung des *Saint-Foix*, der mir ausgezeichnet gefallen hat. Die kleine Komödie ist nun in der Wolzogenschen Fassung ein Meisterstück, die Charakterisierung, besonders des Titelhelden, ganz vorzüglich – kurz ich gratuliere von ganzem Herzen zu dem famosen Stoff u. wünsche Ihnen die allerglücklichste Stimmung u. die denkbar größte Freude für die musikalische Bearbeitung, in der das reizvolle Theaterstück ein modernes Pendant zum *Barbier von Sevilla* u. *Figaros Hochzeit* werden kann.“

⁸ Strauss aus Luxor in einem Brief an Sommer vom 13. März 1893: „Was macht Ihre Kunst? Ist der Einakter fertig? Ich bin sehr gespannt darauf; haben Sie ihn nach Coburg geschickt? Hoffentlich können wir in Weimar, wenn mich ein schweres Schicksal wieder dahin zurückführen sollte, wo nun – na! ich will's herunterschlucken, es geht mich ja nichts an –, Ihre Oper diesmal zuerst aufzuführen, wenn nicht – na! schon wieder! – *Silentium!* Im Voraus meine Glückwünsche zur möglichst gelungenen Vollendung!“

⁹ Strauss aus München in einem Brief an Sommer vom 8. Oktober 1894: „*St. Foix* ist auf den 30. [sic!] Oktober angesetzt. Leider ist mir dadurch die Direktion des Werkes, die mir Possart im September bereits übertragen hatte, entgangen, da ich am 29. in Berlin Concert gebe u. Possart die Erstaufführung nicht verlegen zu können behauptet.“ Ernst von Possart (1841–1921) war zu der Zeit Intendant des Königlich Bayerischen Hoftheaters in München. Die Uraufführung am 31. Oktober 1894 wurde dann von GMD Hermann Levi geleitet.

¹⁰ Strauss aus Berlin auf einer Postkarte an Sommer vom 3. März 1908: „Verehrter Freund! Ich hatte soeben Gelegenheit, an Schuch, der einen Einakter sucht, wärmstens Ihren *St. Foix* zu empfehlen.“ Vgl. auch Richard Strauss – Max von Schillings *Ein Briefwechsel*, hrsg. von Roswitha Schlötterer, Pfaffenhofen 1987 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München 9.), S. 140.

Übernahme der Meves-Sammlung baute Sommer durch Zukäufe seine Musikbibliothek weiter aus. So gelangten um 1880 größere Teile der umfangreichen Musikaliensammlung des Berliner Musikforschers Ernst Otto Timotheus Lindner (1820–1867) in seinen Besitz, u. a. das Autograph von Vincenzo Righinis *Gerusalemme liberata*¹¹. Einzelne Drucke der Sommer-Sammlung mit dem Besitzstempel „Lindner'sche/Musik-Bibliothek“ sind in Lindners Veröffentlichungen zitiert. Außerdem sind einige Handschriften und Drucke aus dem Nachlass der Braunschweiger Hofkapellmeister Johann Gottfried Schwanberger und Albert Methfessel über Meves in Sommers Besitz überliefert sowie Handschriften aus der 1824 veräußerten Musikbibliothek Johann Joachim Eschenburgs.¹² Von Meves' Hand existiert ein Katalog mit der Datierung „Br[unschweig] 1863“ und der Überschrift „Herr Dr. Hans Sommer“, der nahe zu identisch ist mit den im Sommer-Nachlass befindlichen Musikalia, die den handschriftlichen Besitzvermerk „W. Meves“ tragen. Der Nachlass von Lindner ist von 1879 an durch Leo Liepmannsohn in Berlin verkauft worden. Sowohl der Liepmannsohn-Katalog der Lindner-Sammlung (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg), wie auch gedruckte Kataloge der Nachlassauktionen von Schwanberger und Eschenburg (in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel) sind überliefert. Sommer katalogisierte für sich die gesamte Sammlung und ermittelte für die Bühnenwerke zusätzlich jeweils die Uraufführungsdaten.

Die Musikbibliothek Sommers ist vergleichbar mit bedeutenden Berliner Privatsammlungen der Zeit wie denen von Robert Eitner und Franz Commer.¹³ Allerdings sind diese Sammlungen genauso wie die Lindners posthum über Liepmannsohn veräußert und so auseinandergerissen worden. Im Gegensatz dazu ist die Musikbibliothek Sommers als eine der substanziellen musikalischen Privat-Quellensammlungen Nord- und Mitteldeutschlands der zweiten Hälfte des 19. Jh. bis in die heutige Zeit in Privatbesitz vollständig erhalten geblieben und ermöglicht nun nachhaltige Forschung zur Provenienz der Quellen, die sich in diesem speziellen Fall nicht nur auf Hinweise aus Auktions- oder Bestandskatalogen zu stützen braucht. Die Bibliothek bietet so – neben vielen anderen Aspekten zukünftiger wissenschaftlicher Forschung – zunächst vor allem die Möglichkeit, Erkenntnisse der Überlieferungsgeschichte musikalischer Quellen durch die Sammlertätigkeit von Privatgelehrten und Musikern im 19. Jahrhundert zu vertiefen.

¹¹ Die Uraufführung dieses Werkes fand zusammen mit Vincenzo Righinis *La selva incantata* am 24. Januar 1803 an der Hofoper Berlin statt. Vgl. Christoph Henzel, *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, [Die Opere serie Vincenzo Righinis] Diss. Berlin 1993, Stuttgart/Weimar 1994, S. 46.

¹² Vgl. Christine und Dieter Martin, „Johann Joachim Eschenburgs Musikalien. Erträge eines unbekanntenen Auktionskataloges“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert*, 24 [2000], H. 1, S. 54–74. Vgl. auch Laurenz Lütteken, „Eschenburg, Johann Joachim“, in: *MGG2*, Personenteil 6, Kassel 2002, Sp. 466 ff.

¹³ In der Musikbibliothek von Franz Commer waren bedeutende Teile der Sammlung von Carl Georg von Winterfeld aufgegangen.

BERICHTE

Dresden, 24. und 25. Mai 2007:

„Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur“

von Wolfgang Mende, Dresden

„Landschaften“, das assoziationsreiche Motto der Dresdner Musikfestspiele des Jahres 2007 gab dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Dresden den Impuls, in einem Symposium nach dem komplexen Verhältnis zwischen Natur und Musik zu fragen. Es griff damit eine Fragestellung auf, die mit dem Abstieg der kosmologischen Musikanschauung seit der Aufklärung an die Peripherie des ästhetischen Diskurses gedrängt wurde, die aber angesichts der Erschütterungen einer auf den subjektiven Ausdruck gegründeten Ästhetik im 20. Jahrhundert unverkennbar an Relevanz gewonnen hat. Nicht von ungefähr konzentrierte sich der größte Teil der zwölf Vorträge auf Aspekte der Neuen Musik, die aber fast durchgängig von Rückblicken in die Kulturgeschichte flankiert waren. Gerade die Heterogenität der Themen forderte immer wieder zu übergreifenden systematischen Überlegungen heraus, die der Diskussion ihren besonderen Wert verliehen haben.

Jörn Peter Hiekel (Dresden), der zusammen mit Manuel Gervink für die Organisation des Symposiums verantwortlich zeichnete, ging in seinem Eröffnungsbeitrag der Verwendung des Begriffs ‚Klanglandschaften‘ nach. In dem bunten Spektrum von Touristikangeboten über soundscape-Projekte bis zur Klangrealistik eines Helmut Lachenmann fand er als gemeinsame Tendenz eine Fokussierung der Wahrnehmung auf den künstlerisch nicht überformten Klang des Alltäglichen. Helga de la Motte-Haber (Berlin), die 2000 eine maßstabsetzende Abhandlung zu der Thematik vorgelegt hat, systematisierte die Vielzahl möglicher Naturbegriffe zu vier Grundtypen: Natur als Erscheinung einer ewigen Ordnung, Natur als beherrschbarer Energie- und Materialvorrat, Natur als rätselhaftes Fremdes und Natur als ökologisches System. Eine Pointe ihrer Typologie bildete die Auffassung, dass der letzte Naturbegriff, der beispielsweise die akustisch-ökologischen Arbeiten des Kanadiers Murray Schafer prägte, tendenziell mit dem zweiten, dem technisch-imperialen konvergiere.

Über die Frage, inwiefern die weitgehende Tilgung der „ersten Natur“, wie sie beispielsweise in elektroakustischer Musik verwirklicht sei, einen Verlust in ästhetischer Hinsicht bedeute, reflektierte Albrecht von Massow (Weimar). Sabine Sanio (Berlin) gab einen Abriss des europäischen Diskurses über das Naturschöne und deutete Ansätze einer ästhetischen Rehabilitierung dieser Kategorie in zeitgenössischen soundscape-Arbeiten an. Den Dialog historisch und kulturell unterschiedlicher Naturauffassungen untersuchte Wolfgang Lessing (Dresden) am Beispiel von Kompositionen, die 1999 im Rahmen eines Projekts der Siemens-Kulturstiftung zum Naturbild Goethes entstanden sind. Christian Utz (Wien) zog Gernot Böhmes naturästhetische Kategorien Physiognomie und Atmosphäre heran, um das Verhältnis von Innen- und Außenwelt zu beschreiben, wie es in Salvatore Sciarrinos Gesualdo-Oper *Luci mie traditrici* gestaltet ist. Bemerkenswerte Einsichten eröffnete sein Rückblick auf vergleichbare Konstruktionen eines autopoeitischen Sprechens der Natur bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse. Wolfgang Mende (Dresden) zeigte, wie Franz Schreker in *Der ferne Klang* das durch die Kunst der Romantik vermittelte, poetische Naturerleben als ein Modell der Wirklichkeitskonstruktion darstellt, das die Autonomie des Subjekts gefährdet.

Die beiden folgenden Beiträge beleuchteten Naturauffassungen des 17. Jahrhunderts. Matthias Herrmann (Dresden) demonstrierte die Verankerung der im Œuvre Heinrich Schütz' vorkommenden Naturmetaphern im humanistischen Bildungskanon des Komponisten. Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Musikanschauung, moderner Naturwissenschaft und einer am Ideal artifiziell gestalteter Natur orientierten Kunstpraxis zeigte Manuel Gervink (Dresden) in seinem

Porträt des Gartenarchitekten, Ingenieurs und Musiktheoretikers Salomon de Caus (1576–1626) auf. Die Brücke zur Gegenwart schlug wiederum der Kunsthistoriker Henry Keazor (Frankfurt am Main). Er entdeckte in Musikvideos von Michel Gondry und Björk, in denen isländische Naturaufnahmen in Interferenz mit Motiven der modernen Zivilisation eine suggestive Seelenlandschaft entwerfen, Bezüge zur alten Vorstellung einer Analogie von Mikro- und Makrokosmos.

Die künstlerische Rezeption historischer Naturbilder behandelte auch der Doppelvortrag der Kunsthistorikerin Elisabeth Oy-Marra (Mainz) und von Martin Zenck (Würzburg). Sie fanden in Nicolas Poussins Sintflutgemälde *L'Hiver, dit aussi le déluge* wie auch in dessen Verarbeitung in Hugues Dufourts Orchesterwerk „Le déluge d'après Poussin“ aus dem Zyklus *Les hivers* eine Infragestellung der zyklischen Naturvorstellung, die die Naturvergessenheit des modernen Menschen andeuten kann. Burkhard Meischein (Berlin/Dresden) legte schließlich dar, wie sich Vertreter der deutschen Orgelbewegung in ideologischer Weise auf eine „natürliche Ordnung“ der Dinge berufen haben.

Neapel, 9. bis 11. November 2007:

„Domenico Scarlatti: musica e storia. Convegno internazionale“

von Friedrich Lippmann, Bonn

In das Jahr 2007 fiel der 250. Todestag Domenico Scarlattis, in Deutschland nicht eben sehr beachtet, aber auch in Italien nicht zum Anlass zahlreicher Konzerte und Aufführungen – etwa seiner kirchenmusikalischen und musikdramatischen Werke – genommen. Mit einer rühmlichen Ausnahme: dem auch mit Konzerten verbundenen internationalen Kongress in Neapel, veranstaltet vom Centro di Musica antica „Pietà de' Turchini“. Es war ein wahrhaft internationaler Kongress, mit Teilnehmern aus fast allen Erdteilen: Forscher aus Australien und Neuseeland, Japan, den USA trafen sich mit Kollegen aus Italien, Spanien, Portugal und Deutschland zu einem fruchtbaren Austausch. Verdiente italienische Scarlatti-Spezialisten der älteren Generation wie Roberto Pagano und Emilia Fadini diskutierten mit jüngeren Forschern wie Dinko Fabris, Paologiovanni Maione und den „Ausländern“, die von der Gastfreundschaft und dem Wissen der italienischen Kollegen beeindruckt waren. Leider konnten aus gesundheitlichen Gründen weder Kenneth Gilbert noch Joel Shevelhoff am Kongress teilnehmen. Von letzterem wurde eine bewegende Grußadresse verlesen, in welcher er zum Ausdruck brachte, dass bis vor etwa dreißig Jahren „dasjenige, was wir über Domenico Scarlatti wussten, kaum einen Fingerbreit ausmachte im Vergleich mit unseren Kenntnissen von Bach und Händel“. Aber auch heute noch, fährt Shevelhoff fort, tun wir uns trotz mancher neuen Erkenntnisse in der Scarlatti-Forschung schwer neben dem „Mount Everest der Forschung über die beiden großen deutschen Meister“.

Der neapolitanische Kongress hat sich redlich bemüht, dem Übelstand abzuhelpfen. Eine erste Gruppe von Referaten galt des Komponisten Anfängen. Rosalind Halton sprach über das Thema „From father to son: a musical relationship“; Saverio Franchi trug Überlegungen zum historischen Hintergrund der römischen Jahre Domenico Scarlattis vor. Giancarlo Rostirolla untersuchte die Verbindungen Scarlattis mit der Cappella Giulia und der Congregazione dei Musici di Santa Cecilia. Im Verein mit Giulia Veneziano widmete sich Dinko Fabris den frühen Kantaten, während Kate Eckersley, auch mithilfe von Gesangsbeispielen, die „vocal language“ Scarlattis eindrucksvoll interpretierte.

Ein zweiter Themenkreis galt der „Esperienza iberica“ mit schönen Beiträgen von Manuel Carlos de Brito, Nancy Louisa Lee Harper, Miguel Ángel Marín, José Maria Dominguez, Dean Sutcliffe und Emilia Fadini.

„Le prime opere di Domenico Scarlatti a Napoli e il loro contesto“ war das Generalthema der dritten Session. Hier referierten Paologiovanni Maione („La Cappella reale di Napoli all'aurora del Settecento“), Francesco Nocerino (über die verschiedenen Typen von Tasteninstrumenten zur

Zeit Scarlattis), Friedrich Lippmann (über Gaetano Greco, einen neapolitanischen Meister, der Domenico Scarlatti offensichtlich beeinflusst hat, wenn er nicht sogar einer seiner Lehrer war), Takashi Yamada (über die Quellen der ersten drei Opern des Komponisten) und Jean-François Lattarico (über die literarischen Quellen der *Ottavia restituita al trono*, derjenigen Oper, die am letzten Abend von der Cappella della Pietà de' Turchini unter der Leitung von Antonio Florio in hervorragender Interpretation geboten wurde). Roberto Pagano, Emilia Fadini und Frederick Hammond diskutierten zum Abschluss über „Fortuna und sfortune postume di Domenico Scarlatti“.

Ein zweites Konzert bot Sonaten Scarlattis, mit Ewald Demeyere am Clavicembalo.

Leider blieb die hoch bedeutende Kirchenmusik des Meisters außerhalb der Vorträge und Diskussionen. Dennoch: ein vorzüglicher und fruchtbarer Kongress.

Berlin, 29. November 2007:

„Georg Kreisler – Grenzgänger“

von Dahlia Borsche, Berlin

Das von Albrecht Riethmüller (Berlin) geleitete Forschungsprojekt „Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?“ im DFG-Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ beschäftigt sich mit verschiedenen Strategien, auf die in heutiger Zeit konstatierte Krise der Kunstmusik zu reagieren, die auch unterschiedliche Phänomene des Crossover umfassen. In diesem Zusammenhang lud das Projekt im November letzten Jahres mit einem eintägigen Workshop im Musikclub des Konzerthauses Berlin zu einer Auseinandersetzung mit Georg Kreisler ein. Mit seinem mannigfaltigen Œuvre aus Texten, Romanen, Bühnenstücken, Kabarett und Liedern sowie einer heute selten gewordenen Personalunion von Dichter, Komponist und Performer ist Kreisler für dieses Thema ein Paradebeispiel. Den besonderen Reiz der Veranstaltung machte die persönliche Anwesenheit Georg Kreislers aus, die dem Thema eine für historisch-wissenschaftliche Gegenstände erfrischende Aktualität und Vitalität verlieh.

Die Reihe der Referate, die die Vielschichtigkeit von Georg Kreislers Schaffen aus der Sicht der Musik beleuchteten, wurde von Albrecht Riethmüller eröffnet, der am Liedschaffen Kreislers das geschickte Jonglieren mit Zitaten zwischen Text und Musik fokussierte. In den beiden nächsten Vorträgen wurde jeweils ein Bereich des in vielen Genres tätigen Künstlers besprochen. Frédéric Döhl (Berlin) widmete sich dem Musiktheater, das neben dem Sprechtheater einen Hauptteil von Kreislers Bühnenstücken ausmacht und nach Ansicht des Referenten schillernd zwischen Singspiel, Musical, Komödie und Oper changiert. Kreislers literarischem Œuvre wendete sich Michael Custodis (Berlin) zu und legte dabei einen besonderen Schwerpunkt auf die verschiedenen Bedeutungen von Musik in Kreislers Romanen, Songtexten und autobiographischen Essays. Michael Seufert (Hamburg), gemeinsam mit Hans-Jürgen Fink Autor der Biographie *Georg Kreisler gibt es gar nicht*, gab in seinem Vortrag einen Überblick zu dessen Leben und Persönlichkeit. Als besondere Stärke Georg Kreislers kam im Verlauf der Veranstaltung seine lebenslange Reflexion politischer Themen immer wieder zur Sprache, die er mit schonungslosen Beobachtungen und scharfem Humor in seine Texte einzubauen verstand. Diesen politischen Aspekten widmete sich abschließend Friedrich Geiger (Hamburg). Wie schon die angeregten Gespräche zwischen den einzelnen Beiträgen wurde auch die darauf folgende Schlussdiskussion durch Kommentare Kreislers und die Mitwirkung des Publikums sehr bereichert.

Nürnberg, 7. bis 10. März 2008:

„Gluck auf dem Theater“

von Tanja Gölz, Mainz

Bereits zum zweiten Mal fanden in Nürnberg die Internationalen Gluck-Festspiele statt und gemäß dem Ansinnen von Mitbegründer Wulf Konold (Nürnberg), die Bereiche Theaterpraxis und Wissenschaft miteinander zu verbinden, wurden sie erneut mit einem interdisziplinären Symposium kombiniert, welches die Internationale Gluck-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau), dem Institut für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie dem Staatstheater Nürnberg veranstaltete.

Im Einführungsvortrag machte Daniel Brandenburg (Thurnau) deutlich, dass sich das Tagungsmotto einerseits am Festspiel-Gedanken orientiert, Christoph Willibald Glucks Schaffen in möglichst umfassender Bandbreite darzustellen und insbesondere seine weniger bekannten Werke auf die Bühne zu bringen, und andererseits den thematischen Rahmen bildet für den Versuch, die der jeweiligen Realisierung des musikdramatischen Bühnenwerkes zugrunde liegenden Produktionsbedingungen sowie das Zusammenspiel unterschiedlicher Gestaltungs- und Ausdrucksmittel zu beleuchten. So lag es nahe, die einzelnen Sektionen des Symposiums an den Festspielplan anzulehnen, wobei dem Alkestis-Stoff in seinem jeweiligen musik- und theaterhistorischen Kontext ein besonderer Stellenwert eingeräumt wurde. Mit dem antiken Mythos machte Peter Riemer (Saarbrücken) vertraut und betonte den realitätsnahen Ansatz in Euripides Drama *Alkestis*: Nicht durch göttliche Fügung, sondern durch die Neubesinnung auf menschliche Werte und die Freiheit des Handelns – verkörpert durch die Figur des Herakles – wird der Tod überwunden; die Protagonisten erscheinen im Durchleben des Konflikts als real Leidende und nicht als Spielbälle des Schicksals. Dass deren Handlungsmotive im Fortschreiben des Stoffes unterschiedliche Deutungen erfahren, zeigte Albert Gier (Bamberg) anhand der Rolle des Admet, der als absolutistischer Bewahrer seiner Dynastie dem Vorwurf des Egoismus ausgesetzt war, sich in den Textadaptionen der Aufklärung jedoch zum verantwortungs- und gefühlvollen Helden wandelt und sich die Gnade der Götter verdient, indem er zugunsten der gemeinsamen Kinder das größere Opfer auf sich nimmt, nämlich ohne die geliebte Gattin weiterzuleben. Auch in Glucks und Ranieri de' Calzabigis Reformoper *Alceste* (Wien 1767) wird die tugendhafte Opferbereitschaft durch das hilfreiche Eingreifen der Gottheit belohnt. Gerhard Croll (Salzburg) führte aus, dass mit diesem *lieto fine* die Publikumserwartung erfüllt, die Schlusszene jedoch in Abkehr von der herkömmlichen Praxis gestaltet wurde: So forderte Calzabigi für Apolls Auftritt nicht die übliche, ihn geräuschvoll herablassende und somit desillusionierende Apparatur, sondern einen zunächst verborgenen Olymp-Aufbau, auf dem der Gott quasi als *Deus sine machina* sichtbar und das Wunderbare seines Erscheinens unmittelbar spürbar wird. Großen Wert auf eine technisch aufwändige Bühnenausstattung legte der Pariser Bühnenbildner Giovanni Niccolo Servandoni bei seiner 1755 im Maschinensaal des Palais des Tuileries aufgeführten Eigenproduktion *Le Triomphe de l'amour conjugal* (Michèle Sajous-D'Oria, Bari). Auf Grundlage der *Alceste* von Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully präsentierte er eine durch wechselnde Dekorationen und pantomimisch agierende Schauspieler gekennzeichnete neue Gattung, zu der Charles Guillaume Alexandre die Musik beisteuerte und welche von der zeitgenössischen Kritik kontrovers diskutiert wurde. Dass die Überarbeitung von Glucks italienischer *Alceste* für die Pariser Bühne (1776) im Sinne einer fortlaufenden Verbesserung der Stringenz des musikalischen Dramas geschah, wies Dörte Schmidt (Berlin) nach. Hierbei interpretierte sie die Übersetzung des Werkes als kulturellen Transfer-Vorgang, in dessen Rahmen formale Anspielungen dem jeweiligen nationalen Kontext angepasst oder zugunsten der dramaturgischen Steigerung eliminiert wurden.

Herbert Schneider (Mainz) widmete sich *Alceste*-Adaptionen in Frankreich und stellte dabei die 1674 von Charles Perrault veröffentlichte Besprechung der *Alceste* von Quinault und Lully

den kritischen Abhandlungen Voltaires, Hector Berlioz' und Karl von Winterfelds gegenüber. Wie sehr die Wirkung der Gluck'schen Musik durch das Verständnis der Ausführenden bedingt wird, demonstrierte John Rice (Rochester/USA) anhand des Misserfolges der *Alceste*-Aufführung in Neapel 1785, an der Gluck nicht beteiligt war. Die Anwesenheit Calzabigis rettete zwar die Inszenierung, die musikalische Ausführung hingegen wurde von Norbert Hadavra, dem Sekretär des kaiserlichen Botschafters am Hof von Neapel, als eine Fehlinterpretation der Glucks Komposition kennzeichnenden „bella semplicità“ bewertet. Für die Mitwirkung an der Mailänder Produktion der *Alceste* im Jahre 1768 stellte sich Calzabigi nicht zur Verfügung, so dass seine Textgrundlage von Giuseppe Parini überarbeitet und von Pietro Alessandro Guglielmi vertont wurde, was Jörg Krämer (München) als konsequenten Versuch deutete, das Werk der Mailänder Publikumserwartung anzupassen; er verglich das Resultat mit Glucks und Calzabigis Reformansätzen. Tina Hartmann (Stuttgart) beschrieb das Bestreben Christoph Martin Wielands und Albert Schweitzers, mit ihrer 1773 in Weimar uraufgeführten *Alceste* eine neue Gattung der ernstesten, heroisch-empfindsamen Oper in deutscher Sprache zu schaffen, und ging zudem der Frage nach, inwieweit Glucks Kenntnis der Wieland/Schweitzer'schen *Alceste* seine Änderungen für die Pariser Fassung mitgeprägt haben mögen.

Unter dem Titel „Deutsches Nationaltheater in Wien“ widmete sich die zweite Tagungssektion der 1776 durch Joseph II. veranlassten Theaterreform sowie dem damit verbundenen Aufstieg des deutschen Singspiels in seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Elisabeth Grosegger (Wien) berichtete von den kaiserlichen Bestrebungen, anlässlich des russischen und württembergischen Staatsbesuches im Jahre 1781 ein repräsentatives Opernrepertoire zu formieren, welches u. a. Aufführungsserien von Glucks *Alceste*, *Orfeo ed Euridice* sowie der deutschsprachigen Produktionen *Iphigenia in Tauris* und *Die Pilgrime von Mekka* vorsah und worin die Referentin die Begründung einer zunehmenden Rezeptionskultur der Wiederholung sieht. Manuela Jahrmärker (Bayreuth) befasste sich mit der Figur des Malers Vertigo in Glucks letzter Opéra-comique *La Rencontre imprévue* (Wien 1764) sowie mit dessen Reflexionen über den Wettstreit der Künste und Glucks musikalischer Erwidern. In welchem Maße unterschiedliche Entstehungs- und Aufführungsbedingungen Einfluss auf die ständigen Veränderungsprozessen unterliegende dramatische Form der Opéra-comique haben, untersuchte Bruce Alan Brown (Los Angeles) anhand Glucks Umarbeitung seines Werkes *L'Arbre enchanté* (Wien 1759) für den Besuch von Erzherzog Maximilian in Versailles 1775. Thomas Betzwieser (Bayreuth) benannte in seinem Beitrag das Ballett der 1750er- und beginnenden 1760er-Jahre als die eigentliche Heimstatt des theatralen Türkismus und nahm den sich dort vollziehenden Wandel der Darstellung des Fremden vom barbarischen zum galant-großmütigen Orientalen ebenso in den Blick wie die Übernahme des Alla-turca-Idioms in Glucks Opéras-comiques *Le Cadi dupé* (1761) und *La Rencontre imprévue*. Musikphilologische Betrachtungen stellte Josef-Horst Lederer (Graz) mit der Untersuchung des Quellenmaterials an, auf dessen Grundlage 1780 im Wiener Burgtheater Glucks *Pilgrime von Mekka* in der deutschen Fassung aufgeführt wurden.

Mit einem Referat über die kreative Eitelkeit der Sänger zu Glucks Zeit eröffnete Thomas Seedorf (Karlsruhe) die der Struktur und Produktion der Opera seria gewidmete dritte Sektion des Symposions. Anhand der bedeutendsten opernästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts beleuchtete er die gängigen Kritikpunkte an den Sängern sowie deren zentrale Funktion im Opernbetrieb. Eine faszinierende Darstellung der in den 1780er-Jahren aufkeimenden Debatte um neue Standards des Theaterbaus bot Sibylle Dahms (Salzburg). Dabei bediente sie sich vornehmlich der 1781 erschienenen Schrift Jean Georges Noverres *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, in welcher der langjährige Theaterpraktiker Sicherheitsmaßnahmen, aber auch architektonische Veränderungen und verbesserte technische Ausstattung fordert und auf diese Weise ein detailreiches Bild der damaligen Bühnensituation vermittelt. Wulf Konold (Nürnberg) gewährte einen Einblick in das gemeinsam mit Tina Hartmann realisierte Projekt, Georg Friedrich Händels fragmentarisch überlieferte Oper *Alceste* (London 1750) im Rahmen der Nürnberger Festspiele erstmals auf die Bühne zu bringen, und Gabriele Buschmeier (Mainz) dokumentierte, wie Gluck mit der Bearbeitung seiner Oper *Ezio* (Prag 1750) auf die veränderten Produktionsbedin-

gungen am Wiener Burgtheater (1763) reagierte und welche Spuren der opernästhetische Wandel in der späteren Fassung des Werkes hinterließ.

In der abschließenden Podiumsdiskussion waren sich Vertreter aus Wissenschaft und Theaterpraxis einig, dass Glucks Œuvre noch vielfältige Ansatzpunkte für eine intensive Auseinandersetzung bietet: Das zunehmende Interesse an Glucks Seria-Werken darf nicht über den Mangel an Aufführungen seiner Opéras-comiques hinwegtäuschen; die Ratlosigkeit der modernen Regie angesichts echt empfundener Emphase gilt es umzudeuten in die inszenatorische Herausforderung, sich dem Pathos ohne Brechung zu stellen. Für die musikalische und szenische Realisierung Gluck'scher Bühnenwerke ist im Sinne des komplexen Zusammenwirkens unterschiedlicher Gestaltungselemente der Blick über die Partitur hinaus unerlässlich – das Symposium bot neue Impulse für die interdisziplinäre Beschäftigung mit dieser Anforderung.

Magdeburg, 12. bis 14. März 2008:

„Telemann und Händel – Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert“

von Christine Klein, Halle an der Saale

Mit Blick auf den 250. Todestag Georg Friedrich Händels im Jahr 2009 widmete sich die diesjährige internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage den besonderen künstlerischen Beziehungen zwischen Telemann und Händel und stellte diese in den Kontext weiterer Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Die Ausweitung des Tagungsthemas auf Fragen der musikalischen Sozialgeschichte und des Kulturtransfers war von den Veranstaltern, dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Abteilung Musikwissenschaft, in Zusammenarbeit mit der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) und der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) wohlüberlegt, wie sich in den Tagungsbeiträgen der insgesamt 16 Referenten zeigen sollte.

Ausgehend vom sozialen Phänomen der Freundschaft im Zeitalter der ‚Verbürgerlichung‘ der Musikkultur problematisierte Joachim Kremer (Stuttgart) im einführenden Grundsatzreferat verschiedene Aspekte von Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Unter Beachtung recht unterschiedlicher Beziehungsnetze und kommunikativer Akte zwischen Künstlern sei nach speziell musikalischen Auswirkungen, wie etwa nach dem Musiktransfer zwischen Deutschland und England, zu fragen, gleichzeitig jedoch Vorsicht geboten vor übereilten Rückschlüssen und Pauschalisierungen hinsichtlich besonderer persönlicher und künstlerischer Wertschätzung oder gar Freundschaft. Der Forderung nach musikalisch-stilistischen Untersuchungen kam Wolfgang Hirschmann (Halle/S.) nach, der am Beispiel zweier „borrowings“ aus dem Konzertschaffen Händels zugleich „gesuchte Nähe“ und „absichtsvolle Distanzierung“ von Telemanns Entlehnungsquelle exemplifizierte. Mit Blick auf entsprechende Referenzstellen vertrat Steven Zohn (Philadelphia, USA) die Ansicht, dass Händels *Oboenkonzert g-Moll HWV 287* sehr bewusst im Stile Telemanns komponiert sei.

Als eine der frühesten, vermutlich bereits aus Telemanns Frankfurter Zeit stammenden, verbalen Reflexionen über den „deutschen“ Stil und damit über den „vermischten“ Geschmack bezeichnete Brit Reipsch (Magdeburg) dessen berühmtes Epigramm *Ueber etliche Teutsche Componisten*. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) nahm die Beziehungen zwischen Keiser, Händel und Telemann zum Anlass, der musikalischen Ausstrahlungs- und Anziehungskraft Hamburgs auf andere Musikzentren nachzugehen. Am Beispiel spezieller „Netzwerke“ zwischen den ernestinischen Residenzen Sachsen-Weimar und Sachsen-Eisenach erörterte Claus Oefner (Eisenach) das persönliche und künstlerische Verhältnis zwischen Johann Sebastian Bach und Telemann. Dass im Unterschied zu früheren Forschungen eine eher geringe Ausstrahlung der Weißenfelder Hofoper auf andere musikalische Zentren anzunehmen ist, so auch auf das spätere Operschaffen

Händels, schlussfolgerte Wolfgang Ruf (Halle/S.). Über Johan Helmich Roman und den mit seiner Person verbundenen Musikalien-Transfer im Dreieck Stockholm, London und Hamburg berichtete Eva Hellenius (Stockholm).

Feststellungen zur Rezeption und Adaptierung englischer Oratorientexte in Hamburg traf Steffen Voss (Hamburg) auf der Basis vergleichender Libretto-Untersuchungen von Händels *Solomon* HWV 67 und Telemanns Oratorium aus der Kapitänsmusik von 1759 TVWV 15:22. Neue Belege für Telemanns Wissen um Händels Lebensumstände und kompositorische Wirksamkeit führte Carsten Lange (Magdeburg) aus der zeitgenössischen Hamburgischen Tagespresse an. Auf die Problematik der deutschen Umformung ursprünglich italienischer Opern Händels für die Hamburger Gänsemarktoper ging Wolf Hobohm (Magdeburg) ein, und Rashid-Sascha Pegah (Würzburg) untersuchte u. a. den Anteil der von Telemann neu komponierten Arien unter besonderer Beachtung der Kontakte des Komponisten zu den Mitgliedern der Darmstädter Hofkapelle.

Mit einer Nachricht zur 1714 im Leipziger Opernhaus aufgeführten Oper *Almire und Fernando* überraschte Maul (Leipzig) die Fachwelt. Auf der Basis von Libretto-Untersuchungen und der ihm gelungenen Identifizierung zweier anonym überlieferter Arien aus der Leipziger *Almira* konnte er nachweisen, dass der berühmte Text in der Messestadt in einer neuen Vertonung erklang, die allem Anschein nach von Georg Philipp Telemann herrührte. Neue Erkenntnisse wurden auch in den abschließenden Beiträgen präsentiert, so von John Roberts (Berkeley, USA), der bereits 1981 eine Vielzahl Händel'scher „borrowings“ aus Telemanns *Musique de table* sowie aus seinem *Harmonischen Gottesdienst* aufgedeckt hatte und nun ebensolche Entlehnungen Händels aus Reinhard Keisers Oper *Hercules und Hebe* von 1699 konstatierte. Untersuchungen der Dresdener und Berliner Händel-Quellen erlaubten Mary Oleskiewicz (Boston, USA) die Feststellung, dass Händels Kompositionen dem berühmten Flötenvirtuosen Johann Joachim Quantz wie auch seinem Schüler Johann Friedrich Agricola als Muster in Satz- und Kompositionstechnik gedient hatten. Auf ebenfalls neue Forschungsergebnisse zu Telemanns *Markuspassion* von 1759 TVWV 5:44, speziell den Neufund einer zeitgenössischen Partiturnachschrift dieser Passion in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel, verwies Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg).

In seinem Schlusswort dankte Carsten Lange allen Referentinnen und Referenten, die sich aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln dem Tagungsthema genähert hatten, für die anregenden Beiträge. Im Ergebnis dieser Tagung hatte die Thematik von 1984 „Telemann und seine Freunde“ nicht nur eine Fortsetzung erfahren; vielmehr ermöglichte sie aufgrund zahlreicher aktueller Quellenfunde neue Einsichten und Erkenntnisse, welche für die musikwissenschaftliche Forschung wie auch für die gegenwärtige Musikpraxis von immenser Bedeutung sind.

Zerbst/Anhalt, 10. bis 12. April 2008:

„Musik an der Zerbster Residenz“

von Maik Richter, Halle an der Saale

Im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt wurde von der Internationalen Fasch-Gesellschaft eine wissenschaftliche Konferenz ausgerichtet, deren zentrales Thema die Musik an der Zerbster Residenz darstellte. Den musikalischen Auftakt bildeten Studierende der Fachrichtung Alte Musik an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, welche Werke von Johann Christoph Pepusch, Johann Baptist Kuch und Johann Friedrich Fasch zu Gehör brachten.

Gleich zu Beginn der Konferenz gab Wolfgang Ruf (Halle/S.) einen Einblick in die Musikpflege der Anhaltiner Fürsten seit dem 16. Jahrhundert. Nachdem Dirk Herrmann (Zerbst/Anhalt) die Barockresidenz Zerbst als Wirkungsstätte von Johann Friedrich Fasch vorgestellt hatte, führte Susanne Schuster (Zerbst/Anhalt) in die von ihr vorbereitete Ausstellung „Musik an der Zerbster Residenz“ ein. Michael Maul (Leipzig) referierte über zwei von ihm wieder entdeckte Tabulatur-

bücher aus den Beständen der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek, welche er als Quellen zur Zerbster Musikpflege um 1670 identifizierte. Konstanze Musketa (Halle/S.) arbeitete Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem frühneuzeitlichen Kantorei- und Kurrendewesen in Zerbst und dem in Halle (Stadtsingechor) und Leipzig (Thomanerchor) vor allem unter sozialgeschichtlicher Perspektive heraus.

Mit den musikalischen Beziehungen zwischen Zerbst und den süddeutschen Residenzen Kassel, Öttingen, Ansbach und Bayreuth beschäftigte sich Rashid-Sasha Pegah (Würzburg), während Samantha Owens (Brisbane, Australien) Faschs Musikalien-Austausch mit dem Württembergischen Hof und die dort herrschenden Urheberrechtsverhältnisse im 18. Jahrhundert thematisierte. Auf die Verbreitung und Bearbeitung der Kompositionen Johann Friedrich Faschs am Dresdener Hof ging Manfred Fechner (Jena) ein. Janice Stockigt (Melbourne, Australien) befasste sich in ihrem Referat mit zwei Messen des Dresdener Hofkomponisten Zelenka, die im Inventarverzeichnis der Zerbster „Concert-Stube“ von 1743 aufgelistet wurden. Auf die Komponisten dieses Verzeichnisses ging Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) näher ein.

Mit den Beiträgen von Cordula Timm-Hartmann (Halle/S.) zu Johann Ulich, Nigel Springthorpe (London) zu Johann Georg Röllig und Undine Wagner (Chemnitz/Weimar) zu Carl Höckh wurden auch einige Mitglieder der Zerbster Hofkapelle als Komponisten berücksichtigt. Die Bedeutung einzelner Hofkapellmitglieder arbeitete Maik Richter (Halle/S.) in seinem Beitrag zur Köthener Hofmusik unter Fürst August Ludwig heraus. Mary Oleskiewicz (Boston) stellte eine Triosonate aus den Beständen des Musikarchivs der Berliner Singakademie vor, als deren Schreiber und Komponisten sie Johann Friedrich Fasch identifiziert hatte. „Unbekannte Primärquellen zum Musikleben am Anhalt-Zerbster Hof im 18. Jahrhundert“ waren Gegenstand der Ausführungen von Barbara Reul (Regina, Kanada). Bert Sigmund (Michelstein/Blankenburg) gab einen Überblick zu Faschs Kantatenjahrgang *Das in Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung bestehende Opfer*. In diesen Bereich der Vokalmusikpflege gehörten auch die Beiträge von Stephan Blaut (Halle/S.) und Brian Clark (Arbroath, Schottland) zu den für den Anhalt-Zerbster Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Serenatenkompositionen Johann Friedrich Faschs und Johann Wilhelm Hertels.

Die Beiträge werden voraussichtlich 2009 im Konferenzbericht erscheinen.

Frankfurt am Main, 10. bis 13. April 2008:

„Musik – Bürger – Stadt. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft“

von Dorothea Gail, Frankfurt am Main

Die Feier des 200-jährigen Bestehens der Frankfurter Museums-Gesellschaft war der Anlass des von der Hochschule für Darstellende Kunst und Musik Frankfurt unter Federführung von Peter Ackermann, Andreas Odenkirchen und Christian Thorau organisierten internationalen Symposions. Der 1808 gegründete bürgerliche Verein Museum fungiert auch heute noch als Veranstalter von Symphonie- und Kammermusikkonzerten mit dem Orchester der Frankfurter Oper, dem Museumsorchester. Unter dem Thema „Musik – Bürger – Stadt“ ging es um Urbanität und Musikleben von den bürgerlichen Motivationen der Gründung im 19. Jahrhundert bis zur Aktualität des Bürgerengagements heute. Neben dem wissenschaftlichen Programm bildete ein „Inszeniertes Konzert“ eine Sitzung des Museums um das Jahr 1830 mit Musik, Literatur und Kunstbeschauung nach. Studierende aller Fachbereiche gestalteten als Instrumentalisten, Sänger, Schauspieler oder als Publikum in historischen Kostümen einen interaktiven Erlebnisraum.

Im Eröffnungsvortrag zeigte sich Peter Cahn (Frankfurt am Main) als exzellenter Kenner der Frankfurter Musikszene und bot einen Überblick über die geschichtlichen Ereignisse der Gesellschaft, die in ihren Anfängen in ihren Sitzungsprogrammen Literatur, bildende Kunst und Musik gleichermaßen zunächst durch die Mitglieder, dann fortschreitend professionalisiert darbot. Das

Musikalische gewann im Laufe der Zeit die Oberhand, so dass in den 1860er-Jahren die Gesellschaft zu einer reinen Konzertgesellschaft avancierte.

Die zwei Tage umfassende Vortragsreihe nahm ihren Ausgang vom bürgerlichen Kontext der Gründerzeit des Frankfurter Museums. Ralf Roth (Sinntal-Breunings) zeigte auf, dass das Frankfurter Museum, anders als das gleichzeitig existierende Casino, das hauptsächlich als Geselligkeitsort für das Großbürgertum fungierte, als Vereinigung des Bildungsbürgertums sich Bildung, Kunst, Kultur und Wissenschaft verschrieben hatte. Goethe wurde in diesem Zusammenhang ein besonderer Ehrenplatz eingeräumt, so Cristina Ricca (Torino). Man übersandte ihm als Ehrenmitglied einen goldenen Lorbeerkranz, den er in seiner Wahlheimat Weimar „versteuern“ musste, so ein Dankgedicht von ihm. Ralf-Olivier Schwarz (Frankfurt/M.) wies im Zusammenhang mit dem Förderer der ersten Stunde, dem Fürsten Dalberg, auf französische Einflüsse und Parallelen vom musealen zum konservatorischen (*conservatoire*) Gedanken hin.

Im Vergleich zu Frankfurt wurden die Städte Leipzig und Zürich mit ihren dortigen Gesellschaften fokussiert. In Leipzig konnte durch das rein protestantische Umfeld der Gedanke einer Kunstreligion Fuß fassen (Helmut Loos, Leipzig); die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich wurde 1812 gegründet und später von Richard Wagner (in dessen Züricher Exilzeit) beeinflusst (Hans-Joachim Hinrichsen und Claudia Heine, Zürich).

An das Ende des 19. Jahrhunderts führte Ann Kersting-Meuleman (Frankfurt/M.) und zeigte den Einfluss Richard Strauss' auf die Programmgestaltung der Konzerte des Museums in Frankfurt: so wurden z. B. 1896 *Also sprach Zarathustra* und 1899 *Ein Heldenleben* hier uraufgeführt. Für das beginnende 20. Jahrhundert stellte Giselher Schubert (Frankfurt/M.) das Wirken Paul Hindemiths in dreifacher Rolle dar: als Konzertmeister des Museumsorchesters, als Komponist und als Dirigent. Hindemith formierte seine Musikauffassung besonders in Abgrenzung vom ‚expressiven‘ Dirigierstil Willem Mengelbergs: musikalischer Ausdruck solle doch in der Qualität der Werke zu finden sein und nicht durch Interpretation aufgesetzt werden. Eva Hanau (Frankfurt/M.) zeigte, wie in der NS-Zeit die finanzielle Krise der Museums-Gesellschaft ausgenutzt wurde, um sie – entgegen anfänglichen Aufbaumens – ihres Aktienkapitals zu berauben. Notwendige Veränderungsschritte, z. B. die Öffnung für ein breiteres Publikum, wurden dann unter parteipolitischen Vorzeichen vorgenommen.

In einem zweiten Schwerpunkt „Zur Ästhetik von Repertoire und Programm“ sprachen Ute Jung-Kaiser (Frankfurt/M.) über das letzte „Liebhaberkonzert“ mit Haydns *Schöpfung* 1808 in Wien und William Weber (Long Beach) über die langsame Durchsetzung eines klassischen Kanons in den Konzertprogrammen in Frankfurt und anderen Städten Europas. David Gramit (Edmonton, Kanada) zeigte anhand der Briefe Adolph Müllers an seine Familie, wie sich das Konzertleben durch die Augen eines Studenten im 19. Jahrhundert in Halle darstellte und welche ästhetischen Einschätzungen sich darin widerspiegeln. Auf die spezielle Art von Programmgestaltung ein Jahrhundert später in den Anfängen des Rundfunks der Frankfurter SÜWRAG hob Susanna Grossmann-Vendrey (Frankfurt/M.) ab: Intellektualität und ein großer Anteil zeitgenössischer Musik in den ersten Jahren waren das Markenzeichen des Programmdirektors Ernst Schön, einem Freund Walter Benjamins. Auch Thomas Mann las dort aus seinem noch unveröffentlichten Roman *Der Zauberberg*.

Camilla Bork (Berlin) eröffnete die dritte Sektion „The Art of Listening“ und sprach über die Rezeption von Paganini. Sie zeigte, wie Guhr, seinerzeit Dirigent der Museumsgesellschaft, in seiner Violinschule *Paganinis Kunst die Violine zu spielen* versuchte, „das Wunder [zu] erklären“. Markus Fahlbusch (Frankfurt/M.) hob anhand von „Urbanität und Klangort“ auf die Soziologie der musikalischen Gattungen ab. Wandelnde Hörerwartungen vom assoziativ-hermeneutischen bis zum formal-strukturellen Hören im frühen 20. Jahrhundert thematisierte Hansjakob Ziemer (Leipzig) im Spannungsfeld zwischen Programmmusik, absoluter Musik und Neuer Sachlichkeit. Karen Painter (Minneapolis) zeigte das Wechselspiel zwischen „musical cultivation“ (unscharf mit „Bildung“ zu übersetzen) und den ethischen und ästhetischen Implikationen dieses Prozesses. Eine Differenz zwischen Bürgertum/Bürgerlichkeit und der „Idee“ der bürgerlichen Gesellschaft, in der der Künstler als autonomer Vordenker einer Zukunft wirkt, stellte Ferdinand Zehentreiter

(Frankfurt/M.) in den Fokus, und Andreas Schulz (Berlin) fragte nach der Relevanz der Bürgerlichkeit für die Postmoderne zwischen Kontinuitätsbehauptung und Entbürgerlichung.

In der Abschlussdiskussion zeigte sich, dass die Trias „Musik – Bürger – Stadt“ nicht nur im Zusammenhang mit der kulturhistorisch kritischen Forschung hohe Relevanz besitzt, sondern dass unser heutiges Musikleben an den bürgerlichen Strukturen noch maßgeblich und wieder verstärkt partizipiert. Dieser Aktualitätsbezug wurde auch durch eine anschließende Podiumsdiskussion (hr2Kultur) zum Thema „Konzert und Publikum: Entwicklungen, Trends, Zukunftsperspektiven“ hergestellt (GMD Catherine Rückwardt / Staatstheater Mainz, Matthias Naske / Generaldirektor Philharmonie Luxembourg, Susanne Keuchel / stellvertretende Leiterin Zentrum für Kulturforschung Bonn und Thomas Rietschel / Präsident der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt). Die Tagung klang mit einem „Musikalischen Salon“ aus, in dem engagierte Frankfurter Bürger über die Zukunft der Musikkultur in ihrer Stadt diskutierten.

Rieti, 28. und 29. April 2008:

„Giuseppe Ottavio Pitoni. La musica del suo tempo nel 350° anniversario della nascita“

von Gunnar Wiegand, Leipzig

Der römische Kapellmeister und Musiktheoretiker Giuseppe Ottavio Pitoni stand im Zentrum eines internationalen Kongresses, der von der Università degli Studi di Roma „Tor Vergata“, der Università degli Studi di Roma Tre und dem Istituto per la Storia della Musica abgehalten wurde. Gastgeber war die nordlatialische Geburtsstadt Pitonis, Rieti, die den Kongress im wunderschönen Ambiente der Aula Magna ihrer Sabina Universitas im Palazzo Vecchiarelli beherbergte.

Nach Begrüßungsansprachen der lokalen Organisatoren und Sponsoren Tito Cheli (Rieti), dem Bürgermeister Giuseppe Emili (Rieti) und dem Präsidenten der Handelskammer Vincenzo Regnini (Rieti), folgten die Einführungsworte seitens der Vertreter der wissenschaftlichen Gastgeberinstitutione Agostino Ziino (Rom) und Lucca Avversano (Rom).

Die Tagung wurde mit einem Vortrag von Siegfried Gmeinwieser (Regensburg) über Pitoni als typischen Vertreter der römischen liturgischen Musik im europäischen Kontext eröffnet. Noel O'Regan (Edinburgh) ging in seinem Referat der Frage nach der Verbreitung und der Bedeutung von Pitonis Kurzmotetten *Cantate Domino* und *Laudate Dominum* in Britannien nach. Armando Carideo (Rom) stellte seine Arbeit zu den bisher unveröffentlichten Teilen der *Guida Harmonica* vor. Diese umfangreiche Handschriftensammlung lässt erkennen, dass Pitoni ein versierter Kenner der Musik seiner Zeit und ein scharfsichtiger Beobachter des Umbruchs vom ‚modalen‘ zum ‚tonalen‘ System war. Klaus Fischer (Cremona) äußerte sich zur Bedeutung Pitonis als Vertreter der römischen Kirchenmusik.

Mit seinem Vortrag „Per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni“ von Saverio Franchi (Rom) wurde der Abschnitt zu speziellen Fragen des biographischen Umfelds Pitonis eingeleitet. Marco Gozzi (Trient) referierte über die Pionierarbeiten Laurence Feinigers in Bezug auf die „Wiederentdeckung“ des Komponisten in den 1950er- und 1960er-Jahren. In Giancarlo Rostirollas (Chieti) Vortrag über Pitonis Wirken als Kapellmeister an St. Peter rückte die Cappella Giulia ins Zentrum. Gunnar Wiegand (Leipzig) stellte ein Inventarverzeichnis aus dem Kapell-Bestand vor, durch welches einerseits eine genaue liturgische Zuordnung der mannigfachen Mess-Ordinarien Pitonis und andererseits die Datierung der Uraufführungen zahlreicher Kompositionen zur Mitte des 18. Jahrhunderts an St. Peter vorgenommen werden kann.

Die dritte Sektion leitete Eleonora Simi Bonini (Rom) mit einer erstmaligen Präsentation des Testaments von Pitoni und somit dem wohl letzten erhaltenen handschriftlichen Zeugnis des Komponisten ein. Florian Bassani Grampp (Rom) sprach über drei achtchörige Kolossal-Motetten von Girolamo Chiti anlässlich einer geplanten römischen Zwischenstation auf dem Hochzeitsweg Maria Amalia Wettins von Dresden nach Neapel im Jahr 1738. Unter Einbeziehung neuer Quel-

len referierte Vincenzo di Flavio (Rieti) über Pitonis Mitwirkung bei Oratorien-Aufführungen am Dom von Rieti. Ein analytisch ausgerichteter Vortrag zu den *Dixit Dominus*-Vertonungen Pitonis von Gaetano Stella (Rom) leitete zum letzten Kongress-Beitrag von Federico Vizzaccaro (Tivoli) zur stilistischen Einordnung von Motetten-Vertonungen am Ende des 17. Jahrhunderts. An 16 ausgewählten Beispielen zeigte sich, dass – entgegen einer in der Sekundärliteratur verkürzenden begrifflichen Einteilung in *Stile antico* und *Stile moderno* der römischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – gerade Pitonis musiktheoretische Terminologie in der *Guida Harmonica* eine treffende Alternative bietet.

Durch die Kongressvorträge wurde abermals Pitonis zentrale Stellung unter den römischen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts deutlich, gerade darin aber auch die Wichtigkeit einer kontinuierlichen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seiner Person, seiner Musiktheorie und seinem kompositorischen Schaffen.

Salzburg, 3. bis 5. Mai 2008:

„Der Tanz der Grete Wiesenthal (1885–1970). Bewegung in Zeit und Ort“

von Jürg Stenzl, Salzburg

„Mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen, denen immer schon der Ruf erotischer Freizügigkeit anhaftete, wurde ein besonderer Kult getrieben“, liest man in Nike Wagners Buch über *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Allen voran war es die Tänzerin Grete Wiesenthal, die von Peter Altenberg vergöttert, von Oskar Kokoschka als Inbegriff des modernen Tanzes gefeiert und, wenn man dem Tonfall seiner Briefe und Schriften Glauben schenkt, von Hugo von Hofmannsthal geliebt wurde.

Die Leiterin der Derra de Moroda Dance Archives der Universität Salzburg, Gunhild Oberzauer-Schüller, hat bereits vor einem Jahr ein bemerkenswertes Symposium über Igor Strawinsky und den Tanz (das erste deutschsprachige Strawinsky-Symposium überhaupt) gemeinsam mit dem Salzburger Museum der Moderne organisiert (vgl. *Mf* 60, 2007, S. 264 f.) und stand jetzt auch hinter einem prominent besetzten Kolloquium über die Tänzerin Grete Wiesenthal. Wie wichtig es für die Kunst der Wiener Moderne ist, dass sich dazu VertreterInnen aus der Tanz-, der Kunst- und der Musikwissenschaft zusammenfinden, hat sich einmal mehr bestätigt. Es ist durchaus erstaunlich, welche unmittelbaren Wirkungen der „freie“ Tanz von Grete Wiesenthal (die zuerst gemeinsam mit ihren Schwestern Elsa und Berta aufgetreten ist) hatte: Die Musik von Franz Schreker zur Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* (nach Oscar Wilde) bedeutete für den Komponisten bei der Kunstschau 1908 den Durchbruch. Im gut 900 Seiten umfassenden 27. Band der Hofmannsthal-Gesamtausgabe ist nachzulesen, wie intensiv sich der Dichter auf den Tanz – und hier insbesondere auf Projekte mit Grete Wiesenthal – eingelassen hat. Dem Maler Erwin Lang, Wiesenthals Gatten, verdankt man eindrucksvolle Holzschnitte der Tänzerin, die Sabine Spießberger vorstellte; Monika Oberhammer zeigte eindrucksvoll die vielen Querbezüge zwischen der Tänzerin und Malern wie Klimt und Kokoschka auf.

Von besonderem Interesse war die Tatsache, dass Grete Wiesenthal zu einem Inbegriff einer Wiener Tänzerin wurde. Sie hatte eine ‚klassische‘ Tanzausbildung erhalten und war zunächst Tänzerin im Ensemble der Hofoper, die sie dann bezeichnenderweise verließ, als sie ihren eigenen ‚freien‘ Tanzstil entwickelte. Dass sie damit für den Tanz auch neue Räume wie Galerien, das Kabarett und Freiluftproduktionen erschloss, machte Barbara Lesák deutlich.

Einen weiteren Schwerpunkt bot die Tatsache, dass Grete Wiesenthal als musikalische Vorlagen den Wiener Walzer bevorzugte und Elemente der Vorstadt- und Popularkultur aufgriff. (Gleichzeitig tanzte sie zu Beethovens – wohl als „schubertisch“ verstandenem – *f-Moll-Allegretto* aus Op. 10/2.) Von besonderer Bedeutung ist dabei, wie Marion Linhardt (Bayreuth) und Gabriele Brandstetter (Berlin) erläuterten, dass das „Wienerische“ sowohl den Aufbruch eines neuen Tanzes der

Moderne wie die „Alt-Wien“-Ideologie, den Wien-Kitsch des *Dreimäderlhauses* einschloss. Dass diese so unterschiedlichen „Wien-Bilder“ auch die Wirkung Grete Wiesenthals beeinflussten, insbesondere in einer radikal veränderten Welt nach dem Ersten Weltkrieg, ist eine ebenso wichtige Einsicht wie Wolfgang Dreyers hellsichtige Hinweise darauf, was nach 1900 alles unter Österreichischer „Volksmusik“ verstanden wurde – und teilweise immer noch wird ...

Wie wichtig es ist, die choreographische, szenische und musikalische Alltäglichkeit zu rekonstruieren, um das Neue der Wiesenthal zu verstehen, machte die Tagungsleiterin mit ihren Ausführungen über eines der erfolgreichsten Ballette der Hofoper deutlich, das dort von 1885 bis 1940 (!) auf dem Spielplan verblieb, Louis Frapparts *Wiener Walzer*. Im Gegensatz dazu zeichnete Thomas Steiert (Bayreuth) ein plastisches Bild von der Klangwelt Franz Schrekers und damit des wohl einzigen ‚modernen‘ Komponisten zu Grete Wiesenthals Choreographien.

Das Kolloquium blieb keineswegs bei ‚bloßer Theorie‘ stehen: Die Tänzerin des Wiener Staatsopernballetts Kathrin Czerny führte nicht nur Wiesenthals Choreographie *Berauscht vom ersten Balletterlebnis* (auf den Walzer *Wein, Weib und Gesang* von Johann Strauß jun.) eindrucksvoll vor, sondern erläuterte auch dessen neues Bewegungsvokabular im Vergleich mit dem klassischen Ballett.

Nur – und das war ein zentrales Thema bei der Schlussdiskussion: Wir ‚haben‘, gar ‚besitzen‘, trotz aller Bilder und Beschreibungen, die Wiesenthal-Choreographien nur in Bruchstücken. Wie in allen Kunstgeschichten ist hier Vieles unwiederbringlich verloren. Umso wichtiger sind die kritischen Methoden und Konzepte, mit denen das Schaffen und die Wirkung einer Tänzerin wie Grete Wiesenthal untersucht werden. Dass es hier noch viel zu tun gibt und wie man überlegt weiterarbeiten sollte, legten Nicole Haitzinger und Anja Manfredi dar, die parallel zu Wiesenthal auch andere moderne Tänzerinnen wie Anna Pavlova und Isadora Duncan einbezogen.

Erstaunlich: Es sind in den letzten Jahrzehnten ganze Halden von Büchern über die „Wiener Moderne“ und den „Jugendstil“ erschienen; die zentrale Rolle, die damals der „neue Tanz“ gespielt hat, ist dabei schlicht übersehen worden. Die Veröffentlichungen der Vorträge des Strawinsky- wie des Wiesenthal-Symposiums in Buchform sind in Vorbereitung.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: BS = Blockseminar, GS = Grundseminar, HS = Hauptseminar, Koll = Kolloquium, OS = Oberseminar, PR = Praktikum, PS = Proseminar, S = Seminar, Ü = Übung, V = Vorlesung

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

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

Sommersemester 2008 (Nachtrag)

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch: BS: Musik als Kommunikation – PS: Das Emotionale und Rationale in der Musik. □ Kerstin Helfricht: S: Einführung in die musikalische Analyse.

Halle. Bledar Kondi: PS: Mehrstimmigkeitsformen auf dem Balkan (gem. mit Eckehard Pistrick M. A.). □ Dr. Clemens Wöllner: HS: Musikästhetik: philosophisch-experimentell.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Beatrix Borchard: RV/S: Johannes Brahms zum 175. Geburtstag – S: Musikinstrumente männlich/weiblich – S: Über Musik sprechen – Ü: Sprechen/Schreiben – Filmmusik: Neue Musik im Film (gem. mit Julia Heimerdinger M. A.). □ Prof. Dr. Reinhard Flender: S: Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart. □ Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte im Überblick II. Von der Musik der Französischen Revolution bis zur Musik der Gegenwart – S: Theater, Musiktheater, Instrumentales Theater. Ligeti im musik- und kulturgeschichtlichen Kontext der 1960er- bis 1990er-Jahre. □ Prof. Dr. Sven Hiemke: S/Ü: Die Sinfonien von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Wolfgang Hochstein: S: Populäre Musikstile der 1960er- und 1970er-Jahre und ihre wichtigsten Vertreter – PS: Musikwissenschaft. □ Zenon Mojzysz: S: Einführung in die musikwissenschaftliche Analyse – S: Musikwissenschaftliche Analyse in der Unterrichtspraxis. □ Prof. Dr. Krista Warnke: S: Die Macht der Nuancen. Bedeutungsschattierungen und Feinheiten der Wahrnehmung.

Kassel. Bodo Bischoff: Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. □ Timo Fischinger: PS: Timingmessungen an Vokal- und Instrumentalensembles (gem. mit Prof. Dr. Jan Hemming). □ Hans-Ulrich Götte: S: Afrikanische Musik. □ Prof. Dr. Jan Hemming: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Angewandte Musikwissenschaft: Zielgruppenorientiertes Schreiben – PS: Intonationsmessungen an Vokal- und Instrumentalensembles (gem. mit Timo Fischinger) – PS: Wege zur Atonalität. □ Prof. Dr. Matthias Henke: Ü: Schlüsselwerke der Moderne – S: „Wie fang ich nach der Regel an?“ Künstleroperen des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Musik der Aufklärung: Joseph Haydn. □ Reinhard Karger: S: Bartóks Erben: György Ligeti und György Kurtág. – German Marstatt: Jazzgeschichte für das Ohr.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts – PS: Die Sonatensatzform (BA Modul 5) – Ü: Notationskunde.

Tübingen. PD Dr. Gerhard Poppe: S: Die Lieder Gustav Mahlers.

Wintersemester 2008/2009

Augsburg. Hans Ganser: Ü: Aufführungspraxis: Musik am Augsburger Dom (Choralhandschriften und Motetten von B. Klingenstein und G. Aichinger). □ N. N.: Musikerbriefe – HS: Musikwissenschaft im Kontext: Musik am Augsburger Dom (3) – PS/S: Die Sinfonie – PS: Kompositionen von Joseph Haydn (1732–1809) (Analyse). □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Saiteninstrumente vom 16. bis 19. Jahrhundert (Instrumentenkunde) – S: Musikwissenschaft in Museen: Museumsdidaktische und -pädagogische Maßnahmen für eine Instrumentenausstellung im Jahr 2009 (Methodik) – Ü/S: Paläographie/Editionstechnik (Motetten von B. Klingenstein).

Basel. Historische Musikwissenschaft. Pietro Cavallotti: Ü: Moderne und Postmoderne. Kompositorische Tendenzen nach 1950. □ Dr. Nils Grosch: PS: Einführung in Fragen der Produktion und Kommunikation von Musik im 16. Jahrhundert. □ PD Dr. Martin Kirnbauer: Rom im 17. Jahrhundert als musikgeschichtlicher Ort – Ü: Das Buxheimer Orgelbuch. □ Dr. Lori Kruckenberg: Stil und Praxis der Musik des frühen Mittelalters. □ Dr. Dominique Muller: Ü: Der musikalische Satz vom 14.–16. Jahrhundert (Satzlehre I). □ PD Dr. Martin Pfeiderer: Ü: Geschichte des Jazz. □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Formdenken II. Zwischen Romantik und Moderne – S: Die Opern Joseph Haydns (gem. mit Prof. Dr. Christine Fischer) – Ü: Vom Text zum Spiel. Das Musiktheater von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal – Musik in Wien um 1900 – Koll: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt). □ Dr. Silvia Wälli: S: Die ältesten Liebeslieder: von den Quellen zur musikalischen Praxis – Ü: Kultur(t)raum Alte Musik: Klänge, Konzepte und Visionen. □ lic. phil. Philipp Zimmermann: PS: Mensurale Aufzeichnungsweisen vom frühen 14. bis zum 15. Jahrhundert (Paläographie III).

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Amerikanische Musik im 20. Jahrhundert – HS: Amerika auf der Opernbühne – PS: Methoden der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. Daniel Brandenburg: PS: Wahnsinn, Tod und Teufel: Grenzsphären auf der Musiktheaterbühne. □ Janine Droese M. A.: PS: Die Geschichte des Oratoriums von Handels *Messias* bis Mendelssohns *Paulus*.

Musiktheaterwissenschaft. PD Dr. Daniel Brandenburg: S: Wahnsinn, Tod und Teufel: Grenzsphären auf der Musiktheaterbühne. □ Dr. Rainer Franke: S: Wie schreibe ich eine Rezension? – PS: Experimentelles Musiktheater: Neue Formen und Gattungen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts – Ü: Einführung in die Theaterwissenschaft. □ Knut Holtsträter: S: Richard Wagners „Oper und Drama“ im Zeitalter des Historismus – Ü: Mauricio Kagel: Musik- und Theaterrdiskurse. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Medea, Faust, Hamlet. □ PD Dr. Marion Linhardt: Räume, Körper, Bewegungen: Szenische Praktiken im Theater der Neuzeit. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Aufführungstheorie: Musik als theatrale Kunst – Ü: Programmheft/Dramaturgie. □ Dr. Stephanie Schroedter: Ü: Methoden und Grundbegriffe der Inszenierungsanalyse I – Ü: Tanz und Medien: Tanz filmen, Tanz fotografieren und mit der Kamera choreografieren – Ü: Bewegungen zwischen Hören und Sehen I: Gesten und Figuren. □ Dr. Thomas Steiert: HS: Theatertheorie – PS: Sakrales Musiktheater – Ü: Theaterkunst: Theorie und Praxis. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Mentalität Weltanschauung Spiritualität – Positionen in den performativen Künsten – HS: Phantasmagorie und Sozialkritik im Musical – S: Tenöre – Ü: Weltbilder in Religionen, Philosophie und Spiritualität – Ü: Musical Repertoire. □ Dr. Saskia Woyke: Künstlerbiographik: Konstruktion und Dekonstruktion von Lebens- und Schaffensentwürfen.

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. Bodo Bischoff: S: Methoden der musikalischen Analyse. Ausgewählte Klaviersonaten L. v. Beethovens – HS: Musikkritik und Musikjournalismus im 19. Jahrhundert. E. T. A. Hoffmann, Schumann, Liszt – Sinfonik in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. a. – Methoden der musikalischen Analyse. Ausgewählte Klaviersonaten L. v. Beethovens. □ PD Dr. Christa Brüstle: HS: Orlando di Lasso – HS: Musikwissenschaft in der Praxis. □ Dr. Michael Custodis: HS: Klassische Musik heute. Traditionen, Märkte, Perspektiven. □ Dr. Gregor Herzfeld: S: Kierkegaard und Mozart – S: Dylan, Waits & Co. Die Kunst der Singer-Songwriter. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: HS: Das italienische Musiktheater des Fin de siècle – OS: Methodenprobleme der Forschung – Die Inszenierung der italienischen Oper des Fin de siècle – Giacomo Puccini und die europäische Oper seiner Zeit. □ PD Dr. Michael Maier: HS: Claudio Monteverdi. □ Markus Schmidt: S: Improvisation als menschliches Handeln. □ Dr. Oliver Vogel: HS: Regionale Besonderheiten in der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: HS: Musikalischer Wandel in Ostasien – Die Musik des indischen Subkontinents I. □ Rebecca Wolf: S: Musikinstrumente und ihre Mechanisierung.

Berlin. Humboldt-Universität. Sara Ackermann: PS: Stars und Stile. □ Dr. Camilla Bork: S: Ein Laboratorium der Moderne: das Konzert im 19. Jahrhundert – S: „akustisch-motorische Genüsse“: Klavieretüden des 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. Tobias Bleek). □ Dr. Pietro Cavallotti: S: Karlheinz Stockhausen und das serielle Denken. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Hermann Danuser: Moderne und Postmoderne, eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – S: Mozarts und Beethovens Klavierkonzerte: Gattung, Kultur, Einzelwerke, Form, Interpretation – S: Musiktheorie und musikalische Poetik im 15.–17. Jahrhundert – Koll: Musikwissenschaft, Kritische Theorie, Deconstruction. □ Prof. Dr. Wolfgang Ernst: Methoden der Medientheorie – S: Kanonische Texte. □ Dr. Wolfgang Fuhrmann: S: Der Komponist und sein Publikum zur Zeit der Wiener Klassik. □ Dr. Christa Hasche: Ü: Übungen Medientheater. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Forschungsfreiemester. □ Dr. Jin-Ah Kim: S: Musik und Globalisierung. □ Dr. Tobias Robert Klein: S: Analyse, Historiographie und Rezeption: Strategien und Stationen der Beethoven-Exegese. □ Dr. Lars Klingberg: S: Geschichte der Messe. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Raumakustik zwischen objektiven Kriterien und ästhetischer Bewertung. □ Valentina Leonhard: S: Geschichte des öffentlichen Rundfunks in der Bundesrepublik (1948/49) bis zur Gründung des ZDF – S: Spielfilme in der NS-Zeit: Historischer Kontext, methodologische Einführung und praktische Analyse. □ Gesa zur Nieden: PS: Gender und Musik. Komponisten und Komponistinnen im Vergleich. □ Jens Gerrit Papenburg: PS: Verzerrungen. Eine Kultur- und Mediengeschichte. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: Musik, Performance und Festkultur im brasilianischen Karneval – HS: Methoden ethnomusikologischer Forschung. □ Dr. Tobias Plebuch: S: Musik für Tasteninstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Grundrisse einer Geschichte europäischer Notenschriften – S: Analysen zur deutschen romantischen Oper. □ Dr. Ullrich Scheideler: S: Zwischen religiösem Gefühl und bürgerlicher Repräsentation. Das Oratorium im 19. Jahrhundert – S: Tonalität im 20. Jahrhundert – Ü: Einführung

in die Tabulaturnotation – Ü: Musiktheoretische Grundlagen – S: Allgemeine Musiklehre. □ Dr. Jutta Toelle: PS: Verdi und Shakespeare: *Otello* und *Falstaff* – PS: Historische Aufführungspraxis: Ideen, Theorie und Praxis. □ Brian Toussaint: Ü: Praxiskurs Medienmigration. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Plattenfirmen und Tonträgermarkt in Deutschland – HS: Vom Klang zum Bild. Ästhetische Aspekte des Musikvideos – PS: Popmusik und Internet – Koll: Forschungskolloquium „Popmusik“.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Singen, die neue Mode? Zum Singverhalten von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen. □ Christian Broecking: S: „Respekt!“ Zur Rezeption afroamerikanischer Musik. □ Dr. Martin Knust: S: Orlando di Lassos Sakralmusik. □ Prof. Dr. Heinz von Loesch: Musikgeschichte im Überblick I. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Mendelssohns Symphonie-Kantate *Ein Lobgesang* – HS: Musiktheater von Mauricio Kagel – S: Beethovens Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: S: Geschichte der Sonate. □ Dr. Robert Schmitt-Scheubel: Le beau Jean Louis Dussek – S: Analyse, Werturteil und Kritik. □ Julia Schröder: S: Vom offenen Ende (romantisches Kunstlied) zur offenen Form (1950/60er-Jahre). □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Robert Gjerdingen: *Music in the Galant Style II* – Ü: Analyse nach Heinrich Schenker – Ü: Die Musikästhetik Arnold Schönbergs – Ü: Analyse als Text – Ü: Bach-Kontrapunkt – Ü: Allen Forte: *The Structure of Atonal Music* – Ü: Gehörbildung. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Kulturvermittlung, Schwerpunkt: Musik und Technik – Kulturgut Musik im Spiegel unserer Gesellschaft heute. Phänomene, Forschungsfragen, Forschungsmethoden – S: Wissenschaftliche Kulturpraxis – Ü: Übungen zur wissenschaftlichen Kulturpraxis – S: Kulturgut Musik im Spiegel unserer Gesellschaft heute (Forschungspraxis). □ Dr. Friederike Wißmann: S: Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister* – S: Luigi Nono.

Berlin. Universität der Künste. Katrin Beck: Musikwissenschaft für Musiker. □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Religion und Politik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Analyse ausgewählter Werke. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Oper und Oratorium im 17. Jahrhundert – HS: Musik und Bildende Kunst am Bauhaus (gem. mit Prof. Dr. Karlheinz Lüdeking) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Werner Grünzweig: PS: Artur Schnabel. Pianist, Pädagoge, Komponist. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: „Verleih uns Frieden gnädiglich“. Die geistlichen Werke von Heinrich Schütz (1585–1672). □ Dr. Christine Mast: PS: Der Prometheus-Mythos in der Musik. □ Prof. Dr. Mary Oleskiewicz: PS: Johann Joachim Quantz. □ Matthias Pasdzierny: PS: Einführung in Neue Medien (gem. mit Prof. Dr. Martin Ullrich) – PS: Alban Berg. □ Prof. Dr. em. Peter Rummenhölter: Musikgeschichte im Spiegel von Literatur und Bildender Kunst. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Kammermusik Beethovens – HS: Komponieren an der Schwelle zum 21. Jahrhundert (gem. mit Prof. Jörg Mainka, HfM „Hanns Eisler“) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Elvira Seiwert: PS: Interpretationsanalyse. Anhand „historischer Aufnahmen“. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Besessenheit mit Musik und Tanz in religiösen oder therapeutischen Zeremonien (Sumatra/Indonesien). □ Prof. Dr. Martin Supper: PS: Klangkunst / Elektroakustische Musik / Computermusik. Eine systemtheoretische Einführung.

Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: HS: Edvard Grieg und sein Klavierwerk, dargestellt an seinen *Lyrischen Stücken*. Werkanalyse mit praktischen Beispielen zur Interpretation (gem. mit Frau Prof. Heide Görtz) – HS: Johannes Brahms und seine Duosonaten (Violine, Violoncello, Klarinette). Werkanalyse und Interpretation – HS: Struktur, Klang, Verlauf. Höranalyse klassischer und romantischer Musik. □ Dr. Ellinore Fladt: HS: Konzerte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Analyse und Interpretation in der praktischen Arbeit – HS: Durchs Instrument zum Komponieren (Blockseminar in Sauen). □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Von der Einstimmigkeit zur Polyphonie. Notation, Musiktheorie und Komposition vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: Neue Medien/Musikproduktion (voraussichtlich gem. mit Frank Rundfeldt/Matthias Pasdzierny) – Musiktheorie/Neue Medien – Filmmusik: Vertonung von Kurzfilmen (Arrangierseminar, in Kooperation mit der Hochschule für Künste Bremen/Prof. Andreas Doerne) – Vogelgesang und Musik (Analyse).

Bern. PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: Die Passion. Vom Kult zur Kunst – PS/HS: Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Franz Schubert, ein Außenseiter der Musikgeschichte? – GS: Musikalische Analyse in Beispielen – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Doris Lanz: PS/HS: Werkstatt: Programmheft für das „Musikfestival Bern 09“. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Gewusst wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Die Notre-Dame-Motette. Quellen, Stile, Entwicklung – GS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: S: Einführung in die Sound Studies – S: Sound/Musik in kulturellen Formationen – Doktoranden-S: Aktuelle Probleme der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Martina Grempler: S: Musik in intermedialen Zusammenhängen (Musiktheater) – HS: Haydn 2009 – HS: Musik im Karneval. Karneval in der Musik. □ Dr. Horst-Willi Groß: S: Musikstrukturen. □ Dirk Kohlhaas M. A.: PS: „The entire work will flow as a river flows.“ Konzeptionen von Zeit/Dauer in der Musik. □ Dr. Volkmar Kramarz: S: Einführung in die Sound Studies – S: Sound/Musik in der Gegenwartskultur – PS: Einführung in die Formenlehre und Stilanalyse (an Beispielen aus der Popmusik). □ Annelie Kürsten M. A.: S: Klangkörper und Klangräume. □ Hon.-Prof. Dr. Emil Platen (i. R.): Felix Mendelssohn Bartholdy. □ PD Dr. Bettina Schlüter: S: Musik in intermedialen Zusammenhängen (Film) – S: Sound/Musik in medienästhetischen Kontexten – HS: Gustav Mahler. □ Stephan Schmitz M. A.: S: Musikalische Satztechnik und Analyse. □ N. N.: S: Einführung in die Musikwissenschaft.

Bremen. Prof. Dr. Veronika Busch: S: Grundfragen der Musikpsychologie – S: Vertiefungsseminar Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Christian Höltge: Musik in Rundfunk und Fernsehen: Wie wirkt sie, wie wird sie eingesetzt, was löst sie in uns aus? □ Prof. Erwin Koch-Raphael: Analyse und Literaturkunde Neuer Musik – S: Musiktheorie. □ Benjamin Lang: S: Formenkunde/Analyse. □ Dr. Frank Nolte: S: Klassiker der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser: S: Komposition und Improvisation – S: Standards in Music. □ Johanna Steiner: PP: Notationskunde. □ Prof. Catrin Smorra: S: Musik und Bewegung. □ Prof. Dr. Ulrich Taday: PP: Einführung in die Musikgeschichte – PP: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Repertoire- und Stilkunde (Teil I) 16.–18. Jahrhundert – S: Die Bach-Söhne – S: Musikphilosophie heute. □ Dr. Christiane Wiesenfeldt: S: Die Messen Josquin Desprez'.

Bremen. Hochschule für Künste. Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte I: 1550–1600 – S: Quellenkunde zur Musikgeschichte – S/Ü: Editionspraxis. □ Prof. Dr. Michael Zywiets: Paul Hindemith und seine Zeit – HS: Musik am Prager Hof Rudolfs II. – S: Das Operschaffen Paul Hindemiths (Einführung in die Musikwissenschaft) – S: Die Kirchenmusik der Wiener Klassik.

Detmold/Paderborn. Michael Ahlers: S: Popmusik. Kontexte. Weltweit – S: Radical Audio Pool. Plattform, Pool und Medienpraxis. □ PD Dr. Jürgen Arndt: HS: „Vienna Calling“. Korngold, Zawinul & Falco – S: *The Sound of Music*. Rezeptionen eines Musicals – S: „Liveness“. Mediale Bedingungen musikalischer Aufführungen in Klassik, Jazz und Pop. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Poetische Spiele, unvollkommene Kränze. Liederzyklen von Beethoven bis Schumann – S: Die ewige Femme fatale: *Carmen* und ihre Rezeption in Musik, Theater und Film – S: „Im Vertrauen auf deutschen Geist entworfen“. Wagners *Ring* – S/Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dipl. Kulturwiss. Marleen Hoffmann: S: Sing- und Sängerbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Christoph Jacke: S: Zwischen Kunst und Werbung. Visualisierungen von Popmusik im Clip – S: Generationen von Pop: Von den Beatniks zu den Surfern – S: Einführung Populäre Musik und Medien – S: Politische und rechtliche Kontexte der Produktion, Distribution, Rezeption und Weiterverarbeitung von Popmusik – S: Kritik der Popmusik: Zwischen Euphorie und Apokalypse. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte I – HS: Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit – S: Musik über Musik: Mauricio Kagel – PS: Lektüre von Quellentexten I – PS: Analyse I. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: Geschichte populärer Musik I – S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Musical – Literatur – Theater: Intermedialität eines Unterhaltungsgenres (gem. mit Prof. Dr. Claudia Öhlschläger) – S: Filmmusik / Musikfilm: Geschichte – Funktion – Didaktik. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Komponieren vor 1600 – S: Die Sinfonien von J. Haydn – S: Jugendstil und Expressionismus – S: Anton Webern – Ü: Notation und Edition älterer Musik. □ Franziska Olbertz M. A.: S: Aktuelle Ergebnisse der musikalischen Rezeptionsforschung. Musik hören und Musikwirkung – S: Musikalische Begabung und ihre Entwicklung – S: Einführung in die musikalische Begabungsforschung. □ Stephan Reinke M. A.: S: Musikalisches Leben im nationalsozialistischen Deutschland. □ Prof. Dr. Joachim Veit: S: Die Wirkung liturgischer Tradition: Miserere-Vertonungen vom 15. bis 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Irmilind Capelle). □ Prof. Dr. Ekkehard Mascher: S: Auf der anderen Seite: Schülerkulturen in musikethnografischer Sicht (gem. mit Prof. Dr. Raimund Vogels).

Dortmund. Technische Universität. Dr. Thomas Erlach: PS: Richard Strauss – S: Aktuelle Probleme der Musikpädagogik. □ Reinhard Fehling: S: „Aller-Welts-Lieder“. Multi-Kulti oder was? – S: Poesie und Musik im 19. Jahrhundert – S: Volksmusik und Kunstmusik. □ Prof. Dr. (em.) Martin Geck: S: Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Richard Wagners *Tannhäuser*, ein Werk des Übergangs – Ü: Tonsatz: Einführung in die 12-Ton-Komposition – S: Analyse: Miniaturen der 2. Wiener Schule – PR: Komposition: Wiederholung in der Musik – Integriert: Komponisten-Portrait „Dortmunder Komponisten“. □ Prof. Dr. Holger Noltze: S: Wir erfinden ein Klassikradio – S: Helden der Musikkritik: Joachim Kaiser – S: Musik und Medien – V: Musikgeschichte II. □ Dr. Klaus Oehl: Musikgeschichte I: von den Anfängen bis 1750 – Ü: Formenlehre – S: Analyse: Fugen von Bach bis Schostakowitsch – S: Dodekaphonie, Ganztonleiter, Pentatonik, etc. Tonsysteme im 20. Jahrhundert. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte der Rockmusik am Beispiel ausgewählter Musikfilme – S: JeKi und dann? Klassenmusizieren in der Schul-Big-Band. □ Prof. Dr. Günther Rötter: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Musiktheaterpädagogik I (Schule) – S: Musiktheaterpädagogik II (Oper) – PS: Einführung in die Musikpädagogik – S: Geschichte der Musikerziehung. □ Burkhard Sauerwald: PS: Robert Schumann. □ Christina Stahl: PS: Beethoven. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: HS: Arnold Schönberg – oder wie ich lerne, mich nicht mehr zu fürchten und die Zwölftonmusik zu lieben – S: Interpretationsforschung: Kammermusik von Franz Schubert im Vergleich verschiedener Aufnahmen – S: Eine kleine Geschichte der Notation, nebst einer Anleitung zum Partiturlesen – S: Georg Friedrich Händel: Ein europäisches Musikerleben (1) – Bild und Klang: Bilder und Klänge des Todes vom Mittelalter bis in die Gegenwart.

Dresden. Technische Universität. Katrin Bemann M. A. und Anselm Rose: Ü: Musikmanagement. □ Dipl.-Musiktheoretikerin Sylvia Färber: Ü: Musiktheorie I – Ü: Erfassen von Melodik und Harmonik – Ü: Formenlehre – Ü: Kompositionsgeschichte in Schlaglichtern. Erfassen komplexerer musikalischer Zusammenhänge. □ Dipl.-Komp. Michael Flade: Ü: Musiktheorie III. □ Dr. habil. Jörn Peter Hinkel: S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Werner Jokubeit: Ü: Musik im Hörfunk. □ Christoph Koop M. A.: Ü: Datenverarbeitung in der Musik. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Musiksoziologie – S: Musikpsychologie. □ Dr. Wolfgang Mende: S: Exemplarische Studien zur musikalischen Kulturwissenschaft – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Thomas Napp M. A.: HS: Quellenrecherche. □ N. N.: HS: Quellenkunde. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ot-

tenberg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Musikgeschichte (für Masterstudierende) – S: Exemplarische Studien zur musikalischen Regionalkunde. □ Prof. Ludger Rémy: HS: Historische Quellen zur Aufführungspraxis.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I – S: Musikgeschichte des 18./19. Jahrhunderts – S: Musik nach 1730 – HS: Musikalischer Expressionismus. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte bis 1500 und Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – HS: Verdis Musiktheater – HS: Robert Schumann: Lieder und Gesänge – OS: Theorie der Fuge I: *Das Wohltemperierte Klavier*. □ Priv.-Doz. Dr. Jörn Peter Hiekel: Die Musik des 20./21. Jahrhunderts I – HS: Die Musik der Romantik – aus heutiger Sicht – HS: Hören und Sehen. Wechselbeziehungen zwischen Film und Neuer Musik – S: Aufführungspraxis Neuer Musik. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Georg Friedrich Händel und seine italienischen Zeitgenossen. Italienische Einflüsse in Händels Vokal- und Instrumentalmusik – HS: Musiktraditionen in Böhmen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. □ Vitus Froesch: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten.

Düsseldorf. Robert-Schumann-Hochschule. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: US/MS: Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts – OS/HS: „Klassische Musik“ als Filmmusik. □ Dr. Matthias Geuting: MS: Komponieren im Dialog mit Theologie und Kirche. Tendenzen seit 1950. □ Dr. Achim Heidenreich: MS: Miles Davis: Bitches Brew. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: US/MS: Stationen der Gattung Streichquartett – MS: Zwischen Cäcilianismus und Säkularisierung. Der Fall Mendelssohn – OS/HS: Musik und Musiker in der Literatur des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Bernd Kortländer). □ Dr. Heiner Klug: US/MS: Einführung in die Musikkultur der Moderne – US/MS: Einführung in die Musikkultur der Romantik. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: US/MS: Kirchenmusik zwischen Josquin und Schütz. □ Dr. Uwe Pätzold: MS: Traditionelle Musikkulturen und Musikkulturen des Alltags in Ostasien. □ Dr. Yvonne Wasserloos: Musik und Macht im 20. Jahrhundert. Interdisziplinäres Seminar für Studierende der Musik- und Geschichtswissenschaft (gem. mit Dr. Sabine Mecking).

Eichstätt. Prof. Dr. Christoph Louven: S: Musikfilme und Musikerfilme – Ü: Musikfilme und Musikerfilme – Filmabend – Ü: MIDI-Führerschein. Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor – Arbeit mit musikspezifischer Hard- und Software im MIDI-Labor (Vertiefung) – Universitätsorchester – Musizieren im kleinen Ensemble. □ Rudolf Pscherer: S: 1000 Jahre Musikgeschichte (900–1900). Formenlehre – Ü: Gehörbildung III – Tonsatz III. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Musikethnologischer Dokumentarfilm. Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Iris Winkler: S: Werke italienischer Komponisten im Bestand der Eichstätter Hofkapelle – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: Ü: Tonsatz I – Gehörbildung I.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Handschriften als Quellen vorneuzeitlicher Musikgeschichte – HS: Europäische Musik um 1600 – HS: Das Hohe Lied in der Musik des Mittelalters (900–1450) (gem. mit Prof. Dr. Jürg Stenzl, Salzburg). □ Prof. Dr. Eckhard Roch: HS: Richard Strauss als Opernkomponist. □ Konstantin Voigt: S: Wiederholung und Atonalität – S: Gothic and HIP. Mittelalter als musikalische Gegenwart. □ Dr. Thomas Röder: Einführung in den Computernotensatz (gem. mit Konstantin Voigt) – S: Quellen Nürnberger Musikgeschichte – Ü: Musikbibliographie 18./19. Jahrhundert. □ Dr. Michael Klaper: HS: Die Opern Francesco Cavallis.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Matthias Brzoska: PS: Einführung in wissenschaftl. Arbeiten/ Methodik – S: Musiktheater der 20er-Jahre – S: Das Madrigal der Renaissance. □ Dr. Stefan Drees: S: Das Hörspiel als akustische Kunst – S: Die Streichquartette von Joseph Haydn in ihrem historischen Kontext. □ Dr. Jan Reichow: S: Die schriftliche Analyse mündlich überlieferter Musik. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: Geschichte der Sonate – S: Gender-Aspekte. Werke von Komponistinnen. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Raumakustik und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte – S: Die „Konstruktion“ des Orients: Die europäische Musik und das Fremde – S: Mendelssohn zum 200. Geburtstag (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Grandjean). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Das Opernduett – S: Geschichte der Notenschrift. □ Dr. Jana Zwetschke: PS: Das Auge hört mit: Zum Verhältnis von Bild und Ton im frühen russischen Film.

Frankfurt am Main. Dr. Eric Fiedler: S: Die Telemann-Handschriften der Frankfurter Universitätsbibliothek: Erschließung und Edition (Quellenkunde). □ Dr. Kerstin Helfricht: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Linda M. Koldau: Mythos von Heldentum und Krieg: Kriegsfilm und ihre Musik (strukturierter Studiengang). □ PD Dr. Andreas Meyer: Musikinstrumente auf Reisen. Globalisierung und materielle Kultur – PS: Gesänge der Marginalisierten. Popkultur von unten – S: Präsentation des Unbekannten. Musikethnologische CD-Reihen – S: Musikethnologische Feldforschung (mit praktischen Übungen). □ Michael Quell: S: Komposition der Gegenwart. Vom Werk bis zur Aufführung – PS: Analyse musikalischer Form. □ PD Dr. Marion Saxer: Kultstar – Manager – Genie – Priester Franz Liszt im Musikleben des 19. Jahrhunderts – PS: Musiktheater in den audiovisuellen Medien – S: Grenzüberschreitende Phänomene der zeitgenössischen Musik in der Diskussion. Ein Seminar in Kooperation mit dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt – HS: Von der Oralität zur Schriftlichkeit. Fragestellungen zum Medienwechsel in der abendländischen Musik zwischen 800 und 1500. □ Britta Schulmeyer M. A.: PS: Die Messe im Zeitalter der Renaissance. □ Dr. Iakovos Steinhauer: PS: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. Alfred Stenger: S: Orchesterkompositionen von Robert Schumann. □ Dr. Jochen Stolla: S: Musik im Rundfunk. Radiowerkstatt – S: Musik arrangieren am Computer. □ PD Dr. Martin Thrun: Hofmusik im

Wandel der Zeit (1648–1918) – HS: Einrichtung, Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jahrhundert – PS: Anleitung zur Analyse im Kontext von Theorien des Musikverstehens (Einführung in die musikalische Analyse) – S: Das Grotteske in der Erfahrung von Musik und Grotteskenkomposition. □ Stefan Wolkenfeld: PS: Die Chormusik Felix Mendelssohn Bartholdys – S: Prinzipien der Musikgeschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Die romantische Oper – S: Die Musik der Wiener Klassik (gem. mit Dr. Peter Ickstadt) – S: Quelle – Notation – Edition. Methodische Grundlagen zur Erschließung der Musik der Renaissance und des Frühbarock – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.). □ Dr. Julia Cloot: S: Musik und andere Künste. □ Dr. Peer Findeisen: S: Große Klavierkomponisten I: Von Bach bis Beethoven. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Franz Liszt. Aspekte des Klavierwerks – S: Formenlehre II – PS: Formenlehre I. □ Dorothea Gail: S: „Er hat gleichsam sich aufgespart“. Beethovens *Missa Solemnis*. □ Julia Gerlach: S: Körper und Musik. Spielarten in der Musik des 20./21. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse I – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz III. □ Dr. Cristina Ricca: S: Vokalmusik der Renaissance: Die weltliche Vokalmusik im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Gisela Maria Schubert: S: Musicals aus Hollywood. □ Prof. Dr. Giseler Schubert: S: Das Violinkonzert im 19./20. Jahrhundert. □ Christoph Schulte: S: Akustik für Musiker. □ Dr. Ralf-Olivier Schwarz: S: Musikerziehung im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Alfred Stenger: S: Die Klaviermusik Frédéric Chopins – S: Die Sinfonien Anton Bruckners. □ Prof. Dr. Christian Thorau: [Forschungssemester]. □ PD Dr. Ferdinand Zehentritter: S: Die Klavierkonzerte von Sergej Rachmaninow. Analyse und künstlerische Interpretation – Einführung in die Musiksoziologie.

Musiktheorie. Astrid Bolay: S: Barocke Fugenkomposition. □ Volker Helbing: S: Konzertkadenzzen und Solokonzert. □ Franz Kaern: S: Wiener Walzer. Analyse und Satzübungen – S: Klassische Vokalpolyphonie II – Angewandte Musiktheorie der Renaissance. □ Julian Klein: Motion und Emotion. Analyse/Performance. □ Ernst August Klötzke: S: Aspekte zeitgenössischen Musiktheaters. □ Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Béla Bartók. Analyse und Kompositionstechnik – S: Schuberts Instrumentalmusik. □ Johannes Quint: S: Reduktionistische Ansätze im 20. Jahrhundert: Morton Feldman, Steve Reich, James Tenney. □ Martin Schüttler: S: Serielles Denken – Serielles Hören. Analysen und Satzübungen.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. Christian Berger: HS: Eichendorff und Schumann (gem. mit Prof. Dr. Günter Schnitzler) – HS: Komponieren um 1910. Debussy und Webern – PS: Guillaume de Machaut. □ Dr. Angela De Benedictis: PS: Zwischen Notwendigkeit und Forschungslabor. Darmstadt 1946–1960 und die Neue Musik. □ Andrea Horz M. A.: PS: Boethius *De institutione musica*. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Bachs Vokalwerk – HS: Brahms' Konzerte – PS: Fugentechniken Bachs. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die Paläographie. Modal- und Mensuralnotation – PS: Johannes Ciconia. □ Christian Schaper M. A.: PS: Beethovens Ouvertüren – PS: Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten*.

Freiburg. *Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Musikgeschichte im Überblick – S: Affekt, Ausdruck, Gefühl, Kult. Wirkungskonzepte von Musik – S: Einführung in die Musikwissenschaft (Blockveranstaltung). □ Elke Kuchelmeister: Ü: Cantata. Gattungsgeschichte der italienischen Solo-Kantate. □ Prof. Dr. Dominik Sackmann: S: Bachs Instrumentalmusik. Analyse und Aufführungspraxis (Blockseminar). □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Forschungsfreie-semester.

Fribourg/Schweiz. Dr. Doris Lanz: HS: Musikalische Analyse – S: Beethoven und die ‚Sonatensatzform‘: Zur Beziehung von individueller Komposition und idealtypischer Form(el) – PR: „... vergiss also das so genannte ‚populäre‘ nicht“. Schlaglichter auf Definition, Rolle und Bewertung des ‚Populären‘ in der Musik von der Aufklärung bis heute. □ Dr. Marco Di Pasquale: PR: Aspects de la pratique instrumentale pour ensembles dans la musique italienne entre la Renaissance et le Baroque. □ Dr. Francois Seydoux: PS: Organologie – Ü: Ecriture musicale I. □ Ass. Dipl. Delphine Vincent: PS: Introduction à la bibliographie musicale – PR: Séances DVD, Monteverdi. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: PR: „Tutto nel mondo è burla“. Chemins du comique dans le théâtre musical du XIX^e siècle – HS: Disciplines de l'investigation musicologique – PS: Histoire générale de la musique I.

Gießen. Dr. Ralf von Appen/André Doehring: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: Einführung in die Musiksoziologie – PS/S: Musik, Natur und die Biologie des Menschen – PS/S: Musikfilm und Musikvideo – PS/S: Musik und Ökonomie. □ Wiss. Mitarb. Andreas Domann: PS: Felix Mendelssohns Oratorien im Kontext ihrer Zeit. □ PD Dr. Richard von Georgi: PS: Forschungspraktikum Musikpsychologie – PS: Empirische Forschungsmethoden. □ Anja-Maria Hakim: PS: Musik im Radio. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: S: Ästhetisierung von Gewalt im Film – S: Musik in der Globalisierung – PS/S: Theodor W. Adorno über Musik – PS/S: György Ligeti. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik – PS: Musik und Dichtung in Bachs Kantaten – PS: Igor Strawinsky – PS: Wagners Konzeptionen des Musiktheaters. □ Karsten Schäfer: PS: Einführung in die Tonstudioteknik.

Göttingen. Dr. Klaus-Peter Brenner: S: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Jun.-Prof. Morag J. Grant: S: Verboten: Musikzensur in Geschichte und Gegenwart. □ Akademischer Musikdirektor Ingolf Helm: S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht, Liturgische Präsenz im Gottesdienst. □ Christine Hoppe

M. A.: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Concerto und Instrumentalkonzert bis gegen 1750. □ Kirchenkreiskantor Alexander Kuhlo: S: Kirchenmusik. □ Hon.-Prof. Nicholas McGegan: S: Georg Friedrich Händels Oper *Admeto*. □ N. N. (Vertretung Professur Musikethnologie): Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie I – Afrokaribische Musik – Geschichte und Adaption – S: Melodiebildung und Mehrstimmigkeit im Vergleich – PS: Lokale Popmusik und transkulturelle Prozesse. □ N. N. (Lehrauftrag Musikethnologie): S: Musik im kulturellen Kontext. □ Dr. Arne Spohr: PS: Michael Praetorius und die höfische Musikkultur Norddeutschlands um 1600. □ Katharina Talkner M. A.: Ü: Paläographie I. □ Dr. Anja-Rosa Thöming: S: Musikfilm. Dokumentation und Experiment. Kleine Geschichte von Opern- und Konzertaufzeichnungen, Komponisten und Interpretenträts sowie poetisch konzipierten Filmen zu Musik. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: Ü: Die Theorie der Sonatensatzform im 18. und 19. Jahrhundert – Georg Friedrich Händel und die europäische Musikkultur seiner Zeit – S: Musik und Musiker in Dichtung und fiktionaler Literatur – Koll: Kolloquium zur Historischen Musikwissenschaft.

Graz. Priv.-Doz. Dr. Federico Celestini: Musikhistorische Entwicklungen 03 (17./18. Jh.). □ Ao. Univ.-Prof. PD Dr. Werner Jauk: PS: Soziologie der populären Musik – S: Musikpsychologische Experimente zu Musik und Medienkunst. Musikmarkt, Rezeption, Medienanalyse. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Musik & Gender – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Lederer: Mozart: Die „Da Ponte-Opern“ – PS: Weiße Mensuralnotation. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Music psychology, musicology, musical practice – S: Musikpsychologie. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 01: 17./18. Jahrhundert – S: Das Theater- und Opernpublikum im 19. Jahrhundert (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel) – PS: Aspekte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert (Ergänzung zur Vorlesung Operngeschichte 1).

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren. Ernst Hötzl: Operngeschichte bis 1900 (1) – Musikgeschichte 3 – Musikgeschichte für das Unterrichtsfach Musikerziehung 3. □ Peter Revers: Musikethnologische Regionalforschung: Tabuh-tabuhan: Javanische und balinesische Gamelanmusik und deren Rezeption in der europäischen Kunstmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Gerd Grupe) – Spezialvorlesung aus Musikgeschichte: Musik – Glaube – Natur: Das Schaffen Olivier Messiaens – Musikgeschichte 1. □ Christian Utz: S: Schreiben über Musik. Übungen zur Gestaltung musiktheoretischer Texte – S: Theoretische Grundlagen des Musikschaffens nach 1945 1. Adorno, Stockhausen, Boulez, Cage, Ligeti, Xenakis – S: Spezialkapitel Musiktheorie 1. Logik der Stimme. Dimension der Analyse von Vokalmusik – S: Musiktheorie/Musikanalyse. Analysen und Übungen zur Stilistik von Bachs Solosuiten und -partiten.

Institut 4 – Schlag- und Blasinstrumente. Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 1.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Karl Dorneger: Orgelkunde 01. □ Dr. Ernst Hofhansl: Spezialvorlesung Theologie 01. □ N. N.: Liturgik katholisch 01 – Hymnologie. □ O. Univ.-Prof. Dr. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral 01 – Semiologie 01 – Musikhistorische Entwicklungen 01.

Institut 7 – Gesang, Lied, Oratorium. O. Univ.-Prof. Martin Kletmann: Didaktik und Methodik des Gesangs 01.

Institut 12 – Oberschützen. VProf. Dr. Klaus Aringer: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (Musikgeschichte 1) – Musik nach 1900 (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers) – Aufführungspraxis in Geschichte und Gegenwart: Werke, die einen Namen tragen – Seminar für DiplomandInnen (gem. mit Dr. Bernhard Habla). □ VAss Dr. Bernhard Habla: Historische Salons- und Bläserchambermusik I – Angewandte Akustik und Instrumentenkunde I.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: V/Ü: Volksliedforschung – S: Historische Quellen der Ethnomusikologie – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation – Ü: Nachbereitung und Analyse – Marimba-Exkursion. □ Daniel Fuchsberger: Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Mexikanische Marimba. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung) – Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – V/Ü: Theorie und Praxis nichtwestlicher Musik 01 – Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Gamelan-Ensemble – Einführung in ausgewählte Musiktraditionen der Welt – S: Tabuh-tabuhan: Javanische und balinesische Gamelanmusik und deren Rezeption in der europäischen Kunstmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts. □ ao.Univ.Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: Musikinstrumente der Welt.

Institut 14 – Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić: Ü: Verbalisieren von Musik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung – PS: Musik und Gender (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer). □ PD Dr. Federico Celestini: Das musikalische Erhabene im 18. und 19. Jahrhundert – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I – Spezialvorlesung SP Kammermusik IS BA – Spezialvorlesung SP Kammermusik IS MA – Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kulturgeschichte II/Kultur- und Sozialgeschichte der Musik – S: Die Ordnung der Künste. Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart.

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 01 – Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – PS: Musik und Gender – Historische Aufführungspraxis 01. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung Studio Alte Musik 01 – Historische Aufführungspraxis 05 – Historische Stimmungen 01 – V/Ü: Notationskunde 01.

Institut 16 – Institut für Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte I – Geschichte des Jazz für IGP und Musikologie. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz Krieger: Seminar aus Jazz und Populärmusik – V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Jazztheorie und Analyse. □ Ao. Univ.-Prof. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining.

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik: Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1+3 – S: Computermusik und Multimedia 1+3 – KL: Elektroakustische Komposition 1–4 – VÜ: Einführung in die Computermusik 1 – VÜ: Digitale Verfahren und Klanganalyse – PR: Projekt – PR: Toningenieur Projekt. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – Ü: Sound Design 2. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Dr. Gerhard Nierhaus: V/Ü: Algorithmische Komposition – KE: Praktikum für Elektronische Musik – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Markus Noisternig: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen – LU: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ DI Harald Rainer: LU: Aufnahmetechnik 3. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 1 – Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 1 – Klangsynthese 1 – Computermusiksysteme – V/Ü: Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 1 – S: Kunst und Neue Medien – PR: Toningenieur Projekt. □ DI Johann Steinecker: LU: Filmtone und DVD-Authoring. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Aufnahmetechnik 1 – V/Ü: Digitale Verfahren und Klanganalyse – V/Ü: Music Information Retrieval – V/Ü: Aufnahmenanalyse – V/Ü: Versuchsdesign in der Psychoakustik – PR: Toningenieur Projekt. □ Univ.-Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – S: Musikalische Akustik. □ DI Stefan Warum: LÜ: Aufnahmetechnik 1 – PR: Toningenieur Projekt. □ DI Johannes Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – LÜ: Kunst und Neue Medien – PR: Toningenieur Projekt. □ DI Franz Zotter: PR: Toningenieur Projekt – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2.

Greifswald. Beate Bugenhagen: S: Notation im 20. Jahrhundert – S: Musikalische Aufführungslehren des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Martin Knust: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Martin Loeser: Allgemeine Musikgeschichte III – S: Johannes Brahms' Chormusik und ihr kulturhistorischer Kontext – Ü: Schreibwerkstatt. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Einführung in die musikalische Analyse – Ü: Die Musik im kulturgeschichtlichen Kontext – S: Lektürekurs zur Musikästhetik im 20. Jahrhundert.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: S/PS: Einführung in die Forschung zu Rock- und Popmusik – HS: Akustische Grundlagen der Instrumentation und Orchestration – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Audiovisuelle Wahrnehmung. □ Hansjörg Drauschke M. A.: S: Zwischen Wissenschaft und Markt: (Musik-)Verlage als Arbeitsfeld für Musikwissenschaftler. □ Dr. Kathrin Eberl-Ruf: S: Musiktheater im 20. Jahrhundert – HS: Instrumentalmusik von D. Schostakowitsch und S. Prokofjew – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Musikanalyse. □ Michael Flade: HS: Einführung in die musikalische Programmierung mit Max/MSP. □ PD Dr. Rainer Heyink: Musikgeschichte im Überblick. Die Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Grundformen ein- und mehrstimmiger Musik – HS: Editionsprojekt: Telemanns *Geistliche Arien* (1727) und ihre Kantaten – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft. □ Bledar Kondi: S/PS: Anthropologie des Todes: Musik und Tanz als Bestandteil von Begräbnisriten auf dem Balkan. □ Dr. Kathrin Schlemmer: S/PS: Musikhören und Musizieren: Einführung in die Musikpsychologie – HS: Musikalische Entwicklung. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: S/PS: Flötentypen in Asien – Ü: Einführung in die Musikethnologie mit Transkriptionsübungen – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie – Musik in Thailand. □ Michael Wünsche M. A.: PS: Die Orgel im 19. und 20. Jahrhundert.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Jochen Brieger: PS: Palestrina (2). □ Prof. Dr. Friedrich Geiger: Kulturgeographie und neuere Musikgeschichte (2) – PS: Giacomo Puccini: Das Opernwerk im 20. Jahrhundert (2) – S: Musikikonographie (gem. mit PD Dr. Burcu Dogramaci) (3). □ Jun. Prof. Dr. Tobias Janz: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (2) – S: Hugo Wolf (2). □ Prof. Dr. Dorothea Schröder: S: Vom Consort zum Concerto: Instrumentale Ensemblesmusik von 1600 bis 1750 (2)*. □ Dr. Jörgen Torp: PS: Geschichte des Tangos (2)*. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Neue Musik um 1600: Claudio Monteverdi (2) – S: Spätwerke (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Rolf Bader: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft (3) – S: Fusion und Jazzrock: Stilgeschichte und Analyse (2). □ Dipl. Phys. Klaus Frieler: PS: Outsider Music (2). □ Dr. Christiane Neuhaus: S: Musikalische Neurokognition (2)*. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Musikethnologische Feldforschung und Dokumentation II (3)*. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: Geschichte des Jazz (2)*. □ Arne von Ruskowski: PS: Einführung in die Psychoakustik (2). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Musik und Kultur in den 1960er-Jahren (2). □ Dr. Jörgen Torp: Geschichte des Tangos (2)*.

*Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Beatrix Borchard: Musikgeschichte I – S: Über Musik sprechen – S: Über Musik schreiben – S: Das Mendelssohn-Bild im Wandel der Zeiten. □ Julia Heimerdinger M. A.: S: Musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte I. Von den Anfängen

gen bis zum Zeitalter der Wiener Klassiker – S: Klang und Kosmos. Traditionen der mathematischen Musikauffassung von Mesopotamien bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Sven Hiemke: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Wolfgang Hochstein: S: Joseph Haydn: Kirchenmusik und Oratorien. □ Prof. Dr. Krista Warnke/Prof. Dr. Beatrix Borchard: 10 Jahre Ringvorlesung Gender Studies. Vom Gegensatz zur Vielfalt. Visionen für Morgen.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Kerstin Klenke: S: *Das Imperium schlägt zurück.* Kultureller Neo-Kolonialismus oder Eine Welt? Die World Music-Szene. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: S: Komponistenbiografien im Film: Liszt und Wagner (gem. mit Prof. Johannes Herwig) – Koll: Filmkolloquium zum Seminar „Komponistenbiografien“ (gem. mit Prof. Johannes Herwig) – Koll: Elektrische Klangmaschinen: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Altenmüller). □ Marco Lehmann: S: Die Sozialpsychologie der Musik. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Epochen Grenzen: Barock – S: In den Kinderschuhen. Der junge Mozart und die Kammermusik. □ PD Dr. Sabine Meine: Populäre Musik. Eine Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft. Öffentliche Vorlesungsreihe (gem. mit Dr. Nina Noeske) – Koll: Kolloquium für Historische Musikwissenschaft – Ü: *Amor docet musicam* – *Musica docet amorem.* Musik und Liebe in ihren historischen Wechselbeziehungen. Lektüre- und Hörkolloquium zur Vorlesung. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Liedkunde – S: Lachen und Weinen in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Altenmüller) – S: „Was übrig bleibt ...“ Populärität, Kanon, Gender (gem. mit Dr. Sabine Meine). □ Sabine Sonntag: S: Programmhefte. Begleitseminar zur Opernproduktion – S: Mozart: *Don Giovanni.* Opernanalyse, Inszenierungsvergleiche – S: Strauss: *Der Rosenkavalier* – S: *Pomp and Circumstance.* English Musical Theatre von Purcell über Händel zu Britten und Webber – Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 3: 1800–1900 – S: „Rastlos geschafft“. Deutsche romantische Oper: Weber, Marschner, Spohr, Schubert, Schumann und Marschner – S: Einstieg in den Beruf. □ Carolin Stahrenberg: S: Klang einer Stadt: Musikmetropolen Berlin – Paris – Wien 1908/1909. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Fremd und Eigen: Musikberuf zwischen interkultureller Kompetenz und wissenschaftlicher Reflexion – S: Zwischen Globalität und Lokalität. Westafrikanische Musiker und ihr Publikum – Die koptisch-orthodoxe Kirchenmusik. Eine Einführung – Koll: Musikethnologie im Diskurs. Kolloquium für fortgeschrittene Studierende. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick Teil 1 – S: Geschichte der Sonatenhauptsatzform – S: Vorbild Händel? Das Oratorium bei Joseph Haydn und Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Leoš Janáček's späte Instrumentalmusik.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Sonatensatzform seit Beethoven – HS: Beethovens Skizzen. □ Heinz-Rüdiger Drengemann, UMD: GS: Satzlehre und Gehörbildung II. □ Sara Jeffe M. A.: PS: Vergils Dido in der Musik. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der musikalischen Improvisation – PS: Darius Milhauds Streichquartette – HS: Musik und Musikästhetik in der Zeit der Aufklärung – S: Seminar für Examenkandidaten. □ Matthew Gardner, Dr. des.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Orpheus Britannicus: Henry Purcell (1659–1695). □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Propädeutikum Musikgeschichte, Blockseminar für Studienanfänger – PS: Musikgeschichte in Beispielen II: Das 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: PS: *Ars Antiqua: Handschriften, Kompositionstechniken und Ästhetik* – Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit – HS: Olivier Messiaen – S: Seminar zu aktuellen Forschungsfragen. □ Dr. Hendrik Schulze: Ü: Editionstechniken. □ Dr. Joachim Steinhilber: PS: Grundkurs Musikgeschichte III (von ca. 1730 bis ca. 1850) – PS: Geschichte der Passionsvertonungen – HS: Musikgeschichte Venedigs – PS: Werkanalyse II.

Innsbruck. Univ.-Doz. Dr. Ammann Raymond: S: Kritische Betrachtungen der Theorien der Harmoniker (Pythagoras, Kepler, Kayser) – PS: World music. Kunst oder Kitsch? □ Dr. Robert Crow: Ü: Harmonielehre II. □ Ingrid Czaika: PS: Höranalyse, Partiturlesen und Instrumentation. □ Dr. Kurt Drexel: PS: Notation II – Musik im NS-Staat. □ a. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Einführung in die historische Musikwissenschaft – Konversatorium. □ Dr. Franz Gratl: PS: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte II (1600–1750). □ Dr. Hitomi Mori: Ü: Transkription. □ Dr. Erich Tremmel: S: Editionstechnik.

Karlsruhe. Markus Hechtle: S: Seminar zur Musik nach 1945. □ Damon Lee D. M. A.: Kurs: MAX/MSP. □ Damon Lee D. M. A./Rainer Lorenz/Christoph Seibert: Kurs: Medien- und Webgestaltung. □ Dr. Agnes Michalak: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Händel und Haydn. Zwei Komponisten – ein Jahrhundert – S: Musik und Bildende Kunst – S: Komposition und Improvisation. Historische Stationen einer kreativen Wechselbeziehung – BS: Händel und die Royal Academy of Music. □ Christoph Seibert: Kurs: Jitter. □ Prof. Dr. Thomas A. Troge: Musikinformatik I (Angewandte Musikinformatik 1) – Musikinformatik III (Spezielle Musikinformatik 1) – Ringvorlesung: Musik und Kognitionswissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Fridtjof Feldbusch und Dr. Paul Modler). □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Das Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Klavierkammermusik 1840–1890 – S: Ligeti. □ Vito Žuraj: Instrumentenkunde und Akustik I (gem. mit Prof. Dr. Thomas A. Troge) – Kurs: Einführung in den gregorianischen Choral. □ N. N.: Musik nach 1945 (Elektronische Musik 1) – S: Analyse elektronischer Musik – S: Interaktive Kompositionstechnik – Kurs: Musik programmieren mit C und C++ – Kurs: Praxis der Musikinformatik. □ N. N.: Kurs: Musikkritik.

Kassel. Bodo Bischoff: Form und Gestalt in der Klaviermusik des frühen 19. Jahrhunderts – Zur formbildenden Funktion harmonischer Modelle in den Mazurken Frédéric Chopins. □ Timo Fischinger: S: Musik und Politik (gem. mit Andreas Rubisch). □ Prof. Dr. Jan Hemming: PS: Filmmusik – HS: Friedrich Nietzsche – Philosophie und Musik (gem. mit Prof. Dr. Stefan Majetschak) – Geschichte und Grundlagen der Musikpsychologie – S: Empirische Studien lesen – verstehen – aufbereiten.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Grundzüge einer Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – S: Ausgewählte Werke und Texte zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – S: Brahms' Klaviersonaten und die Geschichte der Gattung seit Beethoven (3) – Ü: Übung zum Seminar: Brahms' Klaviersonaten: Interpretationsvergleiche (1) – Koll: Forschungskolloquium: Spätwerke (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Giuseppe Verdi: *Don Carlos*. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Einführung in die Musikgeschichte – S: Ausgewählte Grundbegriffe der Musikgeschichte – S: Beethovens Klavierkonzerte (3) – Ü: Übung zum Seminar: Beethovens Klavierkonzerte im Interpretationsvergleich (1). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Komponieren zwischen Tradition und Moderne: Cristóbal Halffter.

Klagenfurt. Dr. Wolfgang Benedikt: K: Einführung in die musikalische Notationskunde. □ Dr. Heiko Cullmann: S: Operation Oper. □ Daniel Ender: S: Schreiben über Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer: S: Musik und Gender. □ Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff: Musikgeschichte im Überblick III: Von der Klassik bis zur Spätromantik – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Kreuz- und Quergänge: Neue Musik und Bildende/visuelle Kunst – S: Musikalische Interpretationskultur. □ Dr. Daniel Sedivy: S: Historische Instrumentenkunde. □ Nico Thom: S: Einführung in den Hiphop.

Koblentz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte 1600–1750 – PS: *Musica Enchiridiadis* – Ü: Das Mächtige Häuflein – Ü: Musikerhandschriften. □ PD Dr. Gerhard Poppe: Ü: Lektüre H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*. □ Prof. Dr. Christian Speck – Musikgeschichte im Überblick – S: Didaktik des Gruppenmusizierens – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Mensuralnotation und ihre Musik.

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Die Welt der Musikinstrumente. Organologische Erkundungen – S: Landaus Musikleben heute, Musiksoziologische Stadtforschung. □ N. N.: Stationen der europäischen Musikgeschichte – Ü: Individuell erlebte Musikgeschichte an Beispielen.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musikgeschichte I: Vom frühen Mittelalter bis 1600. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Richard Wagners *Lohengrin*. □ Fabian Kolb M. A.: PS: „Musikstadt Paris“. Stationen der Musikgeschichte einer europäischen Metropole. □ René Michaelsen, M. A.: PS: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft – PS: Das Unheimliche in der Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Vom Singspiel zur Grand Opéra. Die Typologie der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ UMD Michael Ostrzyga: PS: Musiktheorie I (Kurs A) – PS: Musiktheorie I (Kurs B) – PS: J. S. Bach: das *Wohltemperierte Klavier*. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Klassik und Romantik in der Musik – PS: Musik und Sprache. Stationen der Vokalmusik von 1600–1900 – HS: Monteverdi und die Oper. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: 60 Jahre elektroakustische Musik aus Paris – PS: Karlheinz Stockhausen – HS: Hans Tutschku. □ Dr. Annkatrin Dahm: PS: Nationalsozialistische Musikliteratur im Spiegel des Antisemitismus. □ Dr. Marcus Erbe: PS: Musikalische Terminologie des 20. Jahrhunderts – PS: Mediale Vermittlung von Musik. □ Dr. I. Papachristopoulos: PS: Neue Musik und byzantinisches Melos: Die kompositorische Arbeit von Dimitri Terzakis.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: Notenschriften in Europa: Fragen bezüglich Entstehung und Deutung. □ Andreas Gernemann-Paulsen M. A.: Ü: Musik- und Medientechnologie II. □ Prof. Christoph Lischka: HS: Experimentelle Praxen und künstlerisch-wissenschaftliche Diskurse. □ Michael Oehler: PS: Phänomene des musikalischen Hörens. □ Dipl. Vis. Komm. Julian Rohrer: Ü: Algorithmische Akustik. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Forschungsfreisemester. □ N. N.: Ü: Einführung in die Methoden der CASM I – Ü: Einführung in die Methoden der CASM II – PS: Seminar Medientheorie – PS: Einführung in die Science of Music I – PS: Medialität und Kommunikation.

Musikethnologie. Prof. Dr. Robert Günther: PS: Theorie und Praxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Musikinstrumente in musikethnologischer und musikarchäologischer Forschung. □ N. N.: PR: Praktikum Musikethnographie – Ü: Methoden der Datenerhebung – PS: World Music 1: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung – PS: Seminar Musikethnologie oder Populärmusikforschung – PS: Seminar Musikethnographie – HS: (Titel wird noch festgelegt).

Köln. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Winfried Böning: S: Musik in Italien (gem. mit Prof. Tillmann Claus und Prof. Dr. Annette Kreuztger-Herr). □ Dr. Bram Gätjen: S: Einführung in die Akustik und Systematik der Musikinstrumente. □ Dr. Florian Heesch: PS: Grundkurs Musikwissenschaft – S: Middle Ages and Beyond: Archaism and Nationalism in 19th and 20th Century Music in Germany and Northern Europe (gem. mit Dr. Tobias Pettersson). □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Romantische Symphonik. Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert – S: Komponisten im Kino: Filmmusikalische Musikerbiographien – S: Rebelle Musik: Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968 – S: Musikgeschichte Kölns im 19. Jahrhundert. □ Julia Kramer: „Shut up and sing!“ Zur Bedeutung und Rezeption von Musikerinnen in der Populären Musik (gem. mit Prof. Michael Rappe

und Johanne Schröder). □ Dr. Beate Angelika Kraus: S: Wege in die musikalische Moderne. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: Alte Musik mit neuen Ohren (Ringvorlesung) – S: Mittelalter und Mittelalterrezeption – PS: Wie Musik entsteht (Projektseminar) – HS: *Der ferne Spiegel*: Musik im 14. Jahrhundert – S: Musik in Italien. □ Katrin Losleben M. A.: PS: Ethel Smyth: Das Seminar zum 150. Geburtstag. □ Prof. Dr. Hans Neuhoﬀ: Forschungsfreiemester. □ Dr. Rainer Nonnenmann: S: Zwischen Aufbruch und Tradition: Neue Orchestermusik seit 1950. □ Dr. Michael Oehler: PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie. □ Prof. Michael Rappe: Geschichte und Ästhetik der Populären Musik (gem. mit Johann Weiß, Popinstitut der Hochschule für Musik und Theater Hannover). □ Oliver Seibt M. A.: PS: Wortschmiede, sprechende Trommeln und Popstars: Traditionelle und zeitgenössische populäre Musik in Senegal und Mali. □ Dr. des. Christine Siegert: S: Musik und Gesellschaft von 800 bis 1800 (Musikgeschichte im Überblick Teil I). □ Prof. Dr. Christine Stöger: S: In Proportion: Musik und Architektur im Mittelalter. □ Prof. Dr. Jürgen Terhag: S: Fremd in eigenen Land. Die rechte Jugendmusikszene in Deutschland.

Leipzig. Prof. Dr. Eszter Fontana: PS: Historische Instrumentenkunde. □ Prof. Bernd Franke: Komposition/Improvisation/Gastvorlesung – S: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* und das „Weiße Album“ der Beatles. □ Dr. Birgit Heise: Koll: Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Peter Keller: S: Music Cognition and Action: Theory and Experimental Methods. □ Dr. Stefan Keym: Die Symphonie im 19. Jahrhundert – PS: Messvertonungen im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik der Antike und des Mittelalters – S: Weihnachten in der Musik – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Michael Maul: PS: Der „stylus phantasticus“. □ Dr. des. Gilbert Stöck: PS: Das musikalische Schaffen von Henry Purcell – S: Musikgeschichte in Bild, Klang, Text. Wege zur multimedialen Aufbereitung von Musikgeschichte in Städten verschiedener Epochen (gem. mit Prof. Dr. Constanze Rora) – Ü: Formanalyse Vokalmusik – Ü: Notationskunde – Ü: Gamelan beleganjur. □ UMD David Timm: S: Jazzimprovisation.

Leipzig, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Dr. Wolfgang Gersthofer/Dr. Martin Krumbiegel/Prof. Dr. Thomas Schipperges/Prof. Dr. Christoph Sramek/N. N.: Grundkurs (V/Ü): Musikgeschichte im Überblick 1 (Musikgeschichte bis 1600) und 3 (Das 19. Jahrhundert). □ N. N.: S: Beethovens Klaviersonaten. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Quellenkunde zur Aufführungspraxis III. – „Wie soll ich dich empfangen ...?“ Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium*. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: Schreiben über Musik – Allgemeine Musikgeschichte (für Studierende Lehramt Musik). □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: Die Sinfonien von Franz Schubert, Robert Schumann und Johannes Brahms – Russische Oper.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: S: Dramaturgie des Musiktheaters – V/S: Geschichte der Oper- und Ballettmusik.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick II: 15. bis 17. Jahrhundert – S: Musik in Berlin während der Weimarer Republik – PS: Proseminar zur Vorlesung (ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte des 15. bis 17. Jahrhunderts) – PS: Deutsche Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel). □ UD Dr. Wolfgang Bender: S: Tanz in Afrika: Volkstanz, Gesellschaftstanz und Ballett. □ Dr. Albert Graf: S: Mathematische Musiktheorie – PS: Computer-Musik – Ü: Algorithmische Komposition. □ Dr. Thorsten Hindrichs: PS: Hugo Riemann und Guido Adler: Historische Musikwissenschaft um 1900 – PS: Sylvius Leopold Weiss. □ Dr. habil. Christoph Hust: Franz Liszt – Ü: Form und musikalischer Satz – Ü: Grundlagen musikalischer Formenlehre. □ HD Dr. Ursula Kramer: S: Mozarts Da-Ponte-Opern – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2). □ Dr. Peter Niedermüller: S: „A bit of the old Ludwig van“. Präexistente Musik als Filmmusik – PS: „The song remains the same?“ Cover-Versionen in der Popmusik – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1) – Ü: Filmmusik. □ PD Dr. Daniela Philippi: Ü: Kompositorische Wechselwirkungen zwischen Zeichensystem und Musik. Von der Gedächtnisstütze bis zur exakten Determination (Notationskunde II).

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: PS: Musik und Medien – S: Musikästhetik – S: Mozarts *Zauberflöte*. □ Dr. Eva-Bettina Krems/Dr. Panja Mücke: PS: Musik und Medien. □ Dr. Panja Mücke: Ü: Paläographie. □ Stefanie Rauch/Andreas Trobitius: PS: Einführung Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: S/V: Musikästhetik. □ Martin Schüttler: Ü: Instrument und Stimme – Ü: Einführung Musiktheorie – Ü: Tonsatz. □ Manfred Staiger: S: Berufspraxis Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Orgelbau und Orgelkomposition.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Händels Oratorien. □ PD Dr. Fred Büttner: S: Die mittelalterliche Motette. □ Dr. Bernd Edemann: PS: Brahms' Kammermusik mit Klarinette – PS: Die Frage des Tonartcharakters – PS: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: *Die schweigsame Frau* – Ü: Lektüre: Beethoven, Tagebuch. □ Dr. Joseph Focht: Ü: Methodenwerkstatt: Digitale Ressourcen: Erschließung, Beurteilung, Verwendung. □ Dr. Inga Grootte: PS: Russische Symphonik des 19. Jahrhunderts – Ü: Quellenlektüre Latein: Streitbare Theoretiker. □ Prof. Dr. Wulf Konold: S: Die Geschichte des Klaviertrios. Von Joseph Haydn bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts – Ü: Berufspraxis für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musik der 1920er-Jahre – HS: Musikkritik in der Weimarer Republik (gem. mit Dr. Klaus Peter Richter) – S: John Cage. □ Dr. des. Janina Schäfer: PS: Von Debussy bis Albéniz: Französische und spanische Klaviermusik des Impressionismus. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick III (18. Jahrhundert) – HS: Die Symphonien von Gustav Mahler – PS: Mozarts Klavierkonzerte. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Akus-

tische Kommunikation beim Menschen: Biologische Grundlagen von Musik und Sprache – HS: Musikalische Bildung im Mittelalter – S: Aktuelle Arbeiten zur Biologie und Psychologie der Musik – OS: Laufende Arbeiten zur älteren Musikgeschichte. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Verdis Frühwerk. □ Martin Zöbele M. A.: Ü: Vokalensemble.

Institut für Theaterwissenschaft. Dr. Robert Braunmüller: ProsII: Tendenzen des Regietheaters. Aktuelle Münchner Operninszenierungen. □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: HS: Hector Berlioz und die Oper – HS: Von *Parzival* zu *Parsifal*. Wandlungen einer mythischen Erzählung. □ Dr. Stefan Frey: PS II: Operettenmoderne. Teil I: Von Offenbach bis Léhar. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Die zerbrochene Erzählung, oder: Von der Suspendierung der Linearität – HS: Das wahre Leben auf der Bühne. Der Realismus, der Verismo und das Wirklichkeitsproblem – HS: Metaphysik auf der Opernbühne. Das Numinose und seine szenische Gestaltung. □ Dr. Barbara Zuber: PS I: Grundkurs Musiktheater – PS II: Formenlehre der Oper – PS II: Cage, Kagel und Co.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik I – HS: Händels Oratorien – HS : Münchner Kompositionen: Facetten einer lokalen Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Mauer). □ Dr. Dorothea Hofmann: Sozialgeschichte der Musik: Hörer, Zuhörer, Publikum – PS: Impressionismus und die Folgen. □ Prof. Dr. Siegfried Mauer: Musikgeschichte I.

Münster. Dr. Hans-Gerd Brill: Ü: Harmonielehre I. □ Garry Crighton: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance: Frankreich im 16. Jahrhundert. □ Dr. Markus Giljohann: Ü: Harmonielehre I. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Musikalische Romantik – S: Die Habsburger und die Niederlande – Musik und Politik um 1500 – S: Positionen der Bach-Forschung. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Notendruck und Verlagswesen. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Ü: Notationskunde – Ü: Psychologische und soziale Grundlagen des Musikhörens – S: Musikleben im Nachkriegsdeutschland – S: Kompositorische Entwicklungen nach 1900. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Grundlagen der Musikethnologie. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: Die Musik der Reformation: Kantoren und Pastoren. □ Dr. des. Peter Schmitz: S: Musikerbriefe – Ü: Analyse ausgewählter Werke von Johannes Brahms und Anton Bruckner.

Oldenburg. Prof. Dr. Susanne Binns-Preisendorfer: S: Musikvideo: Ästhetik, Funktion, Geschichte – S/Koll: Geschichte der populären Musik II – Jugendkulturen – S: Aufsicht, Quoten, Lektorate. Zensierte Musik in Deutschlands Geschichte und Gegenwart. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Tradition und Innovation in der Musik aus Indonesien – S: Klaviersonaten von Beethoven – S/Koll: Komponisten-Kolloquium: Musik unserer Zeit. □ Wibke Freudenhammer: S: Didaktik der Instrumentenkunde und Akustik. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Eine kleine Repertoirekunde I: 17. und 18. Jahrhundert. □ Lydia Grün: S: Musikkritik im bundesdeutschen Feuilleton. □ Dr. Anja Herold: S: Einführung in Grundfragen des Musiklernens und -lehrens – Theorie und Praxis der außerschulischen Musikvermittlung – Koll: Musikpädagogische Forschungsprojekte. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S/Koll: Virtuosinnen, Primadonnen, Wunderkinder, Komponistinnen: Musikerinnen im 19. Jahrhundert. □ Kai Hoffmann: Ü: Die lyrische Kunst des Kurzfilms: Videopoeme. □ Andreas Kölling: S/Ü: Radiopraxis. □ Prof. Dr. Gunter Kreuz: S: Musik und Emotion – S/Koll: Fragen, Hypothesen, Experimente. Empirisches Forschen lernen – S/Koll: Biologische Grundlagen und Evolution der Musik. □ Hubertus Maaf: Ü: Akustik und Kreatives Sample-Processing im instrumentalen Sounddesign (auch Akustik für Informatiker). □ Anja Rosenbrock: S: Gymnasialer Musikunterricht zwischen ästhetischer Vielfalt und Kompetenzentwicklung. □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning (pens.): S: Vertonungen von Shakespeares *Sommernachtstraum*. □ Prof. Dr. Melanie Unsel: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Streichquartett – eine „klassische“ Angelegenheit – S/Koll: Impressionismus und Musik – S: Die Kunst des Kanons: Musik und Gender. □ Axel Weidenfeld: S/Koll: Flamenco und Flamencowissenschaft: Theorien zu Merkmalen, gesellschaftlicher Rolle und Geschichte. □ Julia Wieneke: S: Musikdidaktische Konzeptionen seit 1945.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – S: Computergestütztes Arrangieren und Komponieren von Pop/Rock/Jazz – S: Musik im Netz. Das Internet als Informations-, Kommunikations- und Rezeptionsplattform für Musik (virtuelles Seminar). □ Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide: S: Die abendländische Musik und das Fremde – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick II: Von 1720–1900 – S: Die Antike als Faszinosum für das Musiktheater – Ü: Schlüsselkompositionen der klassisch-romantischen Epoche. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: Musikgeschichte I: Antike bis ca. 1730 – S: Hörseminar zur Vorlesung Musikgeschichte I – S: 1968 – Musik eines Jahres, das Geschichte machte – S: Musikerziehung in der Frühen Neuzeit. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentenkunde/Instrumentation/Partiturspiel – S: Musikandragogik und musikalische Erwachsenenbildung. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Videobeispiele zur Vorlesung) – S: Analyse von Schönbergs erster Kammer-symphonie und anderer früher Orchesterwerke. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Musik und Bewegung (gem. mit Yoonsun Huh, Sportwissenschaft). □ StD Ludger Rehm: S: Die Sonatenhauptsatzform zwischen Pflicht und Kür. □ Joachim Siegel: S: Das Volkslied in der Grundschule. □ Peter Witte: S: Jazz-Harmonielehre.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Lektürekurs: Texte zur Theorie der Sonatenform – Ü: Repertoirekunde: Joseph Haydn. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Das Oratorium im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. David Hiley: Hector Berlioz (1803–1869) – HS: Pariser Musik im Zeitalter der Gotik. Die sog. Nötre-Dame-Schule. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte II (Re-

naissance) – HS: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert – PS: Die Kantaten J. S. Bachs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Lektürekurs: Johannes Tinctoris – Ü: „Formenhören“ von Kunstlied bis Popsong. □ Dr. Andreas Pfisterer: HS: Paul Hindemith – PS: Notationskunde II.

Saarbrücken. PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick I (Antike bis 18. Jahrhundert) – HS: Russische Musik vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zum Stalinismus – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Christoph Gaiser: Recherchieren und Präsentieren: Ballettmusik und Musik im Ballett. □ Prof. Dr. Florence Gétreau: PS/Ü: Iconographie de la musique (in franz. Sprache). □ Dr. des. Stephanie Klauk: Ü: Flamenco. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: PS: Wolfgang Amadeus Mozart und die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – PS: Methodenfragen der Musikwissenschaft – Ü: Die Tagebücher Cosima Wagners. □ Wolfgang Korb: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Konzertmanagement. □ PD Dr. Markus Waldura: HS: Heinrich Christoph Koch und die Musiktheorie. □ PD Dr. Tobias Widmaier: V/Ü: Einführung in die Volksliedforschung.

Rostock. Hochschule für Musik und Theater. Dr. Martin Loeser: Chormusik und ihr kulturhistorischer Kontext. □ Prof. Dr. Hartmut Möller: V/S: Medea. Rezeptionsgeschichte eines antiken Stoffes in Theater, Musik und Film – S: Zwischen Unterhaltung, Erbauung und Anklage. Quellen zur musikalischen Volkskultur Mecklenburgs – HS: Contact Zones and War Zones: Orientalisms in Film/Music in Recent American Film – HS: „Die welt die hat ain thummen mut“. Musik- und literaturwissenschaftliche Forschungen zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen ‚Schlagers‘. □ Prof. Dr. Britta Sweers: S: Nicht-westliche Kunstmusiktraditionen – S: Musikethnologische Arbeitsmethoden.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: PS: aus der Musikethnologie/Systematischen Musikwissenschaft – V aus der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 1 – Ü: Historische Satzlehre 3. □ Hannes Eichmann: PR: Praktikum über berufsspezifische Anwendungen. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: PS aus der Tanzwissenschaft – Tanzgeschichte, Tanztheorien. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: S aus der Tanzwissenschaft – Einführung in die Tanzwissenschaft – VU: Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete. □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: S: Historische Musikwissenschaft. □ U.-Ass. Dr. Maike Smit: Ü: Notationskunde 2 – Musikhistorische Spezialgebiete. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: GS: Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 1 – PS aus der Historischen Musikwissenschaft.

Salzburg. Universität Mozarteum. Ao. Univ.-Prof. Dr. Joachim Brügg: Geschichte der Klaviermusik □ Musikgeschichte 5 (ab 1900). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer: Musikgeschichte 1. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Musikgeschichte 3 – S: Zwischen Endezeit und Aufbruch. Städtische Musikulturen um 1900 – PS: Schatten der Vergangenheit. Volksmusik in und nach dem Nationalsozialismus (Musikalische Volkskunde) – V/Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Univ.-Ass. DDr. Andrea Korenjak: S: Kunst und Therapie. □ Univ.-Prof. Dr. Peter Krakauer: S: Europäische Literaturgeschichte – S: Musikgeschichte 06 (ab 1900) – S: Europäische Kunstgeschichte – Musikgeschichte 2 – S: Musikgeschichtliches Seminar – V/Ü: Einführung in die Musikethnologie und Musikanthropologie 01 + 02. □ Dr. med. Albrecht Lahme: V/Ü: Anatomie, Physiologie und Körperschulung 01 + 02 – Bewegungsphysiologie und Musikermedizin. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Tanzgeschichte – V/Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – V/S: Ausgewählte Themen der Tanzwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik (nur für ZKF Volksinstrument) 01 – Einführung in die Volksmusik in Österreich – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich. Musikalische Volkskunde – V/Ü: Geschichte des Spiels und der Literatur Volksmusikinstrumente 01 + 02.

Stuttgart. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Musikwissenschaft. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert – PS: Hofmusik zur Zeit Friedrichs I. von Württemberg (1557–1608) – HS: Von „edler Simplizität“ oder wie „Brüsseler Spitzen“? Neueste Forschungen zu Geschichte und Aktualität der Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (mit Gästen) – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – HS: Bravour – Sentiment – Vergeistigung: Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert. □ Dr. des. Andreas Münzmay: PS: Sprache, Stimme, Klang im kirchenmusikalischen Raum. Das Vokal- und Orgelwerk von Dieter Schnebel. □ Dr. Clemens Wöllner: Grundfragen der Musikpsychologie: Interpretation – Expression – Rezeption.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Konzertmoderation: Recherche, Ausarbeitung und Präsentation (gem. mit Erika Baumann). □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Magie – Mythos – Philosophie – Religion. Spuren musikalischer Bildung bis zum europäischen Mittelalter – HS: Musikunterricht in der europäischen Belletristik – HS: Neue Musik in der Musikpädagogik. □ N. N.: PS: Formen szenischen Spiels im Musikunterricht. **Musikvermittlung.** Prof. Dr. Hendrikje Mautner: S: Berufsbilder Musiktheater.

Trossingen. Prof. Dr. Thomas Kabisch: Geschichte und Theorie der instrumentalen Virtuosität – S: Gattungen instrumentaler Virtuosität: Variation, Konzert, Etüde – S: Offenes musikwissenschaftliches Seminar. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick: Musik im Früh- und Hochbarock – S: Textlektüre: Komponistenbriefe 1450–1800 als musikhistorische Quellen – S: Der Kanon: Scherz, Spiel, Satztechnik, Symbol – Ü: Notationskunde I. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte.

Tübingen. UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Michael Kube: S: Geschichte, Ästhetik und Konstruktion instrumentaler Gattungen. □ PD Dr. Stefan Morent: Die drei großen „S“ des 17. Jahrhunderts: Schütz – Schein – Scheidt. □ Dr. Christian Raff: Ü: Partiturlernen. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Mozarts Opern (Musikgeschichte III) – PS: Monteverdis Orfeo und die Anfänge der Oper – HS: Instrumentale und vokale Gattungen bei Heinrich I. Franz Biber. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Methoden landeskundlicher Musikforschung. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Quellenkunde – Ü: Einführung in die Instrumentenkunde I: Holzblasinstrumente – Ü: Repertoirekunde.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick III: Vom Barock zur Wiener Klassik – S: Programmmusik. Begriffsgeschichte, Ästhetik und Kompositionsgeschichte – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Christoph Meixner). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musik und Macht. □ Cornelia Brockmann M. A.: PS: Klavierlieder des 19. Jahrhunderts nach Gedichten Heinrich Heines. □ Klaus Dylus: BS: Workshop Radiopraxis (gem. mit Jörg Sobiella). □ Prof. Dr. Helen Geyer: Heinrich Schütz – S: Samuel Scheidt im Spannungsfeld zu den Zeitgenossen (gem. mit Prof. Dr. Albrecht von Massow) – Italienische Oper des sog. leichten Genres (*dramma giocoso per musica*) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: PS: Einführung in die Historische Musikethnologie. □ HD Dr. Franz Körndle: Tod und Trauer in der Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: J. S. Bach. Geistliche Kantaten – PS: Einführung in die Ikonographie der älteren Musikgeschichte – Ü: Notationskunde 2. □ Ralf Kubicek: Ü: Gehörbildung 1, Musiktheorie 1. □ Dr. Arne Langer: Ü: Oper des „Fin de siècle“ Teil II: Debussy, Janáček und andere. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturliteratur. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ Prof. Dr. Andreas C. Lehmann: BS: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Sprache und Musik. Historische Voraussetzungen einer schwierigen Beziehung im 20. Jahrhundert – S: Das Streichquartett nach 1950 – PS: Zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache in Richard Wagners Schriften – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Dr. Christoph Meixner: PS: Zur Geschichte der Mehrchörigkeit. Aspekte der Satztechnik und Aufführungspraxis – Ü: Einführung in computerunterstütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Daniel Ortuno/Ruth Seehaber M. A.: Ü: Formenlehre. □ Dagmar Sikorski: BS: Musikverlag Was ist das? □ Ulrike Schmidt, M. A.: Ü: Die *Neue Zeitschrift für Musik*. Von Robert Schumann bis Alfred Heuss. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Der historische Notenbestand der Hofkapelle Sondershausen. □ Katharina Steinbeck M. A.: Ü: Repertoirekunde zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis ca. 1600 – Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur späten Romantik – PS: Das Ordinarium missae im 15. und 16. Jahrhundert – Ü: Musikanalyse (Grundkurs), Instrumentenkunde.

Wien. Dr. Barbara Alge: Transatlantische Beziehungen: Traditionelle Tanzdramen in Portugal, Brasilien, São Tomé und Príncipe. □ Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Ü: Musikalität-musikalisches Gedächtnis (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes) – Música Popular Brasileira von B(ossa) bis Z(umbi) – Einführung in die Ethnomusikologie I – S: Die menschliche Stimme. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Die Musik der Zwischenkriegszeit – Ü: Von Schubert bis Skrjabin – S: Phantasie und Wahn in Musik und Musikwissenschaft – PS: Schönberg, Webern, Stockhausen, Boulez. Lektüre ausgewählter Texte zu Musiktheorie und Ästhetik. □ Dr. Mario Aschauer: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Patrick Boenke M. A.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen – Ü: Tonsatz I: Harmonielehre – Ü: Tonsatz I: Harmonielehre (gem. mit Stephan Reisigl). □ Dr. Gundela Bobeth: PS: „Celestis symphonia“. Die Musik der Hildegard von Bingen im Kontext ihrer Zeit – Ü: Musikalische Paläographie I: Einführung in die Neumennotation (gem. mit Johannes Georg Schwarz). □ Dr. Leopold Brauneiss: Ü: Tonsatz I: Harmonielehre. □ Dr. Oskar Elschek: Ordnungssysteme der Musik und Musikforschung. □ Dr. Stefan Gasch: Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs (gem. mit Benedikt Hager). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: S: „Alte Klänge“ in neuer Musik – Zeitgenössische Musik im Überblick. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerlind Haas: S: KomponistInnen und MusikerInnen in der Zeit der NS-Herrschaft (1938–1945) zum Ausklang von 2008. □ Michael Haber M. A.: Der Blues, Geschichte, Entwicklung, Merkmale und Interpretieren einer Musikgattung. □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: PS: Frédéric Chopin – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – EX: Exkursion Donaueschingen (gem. mit Madlene Therese Feyrer). □ Michael Hecht M. A.: PR: Musikproduktion. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Kubik: Afroamerikanische Musikformen. □ Scott Laury: Ü: Afro-brasilianische Perkussion. □ Dr. Walburga Litschauer: PR: Libretto-Edition (gem. mit Dr. Till Gerrit Waidelich). □ Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes: V: Ordinariumsvertonungen (von den Anfängen bis 1600) – S: Die Messen von Josquin des Prez – Ü: Einführung in die Analyse und Aufführung von Josquins Messen. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: V: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft I (gem. mit Markus Schimana) – Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen I: Recording & Klanganalyse. □ Dr. Birgit Meyer: PR: Gestaltung eines Programmheftes zu *Kehraus um St. Stephan* von Ernst Krenek. □ Herbert Ortmayr M. A.: Ü: Tonsatz I: Harmonielehre – Ü: Einführung in das Hören von Strukturen (gem. mit Hermann Fritz) – Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Dr. Peter Oswald: Ü/V: Musiktheater 1997–2008. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: V/Ü: Einführung in die Methoden der Analyse I – S: Die komponierenden Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. (und Karl VI?) – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Dr. Susanne Schedtler: V/Ü: Wienerlied und Schrammelmusik. □ Ass.-Prof. Dr. August Schmidhofer: Ü: Transkription – Ü: Westafrika (gem. mit Benno Sterzer) – PS: Straßenmusik in europäischen Städten (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann). □ Dr. Rainer Schwob: Einführung in die musikalische Analyse: Passion (gem. mit Ramona Hocker M. A.). □ Dr. Nina-Maria Wanek: Einführung in die

neugriechische Kunstmusik (18.–20. Jhd.). □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: Die Musik der Welt im Überblick I – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken.

Würzburg. Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der musikalischen Bildung (I) – S: Musik und Natur – S: Musikpädagogische Psychologie – S: Lieddidaktik. □ Wolfgang Friedrich: S: Hören – Spüren – Spielen. Programm zur basalen Förderung rhythmisch-musikalischer Elemente im Kontext Förderschule. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Elke Szczepaniak: S: Quellentexte zur Geschichte der Musikpädagogik – S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Planung und Reflexion von Musikunterricht. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Grundlagen der Instrumentenkunde. □ Sonja Ulrich: S: Musikalisches Lehren und Lernen als Gegenstand empirischer Forschung – Fremdsprachenkonversation über musikpädagogische Themen.

Musikwissenschaft. Prof. Dr. Max Peter Baumann: S: Musik im kulturellen Kontext 1: Musikanthropologie – Ü: Perspektiven auf Musik (Ethnomusikologie) – Ü: Repetitorium außereuropäische Musik. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: Reden über Musik (*Ring des Nibelungen*) – S: into... – S: 1968. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: S: Das Operschaffen Georg Friedrich Händels – S: Maurice Ravel. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Die Musik im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Perspektiven auf Musik (Historische Musikwissenschaft) – S: Gattungen der Musik und ihre Klassiker: Der Pop-sänger der Beatles. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: S: Musikalische Performanz: Von den motorischen Grundlagen zur Interpretationsforschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: S: Antike Dichtung und musikalische Neuklassik (gem. mit Prof. Dr. Erler, Gräzistik). □ Prof. Dr. Eckhard Roch: S: Antike Grundlagen der europäischen Musikgeschichte – S: Musik im kulturellen Kontext 2: Musikalische Institutionen in Geschichte und Gegenwart – Ü: Empirische Methoden der Musikwissenschaft – S: Perspektiven auf Musik (Systematische Musikwissenschaft). □ Dr. Thomas Röder: S: Anton Bruckner: Ein Komponist wird erforscht. □ Dr. Oliver Wiener: S: Musik und Medialität 1–2 (Performanz/Instrument) – Ü: Musik-Ekel (Musikästhetik-Modul 2) – Ü: Datenbanken. □ Konstantin Voigt: S: Schönberg – Webern: Einführung in die Musik der Wiener Schule anhand ihrer historiographischen Bewertungen. □ Prof. Dr. Martin Zenck: S: Messiaen – Musik und Poetik der Renaissance und des Barock – S: Schön – hässlich: ganz schön hässlich (Musikästhetik-Modul 1) – S: Moderation in Rundfunk und Fernsehen: Medienpraktisches Seminar für musikwissenschaftliche Berufsfelder.

Würzburg. Hochschule für Musik. Dr. Torsten Blaich: S: Programmmusik – S: Von Haydn bis Henze: Die Sinfonie des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Johannes Engels: S: Sinfonische und konzertante Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Matthias Henke: Von der Gregorianik bis zum Barock – S: Von Beethoven bis Mahler: Romantik und Idealismus – S: Die musikalische Moderne: Von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christoph Henzel: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Geschichte der Kirchenmusik I – S: Von der *Beggar's Opera* zu *Moulin Rouge*: Populäres Musiktheater – Ü: Formengeschichte/Analyse 1a. – Koll: Film-Musik-Delikatessen. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Musikalisches Lernen in der Lebensspanne. – HS: Musikalische Performanz: Von den motorischen Grundlagen zur Interpretationsforschung – S: Singe, wem Gesang gegeben: Anthropologische, soziologische und psychologische Aspekte des Singens – S: Worlds of Music – S: Instrumente und Akustik. □ Christian Lemmerich: S: Kammermusik im 19. und 20. Jahrhundert: Von der „Unterhaltung vernünftiger Leute“ zur kompositorischen Revolution. □ Bernhard Pichl: Geschichte der Jazz-Musik. □ Lucy Russell: S: Musiktraditionen der Antike – S: Von *Orfeo* bis *Don Giovanni*. □ Angela Wünsch: Instrumentenkunde – S: Grundlagen der Musikanalyse – S: Das Konzert im 18. und 19. Jahrhundert.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Intervall, Stimmung, Tonsystem. □ Christoph Bruggisser: Ü: Vorkurs. □ Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre I. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Musikgeschichte bis 1600. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Beethoven – S: Die Sinfonien von Dimitri Schostakowitsch – PS: Streichquartette von Joseph Haydn (Einführung in die musikalische Analyse). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik des 17. Jahrhunderts – PS: Monteverdis Madrigale. □ Prof. Dr. Edwin Seroussi: PS: Jüdische Liturgie. □ Dr. Stefanie Steiner: PS: Editions-kunde anhand der Max-Reger-Gesamtausgabe. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Filmmusik im Stummfilm. □ Dr. Melanie Wald: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

BESPRECHUNGEN

WOLFGANG FUHRMANN: *Herz und Stimme: Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 368 S. (*Musiksoziologie* 13.)

Dass Musik ein selbstverständlicher Teil der Liturgie ist, mag dem Mediävisten – dem musikwissenschaftlichen sowieso – selbstverständlich erscheinen, denkt er doch zunächst, wenn es bei dieser Verbindung zu Schwierigkeiten kommt, an die Bulle Johannes' XXII. und die dort kritisierten angeblichen Auswüchse der Mehrstimmigkeit, nicht aber an den sogenannten Gregorianischen Choral. Dabei ist auch diese Verbindung von Wort und Musik alles andere als selbstverständlich, wie uns Wolfgang Fuhrmann in seiner materialreichen Studie *Herz und Stimme*, einer Wiener Dissertation aus dem Jahre 2003, deutlich machen kann. Allerdings fällt auch die Verbindung von mittelalterlicher Musik und Innerlichkeit auf den ersten Blick nicht leicht, denkt man doch zunächst, wenn von mittelalterlicher Musik die Rede ist, an die eher unsinnliche Sphärenharmonie, die als sogenannte *musica instrumentalis* nur dank ihrer proportionalen Einrichtung ein wenn auch unvollkommenes Abbild der Harmonie der Himmelsphären darstellen soll. Und genau diese Vorstellung vermag Fuhrmann als Teil einer langfristigen Strategie zu entlarven, um die Musik aus ihrer gefahrbringenden sinnlichen Stellung im wahrsten Sinne des Wortes zum Verstand zu bringen. Auf diese Weise gelang es etwa in der Karolingerzeit, eine verbindliche Grundlegung für das Tun des Cantors zu formulieren, die weit über die bloße Kenntnis musikalischer Zusammenhänge hinausreicht.

Aber Fuhrmann geht noch weiter zurück. Der Begriff des Herzens wird zum Ausgangspunkt zweier anthropologischer Modelle, die im Christentum von Anfang an aufeinanderprallen. Der jüdischen Vorstellung von der Einheit der inneren Person, die sich im Kultus und damit auch in der Musik kundtut, steht das hellenistische Menschenbild gegenüber, das von einer hierarchisch geordneten Einheit ausgeht, die über das Erkennen von der Sinnlichkeit des Leibes zu abstrahieren sucht. Zwar hat

sich schon bei den Kirchenvätern „die Verbindung von biblischer und griechisch-antiker Anthropologie durchgesetzt“, gleichwohl „produzierte die Identifikation von griechischer Seele und jüdischem Herz immer wieder Probleme der gedanklichen Homogenität, die rhetorisch wieder geglättet werden mußten“ (S. 62). Dabei greift Fuhrmann auf wichtige biblische Textzeugnisse zurück, wobei manchmal nur wie nebenbei hochinteressante Belege auf einer philologischen Grundlage diskutiert werden (vgl. S. 73 die Fußnote zu Jak 5,13).

Natürlich steht Augustinus' *Jubilatio* mit seiner Ausdrucks-Konzeption im Mittelpunkt, die während des ganzen Mittelalters immer wieder aufgegriffen wurde. Das prägt dann auch die Diskussion um die Rolle der Musik im Chorgebet, in deren Verlauf dem liturgischen Gesang „eine geradezu exorzistische Wirksamkeit“ (S. 129) zugesprochen wird. Allerdings, so die Volte eines Schreiers um 900, müssen „die Sänger im kunstvollen Gesang oder auch im Jubilieren alle teuflischen Begierden aus den Herzen der Hörer austreiben, und sie überzeugen, sich den himmlischen Harmonien einzufügen“ (S. 128, wobei die sehr sorgfältige und hilfreiche Übersetzung wie in den meisten Fällen vom Verfasser stammt). Eingebunden ist dies in eine sehr differenziert dargestellte langfristige Entwicklung, die eng mit der Entwicklung der Liturgie im Allgemeinen verknüpft ist. Die Vorsicht, mit der der Autor auf Fragen der Rhetorik zu sprechen kommt, ist zu begrüßen, wobei der Diskussion des auf S. 163 f. angeführten Auszugs der anonymen *Commendacio* ein Verweis auf die wichtige Arbeit von Marie-Elisabeth Duchez, „La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale“, in: *AcM* 51 (1979), S. 54–73, anzufügen wäre.

Im Hochmittelalter, also im 12. Jahrhundert, kommt es dann unter dem Einfluss der Reformorden zu einer grundlegenden Wende, die es Fuhrmann erlaubt, von einer „Wendung zu Innerlichkeit“ (S. 193) zu sprechen, die für die Musik je nach Ausrichtung völlig unterschiedliche Auswirkungen hatte. Ungeachtet

dessen kommt es angesichts der irrationalen Bedrohung durch Dämonen und Teufel immer wieder zu geradezu exzessiven Auswüchsen, die in ihrer detaillierten Schilderung die Lektüre des Buches nicht gerade leicht machen. Immerhin sind dann aber die großen Marianischen Gesänge jener Zeit „ein wunderbares Mittel zur Vergebung der Sünden, Vertreibung der Dämonen und Rettung in der Not, und gegen irdische Unbill wie Gewitter helfen sie auch“ (S. 269). Demgegenüber führt die Mystik weg von der Sprache zur Ekstase, die dann im 17. und 18. Jahrhundert zur geistigen Trunkenheit werden sollte: „Das zerbrochene Wort ist das beste Wort [...]. Die Seele kann hier nicht anders als stammeln. Denn sie empfindet mehr in sich als sie aussprechen kann“ (S. 323). Mit diesen Worten des 17. Jahrhunderts aus Heinrich Müllers *Seelenmusik* schließt sich der Kreis hin zum Beginn dieses informativen und weite Perspektiven eröffnenden Buches. (August 2006) Christian Berger

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 170 S., Abb., Nbsp. (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 3/2003.)

Der Band versammelt neun Referate, die im April 2003 beim eintägigen III. Trossinger Symposium zur Renaissanceforschung gehalten wurden, einer Tagung des Instituts für Alte Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich (Leitung: Nicole Schwindt und Laurenz Lütteken).

Ausgangspunkt war dort die Arbeitshypothese, dass „die konkrete Gemengelage, die sich im Spannungsfeld von Werk, Gattung, Autor und Autorität offenbart“, im Musikalischen besonders mit der „Entstehung reflektierter Historizität“ zusammenhänge (Laurenz Lütteken, „Auctor und Auctoritas – Mittelalterliche Traditionen und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit“, S. 11). Diese Gemengelage werde auch charakterisiert durch den „latenten Widerspruch zwischen werkhaftem Autorbewusstsein und gleichsam neutralisierender, überzeitlicher Autorität“ (ebenda, S. 13).

Auf das so abgesteckte Problemfeld begeben sich zwei Autorinnen und sieben Autoren mit Beiträgen, die der „Schaffung“ und „Wahrnehmung“ von und dem „Umgang“ mit Autorität gewidmet sind. Andrea Lindmayr-Brandl untersucht im ersten Teil an Beispielen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert das Phänomen der Namensnennung in Kompositionen – sei es als Fremd- oder Eigensignaturen –, weil der appellative Charakter des Vorgangs als „autoritärer Akt“ verstanden werden könne (S. 40). An dieser Stelle möchte ich vorschlagen, das Adjektiv „autoritär“, welches eine starke Konnotation von Herrschaft hat, durch eine weniger belastete Vokabel zu ersetzen; vielleicht „autoritativ“?

Lothar Schmidt legt für die Spanne von Tinctoris bis Monteverdi das allmähliche Erstarken der Komponistenautorität gegenüber derjenigen der Theoretiker dar. Jürgen Heidrich untersucht verschiedene Facetten des Autoritätsbegriffes bei Instrumentalisten, darunter Virtuosität einerseits und Gelehrsamkeit andererseits als polare Bezugspunkte. Zwei Aufsätze widmen sich dem Thema der Wahrnehmung von Autorität: David Fallows legt dar, dass Obrecht für den späten Josquin Autorität besessen habe, und weist dies an Beispielen aus Josquins Messen dar. Klaus Pietschmann identifiziert den universalen Autoritätsanspruch der päpstlichen Kapelle um 1550 als Bestandteil eines kirchenpolitischen Gesamtkonzeptes und relativiert gleichzeitig den Geltungsradius dieses Anspruchs.

Im letzten Teil („Umgang mit Autorität“) untersucht Vincenzo Borghetti musikalische Palimpseste auf der Basis des literaturtheoretischen Ansatzes von Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982) und gelangt auf diesem Wege zu weitreichenden Ergebnissen in der Definition und Bewertung von Intertextualität: Bedingungen für das Komponieren auf der Grundlage präexistierender artifizierender Lieder („Art-song reworking“) seien die Erkenntnis vom normativen Wert eines Werkes und die Wahrnehmung eines stilistischen Bruches. Am „Art-song reworking“ sei nicht in erster Linie die Verfahrensweise neu, sondern die kulturelle Bedeutung, die ihr zukomme: Die Wiederverwendung bereits vorhandenen Materials realisiere gerade darin, dass die Komponisten sich der

Bedeutung des Tradierten bewusst würden, „eine Idee von Renaissance“ auf dem Felde der Musik (S. 118). Michele Calella untersucht Vincenzo Galileis Traktat *Il Fronimo* (1569; erweitert 1584), einen von der Musikwissenschaft erst in jüngster Zeit beachteten Text, im Hinblick auf das Stiften von Autorität, die sich in einer Niveauanhebung bei der Intavolierung von Lautenmusik zeige, und legt ferner dar, in welcher Weise Galilei sich auf Autoritäten beruft.

Der umfangreichste Aufsatz des Bandes – „Die Erfindung der spanischen Musik – Autorität als Baustein nationaler Identität am Beginn des ‚Goldenen Jahrhunderts‘“ von Cristina Urchueguía (S. 135–166) – beschließt den dritten Teil. Der elegant und engagiert geschriebene Beitrag untersucht die Ausbildung von Autorität im Verzweigungsgeflecht der Entstehung von nationaler Identität und bedient sich dabei überzeugend des von Aleida und Jan Assmann formulierten Konzepts von kollektivem Gedächtnis und kultureller Identität. Zeugen für den von Urchueguía beschriebenen Prozess sind zeitgenössische Notendrucke und Traktate des 16. Jahrhunderts.

Um zu resümieren: Das Konzept der Publikation hat experimentellen Charakter, indem sie mit ‚Autorität‘ einen Begriff fokussiert, der – im Singular nicht weniger als im Plural – einerseits von zentraler Bedeutung für die Geschichte der Musik ist, andererseits von der musikhistorischen Forschung erst noch in angemessener Weise herausgearbeitet werden muss. Um hier haltbare Resultate zu erzielen, bedarf es methodisch reflektierter Interdisziplinarität. Die Aufsätze des Bandes bemühen sich sämtlich mit Erfolg darum, diesem Experiment gerecht zu werden.

(August 2007) Ruth Müller-Lindenberg

STANLEY BOORMAN: *Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné. New York u. a.: Oxford University Press 2006. XII, 1.281 S.*

„Gut Ding braucht Weile“ – so lautet ein Spruch, mit dem Langzeitprojekte gerne kommentiert werden. Stanley Boormans Lebenswerk, der Katalog der Petrucci-Drucke, auf den die Fachwelt so lange warten musste und der seit 2006 nun endlich im Druck vorliegt, ist nicht nur „gut“, sondern überwältigend.

Herzstück des über 1.200 Seiten umfassenden Konvoluts ist der Katalog aller aus der Werkstatt Petruccis hervorgegangenen Druckwerke in chronologischer Ordnung (Part B). Damit liegt erstmals eine umfassende, lückenlose und bis ins letzte Detail dokumentierte Übersicht zum Schaffen des ‚Erfinders‘ des Notendrucks vor. Dessen Verdienste werden vom Autor relativiert, zugleich aber auch sehr differenziert gewürdigt: „Even if Petrucci was not the ‚first printer of music‘, or the establisher of a ‚new pattern of music dissemination‘, he was someone more significant: an entrepreneur taking risks with a new repertoire, gifted with a fine eye for artistic effect and an evident concern for quality, and working at exactly the right time to produce a large body of splendid and splendidly presented music“ (S. 405).

Boorman geht in dem Katalog von dem Konzept der „ideal copy“ aus, die er den 69 Eintragungen jeweils voranstellt. Darunter versteht man in der Buchwissenschaft ein Exemplar, das die Zielvorstellung des Druckers repräsentiert und aus den erhaltenen Exemplaren mit samt deren fehlenden Seiten, den oft unvollständig ausgeführten Werkstatt-Korrekturen sowie den später ausgetauschten Seiten rekonstruiert wird. Diese ideale Kopie hat vermutlich nie real existiert, ist aber als Folie nützlich, um mit deren Hilfe die bestehenden Exemplare zu unterscheiden. Wie problematisch sich die systematisch konsequente Katalogisierung von Druckwerken gestalten kann, sei am Beispiel des *Odhecatons* kurz erläutert. Die sechs erhaltenen Exemplare dokumentieren drei verschiedene Ausgaben, denen jeweils ein eigener Eintrag entspricht. Von der ersten Ausgabe von 1501 hat sich nur ein einziges Buch erhalten, in dem aber fünf Bögen aus der zweiten Ausgabe eingebunden wurden. Ein anderes Exemplar ist hauptsächlich 1504 entstanden, ein Bogen allerdings stammt aus der zweiten Ausgabe von 1503. Dazu kommen noch verschiedene „Cancel sheets“, die zum Austausch von mangelhaften Seiten nachgedruckt und in ein bereits bestehendes Exemplar eingefügt wurden.

Ein solch komplexer Sachverhalt kann nur durch genaueste Beobachtungen an den Originalen rekonstruiert werden. Stanley Boorman hat mehrere hundert Exemplare, die über die ganze Welt verstreut sind, peinlich genau durchgesehen und vermessen, teilweise in

Zehntelmillimeter und unter Bedachtnahme der Tatsache, dass Papier nach dem Befeuchten beim Druckvorgang auch unterschiedlich stark schrumpfen kann. Beeindruckend ist die umfassende Liste der individuellen Korrekturen, die in Werkstatt-Korrekturen („In-house“) und spätere Veränderungen („Later“) unterschieden werden, wobei sich Boorman durchaus der Problematik einer solchen Klassifizierung bewusst ist und auch auf mögliche Unvollständigkeiten hinweist (S. 456, Punkt 24; S. 458, Punkt 6). Jeder Eintrag schließt mit einem überaus anregenden Kommentarteil ab, der die Beobachtungen des Autors wiedergibt. Fakten und Hypothesen sind dabei fein säuberlich getrennt.

In Stanley Boorman findet man die seltene und glückliche Verbindung von einem gewissenhaften Musikbibliographen und jemanden, der aus den Datenbergen zugleich Sinn machen kann. Daher ist für ihn der Katalog nicht Selbstzweck, sondern Basis für grundlegende Studien zum Frühen Notendruck, die dem Katalog bezeichnenderweise auch vorangestellt sind (Part A). Nach einer ausführlichen Biographie Petruccis und der Erläuterung seiner Druckerprivilegien widmet sich der Autor speziellen drucktechnischen Themen, wie dem verwendeten Papier, dem typographischen Material, dem Druckvorgang selbst, der Vielfalt der Werkstatt-Korrekturen sowie den drei nicht-musikalischen Büchern, die in Petruccis Zeit in Fossombrone entstanden sind. In den letzten drei Kapiteln steht die Marktorientiertheit des Musikdrucks im Zentrum. Boorman gelingt es, auf einfache Fragen differenzierte Antworten zu geben und kommt unter anderem zu dem Schluss, dass Petrucci mit seinen Produkten nicht gezielt den Markt gesteuert hat, sondern vor allem die hohe Qualität seiner Produkte im Auge hatte. Ein zukunftsweisendes Kapitel zur Distribution der Musikdrucke sowie zu deren Käufer und späteren Besitzern steht am Ende dieses Abschnittes.

Dem Katalogteil nachgestellt ist ein ausführlicher Apparat (Part C), der nicht nur Konkordanzen zu jeder einzelnen von Petrucci gedruckten Komposition auflistet, sondern auch über konkordante Quellen informiert. Im Forschungsalltag dankbar ist man für den Index der Bibliotheken, die Petrucci-Drucke verwahren. Schließlich findet man in diesem

Abschnitt auch diplomatisch getreue Abschriften von historischen Dokumenten zur Biographie Petruccis, zu Privilegien und zu frühen Besitzern oder bibliographischen Erwähnungen von dessen Druckwerken.

Wenn bei einem solch beeindruckenden wissenschaftlichen Opus überhaupt Kritik angebracht ist, dann betrifft diese vor allem die Gestaltung und Ausstattung des Buches durch den Verlag. Der Band enthält keine einzige Abbildung, nicht einmal Petruccis Druckerzeichen wird dargestellt! Verwirrend ist außerdem die im Katalogteil verwendete Type für das „lange“ s, die sich mit der umgebenden Schrift gar nicht verbindet und leicht als eckige Klammer gelesen wird. Bei einem Katalog zu einem Drucker, dessen oberste Maxime die ästhetische Qualität seiner Produkte war, empfindet man es außerdem fast als Beleidigung, wenn neue Eintragungen mit kaum mehr als der Überschrift noch am Ende einer Seite platziert werden (so etwa bei „No. I. Odhecaton A“ [!], S. 458, oder auch bei „15a. Cancel“ S. 560). Das sollte in einem so renommierten Verlag wie Oxford University Press nicht passieren. Und schließlich würde man gerne anstatt des Buchblocks drei einzelne Bände in Händen halten. Sie würden sich aus den drei annähernd gleich starken Teilen von sehr unterschiedlicher inhaltlicher Natur gleichsam von selbst ergeben.

Doch zurück zum Verdienst des Autors. Es ist fast unvorstellbar, dass es sich bei dem vorliegenden Buch um die Forschungsleistung eines Einzelnen handelt. Ihm soll dafür unser ganzer Respekt gezollt werden. Der neue Petrucci-Katalog ist eine Goldmine für die Forschungen zum frühen Notendruck und ein Meilenstein in der Musikbibliographie, an dem sich zukünftige Studien werden messen müssen. Die Latte ist hoch gelegt.

(Juli 2007)

Andrea Lindmayr-Brandl

Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10–13 ottobre 2001. Hrsg. von Giulio CATTIN and Patrizia DALLA VECCHIA. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2005. XIV, 800 S., Abb., Nbsp. (Serie III: Studi musicologici. B: Atti di Convegni 6.)

Feste soll man feiern, wie sie fallen, und wenn es sich um ein 500-jähriges Jubiläum

handelt, dann erst recht! 2001 war es ein halbes Jahrtausend her, dass in Venedig der erste Notendruck Petruccis Werkstatt verließ, und die verdienstvolle Fondazione Levi feierte diesen Anlass standesgemäß: Sie lud zu einem internationalen Kongress in ihren venezianischen Palazzo ein, eine Einladung, der sowohl zahlreiche italienische KollegInnen als auch ausgewiesene internationale SpezialistInnen gerne Folge leisteten. Getrübt war dieses „Fest“ nur durch den fatalen Terroranschlag auf das World Trade Center, der einige Gäste an ihrem Kommen hinderte.

Vier Jahre nach diesem Ereignis liegt ein umfangreicher, 800 Seiten starker Bericht mit 35 Beiträgen sowie einem Nachtrag vor. Die Herausgeber des Bandes, Giulio Cattin und Patrizia dalla Vecchia, ordneten die in englischer oder italienischer Sprache eingegangenen Texte in acht Themengruppen, die die Person Petruccis, dessen Leben und Schaffen, facettenreich beleuchten. Wie oft bei umfangreichen Kongressberichten, sind die Qualität und der wissenschaftliche Erkenntnisgewinn der einzelnen Beiträge unterschiedlich.

Der Reigen beginnt mit dem Schlagwort „Venezia 1501“ und vermittelt Eindrücke zum intellektuellen Leben (Stichwort „Humanismus“) sowie zur Druckkultur in der Lagunenstadt. Reinhard Strohms Beitrag „The Birth of the Music Book“ schließt diese kulturhistorische Einführung scheinbar sinnfällig ab. Tatsächlich de-mystifiziert er darin klug und geistreich die Sonderstellung des Musikdrucks gegenüber dem literarischen Buch, die er beide in einer ungebrochenen Tradition sieht und in der spätmittelalterlichen Praxis der Schriftlichkeit versteht. Von einem so gerne proklamierten Paradigmenwechsel kann daher nicht die Rede sein.

Gleich sechs Beiträge widmen sich der Biographie Petruccis. Hier werden Ergebnisse von Archivstudien in Venedig und Fossombrone mit umfangreichem dokumentarischem Anhang präsentiert, Petruccis Rolle als Herausgeber und Buchliebhaber diskutiert sowie seine Beziehungen zur politischen Elite erörtert. Der ‚Guru‘ der Petrucci-Forschung, Stanley Boorman, vermittelt uns seine Einschätzung verschiedener biographischer Aspekte, wie etwa Petruccis fehlende Vorbildung oder seine Zusammenarbeit mit anderen Druckern, und

bespricht die neu entdeckte Ausgabe der *Motetti del Fiori* von 1538.

Die folgenden drei Themengruppen widmen sich dem Repertoire – der weltlichen Musik, der geistlichen Musik sowie der Instrumentalmusik (respektive der Lautenmusik), die Petrucci zeit seines Lebens in Druck hat gehen lassen. Die Beiträge, die hier ihren Platz finden, haben sehr unterschiedlichen Fokus und reichen von Überblicksdarstellungen zu bestimmten Genres bis zu Detailstudien zu einzelnen Kompositionen oder einzelnen Drucktypen. Ein eigenständiges Kapitel „I tre volumi dei canti“ mit Texten, die aus einer Diskussionsrunde des Kongresses erwachsen sind, rundet diesen Komplex ab. Besonderes Vergnügen bereitet in dem letztgenannten Kapitel die Lektüre von Allan Atlas' Beitrag zur Rolle von Jean Japart, in dem er gekonnt mit dem Gedanken „what if?“ spielt und durch biographische Bezüge versucht, den verhältnismäßig hohen Anteil von Japarts Werken in Petruccis Liederdrucken zu erklären.

Die Rezeption der Druckwerke Petruccis wird in zwei Kapitel abgehandelt. Einmal geht es um die Streuung der Musikdrucke im 16. Jahrhundert – mit Beiträgen zu einer italienischen Privatbibliothek und zur Distribution in Spanien –, das andere Mal steht die Rezeption Petruccis in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts im Zentrum. Animiert vom Forschergeist Gian Francesco Malipieros haben sich sowohl Bruno Maderna als auch Luigi Nono und Luigi Dallapiccola mit dem Repertoire der Druckwerke Petruccis kreativ auseinandergesetzt. Dass Maderna in den 1950er-Jahren im Auftrag von Hermann Scherchen einzelne Nummern aus dem *Odhecaton* für kleines Orchester instrumentierte, war auch mir neu.

Im Anhang wird schließlich noch ein erst kürzlich entdecktes fragmentarisches Exemplar von *Mottetti C* (1504) vorgestellt. Für das Namensregister werden die zukünftigen Benutzer dankbar sein.

Begleitet wurde die Festveranstaltung in Venedig von einer opulenten Ausstellung in der Biblioteca Nazionale Marciana, betreut von Ian Fenlon. Diese Präsentation wurde ebenfalls durch eine Publikation dokumentiert: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Marciana*,

Mariano del Friuli 2001 – gleichsam der Band zum Kongressbericht.
(Juli 2007) Andrea Lindmayr-Brandl

UTE EVERS: Das Geistliche Lied der Schwenckfelder. Tutzing: Hans Schneider 2007. X, 407 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 44.)

Seit einiger Zeit gibt es auch in Deutschland interdisziplinär eine akademische Hymnologie. So sehr das mit Genugtuung zu vermerken ist, ist doch nicht zu verkennen, dass es eine solche noch immer schwer hat. Ihre Anerkennung ist weder als ganze noch wechselseitig unter den Teildisziplinen selbstverständlich. Vornehmlich die betreffenden Musikwissenschaftler haben es nicht leicht: Sie werden von den übrigen Hymnologen über die Schulter angesehen, weil sie Musikwissenschaftler sind, und von den übrigen Musikwissenschaftlern deshalb, weil sie Hymnologen sind. Nicht selten müssen sie auch hinnehmen, dass mühsam Erreichtes unbeachtet bleibt. Vor diesem Hintergrund ist die gelegentliche Klage über den geringen Anteil der Musikwissenschaft an der Hymnologie zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, aber doch nicht immer gerecht.

Ute Evers hat sich dennoch als Musikwissenschaftlerin an ein hymnologisches Thema gewagt. Ihrem Buch, das schon durch seine äußere Aufmachung und Ausstattung besticht (Noten- und Faksimile-Wiedergaben ausgenommen), liegt die Mainzer Dissertation von 2005 zugrunde. Als Kennerin ihres Gegenstandes bereits ausgewiesen, weiß die Verfasserin dabei sehr wohl, dass sie sich bei dessen Behandlung nicht auf ihr eigenes Fach beschränken darf; zuweilen scheint die Musikwissenschaftlerin gar hinter anderen Kompetenzen und Sichtweisen zurückzutreten.

Sorgfältig referierend führt Ute Evers in ihr Gebiet ein und zeichnet im Verlauf ihrer Studien die Geschichte der Glaubensrichtung der Schwenckfelder nach. Diese geht auf Kaspar Schwenckfeld (1489–1561) zurück, der zunächst Martin Luther folgte, dann aber in seinem christologischen Verständnis und seinem Verständnis der Sakramente fundamental eigene Auffassungen vertrat, die zu wechselseitiger Abgrenzung von den übrigen Strömungen der Reformation führen mussten. Dabei beweist

und unterstreicht die Autorin ständig, dass eine süddeutsche und schlesische Richtung zu unterscheiden sind. Die schlesischen Schwenckfelder waren es dann, die 1734 nach Pennsylvania auswanderten und dort weiter bestanden, nachfolgend freilich auch mehr und mehr in eine allgemeine angloamerikanische Akkulturation einbezogen waren und sogar einstige fundamentale Eigenheiten aufgaben.

Die größte Stärke der Arbeit liegt in einer beeindruckenden Quellen- und Materialkenntnis; sowohl mit den schwenckfeldischen Handschriften und Drucken als auch den dahinterstehenden Personen und deren Rollen ist die Verfasserin durchweg vertraut. Damit einher gehen scharfsinnige Überlegungen zu Stemmata und zur Benennung verschollener Überlieferungsträger. Der unterbreitete Reichtum an Mitteilungen und die ständigen Bezugnahmen auf sie verlangen dem Leser einiges ab. Die zahllosen Textanfänge werden wie selbstverständlich zitiert, was ein sehr hohes Maß an Einarbeitung erfordert. Aber dergleichen sei Grundlagenforschung, und um die handelt es sich, zugestanden. Angesichts all dessen sind die hervorragenden Register willkommen; von den gut 400 Seiten werden nicht weniger als 65 durch Verzeichnisse beansprucht. Sehr zu begrüßen sind auch die kapitelweisen Zusammenfassungen. Fast ängstlich ist die Autorin um ihre Rückbezüge auf vorangehende Forschung bedacht; die allerwenigsten Seiten sind ohne Fußnoten, viele sind zu einem Drittel oder mehr von ihnen eingenommen.

Nun haben die Schwenckfelder vergleichsweise wenig eigene Melodien geschaffen. Unter ihren Quellen waren die Gesangbücher der Böhmisches Brüder die wichtigsten. Ihr Umgang mit dem Melodiengut ist vornehmlich durch Bezugnahmen geprägt, über Melodienregister und Tonangaben. Selbst das maßgebliche gedruckte Schwenckfelder Gesangbuch von 1762 und seine Folgeausgaben sind ohne Noten. Mit dieser Sachlage aber tut sich Ute Evers etwas schwer; und ungeachtet vieler schöner Ergebnisse auch hier, ließe sich doch manches weiterverfolgen oder in einen größeren Zusammenhang stellen. Zwei Beispiele: Zu der Feststellung, dass Melodien lutherischer Provenienz bei den Schwenckfeldern der Augsburger und Ulmer Gegend nicht verbreitet waren (S. 266), sei bemerkt, dass für Ulm im 16. Jahr-

hundert schlechthin kein lutherisches Gesangbuch mit Noten nachweisbar ist. Die Angabe, das Straßburger Gesangbuch, auf das Daniel Sudermann sich bezieht, werde nicht beschrieben, trifft ebenfalls zu (S. 264 f.) – zu erkennen ist jedoch, dass es sich um einen Druck der Offizin Theodosius Riehel gehandelt haben muss. Der Rezensent teilt auch nicht die Auffassung, dass die Gestalt der Melodie des Liedes *Der han verkindet vnns die zeit* nicht über ein Gesangbuch der Böhmischen Brüder vermittelt werden konnte (S. 262 f.).

Desgleichen böte sich für Abstraktionen Raum, beispielsweise ausgehend von der Melodie des weltlichen Liedes *Der hundt mir vor dem liecht vmgaht*, die wohl allein bei den Schwencckfeldern in geistlicher Kontrafaktur erscheint, nämlich 1596 als *Der Sattan vor dem liechst vmgaht* (S. 264): Gewiss ist das bereits für sich allein auffällig; bei den Böhmischen Brüdern aber begegnet eine derart archaische Strukturierung der f-Tonalität durchaus verwandt in größeren Formen (*Mit Freuden zart oder Mensch, erheb dein Herz zu Gott*, heute bekannt als *Sonne der Gerechtigkeit*, im Gesangbuch von 1566). Es ließe sich fragen, ob es etwa doch zu einem schwencckfeldischen Melodieverständnis gekommen ist, so wie in der Zeit um 1600 auch ein katholisches zutage tritt. Selbst ein durchweg negatives Fazit wäre hier von Nutzen. Hervorzuheben indes sind die Ausführungen der Musikwissenschaftlerin zu den sogenannten tunebooks.

Ute Evers' Arbeit verdient Respekt. Geschaffen wurde eine zuverlässige, umfassende Grundlage, der interdisziplinär die Beachtung zu wünschen ist, die ihr zusteht. Nach allen Richtungen hin abgegolten ist das Thema Geistliches Lied der Schwencckfelder nicht. (Die Autorin ist bescheiden genug, das in ihrem Schlusskapitel selbst einzuräumen.) Auch aus musikwissenschaftlicher Sicht ergeben sich alenthalben Möglichkeiten zum Nachhaken, zu konstruktiver Kritik, zur Errichtung neuer Gedankengebäude. Selbst für sich allein genommen wäre das kein geringer Wert.

(Juli 2007) Hans-Otto Korth

Bärenreiter-Verlag 2006. 336 S., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Dass Johann Sebastian Bach in zahlreichen seiner Kompositionen charakteristische Form-schemata zumal von Konzert und Sonate weniger stereotyp repetierte als vielmehr in origineller Weise kombinierte, ist spätestens seit den Beiträgen von Carl Dahlhaus in den 1950er-Jahren Gemeingut; die Konsequenzen für die Entwicklung eines Formbegriffs „im emphatischen Sinne“ hat Christian Martin Schmidt eine Generation später überzeugend herausgearbeitet. Beide Autoren rekurrten nur gelegentlich auf die zeitgenössische Theoriebildung, da die komplexe Anlage Bach'scher Werke sich klassifizierender Erfassung versagte, wie nicht zuletzt das Beispiel Johann Adolph Scheibes zeigt: Seine Begrifflichkeit von „Sonaten-sätzen auf Concertenart“ bzw. „Konzertsätzen auf Sonatenart“ indiziert lediglich eine Verlegenheit der Musiktheorie, kein „Problem“ der Komposition oder des Autors selbst.

Die aporetische Theoriebildung des frühen 18. Jahrhunderts referiert Geuting zunächst kenntnisreich, bevor er eine zusammenfassende Darstellung jener Werkbereiche bietet, die Bach mit dem Titel Sonate oder Konzert versah. Bei der Betrachtung einzelner Kompositionen beschränkt sich Geuting allerdings nur mehr auf das Auszählen von Taktmengen und die Präsentation einander korrespondierender Teile, da ‚Form‘ lediglich als „handwerklich-technischer, nicht ästhetischer Begriff“ (S. 18) verstanden wird. In der schlichten Juxtaposition einzelner Abschnitte und deren Applikation auf stereotypisierte Modelle, die Bach „nachweislich“ an der Gattungstradition entwickelt habe (S. 300), gerät freilich der Zusammenhang zwischen Themenbildung und Form ebenso aus dem Blick wie die individualisierte Gestalt der einzelnen Werke. Bachs Differenzierung zwischen Konzert und Sonate verschwimmt vor dem Hintergrund eines solchen ‚statischen‘ Formbegriffs, und auch zur Chronologie können auf diese Weise keine neuen Erkenntnisse geboten werden.

(August 2007) Michael Heinemann

MATTHIAS GEUTING. *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen.* Kassel u. a.:

Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Christoph WOLFF. Hildesheim u. a.: Georg

Olms Verlag 2005. 197 S., Abb. (*Leipziger Beiträge zur Bachforschung. Band 7.*)

Mit dem positivistischen Ansatz, über Bachs Stellung im geistigen Leben seiner Zeit ließe sich umso weniger mitteilen, als ‚authentische‘ Dokumente von seiner Hand fehlten, wäre das Thema, folgte man Hans-Joachim Schulzes Ausführungen am Schluss dieses Berichts über ein kleineres Symposium im Bach-Jahr 2000, kaum erst anzugehen. Doch zeigt Ulrich Leisinger mit seiner klugen Diskursanalyse am Beispiel des Streites zwischen Bach und Biedermann um die Eignung von Musik in der Bildung junger Menschen sehr eindrucksvoll, wie weitere Erkenntnisse über die Geisteshaltung des Thomaskantors zu gewinnen wären.

Demgegenüber verbleibt die Mehrzahl der übrigen Beiträge in naiver Hagiographie (so Christoph Wolffs eher aphoristische Bemerkungen über die Grundlagen Bach'scher Kompositionskunst), wenn nicht der Bezug auf Bach oder seine Musik bei der Darstellung anderer Wissenschaftsbereiche gänzlich marginal wird (etwa in Myles W. Jacksons Ausführungen zur Elektrizität). Mitunter versperren Rezeptionskonstanten alternative Erfahrungshorizonte: Die Unmöglichkeit, sich Bach Romane lesend vorzustellen, lässt Hans-Joachim Kreutzer a priori dessen Teilhabe am literarischen oder ästhetischen Leben verneinen. Darstellungen der zeitgenössischen Unterrichtspraxis (Peter Lundgreen, Ulrich Schindel) oder zur Musikästhetik (Wilhelm Seidel) und Musiktheorie (Thomas Christensen) referieren lediglich vertraute Forschungsstände; Bachs Inkompatibilität zu postulieren gelingt dabei wiederholt nur in der Ausblendung von Kontexten und Traditionen.

(August 2007)

Michael Heinemann

Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog. Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN. Band 1: Katalog. Band 2: Historischer Überblick. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 782 S., Abb. (Leipziger Beiträge zur Bachforschung. Band 8,1 und 8,2.)

Weit geringer als ehemals befürchtet sind, wie sich erfreulicherweise immer wieder seit der Öffnung der osteuropäischen Grenzen herausstellt, die Verluste an Büchern und Archivalien, die im Zweiten Weltkrieg aus deutschen

Bibliotheken und Sammlungen ausgelagert wurden. Nicht alles, was als verschollen galt, ist indes unwiederbringlich dahin, und zu den glücklichsten ‚Wiederentdeckungen‘ der letzten Jahre gehört das Notenarchiv der Berliner Sing-Akademie, das von einer Forschergruppe des Harvard Ukrainian Research Institute unter Leitung von Christoph Wolff in Kiew ausfindig gemacht werden konnte; die Rückführung der Bestände, nunmehr als Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, war nicht nur ein kulturpolitisches Ereignis ersten Ranges, sondern eröffnet Forschungsperspektiven von kaum zu übersehender Weite, indem Provenienz und Überlieferung einzelner Werke wie auch ihre Präsenz im zeitgenössischen Musikleben nunmehr kontextualisiert werden können. Zudem hatte die Singakademie in früheren Zeiten die Benutzung stark eingeschränkt, und es steht nur zu hoffen, dass diese restriktive Haltung am neuen Standort nicht wieder aufgenommen wird.

Besonderes Interesse aus dem umfassenden Bestand können die Bach-Quellen beanspruchen, die hier in einem ersten Katalog erfasst werden: Zu verzeichnen waren insbesondere ca. 360 Einzelquellen von Carl Philipp Emanuel Bach (vor allem aus der Zeit seines Wirkens als Musikdirektor in Hamburg, begründet durch die Übernahme des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach), 50 Werke von Wilhelm Friedemann Bach (die seine Berliner Tätigkeit eingehender rekonstruieren lassen) sowie das Alt-Bachische Archiv – weniger hingegen Handschriften Johann Sebastian Bachs, die bereits 1854 bis auf wenige Ausnahmen aus dem Singakademie-Bestand an die Berliner Königliche Bibliothek abgegeben wurden (Kontrapunktstudien mit Wilhelm Friedemann, vier vermutlich irrtümlich zurückgebliebene Ripienstimmen zu BWV 23 sowie eine Einrichtung der entgegen dem Originaltitel leider wiederholt mit falschem Casus gelisteten Palestrina-Messe *Ecce sacerdos magnus*).

Mithin sind es etwa 500 Titel, die hier eingehender beschrieben werden, nominell also ein Zehntel des Fundus, dessen numerus currens – von Liubov Favdona Fainshtein, jener Bibliothekarin, der die Archivalien in Kiew anvertraut waren, erstellt und hier übernommen – bis 5175 reicht. Konkordanzen mit zuvor angelegten Verzeichnissen lassen in Bezug auf die

Bachiana dabei eine Verlustquote von weniger als 5 % der Titel seit der Verlagerung im Jahre 1943 erkennen, wobei möglicherweise schon im Vorfeld gezielt ein Konvolut von Manuskripten Wilhelm Friedemann Bachs entfernt wurde. Vollständig fehlen hingegen die theoretischen Schriften aus dem Bestand der Singakademie sowie Aufführungsmaterialien des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte des Archivs der Singakademie seit ihrer Gründung 1791, der Bestandspflege und -erweiterung durch Fasch und Zelter, Poelchau und Mendelssohn Bartholdy wird in einem faktenreichen (leider unzulänglich redigierten) Beitrag von Ulrich Leisinger entfaltet, der auch eine Darstellung vorangegangener Katalogisierungsarbeiten sowie eine erste Würdigung des Gesamtbestandes bietet. Der Hinweis auf die hohe Genauigkeit in der Zuweisung der einzelnen Handschriften an Mitglieder der Bach-Familie muss auch ihm an dieser Stelle genügen: Aufgabe des Kataloges kann es vornehmlich nur sein, den Bestand aufzufächern und Befunde mitzuteilen, deren Bewertung Aufgabe weiterführender Arbeiten bleibt. Hierzu bieten die Katalogisate beste Voraussetzungen, indem nicht nur Titel, Umfang und Wasserzeichen, sondern auch Schreiber (durch reiches Abbildungsmaterial untersetzt) und Provenienz aufgeführt werden. Durch Verweise auf die einschlägigen Werkverzeichnisse (Bach-Repertorium) konnte auf Incipits verzichtet werden. Für die Darstellung der Geschichte von Bach-Überlieferung und -Rezeption in Berlin, der „Hauptstadt Sebastian Bachs“, bildet dieser Katalog eine unverzichtbare Grundlage. (August 2007) Michael Heinemann

RUTH MÜLLER-LINDENBERG: Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der „Opera comique“ im Vergleich zur „Opera buffa“ (1750–1790). Berlin: LIT Verlag 2006. Teilband 1: 356 S.; Teilband 2: 337 S., Nbsp. (Forum Musiktheater. Band 3 und 4.)

Die Gegenüberstellung zweier musiktheatralischer Phänomene, die sich noch dazu aus unterschiedlichen nationalen Theatertraditionen entwickelt haben, ist ein vielversprechender methodischer Ansatz, insbesondere wenn es dabei um die Opéra comique und die Opera buffa geht. Beide haben gerade gegen Ende des

18. Jahrhunderts in der italienischen Oper entscheidende Impulse gesetzt, aus denen als „terzo genere“ die Opera semiseria hervorgegangen ist. Ein Vergleich, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten will, vertieft auch die Kenntnis der jeweiligen gattungsspezifischen Charakteristika, lässt im Kontrast erkennen, wie sich unterschiedliche spezifische Gegebenheiten jeweils formbildend ausgewirkt haben.

Ruth Müller-Lindenberg hat für ihre insgesamt sehr interessante und aufschlussreiche Studie diesen Ansatz gewählt, wenngleich nicht in paritätischer Gewichtung. Wie sie in der Einleitung des Buches hervorhebt (S. 15/16), liegt ihr Hauptaugenmerk auf der Opéra comique der Zeit zwischen 1759 und 1789, exemplarisch vorgestellt anhand von ca. 75 Werken. Dieser wird die Opera buffa lediglich als „verkleinerter Spiegel“ gegenübergestellt, d. h. die Zahl der für diese Gattung ausgewählten Quellen ist zwar quantitativ nicht kleiner, umfasst aber wesentlich mehr Libretti als Partituren. Unter ersteren sind sehr viele Libretto-Texte Carlo Goldonis und Libretti aus Rom zu verzeichnen, während es sich bei letzteren vornehmlich um Quellen handelt, die als Faksimile-Ausgaben relativ leicht verfügbar sind. Das in diesem „verkleinerten Spiegel“ implizierte Ungleichgewicht (das betrifft sowohl die Art der Quellen als auch z. B. ihre Streuung in der Herkunft) birgt aber auch Risiken, vor allem dann, wenn, wie bei der Opera buffa der Fall, umfassende Untersuchungen zur Gattung bald mehr als hundert Jahre alt sind, aktuelle Forschungen sich hingegen überwiegend auf Einzelstudien beschränken. Manches, was für die Opera buffa und ihre dramaturgische und musikalische Ausprägung konstitutiv war, ist somit bisher nur in Ansätzen erforscht oder noch nicht zusammenfassend dargestellt worden und entzieht sich deshalb auch dem unmittelbaren Zugriff. Deshalb erfassen die von Ruth Müller-Lindenberg zur Opera buffa skizzierten Sachverhalte hin und wieder nur einen Ausschnitt eines insgesamt überaus facettenreichen Phänomens. Dazu nur einige wenige Beispiele: So hat etwa die im Gegensatz zu der französischen nicht zentralistisch organisierte italienische Opernlandschaft bei der Opera buffa zu lokalistischen Prägungen geführt, die u. a. auch in einer großen Zahl an Gattungsbezeichnungen ihren Niederschlag ge-

funden hat. Aus diesem Grund ist „Intermezzo“ nicht gleich „Intermezzo“, wenn es einerseits um den in ganz Italien verbreiteten kleinen Zweiteiler von der Art der *Serva padrona* Pergolesis geht, andererseits aber ein Werk gemeint ist, das in Rom zwischen den Akten einer Sprechtheaterkomödie zur Aufführung kam. Letzteres ist meist ein Mehrakter mit gegenüber dem Standard verringerter Personenzahl, während ersteres von der Anzahl der Personen und den formalen Gegebenheiten ganz anderen Bedingungen gehorcht und eigentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien schon fast ausgestorben war. Statistiken, die ungeachtet dieses Sachverhalts zwischen „Intermezzo-Typ“ und „Dramma giocoso-Typ“ unterscheiden (S. 135) sind deshalb ein wenig irreführend. Vielleicht wären die dort aufgeführten Zahlen zur Häufigkeit von Arien, Duetten und größeren Ensembles auch ein wenig anders ausgefallen, wenn z. B. etwas mehr Werke von Domenico Cimarosa Berücksichtigung gefunden hätten. Für Werke auf Libretti von Carlo Goldoni auf die maßgebliche Gesamtausgabe von Bruno Brunelli zurückzugreifen, ist ferner durchaus legitim. Doch ist dabei zu bedenken, dass hier der Text sich nach den Libretti der Uraufführungen richtet, die vielfach schon in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren stattgefunden haben, also vor dem hier sonst anvisierten Untersuchungszeitraum, und damit einen älteren Entwicklungsstand widerspiegeln, der bei späteren Aufführungen durch Eingriffe zum Teil erheblich verändert wurde. Deshalb wäre zu überlegen, ob das Fehlen eines Vokabulars für die Empfindsamkeit (S. 271), das die Verfasserin bei einigen Operntexten Goldonis zu Recht feststellt, für die Opera buffa nach 1760 noch Gültigkeit hat. Ebenso kann man durchaus darüber streiten, ob Mozarts Opern buffe idealtypisch für die Gattung stehen können und somit im Kontext der vorliegenden Untersuchungen zum Vergleich geeignet sind. Die Gräfin Almaviva (S. 112) aus Mozarts *Figaro* ist überdies schon eher eine Parte di mezzo carattere als eine Parte seria, weshalb die Tatsache, dass in dieser Rolle auf die Sentimentalität der Comique zurückgegriffen wird, vielleicht weniger ungewöhnlich ist als es zunächst den Anschein hat.

Aufschlussreich sind die von Ruth Müller-Lindenberg dargelegten Erkenntnisse zu Unter-

schieden in der Gestaltung der dramaturgischen Muster in Opéra comique und Opera buffa, der Typisierung des auftretenden Personals und der musikalischen Nummern. Die für Comique und Buffa unterschiedliche Bedeutung des Standesunterschieds zwischen zwei Liebenden als konfliktgenerierendes Moment verweist deutlich auf ein in Frankreich und Italien unterschiedliches gesellschaftliches Umfeld. Interessant sind aber auch die Überlegungen zum musikalischen Idiom der beiden Genera. Die in Comique und Buffa unterschiedliche Gewichtung von komödiantischer Intrige und sentimentaler Liebesbeziehung wirkt sich z. B., wie die Autorin überzeugend ausführt, auf Charakter und Inhalt der einzelnen Nummern aus, gibt deshalb den ‚expressiven‘, den Liebesarien in der Comique größere Bedeutung als in der Buffa. Nicht zuletzt aufgrund dieser Ergebnisse, die Neuland erschließen, interessante Denkanstöße geben und neue Perspektiven eröffnen, fällt das Gesamturteil über die Untersuchung positiv aus. Sie ist ein lesenswerter, anregender Beitrag zur Erforschung des komischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(August 2007)

Daniel Brandenburg

ASTRID TSCHENSE: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Interpretation. Hamburg: von Bockel-Verlag 2004. 547 S.*

Die Bonner germanistische Dissertation (Datum des Einreichens bzw. der Annahme durch die Fakultät nicht angegeben) verfolgt unter dem Vorzeichen „Goethe“ eine kompensiöse Tendenz. Wollte man den Horizont auch unter dem Vorzeichen „Schubert“ methodisch öffnen, so hätte man aus jüngerer Zeit Perspektiven einzubeziehen, wie sie z. B. die schönen Bücher von Susan Youens (Notre Dame University) aufgezeigt haben, u. a. *Schubert's poets and the making of Lieder* (1996), *Schubert, Müller, and ‚Die schöne Müllerin‘* (1997), *Schubert's late Lieder. Beyond the Song-Cycles* (2002). Diese Bücher handeln nun zwar nicht von sogenannten ‚Höhenkammdichtern‘, sondern von Ladislaus von Pyrker, Karl Gottfried von Leistner, Franz Xaver von Schlechta, Johann Mayrhofer, Gabriele von Baumberg, Johann Gabriel Seidl, Theodor Körner, Mat-

thäus von Collin, Ernst Schulze und Wilhelm Müller. In Schuberts Händen mischen sich deren Gedichte selbstverständlich mit Goethe-Texten, und das nicht nur chronologisch. Der kompositorische Anspruch, den solche Autoren stellen, ist keinesfalls anderer Natur, und er ist schon gar nicht gering.

Doch der methodische Fokus dieser ohne Zweifel aufwändigen Studie richtet sich nur sekundär auf Schuberts Kompositionsverfahren, es geht der Verfasserin primär um die Geschehnisse, die Goethe-Gedichten bei ihrer Verwandlung in Musik widerfahren.

Dies stellt eine Einleitung der Verfasserin über ihre Ziele und Absichten klar, nicht ohne kritische Seitenblicke auf die Forschung, die neben Hilfen auch allerlei Hindernisse bietet. Direkten Weges leitet auf die eigentliche Untersuchung ein Überblick zur Liedästhetik im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hin, wobei auffällt, dass die Verfasserin insbesondere mit Notabeln der Wissenschaft (z. B. Georgiades, Walther Dürr, Staiger) nicht immer auf das Sanfteste umspringt. Es folgen – und das legt den Duktus der ganzen Arbeit unzweideutig fest – ein Kapitel zu Goethes Liedästhetik und eines zu Goethes „Verhältnis zur neuen Komponistengeneration“. Bei dem letzteren ist im Schwerpunkt von Schubert die Rede, obwohl wir bis heute nicht sicher sagen können, ob Goethe von Schuberts Kompositionen überhaupt je einen Eindruck gewinnen konnte. Genannt werden ferner Karl Eckert und Felix Mendelssohn, den Goethe als Komponisten nur ephemere wahrgenommen hat, in erster Linie ließ er sich von ihm musikgeschichtlich unterrichten.

Ein Überblick über Schuberts Entwicklungsgang als Liedkomponist führt zu dem Kernteil der Arbeit. Dieser enthält die eigentliche Leistung der Verfasserin: ein interpretierender Durchgang durch die Mehrheit der Goethe-Vertonungen Schuberts. Sie werden wie in einem Lexikon in Einzelartikeln von zum Teil nicht geringem Umfang interpretiert. ‚Mehrheit‘ heißt: mehrstimmige Gesänge sind nicht behandelt. Darunter gibt es allerdings nicht wenige sehr hoch greifende Goethe-Kompositionen, Beispiele erübrigen sich. Schuberts nur schwer zu überschauende Vertonungen aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (immerhin 26 „Versuche“ auf nur neun Texte!) sind in einem

zusammenhängenden Kapitel zusammengefasst (S. 399–438). Schließlich fehlen aus *Faust* die Domszene (D 126) und *Gretchen im Zwinzer* (D 564). Das mag man verschieden beurteilen, aber es zeigt, dass die Verfasserin als eine Vertonung etwas ansieht, was identisch oder zumindest eng verwandt mit dem ist, was man traditionell und in Goethes Umgebung unter ‚Lied‘ verstand.

Mit einer Zusammenfassung über das „Verhältnis von Dichtung und Musik“ findet die Arbeit ein abschließendes Dach, aber noch kein Ende: Die Verfasserin bietet zusätzlich einen Vergleich der von Schubert verwendeten Texte Goethes mit dem Wortlaut in seinen Kompositionen. Dieser bleibt freilich, da die Vorlagen nicht immer sicher bestimmbar sind, teilweise hypothetisch.

Unbedingt festgehalten sei, dass sich die Verfasserin in musikalischen, auch musikwissenschaftlichen Sachverhalten, also z. B. Harmonielehre, Formenlehre, musikalischer Satz, als absolut sattelfest erweist. Wenn diese Arbeit Fragen und Probleme aufwirft, dann sind diese im Wesentlichen germanistischer Natur.

Um die zahlreichen Kompositionen vergleichbar zu machen, gliedert die Verfasserin ihre Einzelanalysen nach vier, mehr oder minder wertenden Kategorien (in Klammern der Originalwortlaut):

1. Schubert fasst das vom Dichter Gemeinte kongenial auf und setzt es vollständig und korrekt um („im Sinne Goethes“).

2. Schubert setzt komponierend-interpretierend eigene Akzente („intensivierter Gefühlsausdruck“); ein Gedicht könnte freilich auch erzählend oder szenisch oder lehrhaft angelegt sein.

3. Was Schubert aufnimmt und umsetzt, liegt deutlich neben Goethes Intention („Dominanz von Nebentönen“).

4. Wenn Schubert ein Gedicht mehrfach vertonte, dann zeugt das von seinem Bemühen, der Aussage eines Gedichts immer besser gerecht zu werden, aus der Sorge um die Treffsicherheit seiner Interpretationen heraus („Sonderfall Doppelvertonung“).

Nur gestreift sei eine ganz kleine Kategorie „Ironisches“, in der u. a. *Der Sänger* („Was hör ich draußen vor dem Tor“, D 149) vorkommt. Dabei ist der Verfasserin ganz entgangen, dass dies ein ‚Dichtergedicht‘ mit poetologischem

Sinn ist. Hier aber wird es einem „Bänkelsänger“ zugeschrieben. Ein Bänkelsänger am Hof eines Königs! Und das in einem Zeitalter, in dem ein Klopstock, ein Hölderlin unter einem Sänger das Höchste des Dichterbegriffs erfassen! Da hat sich der Betreuer der Arbeit wohl ein kleines Schläfchen gestattet.

Die gründlichen Analysen haben ihren Wert, auch wenn in manchen Grundannahmen nicht jeder der Verfasserin folgen wird, weil die angeführten Kategorisierungen ab und an leichte Verbiegungen mit sich bringen. Goethes Vorstellungen vom Lied stammen nun einmal aus dem 18. Jahrhundert. Weder vom Leipziger Rokoko noch vom Volksliedersammeln führt ein Weg zu Schubert; Goethe aber sah sich während seiner gesamten Schaffenszeit unablässig von seinen Berliner Partnern bestätigt. Schubert hat andere Ahnen und vor allem einen ungeheuren Willen, eigene Wege zu gehen. Heute wäre wohl mancher den Liedbegriff überhaupt gerne los, schließlich bieten uns Schuberts Zeitgenossen mit „Gesängen“ einvernehmlich etwas Passendes. Spätestens seit dem groß angelegten Vorstoß *Musikalische Lyrik* von Hermann Danuser (2004) unterliegt jeder, der terminologisch neue Wege gehen will, einem neuen Rechtfertigungszwang. (Dazu auch Jörg Krämer, „Lied“ oder ‚Musikalische Lyrik‘, in: *Musik und Ästhetik* 10, Heft 39, 2006, S. 81–88.) Schließlich: der für die Untersuchung konstitutive Terminus ‚Vertonung‘ kann auch zur Fußangel werden. Bleibt denn wirklich bei einer ‚Vertonung‘ das Gedicht als Gedicht erhalten? Der Rezensent hält es in diesem Punkt mit Lawrence Kramer: „no composer is responsible to the poet’s sense of a text“ (*Decadence and Desire*, 1990, S. 116). Auf den konkreten Fall angewandt: Schubert schrieb Gesänge nach höchsten Ansprüchen und Vorstellungen, aber seinen eigenen, und die waren vielgestaltig. Dazu haben ihn immer wieder die Dichter angeregt, Goethe auch, damit gelangen deren Rolle und Bedeutung auch an ihre Grenzen.

Der Untertitel dieser Arbeit deutet tatsächlich Germanistisches an. Er setzt voraus, dass ein Gedicht einen ganz bestimmten Sinn habe, im Augenblick seiner Erschaffung wie in seinem Fortleben, bis zum heutigen Tage, unberührt von jeglichem Gebrauch, beispielsweise in der Musik. Dieser Sinn aber, so wird ferner

vorausgesetzt, ist dem Interpreten bekannt, so dass er imstande ist, die Leistung des Komponisten daran zu messen. Die alltägliche Erfahrung sagt dem Literaturwissenschaftler freilich, dass es (mit Gadamer) ungefähr so viele Goethe-Gedichte gibt wie Interpretationen dazu existieren. Die der Komponisten sind oft viel schöner, nicht selten auch klüger als die der Philologen.

(Juni 2007)

Hans Joachim Kreutzer

CARENA SANGL: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler. Sinzing: Studio-Verlag 2005. XII, 340 S., Abb., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 8. / Schriftenreihe des Konsistorialarchivs. Band 7.)

Die Cäcilianismus-Forschung hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten durch verschiedene Symposien und Publikationen enormen Aufschwung erfahren, so dass Winfried Kirsch in seinem Artikel „Cäcilianismus“ in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* einen beeindruckenden Forschungsstand konstatieren konnte. Dennoch: diese musikwissenschaftliche Forschungsrichtung hat noch keineswegs die Beachtung erhalten, die die Erforschung einer nicht nur kirchenmusikalischen, sondern vielmehr auch allgemein kirchlichen und kulturellen Massenbewegung (denn dies war der Cäcilianismus zweifelsohne) nach sich ziehen müsste.

Es ist zum einen das große Verdienst der Dissertation Carena Sangls vom momentanen Forschungsstand aus in gebündelter Weise nach den Grundlagen des Cäcilianismus zu fragen und „insbesondere liturgische und geistesgeschichtliche Aspekte [zu berücksichtigen], um ein cäcilianisch-historisches Denken kontrastreicher darstellen zu können“ (S. 2). Zum andern beleuchtet die Verfasserin einen regional bzw. lokal begrenzten Bereich unter Führung einer herausragenden Persönlichkeit als konkretes Beispiel vor dem allgemein beschriebenen cäcilianischen Hintergrund: „Die Darstellung des Salzburger Cäcilienvereins – der kirchenmusikalische Einsatz Kardinal Katschthalers und das programmatische Anliegen der Bewegung – versucht zu zeigen, in welcher Weise die im ersten Teil beschriebenen Geistesströmungen in lokal eigentümlicher Prägung

Form annehmen konnten“ (S. 3). Dabei greift Frau Sangl zum einen auf neueste religions- und kirchengeschichtliche Literatur zurück, zum andern auf eine große Menge handschriftlichen und gedruckten Quellenmaterials aus der Zeit Katschthalers, was ihrer Arbeit auch einen hohen Authentizitätsgrad verschafft.

Im ersten Hauptteil ihrer Dissertation kommt Carena Sangl auf die geschichtlichen Voraussetzungen zurück, von denen die Aufklärung die schwerwiegendsten Folgen nach sich zog: „Es fand ein Bruch mit dem Grundpostulat christlichen Musikdenkens statt, das von dem Lob und der Verherrlichung Gottes ausgeht. Pädagogische Absichten sollten vorangetrieben werden“ (S. 17). Die kirchliche Neuorientierung brachte im Laufe des 19. Jahrhunderts eine neue Förderung der Volksfrömmigkeit, u. a. durch moderne Mittel des Massenzeitalters, hervor: „Das reihte den Cäcilienverein in ein allgemeines Konzept ein, das auf diesem Wege versuchte, einen breiteren Einfluß auf die Gesellschaft zu bewahren, um einer Zerstörung der Societas christiana entgegenzuhalten“ (S. 22).

Von den Ausführungen zu den geistigen Ursprüngen des Cäcilianismus bestechen vor allem diejenigen zu einer „Musikalischen Restauration zur Verwirklichung eines anthropologischen Modells“ (Kapitel I B, 1c), die maßgeblich von Johann Michael Sailer beeinflusst wurde. Allerdings mussten die Reformpläne Sailers und seines Schülers und Vertrauten Carl Proske in Regensburg mehr als zwei Jahrzehnte auf ihre Verwirklichung warten, nachdem Sailer als Bischof von Regensburg gestorben war und erst mit Bischof Valentin von Riedel ab den 1850er-Jahren eine cäcilianische Kirchenmusikreform in Regensburg wieder gefördert wurde – dieser Hintergrund hat in die Literatur kaum Eingang gefunden, so auch nicht bei Sangl. Der kirchlich-hierarchische Aspekt bzw. die Genehmigung und Förderung der cäcilianischen Kirchenmusikreformen durch die jeweiligen Bischöfe ist vor allem für die Zeit von ca. 1850 bis 1890 ausschlaggebend, danach verliert der Cäcilianismus an Einfluss, was auch an Katschthalers Wirken gezeigt werden kann.

Wieder einmal wird, hier an dessen Vita, deutlich, wie Lehrer und Priester das Musikleben im 19. bis ins 20. Jahrhundert maßgeblich prägten. Für Katschthalers kirchenmusikalische

Ausrichtung waren zum einen die Ideen Franz Xaver Witts, zum andern, den Choral betreffend, die Aufführungspraxis der Beuronener Benediktiner ausschlaggebend (S. 58). Dadurch wird Katschthalers pragmatisches Verhältnis im Choralstreit um die sogenannten offiziellen bzw. authentischen Choralbücher verständlicher. Auf Katschthalers „kirchliche Tonstücke“ (Kapitel II, B) geht Sangl nur am Rande ein; die im Anhang vorgestellten gedruckten Kompositionen geben einen guten Eindruck von der kirchlichen Gebrauchsmusik unter dem Einfluss des Cäcilianismus, wobei die durchaus divergierenden kompositorischen Tendenzen – pseudo-modale, choralartige sowie eher volkstümlich-effektvolle Stücke – eine intensivere Auseinandersetzung nach sich ziehen könnten.

Im Folgenden (Kapitel II, C) legt Carena Sangl überzeugend dar, wie Katschthaler in seinem musikhistorischen Verständnis, an seiner *Geschichte der Kirchenmusik* bestens demonstriert, und in seinen musikhistorischen und liturgischen Vorstellungen von maßgeblichen Persönlichkeiten geprägt wurde, insbesondere von August Wilhelm Ambros, Valentin Thalhoffer und Johann Baptist Lüft. Katschthaler wollte mit seiner Kirchenmusikgeschichte weniger „das musikalische Verständnis des Musikers, sondern vielmehr das des Klerikers wecken“ (S. 94).

Carena Sangls sehr fundierte Aufarbeitung des Salzburger Cäcilianismus zeigt, wie sehr der Einfluss Regensburgs und insbesondere Franz Xaver Witts für die ‚ideologische‘ Ausrichtung der Kirchenmusikreformen maßgeblich war. Eine alternative Richtung unter Johann Evangelist Habert hatte keine Chance gegen die von Regensburg eingesetzte Propaganda – hier geben auch die Briefe Witts und Haberts im Anhang (B) anschauliche Beispiele. Bis zu Katschthalers Wirken als Präses des Vereins war der Salzburger Cäcilienverein allerdings kaum wirksam; und selbst danach waren die erfolgreichen Maßnahmen eher überschaubar: „Die Gründung der Chorschulen und vor allem die Veranstaltung des ersten Fortbildungskurses waren die eigentlichen Höhepunkte des Salzburger Cäcilienvereins unter der Leitung Katschthalers“ (S. 160). Was das Programm des Salzburger Cäcilianismus betrifft, bleibt auch diesmal Carena Sangl einen

übergreifenden und die Wirkungsweisen einbeziehenden Blick nicht schuldig: „Eine Wiederherstellung der liturgischen Form muß aber für die cäcilianische Bewegung auf dem Hintergrund der Verwirklichung eines Gesamtkunstwerkes gesehen werden. Der Schwerpunkt lag auf dem romantischen Anliegen, mit der Liturgie, wie mit ihrer Musik, eine weihevollere Stimmung zu erzeugen, die nach ihrer psychischen Wirkung eingeteilt und beurteilt wurde“ (S. 210). Katschthaler stand am Beginn einer Entwicklung, die nicht mehr den Kultus unter erzieherischen Aspekten betonte, sondern die „Stärkung des kirchlichen Gemeinschaftsbewusstseins durch aktives Mittun der Gläubigen bei der Liturgie“ förderte (S. 223).

Im Resümee ihrer tief greifenden und sehr gut zu lesenden Dissertation kommt Carena Sangl zu dem Schluss, dass „Katschthaler [...] als ein Cäcilianer zu bezeichnen [wäre], der im Hinblick auf die Liturgie kompromisslos war, innerhalb der cäcilianischen Stilvariationen aber alle Richtungen gelten ließ, wobei er seinen persönlichen Schwerpunkt auf die Pflege des Chorals und eine Forcierung des Volksgesangs legte“ (S. 274).

Ein paar Anmerkungen und Korrekturen noch: Der Vorname Haimasys ist Johann Evangelista (S. 72); für „Arkadelt“ ist die Schreibweise mit „c“ üblich (S. 103); Franz Xaver Haberl, nicht Witt, gründete 1874 die Kirchenmusikschule Regensburg; im Literaturverzeichnis, das sich zwischen Haupttext und Anhang etwas versteckt, sucht man vergeblich nach Carl Proskes „Einleitung“ zur *Musica divina*, von der anscheinend die zweite, durch F. X. Haberl herausgegebene Ausgabe von 1884 benutzt wurde. Auf ein Personen- und Ortsregister wurde leider verzichtet.

(August 2007)

Johannes Hoyer

ARNE STOLLBERG: *Auge und Ohr. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 307 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 58.)

„Das Ohr als Erkenntnisorgan“: so lautet der Titel des 1993 erschienenen Bandes des anthropologischen Periodikums *Paragrana*. Die hier angesprochene erkenntnistheoretische Digni-

tät des Sinnesorgans Ohr greift auf geistesgeschichtliche Traditionen zurück, unter denen vor allem der Ansatz Johann Gottfried Herders hervorzuheben ist. Im Diskurs des 18. Jahrhunderts um den unterschiedlichen Beitrag der Sinne zum Erkenntnisgewinn und insbesondere um die Rivalität zwischen Auge und Ohr in dieser Hinsicht, brachte dieser gewichtige Argumente dafür vor, die damals vorherrschende Hierarchie zugunsten des Auditiven zu revidieren. Jürgen Trabant wertete (in seinem Beitrag im erwähnten Band) Herders Entdeckung des Ohrs gar als Anzeichen für eine „philosophische Wende“ hin zu einer „sprachlich-dialogischen Erkenntnistheorie“.

Arne Stollberg geht in seiner Dissertation jener Opposition von Auge und Ohr nach, die er aus dem Blickwinkel ihrer Verwendung im musikbezogenen Kontext beschreibt, so dass er im Titel pointiert von einer „musikästhetischen Dichotomie“ spricht. Als Stationen dieses Begriffspaares untersucht er zu Beginn seines Buches die Schriften von Herder, bei dem er einen Verdichtungs-, teilweise eben auch Ausgangspunkt für die nachfolgende Diskussion vermutet; daraufhin widmet sich Stollberg der Betrachtung von schriftlichen und kompositorischen Produktionen der Musikdramatiker Richard Wagner und schließlich Franz Schreker, die in Beziehung zu Herder gesetzt werden.

Unter der Überschrift „Wagners Beethoven-Schrift und das Konzept des Musikalisch-Erhabenen“ gliedert sich das zentrale (etwa die Hälfte des Gesamtumfangs der Arbeit einnehmende) Wagner-Kapitel wiederum in inhaltlich unterschiedlich ausgerichtete Abschnitte: Einerseits wird auf textnahe Weise das Verhältnis von Wagner zu anderen Denkern beleuchtet (unter anderem natürlich Herder); andererseits finden sich analytische Betrachtungen von Ausschnitten aus der *Walküre* und den *Meistersingern*, die exemplarisch für Stollbergs Interpretation von Formkonzeption und Poetik Wagners stehen. Als Verbindungsglied zu Herder werden zahlreiche Zitate aus den Schriften des Komponisten eingefügt, die Wagners Anknüpfen an die Denktradition Herders illustrieren sollen. Insbesondere die verwandte Musik-Metaphorik wird hierbei von Stollberg verschiedentlich akzentuiert: Wasserbezogene Begriffe wie „Strom“ (Herder) oder „Meer“

(Wagner), Metaphern von Nacht und Traum fänden sich bei beiden; schließlich entdeckt er Ähnlichkeiten in den jeweiligen Konzepten des Erhabenen.

Zumindest was den Einsatz der betreffenden Metaphern angeht, sei an dieser Stelle der Hinweis angebracht, dass hiermit noch keine Verwandtschaft im musikästhetischen Denken indiziert wird, handelt es sich doch um verbreitete Topoi des – noch nicht einmal genuin musikalischen – Schrifttums des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Auch genügen die beigebrachten Belege nur zum Teil den Ansprüchen einer tatsächlichen musikästhetischen Konzeption, sondern stellen vielmehr anregende poetische Bilder dar, die unter Umständen mit durchaus unterschiedlichen Intentionen eingesetzt werden können. Wenn etwa dreimal im Verlauf der Arbeit eine Stelle bei Herder zitiert wird, an denen von einer „Sommernacht“ und dem darin erlauschten „Wohl laut“ die Rede ist (S. 106, 127, 210), so ergibt sich daraus selbst bei Feststellen ähnlicher Metaphorik bei Wagner („Sommerabend“ und „Waldesmelodie“) nicht zwangsläufig ein musiktheoretisch tragfähiger Konnex.

Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es gewisse – so der Titel des entsprechenden Abschnitts (S. 175–191) bei Stollberg – „ästhetische Berührungspunkte“ zwischen Wagners und Herders Musikdenken gibt. Die Unmittelbarkeit, die Herder dem Wirken der Musik zuspricht, lässt sich zum Teil durchaus vergleichen mit der Rolle, die dieser in der an Schopenhauer geschulten Theorie Wagners zukommt. Auch das Misstrauen gegenüber allzu regelmäßig ausgebildeten, architektonisch-austarierten und verfestigten formalen Einheiten – Perioden im Verständnis des 19. Jahrhunderts einerseits, ein blockhaft-rigides Schema von Rezitativ und Arie andererseits – darf als Analogie festgehalten werden, was beide Male Konsequenzen auf dem Gebiet des Musiktheaters zeitigte (Stollberg demonstriert dies anhand von Herders Libretto zum „Drama zur Musik“ *Brutus*).

Darüber hinaus wäre jedoch anzumerken gewesen, dass die Entwürfe Wagners und Herders in ihren jeweiligen theoretischen Systemen Funktionen einnehmen, die letztlich inkommensurabel sind. So war es nicht unbedingt in erster Linie eine Musikästhetik, die zu

entwerfen Herder sich in seinen genannten Schriften anschiekte. Vielmehr dient der (musikalische) Ton als Exemplifikation seiner Konzeption eines ästhetischen Zeichens, das keiner weiteren Vermittlungsinstanz mehr bedarf (etwa durch In-Beziehung-Setzen zu anderen Größen oder durch weitere Interpretation), sondern unmittelbar wirkt – musikalische Zeichen „bedeuten“ laut Herder (*Kalligone*) nicht nur „Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen“, sie „sind“ diese. Aus der Referenzlosigkeit des Musikalischen erklärt sich sowohl die notwendige Fokussierung auf den einzelnen Ton bei Herder (im Gegensatz zum Mehrklang wie bei E. T. A. Hoffmann oder Wagner) als auch die zentrale Rolle der Resonanztheorie in seiner Wirkungsästhetik. Schließlich ist hiermit auch die fundamental unterschiedliche Rolle der Zeitlichkeit des Musikalischen motiviert: Anders als bei Wagner ist diese bei Herder kein Akzidentelles zu Zwecken der Darstellung (ideal – und für Wagners Wirkungsgeschichte im 20. Jahrhundert bedeutend – wäre hier die Aufhebung der Zeit); vielmehr macht für ihn Zeitlichkeit das Wesen nicht nur des musikalischen Tons, sondern des ästhetischen Zeichens überhaupt aus. Die Flüchtigkeit des Tons, sein Vergehen bestimmt Medialität wie Wirkungsweise von Musik und aller „energischen Künste“, die nicht nur „in der“, sondern „durch die Zeitfolge“ wirken, wie es in Herders *Erstem Kritischen Wäldchen* heißt. (Für die Genese und Herders spezifische Formulierung der Rollen von Auge und Ohr im Erkenntnisprozess wäre weiterhin der Hinweis sehr hilfreich gewesen, dass *enargeia* – Klarheit der Darstellung: ihre Anschaulichkeit – und *energeia* – Wirksamkeit qua Bewegung – bereits für die antike Redekunst Kategorien darstellten.)

So ist es vor allem der erste Teil der ansonsten sehr gewinnbringend zu lesenden Arbeit, der Fragen offen lässt. Weiterführende Ansätze finden sich bei Titeln, die Stollberg zwar zitiert, ohne jedoch die hier gelieferten Anregungen weiter zu verfolgen (so ließen sich etwa bei der von Stollberg ausführlich referierten Schrift von Rafael Köhler zahlreiche Hinweise zu den Bedingungen und Konsequenzen von Herders Konzeption des Energetischen entnehmen, insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Zeitlichkeit). Das unbestreitbare große Verdienst

der Arbeit liegt demgegenüber vor allem darin, die Aufmerksamkeit auf eine Traditionslinie gelenkt zu haben, die aus durchaus rationalen Gründen und mit ebensolchen Mitteln die Einbeziehung auch des Irrationalen in den erkenntnistheoretischen bzw. ästhetischen Diskurs betrieb und damit seine Diskursfähigkeit schlechthin beeindruckend belegte.
(August 2007) Andreas Jacob

Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebung in der musikalischen Geographie Europas. Hrsg. von Christa BRÜSTLE, Guido HELDT und Eckhard WEBER. Schliengen: Edition Argus 2006. 369 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge einer Berliner Tagung aus dem Jahr 2004. Sein inhaltlicher Zuschnitt entspricht dem eher assoziations- als konzeptgesättigten Titel (der sich in seinem ersten Teil erklärtermaßen auf eine Aufsatzsammlung August Halms bezieht, ohne dass diese oder ihr Autor in der Folge noch irgendeine Rolle spielen). Damit ist nichts gegen die Qualität der Beiträge gesagt – sie durchmessen das ganze Spektrum von erhellend bis entbehrlich –, man hätte sich aber als Leser eine größere inhaltliche Stringenz gewünscht, zumal eine Parallelisierung von politischer und Musikgeschichte (die als Konzept noch durch die Antragsprosa des Vorworts hindurchscheint) gleich zu Beginn in einem der letzten Texte Wolfgang J. Mommsens einmal mehr verworfen wird. Die Beziehungen beider auszuleuchten, bleibt somit dem individuellen Vorgehen der einzelnen Texte überlassen. Sie stammen überwiegend von jüngeren Kolleginnen und Kollegen und geben häufig – nicht zu ihrem Schaden – einen konzentrierten Einblick in deren Qualifikationsarbeiten (ein Inhaltsverzeichnis ist im Internet einsehbar unter www.editionargus.de/assets/own/27-0.htm). Damit mag sich auch der Hang zum Überblickshafte, der Mangel an pointierten und pointiert vorgetragenen Thesen erklären. Wie viel aller vorgebrachten Kritik ungeachtet dennoch aus dem vorliegenden Band mitzunehmen ist, dafür diene als Beispiel der Aufsatz von Ivana Rentsch, die anhand von Bohuslav Martinů den Zusammenhang von stilistischen Selbst- und Fremdzuschreibungen, nationalen Stereotypen und

transnationalen Austauschprozessen beleuchtet und damit tatsächlich jene „Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas“ in der Zwischenkriegszeit, von denen der Titel des Bandes spricht, greifbar werden lässt.
(August 2007) Markus Bögemann

Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Hrsg. von Sabine MEINE und Katharina HOTTMANN. Schliengen: Edition Argus 2005. 173 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater. Interdisziplinäre Gender- und Kulturgeschichtsstudien.)

Dieses Buch muss man einfach in die Hand nehmen. Es ist nahezu unmöglich, der taktilen Verführung des tiefroten Samteinbandes zu widerstehen. Mit diesem sinnlich-sinnfälligen Buch-Körper wird man von den beiden Herausgeberinnen gleich mitten in ihre Konzeption hineingezogen: Der Körper wird in der Moderne zu einem Medium der Erfahrung. Der vorliegende Band ist die Dokumentation einer Vortragsreihe an der Musikhochschule Hannover, und gibt die gemeinsame Erarbeitung einer ungewohnten Perspektive wieder: Musikbetrachtung unter den Gesichtspunkten „Mechanisierung des Körpers“, „Ästhetisierung der Maschine“, „der vermarktete Körper“, „Körper und Ausdruck“, „der sakralisierte Körper“, „Körper als Provokation“, „Mobilmachung der Masse“, „der beschädigte Körper“ (Vorwort). Körper als Ort des Geschlechts, der sozialen Distinktion, Normierung, Funktionalisierung, Mechanisierung, Heroisierung. Die enthaltenen acht Beiträge dokumentieren den Aufbruch in neue Körperbilder, den Übergang von der Repräsentation zur Performativität: Wie konstruiert sich der Körper durch Musik, durch Tanz, durch das Kino? Und wie konstruiert und positioniert sich das Geschlecht in diesem gesellschaftlichen Diskurs? Sabine Meine erklärt die gewählten drei konzeptionellen Bilder: Das Bild der Puppe steht im Diskurs zwischen technischer Präzision, Selbstbeherrschung und hoher Leistungsfähigkeit, weitgehend befreit von menschlichen Makeln. Auf der anderen Seite steht sie für den seelenlosen Dressurakt und bietet in den grotesk überzeichneten Clowns- und Volkstheatertraditionen die Projektionsfläche für die Ängste der Gesell-

schaft. Die Hure ist als Prostituierte Ausdruck der Moderne, des technisch entfremdeten Lebensgefühls, das sich in Rausch, sinnlicher Gefahr und Todesnähe unter Verweigerung des Fruchtbarkeitsprinzips verkörpert, jenseits des Lebensalltages der Industrialisierung und Verstärkung aber als Spionin, femme fatale und Vamp zur Ikone dieser Entfremdung wird. Der Roboter schließlich steht für die „rationalistische Durchdringung von Welt und Körper“, deren Forderungen auch an die Musik herangetragen werden: Im Zusammenhang des Mechanisierungs- und Beherrschungsdiskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts entwickelt sich die zunehmend sinnentleerte Selbstdisziplinierung von den Koloraturen der Hoffmann'schen Olimpia zu Klavieretüden und Tastenakrobatik und führt zu einer neuen Form von Sängerinnen und Tänzerinnen als dressierten, seelenlosen Körperbildern, als den „beineschmeißenden Automaten“ (Josephine Baker) der Revuegirls.

Rebecca Grotjahn widmet sich dem Klangkörper „Stimme“ und der Konstruktion der Stimmlagen durch die gesellschaftliche Wahrnehmung, deren Diskurs um „Natürlichkeit“ zum Mittel der Durchsetzung patriarchaler Herrschaft wird. Stefan Weiss und Katharina Hottmann fragen nach dem „schönen Körper“ in der Oper der Moderne. Während Weiss sich der Korruption des Verehrungsgegenstandes durch den Kult der Ästhetisierung zuwendet, der Raffinesse und den „schönen Trugbildern“, in welchen die geistige Sphäre des Schönen auf infantiles Begehren reduziert wird, fragt Katharina Hottmann nach dem männlichen Schönheitsideal und dessen Realisierung auf der Opernbühne. Im Gegensatz zur Neuen Frau hält sich das Männerbild an überkommenen Vorstellungen im Rahmen der unsicherer werdenden Gesellschaft krampfhaft fest. Hässliche Männer gibt es in der Oper immer, als Folie für schöne Frauen. Tatsächliche männliche Schönheit aber ist immer am Rande des Ästhetizismus, am Rande zur Weiblichkeit. Hans Pfitzner dagegen schien genau zu wissen, was männlich ist, wie Tobias Widmaier nachvollzieht: „Schöpferische Potenz als Schaffensmerkmal genialer Männer“, die bedrohliche Weiblichkeit ist zugleich Ausdruck der „Moderne“, der „Futuristengefahr“ und Auslöser der Kastrationsängste des Schaffenden. Das „Gesicht der Masse“ sei

eben weiblich, so Anne Fleig (Literaturwissenschaft): maschinelle Reproduktion verstanden als Spannungsverhältnis zwischen Masse und Individuum, den Kriegsinvaliden, den zerstörten Männerkörpern ohne Beine, auf der anderen Seite überdimensionierte Frauenkörper, die Girlande, das „elastische, möglichst lange, fleischfarbene Band“ (Alfred Polgar), welches die übrigen Darbietungen als eine „Apparatur wundervoller Präzision“ (Kracauer) mit Fleiß, Leichtigkeit und Sportlichkeit reibungslos zusammenhält. Das Maschinelle, das anonym Automatenhafte wird zum „durchrationalisierten Raumkörper“ (S. 117) und macht die Girls zu Rädchen im Getriebe einer monströsen Apparatur von Rhythmus und Bewegung. Die Revuetreppe wird zum Bild der Masse und „seriellen Bewegung der Körper“ (S. 108). Die Nacktheit durfte dabei nur als Dekoration fungieren, nicht als aktives, individuelles Moment. Aber der technischen Präzision der entindividualisierten Girls stand erotische Intimität eigentlich entgegen, die Nacktheit war verdinglicht, diente der „Zerstreuungsfabrik“, war namenlos, austauschbar, nur noch ein „Ornament der Masse“ (Kracauer).

Auch Claudia Maurer-Zenck und Gabriele Klein widmen sich dem Tanz. Maurer-Zenck erhellt das Phänomen der „Neger-Eccentrics“, der Groteske und dessen Faszination und Einfluss auf die Komposition. Gabriele Klein (Tanz- und Sportwissenschaft) überschreitet den zeitlichen Rahmen des Bandes zugunsten eines utopistischen Körperbildes: Der Körper wird zum „Vermittler zwischen subjektiver Erfahrungswelt und objektiver Außenwelt“ (S. 139), zu einem Instrument vor allem des weiblichen „Selbst“.

Dieses Buch spiegelt die verschiedenen Interessen seiner Autoren wider und versteht sich als ein anregender Beitrag zu einem kulturwissenschaftlichen Dialog. Den Herausgeberinnen kann allenfalls ihr Wagemut vorgeworfen werden, sich einem so weiten und vielfältigen Thema exemplarisch genähert zu haben, denn Kriterien der Auswahl von Beispielen sind hier wie anderswo angreifbar – spannend sind die Texte allemal.

(Juli 2007)

Katrin Eggers

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Band 3: Die Melodien 1581–1595. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Rainer H. JUNG und Daniela WISSE-MANN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. Textband: XXX, 421 S., Abb., Nbsp.; Notenband: XI, 317 S.

In Besprechungen früherer Bände dieses Editionsprojekts, für das sich zur Abgrenzung vom übergeordneten „DKL“ (Das Deutsche Kirchenlied) das Kürzel „EdK“ (Edition des deutschen Kirchenlieds) etabliert hat, ist bereits ausführlich über das DKL-Projekt, über Aufbau und Ziel von dessen Abteilung III (= EdK) sowie über das Sigelsystem, nach dem in der EdK Kirchenlied-Drucke und Melodien kategorisiert und ‚adressiert‘ werden, informiert worden (Thomas Hochradner, in: *Mf* 51, 1998, S. 148 f. und *Mf* 54, 2001, S. 333 f.). Wie bisher sind bei Band 3 Edition und begleitender Kommentar in zwei Teilbänden untergebracht, die Melodien nach Quellengruppen (davon neu: „Deutsche selbständige Psalter“ und „Kantionalien“) und innerhalb dieser chronologisch sortiert, wobei die Chronologie wie in den früheren Bänden durch Einschub von „ Fassungen“ (= abweichende Melodieformen, in der EdK als eigenständige Melodien behandelt) unterbrochen sein kann. Vorgelegt ist der Bestand der auf den Editionszeitraum von Band 2 folgenden 15 Jahre, mit ca. 900 Melodien laut Vorwort auffallend groß und gekennzeichnet durch „seltsame Fülle und Vielfalt des Umgangs mit dem Bisherigen“ (Neuschöpfungen greifen auf ältere Melodien zurück; ganze Drucke seien hiervon geprägt). Zu ihm gehören einige im 17. Jahrhundert viel rezipierte Drucke von Joachim a Burck, Franz Eler, Ludwig Helmbold, Johann Leisentritt, Cyriakus Schneegaß und Nicolaus Selnecker.

Die Melodien werden nach dem Erstdruck mit der darin erscheinenden Textierung ediert. Aus den „Hinweisen zur Benutzung“, den Kritischen Berichten sowie Vorspannen sind die editorischen Maßnahmen entnehmbar. Den Kritischen Berichten beigeordnet sind nach Bedarf Anmerkungen sowie Apparate, die über die Rezeption einer Melodie-Text-Kombination in späteren Drucken sowie eventuell auftretende

Melodie- und Textvarianten bzw. Anders-Textierungen informieren. Wer z. B. eine irgendwo handschriftlich überlieferte Melodie mit Hilfe der EdK identifizieren möchte, kann sich über Textregister, die verschiedenen Sigel (welche Auskunft geben über Datierung, geographische/systematische Zugehörigkeit der Druckquelle, Verwandtschaft zu anderen Melodiefassungen) sowie die Apparate schnell zu eventuell vorhandener Information vorarbeiten. Ein Melodieincipit-Register, wie es von Band 1 bekannt ist, fehlt noch und wird in einem für Band 2–4 gemeinsamen Registerband erscheinen.

Bei einem so komplexen Editionsgegenstand wie dem Kirchenliedrepertoire (zu dessen ‚Sperigkeit‘ bei der Edition vgl. den eindrucksvollen Artikel Korths im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2004), das sich wegen seiner Vielgestalt – tausende unterschiedlichster Einzel- ‚Werke‘, die je individuell, aber auch korrekt im Verhältnis zueinander behandelt werden wollen – und auch wegen seiner Fortentwicklung im Grunde gegen ein übergreifend gültiges Editions-konzept ständig sträubt, kann das Ergebnis nur mit großer Bewunderung betrachtet werden; ungeachtet des Nutzens und der hohen Bedeutung dieses Editions-werkes, des ersten überhaupt in der Hymnologie, in dem Maßnahmen des Herausgebers dokumentiert werden und in dessen Konzept in jeder Hinsicht die Melodie im Mittelpunkt steht (nach Zahn, bei dem die Text-Rezeption, Bäumker, bei dem das Œuvre, und nach dem *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, bei dem die liturgische Funktion das Konzept regiert). Freilich hat die EdK auch Probleme, die – zumindest nach Sicht des Rezensenten – nicht aus dem Repertoire stammen, sondern ‚hausgemacht‘ sind. Bei der Formulierung des Editionstextes musste die EdK durch geschickte Dosierung von Diplomatie, Standardisierung und Modernisierung ihre Position finden zwischen größtmöglicher Quellentreue und nutzerfreundlicher Einrichtung. In einzelnen Punkten vermag die getroffene Wahl nicht restlos zu überzeugen. Edition ist Übersetzung und Interpretation; sie will mit dem Zeichen-vorrat der modernen Notation zeigen, was die Quelle ‚meint‘. Daher erfährt der Quellentext notwendigerweise Eingriffe. Bei der EdK gehen einige – aus Sorge um den Nutzer – recht weit; und gerade bei diesen steht die Notwendigkeit in

Frage, da es quellentextschonende, dabei nicht weniger nutzerfreundliche Alternativen gäbe. Schritte in Richtung Nutzer werden auf dem Wege der Präsentation (eingereicherter Editionstext) gegangen, statt gegebenenfalls unbekanntere Elemente eines der Quelle näheren Editionstextes mittels Generalerläuterung zu erklären. In den „Hinweisen zur Benutzung“ bleiben hinsichtlich der Melodie-Edition aber auch jetzt schon Fragen offen. An vier Punkten lässt sich dies festmachen:

I. Deklamation – Das Übertragungsverhältnis ist bei mensural notierten Melodien so gewählt, dass die Viertelnote zum „Grundmaß der Deklamation“ wird (je nach Original-Notation also: 1:1 [selten], 1:2 oder 1:4). Ziel des von Zahn übernommenen Verfahrens ist ein nutzerfreundliches, auf gewohnte Rhythmusymbole normiertes Notenbild. Dem Umstand, dass der Zeitwert der Rhythmusymbole über die Jahrhunderte größer geworden ist, kann auf zwei Arten begegnet werden: Veränderung des Symbols (bei der Übertragung aus der Quelle) oder des Wertes (beim Lesen der Quellen-Notation). Für eine stark quellenzentrierte Edition ist eigentlich das Verfahren nach der zweiten Art zu erwarten. Dies müsste weniger betont werden, wenn das Vorgehen der EdK sich nicht als problematisch und unnötig gegen die Quelle gerichtet erweisen würde. Um Viertel-Deklamation zu erreichen, überträgt die EdK bei Melodie A591 im Verhältnis 1:2, bei A592 1:4. Es ist unklar, welche Melodie-Merkmale für die Entscheidung ausschlaggebend sind; A591 würde bei 1:4 eine ebenso überzeugende Viertel-Deklamation haben (ähnlich A696, A697 u. a.). Das „Grundmaß der Deklamation“ ist nicht eindeutig definierbar, Deutungsspielraum führt zu Willkür bei Entscheidungen. Beide Melodien stehen als Nr. 20 und 21 im Gesangbuch des Christoph Schweher (a89 = RISM-DKL 1581.07). Für Schweher gab es keinen Grund, Nr. 20 anders als 21 zu notieren. Gesungen hätten sie gleiches Tempo (moderne Halbe von A591 = moderne Viertel von A592).

II. Übertragungsverhältnis – Auch die Notenwertverkürzung an sich macht Probleme: Originale Mensurzeichen, die in der EdK in der Regel trotz Verkürzung beibehalten werden, stimmen nicht mehr, wenn man C , c , $\text{C}3$ etc. nicht allein auf die Anzeige von ‚Zweier‘ und ‚Dreier‘ reduzieren will. Sie müssten dem Über-

tragungsverhältnis entsprechend verändert werden (in wenigen Fällen geschieht dies; warum in diesen und nicht allen?) – wo es aber wieder Entscheidungsspielraum gäbe, da der Zeichengebrauch schon weit vor 1600 nicht mehr einheitlich war. Was bedeutet C bei vierfach verkürzten Notenwerten (Beispiel: A883)? C , modern ‚Halbe schlagen‘, ist in der EdK-Notation halb so schnell wie in der Quelle (die EdK nimmt „Help Godt wo geit“ in eine Mensur, der Originaldruck „Help Godt“). Wie im Editionstext die Mensurzeichen zu lesen sind (ob sie ‚modern‘ sein wollen oder nicht), wird nicht gesagt. Zuweilen wird $\text{C}3$ durch 3 ersetzt (Beispiel: A855A, Übertragung 1:4), ein Zeichen, das die heutige Notation nicht kennt. Was bedeutet es? Welcher Motivation folgt die Änderung (in der die Version Zahns [Z27a] wiederholt wird), zumal Notierungen wie A855A (drei Viertel pro Mensur) um 1600 durchaus mit $\text{C}3$ erscheinen? Derlei Fälle prägen die gesamte EdK. 1:1-Übertragung hätte unzählbar viele Einzelentscheidungen erspart – die im Falle der EdK als Hintergrund zudem nicht wissenschaftliche Argumente, sondern Bequemlichkeit des unterschätzten Nutzers haben. Kann Notation beim Kirchenlied nicht auch Hinweise auf Traditionen, Provenienzen, Bestimmungen einer Melodie liefern, Beibehaltung Bewahrung von Information bedeuten? Durch Präsentation einer Kleinstgattung in einer für kein anderes Repertoire möglichen Komplettheit hätte sich die Chance ergeben, Entwicklung über Jahrhunderte hinweg zu visualisieren, mit gravierend weniger editorischen Problemen.

III. Schlusstonnotation – Die Schreibweise von Schlusstönen ist in der Mensuralnotation nicht geregelt. Sie begegnen als Doppellonga, Longa, Doppelbrevis, Brevis oder Semibrevis, mit oder ohne Fermate. Für einen konkreten Wert bestand kein Bedarf. Die Noten haben Wertsymbole, werden aber nicht ausgezählt (unter Umständen ist der ‚Wert‘ wegen Verzierung nicht erkennbar); korrekte Füllung der letzten Mensur ist nicht angestrebt. Beweis für Nicht-Mensurierung liefert die Buchstaben-Claviertabulatur, die den Schlusston-Buchstaben fast immer ohne Rhythmuszeichen und mit Fermate darstellt. Die Anzeige nicht-mensurierter Momente gehört zu den selbstverständlichen und wichtigen Elementen der Kir-

chenliednotation, hier speziell auch bei Melodiezeilen-Schlüssen. In den Quellen wird sie auf verschiedene Art praktiziert: bei Schlussnoten wie erwähnt, bei Zeilenschlüssen durch Zeilentrennstrich und/oder Fermate, begleitet von Merkmalen der Textierung. Für die Schlussnotierung gibt es neben verschiedenen Möglichkeiten auch verschiedene Notwendigkeiten (z. B. ‚abgehackten‘ Schluss, Semiminima mit Fermate [Beispiel: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel u. a. 1992, Bd. 1, S. 289, Anm. 41]); beide Aspekte gehen in die Schreibweise mit ein. Bei Zeilenschlüssen des Kirchenlieds dient Mensur-Aufhebung dazu, der Gemeinde das Atmen zu ermöglichen und sie zu sammeln. Diese Merkmale der Notation gehen in der EdK unter, weil sie in den „Hinweisen“ nicht angesprochen werden und der Übertragungs-Standard (pauschale Verkürzung von Schlussnoten, ungeachtet des aktuellen Übertragungsverhältnisses, auf maximal punktierte Ganze; Darstellung als gemessene Note) den Originalbefund verschleiert; das Problem der Wiedergabe von ‚Unmensuriertheit‘ in der modernen Editionsform bleibt ungelöst. Die Notation der EdK ergibt sich lediglich als Folge des Übertragungsverhältnisses (wo dieses nicht greift, also immer noch ‚nutzerfeindliche‘ Großwerte lässt, muss ‚beigeputzt‘ werden), und nicht als Möglichkeit der Darstellung von Unmensuriertheit. Sie ist also nicht wissenschaftlich begründet. Fermaten werden gezeigt, wo sie in der Quelle vorkommen. In diesen Fällen werden folglich bei Schlussnoten alle Merkmale der Quelle, die Mensur-Aufhebung anzeigen, unterdrückt, nur ein einziges, die Fermate, nicht. Für den Nutzer ist die Funktion der Fermate in der modernen Ausgabe nicht ersichtlich. Der EdK ging es vermutlich um Quellennähe. Im Ergebnis ist diese aber, insbesondere im Falle der Schlussnoten-Fermaten, lediglich visuell.

IV. *Nachvollziehbarkeit der Maßnahmen* – Dem Bemühen um den Nutzer, für das die EdK viel investiert, steht die Knappheit der Informationen zur Melodie-Edition in den „Hinweisen zur Benutzung“ etwas entgegen. Im Abschnitt zum Übertragungsverhältnis wird „Deklamation“ nicht definiert (s. o.), überhaupt bleibt der Sinn der Notenwertverkürzung unreflektiert. Im Absatz zur Behandlung von Abschnittswiederholungen in Melodien fehlt eine Äußerung

zur Übertragung der in den Quellen erfahrungsgemäß oft nicht eindeutigen Wiederholungszeichen (Lesung des Zeichens für den Abschnitt davor, danach oder beides; Bedeutung der Textierung für die Entscheidung etc.). Nicht mitgeteilt wird der Zweck der in den Melodien mit großer Präzision platzierten Markierungen originaler Notensystemumbrüche. Schließlich fehlt ein Abschnitt „Mensurzeichen“, der klärte, nach welchen Kriterien in der Edition Mensurzeichen vergeben werden; die momentan gebotene Information ist ungenügend (S. IX im Absatz „Ergänzungen“: vor „dem Hintergrund der Veränderungen im ausgehenden 16. Jahrhundert“ könne das C in der Übertragung zu C geändert werden; ungesagt ist, wonach die EdK entscheidet).

Es ist offensichtlich, dass die EdK auf Selbsterklärung setzt. Eine solche Präsentation ist jedoch illusorisch, da sie nicht erreicht werden kann. Bestimmte Dinge sind nur zusammen mit Textbeigabe darstellbar; die Symbole unserer Musiknotation reichen nicht aus. Die „Hinweise“ könnten schließlich auch Ort der Mitteilung wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Teilhabe am (weltweit singulären) Erfahrungsschatz der Redaktion sein: Mensurzeichen werden nur bei Melodien aus mehrstimmigen Vorlagen ergänzt (S. IX). Die Maßnahme ist unverständlich. Sie orientiert sich – laut persönlicher Auskunft – an einer Beobachtung, die nur mit der Erfahrung der Redaktion möglich ist. Warum wird sie nicht mitgeteilt?

Die angesprochenen Eigenschaften der Edition sind zwar zu bedauern und bergen für das wissenschaftliche Studium Hindernisse (beim Abgleich mit Quellen stören die fallweise willkürlich wirkenden Veränderungen der Notation), schmälern aber nicht primär den Nutzen der EdK. Ihr Ziel (Sammlung, Präsentation, Dokumentation) ist erfüllt, die Maßnahmen, auch die kritisierten, sämtlich durch die Dokumentation reversibel. Auch mit Blick auf die Bedeutung der EdK ist nun die im Vorwort des Textbandes zu lesende Mitteilung der Redaktion zum bevorstehenden, finanziell bedingten Abbruch des Projektes, d. h. der Bearbeitung des Repertoires nur bis 1610 statt 1680 (gegen den Reihentitel!), erschreckend. Dass der Verlust beträchtlich sein wird, braucht nicht gesagt zu werden (durch diese Entwicklung bleiben Vertonungen Paul Gerhards unbearbeitet). Es

ist zu hoffen, dass das Kurswechsel gewohnte DKL hier nicht das tatsächliche Ende, sondern nur einen weiteren Kurswechsel erfährt – z. B. mit einer weiterführenden Digitalausgabe inklusive Revision des Bisherigen sowie aktualisierender Digitalisierung von RISM B VIII.

Vom Verlag hätte man sich zum Ausgleich der etwas unergonomischen Bandfolge mehr Phantasie bei der Bandgestaltung gewünscht: deutliche typographische Unterscheidung von Text- und Notenbänden auf den Buchrücken; die gegenwärtige Prägung ist zu klein, zu ausführlich und zu schnell abgegriffen. Für die „Teile“ von Bd. 1 wäre zur Vermeidung der unglücklichen Begriffshierarchie „Abteilung“, „Band“, „Teil“, „Teilband“, „Notenband“, „Textband“ die Bezeichnung „Lieferung“ günstiger gewesen. Noten- und Textsatz sind exzellent korrekturgelesen.
(August 2007) Hendrik Dochhorn

THOMAS ROSEINGRAVE: *Complete Keyboard Music*. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE und Richard PLATT. London: Stainer & Bell 2006. XLIII, 130 S. (*Musica Britannica*. Band 84.)

Der Organist der Londoner Kirche St. George/Hanover Square, Thomas Roseingrave (ca. 1690–1766) hat zwar nur ein schmales kompositorisches Œuvre hinterlassen, war aber eine der eigenwilligsten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit. Der in Winchester Geborene war seinerseits Sohn eines Organisten, der 1698 nach Dublin übersiedelte, wo er die beiden Stellen an Christ Church und St. Patrick's innehatte. Thomas verließ 1709 ohne Abschluss das Dubliner Trinity College mit einem mehrjährigen Stipendium für Italien, das ihm der Dean von St. Patrick aussetzte; aus dieser Zeit rührt die persönliche Freundschaft mit Domenico Scarlatti, für dessen Werke er sich rückhaltlos einsetzte, nachdem er 1717 nach London gegangen war. Dort galt er als Haupt der Londoner „Scarlatti-Sect“, jenes Zirkels von professionellen Organisten, Sängern und anderen Musikern, die Charles Burney in seiner authentischen Schilderung des Musiklebens an der Themse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als höchst effiziente und einflussreiche Gruppierung dieser Zeit beschrieb; 1739 – ein Jahr nach dem Erscheinen der *Esercizi per*

Gravicembalo – veranstaltete Roseingrave eine weitere zweibändige Edition mit Cembalomusik Scarlattis unter dem Titel *XLII Suites de Pièces de Clavecin*, der er eine eigene *Introduction* voranstellte. Mit den Größen des damaligen Londoner Musiklebens wie Händel, Geminiani, Bononcini, Burney u. a., die zum Teil seine Berufung auf die Organistenstelle im Jahr 1725 betrieben hatten, stand er offenbar in ständigem Kontakt. In den 1720er- und frühen 1730er-Jahren galt Roseingrave als einer der brilliantesten Cembalisten und gesuchtesten Musiklehrer Londons; seine gedruckten Kompositionen für Tasteninstrumente erlebten zum Teil mehrere Auflagen. Psychische Probleme führten ab 1737 zu einer Reduzierung und schließlich zur Aufgabe seiner Amtstätigkeit. 1749 kehrte er nach Dublin zurück und verbrachte sein restliches Leben im Haus seines Neffen William.

Der vorliegende Band präsentiert Roseingraves gesamte Produktion für Tasteninstrumente, bestehend aus zwei erstmals 1728 von John Walsh und Joseph Hare gedruckten Sammlungen *Voluntarys and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord* und *Eight Suits of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* und den 1750 von Walsh publizierten *Six Double Fugues for the Organ or Harpsichord*, denen bereits in der Edition von 1739 die Sonate K 37 von Scarlatti mit Hinzufügungen Roseingraves zugesellt war; diese drei gedruckten Sammlungen lagen bisher nur in einer Neuauflage der Performer's Faksimile Edition im Verlag Broude (Vols. 5, 19 und 105, New York o. J.) vor. Hinzu kommen zwei Stücke aus Roseingraves späterer Dubliner Zeit: eine *Allemanda in B flat*, die wahrscheinlich identisch ist mit einer in der Aufführung von Roseingraves Oper *Phaedra and Hippolitus* 1753 zwischen den Akten gespielten *celebrated Allemand*, sowie ein handschriftlich überliefertes *Solo*, von dem der Verlag Thompson vier Jahre nach des Komponisten Tod eine gekürzte Fassung mit einem aus Streichern, Trompeten und Pauken bestehenden Orchester unter dem Titel *A Celebrated Concerto for the Harpsichord by the late Tho. Roseingrave* herausbrachte, das als eines der frühesten englischen Cembalokonzerte zu gelten hat.

Schon jüngere Zeitgenossen wie Hawkins oder Burney standen Roseingraves Tastenmu-

sik einigermaßen ratlos gegenüber: Hawkins schätzte sie als „harsh and disgusting, manifesting great learning, but void of elegance and variety“ ein. Aus heutiger historischer Perspektive erscheint dieses Urteil nicht weniger erstaunlich als ihr Gegenstand. Die Musik frappt auf Schritt und Tritt durch ihr Durchbrechen satztechnischer Konventionen und kontrapunktischer Grundregeln. Es wimmelt von tabuisierten Stimmführungen, Oktavparallelen und -verdopplungen, die oft inkonsequent und diskontinuierlich erscheinen; die Fugentechnik ist äußerst frei, die Themen verändern mitunter bereits in der Exposition ihre Physiognomie beträchtlich. Die Artikulation erscheint oft geradezu willkürlich. Obwohl die Orgel von St. George's laut der auf S. XXXI mitgeteilten Disposition kein Pedal aufwies, sind manche Stellen nur auf einem solchen darstellbar. Von einem direkten Einfluss Scarlattis kann keine Rede sein, allenfalls folgte Roseingrave seinem befreundeten Vorbild in der durch den Wiener Hofmedicus L'Augier überlieferten empiristisch-sensualistischen Auffassung, das Gehör als einzige Kontrollinstanz anzuerkennen, wobei freilich Roseingraves Regelübertretungen im Vergleich zu Scarlatti Kühnheiten stärker im Sinn bewusster, jedoch diskontinuierlich, oft nur punktuell eingesetzter Exzentrik wirken. Möglicherweise von Scarlatti inspiriert ist auch die sparsame Ornamentation, die offenbar eine bewusste Abkehr von der gleichzeitigen französischen Clavecinmusik impliziert.

Der Gesamtcharakter von Roseingraves Musik erfordert vom Herausgeber auf Schritt und Tritt ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen und Entscheidungen über die Textgestalt, die mitunter durchaus ambivalent erscheinen. Dazu kommt, dass nachfolgende zeitgenössische Auflagen bis hin zum Raubdruck der *Voluntaries and Fugues* von Daniel Wright 1735 die Fehler der Erstausgabe weitergeschleppt haben. Die Herausgeber, die sich jahrzehntelang in der Erforschung ihres Gegenstandes ausgewiesen haben, erreichen ein Höchstmaß an verantwortungsvoller, den Leser/Spieler in die textkritische Problematik einbeziehender Präsentation. Sowohl in der editorischen Darbietung des Notentextes als auch in der biographischen Aufarbeitung bietet der Band einen aktuellen, gegenüber neueren

Referenzwerken bereits merklich präzisierten Forschungsstand.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXI: Der Tod Jesu. Oratorium nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TVWV 5:6. Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu. Oratorium nach Worten von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 5:5.* Hrsg. von Wolf HOBBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLV, 160 S., Faks.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXV: Musiken zu Kircheinweihungen. Musik zur Einweihung der St. Nicolaikirche Billwerder 1739 TVWV 2:3. Musik zur Einweihung der Heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg 1747 TVWV 2:6. Musik zur Einweihung der Kirche in Neuenstädten (Nienstedten) 1751 TVWV 2:7.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. LVIII, 388 S., Faks.

Die beiden vorliegenden Bände enthalten Werke Georg Philipp Telemanns, die hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit, ihrer Aufführungsanlässe und ihrer Textgrundlagen denkbar verschieden sind. Hinsichtlich ihrer Entstehungszeiten allerdings laufen sie kontinuierlich jenem hochinteressanten Zeitpunkt zu, in dem sich der Schritt Telemanns zum „Spätwerk“ vollzieht.

Mit Band XXXV wendet sich die Telemann-Ausgabe einer im Schaffen des Wahlhamburgers mit insgesamt zehn bekannten Werken ebenso überschaubaren wie wichtigen Werkgruppe zu: den für Kircheinweihungen (in einem Falle für eine Altareinweihung) geschriebenen großen Gelegenheitsmusiken (vgl. die auf S. VIII f. gegebene Übersicht). Drei dieser Werke sind musikalisch nicht überliefert, von den übrigen sieben sind fünf als Partiturotographie, zwei in Partiturabschriften (sowie teilweise weiteren Quellen) erhalten.

Aus diesem Gesamtbestand wurden für den Band drei Werke ausgewählt: die früheste erhaltene Kircheinweihungsmusik, 1739 für St. Nicolai auf dem Billwerder bei Hamburg geschrieben (TVWV 2:3), das 1747 für die Heilige Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg komponierte Werk (TVWV 2:6) und die Musik zur 1751 erfolgten Einweihung der

Kirche im holsteinischen Neuenstädten (heute Nienstedten), das unter dänischer Herrschaft stand (TVWV 2:7). Die Auswahl ist wohlbegründet. Aufgenommen sind die früheste erhaltene Einweihungsmusik (Billwerder), die zugleich textlich (Michael Richey) und musikalisch von höchster Qualität ist, die „unmittelbar auf Telemanns Spätwerk voraus[weisende]“ (S. XVII) Musik für St. Georg sowie das kleiner angelegte und anders aufgebaute Werk für Nienstedten „als eine Art Komplementärwerk zu den beiden großen Festmusiken“ (S. XVIII). So plausibel die Begründung dieser Auswahl erscheint, sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass vier erhaltene Werke fehlen – ein weiteres für Holstein (Rellingen, 1756; unvollständig überliefert) sowie alle Kompositionen für Hamburg selbst (Altareinweihung St. Gertruden, 1742; Kircheinweihungen St. Hiobs Hospital, 1745 und Große Michaeliskirche, 1762). Ein Blick auf den Editionsplan der Telemann-Ausgabe, die, so der aktuelle Stand, 2010 ihren Abschluss finden wird, zeigt, dass es bei dieser exemplarischen Auswahl bleiben wird, auch wenn vermutlich ein einziger weiterer Band hier eine empfindliche Lücke schließen könnte. Gewiss, eine Telemann-Gesamtausgabe wäre ein wahrhaftes Mammutprojekt. Dennoch erscheint es bedenkens- und immer wieder hoffenswert, die Gesamtheit wenigstens im Bereich der großen Vokalwerke zu realisieren, deren immense Bedeutung wohl auch heute erst in Ansätzen verstanden wird.

Für die Ausweitung dieses Verständnisses leistet die Telemann-Ausgabe immer wieder Vorbildliches, so auch bei den beiden vorliegenden Bänden. Hervorzuheben sind die umfangreichen Vorworte, die die Werke nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, ihrer Aufführungspraxis und ihrer Quellenlage untersuchen. Wolfgang Hirschmann diskutiert für die Kircheinweihungsmusiken darüber hinaus ausführlich Fragen der „Werkbezeichnungen und Gattungszugehörigkeit“ (S. X f.) und stellt die in den Textdrucken und Autographen auftretenden unterschiedlichen Bezeichnungen („Oratorium“, „Cantate“, „Music zur Einweihung“ u. a.) in den Kontext der zeitgenössischen terminologischen Definition etwa bei Mattheson, Scheibe und Gottsched. Absolut plausibel erscheint die editorische Entscheidung, im Notentext jeweils

die Lesart der autographen Quelle wiederzugeben (S. XI). Ausgesprochen wertvoll ist die umfangreiche Schilderung der liturgischen und zeremoniellen Abläufe bei Einweihungsgottesdiensten (S. XI ff.), die auf zahlreichen ausführlich zitierten Quellen (*Hamburger Relations-Courier*, *Memoriae Hamburgenses*, Akten des Staatsarchivs Hamburg u. a.) fußt und ein plastisches Bild von der Einbettung der Musiken Telemanns in den Gesamtverlauf der Festlichkeiten vermittelt. Ausführlich und für das Verständnis der Werke äußerst aufschlussreich sind die Kapitel zur Integration der Texte in den liturgischen Ablauf (S. XIII f.) und zur anlassspezifischen Topik der Dichtungen, wobei auch ein Predigttext ausgewertet werden konnte (S. XIV f.). So wird deutlich, dass gerade die Kircheinweihungsmusiken (die Telemann in seinem eigenen Werkverzeichnis gesondert nennt; vgl. S. VIII) als exponierte Werke exemplarisch für die Vielschichtigkeit der Anforderungen an Text und musikalische Umsetzung eines Gelegenheitswerkes für ein öffentliches Ereignis in einer Bürgerstadt wie Hamburg stehen (vgl. dazu auch S. XVII).

Kompositorisch stehen alle drei Werke auf sehr hohem Niveau. Ihr musikalischer Ausdrucksgehalt ist bereits einer empfindsamen (versus barocken) Ästhetik verpflichtet (S. XVII). Gerade unter diesem Aspekt sind das Fehlen der späten Michaelismusik von 1762, aber auch der erhaltenen Teile der an der Schwelle zum Spätwerk entstandenen Musik für Rellingen von 1756 besonders schmerzlich.

Genau in diesen Zeitraum um 1755, in dem der über siebzigjährige Komponist noch einmal zu neuen Ufern aufbrach, fallen die beiden von Wolf Hobohm in Band XXXI edierten Werke. Beide entstanden parallel oder in direkter zeitlicher Nähe 1754/55 und wurden zusammen im Frühjahr 1755 uraufgeführt (vgl. S. VIII). Sie sind gewichtige Beiträge Telemanns zum Passionsoratorium (vom Komponisten in beiden Fällen als „Oratorium“ bezeichnet; vgl. S. XV), einer Gattung, in der sich sehr unterschiedliche Zugangsweisen zur Leidensgeschichte in den Texten der verschiedenen Dichter finden. So sind auch die beiden Dichtungen, die Telemann hier vertonte, denkbar unterschiedlich – eine Herausforderung ebenso für den Komponisten wie für die Telemannforschung. Nicht nur für die Beantwortung der

Frage nach Telemanns Verständnis einer „empfindsamen“ Komposition im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um das „lyrische“ Oratorium gibt eine quellenkritische Ausgabe dieser Kompositionen wertvollstes Material an die Hand.

Mit *Der Tod Jesu* vertonte Telemann jenen Text Karl Wilhelm Ramlers, der in der ebenfalls zeitgleich entstandenen Musik des etwa 20 Jahre jüngeren Carl Heinrich Graun zum Inbegriff des neuen, lyrisch-empfindsamen Kompositionsstils avancierte. Der *Betrachtung der neunten Stunde* liegt ein weit weniger populärer Text Joachim Johann Daniel Zimmermanns zugrunde. Der zeitgenössischen, kontroversen Diskussion um diesen Dichter – von dem Telemann zahlreiche Werke vertonte (vgl. S. IX) – widmet Hobohm sich ausführlich (S. X f.). Telemann beschrieb mit „rührend und erbaulich“ die wesentlichen Qualitäten beider Texte (S. VIII, X). Für Ramlers *Tod Jesu* ist das in einschlägigen Publikationen untersucht (vgl. S. VII). Hobohm unternimmt es hier, auch den Text Zimmermanns einer intensiven Betrachtung zu unterziehen (S. XV f.) und daraufhin beide Kompositionen auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse erneut in den Blick zu nehmen (S. XVI f.). Hobohms Darstellung ist der hermeneutischen Methode und dem Versuch verpflichtet, sich in Telemanns Schaffensprozess hineinzusetzen. So spricht Hobohm etwa vom „Enthusiasmus, der Telemann [bei der Komposition der Texte] ergriffen haben muß“ (S. XVII). Eine solche Begrifflichkeit macht deutlich, dass das Neuartige an Telemanns „besondere[r] Art von Music“ (S. VIII, XVI) auch heute schwer beschreibbar bleibt. Sie bleibt gleichwohl problematisch, ebenso wie die Überschau über zeitgenössische „Aussagen und Urteile“ zum *Tod Jesu*, die „paraphrasierend zusammen[fasst]“, „ohne die Herkunft der Gedanken im Einzelnen zu kennzeichnen“ (S. XVI). Die naheliegende Frage, warum Telemann dem *Tod Jesu* Zimmermanns *Betrachtung* folgen ließ, diskutiert Hobohm ausführlich, bleibt sein Angebot einer Antwort jedoch schuldig. Doch das sind, gemessen an der in jeder Hinsicht fundierten, mit ausführlichen Kapiteln zu Interpretation und Aufführungspraxis sowie zu den Texten und Melodien der Choralsätze schließenden Einleitung, marginale Kritikpunkte.

Die Übertragung der Notentexte beider Bände ist mit großer Sorgfalt vorgenommen. Vorbildlich ist die konsequente Haltung der Ausgabe gegenüber Telemanns Text, ganz im Sinne des Ziels, „sowohl für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik Telemanns wie auch für deren stilgerechte Interpretation [...] eine verlässliche Grundlage“ zu bieten. Hobohm legt die beiden Passionsoratorien mit den von Telemann für die zweite Aufführung 1756 vorgenommenen Änderungen vor. Damit werden die berichtigenden Textergänzungen und die Hinzufügung einer einleitenden groß angelegten instrumentalen Choralbearbeitung (*Tod Jesu*) sowie eine nachträgliche deutliche Textverbesserung (*Betrachtung*) als den Werken zugehörig gewertet. Diese Entscheidung ist, trotz möglicher Vorbehalte gegen die notwendige partielle Mischung verschiedener Quellen, plausibel. Auch kann Hobohm auf die deutschen Instrumentenbezeichnungen zurückgreifen (die Telemann-Ausgabe nimmt zu diesem Punkt bisher keine konsequente Haltung ein; vgl. „Zur Ausgabe“, jeweils S. VII, sowie Bd. XXXI, S. XXX). Hirschmann italianisiert, trotz autographischer Quellen, da die Angaben dort „zu sporadisch sind, um eine Rekonstruktion der [...] gemeinten deutschsprachigen Ausdrücke zu ermöglichen“ (S. XXVII). Sonderbar mutet die Uneinheitlichkeit in den Herausgebervorschlägen für die Continuo-Besetzung an. Hirschmann macht den Richtlinien entsprechend (vgl. *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel u. a. 2000) sparsame Vorschläge (vgl. S. XXVII). Hobohms Lösung, nichts vorzuschlagen, „um nicht Interpretieren durch Instrumentennamen festzulegen“, ist moderner, die statt dessen verwendete Bezeichnung „Generalbaß“ bleibt jedoch Herausgeberzusatz, auch wenn sie aus Telemanns Autograph der Einweihungsmusik der Großen St. Michaeliskirche (Hamburg 1762) übernommen ist (vgl. S. XXX; dort allerdings versehentlich Kleine Michaeliskirche), und müsste daher kursiv erscheinen. Konsequente Einheitlichkeit, das zeigen diese Anmerkungen in erster Linie, muss bei einem Projekt dieser Dimension eine theoretische Größe bleiben.

Die Wiedergabe des Notentextes ist wie gewohnt vorbildlich. Kritisch sei hier lediglich der insbesondere für den praktischen Gebrauch sehr kleine Stich der Generalbassziffern angemerkt. Davon abgesehen ist das Notenbild auch

aus größerem Abstand gut lesbar, die Partituren sind damit für einen Dirigenten bestens verwendbar.

Angeichts des mittlerweile erreichten Standes ist es Herausgebern, Verlag, Musikern und Wissenschaftlern von Herzen zu wünschen, dass der Telemann-Ausgabe ein Fortbestehen nach 2010 beschieden sein mag.
(Oktober 2007) Hansjörg Drauschke

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 27: Prologo (Florenz 1767). Text von Lorenzo Ottavio del Rosso. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XVI, 162 S.*

Christoph Willibald Glucks *Prologo* ist eine Huldigungskomposition und wurde am 22. Februar 1767 während der dreitägigen Feierlichkeiten anlässlich der Geburt der Erzherzogin Maria Teresa, der Tochter von Peter Leopold I., Großherzog von Toskana, und Großherzogin Maria Luise, in Florenz uraufgeführt. Der von Christoph-Hellmut Mahling herausgegebene *Prologo* wurde innerhalb der Gluck-Gesamtausgabe in die Abteilung „Italienische Opere serie und Opernserenaden“ eingegliedert, nimmt jedoch darin eine Außenseiterrolle ein. So handelt es sich hier um einen Prolog, um die musikalische Einleitung für die offizielle Festoper, Tommaso Traettas *Ifigenia in Tauride*, deren Uraufführung bereits am 4. Oktober 1763 im Schloss Schönbrunn stattgefunden hatte. Gluck verblieben für die Komposition des Prologs etwa zwei Wochen, und wohl nicht zuletzt deshalb entlehnte er Teile aus *Il re pastore* (Uraufführung 8. Dezember 1756, Wien) – die Introduziona und das erste Vokalstück, Amintas Bühnenlied „Intendo, amico mio“, das er zum Chorsatz „Non mai più lieto il mondo“ umarbeitete. Die übrigen Stücke verfasste Gluck neu.

Der Text von Glucks *Prologo* stammt von Lorenzo Ottavio del Rosso, er nimmt in allegorischer Form und seiner Funktion entsprechend deutlichen Bezug auf den Aufführungsanlass: Giove – gesungen vom Soprankastraten Giacomo Veroli, dem Darsteller des Pilades in Traettas darauffolgender *Ifigenia in Tauride* – preist die Dynastie und wünscht dem neuen Sprössling das Beste für die Zukunft. Neben Giove treten weitere Götter als Chor und Ballett auf.

Glucks *Prologo* steht damit – und das macht den Band mit dieser eher randständigen Komposition überaus interessant – in der Tradition der im Notenmaterial nur selten überlieferten Pro- und Epiloge, mit denen die höfischen Opern des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts auf die jeweiligen Aufführungsanlässe abgestimmt wurden; die Opernhandlungen selbst weisen – wie auch hier bei *Ifigenia in Tauride* – zu dieser Zeit keine direkten okkasionellen Anspielungen in Figurenwahl und Handlungsführung mehr auf. Musikhistorische Parallelfälle bilden zum Beispiel die Wiener Geburts- und Namenstagsopern Antonio Caldaras für Kaiser Karl VI. (jeweils mit Licenza), Luca Predieris Komposition eines Epilogs zu Johann Adolf Hasses *Ipermestra* zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna mit Prinz Karl Alexander von Lothringen 1744 in Wien sowie Andrea Bernasconis *Semiramide* mit allegorischem Epilog zur Pro-cura-Verählung von Prinzessin Maria Josepha von Bayern mit dem römischen König 1765 in München. Unter zereemoniellem Gesichtspunkt war Glucks *Prologo* – darauf ist nachdrücklich hinzuweisen – im Rahmen der Festlichkeiten als musikalischer Vortrag einer Huldigungsdichtung von größter Bedeutung.

Der Prolog besteht aus einer Sinfonia (Nr. 1), einem Chorsatz mit solistischen Abschnitten Gioves (Nr. 2), von dem Teile auch als Nr. 3 wieder aufgenommen werden, drei Accompanati und einer virtuoson Da-capo-Arie Gioves (Nr. 4) sowie einem Schlusscoro (Nr. 5). Er besitzt musikalische Parallelen zu anderen Kasualkompositionen; so wurden auch die Lizenze vom Sänger des Prim'uomo der jeweiligen Oper vorgetragen und können neben einem Accompanato-Rezitatativ und einer Arie in Da-capo-Anlage einen Schlusscoro aufweisen.

Der hier zur Rezension stehende Band beginnt mit einem Vorwort, in dem der Herausgeber die Entstehungsumstände sowie den Festkontext und die Quellenüberlieferung anschaulich erläutert. Es folgen einige Faksimiles und eine Reproduktion des italienischen Librettos. Der Notentext ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet. Die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze, das Aussetzen der Bassocantinuo-Stimme im Kleinstich, die Partituranordnung, die Nummerierung der Sätze sowie die stillschweigenden Änderungen entsprechen

der heutigen editorischen Praxis. Zu bedauern ist das Fehlen einer Textübersetzung und der Verzicht auf die Mitteilung der originalen Schlüsselung für die Gesangsstimmen vor der ersten Akkolade.

Glucks *Prologo* ist lediglich in einer einzigen Quelle überliefert, einer zeitgenössischen Partiturschrift, die heute in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz aufbewahrt wird; das Autograph und das Stimmenmaterial sind verschollen. Der in den Band eingebundene Kritische Bericht kann angesichts dieser Quellenüberlieferung auf Quellenvergleiche verzichten, ist stringent in der Darstellung und Argumentation.

Christoph-Hellmut Mahling sah sich – wegen des nicht vorhandenen Stimmenmaterials – mit der Entscheidung der Frage konfrontiert, ob die Fagotte Bestandteil der Generalbassgruppe sind. Er geht davon aus, dass diese in „den *Accompagnato-Rezitativen* [...] vor allem dort mitgespielt haben, wo sich die beiden Oboen beteiligten“ (S. 159). Diese Annahme ist gemäß der Besetzungspraxis in Bühnengattungen dieser Zeit nur zu unterstreichen und gilt auch für die „Nummern“. In der Konsequenz bedeutet dies, dass die Generalbassgruppe auch zum Sologesang *Gioves* in Nr. 2 (T. 82–96 und T. 105–119) auf Fagotte zu verzichten hätte, während sie in Nr. 3 und Nr. 5 (die Besetzungsangabe in der Partitur schreibt sie eingeklammert vor) durchgängig gespielt haben dürften.

(September 2007)

Panja Mücke

CHRISTIAN GOTTLÖB NEEFE: XII Klavier-sonaten. Hrsg. von Walter THOENE. Mit einem Vorwort zum Nachdruck von Inge FORST. Köln: Verlag Dohr 2006. 128 S., CD (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 10/11.)

Die 1773 bei dem Leipziger Verleger Engelhardt Benjamin Schwickert gedruckten *Zwölf Klaviersonaten* von Christian Gottlieb Neefe (1748–1798) liegen seit 1961 bzw. 1964 in einer kritischen Ausgabe vor, die in der Reihe der *Denkmäler Rheinischer Musik* als Band 10 und 11 erschienen sind. Walter Thoené hat damals auf der Grundlage des einzigen Notendrucks sowie einer in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten zeitgenössischen anonymen Teilabschrift diese Sonaten ediert, die Neefe in einem ehrfurchtvollen Vorwort Carl Philipp Emanuel

Bach zugeeignet hatte. Innerhalb von Neefes Instrumentalmusik nehmen diese kurzen, fast immer dreisätzigen Sonaten, in denen „der galante oder auch empfindsame Stil vorherrscht“ (Inge Forst), eine zentrale Stellung ein. Ungeachtet ihres eher leichtfüßigen Tonfalls stellen sie wichtige Bindeglieder zwischen der Generation der Bach-Söhne und derjenigen Beethovens dar, den Neefe bekanntlich ab 1780 in Bonn unterrichtete – ein Umstand, der Neefes Namen eineinhalb Jahrhunderte vor dem Vergessen bewahrte. Nachdem der Komponist 1998 in seiner Geburtsstadt Chemnitz durch eine Ausstellung und einen Kongress erstmals wirklich zu eigenen Ehren kommen durfte, hat sich die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte entschlossen, die seit Langem vergriffenen Sonatenbände in einer Neuausgabe wieder dem breiten Publikum zugänglich zu machen. Während der Notentext und der Kritische Bericht des Herausgebers unverändert als Reprint übernommen wurden (Thoenes Nachworte sind dagegen neu gesetzt), wartet die Neuausgabe mit einigen sehr nützlichen und wertvollen Ergänzungen auf. Das betrifft zunächst das Vorwort von Inge Forst, das den derzeitigen Wissens- und Forschungsstand reflektiert. Ergänzt wurde auch ein neu gesetzter Abdruck von *Christian Gottlob Neefes Lebenslauf / von ihm selbst beschrieben / Nebst beigefügtem Charakter*, der bereits 1957 als Heft 11 der *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* von Walter Engelhardt ediert worden war; da die Paginierung dieser älteren Ausgabe in den Marginalspalten wiederholt wird, sind Zitierfähigkeit und Auffindbarkeit von Textstellen gewährleistet. Für jede Beschäftigung mit dem Komponisten ist diese ursprünglich im Januar 1799 in Rochlitz' *Allgemeiner Musikalischer Zeitung* erschienene autobiographische Skizze, die von Neefes Witwe im März 1799 fortgesetzt wurde, nach wie vor eine Quelle obersten Ranges. Die letzte und sicherlich instruktivste Ergänzung der Neuausgabe betrifft die Beifügung zweier CDs, auf denen der Pianist Oliver Drechsel alle 12 Klaviersonaten eingespielt hat, und zwar teilweise auf einem modernen Konzertflügel, teilweise auf dem Nachbau eines Clavichords von Wilhelm Heinrich Baethmann aus dem Jahr 1799 – zwei Sonaten sogar auf beiden Instrumenten. Diese Gegenüberstellung allein wäre schon lehrreich

genug, zumal Neefe in seiner Widmung an Bach ausdrücklich das Clavichord als Instrument vorschreibt, doch damit nicht genug: Drechsel stellt Neefes Sonaten auch noch Beethovens drei *Kurfürstensonaten* WoO 47 gegenüber, die 1783 in direktem Kontakt mit dem kurfürstlichen Hoforganisten entstanden waren. Den Verbindungslinien etwa von Neefes gesanglichen Manieren und entsprechenden Vortragsbezeichnungen beim jungen Beethoven nachzuspüren, bereitet uns mit der Neuausgabe in der Hand und Drechsels Interpretation in den Ohren auch heute ein ‚fürstliches‘ Vergnügen. Vielleicht hätte man sich wünschen können, dass auch Neefes zweite und letzte Sonatensammlung (*Sechs Neue Klaviersonaten*, Leipzig 1774), die er Johann Friedrich Agricola gewidmet hat und die seitdem einer Neuedition harret, diesem vorzüglichen Band beigefügt worden wäre. Dies bleibt nun einer zukünftigen Publikation vorbehalten.
(Juli 2007) Christoph Flamm

Schillers lyrische Gedichte mit Musik von Johann Friedrich Reichardt. Hrsg. von Rainer GOSTREIN und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 2005. XIX, 156 S. (*Das Erbe deutscher Musik. Band 125. Abteilung Frühromantik. Band 7.*)

Als mitentscheidendes Ingrediens in der Ursuppe, aus der das romantische Kunstlied hervorgegangen sein soll, schwimmt laut liedgeschichtlichem Konsens die kompositorische Auseinandersetzung mit Qualitätsdichtung. So erscheint, was das Œuvre des Berliner Liederkomponisten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) angeht, die Aufnahme der beiden 1810 und 1811 in Leipzig erschienenen Bände seiner Vertonungen von Dichtungen Friedrich Schillers in die *Erbe*-Reihe höchst erwünscht, ja überfällig: Mehr als drei Jahrzehnte sind schließlich vergangen, seit Walter Salmen Reichardts Sammlungen mit Goethekompositionen der Jahre 1809/1811 als Bände 58/59 in dieser Reihe edierte. Reichardt gehört neben Johann Rudolf Zumsteeg, Christian Gottfried Körner und Goethes Hauskomponisten Carl Friedrich Zelter zu den frühesten Vertonern von Schiller-Texten. Zu begrüßen ist daher, dass der Appendix der vorliegenden Edition neben Erstfassungen auch Kompositionen auf

Schillertexte bietet, die nicht in den *Lyrischen Gedichten* enthalten sind.

Die Quellenangaben des Kritischen Berichts machen die philologischen Interdependenzen der Produktion Schillers und Reichardts gut zugänglich. Deutlich wird dabei z. B., dass eine Reichardt'sche Komposition die früheste erhaltene Quelle für ein Gedicht Schillers darstellt: *An den Frühling* (Nr. 14, 15) erschien im Erstdruck von 1799 mit einer Textversion, die erst wieder in Schillers *Gedichten* von 1803 auftaucht. Auf Originalmanuskripte des Jahres 1795 gehen jene Lieder zurück, die Schiller selbst bei Reichardt bestellt hat, also *Würde der Frauen* (Nr. 13) und *Die Macht des Gesanges* (Nr. 20). Beide kamen neben Reichardts Version des viel vertonten *An die Freude* in Schillers Musenalmanach 1796 heraus.

Differenziert genug entwickelt das Vorwort die relativ überschaubare Literatur zum Thema: Dominierend sind hier die Arbeiten Salmens 1963/2002 und Siebers 1930/1971 (zu Reichardt) sowie Fähnrichs 1977 (zu Schillers Musikanschauung). Breite Erwähnung findet einmal mehr das gespannte persönliche Verhältnis Schiller-Reichardt (Stichwort: *Xenien*), obwohl sich konkrete Auswirkungen der Schiller'schen Antipathie in Reichardts Werk nicht nachweisen lassen; die Bände der *Lyrischen Gedichte* sind beredtes Zeugnis dafür.

Prägend für Reichardts Schiller-Anthologie sind strophische oder strophisch variierte Sätze für Solostimme und Tasteninstrument, manchmal auch vierstimmigen gemischten Chor (oder Solo/Chor-Wechsel). Neben Vertonungen lyrischer Poesie im eigentlichen Sinne finden sich auch solche anderer literarischer Gattungen, so etwa die Ballade *Der Graf von Habsburg* (Nr. 47, strophisch variiert gesetzt). Als Reichardts Bestleistungen wurden insbesondere die umfangreichen durchkomponierten Gesänge (oder „Deklamationen“) auf Texte aus epischem und vor allem dramatischem Zusammenhang angesehen. Neben *Aeneas zu Dido* (Nr. 48) und *Hektors Abschied* (Nr. 19 aus Schillers *Räubern*), sind das vor allem die Abschnitte aus den reifen Dramen Schillers (Nr. 28, 29 Theklas Monologe aus der *Wallenstein*-Trilogie; Nr. 30, 31, 49 Johannas Monologe aus der *Jungfrau von Orleans*). Sie fallen durch ihren monologischen Charakter in den Rahmen „lyrischer Gedichte“; formal prägt sie

opernhafter Wechsel zwischen rezitativischen und ariosen Partien.

Mit Recht betont das Vorwort den „differenzierten Textzugriff“ als Charakteristikum der Reichardt'schen Liedästhetik (inklusive Besprechung von Reichardts Textänderungen, die mitunter interpretatorische Relevanz haben). Schiller schrieb an Reichardt 1795 über sein Gedicht *Der Tanz*, dass dessen Versart „für den Musiker nicht sehr bequem“ sei. Welche Rolle das Textmetrum im Liederœuvre Reichardts spielt, ist bisher kaum analysiert worden, trotz seiner rhythmischen Relevanz für eine Vertonung mit „differenziertem Textzugriff“. Den *Tanz* hat Reichardt nicht vertont, sein Distichen-Metrum findet sich aber in Nr. 24 *Das Unwandelbare* und Nr. 58 *Das Kind in der Wiege*, beides Kabinettstückchen aus einer größeren Gruppe von Distichenvertonungen im Werk Reichardts. Auch die fünfhebigen Verse der vertonten Dramentexte (mit oder ohne Reim und zahlreichen Enjambements) dürften eine strukturelle Herausforderung für die Komposition gewesen sein und zur Vielfalt der vorliegenden Formlösungen beigetragen haben.

Es steht zu erwarten, dass künftige Konzertprogramme nach dem Muster „Schiller in der Musik“ auf diese Ausgabe gern zurückgreifen werden. Musikhistorisch fragt sich, ob eine Annäherung an Reichardts Werk in Editionsportionen, die derzeit (fast) ausschließlich von den Weimarer Größen definiert werden, seiner Genese entspricht. Freilich hat Reichardt selbst durch seine Goethe- und Schilleranthologien das Image der Dichturfürsten gesucht, teilweise aber wohl aus absatzfördernden Erwägungen heraus. Die Vertonung der Weimarer Klassiker sollte, daran sei erinnert, auch vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Reichardts mit Herder, Klopstock, Voß, Hölty und ihren ganz eigenen Problemen für die Komposition gesehen werden.

Der Notensatz des Bandes macht einen gediegenen Eindruck. Stichproben ergaben allerdings zu zahlreiche Abweichungen von den Originaldrucken, die im Kritischen Bericht nicht begründet werden. Hier einige Fundstellen: Nr. 7 *Des Mädchens Klage* T. 1 linke Hand: Original „p“ fehlt; T. 10 rechte Hand: Original „as“ fehlt. Nr. 10 *Die Erwartung* linke Hand: Bögen T. 17–18 verbinden im Original T. 18–19. Nr. 16 *An Emma* T. 8,1 Singstimme: Ori-

ginal *as'* statt *f'*. Nr. 19 *Hektors Abschied* T. 19 linke Hand: im Original punktierte Halbe mit nachfolgender Viertelpause, analog wohl auch T. 35; T. 25,2 Instrument: Original „ff“ fehlt in der Edition; T. 38,2 linke Hand: Original „e“ fälschlich durch „g“ ersetzt; T. 40, T. 56 Instrument: Originale Akkorde werden stillschweigend ersetzt. Nr. 49 *Monolog der Johanna*: T. 123 „f“ erscheint in der Edition fälschlich schon auf der Eins; vgl. das Motiv in T. 116 und öfter. Das getilgte „versehentliche“ piano in T. 119 (linke Hand) könnte übrigens vom Text her erklärt werden.

(September 2007)

Roman Hankeln

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung II: Oratorien und Kantaten. Band 9: Christoforus op. 120, Das Töchterlein des Jairus op. 32. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XLIV, 347 S.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Kleinere Orchesterwerke. Band 25: Konzertouvertüren. Vorgelegt von Felix LOY. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XXXVI, 171 S.*

Die 1880 vollendete Legende *Christoforus* op. 120 wurde zu Lebzeiten des Komponisten Josef Gabriel Rheinberger gut hundertfünfzig Mal aufgeführt – und geriet zum Höhepunkt der Laufbahn des lange im Schatten Wagners wirkenden Komponisten. Allerdings ist das Werk nach dem Tod Rheinbergers 1901 nahezu vollkommen aus dem Konzert- und Oratorienrepertoire verschwunden und teilt somit das Schicksal der überwiegenden Mehrheit der im 19. Jahrhundert entstandenen deutschen Oratorien. Im Gegensatz zum späten *Stern von Bethlehem* op. 164 vermochte sich Rheinbergers *Christoforus* weder anhaltendes praktisches noch wissenschaftliches Interesse zu sichern; zu Unrecht, wie die im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene und von der Leiterin der Ausgabe Barbara Mohn vorgelegte Edition des Werkes beweist. Dabei hat der Komponist keines seiner Werke ausdrücklich als Oratorium bezeichnet – ein Umstand, der auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass die genannten Kompositionen nicht abendfüllend sind. Allerdings weist die „Legende“ (Rheinbergers Frau Fanny wählte als Textvorlage keinen Bibel-

text, sondern eine alpenländische Heiligenlegende) *Christoforus* mehrere Charakteristika eines zyklischen Großwerks auf: So verwendet Rheinberger als formale Klammer drei verschiedene Tonartbereiche in chromatischer Folge (c-Moll – cis-Moll – D-Dur), die die drei Sphären der Legende repräsentieren sollen. Charakteristischerweise handelt es sich bei dem zu Grunde gelegten Thema um ein Chorthema – dem Chor kommt in diesem Werk eine große Rolle als Erzähler zu, was die Legende in die Nähe der Chorballette rückt. Weiterhin arbeitet der Komponist mit einem Motivnetz, das die Wiedererkennbarkeit musikalischer und inhaltlicher Kontexte in der Art einer Leitmotivtechnik erleichtert – geht es um den „Satan“, erklingen Quarte und (natürlich) Tritonus (I. Teil, T. 311–318). Der II. Teil wird beherrscht von einem rhythmischen Modell, dessen Verarbeitung an die motivische Arbeit im Kopfsatz von Beethovens op. 37 erinnert. Und auch seine direkten Gattungsvorbilder kann die Komposition kaum verleugnen – die weiten rezitativischen Strecken des ersten Teils erinnern deutlich an Mendelssohns *Elias*.

Die Ouvertüre der Legende op. 120 mit einer umfangreichen „gelehrten“ Fugenspassage nach der langsamen Einleitung korrespondiert mit den drei Konzertouvertüren Rheinbergers, die Felix Loy vorgelegt hat: Die drei Orchesterkompositionen stammen aus den sechziger, siebziger und neunziger Jahren und präsentieren den Komponisten in unterschiedlichen Entwicklungsstadien. Mit der Ouvertüre zu Shakespeares *Die Zähmung der Widerspenstigen* op. 18 liegt ein frühes Werk Rheinbergers mit später Uraufführung und niedrigem Bekanntheitsgrad vor – ein Fakt allerdings, der auf alle drei in diesem Band veröffentlichten Werke zutrifft. Mindestens in Hinblick auf die beiden späteren Werke ist diese Tatsache zu beklagen – zeugen doch die *Demetrius-Ouvertüre* op. 110 und die *Akademische Ouvertüre* op. 195 von der Instrumentationskunst Rheinbergers wie von der Güte seiner Orchesterkompositionen, die sich in ähnlichem Maßstab in der groß angelegten *Sinfonie* F-Dur op. 87 spiegelt. Die letztgenannte Ouvertüre entstand anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität München zum 60. Geburtstag Rheinbergers – und kombiniert in drei Teilen nicht weniger als sechs Themen.

Zuletzt: Wie der *Christoforus* harrt auch die bezaubernde Kinderkantate *Das Töchterlein des Jairus* noch einer Wiederentdeckung: eine frühe Komposition für Kinder und Klavier, die der Komponist später (vermutlich) selbst instrumentierte und deren Instrumentation neben der Originalfassung zusammen mit dem *Christoforus* erstmals veröffentlicht wird. Die kleine Komposition zeigt das Vermögen des Komponisten, auch kleinere Formen formal sinnvoll zu verknüpfen, im Fall des *Töchterleins* durch die einfache harmonische Wendung I-VI-IV-V. Beide Bände zeichnen sich neben der für die Reihe charakteristischen prachtvollen Ausstattung durch kundige Vorworte der Herausgeber aus sowie durch ein sorgfältiges Lektorat.

(Oktober 2007)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich MOSCH, Matthias SCHMIDT und Silvia WÄLLI. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 318 S., Abb., Nbsp.

YAYOI AOKI: Beethoven. Die Entschlüsselung des Rätsels um die „Unsterbliche Geliebte“. Aus dem Japanischen von Annette BORONNIA. München: Iudicium Verlag 2008. 213 S.

EVA und PAUL BADURA-SKODA: Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions. Zweite Auflage. New York – London: Routledge 2008. XVII, 472 S.

PIERRE BARTHOLOMÉE: Parcours d'un musicien. Hrsg. von Robert WANGERMÉE. Wavre: Éditions Mardaga 2008. 245 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique-Musicologie“.)

HECTOR BERLIOZ: Memoiren. Neu übersetzt von Dagmar KREHER. Hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 680 S.

Berlioz. Scenes from the Life and Work. Hrsg. von Peter BLOOM. Rochester: University of Rochester Press 2008. 248 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Beyond *The Art of Finger Dexterity*. Reassessing Carl Czerny. Hrsg. von David GRAMIT. Rochester: University of Rochester Press 2008. 280 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Johannes Brahms. Ikone der bürgerlichen Lebenswelt? Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Katalog der Ausstellung hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Stefan WEY-

MAR. 115 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band IV.)

Buxtehude jenseits der Orgel. Hrsg. von Michael ZYWIETZ. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2008. 165 S., Abb., Nbsp.

Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse. Hrsg. von Erik FISCHER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 428 S. (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. Band 3.)

Dresdner Kreuzchor und Thomanerchor Leipzig. Zwei Kantoren und ihre Zeit: Rudolf und Erhard Mauersberger. Hrsg. von Helga MAUERSBERGER. Marienberg: Druck- und Verlagsgesellschaft Marienberg 2007. 95 S., Abb. (Schriften des Mauersberger-Museums in Mauersberg. Band 2.)

Les écritures musicales. Hrsg. von Jean-Pierre DELEUZE und Sébastien VAN BELLEGEM. Wavre: Éditions Mardaga 2007. 281 S., Nbsp. (Collection „Musique-Musicologie“.)

OLLE EDSTRÖM: A different story: Aesthetics and the History of Western Music. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2008. 309 S. (Aesthetics in Music. No. 8.)

Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner. Beiträge von Alexander ALEXEJEW, Daniel SHITOMIRSKI, Oleg SOKOLOV und Pantelejmon WASSILJEW. Mit einem Register der Klavierwerke Medtners und einer Biographie des Komponisten in Stichworten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. 205 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 42.)

MICHAEL FEND: Cherubinis Pariser Opern (1788–1803). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 408 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 59.)

Brian Ferneyhough. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2008. 110 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 140.)

Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2000, anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Dieter GUTKNECHT, Wolf HOBHOM und Brit REIPSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 412 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIII.)

ALAIN GALLIARI: Anton von Webern. Paris: Librairie Arthème Fayard 2007. 984 S., Abb.

Göttinger Händel-Beiträge. Band XII. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans

Joachim MARX und Wolfgang SANDBERGER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. 264 S., Nbsp.

ALOIS HÁBA: Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943). Aus dem Manuskript zur Herausgabe vorbereitet von Jiří VYSLOUŽIL. Aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt von Věra VYSLOUŽILOVÁ. Hrsg. von Horst-Peter HESSE. Norderstedt: Books on Demand 2007. 2 Bände. Praktischer Teil: XIV, 560 S., Nbsp.; Theoretischer Teil: VII, 178 S.

FRANK HENTSCHEL: Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik. Unter Mitarbeit von Andreas DOMANN und Almut OCHSMANN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 277 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 62.)

HANS-JOACHIM HESSLER: Das Verschwinden der Musik oder: Papst Gregor I. und Madonna, die Göttin der Liebe, suchen Jean Baudrillard, ihren Verführer. Dortmund: NonEM-Verlag 2007. 112 S., Abb.

TOBIAS ROBERT KLEIN: Moderne Traditionen. Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghana. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008. 280 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 5.)

ROBERT KLUGSEDER: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg. Tutzing: Hans Schneider 2008. 234 S., Abb., CD (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 5.)

Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik. Hrsg. von Melanie UNSELD und Stefan WEISS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 253 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)

Komponisten im Exil. 16 Künstlerschicksale des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Ferdinand ZEHENTREITER. Berlin: Henschel Verlag 2008. 317 S., Abb.

HERVÉ LACOMBE: Géographie de l'opéra au XX^e siècle. Paris: Librairie Arthème Fayard 2007. 316 S.

Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Volume Four: 1952–1957. Hrsg. von Philip REED, Mervyn COOKE and Donald MITCHELL. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XXVI, 633 S., Abb.

Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier. Texte zusammengetragen von Catherine CESSAC. Wavre: Éditions Mardaga 2007. 305 S., Abb., Nbsp. (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles / Collection „Musique-Musicologie“.)

Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e–XIX^e siècles). Hrsg. von Laure GAU-

THIER und Mélanie TRAVERSIER. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008. 360 S., Abb.

Mozart Studien. Band 17. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2008. 458 S., Abb., Nbsp.

Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 1: Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640. XXXIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 6. bis 8. Mai 2005. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag / Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2007. 288 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 72/1.)

Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 2: Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert. 26. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6. bis 8. Mai 2005. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag / Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2007. 296 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 72/2.)

Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von ‚1968‘. Hrsg. von Beate KUTSCHKE. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 249 S., Abb.

Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Texte zusammengetragen von Damien COLAS, Florence GÉTREAU, Malou HAINE. Wavre: Éditions Mardaga 2007. 336 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique-Musicologie“.)

Carl Nielsen Studies. Volume III/2008. Hrsg. von David FANNING, Daniel GRIMLEY und Niels KRABBE. Kopenhagen: The Royal Library 2008. 115 S., Abb., Nbsp.

SIMON OBERT: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 63.)

JOHANNES ODENDAHL: Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. 273 S.

Franz Martin Olbrisch. Algorithmus und Event – Komponieren als wissendes Suchen. Hrsg. von Frank HILBERG. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 232 S., Abb., Nbsp.

Carl Orff – Ferdinand Leitner. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Lukas NÄF und Matthias von ORELLI unter Mitarbeit von Sabine FRÖHLICH. Mainz u. a.: Schott 2008. 205 S., Abb. (Publikationen des Orff-Zentrums München. Band I/1.)

Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999.

Hrsg. von Rainer FRANKE, Wolfgang OSTHOFF, Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 2008. VIII, 334 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 8.)

VICTOR RAVIZZA: Brahms. Spätzeitmusik. Die sinfonischen Chorwerke. Schliengen: Edition Argus 2008. 381 S., Nbsp.

„Recevez ce mien petit labour“. Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt. Hrsg. von Mark DELAERE und Pieter BERGÉ. Leuven: Leuven University Press 2008. 311 S., Abb., Nbsp.

Regards sur la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Texte zusammengetragen von Jean DURON. Wavre: Éditions Mardaga 2007. Band 1: Regards sur la musique... au temps de Louis XIII, XI, 178 S., Abb.; Band 2: Regards sur la musique... au temps de Louis XIV, X, 157 S., Abb.; Band 3: Regards sur la musique... au temps de Louis XV, XI, 167 S., Abb.; Band 4: Regards sur la musique... au temps de Louis XVI, XI, 176 S., Abb.

Schubert-Jahrbuch 2003–2005. Bericht über das Schubert-Symposium Weimar 2005. Dichtungen Friedrich Schillers im Werk Franz Schuberts. Hrsg. von Michael KUBE. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 2007/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag. X, 206 S., Nbsp.

Schütz-Jahrbuch. 29. Jahrgang 2007. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 201 S., Abb., Nbsp.

Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz u. a.: Schott 2008. 285 S., Abb. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Band 48.)

IAKOVOS STEINHÄUER: Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse. Tutzing: Hans Schneider 2008. 262 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 34.)

REINHARD STROHM: Guillaume Du Fay, Martin le Franc und die humanistische Legende der Musik. Winterthur: Amadeus 2007. 48 S., Abb., Nbsp. (Hundertzweiundneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 2008.)

Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel. 1. Internationales Kagel-Symposium an der Universität Siegen 28.–30.6.2007. Hrsg. von Werner KLÜPPELHOLZ. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 192 S., Abb., Nbsp., CD

Von Volkston und Romantik. Des Knaben Wunderhorn in der Musik. Hrsg. von Antje TUMAT und

dem Internationalen Musikfestival Heidelberger Frühling unter Mitarbeit von Caren BENISCHEK. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008. 220 S., Nbsp.

Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Schliengen: Edition Argus 2008. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 1.)

Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“, veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003. Hrsg. von Beatrix DARMSTÄDTER, Alfons HUBER, Rudolf HOPFNER. Tutzing: Hans Schneider 2007. 276 S., Abb.

WOLFGANG WITZENMANN: Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650. Erster Teil: Abhandlung; Zweiter Teil: Dokumente in Regestenform und Indizes. Laaber: Laaber Verlag 2008. XIV/VIII, 797 S. (Analecta Musicologica. Band 40/I und 40/II.)

ANN-KATRIN ZIMMERMANN: Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit. Tutzing: Hans Schneider 2008. 530 S., Abb., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)

Eingegangene Notenausgaben

Ars Baltica Musicalis I. Hrsg. von Ole KONGSTED. Kopenhagen: Capella Hafniensis Editions / The Royal Library 2007. LV, 142 S. (Denkmäler der Musik des Ostseeraums. Serie A, Band 8.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Choralfantasie für Orgel über „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“. BWV 1128. Erstausgabe. Hrsg. von Stephan BLAUT und Michael PACHOLKE. Mit einem Vorwort von Hans-Joachim SCHULZE. Beeskow: ortus musikverlag 2008. XIII, 9 S. (ortus organum 1.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Streichquartette op. 59. Urtext. Studienpartitur. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Studienpartitur XVII, 134 S.; Stimmen 39/41/37/39 S.; Critical Commentary 70 S.

JOHANNES BRAHMS: Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102. Urtext der neuen Brahms-Gesamtausgabe. Hrsg. von Michael STRUCK. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel. 181 S. (Partitur-Bibliothek Nr. 16104.)

LOUIS GRABU: Albion and Albanus. Hrsg. von Bryan WHITE. London: Stainer & Bell 2007. XXIII, 245 S. (Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 1.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XVIII, Band 1:

Klaversonaten 1. Folge. Hrsg. von Georg FEDER †. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 2007. 160 S.

BERNHARD MOLIQUE: Streichquartette. Hrsg. von Andreas TRAUB. München-Berlin: Strube Verlag 2005–2007. Praktische Edition mit Partitur und Stimmen. Opus 16: 44 S., Opus 17: 52 S., Opus 18/Nr. 1: 38 S., Nr. 2: 43 S., Nr. 3: 42 S., Opus 28: 40 S., Opus 42: 47 S., Opus 44: 39 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Ausgaben für die Praxis.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Werkgruppe 5, Band 7: Lucio Silla. Kritischer Bericht. Vorgelegt von Kathleen KUZMICK HANSELL und Martina HOCHREITER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 175 S.

HENRY PURCELL: Symphony Songs. Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2007. XXXVII, 134 S. (Purcell Society Edition. The Works of Henry Purcell. Volume 27.)

MAURICE RAVEL: Quatuor à cordes. Urtext. Hrsg. von Juliette APPOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Studienpartitur XXXVII, 76 S.; Stimmen 15/14/16/11 S.

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute. Band 8: Die Handschrift Dresden, Übertragung, Teil II. Hrsg. von Tim CRAWFORD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 292 S. (Das Erbe deutscher Musik. Sonderreihe, Band 14.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Dr. h.c. Werner KRÜTZFELDT am 29. Mai 2008 in Hamburg,

Prof. Dr. Rainer CADENBACH am 30. Mai 2008 in Berlin,

Prof. Dr. Gerd SANNEMÜLLER am 13. Juni 2008 in Kiel,

Prof. Dr. Dr. h. c. Wolfgang OSTHOFF am 29. Juli 2008 in Würzburg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf M. BRANDL zum 65. Geburtstag am 1. Juli,

Prof. Dr. Christian AHRENS zum 65. Geburtstag am 29. Juli,

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN zum 75. Geburtstag am 5. August,

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST zum 85. Geburtstag am 7. August,

Prof. Dr. Michael von ALBRECHT zum 75. Geburtstag am 22. August,

Dr. Hans-Werner KÜTHEN zum 70. Geburtstag am 26. August,

Dr. Helga LÜHNING zum 65. Geburtstag am 27. August,

Prof. Dr. Eckhard NOLTE zum 65. Geburtstag am 9. September,

Prof. Dr. Hermann JUNG zum 65. Geburtstag am 12. September.

*

Dr. Christoph FLAMM hat sich am 17. Juli 2007 an der Universität des Saarlandes im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*.

Dr. Stephan MÖSCH hat sich am 18. April 2008 an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth habilitiert und die *Venia legendi* für die Fächer Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933*.

Dr. Panja MÜCKE hat sich am 4. Juni 2008 am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill und anderen Komponisten um 1930*.

Prof. Dr. Christian THORAU (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main) wurde im akademischen Jahr 2008/2009 als Fellow an das National Humanities Center, North Carolina (USA) und als Senior Fellow an das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien eingeladen. Die Forschungsstipendien wurden für das Projekt *Guided Listening and the Touristic Gaze – the Emergence of Musical Baedekers* verliehen. Das Projekt widmet sich der Entstehung der Programmhefte und Konzertführer seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ist ein Teilprojekt des an Musikhochschule Frankfurt angesiedelten Forschungsschwerpunktes zur *Geschichte der Popularisierung musikalischen Wissens*.

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT wurde in Würdigung seiner Verdienste um die Erforschung der schlesischen und insbesondere der Liegnitzer Musiktradition mit dem Kulturpreis Schlesien 2008 ausgezeichnet.

Mit *Geisteswissenschaften International – Preis zur Förderung der Übersetzung geisteswissenschaft-*

licher Literatur prämiert der Börsenverein des Deutschen Buchhandels, die Fritz Thyssen Stiftung und das Auswärtige Amt 18 herausragende geistes- und kulturwissenschaftliche Werke in deutscher Sprache. Ziel ist es, zu einer weltweiten Verbreitung der geisteswissenschaftlichen Forschungsergebnisse aus Deutschland beizutragen und zugleich Deutsch als Wissenschaftssprache und Sprache der Erstveröffentlichung geisteswissenschaftlicher Werke zu erhalten. Aus der Musikwissenschaft werden gefördert: Oliver HILMES: *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner* (Siedler Verlag) und Tomi MÄKELÄ: *Poesie in der Luft. Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk* (Breitkopf & Härtel).

*

Das diesjährige *German-American Frontiers of the Humanities Symposium (GAFOH)* der American Philosophical Society und der Alexander von Humboldt-Stiftung (2. bis 5. Oktober 2008 in Philadelphia) wird neben drei anderen Disziplinen wieder die Musikwissenschaft einschließen. Das Fach wird im Organizing Committee durch Prof. Dr. Anthony W. Sheppard (Williamstown/MA) und Prof. Dr. Sebastian Klotz (Leipzig) vertreten. Zwei deutsche und zwei amerikanische Nachwuchsforscher werden musikwissenschaftliche Perspektiven zum Symposiumsthema *Subjects of Coercion: Evocations and Experiences of War* vorstellen.

Der 2. Internationale Kongress der interdisziplinären Musikwirkungsforschung, *Mozart & Science 2008*, setzt die Debatte der psychophysiologischen Musikwirkungsforschung fort und bietet Einblicke in die Bereiche Musikneurologie, Musikmedizin und Musiktherapie. Das Programm beinhaltet Vorlesungen und Lehrgespräche, qualifizierte Round Tables, Workshops und Open Lectures zu praktischen Aspekten der Musiktherapie. Thematisch setzt sich der Kongress unter anderem mit folgenden Inhalten auseinander: Überlegungen zur kognitiv-emotionalen Beziehung von Musik im Gehirn und Körper, die Kriterien medizinisch-therapeutischer Qualität der musiktherapeutischen Intervention und aktuelle Forschungsergebnisse zur Anwendung von Musik in der Medizin. Der Kongress findet vom 16. bis 19. November 2008 im Palais Niederösterreich, Herrngasse 13, A-1010 Wien statt. Anmeldung und Zimmerreservierung: mozartandscience@mondial-congress.com, Tel. +43-1-58804-0, oder im Internet auf: www.mozart-science.at. Informationen: Andreas Hofbauer, andreas.hofbauer@mozart-science.at (inhaltlich), und Gernot Hohenwarter, gernot.hohenwarter@noe-lak.at (organisatorisch).

Anlässlich der 75. Wiederkehr ihrer Gründung im Jahr 1933 veranstaltet die *Schola Cantorum Basiliensis* vom 27. bis 29. November 2008 ein internationa-

les Symposium, das unter der Überschrift *Verhandlungen mit der (Musik-)Geschichte* eine Bestandsaufnahme der im vergangenen Dreivierteljahrhundert geleisteten Arbeit und ihre Einordnung in die vielgestaltige Geschichte der musikalischen Historismen beabsichtigt. Das Symposium soll nicht allein der historischen Herleitung der eigenen Institution und der dokumentarischen Aufarbeitung ausgewählter Schlüsselperioden ihrer Entwicklung dienen, sondern im Sinne einer kritischen (Selbst-)Befragung zu einer umfassenden Verständigung über die Grundlagen, den Stand und die Zukunftsperspektiven der Alten Musik als Praxis, Theorie und musikalische Ausbildung beitragen. Dabei stehen drei Fragenkomplexe im Vordergrund: 1. Beschäftigung mit alter Musik in Beispielen und als Konzept vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert; 2. Beiträge zur Institutionengeschichte der musikalischen Lehranstalten im historischen Kontext; 3. Überlegungen zum Spannungsfeld historische Praxis – Theorie des Historischen. Im Rahmen des Symposiums werden die Ausstellung *Wunderkammer Alte Musik – Die Schola Cantorum Basiliensis* mit Photographien von A. T. Schaefer eröffnet und das gleichnamige Buch vorgestellt.

Die Hochschule für Musik Köln veranstaltet in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln und dem Institut français am 28. November 2008 ein internationales Symposium zum Thema *Musik im französischen Köln (1794–1814)*. Leitung: Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Dr. Robert von Zahn. Informationen: jacobshagen@mhs-koeln.de.

Aus Anlass des 100. Geburtstags von Olivier Messiaen veranstaltet die Association Musicale d'Etudes Franco-Allemandes (AMEFA) zusammen mit dem Institut français München und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig am 12. und 13. Dezember 2008 im Institut français München ein internationales Symposium zum Thema *Olivier Messiaen und die französische Tradition*. Messiaens Wirken als Anreger für Serialismus und Spektralmusik einerseits, die Wurzeln seines Schaffens in Natur, Glaube und in Begegnungen mit außereuropäischer Musik andererseits sind inzwischen gut erforscht und dokumentiert. Dagegen besteht noch eine beträchtliche Lücke bei der Erhellung der Anregungen und Impulse, die Messiaen in seiner Frühzeit, von der Kindheit bis zu den 1930er-Jahren, erhalten hat. Die weit verbreitete Auffassung, Messiaen sei „fast ausschließlich durch die französische Kultur geprägt“ worden (Theo Hirsbrunner), wurde bislang kaum überprüft. Im Mittelpunkt des Symposiums sollen daher die Einflüsse stehen, die Komponisten wie Debussy, Ravel, Milhaud oder Tournemire, einzelne Werke wie *Pelléas et*

Mélisande oder auch zeitgenössische Strömungen wie der Surrealismus und der *Renouveau catholique* auf Messiaens Person und Werk ausgeübt haben. Nähere Informationen sind erhältlich bei Dr. Peter Jost (Peter.Jost@extern.lrz-muenchen.de) und PD Dr. Stefan Keym (keym@rz.uni-leipzig.de).

Die Music Library of Greece „Lilian Voudouri“, Megaron, die Athens Concert Hall, das Athens State Orchestra und die Greek Composers Union veranstalten am 27. und 28. März 2009 in Athen eine internationale Konferenz zum Thema *Greek music for the opera and other forms of the performing arts in the 20th century*. Die Konferenz möchte die Aufmerksamkeit der internationalen wissenschaftlichen Gemeinschaft auf die griechische Theater- und Bühnenmusik zu lenken, auf ihre traditionellen Gattungen und Formen, aber auch ihre zeitgenössischen Ausprägungen und deren Wechselwirkungen mit anderen Bereichen der Performing Arts. Referate (in Griechisch oder Englisch) sollten 20 Minuten dauern und in einem Abstract von nicht mehr als 250 Wörtern Länge vorgestellt werden. Abstracts und Curricula vitae können bis zum 10. November 2008 an folgende E-Mail-Adresse gesandt werden: conference2009@megaron.gr.

Der tanzplan essen 2010 veranstaltet am 24. und 25. April 2009 in Essen und Bochum im Rahmen einer Werkwoche eine Tagung zu dem Thema *Tanz Macht Raum – Raum Macht Tanz*. In den letzten Jahren wurde von den Kultur- und Sozialwissenschaften die Kategorie des Raumes erneut in den Blick genommen; dies hat dazu geführt, sie verstärkt als eine relationale, kulturell und historisch konstruierte Größe zu betrachten, die durch Handlung und Wahrnehmung erzeugt wird. „Räume sind nicht, Räume werden gemacht!“ (Hans-Dietrich Schulz). In diesem Sinne konstruiert auch Tanz als eine performative Kunst unterschiedliche Räume. In der Tagung soll das Spannungsfeld von Tanz und Raum aus sozialer und ästhetischer Perspektive erkundet werden, wobei vor allem die Machtstrukturen zur Hervorbringung dieser Räume und die sich daraus ergebenden Hegemonien interessieren.

Der Call for papers richtet sich an Praktiker wie Theoretiker. Das Format der möglichen Beiträge ist offen – Vortrag, Lecture Performance, Workshop, Werkschau oder andere Formen der Präsentation sind gleichermaßen willkommen. Abstracts (max. 350 Wörter und in anonymisierter Form) sollten bis spätestens 15. Oktober 2008 an eine der folgenden E-Mail-Adressen geschickt werden: Annette Hartmann, Annette.Hartmann@rub.de, oder Dr. habil. Monika Woitas, monika.woitas@t-online.de.

Eine gemeinsame Konferenz der International Association of Music Libraries (IAML) und der International Musicological Society (IMS) findet vom 5.

bis 10. Juli 2009 in Amsterdam statt (Informationen unter: www.iamlconference2009.nl/). Teil der Konferenz ist ein von der IMS veranstaltetes Symposium zum Thema *Music: Notation and Sound*. Obwohl sie in mündlicher Überlieferung in vielen westlichen wie nicht-westlichen Kulturen zu existieren vermag, ist Musik mit den Mitteln der Schrift und der Audiotechnik aufgezeichnet worden. Wenn wir Musik wissenschaftlich betrachten, so tun wir dies unter Bezugnahme auf eine Partitur oder eine Aufnahme – eine Vorgehensweise, die ebenso erkenntnisfördernd wie problembehaftet ist.

Für das Symposium werden Beiträge erbeten, die Probleme der musikalischen Notation, der Schallaufnahme und der elektronischen Formatierung in Bezug auf alle erdenklichen Repertoires der westlichen und nicht-westlichen Musik zum Gegenstand haben. Referate in einer Länge von 20 Minuten sind ebenso willkommen wie Vorschläge für Round Tables und Panels zu speziellen Themen. Abstracts (zwischen 100 und 200 Wörter) sind an folgende E-Mail-Adresse zu richten: rudolf.rasch@let.uu.nl (Rudolf Rasch, Utrecht University, Utrecht, Niederlande, Tagungsorganisation).

Die Alexander von Humboldt-Stiftung wird aus Mitteln des TransCoop-Programms das Projekt *Musik als Medium urbaner Transformationen. Grundlinien einer vergleichenden musikalischen Metropolenforschung* unterstützen. Es wird von Prof. Dr. Philip Bohlman (Chicago), Prof. Dr. Sebastian Klotz (Projektleitung; Leipzig) und PD Dr. Lars-Christian Koch (Berlin) realisiert und sich vorrangig den Metropolen Berlin, Chicago und Kolkata zuwenden. Die Gegenfinanzierung auf amerikanischer Seite wird hauptsächlich durch Institutionen der University of Chicago getragen.

Der hohe Quellenwert bildlicher Darstellungen für die musikhistorische Forschung ist unbestritten. Basis für jegliche Forschung auf diesem Gebiet ist allerdings eine ausreichende Aufarbeitung des Quellenmaterials. Das 1971 gegründete internationale Unternehmen *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RiDIM) hat es sich zur Aufgabe gemacht, Kunstwerke aller Epochen zu sichten, die entsprechenden musikikonographischen Darstellungen zu verzeichnen, zu erschließen und der Forschung zugänglich zu machen. Vorbild für die Organisationsstruktur von RiDIM ist das Quellenprojekt RISM, d. h. die Erschließungsaufgaben werden auch bei RiDIM von einzelnen Ländergruppen wahrgenommen.

An der deutschen RiDIM-Arbeitsstelle werden seit 1979 musikikonographische Materialien aus deutschen Museen und Bibliotheken sowie sonstigen Sammlungen systematisch erschlossen. Die Arbeitsstelle wird als Teil der Münchener Arbeitsstelle der

RISM Arbeitsgruppe Deutschland e. V. (in den Räumen der Bayerischen Staatsbibliothek) betrieben und von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften gefördert.

Ziel der deutschen RiDIM-Arbeitsstelle ist die Sichtung von Kunstwerken aller Epochen in Deutschland sowie die Erfassung und Erschließung musikikonographisch relevanter Objekte. Aufgrund der gewaltigen Materialmenge beschloss man, in einem ersten Schritt vor allem Objekte aus größeren Sammlungen zu katalogisieren.

Heute sind in der Dokumentation der deutschen RiDIM-Arbeitsstelle insgesamt rund 20.000 Objekte aus rund 140 Sammlungen verzeichnet. Seit 1989 werden die Objekte mit Hilfe einer Datenbank (HIDA) erschlossen, die seit Dezember 2007 in einer Kooperation mit der Bayerischen Staatsbibliothek im Rahmen der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft frei zugänglich im Internet präsentiert werden kann.

RiDIM Deutschland: Datenbank zu Musik und Tanz in der Kunst bietet einen direkten und weltweiten Zugriff auf einen Datenbestand von zur Zeit rund 12.500 relevanten Objekten der Kunst und des Kunstgewerbes aus über 50 Sammlungen (die restlichen Teile der Dokumentation sind noch auf Karteikarten erschlossen, werden aber nach und nach in die Datenbank eingearbeitet). Forscher und Interessierte erhalten so Zugang zu einer der weltweit größten musikikonographischen Dokumentationen. Neben einer einzeiligen Kurzsuche wird eine „Erweiterte Suche“ angeboten, die eine differenzierte Recherche u. a. nach Musikinstrumenten sowie musikalischer und allgemeiner Ikonographie ermöglicht.

Mitte Mai 2008 konnten zudem die ersten Bilder (Illustrationen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek) zu den Objekten aus der rund 12.500 Fotos umfassenden Bilddokumentation der deutschen RiDIM-Arbeitsstelle freigeschaltet werden.

Weitere Bilder sollen in Abstimmung mit Museen und Bibliotheken noch 2008 folgen. Für den Fall, dass ein Bild an der Arbeitsstelle nicht vorliegt bzw. aus rechtlichen Gründen nicht gezeigt werden kann, beinhalten die Katalogisate darüber hinaus Bildbeschreibungen, die eine ausreichende Beurteilung der Objekte gewährleisten. Die Datenbank ist direkt unter www.ridim-deutschland oder über die Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft www.vifamusik.de erreichbar. Weitere Informationen: Franz Jürgen Götz M. A., RISM Arbeitsgruppe Deutschland e. V., Arbeitsstelle München mit RiDIM-Arbeitsstelle Deutschland, c/o Bayerische Staatsbibliothek, Ludwigsstr. 16, 80539 München, franz.goetz@bsb-muenchen.de.

Die Gesellschaft für Musikforschung schreibt den *Hermann-Abert-Preis 2009* aus.

Der Hermann-Abert-Preis dient der Auszeichnung und Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses, insbesondere des Nachwuchses für musikwissenschaftliche Positionen an Universitäten, Musikhochschulen und Forschungsinstituten. Er wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf allen Gebieten der Musikwissenschaft vergeben und ist mit € 2.500 dotiert.

Die Preisträger dürfen nicht älter als 40 Jahre sein und sollten zum Zeitpunkt der Preisverleihung noch keine Professur an einer Universität oder Musikhochschule innehaben. Der Preis wird in Anerkennung herausragender Einzelarbeiten in deutscher Sprache (Dissertation, Habilitationsschrift) und in Würdigung insgesamt erbrachter wissenschaftlicher Leistungen verliehen.

Vorschlagsberechtigt sind hauptamtlich an Universitäten und Musikhochschulen tätige Musikwissenschaftler sowie Leiter von Forschungsinstituten auf dem Gebiet der Musikwissenschaft. Selbstbewerbungen sind ausgeschlossen. Die Auswahl der Preisträgerin oder des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisvergabe neu berufenes dreiköpfiges Gremium, in dem nach Möglichkeit die thematische Breite des Fachs repräsentiert sein soll. Den Vorsitz in diesem Gremium führt, ohne Vorschlags- und Stimmrecht zu haben, die Vizepräsidentin oder der Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung.

Nominierungen sind bis zum 1. März 2009 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, zu richten. Sie sollen neben den üblichen Angaben zu Person und akademischer Laufbahn eine aussagekräftige Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen der Kandidatin oder des Kandidaten enthalten.

Dem Gremium für die aktuelle Preisvergabe gehören unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Ulrich Konrad PD Dr. Lars-Christian Koch, Prof. Dr. Dorothea Redepenning und Prof. Dr. Hartmut Schick an. Der Preis wird im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft 2009 in Tübingen vergeben.

*

Nachtrag zu: „Im Jahre 2007 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen“ (*Mf* 61, 2008, Heft 2, S. 153–156):

Halle. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft.* Christine Haustein: Die Sinfonik der Generazione dell'Ottanta. Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung. □ Gilbert Stöck: Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen. □ Ines Burde: Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. □ Clemens Wöllner: Zur Wahrnehmung des musikalischen Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung.

Die Autoren der Beiträge

ERIC F. FIEDLER, geb. 1943 in Boston, Massachusetts. B.S. MIT (1966), Studien der Musikwissenschaft am New England Conservatory of Music, an der Harvard University, Boston University und an der Brandeis University, M.F.A. Brandeis (1972). Fortsetzung des Studiums an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt/Main. Promotion 1986 mit der Arbeit *Studien zu den Messen von Gaspar van Weerbeke* (veröffentlicht als *Die Messen des Gaspar van Weerbeke (ca. 1445–nach 1517)*, Tutzing 1997). Während der Studienzeit Berufsmusiker in mehreren professionellen Alte Musik-Ensembles (Boston Camerata, New York Pro Musica, The Cambridge Consort, Die Spilleut). Mitbegründer der Abteilung „Alte Musik“ am Hoch’schen Konservatorium, Frankfurt, zugleich Lehrbeauftragter an der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt. Neueste Buchpublikation: *Telemann-Konkordanz*, Frankfurt, 2. Auflage/2000, zugleich Herausgeber der Reihe *Frankfurter Telemann-Ausgaben* im Habsburger Verlag Frankfurt, 1996 ff.

PETER SÜHRING, geb. 1946 in Berlin; Studium der Musik- und Literaturwissenschaften sowie der Philosophie und Kulturwissenschaft in den Jahren 1967–1971 und 2001/2002 in Tübingen und Berlin. Wissenschaftlicher Buchhändler in Tübingen und Berlin von 1981–1999. Freier Musikkritiker seit 1995. Arbeit an der Erschließung des Nachlasses von Gustav Jacobsthal seit 2000. Magisterabschluss mit einer Arbeit über den Rhythmus der Trobadorslieder und dessen Interpretationsgeschichte (Berlin 2003). Erstellung des Katalogs der Bibliothek von Philipp Spitta im Rahmen eines Werkvertrags mit der Bibliothek der UdK Berlin in den Jahren 2002–2004. Promotion in Saarbrücken im Jahre 2006 mit einer Arbeit über die Kindheitsopern Mozarts (Kassel 2006). Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ein Forschungs- und Editionsprojekt (Nachlass Jacobsthal) an der UdK Berlin seit Februar 2007.

RÜDIGER RITTER, geb. 1966 in Mainz, Studium der Osteuropäischen Geschichte (Hauptfach), Musikwissenschaft, Mittleren und Neueren Geschichte, Philosophie (Nebenfächer) in Mainz und Köln (Auslandssemester in Frankreich (Dijon) und Russland (Wolograd)); seit WS 1996/97 Lehrtätigkeit an der Universität Bremen; seit 1997 Organist (seit 1997) und Chorleiter (seit 2001) an der St.-Dionysiuskirche in Bremerhaven; 1998–2001 Doktorandenstipendium der Friedrich-Naumann-Stiftung; Februar 2003–Februar 2006 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, Seminar für Ost- und Mitteleuropäische Studien. Bearbeitung des VW-Projekts „Kollektive Identitäten und Geschichte: Polen, Belorussland, Litauen, Ukraine“ (Leitung: Prof. Dr. Z. Krasnodębski); Mai–Juli 2005 Mitarbeit am Antrag für das VW-Projekt „Jazz in Ostmitteleuropa“ an der FU Berlin, Projektbeginn: September 2007, Ziel: Habilitation; März 2007–August 2007 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Oldenburg; seit September 2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin im Projekt „Jazz in Ostmitteleuropa“ (Leitung: Frau Prof. Dr. G. Pickhan).

HANS-CHRISTOPH MAURUSCHAT, geb. 1964 in Berlin; Studium der Musik, Musikwissenschaft und Philosophie in Wien und Berlin, 1994 Hochschulabschluss mit Hauptfach Violine an der Hochschule der Künste Berlin. 1998 Übernahme der Verwaltung des Nachlasses und der Musikbibliothek Hans Sommer, Gründung des Hans-Sommer-Archiv Berlin (D-Bsommer) sowie eines Fördervereins. 2002–2004 Leitung eines Forschungsprojektes des Fördervereins mit Konzertprojekten und Foyerausstellungen für das Gewandhaus zu Leipzig und die Staatsopern in Wien und Berlin. Berufung in den Arbeitskreis der GEMA-Generaldirektion zur Vorbereitung der Veranstaltungen und Publikationen zum 100-jährigen Gründungsjubiläum 2003. Beauftragung zur Neuerforschung der Gründungsgeschichte im Rahmen einer regelmäßigen Publikationsreihe in den GEMA-Nachrichten (1999–2003) sowie für einen Separatdruck. Jüngste Publikation: „... seinem Originale fast ganz getreu geblieben ...“. *Über einen bemerkenswerten Quellenfund im Zusammenhang mit den Erstaufführungen von Christoph Willibald Glucks Orphée et Euridice in Berlin und Magdeburg*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2006/2007*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz 2008, S. 117–135.