

Die Musikforschung

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

62. Jahrgang 2009 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: 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 liegt eine Beilage der Martin-Luther-Universität Halle bei.

Inhalt dieses Heftes

Ulrich Konrad: Zum Gedenken an Wolfgang Osthoff (1927–2008)	109
Hans Joachim Marx: Händel als Briefschreiber	111
Arne Stollberg: Mit Beethoven auf „Weltentdeckungsfahrt“. Richard Wagners „Columbus-Ouvertüre“ und die Metaphorik der Zürcher Reformschriften	128
Michael Zywiets: „Das Geheul als Thema – welches Entsetzen!“ – Zum Oratorium „Apocalipsis cum figuris“ in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“	140

Kleine Beiträge

Martin Staehelin: Duplik	150
--------------------------------	-----

Berichte

Bonn, 1. bis 4. September 2008: „2. Beethoven-Studienkolleg im Beethoven-Haus“	152
Tallinn, 10. bis 12. Oktober 2008: „Musikleben im 19. Jahrhundert: Strukturen und Prozesse“	153
Remscheid, 31. Oktober bis 2. November 2008: „... alles hat seine Zeit. Alter(n) in der populären Musik“	154
München, 31. Oktober bis 1. November 2008: „Webers Klarinettenwerke und ihr historisches Umfeld“	155
Detmold, 7. bis 9. November 2008: „Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin: Die englische Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)“	157
Anger (Steiermark), 9. November 2008: „Musikanthropologie und Musikethnologie heute“. Wolfgang Suppan zum 75. Geburtstag	158

Wien, 20. bis 22. November 2008: „Die Revolution 1848/49 und die Musik“	159
Mainz, 21. und 22. November 2008: „Das deutsche Kirchenlied. Bilanz und Perspektiven einer Edition“	161
Koblenz, 25. November 2008: „Musik in Noten – Wege der musikalischen Editionswissenschaft“ . . .	162
München, 12. und 13. Dezember 2008: „Olivier Messiaen und die französische Tradition“	163
Wien, 15. und 16. Januar 2009: „Internationaler Bruckner-Workshop. Fassungen / Schaffensprozess / Aktuelle Editionsprojekte“	164
Im Jahre 2008 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	166

Besprechungen

Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalter bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Band I (Pfisterer; 170) / Gallus Dressler: *Præcepta musicæ poëticæ* (Schmid; 171) / Th. Dumitrescu: John Dygon's „Proportiones practicabiles secundum Gaffurium“ (Morent; 171) / W. Braun: Über den traurigen und fröhlichen Gesang. Reformierte Tonsatzbetrachtungen im Musiktraktat I 4° 288 der Stadtbibliothek Leipzig (Petersen; 172) / Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004 (Morent; 173) / W. u. U. Kirkendale: Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines (Finscher; 175) / R. Hug: Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg (Hoyer; 176) / J. Hepokoski/W. Darcy: Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata (Hust; 177) / Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren · Korrespondieren · Publizieren; Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation. Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999 (Steiner; 179) / Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1885 (Schipperges; 180) / L. M. Koldau: Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“ (Höhne; 182) / Fr.-J. Fétis: Correspondance (Schneider; 183) / R. Beale: Charles Hallé: A Musical Life (Schaarwächter; 185) / Music in the British Provinces, 1690–1914 (Schaarwächter; 186) / G. A. Krieg: Einführung in die anglikanische Kirchenmusik (Gojowy; 186) / R. Schmitt Scheubel: Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon (Schipperges; 187) / M. Rebstock: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965 (Böggemann; 188) / Bob Dylan. Ein Kongreß (Drees; 189) / Essays from the Third International Schenker Symposium (Giesen; 190) / Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung (Zimmermann; 192) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke. Band XLV: 71. Psalm (Hofmann; 195) / Chr. E. Fr. Weyse: Sange med Klaver (Kuhn; 197) / H. Berlioz: New Edition of the Complete Works. Band I: Benvenuto Cellini (Berger; 198) / S. V. Rachmaninoff: Critical Edition of the Complete Works, Vol. V/17 (Gojowy; 199) / Béla Bartók: Herzog Blaubarts Burg. Autographen Entwurf; L. Vikarius. Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von Béla Bartóks Herzog Blaubarts Burg (Hunkemöller; 200) / E. Elgar: Konzert in e für Violoncello und Orchester op. 85; Concerto for Violoncello and Orchestra in E minor op. 85. Facsimile (Schaarwächter; 201)

Eingegangene Schriften	202
Eingegangene Notenausgaben	206
Mitteilungen	207
Die Autoren der Beiträge	212

Zum Gedenken an Wolfgang Osthoff (1927–2008)

von Ulrich Konrad, Würzburg

Noch am Tag vor seinem Tod am 29. Juli 2008 hat Wolfgang Osthoff mit Hingabe getan, was für ihn nicht bloß Tätigkeit aus Neigung oder Pflichterfüllung darstellte, sondern Inhalt und Sinn seines Lebens bedeutete: Forschend suchte er einem musikhistorischen Problem auf den Grund zu kommen, wobei ihn zugleich bewegte, wie er die aufgekommene Frage in einem für das nächste Semester geplanten Seminar behandeln würde. Mitten aus einer erfüllten und bis zum letzten Moment von den Gegenständen seiner intellektuellen Leidenschaft bestimmten Gelehrtenexistenz wurde Osthoff zwar unvermittelt, aber wohl in dem Bewusstsein abberufen, dass er die vielen Aufgaben, die vor allem er selbst sich gestellt hatte, erfüllt habe.

Geboren am 17. März 1927 in Halle/Saale, wo sein Vater, der Musikwissenschaftler Helmuth Osthoff als Assistent von Arnold Schering tätig war, wuchs Wolfgang Osthoff in Berlin und seit 1937 in Frankfurt/Main in einem musisch bestimmten, der Sphäre des Künstlerischen eng verbundenen bürgerlichen Elternhaus auf. Noch ehe die Infiltrationen nationalsozialistischer Jugendorganisationen den Heranwachsenden hätten kontaminieren können, wurde der Zwölfjährige mit dem Komponisten Gerhard Frommel bekannt. Aus einer ersten Begegnung im Frankfurter Theater erwuchs eine lebenslange tiefe Freundschaft, mehr noch: Frommel, der in enger Beziehung zum Heidelberger Kreis um Stefan George stand, wurde zum prägenden Erzieher und Mentor Osthoffs (wovon dieser 2006 in einem autobiographischen Buch Zeugnis abgelegt hat). Frommel weckte im Schüler die Liebe zur Dichtung und legte den Keim für dessen lebenslange Beschäftigung mit Musik und Poesie. Zu dieser primären Bindung trat seit 1950 die Schülerschaft bei Thrasybulos Georgiades in Heidelberg. 1954 mit einer Arbeit über *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* promoviert, forschte Osthoff zwei Jahre lang als DFG-Stipendiat in Italien und folgte 1957 seinem musikwissenschaftlichen Lehrer nach München, wo er sich 1965 mit Studien zu *Theatergesang und darstellende[r] Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)* habilitierte. Drei Jahre später nahm er den Ruf auf das Ordinariat an der Universität Würzburg an. Hier wirkte er als Institutsvorstand bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1995, danach noch bis zuletzt in der Lehre. Frühere Angebote auf Lehrstühle in München und Göttingen hatte er abgelehnt.

Aus den produktiven Anregungen Frommels und den Impulsen, die er von Georgiades aufnahm, entwickelte Osthoff sein musikwissenschaftliches Lebensprogramm. In dessen Mitte standen das italienische Musiktheater mit den beiden unverrückbaren Größen Monteverdi und Verdi, das kompositorische Schaffen Beethovens und, wie er sie nannte, Musik aus freiem Geist im 20. Jahrhundert – so auch der Titel einer 2007 erschienenen Schriftensammlung. Im unermüdlichen Spielen, Hören und Nachdenken, zu dem ihn die Werke der Komponisten antrieben, verband sich Osthoff mit Menschen, die Musik in gleicher Haltung wertschätzten. In Kollegen wie Nino Pirrotta, Lewis Lockwood, Peter Cahn oder Pierluigi Petrobelli, in Komponisten wie Luigi Dallapiccola,

Bertold Hummel und Krzysztof Meyer fand er Vertraute seines Musikverständnisses. Nie in vorderste Position drängend, lenkte er gleichwohl mit dem Einfluss fachlicher Autorität die Geschicke nationaler und internationaler Einrichtungen, so von 1977 bis 2001 die Hans-Pfitzner-Gesellschaft als Vizepräsident (in Erfüllung eines Vermächtnisses von Frommel, der Schüler Pfitzners war) oder von 1973 bis 1999 die Musikwissenschaft am Deutschen Studienzentrum in Venedig als Programmbetreuer. Das Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) und das Bonner Beethoven-Haus schätzten ihn als Beirat; die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften wählte ihn zum externen Mitglied. Ein Ausdruck des Renommees, das er über die Grenzen hinweg genoss, war die Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Rom (Sapienza) im Jahr 1999.

Wolfgang Osthoff hat sich ein Gelehrtenleben lang eindringlich der Musik gewidmet, er war Forscher und zugleich begeisterter Lehrer, eine Persönlichkeit, der Moden nichts galten, dafür die Treue zur Sache und der ihr verpflichteten Form alles: Mit ihm verliert nicht nur die deutsche Musikwissenschaft einen der inzwischen nur mehr wenigen Fachvertreter, in deren Persönlichkeit und geistigem Dasein sich Erfahrungen sowie Lebens- und Weltentwürfe des früheren 20. Jahrhunderts spiegeln, wie sie heute schon Geschichte geworden sind, die aber, wo sie zu deren besserem Teil gehören, von der Musikwissenschaft nicht vergessen werden sollten.

Händel als Briefschreiber

von Hans Joachim Marx, Hamburg

Von kaum einem Musiker von Rang sind so wenige Briefe erhalten wie von Georg Friedrich Händel. Selbst wenn man die Definition dessen, was unter einem Brief zu verstehen ist, weiter fasst als üblich, und einen Brief als „eine schriftliche Mitteilung von einer realen, historischen Person an eine andere reale, historische Person“ auffasst,¹ sind von Händel kaum fünfzig Briefe bzw. briefliche Mitteilungen erhalten. Die – gemessen am überlieferten Bestand an Briefen von Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann – geringe Anzahl lässt sich möglicherweise dadurch begründen, dass Händel mit den Personen seiner unmittelbaren Umgebung in der Regel mündlich verkehrte und die schriftliche Form der Mitteilung nur für weiter entfernte Personen wählte, oder für Institutionen, deren Einwilligung er für seine Unternehmungen unbedingt brauchte. Von daher gesehen dürfte der Verlust an Händel-Briefen relativ gering sein.² Dass andererseits kein einziger handschriftlich abgefasster Gegenbrief erhalten ist, dürfte mit der Auflösung von Händels Haushalt im Mai 1759 zusammenhängen. Während sein Diener John Duburk (um 1720–1772) sämtliche Kleidungsstücke erhielt und wenig später auch das gesamte Hausmobiliar ersteigerte, übernahm Händels langjähriger Amanuensis John Christopher Smith sen. (1683–1763) die ihm zugesprochenen *Music Books*, d. h. den musikalischen Nachlass, der außer den autographen Partituren und den handschriftlichen Direktionspartituren nur noch einige Musikdrucke umfasste. Der Rest des handschriftlichen Nachlasses, darunter wahrscheinlich auch Antworten von Händels Briefpartnern, ist verloren gegangen bzw. von Smith wohl als nicht aufhebenswert angesehen worden. Zwar sind einige an Händel gerichtete Briefe in Form von ‚Offenen Briefen‘ in der Londoner Presse erschienen³, ihre handschriftlichen Vorlagen jedoch sind verschollen.

Etwa die Hälfte der nachweisbaren brieflichen Mitteilungen Händels sind Privatbriefe, die er an Verwandte in Halle (Saale), an Freunde und Gönner richtete. Sie sind größtenteils auf Französisch geschrieben, einige wenige auf Deutsch, andere auf Englisch.⁴ Die Bevorzugung des Französischen lässt erkennen, dass Händel nicht nur des Französischen mächtig war, sondern sich auch in der Sprache des Hofes und des Adels elegant auszudrücken wusste. Um die verschiedenen Formen und Stile von Briefen angemessen anwenden zu können, bedurfte es im 18. Jahrhundert freilich eines erfahrenen Tutors – oder eines Lehrbuches, das die Möglichkeiten des Briefeschreibens exemplarisch vorstellte. Es ist daher anzunehmen, dass sich schon der junge Händel die Kunst der

¹ Zit. nach W. G. Müller, Art. „Brief“ in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 1994, Sp. 61.

² An verschollenen Händel-Briefen sind u.a. nachweisbar: An Johann Mattheson 1710/11 aus Hannover (vgl. Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, Bd. I, Leipzig 1858, S. 450), an seine Mutter 1725 aus London und 1729 aus Venedig (*Händel-Handbuch*, Bd. 4: Dokumente zu Leben und Schaffen. Auf der Grundlage von Otto Erich Deutsch, *Handel. A Documentary Biography*, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe [= HHb 4], Leipzig, 1985, S. 134, und 171), an seinen Großneffen Johann Georg Taust 1750 aus London (*Göttinger Händel-Beiträge* 2, 1986, S. 221–225), an Francis Colman 1730 aus London (HHb 4, S. 180), an Owen Swiney aus London 1730 (HHb 4, S. 180), und an Senesino 1733 aus London (HHb 4, S. 215).

³ Vgl. die Briefe von Aaron Hill, Richard Wesley, der ‚Edinburgh Musical Society‘ u.a. in: *Händel-Handbuch*, Bd. 4: Dokumente zu Leben und Schaffen (wie Anm. 2), passim.

⁴ Hinweise auf Briefe, die Händel auf Italienisch geschrieben haben könnte, sind nicht erkennbar. Die nach Italien gesandten Briefe an den Diplomaten Francis Colman sind auf Französisch geschrieben.

schriftlichen Kommunikation aneignete und sich zu diesem Zweck eines oder mehrerer solcher Anleitungen zum Schreiben formgerechter Briefe, die im Jargon der Zeit ‚Briefsteller‘ hießen, bediente.

Das bekannteste und in mehreren Auflagen gedruckte Lehrwerk dieser Art war der von dem Rhetorikprofessor August Bohse (1661–1740) verfasste *Allzeitige Briefsteller*, der zwischen 1692 und 1708 in Leipzig in vier Teilen veröffentlicht worden war.⁵ Schon aus dem Titel des ersten Teiles des unter dem Pseudonym Talander veröffentlichten *Briefstellers* geht hervor, dass für jeden Schreib Anlass ein bestimmter Stil erforderlich war, der an Musterbeispielen aufgezeigt wird. Der Titel lautet: „Ausführliche Anweisung / wie so wohl an hohe Standes-Personen / als an Cavalliere / Patronen / gute Freunde / Kauffleute und auch an Frauenzimmer / ein geschickter Brieff zu machen und zu beantworten“. Weiterhin weist er auf verschiedene Konzepte von Briefen („mit genugsamen Dispositionen“) und auf Anrede- und Grußformeln hin („auch einen kurtzen Frantzösisch- Teutsch- und Italienischen Titular-Buch / denen / so ein gutes Concept verfertigen zu lernen begierig sind“).⁶ Aus den Titeln der anderen Bücher wird deutlich, dass es verschiedene „Brieff-Gattungen“ gibt: „Studenten-Brieffe“, „Hoff-Brieffe“, „Kauff- und Handels-Brieffe“ sowie „Bürgerliche Brieffe“ und „gemischte Schreiben“. In einem ebenfalls von Bohse verfassten Büchlein mit dem Titel ‚Des Galanten Frauenzimmers Secretariat-Kunst‘ (Leipzig 1692) wird gesondert auf die „Liebes- und Freundschafts-Brieffe“ eingegangen⁷, von denen Händel freilich, soweit wir wissen, keinen Gebrauch machte; jedenfalls sind keine Briefe amourösen Inhalts von ihm erhalten. Aller Wahrscheinlichkeit nach kannte Händel auch das Lehrbuch des Dichters Christian Friedrich Hunold (bekannt unter dem Pseudonym Menantes) mit dem Titel *Die Allerneueste Art Höflich und Galant zu Schreiben*, das 1702 oder 1703 in Hamburg erschienen war, also zu einer Zeit, als Händel sich in der Hansestadt aufhielt.⁸

Dass Händel die Formalia des Briefeschreibens bis zur Vollendung beherrschte, mag der Schluss eines Briefes aus dem Jahre 1750 zeigen, den er aus London an seinen Großneffen Johann Gottfried Taust jun. (1698–1780) nach Halle an der Saale schickte (Brief Nr. 39): Das Datum des Briefes („Londen / den 22 Jun: / 1750“) steht unter der Grußformel („Meines Insonders Hochgeehrtesten Hrn Veters / bereit-willigster diener / und affectionirter Vetter / George Friedrich Händel“), und nicht schon am Anfang des Schreibens (vgl. Abb. 1). Der Grund dieser scheinbar unbedeutenden Tatsache liegt darin, dass es ein Brief privaten Charakters ist und kein Geschäftsbrief. August Bohse hat in seiner im Jahre 1700 erschienenen *Gründlichen Einleitung zu Teutschen Briefen*⁹ diesen Sachverhalt mit den Worten umschrieben: „Das Datum eines Briefes wird bey

⁵ Der erste Teil erschien 1697 in 2. Auflage in Leipzig bei Johann Theodor Boetio (weitere Auflagen 1709, 1713, 1723 und 1732), der zweite Teil 1694, ebenfalls in Leipzig (Nachdruck 1701), der dritte und vierte Teil gleichfalls 1694 in Leipzig (4. Auflage 1708). Vgl. hierzu das ‚Chronologische Verzeichnis der deutschen Briefsteller‘ bis 1800 mit insgesamt 364 Titeln in: Reinhard M. G. Nickisch, *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mit einer Bibliographie zur Briefschreiblehre (1474–1800), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, S. 276 f.

⁶ Zit. nach Nickisch, *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 5), S. 276.

⁷ Ebenda. Eine 3. Auflage erschien 1703 in Leipzig. Händel könnte also auch diesen ‚Briefsteller‘ schon während seiner Studienzeit kennengelernt haben.

⁸ Weitere Auflagen des bei Gottfried Liebernickel in Hamburg verlegten Buches erschienen 1707, 1708, 1710, 1715, 1718, 1722 und 1729. Vgl. Nickisch, *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 5), S. 282.

⁹ Der Traktat mit dem Untertitel ‚Nach den Haupt-Reguln der teutschen Sprache eröffnet und ... nach gegebenen richtigen Lehrsätzen Mit einer jetzt üblichen Titulatur und aller-hand Briefmustern erläutert‘ ist bei Ernst Claude Balliar in Jena erschienen und wurde 1703, 1706, 1710, 1716, 1720 und 1732 nachgedruckt. Vgl. Nickisch, *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 5), S. 278.

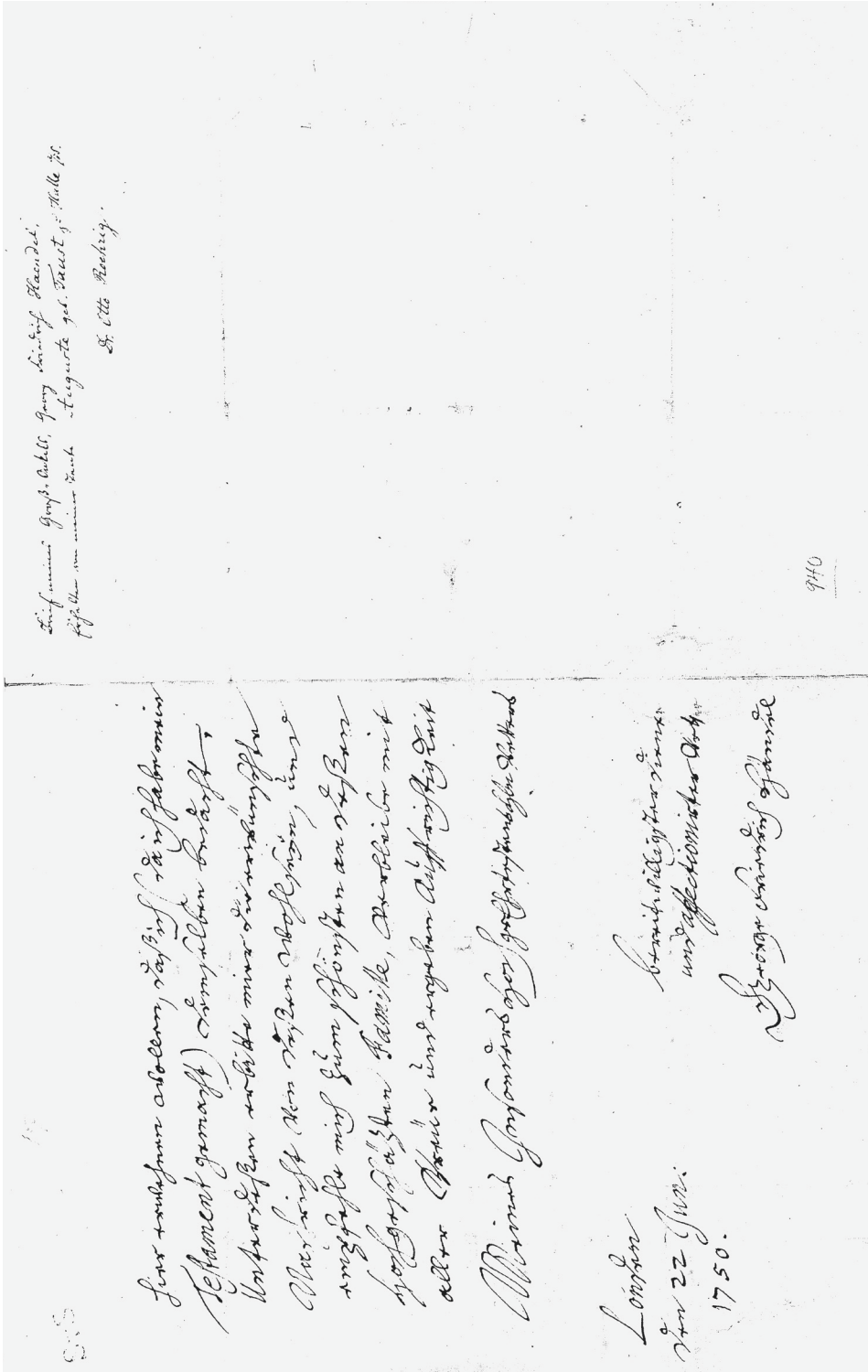


Abb. 1: Brief Händels vom 22. Juni 1750 an seinen Großneffen Johann Gottfried Taust in Halle (Cambridge, Mass., Houghton Library, Harvard University)

der Unterschrift etwa einen Finger breit... Nach der lincken Hand zu gesetztet“. Steht das Datum aber oben vor der Anrede, so sei es „mehr die Kauffmanns-Art, die es thun / damit sie desto weniger bey vielen Geschäfte[n] des Datierens vergessen wollen / also es lieber im Anfange hinschreiben“.¹⁰ Händel hat sich in seinen Briefen strikt an diese Briefkonvention gehalten und die Privatbriefe am Ende, die Geschäftsbriefe hingegen am Anfang datiert.

Ausgehend von den verschiedenen Briefgattungen der zeitgenössischen Lehrbücher lässt sich der Bestand an Briefen und brieflichen Mitteilungen Händels (siehe Tabelle 1) grob in vier Kategorien einteilen: (1) Privatbriefe, zu denen im weiteren Sinne auch Trauerbriefe und Dankesbriefe gehören; (2) Geschäftsbriefe, die sich an Librettisten und Agenten richten; (3) Offene Briefe, zu denen gedruckte Widmungen und persönlich gestaltete Subskriptionsaufrufe zu rechnen sind, und (4) briefliche Mitteilungen, die sich durch Kürze auszeichnen und in denen Theaterinspektoren, Banker und Hofbedienstete um bestimmte Gefälligkeiten gebeten werden.

Tabelle 1: Die nachweisbaren Briefe und brieflichen Mitteilungen Händels¹¹

[Datierung nach dem bis 1752 in England geltenden Julianischen Kalender [old style] bzw. dem Gregorianischen Kalender [new style]. Angabe der Fundorte nach heutigem Stand. Außer Nr. 23 und 39 sind die Briefe in HHb 4 (wie Anm. 2) im originalen Wortlaut abgedruckt, jedoch ohne Berücksichtigung der englischen Kalenderreform. Ein Kreuz (+) nach dem Empfänger bedeutet: Autograph nicht überliefert, ein Stern (*): nur die Unterschrift stammt von Händel].

Datum	Empfänger	Fundort
(1) 18. Febr. 1697 [n.st.]	Verwandte und Freunde des verstorbenen Vaters von Händel	Halle/Saale, Universitäts- und Landesbibliothek (Pon. Zb. 4927, S. 519, Druck der Trauergedichte)
(2) 18. März 1704 [n.st.]	Johann Mattheson in Hamburg+	überliefert in: J. Mattheson, <i>Ehrenpforte</i> , 1740, S. 94
(3) Ende Juli 1711 [n.st.]	Andreas Roner in London+	überliefert in: John Hughes, <i>Letters by several eminent persons</i> , London 1772, Bd. I, S. 48 f.
(4) 13. März 1715 [o.st.]	Sekretär der South Sea Company in London*	London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection
(5) 29. Juni 1716 [o.st.]	Mr John G. in London*	London, The British Library (Add. MS 33.965, fol. 204)
(6) 20. Febr. 1719 [o.st.]	Michael Dietrich Michaelsen in Halle	Paris, Bibliothèque nationale de France (VM BOB-20531)
(7) 24. Febr. 1719 [o.st.]	Johann Mattheson in Hamburg+	überliefert in: J. Mattheson, <i>Critica musica</i> II, S. 210–212.
(8) 15. Juli 1719 [o.st.]	Richard Boyle, Earl of Burlington, in London	Chatsworth, Privatsammlung Cavendish, Duke of Devonshire (Letter, MS 150.0)
(9) 14. Nov. 1720 [o.st.]	Benutzer der Sammlung ‚Suites de Pieces pour le Clavecin‘+	überliefert im Erstdruck der ‚Suites‘, London, J. Cluer

¹⁰ Zit. nach dem Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Museum *Der Brief – Ereignis & Objekt*, hrsg. von Anne Bonekamp und Waltraud Wiethölder, Frankfurt am Main: Stroemfeld-Verlag, 2008, S. 100.

¹¹ Für Überlassung von Photokopien einiger Briefe bzw. für Auskünfte zu deren Provenienz sei Herrn Dr. Philipp Floersheim (Basel), Frau Gisela Mandl (Netstal, CH) und Frau Dr. Ingrid Stawinski (Berlin) herzlich gedankt. Ebenso danke ich den Bibliothekaren und Kuratoren folgender Institutionen für freundlich erteilte Informationen: Bibliothek der estnischen Universität (Tartu, EV), Bibliothèque nationale de France (Paris), The British Library (London), Christie’s (London), The Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection (London), Free Library (Philadelphia, Penn.), Handel House Museum (London), Harvard University, Houghton Library (Cambridge, Mass.), Historical Society (Philadelphia, Penn.), Huntington Library (San Marino, Cal.), Library of Congress, Music Division (Washington, D.C.), Öffentliche Bibliothek der Universität (Basel), Paul-Sacher-Stiftung (Basel), The Pierpont Morgan Library, The Mary Flagler Cary Music Collection (New York, NY), Royal College of Music (London), Sibley Music Library, Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), Sotheby’s (London), Universitäts- und Landesbibliothek (Halle/Saale), University of British Columbia, Music Library (Vancouver, CAN), University of Pennsylvania, Rare Book Library (Philadelphia, Penn.) und Van Pelt-Dietrich Library Center, Otto E. Albrecht Music Library (Philadelphia, Penn.).

- (10) Dez. 1720* König Georg II. (Dedikation)+
[o.st.] überliefert im Libretto-Druck zu ‚Radamisto‘,
London, Th. Wood
- (11) 11. Juni 1725 Michael Dietrich Michaelsen
[o.st.] in Halle Philadelphia, Penn., Historical Society (Dreer Collection)
- (12) 11. März 1729 Michael Dietrich Michaelsen
[n.st., aus in Halle früher Calbe (Saale), Sammlung Dr. med. Carl Friedrich Senff,
Venedig] überliefert in: Chrysanther, *Händel*, Bd. II, S. 225 f.
- (13) 19. Juni 1730 Francis Colman in Florenz
[o.st.] Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität
(Autographen-Sammlung Geigy-Hagenbach 1626)
- (14) 16. Okt. 1730 Francis Colman in Florenz
[o.st.] London, Royal College of Music (MS 1289)
- (15) 12. Febr. 1731 Michael Dietrich Michaelsen
[o.st.] in Halle früher Wildegg (Schweiz), Sammlung Prof. Dr. Georg Floersheim
- (16) 30. Juli 1731 Michael Dietrich Michaelsen
[o.st.] in Halle Rochester, University Library, Sibley Music Library
(Letter file 39)
- (17) 17. Aug. 1731 Michael Dietrich Michaelsen
[o.st.] in Halle Berlin, Sammlung Dr. Ingrid Stawinski
- (18) 10. Aug. 1733 Michael Dietrich Michaelsen
[o.st.] in Halle Berlin, Sammlung Dr. Ingrid Stawinski
- (19) 27. Aug. 1734 Sir Wyndham Knatchbull in
[o.st.] Mersham le Hatch, Kent New York, The Pierpont Morgan Library, The Mary Flagler Cary
Music Collection (o. Sign.)
- (20) 18. Juli 1735 Johann Mattheson in Hamburg+
[o.st.] überliefert in: Joh. Mattheson, *Ehrenpforte*, S.97 f.
- (21) 28. Juli 1735 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] am 5. Dezember 2003 von Sotheby's in London
verkauft an einen engl. Privatsammler
- (22) 29. Juni 1736 Anthony Ashley Cooper
[o.st.] in St. Giles London, Victoria & Albert Museum (48.E.23)
- (23) 18. Jan. 1738 Keeper of the Ordnance Office
[o.st.] in London* London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection
- (24) 29. Dez. 1741 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] Basel, Paul-Sacher-Stiftung
- (25) 10. Jan. 1742 William Chetwynd in London
[o.st.] San Marino, Cal., Huntington Library
- (26) 09. Sept. 1742 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel
Collection
- (27) 25. Mai 1744 Johann Friedrich Armand von
[o.st.] Uffenbach in Frankfurt/M.+ überliefert in: Lorenz Christoph Mizler,
Neueröffnete musikal. Bibliothek, Bd. III, S. 567 f
- (28) 09. Juni 1744 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection
- (29) 19. Juli 1744 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] London, Handel House Trust, Byrne Collection
- (30) 21. Aug. 1744 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] am 4. Juli 1973 von Christie's in London verkauft an einen
deutschen Privatsammler
- (31) 13. Sept. 1744 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] New York, The Pierpont Morgan Library, The James Fuld
Collection
- (32) 02. Okt. 1744 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] Netstal (Schweiz), Privatsammlung G. T. Mandl
- (33) 17. Jan. 1745 Subskribenten seiner Konzerte+
[o.st.] abgedruckt in: *Daily Advertiser* vom 17. 1. 1745
- (34) 25. Jan. 1745 Subskribenten seiner Konzerte+
[o.st.] abgedruckt in: *Daily Advertiser* vom 25. 1. 1745
- (35) 15. März 1748 Mrs Francis Brerewood
[o.st.] in London als Faksimile überliefert in: J. M. Coopersmith,
Festschrift für Carl Engel, New York 1943, nach S. 65
- (36) 30. Sept. 1749 Charles Jennens in Gopsall
[o.st.] Washington, Library of Congress, Music Division
Moldenhauer Archives (Box 95)
- (37) 24. Febr. 1750 [Andrew Wiklinson], Keeper
[o.st.] of the Ordnance Office in London London, The British Library (Add. MS 24.182, fol.15)
- (38) 01. Juni 1750 Erben Händels (Testament)*
[o.st.] London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection
(5193)
- (39) 22. Juni 1750 Joh. Gottfried Taust in Halle
[o.st.] Cambridge/Mass., Harvard University, Houghton
Library (bMSEng870[34])
- (40) 14. Dez. 1750 Georg Philipp Telemann
[o.st.] in Hamburg* Riga, Bibliothek der estnischen Universität Tartu [Dorpat]
(Mrg. CCCLIV a Epistolae autographicae, tom. 5)
- (41) 10. Febr. 1752 Inspector of Stage-Plays in
[o.st.] London* San Marino, Cal., Huntington Library
- (42) 20. Sept. 1754 Georg Philipp Telemann
[n.st.] in Hamburg* Riga, Bibliothek der estnischen Universität Tartu [Dorpat]
(Mrg. CCCLIV a Epistolae autographicae, tom. 5)

- | | | | |
|------|---------------------------|--|---|
| (43) | 06. Aug. 1756
[n.st.] | Erben Händels (1. Kodizill zum Testament)* | London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection |
| (44) | 22. März 1757
[n.st.] | Erben Händels (2. Kodizill zum Testament)* | London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection |
| (45) | 04. Aug. 1757
[n.st.] | Erben Händels (3. Kodizill zum Testament)* | London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection |
| (46) | 11. April 1759
[n.st.] | Erben Händels (4. Kodizill zum Testament)* | London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection |

Freundschaftsbriefe im lockeren Konversationsstil, von denen Alexander Pope (1688–1744) meinte, sie seien „by no means Efforts of the Genius but Emanations of the Heart“¹², hat Händel wohl nie geschrieben. „Emanations of the Heart“, ‚Bekundungen des Herzens‘ wird man in den Briefen Händels kaum erwarten dürfen. Er drückte sie eher musikalisch als sprachlich aus.

(1) Privatbriefe

Einen der frühesten Briefe privaten Charakters schrieb der junge Händel im Februar 1697 anlässlich des Begräbnisses seines Vaters Georg Händel (1622–1697)¹³ (Brief Nr. 1). Der in Gedichtform abgefasste Brief lässt eine tief empfundene Trauer erkennen („Ach Traurigkeit! Ach welcher grosser Schmerz! / Trifft mich itzund / da ich ein Weyse bin“¹⁴), die der Zwölfjährige selbstbewusst mit „George Friedrich Händel, Der Freyen Künste ergebener“ unterschreibt. Mit dem Epitheton „Der Freyen Künste ergebener“ wollte Händel wohl zeigen, dass er bereits mit 12 Jahren ‚Student‘ der Musik war, einer Kunst, die noch am Ende des 17. Jahrhunderts als Teil der ‚artes liberales‘, der ‚freyen Künste‘ verstanden wurde. Möglicherweise hat ihm bei der Abfassung des kreuzweise gereimten Trauergedichtes sein Onkel Johann Gottfried Taust sen. (1647–1716), ein Bruder von Händels Mutter Dorothea geb. Taust geholfen. Taust war ein hochgebildeter Kirchenmann, dem seiner Gedichte wegen der Titel eines „Kayserlich gekrönten Poeten“ verliehen worden war.

Aus Händels Hamburger Zeit ist lediglich ein Brieffragment erhalten, das Johann Mattheson (1681–1764), der Adressat des Briefes, später in seiner ‚Grundlage einer Ehrenpforte‘ (1740) veröffentlichte (Brief Nr. 2).¹⁵ In dem noch vor der Komposition seiner ersten Oper (*Almira* HWV 1) am 18. März 1704 (n. st.) abgefassten Schreiben bittet Händel Mattheson, der sich zu dieser Zeit in Holland aufhielt, er möge doch bald nach Hamburg zurückkehren, „da man, ohne deren Gegenwart, nichts bey den Opern wird vornehmen können“. Die beiden späteren an Mattheson gerichteten Briefe sind Antworten auf entsprechende Schreiben bzw. Zusendungen theoretischer Abhandlungen Matthesons. Am 24. Februar 1719 bedankt sich Händel aus London auf Französisch bei dem Weggefährten seiner Hamburger Jahre für den ihm zugeschickten Traktat ‚Das beschützte Orchester‘ (Hamburg, 1717) und vergisst nicht anzumerken, dass das Studium der Solmisation und der griechischen Modi, die Mattheson in seiner Abhandlung so vortrefflich ausgeführt und bewiesen habe, die musikalischen Scholaren („les élèves

¹² Zit. nach W. G. Müller, Art. „Brief“ (wie Anm. 1), Sp. 73.

¹³ Zu den Biographien der Empfänger von Händels Briefen siehe Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (= Das Händel-Handbuch 1), Laaber: Laaber-Verlag 2008, 2 Bde.

¹⁴ Das Briefgedicht ist abgedruckt in der Sammlung „Unvergesslicher Nachruhm und Ehrengedächtniß des Weyland Edlen Hochachtbahren und Kunsterfahren Herrn Georg Händels“, Halle 1697. Eine digitale Version der Sammlung unter: <http://vd17.bibliothek.uni-halle.de/pict/2004/3:642309B>.

¹⁵ Das handschriftliche Schreiben Händels ist verschollen.

dans la Musique“) doch eher abschrecken als faszinieren könne (Brief Nr. 7). Denn die kostbare Zeit, die einem zur Verfügung stünde, würde besser verwendet, wenn man die Grundlagen der Kunst erforsche und mittels seiner eigenen natürlichen Gaben ausübe. Am 18. Juli 1735 bedankt sich Händel bei Mattheson, wiederum auf Französisch, für die Widmung des Fugenwerkes *Die wol-klingende Finger-Sprache* (Brief Nr. 20), das er als ein Werk bezeichnet, das die Aufmerksamkeit der Kenner verdiene („L'ouvrage est digne de l'attention des Connoisseurs“).¹⁶ Mit diesem, aus der Distanz des erfolgverwöhnten Komponisten geschriebenen Brief endet die Korrespondenz mit Mattheson. Später hat Mattheson sich wiederholt öffentlich beklagt, dass Händel es ablehne, ihm für seine in Aussicht genommene *Grundlage einer Ehrenpforte* einen autobiographischen Bericht zu schicken. Brieflich hat er sich an Händel nicht wieder gewandt.

Die meisten Briefe privaten Inhalts sandte Händel an seinen Schwager Dr. jur. utr. Michael Dietrich Michaelsen nach Halle (Saale), den Ehemann seiner jüngeren Schwester Dorothea Sophia (1687–1718). Der preußische Kriegsrat war für Händel eine Art Vertrauensperson, die sich um die in Halle lebende Familie, insbesondere um seine alte Mutter Dorothea geb. Taust (1651–1730) kümmerte. In den sieben erhaltenen Briefen an den „tres Honoré Frere“ bedankt sich Händel immer wieder für die seiner Mutter erwiesene Fürsorglichkeit und entschuldigt sich gleichzeitig, dass er seiner Geschäfte wegen („affaires indisposables“) nicht öfter nach Halle kommen könne. In dem Brief vom 11. Juni 1725 (Brief Nr. 11) bittet er besonders sein Patenkind Johanna Friederika (1711–1771) zu grüßen, die er in Gedanken zärtlich umarme („j'embrasse tendrement ma Chere Fil[il]eule“). Selbst auf Reisen bleibt Händel mit seinem Schwager in Verbindung, wie das aus Venedig am 11. März 1729 nach Halle geschickte Schreiben zeigt, dem er einen (heute verschollenen) Brief an seine Mutter beilegte (Brief Nr. 12). Auf die Nachricht hin, dass seine Mutter im Alter von 80 Jahren blind und altersschwach am 27. Dezember 1730 gestorben sei,¹⁷ bedankte sich Händel am 12. Februar 1731 (n.st., zum ersten Mal auf Deutsch) bei seinem Schwager „vor die beständige Treue und Sorgfalt[,] womit Derselbe meiner lieben Seeligen Frau Mutter allezeit assistiret“, und fügt hinzu, dass er nicht mit Worten allein, „sondern mit schuldiger Erkäntlichkeit zu bezeugen“ sich vorbehalte (Brief Nr. 15). Mit der „schuldigen Erkenntlichkeit“ wollte er offensichtlich andeuten, dass er seinen Schwager und dessen Familie in seinem Testament hinreichend bedenken werde. In einem wenige Monate später, am 30. Juli 1731 abgefassten Brief fällt Händel wieder in den eher geschäftsmäßigen, französischen Schreibstil und versichert, dass er die Unkosten, die anlässlich der Beerdigung seiner Mutter angefallen seien, begleichen werde (Brief Nr. 16).

Einen ganz anderen, geradezu herzlichen Ton schlägt Händel zwei Wochen später, am 17. August 1731 in dem Brief an Michaelsen an, in dem er auf die Heiratsabsicht seines Patenkindes Johanna Friederika¹⁸ eingeht (Brief Nr. 17). Um seine Einwilligung gebeten, schreibt Händel, er, Michaelsen, hätte ihm keine angenehmere Neuigkeit melden können, da ihm niemand näherstehe als seine liebe Nichte, die er immer von

¹⁶ Der Brief soll von Mattheson die Bemerkung enthalten haben: „reçue le 5 d'Août N[ovi]. S[tyli]. à Hambourg“, was bedeutet, dass das Schreiben von London nach Hamburg nur etwa 1 Woche unterwegs war. Vgl. auch *Händel-Handbuch* 4 (wie Anm. 2), S. 256.

¹⁷ Michaelsen hatte schon am 28. Dezember 1730, einen Tag nach Dorothea Händels Tod, nach London geschrieben, was Händel in seinem Brief vom 12. Februar 1731 bestätigt. Die ihm übersandte Leichenpredigt von Johann Georg Francke ist in der ‚British Library‘ in London unter der Signatur c.70i.11(1) überliefert.

¹⁸ Das Datum des Briefes ist bei Hedwig und Erich H. Mueller von Asow (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel. Biographie von John Mainwaring. Briefe und Schriften*, Lindau am Bodensee: Frisch & Perneder, 1949, S. 140, irrtümlich mit „à Londres le 28./17. D'Aoust 1736“, statt: „1731“, wiedergegeben.

Herzen gern gehabt habe („Comme il ne me reste personne de plus proche que ma Cher Niece“). Als ein kleines Hochzeitsgeschenk („pour un petit present de Noces“) habe er dem Gatten, Prof. Dr. Johann Ernst Flörke, eine goldene Uhr von Simon Delharmes mit einer Goldkette und zwei Petschaften (Sigelstempel) aus Ametyst bzw. Onyx zuge-dacht, für seine Nichte habe er einen Diamantring von etwas mehr als siebeneinhalb Karat ausgesucht, der lupenrein und von allerhöchster Qualität sei. Beide Geschenke werde der Kaufmann ‚Monsieur Sbüelen a Hambourg‘ nach Halle weiterleiten. Im letzten überlieferten Brief an Michaelsen, der mit „London, den 21./10. August 1733“ datiert ist¹⁹ (Brief Nr. 18), bedankt sich Händel für die „große Mühewaltung“, die sich Michaelsen „wegen der Einnahmen und Ausgaben vom vergangenen Jahr vom ersten Juli 1732 bis dreisigsten July 1733 wegen meiner Seeligen Fr. Mutter hinterlassenen Hauses“ gemacht habe. Auch vergisst er nicht, seine „liebwehrtesten Anverwandten in Gotha“ (Familie Flörke) und „die wehrte Täustische Familie (Familie Taust in Halle) und alle guten Freunde“ zu grüßen. Nach dem furchtbaren Tod von Michaelsen (er war im Österreichischen Erbfolgekrieg von den ‚Reichs-Völkern‘ in Geiselaft genommen worden und an deren Folgen in Nürnberg gestorben) scheint Händel nur noch mit den Taustbrüdern, den Nachkommen aus Georg Händels Ehe mit Anna Oettinger (um 1610–1682) korrespondiert zu haben. Von der Korrespondenz ist aber lediglich ein Brief erhalten: Am 22. Juni 1750 bedankt sich Händel in seiner Muttersprache bei seinem Großneffen Johann Gottfried Taust jun. (1698–1780) in Halle für „das angenehme Schreiben, welches mier [sic] die gute Nachricht gab, von deßen völligen Geneesung einer so schwehren Krankheit“ (Brief Nr. 39).²⁰ In dem Brief erwidert er auch das „gentile Compliment“, das Taust ihm „über den Success“ seiner „musicalischen Arbeit bey den öffentlichen Friedens Solemnitäten“ gemacht hat, womit der Großneffe offensichtlich auf die *Music for the Royal Fireworks*, die *Feuerwerksmusik* HWV 351) anspielte, die Händel am 27. April 1749 im Londoner Green Park anlässlich des Aachener Friedens-schlusses aufgeführt hatte. In dem Brief verweist Händel auch auf ein „an Seines Hbn [Herrn?] Bruders des Diac: abgelassenes Schreiben“, also auf einen Brief an den Diakon an der Laurentiuskirche in Neumarkt bei Halle, Johann Georg Taust (1691–1764), der jedoch nicht erhalten ist.

Zu den Privatbriefen, den ‚epistulae familiares‘, wie die zeitgenössische Rhetorik sie bezeichnet, gehören auch die beiden auf Französisch abgefassten Schreiben, die Händel Anfang der 1750er-Jahre an Georg Philipp Telemann nach Hamburg sandte. In dem ersten der beiden Schreiben, das mit „25./14. de Decembre 1750“ datiert ist (Brief Nr. 40), bedankt sich Händel für einen Brief Telemanns, den er auf der Rückreise von Halle nach London in Den Haag erhalten habe. Darin versichert er seinem einstigen Jugend-freund in einem erstaunlich ‚ungezierten‘, natürlichen Ton seiner herzlichen Freund-schaft („la plus sensible Amitie“) und verspricht ihm, die empfohlene Sängerin (Chris-tina Passerini) zu fördern. Außerdem dankt er für die Übersendung einer Abschrift von Telemanns Abhandlung über das Intervallsystem („Neues musicalisches System“)²¹, die

¹⁹ In den Briefen, die Händel an Adressaten außerhalb des britischen Königreiches schrieb, benutzte er meistens die übliche Doppeldatierung: Das spätere Datum bezieht sich auf den Gregorianischen Kalender, die früher auf den in England noch bis 1752 gültigen Julianischen Kalender.

²⁰ Vgl. hierzu auch: Hans Joachim Marx, „Ein unveröffentlichter Brief Händels in Harvard“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 2 (1986), S. 221–225. Kommentierte Neuausgabe in: Jürgen Heidrich, Hans Joachim Marx, Martin Staehelin (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel. Drei ausgewählte Briefe*. Aus Anlaß des fünfundsiebzigjährigen Bestehens der Göttinger Händel-Fest-spiele und im Auftrag des Vorstandes der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg., Göttingen 1995, S. 21–27.

²¹ Der Traktat erschien erst zwei Jahre später in Mizlers ‚Musikalischer Bibliothek‘ im Druck.

seiner, Telemanns, Beschäftigung mit der Materie und seinem Wissen würdig sei („il est digne de Vos Occupations et de Votre Scavoir“). In einem längeren Schlussabschnitt beglückwünscht er Telemann zu dessen guter Gesundheit und verspricht ihm eine Kiste mit Blumenzwiebeln zu schicken, von denen Kenner versicherten, dass sie ausgewählt und von reizvoller Seltenheit seien. Offensichtlich war die Geschenksendung aber in Hamburg nicht angekommen, denn am 20. September 1754 (n. st.) diktierte der erblindete Händel einen Brief (Brief Nr. 43), in dem er berichtet, dass der mit der Sendung beauftragte Kapitän gemeint habe, Telemann sei schon gestorben. Als er aber von einem Freund gehört habe, dass sich Telemann einer vollkommenen Gesundheit erfreue, habe er mit Freude die ihm zugesandte Liste mit exotischen Pflanzen besorgen lassen, die er mit dem nächsten Schiff nach Hamburg schicken werde. Die beiden Briefe lassen erkennen, dass Händel den Hamburger Musikdirektor als Komponisten sehr schätzte und er ihm freundschaftlich verbunden war.

In Stil und Umfang von den freundschaftlich-familiären Briefen an Verwandte und Freunde verschieden sind die Dankesbriefe, die Händel an Gönner und Mäzene schickte. In den wenigen Schreiben, die erhalten sind, bedankt er sich in präzisem, elegantem Englisch für Einladungen oder für Schriften, die ihm zugeschickt worden sind. So entschuldigt er sich am 27. August 1734 bei seinem Förderer Sir Wyndham Knatchbull (1699–1749), 5th Baronet of Hatch, dass er einer Einladung auf dessen Landsitz nicht nachkommen könne, da ihn seine Geschäfte („my affairs“) es ihm nicht erlaubten, London zu verlassen (Brief Nr. 19). Am 29. Juni 1736 dankt er mit fast gleichen, etwas formelhaften Worten seinem Förderer und Freund Anthony Ashley Cooper (1711–1771), 4th Earl of Shaftesbury, für die Zusendung eines Schreibens, die Musik betreffend („a letter relating to Musick“), womit die Abhandlung *Letter Concerning Design* von Anthony Ashley Cooper (1671–1713), 3rd Earl of Shaftesbury, des Vaters von Händels Freund, gemeint war (Brief Nr. 22).²²

(2) Geschäftsbriefe

Von den Privatbriefen unterscheiden sich im 18. Jahrhundert die Geschäftsbriefe (epistolae negotiales), oder wie August Bohse sagt: „Kauff- und Handels-Brieffe“, nur durch den Gegenstand ihrer Mitteilung. Während die Privatbriefe Themen behandeln, die die persönlichen Belange der beiden Briefpartner berühren, beziehen sich die Geschäftsbriefe vorwiegend auf sachbezogene Themen wie Mitarbeit an seinen Kompositionen, Anstellungen, Einkäufe, Vermietungen u. a. Einer der relativ wenigen überlieferten Geschäftsbriefe Händels liegt in dem Schreiben vor, das Händel am 15. Juli 1719 aus Dresden an einen der Direktoren der Royal Academy of Musick, seinen früheren Gastgeber Richard Boyle (1694–1753), Earl of Burlington, richtete (Brief Nr. 8). Händel war im Auftrag des Direktoriums der Opern Akademie nach Dresden gereist, um erstklassige italienische Sänger für London unter Vertrag zu nehmen. In dem Brief berichtet Händel Lord Burlington von seinen Bemühungen, die Kastraten Senesino und Matteo Berselli, den Tenor Francesco Guicciardi, die Sopranistinnen Margherita Durastanti und Mad-

²² Bei der Abhandlung über die Musik handelt es sich nicht um ein Kapitel aus Lord Shaftesburys Traktat ‚Soliloquy, or Advice to an Author‘ von 1710, wie Otto Erich Deutsch annahm (vgl. auch *Händel-Handbuch*, Bd. 4: Dokumente zu Leben und Schaffen [wie Anm. 2], S. 413), sondern um den ‚Letter Concerning Design‘ von 1715, wie Friedrich A. Uehlein nachgewiesen hat. Vgl. von dems. den Artikel ‚Shaftesbury, Anthony Ashley cooper, Third Earl of‘, in: *MGG*², Personenteil 15 (2006), Sp. 659.

dalena Salvai sowie den Bassisten Giuseppe Maria Boschi unter Vertrag zu nehmen, was ihm auch (mit Ausnahme von Guicciardi) gelang. Der Brief ist im konventionellen französischen Stil geschrieben, in dem die Grußformel („Je me donne l'honneur de Vous dire le zele et l'attachement que j'ay pour Votre personne“) typisiert erscheint. Geschäftlicher Art sind auch die beiden an den britischen Gesandten in Florenz, Francis Colman (1687–1733), gerichteten Briefe. Im Schreiben vom 19. Juni 1729 bittet er Colman – auf Französisch – darauf zu achten, dass der für Händel arbeitende Agent Owen Swiney (1676–1754) keine Altistin, sondern eine Sopranistin vorschlagen möge, die sowohl Männer- als auch Frauenrollen übernehmen könne (Brief Nr. 13, vgl. Abb. 2).²³ Wenige Monate später, am 16. Oktober 1730, bedankt sich Händel bei Colman für die vertragliche Vereinbarung mit dem berühmten Soprankastraten Francesco Bernardi gen. Senesino (um 1686–1759), die eine Gage in Höhe von 1.400 Guineas pro Saison vorsah (Brief Nr. 14).

Der größte Teil der erhaltenen Geschäftsbriefe Händels betrifft seine Korrespondenz mit Charles Jennens (1700–1773), dem Librettisten von *Messiah*. In den neun Briefen, die Händel zwischen 1735 und 1749 an Jennens schrieb, geht es fast ausschließlich um dessen Mitarbeit an der Komposition von Oratorien. Händel war geradezu gezwungen mit dem als eigenwillig und jähzornig bekannten Privatgelehrten brieflich zu korrespondieren, weil dieser die meiste Zeit des Jahres auf dem Landsitz seines Vaters in Gopsall Hall in der Grafschaft Leicestershire lebte; lediglich in den Wintermonaten kam er nach London, wo er zunächst im Hause seines Schwagers Thomas Hanmer, von 1752 an im eigenen Haus in Great Ormond Street im Bezirk Bloomsbury wohnte. Im ersten überlieferten Brief, datiert „July 28 / 1735“ (Brief Nr. 21), bedankt sich Händel zunächst für einen Brief von Jennens, dem ein neuer Oratorientext beilag. Es wird angenommen, dass es sich um das Libretto zu ‚Saul‘ HWV 53 handelt. Händel antwortet Jennens in einem lockeren Konversationsstil, der für den englischen Briefstil der Zeit typisch ist und lediglich den Anfang und das Ende des Briefes mit konventionellen Formeln versieht. Trotz einiger Meinungsverschiedenheiten, die Jennens aber nicht Händel, sondern seinem Vetter Lord Guernsey gegenüber äußerte,²⁴ kam es in den folgenden Jahren zu einer beide Seiten inspirierenden Zusammenarbeit. Nachdem Jennens schon Ende Dezember 1739 einem Freund gegenüber angedeutet hatte, er habe für Händel (nach *Israel in Egypt* HWV 54) eine neue Sammlung von Bibeltexten zusammengestellt, übergab er im Sommer 1741 Händel das Libretto zu *Messiah* HWV 56. Als Jennens im Winter nach London kam und hörte, dass Händel das Textbuch bereits vertont habe und die Uraufführung für Dublin vorgesehen sei, äußerte er sich am 2. Dezember 1741 seinem Freund Edward Holdsworth (1684–1746) gegenüber mit großer Verärgerung („It was some mortification for me to hear that instead of performing it [*Messiah*] here he was gone into Ireland with it“²⁵). Händel muss in Dublin über die Reaktion von Jennens informiert worden sein, denn am 29. Dezember 1741 schreibt er einen drei Seiten langen, eng beschriebenen Brief (Brief Nr. 24), in dem er sich nicht nur für die Zitate bedankt, die dem gedruckten Libretto von *Messiah* vorangestellt werden sollten („to Your Oratorio *Messiah*“!), sondern auch ausführlich über seine höchst erfolgreich verlaufenden

²³ Kommentierte Neuausgabe in: J. Heidrich, H. J. Marx, M. Stachelin (Hrsgg.), *Georg Friedrich Händel. Drei ausgewählte Briefe* (wie Anm. 19), S. 6–12.

²⁴ Jennens erwartete die Vertonung seines Textbuches ohne Abstriche oder Änderungen seitens Händels.

²⁵ Der Briefwechsel zwischen Jennens und Holdsworth befindet sich in der ‚Gerald Coke Handel Collection‘ im Foundling Museum, London.

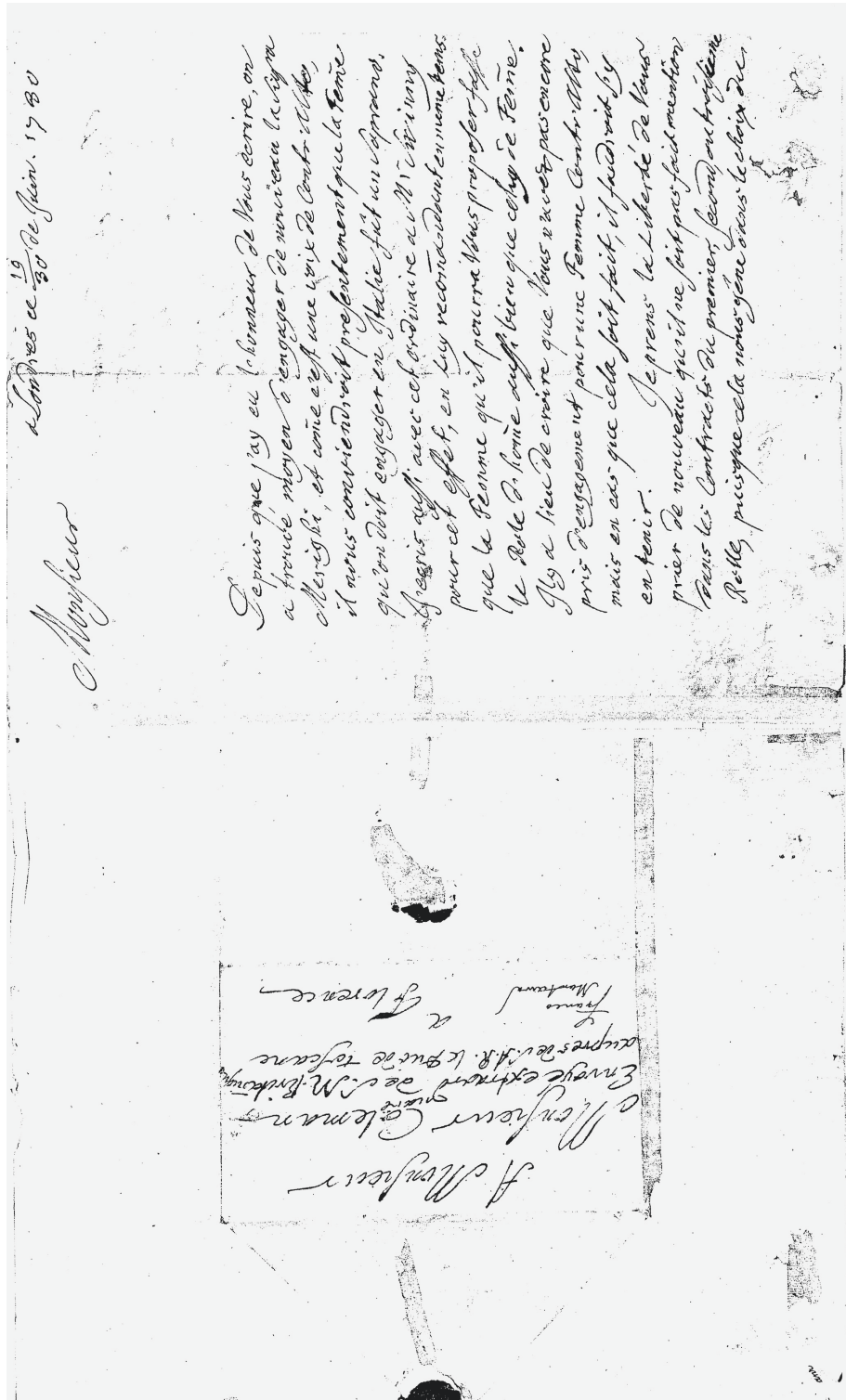


Abb. 2: Brief vom 19. Juni 1730 an den britischen Diplomat Francis Colman in Florenz (Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität)

Konzerte berichtet.²⁶ Insbesondere geht Händel auf eine Aufführung von *L'Allegro* HWV 55 ein, zu dessen drittem Teil, *Il Moderato*, Jennens den Text geschrieben hatte. Mit der Bitte, Lord Shaftesbury und Sir Knatchbull zu grüßen und seinen übrigen Gönnern und Freunden seine bescheidenen Dienste anzubieten („may humble service“) schließt er den ausführlichen Bericht von seinem Gastspiel mit dem Wunsch, Jennens möge so bald wie möglich ihm schreiben, damit er Näheres über dessen Gesundheit und Wohlergehen erfahre (vgl. Abb. 3). Wenngleich der Brief in seiner Intention über den Charakter eines Geschäftsbriefes hinausreicht, ist nicht zu übersehen, dass Händel an einer weiteren Zusammenarbeit mit Jennens interessiert war, der Brief also letztlich auf die gemeinsamen ‚Geschäfte‘ („affaires“) abzielte und nicht ausschließlich auf einen privaten Austausch von Erlebnissen und Ansichten.

Die meisten an Jennens gerichteten Briefe Händels beziehen sich auf den Text zum Oratorium *Belshazza'* HWV 61, dessen Sujet Jennens Händel vorgeschlagen hatte. Anders als in früheren Jahren, schickte Jennens im Sommer 1741 nicht das gesamte Libretto nach London, sondern nur einzelne Teile. Händel drängte deshalb in nicht weniger als fünf Briefen, die er zwischen dem 9. Juni und dem 2. Oktober 1744 nach Gopsall Hall schickte (Briefe Nrr. 28–32), auf Zusendung der fertigen Akte. Während er am 9. Juni noch um Übersendung des 1. Aktes bat („Now should I be extreamly glad to receive the first Act...“), bedankte er sich am 19. Juli für den ersten Teil des Oratoriums, dessen Länge er akzeptiere, doch wäre er dankbar, wenn die folgenden Akte kürzer ausfielen. Am 21. August bestätigt er den Empfang des zweiten Aktes und versichert, dass er ungeduldig auf den dritten Akt warte. Am 13. September, als er bereits den zweiten Akt komponiert hatte, bittet er dringend um Zusendung des letzten Aktes, nicht ohne Jennens zu schmeicheln, dass sein Text großartig und ungewöhnlich sei und ihn zu besonderen Ideen angeregt habe. Am 4. Oktober schließlich bedankt sich Händel für den dritten Akt von *Belshazzar*, den er mit großem Vergnügen empfangen habe. Es sei ein großartiges und erhabenes Oratorium geworden – nur sei es viel zu lang. Wenn er alles komponieren würde, was Jennens ihm geschickt habe, würde das Oratorium mehr als 4 Stunden dauern. Er wolle so viel wie möglich vom Text erhalten, müsse ihn aber doch kürzen („yet still it must be shortned“). Jennens scheint von dem künstlerischen Ergebnis der Zusammenarbeit nicht allzu sehr überzeugt gewesen zu sein, zumal er noch im August 1745 seinem Freund Holdsworth gegenüber klagt, in *Messiah* gäbe es einige Passagen, die Händel nicht würdig seien, die vor allem dem Sujet des Oratoriums nicht vollauf entsprächen.²⁷ *Belshazzar* war das letzte Oratorium, für das Jennens den Text geschrieben hat. Trotz der Meinungsverschiedenheiten, die Inhalt und Form eines Oratoriums betrafen, begegneten sich Jennens und Händel in den folgenden Jahren des Öfteren, ohne über gemeinsame Arbeiten zu diskutieren. Gelegentlich bat Jennens Händel auch um einen fachlichen Rat. So wandte er sich im Herbst 1749 schriftlich an ihn, um seine Meinung über die Konzeption einer Kammerorgel zu erfahren, die Jennens sich bauen lassen wollte. Unmittelbar nach Empfang des (heute verschollenen) Schreibens antwortet Händel am 30. September 1749 (Brief Nr. 36) und empfiehlt Jennens eine Orgeldisposition ohne Zungenregister, da diese ständig gestimmt werden müssten und das Stimmen auf dem Lande überdies teuer sei. Auch sei er gern bereit, die Orgel zu begutachten, wenn der Orgelbauer sie fertiggestellt habe („I shall willingly

²⁶ Der Brief ist faksimiliert, diplomatisch übertragen und kommentiert in: J. Heidrich, H. J. Marx, M. Stachelin (Hrsgg.), *Georg Friedrich Händel. Drei ausgewählte Briefe* (wie Anm. 19), S. 13–20.

²⁷ Brief an Holdsworth vom 30. August 1745, abgedruckt in: *HHb* 4 (1985), S. 394.

they are really excellent. My Airs were being at the head of them and the Subjects found delightfully in this charming Room, which puts me in such spirits and my health being (good) that I exert my self on my Organ is hit more then upon success.

Agreed with the Alleiro, Penelope, & Moderato, and I assure you that the Words of the Moderato are vastly admired. The Audience being compos'd besides the Flower of Ladies of Distinction and other People of the greatest Quality of so many Bishops, Peers, Heads of the College, the most eminent People in the Law as the Chancellor, Auditor General, &c. all which are very much taken with the Poetry. So that I am desir'd to perform it again the next time. I cannot sufficiently express the kind treatment I receive here, but the Politeness of this generous Nation can not be unknown to you. So let you judge of the satisfaction I enjoy, paying my time with Honour profit and pleasure. They propose already to have some more Performances when the 6 Nights of the Subscription are over, and My Lord Duc the Lord Lieutenant (who is always present with all his Family on these Nights) will graciously

obtain a longer Permission for me by His Majesty, so that I shall be oblig'd to make my stay here longer than I thought. One request I must make to you, which is that you would in make my most devoted Respects to My Lord and My Lady's Ladies, my You know how much their kind Protection is precious to me, in Widdam Knute but will find here my respectful Compliments. You will excuse my Obligations if by occasion you will present my humble Service to some other Patrons and friends of mine, I expect with Impudence the Favour of your News concerning your Health and welfare, of which I take a real Share as for the News of your Operas, I need not trouble you for all this Town is full of their ill success, by a number of Letters from your Quarters to the People of Quality here, and I can't help saying but that it furnishes great Diversion and laughter. The first Opera I heard my self before I left London, and it made me very merry all along my journey, and of the second Opera, call'd Penelope, a companion of the man writes very poorly, il faut que je le leavee Harlequin, nôtre Penelope n'est qu'une Callope. but I think I have trespass'd too much on your Patience. They you to be persuaded of the sincere veneration and esteem with which I have the Honour to be

Y^r Obedient and my humble Servant
George Frideric Handel

Abb. 3: Brief vom 29. Dezember 1741 an den Librettisten Charles Jennens in Gopsall (Basel, Paul Sacher Stiftung)

[when He has finished it] give You my Opinion of it“).²⁸ Der Brief schließt mit der unkonventionellen Versicherung, dass er glücklich sei ihm sein Interesse aussprechen zu können und wünscht ihm Gesundheit und Wohlergehen („I am glad of the Opportunity to show you my attention, wishing you all Health and Happiness“). Hier scheint sich ein neuer Briefstil anzudeuten, der nicht mehr strikt zwischen Geschäftlichem und Privatem unterscheidet. Es ist der neue Konversationsstil, in dem sich Gleichgesinnte und Gleichgestellte äußern. Er zeichnet sich durch „unkanzlistische Direktheit, gedankliche Deutlichkeit und artig-höfliche Ausdrucksgewandtheit“ aus, wie schon Benjamin Neukirch in seiner *Anweisung zu Teutschen Briefen* 1709 forderte.²⁹

Im weiteren Sinne gehören auch die Einladungskarten oder Billette zu den Geschäftsbriefen, mit denen Händel Förderern seiner Unternehmungen freien Eintritt zu seinen Konzerten gewährte. Ein solches Einladungsbillett schickte er am 15. März 1748 an die Gattin des Malers und Architekten Francis Brerewood (um 1699–1781) mit der Versicherung, dass sie und ihr Mann zu allen Oratorienaufführung der Saison freien Eintritt hätten (Brief Nr. 35). Es sei ihm eine Genugtuung, durch diese Gelegenheit ihnen seine Hochachtung zu erweisen.³⁰ Modern gesprochen würde man in diesem Fall von der Pflege von Geschäftsbeziehungen sprechen.

(3) Offene Briefe

Offene Briefe unterscheiden sich von den handschriftlich abgefassten Privat- und Geschäftsbriefen durch ihre Publikationsform. Offene Briefe sind in der Regel an eine Allgemeinheit gerichtet und werden in gedruckter Form verbreitet. Händel nutzte diese Form der öffentlichen Mitteilung, um sein Publikum – in der Mehrzahl die Subskribenten seiner Drucke und Konzerte – auf bestimmte Sachverhalte aufmerksam zu machen. Mit der Vorrede zu seinen 1720 in London im Selbstverlag veröffentlichten *Suites de Pieces pour le Clavecin* (Brief Nr. 9) wandte er sich zum ersten Mal schriftlich an die musikalische Öffentlichkeit. In dem am 14. November 1720 veröffentlichten Brief begründet er die Ausgabe seiner Suiten-Sammlung (HWV 426–433) mit dem Hinweis, dass einige der Stücke in schlechten Abschriften ins Ausland gelangt seien („Surreptitious and incorrect Copies of them had got abroad“). Er habe sie in der vorliegenden Ausgabe korrigiert und einige neue hinzugefügt, um das Werk zu vervollständigen. An die potenzielle Käuferschicht gewandt fügt er hinzu, wenn die Kompositionen Anklang fänden, werde er noch mehr veröffentlichen, denn er halte es für seine Pflicht, mit seinen bescheidenen Mitteln der Nation zu dienen, die ihm so edelmütig Schutz gewährt habe („reckoning it my duty, with my Small Talent, to serve a Nation from which I have receiv'd so Generous a Protection“). Mit diesem Offenen Brief warb Händel nicht nur für den Kauf seiner Claviermusik, sondern empfahl sich auch als ein dankbarer Musiker, der der englischen Nation viel zu verdanken habe. Heutzutage würde man diese Form der Werbung als eine marktstrategische Meisterleistung bezeichnen.

²⁸ Die 1749 von Thomas Parker gebaute Orgel gelangte über die Erben von Jennens, die Familie Aylesford, an deren Stammsitz in Great Packington, Warwickshire, wo sie heute noch in St. James's Church gespielt wird. Vgl. auch William D. Gudger, „George Frideric Handel's 1749 Letter to Charles Jennens“, in: J. Newsom / A. Mann (Hrsg.), *The Rosaleen Moldenhauer Memorial: Music History from Primary Sources: A Guide to the Moldenhauer Archives*, Washington, DC: Library of Congress, 2000, S. 228–238.

²⁹ Zit. nach W. G. Müller, Art. „Brief“ (wie Anm. 1), Sp. 80.

³⁰ Zur Familie Brerewood s. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 219 f.

Fünfundzwanzig Jahre später wandte sich Händel noch einmal mit einem Offenen Brief an sein Publikum, dieses Mal in einer seine Existenz bedrohenden Situation. Nachdem der Erfolg seines neuen Oratoriums *Hercules* ausgeblieben war und er um den Bestand seines Konzertunternehmens fürchten musste, schrieb er an den Herausgeber der Londoner Zeitung ‚The Daily Advertiser‘ einen Brief, der am 17. Januar 1745 auch abgedruckt wurde (Brief Nr. 33). Der ‚Daily Advertiser‘ war eine whigtreue Zeitung (Auflage 1746: 2.330 verkaufte Exemplare täglich),³¹ in der Händel fast ausschließlich seine Konzerte ankündigte.

In dem Offenen Brief beklagt er sich, dass seine Bemühungen, Kompositionen in einer Sprache aufzuführen, die die erhabensten Gefühle so vorzüglich zum Ausdruck brächte, gescheitert seien („the English Language, which is so expressive of the sublimest Sentiments“). Bevor seine finanziellen Verluste unerträglich groß seien, bittet er die Subskribenten ihm zu erlauben, das Unternehmen abzubrechen. Das Geld für die nicht zustande gekommenen Konzerte werde er zurückzahlen. Auf die Ankündigung hin erschienen im *Daily Advertiser* mehrere Leserbriefe (zum Teil in Gedichtform), in denen Händels wunderbare Aufführungen („his admirable Performances“) gerühmt werden und er zur Fortführung der Konzertreihe ermuntert wird.³² Daraufhin schrieb Händel einen zweiten Offenen Brief an den Herausgeber des *Daily Advertiser*, der am 25. Januar abgedruckt wurde (Brief Nr. 34). Darin dankt er den Subskribenten für ihre großzügigen Reaktionen und kündigt an, die Konzertreihe fortzusetzen, mag sein Risiko auch noch so groß sein („let the Risque which I may run be what it will“). Dass er sich mit der Wiederaufnahme der Konzerte nicht verkalkuliert hatte, zeigt der zweite Teil der Saison, in der er im King's Theatre nicht weniger als fünf verschiedene Oratorien aufführte, darunter die Uraufführung von *Belshazzar*.

Als Variante des Offenen Briefes ist der gedruckte Widmungsbrief anzusehen, der sich vor der Öffentlichkeit an einen bestimmten Adressaten wendet. Händel hat diese Form der Widmung nur einmal gewählt: als Dank für die Unterstützung des Königs bei der Errichtung der Royal Academy of Musick und für die Gewährung des Druckprivilegs vom 14. Juni 1720. Dem Textbuch zu *Radamisto*, das für die Wiederaufnahme der Oper in der zweiten Saison der Royal Academy of Musick gedruckt wurde, ist eine Widmung Händels an König Georg I. vorangestellt, die sich nicht anders als eine öffentliche Dankadresse lesen lässt (Brief Nr. 9).³³ Georg I. hatte der Uraufführung von *Radamisto* am 27. April 1720 im King's Theatre beigewohnt und dem Komponisten gegenüber wohl seine Befriedigung über die Musik ausgedrückt. Auf ungewöhnlich untertänige Weise bezeichnet Händel den König als einen der besten Kunstkenner („as One of a most Refined Taste in the Art“) und verspricht, seine Bemühungen auf diesem Gebiet zu vervollkommen, d. h. in diesem Genre mithilfe des Königs weiterzuarbeiten. – Die Offenen Briefe Händels haben keinen wie auch immer gearteten privaten Charakter, sondern sind indirekte Werbemittel für seine musikalischen Unternehmungen.

³¹ Zu Händels Verhältnis zur Londoner Presse vgl. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 43.

³² Ein anonymer Leserbrief vom 18. Januar 1745 ist abgedruckt in: *HHb* 4 (1985), S. 384.

³³ Die Dedikation „To the King's Most Excellent Majesty“ stammt der ganzen Diktion nach nicht, wie angenommen wird, von Niccolò Haym, dem Textdichter der Oper, sondern von Händel selbst.

(4) Briefliche Mitteilungen

Die brieflichen Mitteilungen Händels fallen durch ihre Kürze und ihre Zweckbestimmung auf. Es sind amtliche Briefe, deren Adressaten in einer bestimmten Funktion angesprochen werden und deshalb größtenteils austauschbar sind. Dazu gehören die Mitteilungen an die Sekretäre der South Sea Company vom 13. März 1715 (Brief Nr. 4) und vom 29. Juni 1716 (Brief Nr. 5), in denen Händel um Auszahlung der anfallenden Dividenden an seine Bankbevollmächtigten, die Zwischenhändler (broker) Thomas Carbonnel bzw. Phillip Cooke, bittet.³⁴ Zu den brieflichen Mitteilungen im weitesten Sinne sind auch die Quittungen vom 18. Januar 1738 (Brief Nr. 23)³⁵ und vom 24. Februar 1750 (Brief Nr. 37) zu zählen, mit denen Händel bestätigt, für seine Oratorienaufführungen vom Verwalter des Artilleriedepots (Keeper of the Ordnance Office) aus dem Tower die großen Kesselpauken des Heeres ausgeliehen zu haben. Ebenso gehören die Anträge an den Theaterzensor (Inspector of stage-plays) vom 10. Januar 1742 (Brief Nr. 25) und vom 10. Februar 1752 (Brief Nr. 41) dazu, in denen er um Erlaubnis bittet, die beiliegenden Texte für die Aufführung freizugeben. Bei der Vielzahl von Anträgen, die Händel während seiner jahrzehntelangen Arbeit als Theaterunternehmer an die verschiedensten Institutionen zu stellen hatte, ist es erstaunlich, dass nur wenige von ihm formulierte oder nur unterschriebene Zeugnisse erhalten sind. Aber vielleicht lassen sich bei systematischer Suche in den entsprechenden Archiven noch weitere Belege finden.

Die letzten schriftlichen Äußerungen Händels sind keine Briefe im traditionellen Sinne, sondern Mitteilungen an Personen, die erst nach seinem Tod vom Inhalt der Mitteilung erfahren sollten. Es sind sein Testament und die vier das Testament modifizierenden Anhänge, die er in der Zeit von Juni 1750 bis April 1759, also von seiner sich abzeichnenden Erblindung bis drei Tage vor seinem Tod geschrieben bzw. unter notarieller Beglaubigung diktiert und abgezeichnet hat. Das Testament (Brief Nr. 38) ist datiert mit 1. Juni 1750 und beginnt abweichend von den standardisierten Testamentsformularen mit einer Art Glaubensbekenntnis („In the Name of God Amen. / I George Frideric Handel considering the / Uncertainty of human Life doe make this my / Will in manner following:“).³⁶ Dann folgen die Namen der Erben, und zwar nicht in alphabetischer Reihenfolge, sondern in der Weise, dass die ihm (im räumlichen Sinne) Nahestehenden zuerst genannt werden, die Fernerstehenden zuletzt.³⁷ Das ‚Nachlassschreiben‘ beginnt also mit seinem Diener Peter le Blond, dem er sämtliche Kleidung und Bettwäsche sowie £ 300 vermacht, und den übrigen Dienern, etwa 3 bis 4, die ein Jahresgehalt erhalten sollen. Es folgen: der mit ihm befreundete Kaufmann James Hunter (1711–1757), seine Hallenser Verwandten Christian Gottlieb Händel (1714–um 1756, ein Enkel seines Halbbruders Carl), Christian August Rotth (1685–1752, ein Vet-

³⁴ Zu Händels Bankgeschäften vgl. Ellen T. Harris, „Handel the Investor“, in: *Music & Letters* 85, 2004, S. 521–575.

³⁵ Nicht bei Hedwig und Erich H. Mueller von Asow (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel. Biographie* von John Mainwaring. Briefe und Schriften (wie Anm. 17) und im *Händel-Handbuch*, Bd. 4: Dokumente zu Leben und Schaffen. Auf der Grundlage von Otto Erich Deutsch, *Handel. A Documentary Biography* (wie Anm. 2). Faksimile der von Händel unterzeichneten Quittung in: Vanessa Hibbert (Hrsg.), *The Gerald Coke Handel Collection*, Bentley, Hampshire: Jenkyn Place, 1985 [Katalog der Ausstellung], S. 30.

³⁶ Das autographe Testament und die von Händel paraphierten Anhänge sind in drei verschiedenen Versionen überliefert: (1) London, Foundling Museum, The Gerald Coke Collection 5193 [The Coke Copy], (2) Kew, The National Archives UK, PROB 1/14 [The Probate Copy] und (3) London, Royal College of Music, MSS 2190–2192 [The Executer's Copy]. Eine Faksimile-Ausgabe des Testaments und der vier Anhänge hat Donald Burrows herausgegeben: *Handel's will: Facsimiles and commentary*, London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009.

³⁷ Zu den Biographien vgl. H. J. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (wie Anm. 12), passim.

ter zweiten Grades), die Witwe seines Onkels Georg Taust jun. (1658–1720) und deren 6 Kinder sowie Johanna Friederika Flörke geb. Michaelsen (1711–1771), die er als Haupterin und Nachlassverwalterin bestimmt. In den vier Anhängen (Kodizills) zu seinem Testament, die er am 6. August 1756 (Brief Nr. 44), am 22. März 1757 (Brief Nr. 45), am 4. August 1757 (Brief Nr. 46) und am 11. April 1759, drei Tage vor seinem Tod (Brief Nr. 47), einem Schreiber diktiert, von jeweils zwei Notaren bestätigen lässt und (mit zittriger Hand) unterschreibt, bringt er noch Veränderungen an. Die Abweichungen vom Text des Testaments waren entweder durch den Tod einiger potenzieller Erben, oder durch zusätzliche Vermächtnisse an entfernte Verwandte, Freunde oder Geschäftspartner bedingt. Da die Erben von dem noch von Händel eingesetzten zweiten Nachlassverwalter, dem Londoner Kaufmann und Bankier Sir George Amyand (1720–1766), nach Händels Tod schriftlich von der Erbschaft benachrichtigt worden sind, können die mit dem Testament zusammenhängenden Mitteilungen durchaus als Briefe im Sinne des 18. Jahrhunderts verstanden werden.

Abschließend ist noch einmal zu betonen, dass die überlieferten Briefe und brieflichen Mitteilungen Händels einen verschwindend geringen Teil seiner Korrespondenz ausmachen. Mancher Brief mag seinen Empfänger nicht erreicht haben, viele dürften aber schon in der Zeit als durchaus entbehrlich betrachtet und vernichtet worden sein. Zur Versendung der Briefe ist noch hinzuzufügen, dass Postsendungen (Briefe und Pakete) entweder durch einen Kurier des Hofes oder durch die 1609 gegründete *Royal mail* befördert wurden, deren Routen und Preise gesetzlich festgelegt waren. Für die Distanz von London nach Bath brauchte eine Postkutsche („post chaise“) etwa 17 Stunden. Die Preise waren je nach Entfernung des Empfängers sehr verschieden. Dem ‚Act for the Setling of the Postage in England‘ von 1710 zufolge kostete ein doppelseitiger Brief („double letter“) von Dublin nach London s 1 (für einen Schilling erhielt man auch Zutritt zu dem Vergnügungspark in den ‚Vauxhall Gardens‘), ein einseitig beschriebener Brief („single letter“) von London nach Gopsall 3 d.³⁸ (3 Pence kostete zu dieser Zeit auch ein ‚quart pot‘ Bier, das sind 1,14 Liter).³⁹ Post von London nach Deutschland wurde über die spanischen Niederlande befördert und kostete ungefähr das Doppelte der Gebühr, die für Sendungen innerhalb Englands erhoben wurde. Ein Brief von London nach Italien brauchte etwa einen Monat.

Die wenigen Briefe und brieflichen Mitteilungen, die von Händel erhalten sind, lassen kaum auf einen kontinuierlichen Briefwechsel mit Freunden und Bekannten schließen. Es sind eher fragmentierte ‚Werkstattberichte‘, die sporadisch Einblick in seine musikalischen Unternehmungen geben. Nach der Definition, die das *Historische Wörterbuch der Rhetorik*⁴⁰ gibt, sind die brieflichen Äußerungen Händels aber durch „die Bindung an den persönlichen Lebenskontext des Schreibers“ doch mehr als nur Werkstattberichte: Es sind persönliche Mitteilungen, die trotz ihrer Kürze und ihres zum Teil konventionellen Schreibstils autobiographische Züge tragen. Ohne die Briefe Händels wüssten wir auch weniger über seine Einstellung zu seiner Familie, zu seinen Freunden und Mitarbeitern. Seine Briefe sind also mehr, als man vermuten könnte: Sie sind Teil seiner ungeschriebenen Autobiographie.

³⁸ Zu den Postgebühren siehe O. Sanford / D. Salt, *British Postal Rates – 1635 to 1839*, Beckenham, Kent, 1990, S. 11 und 57.

³⁹ Vgl. hierzu in: Kirstin Olsen, *Daily Life in 18th-Century England*, London, Greenwood Press, 1999, das Kapitel ‚The Economy‘, S. 187–204.

⁴⁰ nach W. G. Müller, Art. „Brief“ in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 1994, Sp. 61.

Mit Beethoven auf „Weltentdeckungsfahrt“ Richard Wagners „Columbus-Ouvertüre“ und die Metaphorik der Zürcher Reformschriften

von Arne Stollberg, Bern

„Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.“
(Richard Wagner, „Zukunftsmusik“, 1860)¹

I

„Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“² – Franz Schuberts berühmte, wenn auch hinsichtlich ihrer Authentizität zweifelhafte Bemerkung fasst wie unter einem Brennspiegel zusammen, was viele Komponisten im Schatten des Titanen Beethoven als kaum zu tragende Bürde empfanden. Richard Wagner bildete dabei keineswegs eine Ausnahme. Auf sein eigenes Frühwerk zurückblickend, notierte er 1842: „Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlussstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne.“³ Diese Zeilen bezogen sich auf das gescheiterte Projekt einer E-Dur-Symphonie, die Wagner im Spätsommer 1834 begonnen, aber nach der Komposition des ersten und beim Stand von 29 Takten des zweiten Satzes beiseite gelegt hatte.⁴ Die „Ansicht von der Unmöglichkeit [...], auf dem Gebiete der Symphonie nach dem Vorgange Beethovens noch Neues [...] zu leisten“,⁵ schlug jedoch nicht etwa in zeitweilige Lähmung aus, sondern brachte neben der entschiedenen Hinwendung zum Musiktheater auch das allmähliche Heranreifen einer Betrachtungsweise mit sich, die das zunächst individuell erfahrene Problem zur musikgeschichtlichen, ja musikphilosophischen Denkfigur ausweitete. Anders gesagt: Dass es unmöglich schien, in der Nachfolge Beethovens noch originelle, selbstständige Symphonien zu schreiben, wurde von einer kompositorischen Schwierigkeit kurzerhand zum Auftrag für die Schaffung des zukünftigen Musikdramas umdefiniert. Der vermeintliche ‚Schlussstein‘ – Beethovens Symphonik – verwandelte sich unversehens zum „Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte“.⁶ Und damit nicht genug. Die alles entscheidende *Neunte Symphonie* gewann für Wagner sogar die „Bedeutung

¹ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1911–1914] [nachfolgend zitiert als: *SSD*], Bd. 7, S. 128.

² Josef von Spaun, „Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert“ [1858], in: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957. Lizenzausgabe Wiesbaden 1983, S. 147–164, hier S. 150. Die von Spaun überlieferte Äußerung lautet vollständig: „Heimlich im stillen [sic!] hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“

³ Wagner, „Autobiographische Skizze“ [1842], in: *SSD*, Bd. 1, S. 10.

⁴ Der Entwurf ist heute verschollen; vgl. Egon Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 12), Wilhelmshaven 1977, S. 55–58.

⁵ Richard Wagner, *Mein Leben 1813–1868. Vollständige, kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München und Leipzig 1994 [nachfolgend zitiert als: *ML*], S. 99.

⁶ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 109 f.

des Grundsteines meines eigenen künstlerischen Gebäudes“.⁷ Erst ‚Schlussstein‘, dann ‚Markstein‘, schließlich ‚Grundstein‘: 1834 noch als Endpunkt empfunden, mutierte die Resignation vor Beethovens übermächtigem Instrumentalwerk zur Morgenröte einer neuen Kunst, dem eigentlichen Telos der Geschichte – in den Augen Wagners und seiner Anhänger so konsequent, dass Theodor Uhlig 1851 mit vollem Ernst behaupten konnte, vom „Standpunkte dieser Philosophie aus“ sei „alles, was die Entwicklung der Musik bisher zutage gefördert hat, nur von geschichtlicher Bedeutung“ gewesen.⁸

II

Vom Misslingen der E-Dur-Symphonie im Jahre 1834 bis zur Selbststilisierung Wagners als Erbe und Nachfolger Beethovens in den Zürcher Reformschriften war es freilich ein weiter Weg, der zunächst ganz von der deutschen Musiktradition ab- und zur italienischen Oper hinführte, vor allem im 1836 uraufgeführten *Liebesverbot*.⁹ Und doch nahm Wagner gerade zu der Zeit, als er keine Perspektive mehr für symphonisches Schaffen sah, die spätere Lösung des entscheidenden Problems vorweg, des Problems nämlich, welche Rolle Beethoven in der Musikgeschichte zugewiesen werden könnte, um daran mit dem eigenen Schaffen anzuknüpfen. Das klingt abstrakt, ist aber sehr konkret. Denn im Winter 1834/35, unmittelbar nachdem er die E-Dur-Symphonie aufgegeben hatte, schrieb Wagner eine Ouvertüre, die sich ausgerechnet um jene historische Gestalt dreht, mit der viele Jahre später, in den Zürcher Reformschriften, dann Beethoven samt seiner musikhistorischen Mission verglichen werden sollte: die Gestalt des Amerika-Entdeckers Christoph Columbus.

Dies bedeutet keineswegs, dass Wagner in der *Columbus-Ouvertüre*, die er als Eröffnungsmusik für ein Schauspiel Theodor Apels komponierte, bereits konkret auf Beethoven hingezielt oder gar Columbus als metaphorische Personifizierung Beethovens verstanden hätte (obwohl die Möglichkeit andererseits auch nicht ganz auszuschließen ist). Aber die Konstellation erscheint in jedem Fall bedenkenswert: Liegt die Vermutung nicht nahe, dass Wagner an seine eigene musikalische Ausgestaltung des Stoffes dachte, als er 1849 im *Kunstwerk der Zukunft* die „große Weltentdeckungsfahrt Beethovens“ mit derjenigen des Columbus gleichsetzte?¹⁰ Wenn ja, inwieweit spielte die an der *Columbus-Ouvertüre* gewonnene Erfahrung im Umgang mit musikalischer Form eine Rolle bei der theoretischen Erörterung des Verhältnisses von Instrumentalmusik und Drama? Und ist nicht genau an diesem Punkt der Ursprung für die eigentümliche, zum Teil auch verrätselte Metaphernwelt der Zürcher Reformschriften zu lokalisieren? Fragen, auf die nachfolgend eine Antwort gesucht werden soll, um mit ihr Wagners teleologisches Modell der Musikgeschichte neu zu beleuchten.

⁷ Wagner, „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ [1878], in: *SSD*, Bd. 10, S. 104.

⁸ Theodor Uhlig, „Die Instrumentalmusik“ [1851], in: ders., *Musikalische Schriften*, hrsg. von Ludwig Frankenstein (= Deutsche Musikbücherei 14), Regensburg [1913], S. 123–173, hier S. 124.

⁹ Zu Wagners damaliger Favorisierung der italienischen Oper und des Belcanto vgl. exemplarisch seine Schriften *Die deutsche Oper* (1834), *Pasticcio von Canto Spianato* (1834), *Der dramatische Gesang* (1837) und *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit* (1837), abgedruckt in: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983, Bd. 5: Frühe Prosa und Revolutionstraktate, S. 9–27.

¹⁰ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“ [1849], in: *SSD*, Bd. 3, S. 98.

III

„Beethoven war und bleibt wohl unbestritten der kühnste Segler auf den Fluthen der Harmonie [...]. Jede seiner Fahrten auf des Tonreiches gränzenlosen Ocean gestaltet sich zu einer Entdeckungsreise, von wannen er stets Neues, noch Ungekanntes aus weiter Ferne mit zurück in die Heimath bringt. Scheint es auch zuweilen, als sey der allen Meeresstürmen hohnlachend trotzende Argonaut irgendwo verschlagen, an schroff entgegenstarrende Klippen, oder auf wüstes, unbewohntes Eiland; doch immer findet der Genius seines unbegleiteten Geistes sich wieder zurechte, denn er darf vertrauen mit Zuversicht dem innern, nie trüglichen Compaß, und ihm leuchtet als treuester Führer der reinste, hellstrahlende Demantglanz des unbeweglich am Himmelszelte flammenden Polarsterns.“¹¹

Das Bild von Beethoven als tollkühnem Seefahrer auf den ‚Fluten der Harmonie‘, wie es diese Wiener Rezension 1838 entworfen hatte, avanciert in Wagners Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* zum Ausgangspunkt für eine historische Darstellung, die das Potenzial der Metapher in geradezu abenteuerlicher Weise ausreizt.¹² Die Musik erscheint dort als abgrundtiefer Ozean, der an den Rändern jenes „Küstenland“ von Dichtkunst und Tanz berührt, das der „*Hellene*, wenn er sein Meer beschiffte, [...] nie [...] aus dem Auge“ verlor¹³ – eine Beschreibung des antiken ‚Gesamtkunstwerks‘, in dem Wort, Gebärde und Melos stets untrennbar verbunden blieben. „Von den Ufern des Lebens“ aber „schied sich der *Christ*“, so Wagner weiter,¹⁴ und mit ihm verlor auch die Musik gleichsam den Boden unter ihren Füßen, indem sie das von Tanz und Poesie entlehnte und dadurch an die Wirklichkeit gebundene rhythmische Element zugunsten der transzendenten, körperlosen Harmonie und des Kontrapunktes vernachlässigte. Je weiter nun die Komponisten der Neuzeit auf dem „Meer der absoluten Musik“ vordrangen, desto weniger konnte die „unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemütes“ erfüllt werden, bis schließlich „der kühnste aller Seefahrer *Land*, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land“ gewahrte. „Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten.“¹⁵ An diesem Punkt seiner Beschreibung exponiert Wagner nun mit einer überraschenden Volte die entscheidende Analogie: Columbus habe gelehrt, „den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden“, wodurch „der kurzfristig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, – zum Menschen überhaupt geworden“ sei. Nicht anders Beethoven, der wie Columbus das „uferlose Meer [...] bis an seine Grenzen“ ausgemessen und „neue, ungeahnte Küsten gewonnen“ habe, „die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet*“.¹⁶

So kühn dieser Vergleich auch anmutet: Wagner gelingt damit jene wechselseitige Überblendung von ästhetischer und gesellschaftspolitischer Betrachtungsweise, die für seine Zürcher Reformschriften generell charakteristisch ist. Der gewaltsam aus

¹¹ [O.], „Zweytes Concert spirituel“ [u. a. mit einer Aufführung von Beethovens *Sechster Symphonie*], in: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* 10 (1838), S. 45. Zitiert nach: Heike Stumpf, „...wollt mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“ *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt am Main u. a. 1996, S. 103.

¹² Vgl. hierzu auch Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= BzAfMw 58), Stuttgart 2006, S. 129–135 und 143–145.

¹³ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 84 (Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 85.

¹⁶ Ebd., S. 85 f.

dem antiken ‚Gesamtkunstwerk‘ herausgelösten Musik sei durch Beethoven ein Ausdrucksvermögen erschlossen worden, das nun die erneute Verbindung mit Dichtkunst und Drama – als „idealische[r] Form des Tanzes“¹⁷ – auf höherer, sogar höchster Stufe ermögliche. Und diese höchste Stufe, das Zusammenführen der vorher getrennten Einzelkünste im ‚Kunstwerk der Zukunft‘, bedeute zugleich die Geburt einer freien, nicht mehr egoistisch zersplitterten, sondern eben ‚universellen‘ Menschheit.

Wagner belässt es aber nicht bei dieser allgemeinen, eher assoziativen Metaphorik. Er spielt anhand der exponierten Bildwelt Symphonie für Symphonie durch, wie sich Beethoven als musikalischer Columbus allmählich dem Ziel seiner Entdeckungsfahrt näherte, und bringt dabei auch die eigentliche Pointe des Vergleichs zum Tragen: dass nämlich Beethoven, wie Columbus, seine welthistorische Tat auf der Grundlage eines Irrtums vollbracht habe.

IV

Ausgangspunkt von Wagners geschichtlicher Konstruktion ist die These, dass sich in der Symphonie der Wiener Klassik, bei Haydn und Mozart, die harmonisch und kontrapunktisch reich ausgeformte (christliche) Instrumentalmusik mit der ursprünglichen einfachen Tanzweise – als dem „elastischen Fleische“ des „menschlich schönen Kunstwerkes“¹⁸ – verbunden habe. Die Symphonien Haydns und Mozarts seien hervorgegangen aus dem „Verfahren [...], daß man mehrere Tanzmelodien aneinanderfügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke miteinander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte“.¹⁹ Auf diese Weise, so Wagner, blieb die reine Instrumentalmusik im Ausdruck zwar beschränkt, aber zugleich verständlich, da sie durch ihre Bezogenheit auf den Tanz der Lebenswirklichkeit niemals ganz entrückt war.

Beethoven hingegen habe danach gestrebt, die Musik aus dem engen Korsett der Tanzform zu befreien, und zwar erstmals in seiner *Dritten Symphonie*, der *Eroica*. Das Mittel hierzu sei die Zugrundelegung eines „dichterischen Gegenstandes“ gewesen,²⁰ durch dessen Darstellung sich die Tonkunst ganz neue, ungeahnte Fähigkeiten erworben habe. Was Beethoven solchermaßen für die Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu erzielen vermochte, bezeichnet Wagner mit einer paradoxen Formulierung als „unaussprechlich ausdrucksvolle[s] Sprachvermögen“²¹ – unaussprechlich im Sinne einer expressiven Qualität, an die keine abstrakten Begriffe mehr heranreichen, aber auch im Sinne zunehmender Unverständlichkeit, ja Rätselhaftigkeit. Beethoven mache

¹⁷ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 128.

¹⁸ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 90.

¹⁹ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 109.

²⁰ Vgl. Wagners Brief an Theodor Uhlig vom 15. Februar 1852, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10 hrsg. von der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Editionsleitung: Werner Breig, Wiesbaden u. a. 2000 ff. [nachfolgend zitiert als: *SB*], Bd. 4, S. 285–292, hier S. 285–288.

²¹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92.

²² Richard Wagner, *Oper und Drama* [1850/51], hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger (= Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984, S. 78.

„auf uns meistens den Eindruck eines Menschen [...], der uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann“.²²

Nach Wagners Auffassung standen Beethoven an diesem historischen Wendepunkt zwei Wege offen: Entweder musste er versuchen, das am ‚dichterischen Gegenstand‘ gewonnene ‚Sprachvermögen‘ der Musik mit der konventionellen, auf den Tanz bezogenen Form in Einklang zu bringen, oder aber auf jede Anlehnung an Formkonventionen überhaupt verzichten. Beides sei notwendigerweise zum Scheitern verurteilt gewesen: Da die Symphonie auf der einfachen Tanzweise basiere und diesen „Ursprung [...] erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll“,²³ hätten alle ihre Formtypen – vom Menuett oder Scherzo mit Trio über das Rondo bis zum Sonatensatz – selbst in der differenziertesten Ausprägung immer dem Prinzip des Wechsels und der Wiederholung verpflichtet zu bleiben, also dem (tänzerischen) Grundmodell der A-B-A-Form. „Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter [...], in jedem andern Satze als Kern der Form nachzuweisen.“²⁴

Das Gebot des Wechsels und der Wiederholung aber – die tektonische A-B-A-Form – steht für Wagner quer zu jeder „dramatischen Idee“.²⁵ Denn Dramatik beruhe nicht nur auf dem Austragen von Konflikten, was innerhalb der konventionellen Formen bis zu einem gewissem Grade möglich sei, sondern setze immer auch „Entwicklung“ voraus,²⁶ verstanden als Sukzession von „Grund und Folge“ nach dem „Gesetze der Logik“, wofür es in der Symphonie jedoch „keinen Anhalt“ gebe.²⁷ „Diesem gemäß ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so daß die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne etwa jede hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier gibt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung.“²⁸ Mit anderen Worten: Der Musik „fehlt *der moralische Wille*“.²⁹ Wo ein Komponist Letzteren gewaltsam zu erzwingen versuche, wie Beethoven in der *Eroica* oder der *Fünften Symphonie*, und sich „etwas dem dramatischen Entwicklungsgange [Ä]hnliches“ in die Musik hindränge, gehe die „Ansichverständlichkeit des Tonstückes“ unweigerlich verloren, so dass im ratlos zurückgelassenen Zuhörer die „beunruhigende Frage nach dem Warum“ laut werden müsse.³⁰

Was Wagner hiermit meinte, hat sein Adlatus Theodor Uhlig anhand der *Eroica* plastisch dargestellt. Einerseits strebe Beethoven in dieser Symphonie danach, „dem mehrsätzigen Tonwerke einen bestimmten Inhalt zu verleihen“, nämlich die Geschichte des Helden Napoleon Bonaparte, andererseits wolle er sich vom traditionellen Formmodell

²³ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 126.

²⁴ Wagner, „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ [1857], in: *SSD*, Bd. 5, S. 190.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 110.

²⁸ Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ [1879], in: *SSD*, Bd. 10, S. 178.

²⁹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 93.

³⁰ Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, in: *SSD*, Bd. 10, S. 189; „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 128.

(schneller Satz – langsamer Satz – Scherzo – Finale) nicht trennen und produziere dadurch einen für die reine Instrumentalmusik letztlich unlösbaren Widerspruch:

„Dürfen nun neben anderem der Trauermarsch des zweiten und die Jagdhörnerklänge des dritten Satzes als Zufälligkeiten natürlich keineswegs gelten, so springt das Widersinnige der Vereinbarung eines höheren dramatischen Inhalts mit der Sinfonieform nur umso mehr in die Augen, denn: wird der Held im zweiten Satze begraben und jagt er im dritten – statt Österreicher in Italien – etwa Bären, Wölfe und Hirsche in Walhalla? oder gilt der Trauermarsch den Leichen der Kampfgenossen, die mit ihrem Tode den Heldenruhm des Feldherrn bezahlen mußten? sind dann die natürlichen Fragen des unbefangenen Zuhörers.“³¹

Der ‚dichterische Gegenstand‘, dessen Darstellung Beethoven zu einer ungeheuren Erweiterung des ‚Sprachvermögens‘ der Musik anspornte, lässt sich also mit den vom Tanz gewonnenen Formen nicht verbinden, ohne dass eines durch das andere beeinträchtigt, ja vollkommen unverständlich gemacht wird. Erst recht aber sei es unmöglich, das „nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgendwelcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise [...] Ähnliche“ – sprich: den traditionellen Formenkanon – einfach über Bord zu werfen, wie Beethoven es in seinem Spätwerk versuche.³² Gerade dort, wo er durch Verzicht auf alles Konventionelle „einen besondern individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen“ wolle, stoße Beethoven an die Grenzen der Musik selber. Es entstehe dann – vom Tanz gelöst – eine rätselhafte Sprache in Tönen, „die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte“.³³ In diesem Spannungsfeld habe Beethoven nach den Versuchen der *Dritten* und *Fünften Symphonie* die Konsequenz gezogen, sich wieder ganz der Tanzform anzuvertrauen, über die rein instrumentale Musik niemals hinausgehen dürfe, wenn sie verständlich bleiben wolle: Die *Siebte* und die *Achte Symphonie*, so Theodor Uhlig ganz im Sinne Wagners, seien wieder ausschließlich dem „Tanzcharakter“ verpflichtet – man denke an das berühmte Wort von der „Apotheose des Tanzes“³⁴ – und ließen als Stimmungsqualität „nur noch die Heiterkeit gelten“.³⁵

Der letzte Punkt ist aufschlussreich, steht dahinter doch im Grunde das rationalistische Postulat der Affekteinheit.³⁶ Wie zahlreiche Autoren des 18. Jahrhunderts halten Uhlig und Wagner daran fest, dass eine Musik ohne erklärende Worte nicht zwischen stark kontrastierenden Emotionen – und das heißt konkret: zwischen disparaten Themen, unterschiedlichen Tempi und weit voneinander entfernten Tonarten – wechseln dürfe, weil es ihr unmöglich sei, hierfür eine Erklärung zu liefern, die den Verstand des Zuhörers befriedigen könnte.³⁷ Sie müsse daher einen einzigen Affekt in verschiedener

³¹ Uhlig, „Die Instrumentalmusik“, S. 142.

³² Wagner, *Oper und Drama*, S. 76.

³³ Ebd.

³⁴ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 94.

³⁵ Uhlig, „Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethovens Sinfonien“ [1850], in: ders., *Musikalische Schriften*, S. 174–186, hier S. 186.

³⁶ Vgl. Klaus Kropfner, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29), Regensburg 1975, S. 103 f.

³⁷ An der Instrumentalmusik von Johannes Brahms kritisierte Wagner nicht zufällig „unruhiges Anschreiten in fernen Harmonien und gesuchte Seltsamkeiten“ (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77 [nachfolgend zitiert als: *CT*], Bd. 2, S. 407; Eintrag vom 10. September 1879).

Nuancierung vorführen, sei es Traurigkeit oder Heiterkeit. Da aber „Traurigkeit, als Grundstimmung durch mehrere Sätze festgehalten, den Zuhörer aus leicht begreiflichen Gründen notwendig ermüden“ würde, „so ist dadurch schon die Notwendigkeit ausgesprochen, die Grundstimmung in einem mehrsätzigen Tonwerke nur Heiterkeit sein zu lassen“.³⁸ Dieser Gedanke zieht sich als geheimes Leitmotiv durch nahezu alle Aussprüche Wagners zur Instrumentalmusik, beginnend bei einer Passage in *Das Kunstwerk der Zukunft*, wo vom „Ausdruck der Heiterkeit“ die Rede ist,³⁹ bis zu verstreuten Bemerkungen der 1860er- und 1870er-Jahre.⁴⁰ Stellvertretend sei hier nur zitiert, was Wagner – laut Cosimas Tagebucheintrag vom 7. August 1872 – dem norwegischen Komponisten Johan Severin Svendsen mitteilte: „R[ichard] riet gestern eingehend dem Herrn Svendsen, in Bezug auf Instrumental-Musik möglichst heitere Themen und Stimmung sich zu wählen; sonst suche man zu sehr nach dem Gegenstand und überhöre die Musik; das Exzentrische müsse durch das Drama erklärt werden.“⁴¹

Den Schritt hin zum ‚erklärenden‘ Drama, das durch Wort und szenische Aktion einerseits die Musik verständlich macht, ihr damit aber andererseits auch die Freiheit gibt, das gewonnene ‚Sprachvermögen‘ ohne Beschränkung auf die konventionelle Tanzform der Symphonie voll zu entfalten – diesen Schritt habe Beethoven im Finalsatz der *Neunten* getan. Am historischen Scheitelpunkt der Ode *An die Freude* sei das Musikdrama – das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ – mit Notwendigkeit vorgezeichnet gewesen. Und es ist kein Zufall, dass Wagner hier, im Zenit seiner Argumentation, kurz bevor nämlich erstmals der Begriff „unendliche Melodie“ auftaucht, den Bogen zurück zur Columbus-Metapher schlägt:

„Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: ‚Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion [...]‘“⁴²

Beethovens Kampf „mit den Wogen des Meeres“, wie es bei Theodor Uhlig bezeichnenderweise heißt,⁴³ hatte erst ein Ende, als der „überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler“ jenes „Gestade“ erreichte, zu dem seine Kunst ihn unwillkürlich hintrieb, ohne dass er es – genauso wenig wie Columbus Amerika – eigentlich gesucht hätte. „Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort.“⁴⁴

³⁸ Uhlig, „Beethovens Sinfonien im Zusammenhange betrachtet. Ein Beitrag zur Auffindung des Wahren“ [1850], in: ders., *Musikalische Schriften*, S. 187–216, hier S. 203.

³⁹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92.

⁴⁰ Vgl. *CT*, Bd. 1, S. 131 f. (25. Juli 1869): „Bei Tisch erklärte R[ichard], wie anders man in der Symphonie als im musikalischen Drama verfahren müsse, wo alles außer den Dummheiten erlaubt sei, weil die Aktion alles erkläre. Beethoven habe die große Heiterkeit nur einmal in der Symphonie verlassen, und da habe er sich auch mit unendlicher Kunst das Wort vorbehalten gehabt.“ *CT*, Bd. 2, S. 201 (17. Oktober 1878): „[Richard] sagte mir gestern, daß er am liebsten Symphonien schreiben würde, heitere, freundliche, in welche er sich gar nicht hoch versteigen würde [...]“ In seinem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* spricht Wagner der „Haydnischen wie der Beethovenschen Symphonie“ generell den „Charakter einer erhabenen Heiterkeit“ zu (*SSD*, Bd. 10, S. 178).

⁴¹ *CT*, Bd. 1, S. 558.

⁴² Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 130, 129.

⁴³ Uhlig, „Die Instrumentalmusik“, S. 158.

⁴⁴ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92, 96.

V

In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erzählt Wagner die oben skizzierte Entwicklungsgeschichte der Symphonik Beethovens mit konsequentem Bezug auf die etablierte Metaphorik, beginnend bei der *Fünften Symphonie*. Dort habe Beethoven versucht, „aus dem Ozean unendlichen Sehnsens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten“ und die Musik verständliche Sprache werden zu lassen⁴⁵ – jedoch nur, um dann, gleichsam erschrocken vor der „unendliche[n] Wogenmasse von Möglichkeiten“, das Zwecklose dieses Vorhabens einzusehen.⁴⁶ In der *Sechsten*, *Siebten* und *Achten Symphonie* sei er deshalb wieder an das sichere Ufer zurückgekehrt, habe seine Musik zunächst an konkrete „Lebensbilder“ geknüpft (*Sechste Symphonie*) und schließlich mit größter Entschiedenheit – bis zur „Apotheose“ – wieder dem Tanz angenähert (*Siebte Symphonie*).⁴⁷ „Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen“, für das Ohr vorhanden, aber nicht für das Auge, daher – in Wagners eigenwilliger, auf das szenisch dargestellte Musikdrama zielender Konzeption – gewissermaßen unvollständig: „Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.“⁴⁸ Dies habe Beethoven gespürt und sei daher zu seiner letzten Entdeckungsreise aufgebrochen.

„Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte [...]. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder [...]. Nicht eingebilddete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.“⁴⁹

Der Moment, in dem Beethoven sich ins Meer stürzte, dürfte für Wagner genau festgestanden haben: am Beginn des Finales der *Neunten Symphonie*. Diesen Beginn charakterisierte der Dirigent Wagner – laut Carl Friedrich Glasenapp – beim Einstudieren des Werkes damit, dass eine „Tonflut [...] hereinbrechen“ müsse, „plötzlich, wild, unaufhaltsam“.⁵⁰ Das folgende, sprachähnliche „Rezitativ der Instrumentalbläser“ gehe zwar über „die Schranken der absoluten Musik fast schon“ hinaus, doch werde es vom „brausenden Meere“ wieder zugedeckt, „und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr“.⁵¹ Dann aber kommt der ersehnte Moment: Zusammen mit Schillers Versen, verankert in der semantischen Sicherheit des Wortes, lasse die Musik „endlich Wunder, wie wir sie bisher noch nie geahnt, [...] aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen“.⁵² Der neue Kontinent ist entdeckt – die Vertonung der Ode *An die Freude* markiert das Amerika der Kunst.

⁴⁵ Ebd., S. 93.

⁴⁶ Wagner, *Oper und Drama*, S. 301.

⁴⁷ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 94.

⁴⁸ Ebd., S. 95.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* [1876–1911], Bd. 4, Leipzig⁴ 1908, S. 417. An anderer Stelle äußerte Wagner, er habe sich beim Dirigieren der *Neunten* wie in einem „warmen Tonmeere [...] ertränkt“ gefühlt („Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden“ [1846], in: *SSD*, Bd. 2, S. 55).

⁵¹ Wagner, „Beethovens neunte Symphonie (Programm)“ [1846], in: *SSD*, Bd. 2, S. 61.

⁵² Wagner, *Oper und Drama*, S. 303.

VI

Wie sehr diese zentralen Metaphern der späten 1840er- und frühen 1850er-Jahre ein Problem zuspitzen, das schon den komponierenden Anfänger Wagner umgetrieben hatte, zeigt dessen eigener – freilich ironisch distanzierter – Rückblick auf die *Columbus-Ouvertüre* in *Mein Leben*:

„[D]as Orchester schilderte, in nicht gerade mühsam gewählten Figurationen, das Meer und je nach Belieben auch das Schiff darauf: ein gewaltsames, sehnsüchtig verlangendes und strebendes Motiv war das einzige Erfassbare in dem Gewoge der Umgebung. Dieses Ensemble ward nun wiederholt und jäh abspringend durch ein fremdartiges, im größten *pianissimo* unter dem dämmernden Schwirren der hohen Violinen gleichsam als Fata Morgana sich darstellendes Motiv unterbrochen [...]: dies war das geahnte Land, nach welchem des Helden Blick ausspäht, das er wiederholt schon wirklich zu erkennen wähnt, das immer wieder im Ozean verschwindet, endlich aber, nach äußerster Anstrengung des Suchenden und Strebenden, in Wahrheit und dem Auge alles Seevolkes deutlich erkenntlich, als ungeheures Land der Zukunft am Morgenhimmel aufsteigt.“⁵³

Gewiss ließe sich einwenden, dass die Analogie einfach dem Sujet geschuldet sei und darüber hinaus keinerlei ästhetische oder kunsttheoretische Bedeutung habe. Doch schon Glasenapp war hier offenbar anderer Meinung, glaubte er doch die „Grundidee“ der Ouvertüre in einer Passage aus der *Mitteilung an meine Freunde* zu finden, die sich noch enger an die oben skizzierte Metaphorik anschließt.⁵⁴ Glasenapp forcierte diese Parallele, indem er die betreffende Passage im Detail leicht abwandelte und damit weiter den Begrifflichkeiten des *Kunstwerks der Zukunft* annäherte:

Wagner:

„Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. **Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer.** Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau zurück hatte sich [...] zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundnen, gesteigert.“⁵⁵

Glasenapp:

„Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. **Nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, das erdumgürtende Weltmeer war der Boden dieses Suchens und Strebens:** hier war mit einer alten Welt gebrochen, die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau hatte sich zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundnen, **dem Lande der Zukunft**, gesteigert.“⁵⁶

Glasenapp montiert offenkundig einzelne Wendungen aus Wagners Beschreibung der Ouvertüre in den Abschnitt aus *Eine Mitteilung an meine Freunde* hinein. Damit wird einerseits der Aspekt des ‚Suchens und Strebens‘ betont und andererseits das ‚Neue, Unbekannte‘, von dem Wagner spricht, kurzerhand als ‚Land der Zukunft‘ ausgewiesen – in unüberhörbarer Anlehnung an den Begriff ‚Kunstwerk der Zukunft‘.

⁵³ *ML*, S. 105.

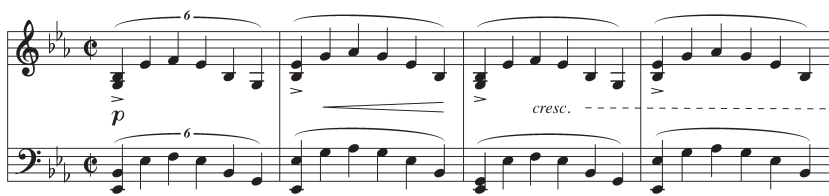
⁵⁴ Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1, Leipzig 41905, S. 228.

⁵⁵ Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“ [1851], in: *SSD*, Bd. 4, S. 265. In der Erstausgabe lautet die betreffende Passage (mit nur geringfügig abweichender Orthographie): „Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das *Leben* hin: weltgeschichtlich am Erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau zurück, hatte sich [...] bis zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundnen, gesteigert“ (Richard Wagner, *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*, Leipzig 1852, S. 60 f.).

⁵⁶ Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1, S. 228 f.

Liegt Glasenapp mit dieser Interpretation richtig? Ist es angemessen, der – kompositorisch insgesamt doch recht unbeholfenen – *Columbus-Ouvertüre* solche Bedeutungsschwere aufzubürden? Bedacht werden sollte immerhin, dass es sich für Wagner, wie auch immer er später zu dem Werk gestanden haben mag,⁵⁷ im Jahre 1834 nicht um eine bloße Gelegenheitsarbeit handelte. Auf den Empfang des Schauspiels von Theodor Apel reagierte der Komponist am 7. Dezember 1834 mit einem euphorischen Brief, in dem er bekannte, schon während der Entstehung des Stückes „in die Idee mit vertieft“ gewesen zu sein, die Arbeit seines Freundes über alle Maßen lobte und sich dabei sogar zu der Schlusswendung verstieg: „Leb’ wohl, mein Shakespeare, mein Theodor“.⁵⁸ Auch hier darf man den dithyrambischen Tonfall nicht überbewerten, endet derselbe Brief doch mit der üblichen Bitte des chronisch verschuldeten Wagner um finanzielle Hilfe durch den vermögenden Apel – ein Anliegen, das die Lobeshymnen auf das Theaterstück sicherlich noch um einige Grade enthusiastischer machte. Dennoch: Nach dem Scheitern der E-Dur-Symphonie und der daraus gewonnenen Erkenntnis, in Beethovens Fußstapfen auf diesem Gebiet nichts Neues mehr leisten zu können, musste die *Columbus-Ouvertüre* für Wagner automatisch zum Experimentierfeld werden. Anknüpfend an die Konzertouvertüren Felix Mendelssohn Bartholdys, die er in ihrer „gänzlich freigegebenen Form“ damals als produktive Loslösung vom Symphonie-Modell Beethovens betrachtete,⁵⁹ schrieb Wagner ein rhapsodisch anmutendes Orchesterstück, das alles daran setzt, die Instrumentalmusik ‚sprechend‘ und ‚dramatisch‘ erscheinen zu lassen.

Drei Motivkomplexe sind es, die in der *Columbus-Ouvertüre* vorgestellt und dann in freiem Wechsel wiederholt und variiert, zum Teil auch miteinander verschränkt werden: Zunächst erklingen auf und ab wogende Dreiklangsbrechungen, die unverkennbar Mendelssohns *Märchen von der schönen Melusine* abgelauscht sind, aber auch – am Beginn über nicht weniger als 20 Takte in ungetrübtem Es-Dur verharrend (T. 40–59) – das *Rheingold*-Vorspiel antizipieren (Notenbeispiel 1).⁶⁰



Notenbeispiel 1: Richard Wagner, *Ouvertüre zu Theodor Apels historischem Drama „Columbus“* (WWV 37A), T. 40–43

⁵⁷ In *Mein Leben* bezeichnet Wagner seine „sonderbare Ouvertüre“ abschätzig als „ungemein flüchtig ausgeführte[s] Tonstück“ und „ungemein flüchtige Jugendarbeit“ (*ML*, S. 183, 105, 185).

⁵⁸ *SB*, Bd. 1, S. 171–176, hier S. 172, 176.

⁵⁹ Wagner, „Autobiographische Skizze“, in: *SSD*, Bd. 1, S. 10; vgl. auch Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik*, S. 58–60.

⁶⁰ Richard Wagner, *Ouvertüre zu Theodor Apels historischem Drama „Columbus“* (WWV 37A), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 18/II, hrsg. von Egon Voss, Mainz 1997, S. 1–54. Vgl. auch Richard Wagner, *Ouvertüre Christoph Columbus*. Klavierauszug zu 2 Händen von Felix Mottl, Leipzig u. a. [1907], © 1908.

In dieses Es-Dur-Gewoge wird unter flimmerndem Streichtremolo mehrfach eine Trompetenfanfare eingeblendet, die für das ‚geahnte Land‘, für die Vision des Columbus steht (Notenbeispiel 2) – harmonisch jeweils herausgehoben durch den Wechsel nach D-Dur (T. 33 und T. 68) bzw. C-Dur (T. 108).⁶¹

Notenbeispiel 2 (T. 68–71)

Als drittes Motiv kommt schließlich eine anfangs von den Streichern (1. Violinen, Cello) vorgetragene und im weiteren Verlauf zu schier endloser Sequenzierung einladende Phrase von sechs Takten hinzu, die das ‚Suchen‘, ‚Sehnen‘ und ‚Streben‘ des Columbus bezeichnet (T. 118 ff., Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3 (T. 118–123)

Mit diesen thematischen ‚Bausteinen‘ gestaltet Wagner einen höchst freien, auch im Tempo ständig wechselnden musikalischen Verlauf, der nicht auf die Sonatenform bezogen ist und damit das entscheidende Problem der Reprise von vornherein umgeht. Wenn der Komponist später darlegen sollte, dass jede Reprise (als Relikt der Tanzform) quer zur Idee dramatischer Entwicklung stehe, so scheint er dieser Schwierigkeit in der *Columbus-Ouvertüre* bereits begegnen zu wollen – noch radikaler als Mendelssohn, der die Sonatenform in seinen Konzertouvertüren beibehalten, wenn auch durch ‚Schwächung‘ der Reprise gleichsam von innen ausgehöhlt hatte.⁶² Wagners Ouvertüre kennt zwar Abschnitte mit statischer Es-Dur-Harmonik im großflächigen Wechsel von Tonika und Dominante (T. 40–67) bzw. Dominante und Tonika (T. 80–107), doch wäre es

⁶¹ Als Vorbild hierfür dienten Wagner zweifellos die Trompetenfanfaren in der Coda von Mendelssohns Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (T. 496 ff.). Vgl. *CT*, Bd. 2, S. 367 (17. Juni 1879): „Er [Wagner] erzählt von den Plagiaten seiner Jugend, erst neulich, wie wir ‚Meeresstille‘ von M[endelssohn] gespielt hätten, sei ihm eingefallen, daß dies seine Columbus-Ouvertüre sei!“

⁶² Vgl. Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Hebriden. Ouvertüre für Orchester* op. 26 (= Meisterwerke der Musik 66), München 1998, S. 36.

verfehlt, diese tonal stabilen Passagen als architektonische Pfeiler einer Sonatenform (Exposition, Reprise) zu bezeichnen. Vielmehr handelt es sich um bloße Episoden eines dramatisierten musikalischen Geschehens, das bis zum Beginn der finalen Stretta (T. 328) als permanente Durchführung erscheint – nicht im Sinne motivisch-thematischer Arbeit, aber aufgrund der unablässigen Modulationen, Sequenzbildungen und abrupten Übergänge von einer Tonart in die andere.

Beethoven kann hierfür unmöglich das Vorbild abgegeben haben, galt Wagner doch die (nach heutiger Zählung) dritte *Leonoren-Ouvertüre* als Inbegriff einer problematisch gewordenen Sonatenform, die durch den Zwang zur Reprise am dramatischen Inhalt notwendig vorbeizielern muss.⁶³ Eine wichtige Rolle indessen – und sei es als Abstoßungspunkt – dürfte die *Egmont-Ouvertüre* gespielt haben, schon deshalb, weil Apels Schauspiel (wie dasjenige Goethes) laut Regieanweisung am Ende eine „Siegessymphonie“ forderte⁶⁴ und man annehmen darf, dass diese Siegessymphonie, deren Partitur verschollen ist, dem abschließenden Presto der Ouvertüre entsprach (T. 328 ff.). Dass beide Werke – Beethovens *Egmont-Ouvertüre* und Wagners *Columbus-Ouvertüre* – mit einem raschen, jubelnden Ausklang enden, in dem der Schluss des Dramas jeweils musikalisch vorweggenommen wird, macht die Unterschiede umso auffälliger: Bei Beethoven erfolgt die Antizipation der Siegessymphonie, nach zuvor komplett ausgebreiteter Sonatenform (f-Moll), als selbstständige, wenn auch mit einem Derivat des Hauptthemas einsetzende Coda (F-Dur, T. 287 ff.); Wagner hingegen lässt die von der Trompetenfanfare abgeleitete Stretta siegreich aus einem Motivkonflikt hervorgehen, dessen lockere musikalische Form, statt sich auf das Modell des Sonatensatzes abzustützen, allein durch den (dramatischen) Inhalt bestimmt wird.

* * *

Die *Columbus-Ouvertüre* stellte Wagners ersten Versuch dar, nach dem Scheitern des Symphonie-Projektes von 1834 auf jede konventionelle Formgebung zu verzichten. Stattdessen strebte der Komponist an, was er in seinen theoretischen Schriften später als eigentliche Intention Beethovens bezeichnen sollte, nämlich die Befähigung der reinen Instrumentalmusik zur Wiedergabe dramatischer Entwicklungen durch ein am ‚dichterischen Gegenstand‘ gewonnenes ‚Sprachvermögen‘. Vielleicht erkannte Wagner hierin für sich selbst jenen „Irrtum“ des Columbus, den seine musikgeschichtliche Konstruktion dann mit dem Namen Beethoven verknüpfte.⁶⁵ Wagners eigene ‚Entdeckungsreise‘ – unter Berufung auf Beethoven zum Vollzug einer kunsthistorischen Notwendigkeit stilisiert – führte von der Symphonie über Umwege schließlich zum Musikdrama. Dass sie symbolträchtig gerade bei der *Columbus-Ouvertüre* ihren Anfang nahm, dürfte für die Ideen- und Metaphernwelt der Zürcher Reformschriften nicht folgenlos geblieben sein – und ebenso wenig für die Rolle, die Beethoven darin zugewiesen wurde.

⁶³ Vgl. Wagner, „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“, in: *SSD*, Bd. 5, S. 190.

⁶⁴ Vgl. John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*, Mainz u. a. 1986, S. 129. Siehe auch den Abdruck des Dramenschlusses mit der entsprechenden Regieanweisung in: Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 18/II, S. XVIII.

⁶⁵ Wagner, *Oper und Drama*, S. 74.

„Das Geheul als Thema – welches Entsetzen!“ –
Zum Oratorium „Apocalipsis cum figuris“ in
Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“

von Michael Zywiets (Bremen)

Serenus Zeitblom, der mit seiner Unwürdigkeit gegenüber dem Gegenstand kokettierende und sich doch berufen wissende Biograph Adrian Leverkühns, partielles Alter-Ego des Autors Thomas Mann, verleiht wiederholt seinen Zweifeln, Sorgen und Skrupeln Ausdruck, ob er denn der Richtige sei, um das Leben jenes deutschesten aller deutschen Tonsetzer zu schildern und niederzulegen. Eben solche Gefühle beschleichen auch den Musikhistoriker, möchte er einen Teilaspekt des vielleicht wirkungsmächtigsten deutschsprachigen Romans des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand einiger Erörterungen machen. Anknüpfungspunkte bietet der Roman *Doktor Faustus* dem kultur- und geistesgeschichtlich ambitioniert schreibenden Musikhistoriker, und nicht nur diesem, gewiss genug. So wirft etwa Jonathan Leverkühn, der Vater des Helden, dessen naturwissenschaftliche Studien „von gewissen Zeiten dahin charakterisiert worden wären, er habe wollen ‚die Elementa spekulieren‘“¹, die Frage auf nach dem Sinngehalt, der Bedeutung alles Seienden und nach dem Zeichencharakter bestimmter Naturscheinungen:

„Es hat sich, sagte er, die Unmöglichkeit erwiesen, dem Sinn dieser Zeichen auf den Grund zu kommen. Leider, meine Lieben, ist dem so. Sie entziehen sich unserem Verständnis, und es wird schmerzlicher Weise dabei wohl bleiben. Wenn ich aber sage, sie ‚entziehen sich‘, so ist das eben nur das Gegenteil von ‚sich erschließen‘, und daß die Natur diese Chiffren, zu denen uns der Schlüssel fehlt, der bloßen Zier wegen auf die Schale ihres Geschöpfes gemalt haben sollte, redet mir niemand ein. Zier und Bedeutung liefen stets nebeneinander her, auch die alten Schriften dienten dem Schmuck und zugleich der Mitteilung. Sage mir keiner, hier werde nicht etwas mitgeteilt! Daß es eine unzugängliche Mitteilung ist, in diesen Widerspruch sich zu versenken, ist auch ein Genuß.“²

Für Musiker und Musikwissenschaftler, die in ihrer Arbeit alltäglich mit hochkomplexen Zeichensystemen beschäftigt sind, deren Sprachähnlichkeit im Topos von der Sprache der Musik immer wieder behauptet und ebenso vehement bestritten wird,³ gewiss Ansporn und Trost zugleich. Denn die Unmöglichkeit, ein musikalisches Zeichensystem letztgültig und falsifizierbar zu entschlüsseln, eine Deutung als allein gültig zu beweisen, gehört zur künstlerischen wie wissenschaftlichen Kunst der Interpretation selbstverständlich dazu.

Der Roman selbst ist in vielfältigster Art und Weise endzeitlich, nicht nur in Ton und Stimmung. Geschildert wird der Untergang einer Epoche mit dem Ende des Ersten

¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1), Frankfurt am Main 2007, S. 25. Zu Vater Leverkühns naturwissenschaftlichen Beschäftigungen insgesamt vgl. Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt a. M. 2004, S. 175–211.

² Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 31.

³ „Musik und Sprache, insistierte er, gehörten zusammen, sie seien im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen. Wie Musik zunächst Wort sein, wortmäßig vorge-dacht und geplant werden könne, wollte er mir durch die Tatsache demonstrieren, daß man Beethoven beim Komponieren in Worten beobachtet habe.“ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 238. Dieser und die folgenden Gedanken lehnen sich eng an Kierkegaard an, vgl. die Nachweise im Kommentarband zum *Doktor Faustus* von Ruprecht Wimmer (= Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 2007, S. 440 f.

Weltkrieges. Wie wichtig Mann das Endzeithafte der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg erschien, wird dadurch unzweifelhaft, dass er die Schilderung der *Apocalipsis cum figuris* in Kapitel XXXIV mit den kulturkritischen Erörterungen im Kreis um Sixtus Kridwiß korrespondieren lässt. Mann betont ausdrücklich, „daß die Erschütterung und Zerstörung scheinbar gefestigter Lebenswerte durch den Krieg namentlich in den besiegten Ländern, die dadurch einen gewissen geistigen Vorsprung vor den anderen hatten, sehr lebhaft empfunden wurde. Es wurde sehr stark empfunden und objektiv festgestellt: der ungeheure Wertverlust, den durch das Kriegsgeschehen das Individuum als solches erlitten hatte, die Achtlosigkeit, mit der heutzutage das Leben über den Einzelnen hinwegschritt, und die sich denn auch als allgemeine Gleichgültigkeit gegen sein Leiden und Untergehen im Gemüte der Menschen niederschlug.“⁴

Die ideelle Verbindung zum Oratorium besteht insbesondere in der Diagnose, dass diese politisch-historische Endzeit den Boden für eine heraufziehende Barbarei bereite. Denn schon im VIII. Kapitel, der Darstellung und Erörterung der Kretzschmar-Vorträge gewidmet, legt Adrian Leverkühn ein Bekenntnis ab, das den Widerspruch zwischen Kultur und Barbarei dialektisch aufzuheben scheint: „Die Barbarei ist das Gegenteil der Kultur doch nur innerhalb der Gedankenordnung, die diese uns an die Hand gibt. Außer dieser Gedankenordnung mag das Gegenteil ganz etwas anderes oder überhaupt kein Gegenteil sein.“⁵

Des Weiteren schreibt der Ich-Erzähler in der Endzeit des Zweiten Weltkrieges, die für zahllose unmittelbar vom Kriegsgeschehen Betroffene im wahrsten Sinne des Wortes apokalyptische Züge trug. Und dass der Autor das Werk an der Schwelle zum Greisenalter verfasst und während der Arbeit von einer lebensbedrohenden Krankheit heimgesucht wurde, bleibe nicht unerwähnt. Weiterhin werden Letzte Dinge behandelt, wie etwa die letzten Sonaten Beethovens, die eine zentrale Rolle in den Vorträgen Wendell Kretzschmars einnehmen⁶ und deren grundlegende Rolle für die Geschichte der im emphatischen Sinne „Neuen“ Musik des 20. Jahrhunderts bekannt ist. Und so ist es denn auch nicht weiter verwunderlich, dass die Sekte Johann Conrad Beißels den Namen der „Wiedertäufer des Siebenten Tages“ trägt.⁷ Die Musik Beißels aber versetzt den Zuhörenden in paradisische Gefilde:

„Es sei ganz unbeschreiblich gewesen, mit nichts anderem auf dieser Welt nur zu vergleichen. Er habe doch, so seien des alten Kretzschmar Worte gegangen, in englischen, französischen und italienischen Opernhäusern gesessen; das aber sei Musik für das Ohr gewesen, die Beißels aber ein Klang tief in die Seele und nicht mehr noch minder als ein Vorgeschmack des Himmels.“⁸

Der Verweise, Beziehungen und Parallelitäten sind viele. Sie sind ein Lieblingsgegenstand der Thomas-Mann-Forschung, zu der die Musikwissenschaft, nicht nur wegen der Musikliebe und -kennerschaft des Autors und seiner am Werk Richard Wagners geschulten Schreibtechnik, Entscheidendes beigetragen hat. Das Konstrukt der drei Zeitebenen – der Zeit, in der die Erzählung sich ereignet, die Zeit, in der sie niedergeschrieben wird und die Zeit, in der sie rezipiert wird – ist wiederholt im Roman selbst Gegen-

⁴ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 529.

⁵ Ebda., S. 91.

⁶ Ebda., Kap. VIII, S. 75–106.

⁷ Ebda., S. 98.

⁸ Ebda., S. 102 f.

stand expliziter Erörterungen. So auch die offenen und verdeckten Parallelen zwischen den Ereignissen der Zeitgeschichte und der persönlichen Geschichte. Der besondere Rang der *Apocalipsis cum figuris* als „Hauptwerk“ Leverkühns und zentraler Punkt des Romans wird auch dadurch unterstrichen, dass das merkwürdig dreigeteilte Kapitel XXXIV, in welchem das Oratorium den Gegenstand bildet, das umfänglichste des gesamten Romans und wohl auch der formalen Anlage nach das kunstvollste ist. Der im biblischen Gegenstand angelegte Bezug zu und Rückverweis auf Leverkühns Studium der Theologie ist so evident, dass er kaum einer ausdrücklichen Erwähnung bedarf. Und so lässt Mann denn auch den Helden seines Romans sagen: „Das theologische Virus bringt man, scheint's, nicht so leicht aus dem Blut. Unversehens gibt es ein stürmisches Rezidiv.“⁹ Und dem Theologen von Profession mag denn auch die Erörterung und Kommentierung der weitverzweigten Anspielungen und Bezüge überlassen sein, von denen nur die Visionen der Mechthild von Magdeburg und der Hildegard von Bingen sowie die Schriften des Beda Venerabilis und die ganzen vor- und frühchristlichen Eschatologien genannt seien. Die zahllosen Quellen, aus denen der Dichter den Text des Oratoriums genährt wissen möchte, bleiben den Theologen zur fruchtbaren Interpretation überlassen. Gleiches gilt für den kunstgeschichtlichen Bezug auf Dürer; auch hierzu mögen Berufener als der Verfasser der vorliegenden Zeilen beitragen. Der mit den Schmerzen der kleinen Seejungfrau ringende Leverkühn stellt selbst den direkten Bezug zur Apokalypse her. In einer Zeit quälender Schaffensunfähigkeit und großen körperlichen Leides bedient er sich eines Vergleiches mit „Johanni Martyr im Ölkessel“:

„Ich hocke als frommer Dulder im Schaff, unter dem ein lustiges Holzfeuer prasselt, gewissenhaft angefacht von einem Braven mit dem Hand-Blasebalg, und vor den Augen kaiserlicher Majestät, die sich die Sache ganz aus der Nähe ansieht – es ist der Kaiser Nero, mußt du wissen, ein prächtiger Großtürke mit einem italienischen Brokat im Rücken, – gießt mir der Henkersknecht mit Schamtasche und Flatterjacke aus einer gestielten Schöpfkelle das siedende Öl, worin ich andächtig sitze, über den Nacken. [...] Das Hündchen Herrn Neros ist auch mitgekommen, damit kein Fleckchen leer ist. Es hat ein zorniges Pinscher-Mienchen. Im Hintergrund sieht man die Türme, Spitzerker und Giebel von Kaisersaschern... Natürlich hätte er sagen sollen: von Nürnberg. Denn was er beschrieb, mit derselben vertrauten Sichtbarkeit beschrieb, wie den Übergang des Nixenleibes in den Fischschwanz, so daß ich es erkannt hatte, lange bevor er mit seiner Beschreibung zu Ende gekommen war, es war das erste Blatt der Dürer'schen Holzschnitt-Serie zur Apokalypse.“¹⁰

Dies ist ebenso ein Stück schöpferischen Historismus, das Alte im Neuen und Neu-Alte bildet ja ein Hauptthema des Romans, wie ein *pars pro toto* stehendes Beispiel für die den Roman, manchmal in nicht ganz glücklicher Art und Weise, dominierende Montage-Technik Manns, die allen empfangenen Einflüssen freimütig Einlass in das Werk gewährt. Vor allem aber werden so, die Bilderfolge Dürers zum Ausgangspunkt nehmend und durch sie hindurch eine weitere semantische Dimension eröffnend, Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses im Bilde erneut variierend thematisiert. Denn der deutsche Komponist Leverkühn, und mit ihm die Künstlerexistenz an und für sich, gilt Mann ja als das „Paradigma aller Schicksals-Gestaltung“¹¹ schlechthin. Was es mit dem Titel des Oratoriums auf sich hat, wird späterhin erneut mit einem Verweis auf die Bilderfolge Dürers verdeutlicht.

⁹ Ebd., S. 516.

¹⁰ Ebd., S. 514 f.

¹¹ „Es war ein Künstlerleben; und weil mir, dem schlichten Manne, beschieden war, es aus solcher Nähe zu sehen, hat sich alles Gefühl meiner Seele für Menschenleben und -los auf diese Sonderform menschlichen Daseins versammelt. Sie gilt mir, dank meiner Freundschaft mit Adrian, als das Paradigma aller Schicksals-Gestaltung, als der klassische Anlaß zur Ergriffenheit von dem, was wir Werden, Entwicklung, Bestimmung nennen, – und das mag sie denn wirklich wohl sein.“ Ebd., S. 41 f.

„Der Titel ‚Apocalipsis cum figuris‘ ist eine Huldigung an Dürer und will wohl auch das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch-Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch-exakter Einzelheit betonen, die beiden Werken gemeinsam sind. Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte.“¹²

Erfülltheit, Dichte und stringente Konsistenz des musikalischen Satzes – eben Dinge, aus denen das Vermeiden von Leerstellen zwangsläufig resultiert – sind aber Kategorien, die, in den Augen Adornos und denen des von ihm beratenen Mann, allein eine wahrhaft neue Musik ermöglichen konnten und sollten. Das dogmatische Enge dieser Auffassungen, der aus ihnen abgeleitete geschichtliche Alleinvertretungsanspruch einer bestimmten kompositorischen Richtung, wirkt bis heute nach, auch wenn er durch die historische evidente Vielfalt der Entwicklung längst relativiert wurde. Zugleich enthält der zitierte Passus aber auch den wichtigen Verweis auf die für den postulierten Kunstanspruch des – vermeintlich – wahrhaft und allein Neuen in der Musik konstitutiven Aspekt der Geschichtstiefe des musikalischen Materials, jenseits eines simplen und falsch verstandenen Historismus. Die ebenfalls zutage tretende Distanz zur Programmmusik („Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte“) vor allem neudeutscher Prägung und zur illustrativen Musik, verrät einen wohl bewusst inszenierten, aber doch nur vordergründig bleibenden, antiromantischen Affekt.

Was Thomas Mann Theodor W. Adorno an Kunsterfahrung und -verständnis, auch und gerade im Hinblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts und insbesondere für den *Doktor Faustus*, verdankt, ist kaum zu überschätzen.¹³ Die offen eingestandenen und dem nur einigermaßen Versierten evidenten Bezugnahmen auf Adornos *Philosophie der neuen Musik* lassen ganze Passagen des *Doktor Faustus* als Paraphrase des Adorno'schen Opus erscheinen, von gedanklichen Anleihen und Lizenzen ganz abgesehen.¹⁴ Es fällt schwer an einen Zufall zu glauben, wenn Mann genau in dem Moment Adorno um seine aktive Mitarbeit bittet, in dem der Roman bis zu jener Stelle gediehen ist, an der das Apokalypse-Oratorium auf den Plan tritt. Hierin darf mit einigem Recht eine Art von Eingeständnis gesehen werden, ohne die Hilfe Adornos dem imaginären „Hauptwerk“ – wobei das dem Wesen und Begriff des Werkes innewohnende Pathos und der Kunstwerkcharakter im emphatischen Sinne mitzudenken ist – ansonsten die gesuchte und erstrebte avantgardistische Kühnheit und grundstürzende Neuheit schuldig bleiben zu müssen. In einem Brief vom 30. Dezember 1945 an Adorno schreibt Mann:

„Der Roman ist so weit vorgetrieben, dass Leverkühn, 35jährig, unter einer ersten Welle euphorischer Inspiration, sein Hauptwerk, oder erstes Hauptwerk, die *Apocalipsis cum figuris* nach den 15 Blättern von Dürer oder auch direkt nach dem Text der Offenbarung in unheimlich kurzer Zeit komponiert. Hier will ein Werk (das ich mir als ein sehr deutsches Produkt, als Oratorium, mit Orchester, Chören, Soli, einem Erzähler denke) mit einiger Suggestiv-Kraft imaginiert, realisiert, gekennzeichnet sein, und ich schreibe diesen Brief eigentlich, um bei der Sache zu bleiben, an die ich mich noch nicht herantraue. Was ich brauche, sind ein paar charakterisierende, realisierende Exaktheiten (man kommt mit wenigen aus), die dem Leser ein plausibles, ja überzeugendes Bild geben. [...] Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses,

¹² Ebda., S. 520.

¹³ Vgl. hierzu Theodor W. Adorno und Thomas Mann, *Briefwechsel 1943–1955*, hrsg. v. Christoph Göttsche und Thomas Sprecher (= *Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 3), Frankfurt a. M. 2002.

¹⁴ Während der Arbeit am VII. Kapitel, also vor dem großen Musikkapitel (VIII), lernte Mann im Juli 1943 Adornos *Philosophie der neuen Musik* kennen. „Hier war in der Tat etwas ‚Wichtiges‘. Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der ‚Komposition‘ hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: ‚Das ist mein Mann.‘“ Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt a. M. o. J., S. 705.

¹⁵ Adorno / Mann, *Briefwechsel*, a. a. O., S. 21 f.

Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes (die Kretzschmar-Beissl-Erinnerung), die Takt-Einteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi); ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares: alte Kirchen tonarten, A Capella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, sodass kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt etc. Aber ‚etc.‘ ist leicht gesagt.“¹⁵

Ohne bei der Frage zu verweilen, ob es Mann denn im Roman gelungen ist, Musik zu beschreiben und – weitaus entscheidender – ein nicht existierendes Werk überzeugend zu evozieren (dies liegt ohnehin zu sehr im Auge des Betrachters und ist auch im höchsten Maße eine Frage musikalischer Bildung, um hier erörtert werden zu können), bleibt das Hauptproblem des Autors die beschreibende Vergegenwärtigung von Musik, gerade hierbei erhoffte er sich Hilfe vom Fachmann. Da Adorno die gewünschte Hilfestellung späterhin in Gesprächen gab,¹⁶ fehlt, anders als bei anderen im Roman angeführten Werken Leverkühns, jede Handhabe zur Nachvollziehbarkeit. Beschreibende Vergegenwärtigung von Musik ist jedoch das zentrale Problem, mit dem sich nicht nur der Autor des *Doktor Faustus* während der ganzen Arbeit an seinem Roman konfrontiert sah – vermutlich ist gerade dies das entscheidende Merkmal für das Wesen des Romans als musikalischer, und eben nicht nur von Musik handelndem Roman –, sondern mit dem sich jede technisch-deskriptive Analyse von Musik, wie sie vor allem von Musiktheoretikern betrieben wird, konfrontiert sieht. Doch nimmt technische Analyse nahezu stets ihre Zuflucht zum Abdruck von Notenbeispielen – was Mann ausdrücklich im Roman vermieden wissen wollte –, um gleichermaßen doch wieder die Musik selbst sprechen zu lassen. Hierin ein Eingeständnis der Unzulänglichkeit der eigenen Sprache gegenüber dem Gegenstand zu sehen, ist gewiss keine abwegige Vermutung. Und gerade deshalb wurde technische Analyse von Mann – losgelöst, von der Frage wessen Werke denn abgedruckt hätten werden sollen und können – auch vermieden. Hierin hätte er wohl das Eingeständnis der Grenzen der Sprache an sich wie auch der eigenen sprachlichen Möglichkeiten gesehen: eine Kapitulation der Sprache des Dichters vor der Sprache der Musik und schon deshalb für Mann unmöglich und auszuschließen. Idealerweise sollte doch auch die sprachliche Beschreibung in Analysen die optische Vergegenwärtigung im Notenbild gerade überflüssig machen. Umso mehr ist zu bewundern und nicht das geringste Verdienst des Romans, wie Mann ein Bild des imaginierten Werkes entstehen zu lassen vermag. Worum aber handelt es sich bei den genannten „charakterisierenden, realisierenden Exaktheiten“? Einige Beispiele mögen der erläuternden Präzisierung dienen und zugleich die Tiefendimension der Zusammenarbeit Adorno-Mann, wie aber auch – unnötig zu betonen – die Kennerschaft Manns an sich belegen.

¹⁶ Die Zusammenarbeit mit Adorno hat Mann folgendermaßen beschrieben: „Zu den musikalischen Weisungen und Anregungen für Leverkühns Opus war Adorno an jenem Tage nicht bereit, versicherte aber, daß die Sache ihn angelegentlich beschäftige, daß er schon allerlei Ideen bei sich bewege und sie mir nächstens an die Hand geben werde. Wie er sein Wort hielt, zu übergehen, würde diese Erinnerungen sehr unvollständig lassen. Wiederholt war ich in den folgenden Wochen mit Notizbuch und Stift bei ihm und nahm, bei einem guten, häuslich angesetzten Fruchtkör, fliegend, in Stichworten, Verbesserungen und Präzisierungen für frühere musikalische Darstellungen und charakterisierende Einzelheiten auf, die er sich für das Oratorium zurechtgelegt hatte. Vollkommen vertraut mit den Absichten des Ganzen und denen dieses besonderen Stückes, zielte er mit seinen Anregungen und Vorschlägen genau auf das Wesentliche, nämlich: das Werk dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie dem des blutigen Intellektualismus bloßzustellen.“ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, a. a. O., S. 778. Schriftliche Aufzeichnungen Adornos zur *Apocalipsis* haben sich, im Gegensatz zu seinen Skizzen für späte Kompositionen Leverkühns, nicht erhalten.

„[...] die harte Chorfolge zu den Worten des Jeremias: ‚Wie murren denn die Leute im Leben also?‘ [...] Ich nenne das Stücke eine Fuge, und fugal mutet es an, doch ohne daß ehrsam das Thema wiederholt würde, sondern mit der Entwicklung des Ganzen wird dieses selber entwickelt, so daß ein Stil aufgelöst und gewissermaßen ad absurdum geführt wird, dem der Künstler sich zu unterwerfen scheint, – was nicht ohne Zurückdeutung auf die archaische Fugenform gewisser Canzonen und Ricercaten der vor-Bach'schen Zeit geschieht, in denen das Fugenthema nicht immer eindeutig definiert und festgehalten ist.“¹⁷

Zunächst ist der Bezug auf eine Gattungstradition zu nennen, die jedoch, und dies hat das imaginäre Werk Leverkühns mit den Gipfelwerken in sämtlichen musikalischen Gattungen gemein, durch das neue Werk eben neu definiert wird. Jedes gelungene Werk transzendiert die Geschichte der Gattung, der es angehört und definiert sie auf diese Art und Weise neu. Aber, und dies ist das Entscheidende, in Anerkenntnis und Bewusstheit eben jener Geschichte, die es sodann neu schreibt. Weiterhin das dynamische Element in der formalen Entwicklung, ein Hauptwesensmerkmal des musikalischen Expressionismus, dem Arnold Schönberg – für Adorno nachgerade das Maß aller Dinge in Sachen neuer Musik und zudem ein weiterer Berater von Thomas Mann in Sachen *Doktor Faustus* – sich zeitlebens verpflichtet zeigt. Aber auch der hierin zum Ausdruck kommende, nicht von dogmatischen Zügen freie Glaube an den Supremat von Technik und Prinzip der entwickelnden Variation, wie sie Schönberg historisch immer wieder für sich reklamiert und erläutert hat. Unter anderem im direkten schriftstellerischen und analytischen Rekurs auf das historische Vorbild von Johannes Brahms. Dass dann das Unerhört-Neue auch noch Ähnlichkeiten mit den Frühformen der jeweiligen Gattungen aufweist – im Falle der Fuge eben mit Ricercar und Canzone – ist eine dialektische Volte ersten Ranges; sie ist dazu angetan, den Rang des Neuen zu hinterfragen und ihm zugleich historische Dignität zu verleihen.

Den Schluss des – dies ist stets zu ergänzen – imaginären Oratoriums beschreibt Mann / Zeitblom als „weit entfernt von romantischer Erlösungsmusik“ und „den theologisch negativen und gnadenlosen Charakter des Ganzen so unerbittlich“ bestätigend.¹⁸ War die Erlösung durch Liebe ein Hauptanliegen romantischer Musikauffassung und insbesondere im Werk Wagners das – hier ist denn der Begriff einmal mit voller Berechtigung zu gebrauchen und wahrlich am Platze – Leitmotiv schlechthin, so ist mit dem Verzicht auf derartiges Pathos der Erlösung die Absage an die doch zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans in mehr als einer Hinsicht fortdauernde (Spät-)Romantik evident.

Dass diese Absicht auch durch den Rückgriff auf die Kunst der Zeit vor Bach realisiert wird, zeigt sich an mehreren Stellen. So hört Leverkühn bei einem Musikfest in Basel Werke von Buxtehude, Carissimi, Frescobaldi und Monteverdi. „Der Eindruck dieser ‚Musica riservata‘ auf Leverkühn, einer Affektmusik, die als Rückschlag auf den Konstruktivismus der Niederländer das Bibelwort mit erstaunlicher menschlicher Freiheit, deklamatorischer Ausdruckskühnheit behandelte und es mit einer rücksichtslos schildernden instrumentalen Gestik umkleidete, – dieser Eindruck war sehr stark und nachhaltig.“¹⁹ In der Folge exzerpierte Leverkühn u. a. die *Psalmen Davids* von Heinrich

¹⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 523 f.

¹⁸ Ebda., S. 524.

¹⁹ Ebda., S. 259 f.

Schütz. „Wer wollte in der quasi-geistlichen Musik seiner späteren Jahre, der Apokalypse und dem Dr. Faustus, den stilistischen Einfluß jenes Madrigalismus verkennen?“²⁰

Nicht genug beachtet worden ist hierbei, dass – unabhängig von der Frage, ob die genannten Phänomene sich unter dem Begriff „Madrigalismus“ musikhistorisch angemessen subsumieren lassen – Mann hierbei an Tendenzen der Musikgeschichte der 1920er-Jahre anknüpft, die im Rekurs auf die Musik des 17. Jahrhunderts eine Lösung des Problems der Erneuerung der Musik und die Absage an die Romantik erstrebten. Der Rekurs auf das Alt-Neue, dessen Alterität bis heute ein Faszinosum geblieben ist, findet auch in Leverkühns Unterschrift unter einen Brief aus der Zeit der Arbeit am Apokalypse-Oratorium als „Perotinus Magnus“²¹ seinen Ausdruck. Ob dies eine Musikgeschichtsschreibung, die im Banne des vorgeblichen Primats der sogenannten Zweiten Wiener Schule steht, wahrhaben möchte oder nicht; aber Komponisten vom Range Hindemiths waren in ihrem schöpferischen Rückbezug auf frühbarocke Musik zeitweilig die Spitze der musikalischen Avantgarde. Gerade weil sie die Absage an den Ausdrucksgestus der Romantik vollzogen, dem Schönberg zeitlebens verhaftet blieb, und die Restitution einer abhanden gekommenen Ausdrucksfähigkeit jenseits des Klischees erstrebten. Ganz offensichtlich erschien es Mann sinnvoll, auch diese Strömungen seiner im Roman virtuos realisierten Konzeption einer unerhörten Musik nutzbar zu machen. Hier berührt sich denn auch das Oratorium mit den kulturkritischen Diskussionen im Kreis um Sixtus Kridwiß. Dort wurde die „neuigkeitsvolle Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände“ erörtert. „Das war so wenig reaktionär, wie man den Weg um eine Kugel, der natürlich herum-, d. h. zurückführt, als rückschrittlich bezeichnen kann. Da hatte man es: Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins“.²²

Die Errungenschaften von 2000 Jahren Zivilisations- und Kulturgeschichte sollten fallengelassen werden und einer „intentionellen Re-Barbarisierung“²³ weichen. Da tröstet es nur wenig, dass Zeitblom versucht, sich von den Diskussionen zu distanzieren; er spürt, in welchem Maße er selbst von diesen berührt und angesprochen ist. Immerhin bleibt ihm jene mentale Rückzugsmöglichkeit offen, sich unverhohlen über das Dürftige etwa des Schöpferturns des Dichters Daniel Zur Höhe zu mokieren („der steilste ästhetische Unfug, der mir vorgekommen“²⁴).

Als Symptom für und künstlerische Emanation der Aufgabe der Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts, die, nicht nur das Erscheinungsbild der Musik zu Lebzeiten Thomas Manns, sondern über weite Strecke auch noch das gegenwärtige Musikleben dominieren, sieht Zeitblom denn auch die Entstehung des Oratoriums *Apocalipsis cum figuris*.

„[...] vor meinen Augen vollzog sich die Ablösung der dramatischen Form durch eine epische, wandelte das Musikdrama sich zum Oratorium, das Operndrama zur Operkantate – und zwar in einem Geiste, einer zum Grunde liegenden Gesinnung, die sehr genau mit den absprechenden Urteilen meiner Interlokutoren in der Martiusstraße über die Lage des Individuums und alles Individualismus in der Welt übereinstimmte“.²⁵

²⁰ Ebda., S. 260.

²¹ Ebda., S. 540.

²² Ebda., S. 535.

²³ Ebda., S. 537.

²⁴ Ebda., S. 528.

²⁵ Ebda., S. 539 f.

Seit den gattungsgeschichtlichen Anfängen des Oratoriums bis in das 20. Jahrhundert hinein war es insbesondere und vor allem die eigenständige und weit ausgreifende Rolle des Chores, die eine schärfere Abgrenzung zur verschwisterten Gattung der Oper zu konturieren vermochte und auch in diesem Sinne eingesetzt wurde. In allen übrigen Parametern und formalen Gestaltungsweisen zeigt sich in der Geschichte von Oper und Oratorium ein hohes Maß an Gattungskonvergenz. Wichtigstes Unterscheidungskriterium war vor allem der verwendete Text. So gewiss das Oratorium im 19. Jahrhundert ein wichtiges Medium der künstlerischen Darstellung von religiösen und politischen Überzeugungen war, so lässt sich Ähnliches mit demselben Recht von der Oper sagen. Und nur dem im Banne des Musikdramas Richard Wagners stehenden Mann mag das Oratorium aufgrund seiner Chöre, die ja etwa im *Ring des Nibelungen* bis auf wenige, dann eben dem Oratorium benachbarte Ausnahmen ganz gemieden werden,²⁶ als über-individualistischer Gegensatz zur Oper erschienen sein. Deshalb die eingehende, im Übrigen phänomenal anschauliche Beschreibung der Chöre, die es bedauern lässt, das selbige eben nur in der dichterischen Fiktion und nicht in der Notenschrift existieren.

„Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonsten Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatistisch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen.“²⁷

Hier, wie auch bei der exponierten Berücksichtigung des Glissandos im Oratorium, dem Zeitblom „immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war“,²⁸ sollen vormusikalische Wirkungen, eine magisch-dämonische Musikauffassung aufscheinen. Unbestritten ist, dass dies zu den Diskussionen des Kridwiß-Kreises und deren politischen Implikationen im Hinblick auf die heraufziehende faschistische Diktatur völlig stimmig ist. Aber überfrachtet Mann hier das Wesen und vor allem die Möglichkeiten der im Dienste der Kultur und der Zivilisation stehenden Musik nicht? Und, ist dies, das Atavistische und damit seinem Sinne nach Anti-Humane wirklich dazu geeignet, an der Spitze der musikalischen Moderne zu marschieren? erinnert sei nur an Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* aus dem Jahre 1913, um zu verstehen, dass hier eine literarisch und künstlerisch legitime, aber eben auch sehr konstruierte Engführung der Ideen statthat, die mit den tatsächlichen musikhistorischen Entwicklungen und Einschätzungen, die aber hier gar nicht weiter beckmesserisch ins Gewicht fallen sollen, wenig gemein hat. Eines der prägnantesten Beispiele für abendländische Musiktraditionen ist sicher der Choral, den Mann ebenfalls im Oratorium vertreten wissen möchte. Bei den „Choral-Variationen, die den Lobgesang der den Himmel füllenden 144000 Auserwählten wiedergeben“, besteht das Choralmäßige aber eben nur darin, „daß alle vier Stimmen ständig in demselben Rhythmus verlaufen, während das Orchester die reichsten kontrastierenden Rhythmen dazu- oder dagegensetzt. [...] Aber es ist ja nicht anders, man muß es hinnehmen, ich wenigstens nehme es in willigem

²⁶ Vgl. Michael Zywietz, „Gattungskontext, Struktur und Bedeutung der Chorszenen in Richard Wagners Götterdämmerung“, in: *Richard Wagners Ring des Nibelungen, Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär Rezeption*, hrsg. von Klaus Hortschansky (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, Bd. 20), Schneverdingen 2004, S. 317–330.

²⁷ Ebda., S. 542.

²⁸ Ebda., S. 543.

Staunen hin: das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist.“²⁹

Der Choral ist als Symbol des Religiösen schlechthin von kaum zu überschätzender Bedeutung in der weltlichen und geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts. Die historisch und konfessionell aus vielfältigen Quellen gespeiste Adaption und Verwendung bei zahllosen Komponisten reicht von Choralzitate, über Anklänge bis zur Verwendung choralartiger Techniken, wie sie uns in den Symphonien Brahms' und Bruckners begegnen. Darauf, dass der Choral – über die Stilzitate in den *Meistersingern von Nürnberg* hinaus – als technisches Prinzip für das Komponieren Wagners grundlegend ist, hat Adorno nachdrücklich hingewiesen.³⁰ Welcher denkend-empfindende Mensch möchte zudem bestreiten, dass gerade Banalität in all ihren Erscheinungsformen einen Vorgesmack der Hölle zu bieten imstande ist. Aber es scheint so, als habe Mann die hier kurz skizzierten semantischen Implikationen des Chorals, im Banne seiner Idee von der in Barbarei umschlagenden Kultur, nicht ganz zu Ende gedacht. Auch ein noch so durch Dissonanzen entfremdeter, infrage gestellter Choral transportiert doch nach wie vor die Idee des Religiösen. Einmal mehr scheint Mann hier seiner glühenden, oft verbrämten, aber doch stets durchscheinenden Verehrung für das Werk Wagners erlegen zu sein. Mühsam werden Geist und Gehalt des 19. Jahrhunderts durch die Dissonanzen und ihre vorgebliche Intentionalität übertüncht. Womöglich eine Banalität, daran zu erinnern, doch sollte nicht aus den Augen gelassen werden, dass eine Gleichsetzung der Auffassungen und Ansichten von Ich-Erzähler und Autor wohl naheliegen, aber keineswegs immer restlos durchgehalten zu sein scheinen. Eine Distanzierung, ein mentaler Vorbehalt scheint als ein Wissen zweiten Grades auf, wenn der Ich-Erzähler betont, dass „ich mir doch eher die Zunge abbinde, bevor ich seine Berechtigung anerkenne: des Vorwurfs des Barbarismus.“³¹

Im Lichte dieser angeführten Aspekte – die noch um viele weitere vermehrt werden könnten und müssten – wäre Leverkühns Oratorium dann doch altmodischer, traditionsverhafteter etc., als es in der Intention des Komponisten gelegen haben mag. Hierin ganz seinem Dichter-Vater gleich, der – nicht nur in seinen musikalischen Vorlieben – der Geistes- und Ideenwelt des 19. Jahrhunderts zeitlebens verhaftet blieb. Oft will es scheinen, als hätte Mann zwar eifrig Adornos Ausführungen zu den „charakterisierenden, realisierenden Exaktheiten“ gelauscht und selbige in seinen Roman sich einzuarbeiten bemüht gezeigt, aber die Substanz seiner Ideen- und Vorstellungswelt tangierten sie ganz offenbar nur sehr peripher. Ist dies für einen Roman, der sich einer neuen Musik und ihrer dichterischen Evozierung verschrieben hat von Nachteil?

²⁹ Ebda., S. 544.

³⁰ Adorno erinnert daran, „daß seine (Wagners, Erg. d. Verf.) reifen Werke noch in ihrer reichsten orchestralen Gestalt durchwegs auf einem fast schulmäßig innegehaltenen vierstimmigen harmonischen Satz basieren. [...] Der vierstimmige harmonische Satz ist erklärbar aus dem dilettantisch-outsiderhaften Respekt vor dem regulären ‚Choral‘ der Harmonielehre“. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt a. M. 1981 (1. Auflage 1952), S. 64.

³¹ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 545.

Letztlich doch wohl nur für jene Leser, die sehr dogmatische Begriffe von dem haben, was denn wirkliche Neue Musik im emphatischen Sinne sei und zu sein habe. Der künstlerische Rang dieses großen Musik-Romans wird hierdurch nicht infrage gestellt. Mit den Worten, mit denen Zeitblom das Oratorium charakterisieren zu können glaubt, ließe sich wohl auch eine Annäherung an die Janusköpfigkeit des *Doktor Faustus* wagen: er ist von „explodierender Altertümlichkeit“.³²

³² Ebda., S. 547.

KLEINE BEITRÄGE

Duplik

Michael Maul und Peter Wollny haben auf meinen, in *Mf* 61 (2008), S. 319–329, zu ihrer Faksimileausgabe *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs ...* Stellung nehmenden Aufsatz *Beweis oder Vermutung?*... doppelt repliziert, einmal kurz in *Mf* 62 (2009), S. 37 (im Folgenden = A), zum anderen länger unter der Internet-Adresse des Leipziger Bach-Archivs (= B). Es ist mir willkommen, mich hier zum Casus nochmals äußern zu dürfen; da ich mich räumlich einschränken und viel ebenfalls Nötiges verschweigen muss, empfehle ich dem Leser, parallel zu dieser Duplik sowohl die fragliche Publikation als auch meinen Text – der bewusst keine Rezension oder gar eine Polemik (A, B), sondern vielmehr ein Aufsatz auch mit grundsätzlichem Charakter sein wollte – , schließlich A und B sorgfältig zu lesen.

1. In meinem Beitrag ist es mir wichtig gewesen, die Publikation der Autoren Maul und Wollny auch aus der Sicht jenes Lesers zu beurteilen, der, selbst wenn mit dem Material nicht vollumfänglich vertraut, das Dargestellte verstehen möchte: deshalb meine vielen Hinweise auf Methodisches, Argumentation und Präsentation im Vorwort der Ausgabe. Auch jetzt muss ich es noch immer für einen Mangel halten, dass die Autoren z. B. verschiedentlich klare Abweichungen beim Schriftenvergleich feststellen, aber trotzdem sichere Schreiberidentitäten postulieren, und zwar ohne eine hinreichende Zahl von bildlichen Schriftproben (salvo errore stammen von den im Vorwort, p. XXXIV, reproduzierten neun kleinen Textschrift-Vergleichsproben des Zeitraums „ca. 1703–1708“ nur eine von 1703, drei von 1705, der Rest von 1708, und davon wohl nur zwei, allein mit den Jahreszahlen „1703“ und „1705“, aus den p. VIIIa sowie XVIIIb, Anm. 8, einzeln aufgelisteten autographen Arnstädter Besoldungsquittungen der Jahre 1703–1706). Oder: B lehnt meine Erwägung, ob Fasz. I von Georg Böhm geschrieben sein könnte, mit besonderem Hinweis auf ein anonymes, aber als eigenhändig bezeichnetes Orgelgutachten Böhms ab, das auch Tabulaturbuchstaben enthalte: Im Vorwort ist diese Tabulaturinformation oder gar eine Abbildung davon nicht gegeben – wie soll der Leser so zu klarer Schriftanschauung kommen? Die Verfasser ignorieren übrigens, dass ich meine Böhm-Erwägung ausdrücklich als von Bachs Kolophon ausgehend bezeichnet habe; dass der Leser angezweifelte Aussagen eines Autors durch eigene bessere Ergebnisse ersetzen müsse (B), ist übrigens eine unbillige Forderung.

2. In der Sache kann ich nur wiederholen: Die Überlieferungslage ist hier so lückenhaft, dass mir Thesen zu Schreiberidentitäten nach wie vor höchst riskant erscheinen, wenn sie, wie hier mehrfach, auch auf nicht-belegten fiktiven Schriftentwicklungen beruhen (z. B. der Schreiber von Fasz. II sei, liest man, zweifellos Bach, obschon „sämtliche soeben skizzierten späteren Entwicklungen seiner Buchstabenschrift noch fehlen“, Vorwort, p. VIIIb). Man sollte nicht aufgrund unvollständiger oder unsicherer Zeugnisse sichere Tatsachen finden wollen, sondern die Ungewissheit ruhig eingestehen; „est quaedam etiam nesciendi ars et scientia“ (Gottfried Hermann, 1772–1848).

3. Die Tabulturniederschriften in Fasz. I und II sollen, wie das beim Kolophon zu Fasz. I tatsächlich der Fall ist, von Bachs eigener Hand stammen (das Staunen der Verfasser in B, dass ich trotz meiner Skepsis jenes Kolophon, sogar ohne weitere Begründung, als echt bachisch anerkannte, wundert mich, einmal, weil ich es überprüft habe, sodann, weil eine Echtheitsverneinung den Autoren überhaupt jede sichere Bach-Ausgangslage genommen hätte). Dabei übersetzen die Verfasser den Kolophontext „a Domino Georgio Böhme descriptum ...“ richtig als „von Herrn Georg Böhm abgeschrieben ...“, legen ihn aber weiterhin falsch als (von Bach) „bei Herrn Georg Böhm abge-

schrieben ...“ aus. Dazu liest man (A, B), die Präposition „a“ werde um 1700 nicht mehr gleichsam wie bei Cicero, sondern „gerne als eine Art Allzweckwaffe [sic] zur Herstellung syntaktischer Beziehungen verwendet, während das lateinische ‚apud‘ bei Bach nirgendwo“ vorkomme (das beim Wortsinn „bei“ natürlich gefordert wäre). Das Argument vom fehlenden „apud“ bei Bach ist so schwach, dass die Verlegenheit der Autoren kaum deutlicher werden könnte. Aber: Wenn die Behauptung von der „Allzweckwaffe“ stimmte, wie würde man denn gezielt gewolltes „von“ auf Lateinisch ausdrücken können? Gewiss hat sich das Lateinische seit Cicero verändert, aber keinesfalls in der Bedeutung von „a“; man wäre auf auch nur einen einzigen Beleg gespannt, wonach lateinisches „a“ gesichert „bei“ heiße. Es helfen alle Ausreden nicht: Bach hat eigenhändig erklärt, die vorangegangene Tabulatur sei von Böhm abgeschrieben; das Kolophon kann nichts Anderes heißen, und „Bach wollte“ auch nichts Anderes „ausdrücken“ (B). Aber die Autoren wollen diesen ihnen unangenehmen Konflikt nicht zugeben, und um Bachs Hand in Tabulaturfasz. I (und II) zu retten, wird seine überlieferte Quellenaussage in bedenklichster Weise gebeugt. Nur: Bach kann nicht sowohl die Tabulatur als auch das Kolophon niedergeschrieben haben, wenn er selber Tabulaturfasz. I ausdrücklich als von Böhm kopiert bezeichnet. Eine überzeugende Erklärung dieses Widerspruchs von Seiten der Autoren fehlt noch immer, obwohl sie im Blick auf den die angeblich „frühesten Notenmanuskripte Johann Sebastian Bachs“ ankündigenden Ausgabentitel und die daraus gezogenen musikbiographischen Folgerungen der Autoren ziemlich wichtig erscheint.

4. Ich füge an, dass mir von acht mit Bach und seiner Schrift eng vertrauten Kollegen aus der ganzen Welt Zustimmung zu meinem Beitrag zugegangen ist: Offenbar bin ich nicht der Einzige, der von den Auslassungen und Beweisführungen der Autoren nicht überzeugt ist.

Martin Staehelin

Mit vorstehendem Beitrag erklärt die Schriftleitung die Diskussion um die „Weimarer Orgeltabulatur“ in dieser Zeitschrift für beendet.

BERICHTE

Bonn, 1. bis 4. September 2008:

„2. Beethoven-Studienkolleg im Beethoven-Haus“

von Marek Bradatsch und Jan C. Golch, München

Vom 1. bis 4. September 2008 fand im Beethoven-Haus Bonn das zweite Beethoven-Studienkolleg statt. Junge Musikwissenschaftler bekamen die Möglichkeit, vier Tage lang wissenschaftliche Zugänge zu Beethovens Musik- und Texthandschriften von Fachleuten kennenzulernen bzw. zu vertiefen sowie ihre Forschungsprojekte vorzustellen. Das Seminar bestand aus drei Teilen: Kodikologie, Paläographie und Skizzenforschung.

Nach einer Einführung in die Kodikologie und Paläographie durch Bernhard Appel gab Margot Wetzstein praktische Handreichungen zur Entzifferung und zur Lesetechnik von Beethovens Handschrift. Über Beethovens Notenhandschrift erfuhren die Teilnehmer wichtige Einzelheiten aus den Erfahrungen von Julia Ronge, insbesondere zur Konzept- und Reinschrift, zu den Abbriviaturen und Korrekturmaßnahmen. Jens Dufner zeigte an exemplarischen Fällen die Quellen und Quellentypen sowie die Besonderheiten der handschriftlichen Werküberlieferung bei Beethoven auf. Anschaulich lernten die Teilnehmer die Grundlagen und den Erkenntniswert von Papiersorten und Wasserzeichen von Beate Angelika Kraus kennen. Helga Lühning zeigte Funktion und Inhalt des sogenannten *Leonore-Skizzenbuchs* auf.

William Kinderman führte in die Skizzentranskription ein und vermittelte die spannende Aufgabe der Übertragung. Hierbei wurden auch die unterschiedlichen Lösungen der bereits vor dem Studienkolleg vorzubereitenden „Hausaufgaben“ verglichen. An einem exemplarischen Fall, nämlich dem *Wittgenstein-Skizzenbuch*, erhielten die Teilnehmer Einblicke in Überlieferung, Inhalt, Struktur und die Beziehung zu anderen Quellen. William Kinderman stellte u. a. auch das *De Roda Skizzenbuch* vor sowie das *Engelmann-Skizzenbuch*, in Letzterem insbesondere die Skizzen zur Fuge in den *Diabelli-Variationen* und einen weiteren Entwurf zu einer letzten Variation.

Michael Ladenburger gewährte Einblicke in Autographe und Handschriften der Sammlung des Beethoven-Hauses, zum Teil auch in die zuvor bearbeiteten Stellen. Darüber hinaus bot sich den Kollegiaten die Möglichkeit, ihre eigenen aktuellen Arbeiten vorzustellen und von den Experten wertvolle Anregungen und Tipps zu erhalten.

Über die Prinzipien für die Herausgabe von Beethoven-Skizzen bis hin zum Wert der Skizzenforschung überhaupt wurde kontrovers diskutiert. Naturgemäß war die dafür zur Verfügung stehende Zeit zu knapp. Vor dem Hintergrund einer grundsätzlich nicht zu erreichenden „Objektivität“ wurde klar, dass der Wissenschaftler und Fachmann die editorischen Entscheidungen nicht an den Benutzer der Edition delegieren kann, sondern vielmehr seine Verantwortung wahrnehmen soll, indem er den Mut aufbringt, Entscheidungen zu treffen. Hierbei ist tatsächlich ermutigend, dass bei den Beethoven-Skizzen in den allermeisten Fällen die editorische Lösung möglich und plausibel ist. Denn, so William Kinderman, nur in weniger als ca. 3% der Skizzen handelt es sich um wirkliche Zweifelsfälle.

Das Studium der Beethoven-Skizzen bietet die Chance des Einblicks in den Schaffensprozess des Künstlers. Kennenzulernen, wie die Werke entstanden sind, sollte doch ein Vorteil für das Verständnis der Werke sein, denn mit den Erkenntnissen aus der Skizzenforschung kann sich der Begriff ‚Werk‘ und die damit verbundene Vorstellung radikal ändern. Wenn etwa das Thema des Finales des *a-Moll-Quartetts* ursprünglich in Partituraufzeichnungen für die *Neunte Symphonie* auftaucht – sehr schön zu sehen in der Sonderausstellung im Beethoven-Haus –, dann stellt diese Erkenntnis für die meisten wohl zunächst eine Zumutung dar (das berühmte Chor-Finale hätte auch anders sein können!). Diese ist aber das Resultat einer Vorstellung von einer eher monolithischen Entstehung des Werkes, wonach der Künstler in einem Zug, in der Reihenfolge des

fertigen Werkes, alles auf einmal fertig aufschreibt. Die Skizzen erzählen einen anderen Vorgang: Ansammlung von musikalischem Material, welches ausprobiert wird, und Ideen, die schließlich in unterschiedlichen Gattungen zu unterschiedlichen Zeiten Verwendung finden. Die Kenntnissnahme der Ergebnisse der Skizzenforschung kann also zur Veränderung des eigenen Werkbegriffs führen, und Skizzenedition bietet so einen wichtigen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs.

Tallinn, 10. bis 12. Oktober 2008:

„Musikleben im 19. Jahrhundert: Strukturen und Prozesse“

von Felicitas Margret Behler, Göttingen

„Musikleben im 19. Jahrhundert: Strukturen und Prozesse“ lautete das zentrale Thema der 41. baltischen musikwissenschaftlichen Konferenz, die dieses Jahr von der Estnischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Tallinn ausgerichtet wurde. Der Einladung in das Musikwissenschaftliche Seminar der Estnischen Musik- und Theaterakademie waren vor allem befreundete Musikwissenschaftler aus Deutschland, Finnland und den baltischen Nachbarländern gefolgt.

Den Auftakt gab Albert Gier (Bamberg) mit einem Beitrag zur Bedeutung der Französischen Operette im deutschen Sprachraum – insbesondere zur Rezeption der Operetten von Charles Lecoq. Diesem schloss sich Owe Ander (Stockholm) mit Ausführungen zur Tradition der französischen Grand opéra in Schweden an. Der Einfluss auf die musikalischen Institutionen war, sowohl in ihren Strukturen also auch in ihren Funktionsweisen, seit Anfang des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Der Vortrag von Ann-Marie Nilsson (Uppsala) lenkte den Blick auf die Musik für Theater und die Rolle der Bläser-Oktette in Schweden.

Im zweiten Teil des Vormittags wurde besonders auf das Wirken Richard Wagners im baltischen Kulturraum eingegangen. Die Vorträge von Kristel Pappel (Tallinn), Martin Knust (Stockholm) und Andreas Waczkat (Göttingen) thematisierten die Wagner-Rezeption, die Beziehung Wagners zu Karl von Holtei und die Wagner-Publizistik im Ostseeraum.

Die dritte Sektion beinhaltete den Umgang mit „Nationalen Identitäten“, eingeleitet durch Toomas Siitan (Tallinn), der zugleich Organisator des Kongresses war und den Teilnehmern die parallelen Kulturräume und die Anfänge des modernen Musiklebens in Estland und in Livland im 19. Jahrhundert aufzeigte. Lilli Mittner (Göttingen) ging in ihrem Beitrag der Frage nach, wie sich Strukturen und Prozesse des neuen norwegischen Umfeldes auf das Leben und Werk des norwegischen Komponisten Friedrich August Reissiger auswirkten. Auch die Beiträge von Elaine Kelly (Edinburgh), Danute Petrauskaitė (Klaipėda) und John Nelson (Helsinki) zeigten die Suche nach nationalen Identitäten im Ausland (United Kingdom und Russland) und die Stellung der im amerikanischen Exil lebenden Litauer auf.

Den zweiten Kongresstag leitete Friedhelm Brunnsniak (Würzburg) mit seinem Referat „O sendet eure Töne der goldenen Zukunft zu“ ein, das den Appell Friedrich Rückerts an die Teilnehmer des ersten deutschen Sängerbundfestes in Dresden 1865 thematisierte. Von der deutschen Sängerefesttradition aus wurde durch Baiba Jaunslaviete (Riga) der Blick auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede der lettischen und estnischen Sängerefeste in den 1860er- bis 1890er-Jahren gelenkt und abschließend mit Annika Lindskog (London) auf die Bildung der nationalen Gesangswerke in ganz Europa.

Geiu Rohtla (Tartu) informierte die Teilnehmer in ihrem Referat über die öffentlichen Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels – wann, an welchem Ort, durch wen und welches Händel-Werk interpretiert wurde – sowie über Abschriften und Drucke, Kürzungen, Einrichtungen und Rezeptionen. Der Vortrag von Glenda Dawn Goss (Helsinki) thematisierte „Pro Carelia: The Lottery Soirée“ im Musikleben des 19. Jahrhunderts in Finnland.

Am Nachmittag widmeten sich Michael Heinemann (Dresden) und Hartmut Loos (Leipzig) dem Verlagswesen. Die regionalen Schwerpunkte bildeten das Baltikum und der deutsche Kulturraum, dort insbesondere die Musikstadt Leipzig. Nachfolgend stellten Zane Gailīte (Riga) und

Reijo Jyrkiäinen (Helsinki) die ersten Entwicklungen im professionellen Orchesterwesen des Baltikums vor. Abschließend referierte Margit Rahkonen (Helsinki) über die Entstehung des Helsinki Music Instituts 1882–1894 und dessen frühe Lehrtätigkeiten.

Der letzte Konferenztag stand im Zeichen der „Lehrerseminare“. Die Referenten Līga Jakovicka (Riga), Inese Pūne (Riga) und Tiit Ernits (Tartu) zeigten die vielfältigen Wege auf, welche zur Entwicklung einer professionellen lettischen und estnischen Kultur führten. Ulla-Britta Broman-Kananen (Helsinki) widmete ihren Vortrag Emmy Achté, der ersten finnischen Prima donna und ihren Bemühungen zur Aufnahme am Pariser Konservatorium 1871. Helena Tyrväinen (Helsinki) und Matti Vainio (Jyväskylä) erläuterten abschließend die Bedeutung von Hector Berlioz und Fredrick Pacius für das finnische Musikleben in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Schlussdiskussion, geleitet durch Andreas Waczkat (Göttingen), rundete diese vielschichtige Konferenz ab. Eine Publikation der Beiträge soll im kommenden Jahr erfolgen.

Remscheid, 31. Oktober bis 2. November 2008:

„...alles hat seine Zeit. Alter(n) in der populären Musik“

von Martin Lücke, Bochum

Vom 31. Oktober bis zum 2. November 2008 lud der Arbeitskreis Studium Populäre Musik (ASPM) zu seiner Jahrestagung in die Akademie Remscheid. Nach dem letztjährigen Oberthema „Kanonenbildung“ stand Remscheid unter dem Motto „...alles hat seine Zeit. Alter(n) in der populären Musik“. Den Ausgangspunkt bildete die Frage, welchen tief greifenden Einfluss ein Alterungsprozess auf Produktion und Rezeption populärer Musik ausübe. Denn wie hieß es einst: „Hope I die before I get old.“ Die gesamte Tagung ging über gängige Altersklischees wie die jugendlich wirkende Vitalität eines Mick Jagger oder die Bedeutung von Schlagertexten wie *Mit 66 Jahren* hinaus, denn thematisch breit repräsentierten die eingeladenen Forscher aus dem In- und Ausland die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Alter und dem Altern.

Zum Auftakt referierte Jan Fairley (Edinburg) über den Buena Vista Social Club, dessen Erfolg so gewaltig sei, dass über acht Millionen Tonträger verkauft worden seien. Für den Vortrag, der auch auf die Altersstruktur der Zuschauer einging, sprach Fairley mit Musikern, Technikern und Tourmanagement, um mit ihnen die Gründe des Erfolgs zu erörtern. Stefanie Rhein (Ludwigsburg) stellte die Zusammenhänge zwischen Lebensalter und Musikgeschmack dar, wobei sie von der These ausging, dass der musikalische Rucksack mit seiner Lieblingsmusik, seinen musikalischen Präferenzmustern, mit bestimmten Umgehensweisen und musikbezogenen Ressourcen im Jugendalter gepackt werde, mit dem man dann durchs Leben wandle. Mit dem „Alter(n) in der Música Popular Brasileira“ beschäftigte sich André Rottgeri (Passau) und stellte die sogenannte „Jovem Guarda“ (Junge Garde) und die „Velha Guarda“ (Alte Garde) der brasilianischen Populärmusik gegenüber. Dabei legte er einen Schwerpunkt auf den Alterungsprozess der Jovem Guarda, einer Jugendbewegung der 60er-Jahre, der noch heute aktive Musiker wie Roberto Carlos oder Wanderléa entsprungen sind. Dezidiert über die musikalische Rezeption der älteren Generation über 70 Jahren sprach Murray Forman (Boston), wofür er ältere Musiker und Rezipienten in den USA interviewte. Zum Abschluss des ersten Tages wurde ein Gesprächskonzert unter dem Motto „I feel good – Rock’n’Roll 50 +“ geboten, das Volkmar Kramarz (Bonn) moderierte.

Am zweiten Tag sprach Michelle Liptrot (Bolton) über die britische Punkbewegung, die in den letzten Jahrzehnten gealtert sei, sich aber noch immer zu ihrer Musik, ihrem Stil und ihrer Lebenskultur bekenne, wobei Familiarität und Nostalgie zwei der Gründe für diesen Zusammenhalt seien. Dietmar Elflein (Berlin) betrachtete mit der Heavy-Metal-Szene eine Lebenswelt, die nicht auf Vorstellungen von Jugend oder Jugendlichkeit beschränkt sei, sondern hypothetisch das ganze Leben einschließe, und Lee Marshall (Bristol) berichtete über den Singer und Songwriter Bob Dylan, der 1997 unter einem Herzleiden litt und im selben Jahr sein Album *Time out of Mind* wieder veröffentlichte.

Über den Umgang der Unterhaltungsmedien mit Elvis Presley referierte Wolfgang Rumpf (Bremen), wozu er drei Zeitabschnitte aus Presleys Karriere herausnahm, um den wechselnden Umgang mit ihm aufzuzeigen. Anschließend untersuchte Knut Holtsträter (Bayreuth) einige Karrierestationen Frank Sinatras, der bereits mit 53 Jahren die Liedzeile „And now the end is near“ im weißen Cashmeerpullover in einem imaginären Loft interpretierte. Holtsträter kam zum Ergebnis, dass der Aufbau der analysierten Sinatra-Show an das traditionelle Musiktheater erinnere.

Martin Lücke (Bochum) durchleuchtete die (Alters-)Zielgruppen im deutschen Schlager, und Dennis Schütze (Würzburg) untersuchte die Ursprünge des Mythos Rock-and-Roll-Tod. So sei das Phänomen eines frühen, meist gewaltsamen Todes in noch jungen Jahren nach einem kurzen, aber intensiv verbrachten Leben als ultimativer Akt der Rebellion und Freiheitsfindung gegenüber einer älteren Generation und dem Altern an sich tief in der Mythologie des Rock and Roll verwurzelt.

Das Musikphänomen Russendisco, das im engen Zusammenhang mit den Migrationsbewegungen im Anschluss an den Zusammenbruch des Sozialismus zu sehen sei, arbeitete Alenka Barber-Kersovan (Hamburg) aus. Der Wuppertaler Musikwissenschaftler Oliver Kautny ging der Veralterung im Hip-Hop nach. Künstler wie 50 Cent, gerade 30 Jahre alt, gälten aus Sicht junger Nachwuchsrapper bereits als „Old School“. Alter könne jedoch auch als Gütesiegel betrachtet werden, so Frédéric Döhl (Berlin) über das musikalische Selbstwertverständnis in der Barbershop Harmony. So stellte er fest, dass die Entstehung des Barbershop Harmony-Stils weit weniger zurückreiche als bisher angenommen worden sei. Merle Mulder (Hamburg) durchleuchtete das Phänomen Straight Edge und konnte damit eine grundlegende Frage des wissenschaftlichen Diskurses schließen, was diese Gruppe überhaupt sei. Abschließend referierte Jürgen Arndt (Detmold) über „Das Alter(n) des ‚New Thing‘ im Jazz“, ein Rückblick auf die wichtigen Entwicklungen des Jazz vor ca. 50 Jahren, und Saskia Malan (Dortmund) nutzte eine aus der kognitiven Semantik bekannte Theorie (Conceptual blending theory), um damit die Musik des südafrikanischen Musikers Roger Lucey zu analysieren.

Insgesamt boten die drei Konferenztage in Remscheid viele neue und interessante Ansatzpunkte für weitergehende Forschungen zum Themenkomplex „Alter(n) und populäre Musik“. Die Bandbreite der Vorträge zeigte deutlich, welche wichtige Stellung die Populärmusikforschung inzwischen auch in Deutschland einnimmt und dass sie sich neben der traditionellen Musikwissenschaft etabliert hat.

München, 31. Oktober bis 1. November 2008:

„Webers Klarinettenwerke und ihr historisches Umfeld“

von Markus Bandur, Freiburg im Breisgau

Im Rahmen ihrer Jahrestagung, die dieses Mal in München stattfand, veranstaltete die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft ein Symposium mit dem Thema „Webers Klarinettenwerke und ihr historisches Umfeld“. Die Thematik lag an diesem Ort nahe, war es doch die in München begründete langjährige Freundschaft mit dem Klarinettenisten des Münchner Hoforchesters Heinrich Joseph Baermann, die zu Webers Werken für Klarinette führte. Dieses von Irmlind Capelle und Frank Heidlberger zusammen mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte organisierte Symposium, an dem neben Musikwissenschaftlern auch Historiker, Philologen, Instrumentenkundler und Musiker beteiligt waren, kooperierte mit der Münchner Hochschule für Musik, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München, der Musikinstrumentenabteilung des Deutschen Museums sowie dem Orff-Zentrum, das seine Räumlichkeiten zur Verfügung stellte.

Der erste Teil des Symposiums ging den Quellen, der Edition und der Aufführungspraxis von Webers Klarinettenwerken nach. Frank Heidlberger (Denton, Texas) schilderte, ausgehend von seinen Erfahrungen mit der Edition von Webers Klarinettenkonzerten für die *Weber-Gesamtausgabe*,

die Probleme, die sich bei der Erarbeitung eines Notentextes stellen, der durch vielfältige Einflüsse der Praxis geprägt ist. Anschaulich wurde in seiner Darstellung, dass bei Webers Klarinettenkonzerten die langjährige Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret (sowie dessen eigene Modifikationen) die Feststellung einer definitiven und auf Webers ursprüngliche kompositorische Intention zurückgehenden Fassung äußerst schwierig macht. Joachim Veit (Detmold) zeigte in seinem an Heidlbergers Ausführungen nahtlos anschließenden Vortrag anhand des *f-Moll-Konzerts* die Möglichkeiten, die in einer digitalen Edition solcher komplexen Werkfassungen liegen. Sein Beitrag vermittelte darüber hinaus einen Einblick in die derzeit innovativsten Techniken der Vermittlung von komplexen Fassungen musikalischer Werke und machte dadurch deutlich, warum die *Weber-Gesamtausgabe* im Kreis der Werkausgaben derzeit führend hinsichtlich des Umgangs mit den modernen Medientechnologien ist.

Dem zu Webers Zeit traditionellen Medium der Werkvermittlung, dem Instrument der Klarinette, widmeten sich die beiden folgenden Beiträge des ersten Symposiumsteils. Heike Fricke (Berlin) untersuchte die Klarinette Heinrich Baermanns und erklärte vor dem Hintergrund der Geschichte des Instruments deren technische Besonderheiten, die bestimmte Griffkombinationen in Webers Kompositionen auch bei raschem Tempo erst möglich machten und die zugleich die Voraussetzung für klanglich befriedigende Resultate über die gesamte Skala schufen. Daran schloss Robert Erdt (Jettingen) mit der Darstellung des Wirkens von Carl Baermann an, der als Sohn von Heinrich Baermann und als direkter Nachfolger seines Vaters in der Münchner Hofkapelle dessen Spieltradition fortsetzte und als Pädagoge den Klarinettenunterricht bis heute prägt.

Der zweite Teil des Symposiums widmete sich dem Münchner Musikleben um 1810 und stellte die bis dahin erarbeiteten Ergebnisse in einen weiteren historischen Rahmen. Der Dirigent Joachim Tschiedel (München) rückte Franz Danzis musikdramatisches Werk *Der Berggeist* (1813) in den Mittelpunkt seiner Darstellung und würdigte es als erste romantische Oper. Tschiedel fragte nach den Vorläufern dieses zu Beginn des 19. Jahrhunderts attraktiven Sujets (etwa in Abbé Voglers *Rübezahl*, 1802). Zugleich ging er den von Danzis Werk stammenden Einflüssen auf die folgende romantische Opernproduktion nach und schilderte Webers eigene Auseinandersetzung mit diesem Stoff, der noch im *Freischütz* seine Spuren hinterlassen hat. Seiner musikalischen Vermittlung eines längeren Abschnitts aus Danzis Werk schlossen sich die Erörterungen des Klarinettenisten Markus Schön (München) an, der sich den musikpraktischen Aspekten von Webers Klarinettenwerken zuwandte und insbesondere auf formale Gesichtspunkte der Reprisengestaltung sowie ihre Folgen für die Interpretation einging. Seine Demonstration der behandelten Abschnitte ließ die Konsequenzen seiner Ausführungen unmittelbar deutlich werden.

Stephan Hörner (München) öffnete daraufhin den thematischen Raum durch eine Darstellung des Münchner Musiklebens zur Zeit von Webers Anwesenheit; besonders vor dem Hintergrund der um 1800 nicht eben glanzvollen Zeit der Hofkapelle wurde Webers starker Einfluss auf das Konzertwesen der Stadt sichtbar. Die Historikerin Friedegund Freitag (München) stellte daran anschließend die historische Rolle Bayerns zu Beginn des 19. Jahrhunderts und damit die Entwicklung Münchens zur Verwaltungshauptstadt eines modernen Territorialstaats in den Mittelpunkt ihres Vortrags und rundete damit das Symposium mit der Einbindung des lokalen Musiklebens in die turbulenten politischen Ereignisse ab, die durch Napoleon auf dem europäischen Kontinent ausgelöst wurden.

Anschaulich gemacht wurden die vom Symposium behandelten Perspektiven durch zwei von der Weber-Gesellschaft initiierte öffentliche Konzerte. Das Orchester der Münchner Hochschule für Musik vermittelte unter Leitung von Ulrich Nicolai einen plastischen Eindruck von Webers *Klarinettenkonzert f-Moll* auf Grundlage der neuen, im Rahmen der *Weber-Gesamtausgabe* veröffentlichten Edition. Der Solist Maximilian Strutynski präsentierte die von allen nachträglichen Hinzufügungen befreite Klarinettenstimme in der von Weber ursprünglich intendierten Version. Daneben kam Webers Ouvertüre *Der Beherrscher der Geister* nach der neuen und ebenfalls kurz vor der Veröffentlichung stehenden Edition der *Weber-Gesamtausgabe* zu ihrer prägnanten (Neu-)Aufführung. Ein Werkstattkonzert in den Räumen der Instrumentensammlung des Deutschen Museums setzte Klarinettenkammermusik aus dem frühen 19. Jahrhundert auf das Pro-

gramm – und damit auch zwei Werke Webers. Der Klarinettenist Markus Schön spielte auf dem Nachbau einer historischen Grenser-Klarinette und brachte zusammen mit Christoph Hammer am historischen Hammerklavier (Louis Dulcken und Sohn, um 1820) die *Silvana*-Variationen sowie das *Grand Duo concertant* zur Aufführung. Kontrastiert wurden diese Werke mit Franz Danzis *Klarinettensonate B-Dur* und Heinrich Joseph Baermanns *Introduktion und Polonaise* op. 25. Kleinere Wortbeiträge von Heike Fricke (zu Baermanns Klarinette), Christoph Hammer (zum Dulcken-Hammerklavier) und Frank Heidlberger (zu Weber und Baermann) vermittelten den interessierten Konzertbesuchern die technischen sowie die musikgeschichtlichen Hintergründe des Programms.

Detmold, 7. bis 9. November 2008:

„Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin: Die englische Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)“

von Katharina Hottmann, Hamburg

Starke Worte Virginia Woolfs über Ethel Smyth gaben einer Tagung ihr Motto, zu der Cornelia Bartsch (Detmold), Rebecca Grotjahn (Detmold), Pavel B. Jiracek (Köln) und Melanie Unseld (Oldenburg) eingeladen hatten. Die Konzeption zielte nicht nur darauf, das Werk einer damals erfolgreichen Komponistin, die aus der britischen Upper Class stammte und nach einem Studienjahr am Leipziger Konservatorium weitere Lehrjahre in Deutschland absolvierte, in die musikologische Diskussion zu rücken. Vielmehr wurden auch kulturgeschichtliche Diskurse um 1900 bearbeitet, an denen Smyth partizipierte: Sie verstand sich konträr zu herrschenden Geschlechterideologien als professionelle Komponistin, trat vehement für Frauenrechte ein, kämpfte in der Sufragettenbewegung mit und kam deshalb sogar ins Gefängnis.

Zu Beginn entwarf die Historikerin Gunilla Budde (Oldenburg) den geschlechterhistorischen Bezugsrahmen, der sich von der Polarisierung der Geschlechtercharaktere seit der Aufklärung über deren sozialgeschichtliche Konsequenzen bis zum politischen Widerstand durch die Frauenbewegung spannte. Ein nationaler Vergleich der Mädchenbildung erwies die wichtige Rolle ausländischer Gouvernanten im englischen Bürgertum; auch bei Smyth initiierte eine deutsche Gouvernante, die bereits am Leipziger Konservatorium studiert hatte, ihre intensive Beschäftigung mit Musik.

Den Schwierigkeiten und Erfolgen musikalischer Professionalisierung von Frauen im Kontext von „Frauenbewegung und Antifeminismus um 1900“ widmete sich die erste Sektion. Rebecca Grotjahn arbeitete die Rolle der Musik in den Argumentationen von Otto Weininger und Paul J. Möbius heraus, die im Fehlen „genialer Komponistinnen“ den Beweis sahen, dass Frauen unfähig zu künstlerischem Schöpfertum seien. Amanda Harris (Sydney) beleuchtete Wechselbeziehungen zwischen Frauenbewegung und Musikleben in England, Deutschland und Frankreich. Susan Wollenberg (Oxford) untersuchte die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Smyth 1926 als historischen Markstein der akademischen Repräsentation in Oxford. Elizabeth Woods (New York) Beitrag beschrieb Smyth' „Kampf“ gegen zunehmende Schwerhörigkeit und zeigte, wie das Körpergedächtnis in ihren späten Kompositionen zu Teilen die Funktionen des Gehörs zu übernehmen vermochte.

Die zweite Sektion verfolgte Smyth' Selbstentwürfe in Kompositionen und autobiographischen Schriften. Elizabeth Kerteszs (Melbourne) Beitrag beschrieb den Modus des Kämpferischen, mit dem sie etwa ihr Musikstudium gegen den väterlichen Willen durchsetzte und Aufführungen ihrer Werke betrieb, als zentralen Bestandteil ihrer Selbstdarstellung. Melanie Unseld verband die Reflexion autobiographischen Schreibens mit der Befragung des ebenso großen wie heterogenen Korpus autobiographischer Publikationen von Smyth, woran der Vortrag von Elicia Clements (Toronto) anknüpfte, die intertextuelle Bezüge in Korrespondenzen und Schriften von Smyth und

Virginia Woolf aufwies. Kompositorischen Aspekten von Identität widmeten sich zwei Beiträge. Die Pianistin Liana Sebescu (Amsterdam) beschrieb vor ihrem Vortrag früher Variationen den Zusammenhang von Liebe und Tod in Smyth' Musik; Cornelia Bartsch erprobte poststrukturalistische Theorien des Lyrischen Ichs an frühen Liedern.

Die am lebhaftesten diskutierte dritte Sektion thematisierte Smyth' intime Nähe zu Frauen im Kontext des Homosexualitätsdiskurses um die Jahrhundertwende. Margaret Hunt (Amherst MA) verfolgte die Geschichte weiblicher Homosexualität und setzte dem traditionellen Opferdiskurs die kontrovers aufgenommene These entgegen, gleichgeschlechtliche Liebe unter Frauen sei im 19. Jahrhundert vielfach keinen schwerwiegenden Repressionen ausgesetzt gewesen. Kordula Knaus (Graz) interpretierte die Darstellung homosexueller Figuren in Opern des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von „Verharmlosung“ literarischer Vorlagen und Pathologisierung homoerotischen Begehrens, während Christa Brüstle (Berlin) Aspekte homosexueller Identität in Werken Michael Tippetts thematisierte. Leider konnte Sophie Fuller (London) krankheitsbedingt ihre Deutung von Smyth' Opern nicht einbringen, so dass nur ein Beitrag dieser Sektion direkt auf Smyth bezogen war: Den Ausführungen Erik Dremels (Halle/Saale) zufolge ist Smyth' *Mass in D* (1891) durch die Verquickung von religiöser Suche und Zuneigung zu ihrer römisch-katholischen Freundin Pauline Trevelyan motiviert.

Die musikhistorische Verortung von Smyth war Thema der vierten Sektion. Am Beispiel des Einakters *Der Wald* zeigte Aidan Thomson (Belfast), dass dessen negative Rezeption durch die britische Presse maßgeblich von der Wahrnehmung als wagnerianisch und damit als „zu deutsch“ geprägt war. Unter gattungsgeschichtlicher Perspektive diskutierte Jürgen Schaarwächter (Karlsruhe) die Position der Chorsinfonie *The Prison* zwischen Sinfonie und Oratorium. Pavel B. Jiracek befragte den Orientalismus in einigen Kompositionen Smyth' vor dem Hintergrund einer postkolonialen Analyse ihrer Reisebeschreibungen von Ägypten, was den Zusammenhang der Kategorien Gender, Race und Class noch einmal in ein neues Licht rückte.

Bei der abschließenden Podiumsdiskussion trugen Vertreter von musikalischer Praxis, Medien und Forschung Ideen zusammen, wie Werke außerhalb des traditionellen Kanons in das Musikleben integriert werden könnten. Der wissenschaftliche Austausch profitierte von der Einbettung der Tagung in das Ethel Smyth Festival 2008, dessen Programm neben Konzerten auch eine Ausstellung in der Lippischen Landesbibliothek beinhaltet.

Anger (Steiermark), 9. November 2008:

„Musikanthropologie und Musikethnologie heute“. Wolfgang Suppan zum 75. Geburtstag

von Helmut Brenner, Graz

Anlässlich des 75. Geburtstages von Wolfgang Suppan fand unter dem Titel „Musikanthropologie und Musikethnologie heute“ in Anger in der Steiermark ein vom Grazer Institut für Musikethnologie ausgerichtetes dreitägiges Symposium statt.

Suppan begann als Musiker und kam erst im Verlauf seiner Studien am Grazer Konservatorium und an der dortigen Universität zur Musikwissenschaft, doch auch als Wissenschaftler war und ist ihm wichtig, die Musizierpraxis – speziell für den Amateurmusikbereich – nicht aus den Augen zu verlieren. Wissenschaftlich geprägt wurde Suppan vor allem durch Hellmut Federhofer, aber auch durch Persönlichkeiten wie Joseph Marx, Viktor von Geramb oder Hans Koren, um nur einige zu nennen. Er promovierte 1959 an der Karl-Franzens-Universität in Graz mit der Dissertation *Heinrich Eduard Joseph von Lannoy. Leben und Werk* (Graz 1960) und habilitierte sich 1971 an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz über *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Tutzing 1973). Nach Jahren am Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde und am

Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau wurde Suppan 1974 nach Graz berufen und übernahm den Lehrstuhl für Musikethnologie und damit verbunden die Leitung des Instituts für Musikethnologie an der damaligen Hochschule – heute Universität – für Musik und darstellende Kunst in Graz, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2001 durch mehr als ein Vierteljahrhundert Forschung und Lehre prägte und das Institut für neue thematische Schwerpunkte öffnete: Europäische und vergleichende Volkslied- und Volksmusikforschung, Anthropologie der Musik, Landeskundliche Musikforschung in der Steiermark und Blasmusikforschung wurden unter seiner Führung den „klassischen“ Themen der Musikethnologie am genannten Institut hinzugefügt.

Eröffnet wurde die Tagung von Wolfgang Suppan selbst, der unter dem Titel „Zwischen steirisch-landeskundlicher und ethnologischer, blasmusikalischer und anthropologischer Musikforschung“ einen großen retrospektiven Bogen seiner Forscherlaufbahn spannte. Die weiteren Referenten des ersten Tages sind im Wesentlichen Mitstreiter Suppans von frühen Tagen an. Oskar Elschenk aus Bratislava sprach über „Geschichte und Gegenwart anthropologischer Einflüsse in musikwissenschaftlichen und ethnologischen Untersuchungen“ und Zoltan Fálvy aus Budapest über „Die Volksmusik heute bei den Tschango-Ungarn (Östlich der Karpaten)“. Den Reigen der Folgegeneration – die größtenteils den zweiten Tag prägten – eröffnete Franz Kerschbaumer aus Graz mit „Die Bedeutung der Fidel und der Small String Bands für die Entstehung des Jazz“, gefolgt von August Schmidhofer aus Wien („Musik und Trance: Massenpsychologische und gruppendynamische Aspekte“), Regine Allgayer-Kaufmann aus Wien („Was der Mensch sei. Überlegungen zur Beziehung von Musik und Tanz“), Gerd Grupe aus Graz – Suppans Nachfolger am Institut – („Zu uses and functions am Beispiel qawwali“), Helmut Brenner aus Graz („Probieren geht über Studieren? Fallbeispiele zur Einbettung realer ethnomusikologischer Projekte in die universitäre Lehre“), Bernhard Habla aus Oberschützen („Zur Aufführungspraxis von Blasmusik unter besonderer Berücksichtigung historischer Aspekte“), Klaus Aringer aus Graz („Die Bach Quellen der Sammlung Lannoy“), Thomas Hochradner aus Salzburg („Land unsrer Väter, lass jubelnd dich grüßen. Zu Geschichte und Gegenwart der Salzburger Landeshymne“) und Engelbert Logar aus Graz („Beiträge zur Diskographie der musikethnologischen Feldforschungen von Prof. Wolfgang Suppan“). Der dritte Tag gehörte dem Nachwuchs, Grazer Diplomanden und Doktoranden und gewissermaßen „Enkelschüler“ Suppans: Babak Nikzat sprach über „Šarveh, eine Gesangstradition im Südiran“, Guido Ladinig über „Rezeptionskontexte des *Berimbau* im Wandel der Zeit“ und Rainer Schütz über „*Balungan*. Quantifikation und Modellierung als Forschungsinstrument“. Faktisch alle Themen des Symposiums hatten in der einen oder anderen Weise Bezug zu Suppans Wirken und wiesen so auch auf die thematische Breite des Geehrten hin.

Zum runden Geburtstag wünschten die Teilnehmer des Symposiums, dass Gesundheit und Schaffenskraft es Wolfgang Suppan erlauben mögen, noch lange im Dienste der Musikwissenschaft aktiv zu bleiben – und dass er auch noch lange dazu Lust verspüren möge – *ad multos annos!*

Wien, 20. bis 22. November 2008:

„Die Revolution 1848/49 und die Musik“

von Alexander Rausch, Wien

Im Rahmen ihres Forschungsprojekts *Musik – Identität – Raum. Zentraleuropäische Perspektiven auf die Musikgeschichte Österreichs* (Leitung: Gernot Gruber) veranstaltete die Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ein internationales Symposium über die Revolution von 1848. In seinem Eröffnungsvortrag interpretierte der Historiker Wolfgang Häusler (Wien) musikalische Manifestationen wie die studentischen Katzenmusiken, das Fuchslied *Was kommt dort von der Höh*, Arbeiterlieder oder die umtextierte *Marseillaise* als sozialen und politischen Protest gegen staatliche wie klerikale Institutionen, wobei er die Rolle des Theaters an der Wien (mit Roderich Benedix' Studentenkomödie *Das bemooste Haupt* inklusive

Katzenmusik) und des Leopoldstädter Theaters (mit Johann Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*) betonte. Einige der erwähnten Revolutionsmusiken, darunter auch die Polka *Ligourianer-Seufzer* von Johann Strauß Sohn (anlässlich der Vertreibung der Redemptoristen aus Wien) oder das Fuchslied mit einem Text auf den Außenminister Ficquelmont, wurden in einem Konzert unter der Leitung von Evelyn Fink-Mennel (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) dargeboten.

Den ersten Block zu „Musik und Kritik“ begann Hubert Reitterer (Wien) mit der Präsentation kaum beachteter Quellen wie des Tagebuchs des Beamten Mathias Franz Perth, des persiflierenden Traktats *Das Ganze der Katzenmusik* eines Dr. Triangel und von Bildmaterial in Form von Flugblättern. Einen Überblick über die auf die Märztage Bezug nehmenden Märsche, Marschlieder und die wenigen Tänze gab Thomas Aigner (Wien), wobei er neben Johann Strauß (Vater) und seinem „revolutionären“ Sohn sowie Philipp Fahrbach sen. auch heute unbekanntere, jüngere Komponist(inn)en erwähnte, die häufig Märsche für die diversen Nationalgarden bzw. Constitutions-Märsche schrieben. Gernot Gruber (Wien) beleuchtete den „Spielmann der Revolution“ Alfred Julius Becher, der als Redakteur des Journals *Der Radikale* im November 1848 hingerichtet wurde. Bechers auf sonderbare Weise avantgardistisches *A-Dur-Streichquartett*, von dem das Auditorium live Kostproben erhielt, kann – entgegen der These von Carl Dahlhaus – als exemplarisch für eine Koinzidenz von politischer und künstlerischer Revolution gelten. Ebenfalls auf Becher und seinen *Trauermarsch* in a-Moll (dessen offene Quinten satztechnische und gesellschaftliche Freiheit symbolisieren), weiters auf L. A. Frankls, von Benedict Randhartinger, Franz von Suppé und vielen anderen vertontes Lied *Die Universität*, auf Albert Lortzings Oper *Regina* und auf Carl Haslingers Tongemälde für Klavier *Die 3 Märztage* ging Erich Wolfgang Partsch (Wien) ein. Die Initiatorin und Organisatorin der Tagung Barbara Boisits (Wien) erläuterte am Beispiel Eduard Hanslicks die durch die Revolution geweckten Hoffnungen der durchaus erzieherisch motivierten Musikkritiker auf qualitative Verbesserung des Musiklebens hinsichtlich Kanonisierung des Konzert- und Opernrepertoires sowie Professionalisierung der Aufführungen. In dem Programm einer „Wiener Revolutions-Symphonie“ wurde in der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* vom 29.6.1848 auf die Zeitereignisse angespielt. Frank Hentschel (Gießen) wies in der 1851 verfassten Musikgeschichte Franz Brendels, die auf Gustav Schilling zurückgeht, ein Denkmodell der Emanzipation nach und erörterte eine Verbindung zur Revolution im Sinne einer *longue durée*.

Der zweite Schwerpunkt widmete sich „Mythen und Rezeptionen“. Antonio Baldassarre (Zürich) hielt Dahlhaus' These von der musikhistorisch „peripheren“ Revolution das Opernschaffens Giuseppe Verdis entgegen: Obwohl dieser als Anhänger Giuseppe Mazzinis erst später zum Hauptakteur einer großen Risorgimento-Erzählung gemacht wurde, irritiert der Stilwandel in *La battaglia di Legnano* (1849). Vlasta Reittererová (Prag/Wien) stellte die 1848 am ständischen Theater in Prag uraufgeführte Oper *Bianca und Giuseppe* von Jan Fridrich Kittl vor (Libretto von Richard Wagner), eine Revolutionsoper in der Tradition der Grand Opéra. Péter Halász (Budapest) machte mit Vertonungen des ungarischen Nationalliedes von Sándor Petöfi bekannt und spannte den Bogen von den Kossuth-Weisen der Volksmusik bis zu Béla Bartóks Symphonischer Dichtung *Kossuth* von 1903. Hermann Blume (Wien) spürte in einer Analyse von Franz Schuberts Lied *Memnon* (nach Johann Mayrhofer) dem Weltschmerz im Vormärz nach. Werner Telesko (Wien) zeigte verschiedene Genres der bildenden Kunst, die sich zum Teil in mythisierender Weise auf die Märztage beziehen.

Im dritten Themenblock wurden „Institutionen und Vernetzungen“ behandelt. Susanne Antonicek (Wien) beschrieb die Situation der Wiener Hofmusikkapelle im Jahr 1848 mit der zentralen Figur Ignaz Assmayr, das vom Obersthofmeisteramt erlassene Gebot der Geheimhaltung amtlicher Maßnahmen und die Nachwirkungen. Christian Fastl (Wien) informierte über das Männerchorwesen in Österreich um 1848, über Neugründungen wie Auflösungen etlicher Chöre und zitierte zeitgenössische Berichte. Häufiger Bestandteil der Auftritte u. a. der Salzburger Liedertafel und der Männergesangsvereine in Linz, Graz und Wien war die effektvolle „Hymne“ *Des Deutschen Vaterland* von Gustav Reichardt, die den deutschen Einigungsgedanken ausdrückte. Viktor Velek (Brno) umriss die in der tschechischen nationalen Identitätsfindung umstrittene Rolle des Heiligen Wenzel, der für die Revolution instrumentalisiert wurde. Werke wie die Oper *Drahomíra*

von František Škroup sind im Kontext des Slawenkongresses (beim Prager Pfingstaufstand wurde die Hymne *Hej Slováci/Sloveni* gesungen) bzw. der Gründung der St. Wenzels-Bruderschaft zu sehen. Einen Einblick in die Ereignisse der Märzrevolution in Klagenfurt anhand der Erinnerungen des Schriftstellers und Historikers Friedrich Pichler gab Walburga Litschauer (Wien). Katzenmusiken, der erste öffentliche Auftritt des Klagenfurter Männergesangvereins (mit dem Kärntner Heimatlied *Dort, wo Tirol an Salzburg grenzt*), Revolutionsgesänge und die Musikbände bestimmten das Musikleben der Stadt. Vjera Katalinić (Zagreb) behandelte die Musikkultur in Zagreb/Agram, deren Institutionen 1848 in eine wirtschaftliche Krise stürzten. Dagegen wurde Banus Josip Jelačić zu einem Nationalhelden, auf den zahlreiche Märsche (von Johann Strauß Vater oder Ferdo Livadić) komponiert wurden. Jana Lengová (Bratislava) präsentierte Revolutionslieder der Slowaken, die 1848 erst auf Seiten Ungarns standen, sich aber dann nach Wien orientierten. Die Textsammlung *Slowakischer Nationaler Liederkrantz* enthält Lieder über den Fluss bzw. die Stadt Nitra und das Tatra-Gebirge. Björn R. Tammen (Wien) interpretierte Briefe des Prager Musikschuldirektors Joseph Proksch als ambivalente Haltung zur Revolution: von reaktionärer Ablehnung der Pressefreiheit bis zu protorevolutionärem missionarischem Eifer und einem musikpädagogischen Manifest in Form eines Jahresberichtes (1849). Jutta Toelle (Berlin) referierte die bewegte Vita des erfolgreichen Impresario Bartolomeo Merelli, dessen Wirken für die italienische Stagiome am Kärntnertorttheater mit Unterbrechung (an der Mailänder Scala) von 1836 bis 1859 reichte. Gerlinde Haid (Wien) stellte den Ausseer Volkssänger Johann Kain vor, der bei der Revolution in Wien im Sold des Kaisers stand und 1849 am Ungarnfeldzug teilnahm. In seinen acht handschriftlichen Liederbüchern überlieferte er über 500 Texte, von denen die *Aufmunterung zum Kampf* musikalisch vorgetragen wurde.

Die Referate der am Schauplatz der Wiener Revolution, der alten Universität, abgehaltenen Tagung sollen im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften publiziert werden.

Mainz, 21. und 22. November 2008:

„Das deutsche Kirchenlied. Bilanz und Perspektiven einer Edition“

von Rainer H. Jung, Lörrach

Veranstaltet von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds e. V. in Verbindung mit dem Ausschuss für musikwissenschaftliche Editionen der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften fand in Mainz eine zweitägige internationale Tagung statt. Anlass war das Auslaufen der Edition der Melodien aus gedruckten Quellen zum Ende des Jahres 2008 (Teil III des Projektes *Das deutsche Kirchenlied*).

Einleitend und rückschauend schilderte der Editionsleiter Joachim Stalman (Uetze) die 40-jährige „bewegte Geschichte“ der Edition. Er dankte vielen Unterstützern, vor allem aber der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur für die Förderung der Gesellschaft seit deren Gründung 1983 und dem Bärenreiter-Verlag für die verlegerische Betreuung seit 1993.

In der Sektion „Vorlagen und wechselseitige Beziehungen“ begann Franz Karl Praßl (Graz). Er berichtete über verschiedene liturgische Ordnungen vom Mittelalter bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Ulrike Hascher-Burger (Utrecht) wies anhand des Repertoires zweier Gebetbücher aus den Frauenklöstern Medingen und Walsrode dem geistlichen Lied eine Katalysatorfunktion zu in der Förderung der Konzentration und Stärkung des Gottesverhältnisses. Hans-Otto Korth (Kassel) widmete sich in einer ins Detail gehenden Analyse den Gegebenheiten der Entstehung von Luthers Melodie *Vom Himmel hoch* von 1539 und ihrer Herkunft. Hiernach erläuterte Édith Weber (Paris) sprachliche, rhythmische und melodische Anpassungsprobleme und deren Lösungen bei Melodien des Genfer Psalters. Anhand des Marienliedes *Dich edle Königin wir ehren* und des *Te deum laudamus* führte Gisela Kornrumpf (München) aus, „wie ein Liedtext zu seiner Melodie“ kommen konnte.

Jürgen Heidrich (Münster) machte in der Sektion „Kompositionen“ aufmerksam auf das Repertoire von Kirchenliedmessen im 16. Jahrhundert und erläuterte verschiedene kompositorische Verfahrensweisen. Michael Praetorius als Sammler von Kirchenliedern war Gegenstand des Referates von Helmut Lauterwasser (München). Vorgestellt wurden die neun Bände umfassenden *Musae Sioniae*. Werner Breig (Erlangen) lenkte den Blick ins 18. Jahrhundert, auf die Satztechniken beim Choralkanon im Werk Johann Sebastian Bachs, und erhellte Lösungen kompositorischer Probleme beim Kanon.

Die Kantaten *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140) und *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95) wurden am Abend in der Augustinerkirche aufgeführt. Es musizierten vier Gesangssolisten und Mitglieder des Staatstheaters Kassel unter der Leitung von Eckhard Manz (Kassel). Jürgen Henkys (Berlin) hielt den Festvortrag, in dem er seine Gedanken „Über die Zukunft der Kirchenliedforschung“ formulierte. Er beklagte das zu frühe Ende der Edition, warb aber zugleich für eine verstärkte, interdisziplinäre hymnologische Forschung mit maßgeblicher Beteiligung der Theologie.

Der zweite Tag war in drei Sektionen unterteilt. Elke Axmacher (Berlin) und Irmgard Scheitler (Würzburg) sprachen über „Kirchenlieder im theologischen und germanistischen Kontext“. Im ersten Referat wurden die Teilnehmer am Beispiel von Paul Gerhards „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“ eingeweiht in die Konstruktionsprinzipien des Textes und den dahinterstehenden theologischen Inhalt. Überaus kurzweilig gestaltete sich Scheitlers Referat über „Kirchenlieder und liturgische Gesänge im Schauspiel der Frühen Neuzeit“, welches in eine angeregte Diskussion mündete.

Die vier Vorträge der zweiten Sektion handelten von „Kirchenlied-Quellen“. Stefan Morent (Tübingen) erörterte Einflüsse der Dominikanischen Liturgie auf das Hymnar des Deutschen Ordens. Ute Evers (Augsburg) erarbeitete Beispiele für Lieder in Gesangbüchern, deren weltliche Vorlagen verschollen sind und die nur noch z. B. durch Tonverweise bei Kirchenliedern überliefert sind. Andreas Marti (Bern) beschrieb die Umstände der Entstehung und den Inhalt des in Bern 1606 gedruckten Gesangbuches. Ähnliche Analysen bot Ilona Ferenczi (Budapest) anhand zweier ungarischer Quellen aus Ódenburg (Sopron).

In der abschließenden Sektion „Perspektiven“ reflektierte Friedhelm Brusniak (Würzburg) das Schaffen Rudolf Alexander Schröders. In die Geschichte des Deutschen Volksliedarchivs und die aktuelle, im Internet verfügbare Präsentation der Arbeiten des Instituts führte Michael Fischer (Freiburg) ein. Das Referat der langjährigen Mitarbeiterin der Edition, Daniela Wissemann-Garbe (Marburg), beschloss die Tagung. Die Referentin betonte die lebendige Tradition und Beständigkeit vieler Melodien aus vergangenen Jahrhunderten, die sich noch in heutigen Gesangbüchern finden.

Koblenz, 25. November 2008:

„Musik in Noten – Wege der musikalischen Editionswissenschaft“

von Gerhard Poppe, Dresden/Koblenz

Die Universität Koblenz-Landau mit ihren beiden, etwa 150 Kilometer voneinander entfernten Standorten ist innerhalb der deutschen Musikwissenschaft bisher kaum in Erscheinung getreten. Entsprechend der Entstehung dieser Universität aus Pädagogischen Hochschulen war das Fach bisher vorrangig an die Ausbildung von Lehrern für Grundschulen und Sekundarstufe I gebunden, und die Möglichkeit des Magisterstudiums wurde – wie auch in anderen geisteswissenschaftlichen Fächern – eher selten genutzt. Nachdem die beiden Professuren für Musikwissenschaft seit dem Sommersemester 2008 auf dem Campus Koblenz zusammengeführt worden sind, bietet sich nun die Möglichkeit einer Profilierung – nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass die Historische Musikwissenschaft traditioneller Prägung in anderen Instituten der Region seit einiger Zeit auf dem

Rückzug begriffen ist. Auch im Hinblick auf einen in Vorbereitung befindlichen Masterstudiengang Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Editionspraxis hatte das Koblenzer Institut für Musikwissenschaft und Musik zu einem eintägigen Symposium „Musik in Noten – Wege der musikalischen Editionswissenschaft“ eingeladen, bei dem unterschiedliche Konzepte von Gesamtausgaben und anderen Musikeditionen erörtert werden sollten.

Nach einer allgemeinen Einführung erläuterte Petra Weber-Bockholdt (Koblenz) mit Beethovens Bearbeitungen schottischer Lieder einen besonders anspruchsvollen Fall, der eine grundsätzliche Reflexion des Verhältnisses von Autorenintention und den unterschiedlichen Quellen- und Publikationsebenen geradezu herausfordert. Armin Raab (Köln) stellte Erfahrungen bei den Forschungen zur Haydn-Überlieferung und -Edition vor, während Armin Koch (Düsseldorf) die Unterschiede zwischen den Editionsrichtlinien der Mendelssohn- und Schumann-Gesamtausgabe an konkreten Beispielen erörterte. Hier zeigte sich das undiskutierte Nebeneinander solcher Editionsrichtlinien, die jeweils unabhängig voneinander und weitgehend ohne Seitenblick auf andere, vergleichbare Projekte erarbeitet wurden. Christian Speck (Koblenz) gab eine Übersicht zu den Besonderheiten der Boccherini-Überlieferung und stellte das Konzept der 2005 begonnenen und auf 90 Teilbände berechneten *Opera omnia Luigi Boccherini* vor, während Rudolf Rasch (Utrecht) und Fulvia Morabito (Lucca) die Herausgabe von Duetten und Sonaten sowie der Gitarrenquintette dieses Komponisten behandelten. Roberto Illiano (Lucca) stellte mit seinem Vortrag „Emblematic Cases in the Critical Edition of Muzio Clementi's Complete Works“ ein im deutschsprachigen Raum ebenfalls eher wenig bekanntes Editionsprojekt und seine Besonderheiten vor. Insgesamt bot die Tagung bei aller Kürze einen vorzüglichen Überblick zu Konzept und Arbeitsweise ganz unterschiedlicher Gesamtausgaben sowie zu Möglichkeiten und Grenzen eines Vergleichs untereinander. Eine Fortsetzung des begonnenen Gesprächs mit ähnlichen Symposien in lockerer Folge ist geplant.

München, 12. und 13. Dezember 2008:

„Olivier Messiaen und die französische Tradition“

von Inga Mai Groote, Berlin

Zum Abschluss des Messiaen-Jahres 2008 fand ein von Peter Jost und Stefan Keym organisiertes internationales Symposium „Olivier Messiaen und die französische Tradition“ statt, das von der AMEFA (Association Musicale d'Études Franco-Allemandes e. V., Saarbrücken) in Zusammenarbeit mit der Universität Leipzig und dem Institut français de Munich mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft in München veranstaltet wurde. Unter den – trotz des anlässlich des Jubiläumsjahres verstärkten Forschungsinteresses – verbleibenden Desiderata widmete sich das Symposium dabei besonders dem Verhältnis des Komponisten zu Vorbildern und Zeitgenossen, um Messiaens Selbstdarstellung als weitgehend unabhängig von Vorbildern und Schulbildungen agierender Künstler zu hinterfragen und zur Einordnung seines Schaffens in größere kulturelle Strömungen in Frankreich beizutragen.

Ein Block von Beiträgen widmete sich der Stellung Messiaens im Verhältnis zu anderen Komponisten: François de Médicis (Montreal) behandelte Messiaens Verhältnis zu Debussys *Pelléas et Mélisande*, das zu den wenigen von Messiaen selbst als prägend angegebenen zeitgenössischen Werken zählt. Wolfgang Rathert (München) befasste sich mit der Konzeption musikalischer Zeit bei Igor Strawinsky und deren Umdeutung durch Messiaen. Oliver Vogel (Berlin) beschrieb Messiaens Haltung gegenüber Erik Satie, die trotz stark divergierender ästhetischer Auffassungen allmählich positiver wurde. In mancher Hinsicht vergleichbare Konstellationen beschrieb der Beitrag von Jens Rosteck (Nizza) zu den Mitgliedern des Groupe des Six, trotz anfänglicher Konfrontation, besonders manifest in Messiaens Ablehnung Cocteaus, profitierte Messiaen – abgesehen von kompositionstechnischen Berührungspunkten – von deren Unterstützung. Der Beitrag von Ulrich Linke (Köln) zur Beziehung Messiaens zu seinem Lehrer Maurice Emmanuel, der sich zum Beispiel mit Vogelgesang beschäftigte hatte, aber von Messiaen nur für die Arbeit mit folkloristischem

Material gewürdigt wird, verwies auf die Frage nach bewussten Verschleierungen in Messiaens Selbstdarstellung. Stefan Keym (Leipzig) zeigte am Verhältnis Messiaens zu Charles Tournemire auf, dass Messiaens Wertschätzung sich nicht nur auf die Persönlichkeit eines prononciert katholischen Komponisten bezog, sondern Übereinstimmungen auch in ästhetischen Konzepten und stilistischen Elementen zu beobachten sind. Lucie Kayas (Paris) stellte auf reicher Materialbasis die dauerhaften Kontakte Messiaens zu Jolivet dar und wies auch auf die Unterschiede in beider Ausbildungsgang hin.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen behandelte Messiaen vor dem Hintergrund größerer Traditionslinien und Strömungen: Thomas Kabisch (Trossingen) näherte sich Messiaens Klaviermusik mit einem problemgeschichtlichen Ansatz und wies besonders auf die Bedeutung collageartiger Techniken hin. Thomas Daniel Schlee (Wien) unternahm eine Einordnung Messiaens in die französische Orgeltradition in der durch seinen Lehrer Dupré auf Alexandre Guilmant zurückgehenden Linie mit ihrer Betonung des ‚métier‘. Stephen Broad (Glasgow) thematisierte anhand der Bewegung des Art sacré das Verhältnis der katholischen Kirche zu moderner Kunst und wies auf das Zusammentreffen wichtiger Etappen von Messiaens schöpferischer Karriere mit Wendepunkten dieses Diskurses hin. Damien Ehrhardt (Évry) verfolgte in einer doppelten Perspektive die Konstruktion des französischen Musikgeschichtsbildes in Abgrenzung besonders zu deutschen Modellen und diskutierte das Phänomen der Konstitution kultureller Identität, die besonders im Bereich der Theorie uneindeutige Traditionsbezüge zeigt. Elke Lindhorst (Köln) charakterisierte die Bewegung des *Renouveau catholique* und wies auf mögliche Verbindungen Messiaens zu einschlägigen literarischen Vertretern hin. Der Beitrag zum *Surréalisme* musste wegen Verhinderung von Jeremy Drake (Norwich) leider ausfallen, wird aber in der geplanten Publikation zum Symposium erscheinen.

Insgesamt vermittelten die breit gefächerten und ausgewogenen Beiträge und Diskussionen Einblicke in die bewussten Versuche Messiaens, den Platz, an dem er in der Tradition gesehen werden wollte, zu bestimmen, und ließen zugleich durch die Aufarbeitung des historischen Kontextes seine Position in der französischen Musik in den Jahrzehnten, die von einer besonderen Pluralität der Ästhetiken geprägt sind, deutlicher werden.

Wien, 15. und 16. Januar 2009:

„Internationaler Bruckner-Workshop.

Fassungen / Schaffensprozess / Aktuelle Editionsprojekte“

von Rainer Boss, Bonn

Nach einem Konzept von Erich Wolfgang Partsch (Wien) befasste sich der international besetzte Workshop in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum einen mit dem Problem der Fassungen bei Bruckner, das insbesondere in seiner Symphonik die Forschung seit Jahrzehnten beschäftigt. Zum anderen wurde eine Reihe von neuen Editions-Projekten vom *Bruckner-Handbuch*, *-Lexikon*, *-Werkverzeichnis* sowie *-Briefen* bis hin zu brandaktuellen neuen Forschungsergebnissen zu Bruckners Biographen August Göllerich vorgestellt.

Der erste Workshop-Tag im Clubraum des berühmten Akademiegebäudes ging die Fassungsproblematik zunächst allgemein und aus Sicht benachbarter Disziplinen wie Literatur und bildender Kunst an. Gernot Gruber (Wien) führte in die Thematik anhand von „Beispiele[n] aus der Mozart-Forschung“ ein. Walburga Litschauer und Mario Aschauer (Wien) beleuchteten Fassungsprobleme bei Franz Schubert, während Johann Lachinger (Linz) „Zur Frage der Autonomie von Journal- und Buchfassungen“ im Falle von Adalbert Stifters Erzählungen Stellung nahm und Werner Telesko (Wien) „ Fassungen in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“ untersuchte. Mit der Präsentation neuer Ergebnisse zur Bruckner-Chronologie von Franz Scheder (Nürnberg) manifestierte sich dann bereits der konkrete Bruckner-Bezug.

Der zweite Tag, diesmal im Theatersaal, begann mit Forschungsberichten zu einzelnen Bruckner-Werken und deren jeweiliger Fassungsproblematik. Thomas Röder (Erlangen/Würzburg) berichtete von der *Ersten Symphonie*, deren ursprüngliche Linzer Fassung sich gegenüber späteren Umarbeitungen durchgesetzt hat. Alexander Herrmann (Wien) stellte „Neu entdeckte Primärquellen zur *Achten Symphonie*“ vor, die sich zu einer neuen, zwischen den beiden bekannten Fassungen von 1887 und 1890 chronologisch einzuordnenden Lesart zusammenbauen lassen. Paul Hawkshaw (New Haven) definierte den Begriff ‚Fassung‘ anhand von Bruckners *Achter Symphonie* und seiner *Messe in f-Moll*.

Die nächste Gruppe an Vorträgen stellte den Bezug zur musikalischen Praxis her. Rainer Boss (Bonn) berichtete über „Ungebändigte Fassungsvielfalt in 100 Jahren Tonträgergeschichte bei Bruckner“, dessen großer Schöpfergeist gleich einem Jazzmusiker der Neuzeit eine Fülle von unterschiedlichen Strukturen zum gleichbleibenden Sujet aufzubauen verstand, die zunehmend auch in ihrer originalen Ur-Version der Erstfassungen auf dem Konzert- und Tonträgermarkt präsent sind. Thomas Leibnitz (Wien) analysierte den Stellenwert der Erstdruckfassungen von Bruckners Symphonien, deren Edition vielfach unter Beeinflussung der Bruckner-Schüler Franz und Josef Schalk sowie Ferdinand Löwe erfolgten und zu schweren, auch formalen Eingriffen wie im Finale der *Fünften Symphonie* führten. Roberto Paternostro (Wien) stellte die „Fassungsproblematik aus der Sicht eines Dirigenten“ dar, der sich im Gegensatz zum rein wissenschaftlichen Ansatz vorrangig mit der musikalischen Praxis konfrontiert sieht: Veranstalter, die für Fassungsfragen nicht offen sind, Orchester, die aufgrund finanzieller Engpässe aus veralteten Ausgaben spielen, und schließlich Fragen der Spielbarkeit, die wie in der *Dritten Symphonie* eine entscheidende Rolle spielen. Ein Roundtable (Paternostro, Hawkshaw, Leibnitz, Boss, Röder, Herrmann) unter der Leitung von Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) vertiefte die Diskussion um praktische und wissenschaftliche Anforderungen der Fassungsthematik bei Bruckner.

Abschließend wurden aktuelle Forschungsprojekte vorgestellt: zum einen die Metamorphose „Vom *Bruckner-Handbuch* zum *-Lexikon*“ durch Uwe Harten (Wien), zum anderen ein im Verlag Metzler erscheinendes alternatives *Bruckner-Handbuch*, dessen Konzept vom Herausgeber Hinrichsen präsentiert wurde. Partsch berichtete gemeinsam mit Konrad Antonicek (Wien) über das *Bruckner-Werkverzeichnis* (WAB), dessen Ausweitung vom reinen Buchformat zum Internet-Angebot mit Zugang als Computerdatenbank geplant ist. Andrea Harrandt (Wien) sprach über die Neuauflage der *Bruckner-Briefedition* im Rahmen der Gesamtausgabe, die nach einer Reihe von Neuerwerbungen der Österreichischen Nationalbibliothek in den Jahren 2000–2008 1.030 Briefe umfasst, 660 von Bruckners Hand. Elisabeth Maier (Wien) setzte den bemerkenswerten Schlusspunkt dieses sehr gelungenen und spannenden Workshops mit der Präsentation neu aufgefunderner Quellen (Briefe etc.) zum Bruckner-Biographen Göllicherich.

Im Jahre 2008 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 76 der insgesamt 109 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachtrag 2006

Klausenburg (Cluj, Rumänien). *Academia de Muzică „Gheorge Dima“.* Albert Sassmann: Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein.

Nachträge 2007

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Christina Hospenthal: Tropen zum Ordinarium missae in St. Gallen. Untersuchungen zu den Beständen in den Handschriften St. Gallen, Stiftsbibliothek 381, 484, 376, 378, 380 und 382.

Salzburg. *Universität Mozarteum. Abteilung für Musikwissenschaft.* Herbert Lindsberger: Flüchtigkeit oder beabsichtigte Variation. Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012) in der Abschrift Anna Magdalena Bachs und deren Übertragung für Viola.

Promotionen 2008

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Daniela Galle: Ignaz von Beeckes Singspiele – ein Beitrag zur Geschichte der Gattung am Ende des 18. Jahrhunderts.

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Maike Smit: Media vita in morte sumus. Studien zur Überlieferung und zu den textlich-musikalischen Erweiterungen einer mittelalterlichen Antiphon.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Berlin. *Universität der Künste. Fakultät Musik.* Heike Blumenberg: De lamentatione Jeremiae Prophetiae. Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert. □ Marie-Therese Hommes-Schreiber: Politische Implikation im kompositorischen Handeln der Anton Webern-Schüler Karl Amadeus Hartmann und Ludwig Zenk. □ Rebekka Hüttmann: Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien. □ Vera Schmid: Oratorium und Musikfest: Zur Geschichte des Oratoriums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Andrea Welte: Musikalisches Geschichtsbewusstsein – Geschichtlichkeit von Musik als didaktische Herausforderung im Instrumentalunterricht. □ Daniel Zwiener: Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogische Konzeption.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Stephan Aderhold: Der Schlaf und sein Bild im Dienst der Frömmigkeit am Beispiel des deutschen Kirchenliedes. □ Michael John: Sowjetische Musik der 20er-30er Jahre. Über die Anfänge des sozialistischen Realismus in der Musik. □ F. Javier Romero Naranjo: Die Entwicklung der Mehrhörigkeit in Spanien im 17. Jahrhundert. Untersuchungen der liturgischen Werke auf Latein von Diego Durón de Ortega (1653–1731) sowie seiner Vorgänger und Zeitgenossen.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Theaterwissenschaft. Seminar für Musikwissenschaft.* Frédéric Döhl: „...That old barbershop sound.“ Die Entstehung einer Tradition amerikanischer A-cappella-Musik.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Knud Breyer: Johannes Brahms' op. 76, op. 79 und opp. 116–119. „... Die Geschichte sei nun aus, der Kreis geschlossen.“ Gattungsgeschichtliche Reflexionen über das Klavierstück als Abschluss des Werks. □ Vera Gitschmann: Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bremen. *FB 9 – Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Ildikó Keikutt: Whiteman, Gershwin, Goodman: Grenzgänge(r) im amerikanischen Mainstream.

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Jan Buhr: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik im Fokus struktureller Semantik. □ Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello: Mimesis und musikalische Konstruktion. □ Monika Jäger: Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese. □ Johannes Marks: Musikalische Struktur und ästhetisches Wohlgefallen. Empirische Untersuchung anhand experimenteller Modifikationen eines Themas aus der Klaviersonate Es-Dur Opus posth. 122 D 568 von Franz Schubert. □ Christina Stahl: Was die Mode streng geteilt?! – Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven während der deutschen Teilung (1949–1989).

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Vitus Froesch: Rudolf Mauersberger. Stilkritische Untersuchungen zu seinem Chorschaffen.

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

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

Erlangen-Nürnberg. *Fach Musikpädagogik.* Matthias Stubenvoll: Musiklernen am Computer. Zur Qualität von Musik-Lernsoftware und ihrer empirischen Überprüfung.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Reinhard Fiedler: Studien zur Melodie des späten Schubert. Ästhetische Voraussetzungen und analytischer Befund. □ Rüdiger Jacobs: „Meine Sache ist: Revolution zu machen“ Staatkritik in Richard Wagners Schriften – Perspektiven metapolitischen Denkens. □ Lutz Riehl: Neue Wege zur Passion: Die Darstellung der Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projekts Passion 2000. □ Stefan Wolkenfeld: August Wilhelm Ambros' „Geschichte der Musik“: Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Johannes Volker Schmidt: Hans Rott. Studien zu Leben und Werk.

Freiburg. *Pädagogische Hochschule.* Peter Geisler: Musikorientiertes Lernen im Englisch-Unterricht der Grundschule – Grundlagen für einen methodischen Zugang und Ergebnisse aus einer schulpraktischen Fallstudie.

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

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Sabine Beck: Vinko Globokar. Komponist und Improvisator.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Dean Cáceres: Woldemar Bargiel – Studien zu Leben und Werk. □ Shu-Juan Lu: Vergleich von Sprachduktus und Melodik historischer Aufnahmen der Peking-Oper. □ Zihui Wu: Zhu Zaius (1536–1611) Systematik der höfischen Ritualtänze Chinas aus musikethnologischer Sicht.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Gregor Kokorz: Auf der Suche nach der Differenz. Ethnomusikologie im Spiegel der Moderne.

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Beate Bugenhagen: Die Musikgeschichte Stralunds von der Einführung der Reformation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Klaus Frieler: Mathematische Grundlagen für die quantitative Modellbildung in der kognitiven Melodienforschung. □ Sonja Neumann: Musikleben in München 1925–1945: Zwischen Arbeitsmarkt, Bürokratie und Ideologie.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Miriam Weiss: „To make a lady out of jazz“. Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs.

Innsbruck. *Universität Mozarteum Salzburg. Abteilung Musikpädagogik.* Gabriele Enser: Farben und Bilder in der Musikpädagogik.

Kassel. *Institut für Musik.* Timo Fischinger: Timing-Kontrolle bei Musikern und negative Asynchronie: Eine Untersuchung der zeitlichen Struktur sensomotorischer Koordination bei Schlagzeugern.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Simone Galliat: Musiktheater im Aufbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paers. □ Katerina Grohmann: Karlheinz Stockhausens Oper „MITTWOCH aus LICHT“. □ Anselm Kreuzer: Theorien zur Filmmusik und Phänomene der Filmpraxis in holistischer Darstellung. □ Guoyi Liu: Zum Verhältnis von musikalischem Ausdruck und Emotionsvermittlung im Film – Theoretisch-praktische Untersuchungen des Films „Der letzte Kaiser“. □ Ioannis Papachristopoulos: Das kompositorische Schaffen von Dimitri Terzakis. Stilkritische Untersuchungen und Werkcharakteristik. □ Tanja Peters: George Gershwins und Jerome Kerns Musicalsongs – Ihre Ähnlichkeit, Wahrnehmung und musikalische Struktur. □ Lüder Schmidt:

Embodied Cognitive Science of Music – Modeling Experience and Behaviour in Music Context. □ Lee Younjung: „XII Burlesken für Klavier“ (1832/33). Untersuchungen zu einem unveröffentlicht gebliebenen Zyklus Robert Schumanns.

Köln. *Hochschule für Musik.* Thomas Enselein: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk Joseph Haydns.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Clemens Harasim: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Ulf Wellner: Die Titelholzschnitte in den Drucken des Michael Praetorius Creutzbergensis.

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

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Gertrud Lüttgen: Volkssprachliche Gesänge im Gottesdienst der christlichen Kirchen der Niederlande. Untersuchungen anhand ausgewählter Liederbücher seit dem Zweiten Weltkrieg bis heute.

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

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Stefanie Rauch: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs – Kunstgenese und Schaffensprozess.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Knut Andreas: Zwischen Musik und Politik: Der Komponist Paul Graener (1872–1944). □ Tobias Apelt: Die Streichquartette von Joseph Martin Kraus. □ Sun Young Lee: Studien zur Kirchenmusik von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). □ Norbert Müllemann: Handschriften Frédéric Chopins bis 1830. Studien zur Authentizität, Datierung und Werkgenese. □ Rebecca Rosenthal: Felix Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusiken. Untersuchungen zu Form und Funktion. □ Marketa Štědrónská: Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms. □ Stefanie Strigl: Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk Arrigo Boitos.

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

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.*

Fach Musikwissenschaft. Peter Schmitz: Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. *Fach Musikpädagogik.* Susanne Farwick: Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1950–2006). □ Suzanne van Kempen: Bach – musikpädagogisch betrachtet.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Marion Gerards: Die Musik von Johannes Brahms im Kontext des Geschlechterdiskurses ihrer Entstehungszeit.

Osnabrück. *Institut für Musik/Musikwissenschaft.* Jin Hyun Kim: Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven. □ Kerstin Sicking: Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung. Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts.

Passau. *Lehrstuhl für Musikpädagogik.* Wilke Hammerschmidt: Potenziale der professionellen Dirigentenausbildung. Eine kritisch-konstruktive Untersuchung am Beispiel Deutschlands und Finnlands. □ Daniel Ittstein: Potenziale der Musik als strategisches Instrument auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik am Beispiel der deutsch-indischen Beziehungen. □ Kitty Schmidt: Frühkindliche musikalische Bildung am Beispiel des KISUM – Musikkindergarten in Weimar.

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

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Martin Dippon: Thema und Motiv in den Motetten von Josquin des Prez. Untersuchungen zur Struktur des musikalischen Satzes. □ Katherine Eve Helsen: The Great Responsories of the Divine Office. Aspects of Structure and Transmission. □ Daniela Sadgorski: Andrea Bernasconi und die Oper am Münchener Kurfürstenhof 1754–1772. □ Thomas Vitzthum: Nazionalismo e Internazionalismo – Ottorino Respighi, Alfred Casella und Gian Francesco Malipiero und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938 in Italien.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Ulla Karen Enflin: Die Rezeptionsgeschichte von Scribes und Aubers „La Muette de Portici“ in Deutschland. □ Peter Ickstadt: Die Messen von Joseph Haydn. □ Stephanie Klauk: Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. □ Claudia Maria Zey: Klarenz Barlows „Cogluotobü-sisletmesi“ für Klavier/digitale elektronische Klangerzeugung.

Salzburg. *Universität Mozarteum. Abteilung für Musikwissenschaft.* Julia Hinterberger: „Klänge haben mehr Gedächtnis.“ Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. □ Thomas Alexander Komm: Die Klaviersonaten von Georg Anton Benda. Geschichtlicher Stellenwert und formale Strukturen.

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

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Ute Abele: Der Schleier – zu Bildern und Verfahren in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Rudolf Faber: W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, kritische Berichte II/5/19: Die Zaubergeige. □ Judith I. Haug: Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert). □ Christoph Öhm-Kühnle: „Er weiß jeden Ton singen zu lassen.“ Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761–1833) – kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biographischen Kontext. Quellen – Funktion – Analyse.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Cornelia Brockmann: Instrumentalmusik in Weimar-Jena um 1800. Aufführungskontexte – Repertoire – Eigenkompositionen. □ Ruth Seehaber: Die „polnische Schule“. Befragung eines musikhistorischen Topos.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Barbara Alge: O mour in der Vorstellung ruraler Gemeinschaften Nordportugals – Eine Studie von Tanzdramen in religiösen Kontexten. □ Mario Aschauer: Deutschsprachige Clavier-Lehrwerke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ P. Deinhammer: Joseph Balthasar Hochreiter (1669–1731). Eine Biographie mit besonderer Berücksichtigung seines Wirkens im Benediktinerstift Lambach. □ Stefan Robert Gasch: Musik und Liturgie am Münchner Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. □ Nikolaus Urbanek: „Philosophie der Musik“. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten. □ Viktor Velek: Die St. Wenzelsche Musiktradition von ihrem Anfang bis 1848. □ Rebecca Kathrin Wolf: Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat – Musikinstrument, Maschinenmensch und akustisches Experiment.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Nicola Färber: Caroline Schleicher-Krähmer. Leben und Werk der ersten Soloklarinetistin. □ Gottfried Frieberger: Kirchenmusikpflege an der Praemonstratenserabtei Schlägl von 1838 bis 1941. □ Reinhard Gagel: Der vielschichtige schöpferische Moment – Improvisation als soziale Kunst. □ Claus Huber: Physikalische Parameter des Ansatzes bei Trompetern. □ Albert Landertinger: Musikvermittlung in Orchesterkonzerten am Beispiel von MOVE-ON. Die Orchesterwerkstatt des Bruckner Orchesters Linz. Eine soziologische Studie. □ Leonhard Leeb: Die Verwertungsverankerung der künstlerischen Arbeit, deren Administration und Rechtsgrundlagen unter Berücksichtigung des freien Wahlrechts der VG in Europa. □ Elke Nagl: Studie zur stimmlichen Belastbarkeit bei Musik- und Gesangspädagoginnen. Zur gesangspädagogischen und akustisch-physiologischen Empirie der Singstimme von Musik- und Gesangspädagoginnen in der universitären Ausbildung und Berufstätigkeit. □ Eleonora Pastor San Luis: Untersuchungen zur Auftrittszeitung von Pianisten im Zusammenhang mit Medikamenteneinnahme. □ Bernhard Paul: Musik zu Ehren des heiligen Leopold. □ Julia Maria Pontiller: Über das Hören von Filmen – praktische und philosophische Betrachtungen zur Gestaltung und Verarbeitung der Tönebene im Film. □ Wolfgang Reisinger: Spätromantische, impressionistische und neoklassizistische Stileinflüsse auf das Orgelwerk von Maurice Duruflé. □ Antonia Teibler-Vondrak: Der mexikanische Komponist Silvestre Revueltas: Musik für Bühne und Film.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Gerald Fink: Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition. Richard Wagners Musik auf dem Theater. □ Birgit Schmidt: Untersuchungen zum Verhältnis von ‚introduzione‘, ‚dramatischem Auftakt‘ und ‚Exposition‘ in den Opern Giuseppe Verdis.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Lukas Näf: „Music always wins“ Marcel Mihalovici und Samuel Beckett. □ Alexandra Nigito: Alla Corte dei Pamphili: La musica a Roma tra Sei- e Settecento. □ Matthias von Orelli: Volkmar Andreae – Dirigent, Komponist und Visionär. Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte.

BESPRECHUNGEN

Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Band I: A–D, Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 1992–2006. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Musikhistorische Kommission.)

1. Faszikel: *Quellenverzeichnis (2. erweiterte Auflage)*. 2006. CXL S.

2. Faszikel: *A – authenticus*. 1995. XVI, Sp. 1–160.

3. Faszikel: *authenticus – canto*. 1997. XVI, Sp. 161–320.

4. Faszikel: *canto – chorus*. 2000. XVI, Sp. 321–480.

5. Faszikel: *chorus – coniungo*. 2001. XVI, Sp. 481–640.

6. Faszikel: *coniungo – deprimio*. 2003. XVI, Sp. 641–800.

7. Faszikel: *deprimio – dictio*. 2004. XVI, Sp. 801–960.

8. Faszikel: *dictio – dux*. 2006. XVI, Sp. 961–1110.

Nach über zehn Jahren ist der erste Band des musikterminologischen Großprojektes abgeschlossen, zugleich liegt eine aktualisierte zweite Auflage des Einleitungsfaszikels vor. Diese Einleitung dürfte auch für Benutzer nützlich sein, die das eigentliche Lexikon nicht in die Hand nehmen. Neben einer kurzen Erläuterung zu Umfang, Gliederung und Darbietung des Materials findet man dort ein Literaturverzeichnis zur mittelalterlichen Musiktheorie, ein Quellenverzeichnis, d. h. eine vollständige Auflistung der erhaltenen Texte und ihrer maßgeblichen Editionen, sowie ein Incipit-Verzeichnis, das die Identifikation der Texte erleichtert. (Diese Materialien sind inzwischen auch im Internet einsehbar: www.lml.badw-muenchen.de.)

Das eigentliche Lexikon füllt gewissermaßen den Raum zwischen dem uninterpretierten Material, wie es etwa die Datenbank des *Thesaurus Musicarum Latinarum* bietet, und der exemplarischen Begriffsgeschichtsschreibung des *Handwörterbuchs der musikalischen*

Terminologie. Die Artikel sind zwar eigentlich lateinischsprachig; da aber die Übersetzung der Lemmata und die Zwischenüberschriften in Deutsch und Englisch erscheinen, ist das Lexikon auch ohne tiefer gehende Lateinkenntnisse benutzbar. Die Breite der gebotenen Daten mag der Artikel „consonantia“ verdeutlichen: Die Belege sind in sieben Bedeutungen unterteilt (wobei Nr. 7 mit zwei unklaren Belegen in einer Kompilation des 15. Jahrhunderts vernachlässigbar ist). Es werden jeweils Definitionen und Beispiele für den Wortgebrauch in chronologischer Folge aufgeführt; die in musiktheoretischen Schriften sehr häufigen Zitate und Übernahmen aus älteren Schriften sind aufgeschlüsselt. Bei der Normalbedeutung „Konsonanz“ sind positive wie negative Aussagen zum Konsonanzcharakter der einzelnen Intervalle zusammengestellt. Wo nötig, sind falsche Lesarten der Handschriften oder Editionen richtiggestellt. Dass zahlreiche Unsicherheiten und ungeklärte Bedeutungen ans Licht kommen, ist unvermeidlich.

Die Gliederung der Artikel erfolgt nach Wortbedeutungen; deren Abgrenzung und Reihenfolge scheint allerdings keiner Systematik zu gehorchen. Das zeigt etwa der Vergleich der Artikel „cano, -ere“ und „canto, -are“, die dasselbe Bedeutungsspektrum in unterschiedlicher Reihenfolge darbieten. Das Auffinden sprachlicher und sachlicher Zusammenhänge zwischen den Wortbedeutungen wird damit dem Leser überlassen. Dass die Verhältnisse auch bei unproblematischen Bedeutungen kompliziert sein können, kann der Artikel „consono, -are“ zeigen, der in zehn Bedeutungen gegliedert ist: 1. konsonant zusammenklingen, 2. zusammen spielen/singen, 3. gleichzeitig erklingen, 4. erklingen lassen, 5. eine (erlaubte, wohlklingende) Tonverbindung bilden, 6. erklingen, 7. musikalisch (zusammen-)passen, 8. singen, 9. in der Tonhöhe übereinstimmen, 10. klingen. Einerseits kann man hier nach dem Subjekt unterscheiden (in 2, 8 und eventuell 4 Personen, sonst Sachen), andererseits nach den unterschiedlichen, zum Teil verblassten Bedeutungen des Präfix „con“ (gemeinsam: 2, gleichzeitig: 3, übereinstimmend: 1, 5, 7, 9) sowie

den musikspezifischen Differenzierungen der Übereinstimmung (Einklang, Konsonanz, Melodieintervall). Nr. 6 ist eigentlich mit Nr. 10 identisch; tatsächlich würde ich aber den ersten der zwei Belege unter 5 ziehen, den zweiten unter 9 („fere consonabit“ ersetzt beim Halbton das „resonabit“ bei den übrigen Intervallen, daher ist mit „consonare“ wohl der fast erreichte Einklang gemeint).

Für den Umgang mit lateinischen musiktheoretischen Texten wird das Lexikon sicherlich zum unentbehrlichen Hilfsmittel werden. Bis man „consonantia“ mit „symphonia“ vergleichen kann, wird noch einige Zeit verstreichen. Es bleibt zu hoffen, dass diese Grundlagenforschung ungestört weitergeführt werden kann.

(Mai 2008) Andreas Pfisterer

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

Dresslers Traktat, von dem es bis vor Kurzem nur eine Edition von Bernhard Engelke (1914/15) gab, ist in den letzten Jahren verstärkt ins Interesse der Musikwissenschaft gerückt. Hatte Jessie Ann Owens in ihrem 1997 erschienenen Buch *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600* noch eine dringend nötige Neuedition und Übersetzung angemahnt, so liegen mittlerweile zwei Neuauflagen vor: neben der hier anzuzeigenden von Robert Forgács mit englischer Übersetzung eine Edition von Olivier Trachier und Simonne Chevalier mit einer Übertragung ins Französische (Paris und Tours 2001). Forgács' Ausgabe ist doppelseitig angelegt: links der lateinische Text mit den Notenbeispielen in diplomatischer Umschrift, rechts die Übersetzung mit Beispielen in Übertragung (moderne Schlüssel, aber originale Notenwerte). Der kritische Apparat ist dem lateinischen Text zugeordnet, Nachweise zitiert Texte bzw. erwähnter Musikstücke, sonstige Kommentare, Literaturangaben etc. stehen unter der Übersetzung. Forgács folgt damit den Prinzipien der Reihe *Greek and Latin Music Theory* (herausgegeben von Thomas Mathiesen, der auch die *Studies in the History of Music Theory and Literature*

betreut, in deren Rahmen der vorliegende Text erschienen ist).

Der Edition geht eine umfangreiche Einleitung voraus: Der biographische Abriss basiert auf den Arbeiten Engelkes und Trachiers. Es folgt eine Abhandlung zu Aufbau, Inhalt und den Vorlagen von Dresslers Text, schließlich wird die Handschrift detailliert untersucht, was zu wesentlichen neuen Erkenntnissen etwa zu den Schreibern führt.

Schon die Ausgabe von Trachier und Chevalier stellt einen erheblichen Fortschritt gegenüber derjenigen von Engelke dar. Es existiert nur eine handschriftliche Quelle, die dem Editor aufgrund ihrer schweren Lesbarkeit (vgl. die Faksimiles im Abschnitt *The Manuscript* S. 36 ff.) Probleme bereitet; dazu kommt die Fehlerhaftigkeit insbesondere der von der Hand des ersten Schreibers stammenden Notenbeispiele (S. 38/39). Forgács zufolge waren vier Schreiber beteiligt (S. 37). Engelke und Trachier hatten im Wesentlichen zwei Schreiber angenommen und Dresslers Beitrag gering eingeschätzt, während Forgács den Autor als den dritten der vier Schreiber bezeichnet (S. 40) sowie seine Tätigkeit präzise definiert. Trachier und Chevalier haben vom Text und von den Notenbeispielen einige bei Engelke als unleserlich gekennzeichnete Stellen entziffert und Fehllesungen Engelkes verbessert. Forgács selbst nimmt gegenüber Trachier und Chevalier weitere Korrekturen und Ergänzungen vor; dazu gibt er eine Synopse problematischer und in den diversen Editionen unterschiedlich gelesener Stellen (S. 53–58).

Zukünftig wird bei der Beschäftigung mit Dressler Forgács' Neuedition heranzuziehen sein, da sie sicherlich den besten Text des Traktats gibt und die Synopse abweichend edierter Stellen einen Vergleich der existierenden Ausgaben ermöglicht. Bei der Problematik der Quelle wäre freilich ein Faksimile als Anhang ideal gewesen.

(Februar 2008)

Bernhold Schmid

THEODOR DUMITRESCU: John Dygon's „Proportiones practicabiles secundum Gaffurium“ (Practical proportions according to Gaffurius). New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2006. XI, 194 S., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Band 2.)

Als zweiten Band innerhalb der von Thomas J. Mathiesen herausgegebenen *Studies in the History of Music Theory and Literature* legt Theodor Dumitrescu jetzt die erste kritische Edition und Übersetzung zweier bisher kaum bekannter musiktheoretischer Traktate von John Dygon vor. Dygon war Mönch des Benediktiner-Klosters St. Augustine in Canterbury, dem er zuletzt bis zu dessen Auflösung 1538 durch Heinrich VIII. als Prior vorstand. Zwei Traktate, die sich mit der Notation von Proportionen innerhalb der Mensuralnotation und ihrer praktischen Anwendung befassen und mit guten Argumenten dem genannten John Dygon zugeschrieben werden können, sind in einer Handschrift überliefert, die sich heute unter der Signatur GB-Ctc O.3.38 im Trinity College in Cambridge befindet.

Wie Dumitrescu in seiner äußerst detaillierten und kenntnisreichen Einführung zu der eigentlichen Edition darlegt, stellt der erste und längere der beiden Traktate eine Lesung des vierten Buches von Gaffurius' *Practica musica* im Lichte englischer Musiktheorie und mit besonderer Berücksichtigung der Musikpraxis dar. Er bietet somit einen Einblick in bisher wenig bekannte spezielle Fragestellungen englischer Musiktheorie des frühen 16. Jahrhunderts und zeigt gleichzeitig, wie Entwicklungen auf dem Kontinent auf diese einwirkten. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang also die Passagen, die Dygon, obwohl er sich dem Aufbau von Gaffurius' Werk eng anschließt, gegenüber seiner Vorlage weglässt oder umarbeitet, so z. B. bis auf zwei alle Musikbeispiele bei Gaffurius, die er durch eigene ersetzt, und interessanterweise jeden Hinweis auf Gaffurius oder einen Titel des Traktats. Die englischen Sonderentwicklungen, die hierbei zutage treten (so etwa die Lehre von den *inductiones proportionum*), verstärken sich noch im zweiten Traktat, der im Wesentlichen eine Kurzfassung des ersten darstellt und eine recht eigenwillige und singuläre Notation der Proportionen mithilfe umfunktionierter Mensurzeichen anstelle von Zahlen präsentiert. Weder in der späteren Musiktheorie noch in praktischen Quellen scheint denn auch dieses besondere System Dygons aufgegriffen worden zu sein.

Trotzdem eröffnen die beiden Texte nicht zuletzt einen faszinierenden Einblick in das so-

zio-kulturelle Milieu, in dem solche Fragen diskutiert wurden. Dumitrescu gelingt es, die Signatur am Ende des ersten Traktats gegenüber früheren Vorschlägen neu und überzeugend mit „Q[uo]d Joannes Dygonus M[od]o Vuylborns“ aufzulösen, und damit die Autorschaft Dygons, der sich nach der Auflösung seines Klosters John Wylbore nannte, stärker als bisher zu sichern. Damit lässt sich die Entstehung der Texte auch besser in Dygons Biographie eingliedern, der zumindest einen Bachelor in Music der Universität Oxford innehatte und zu weiteren Studien auch auf dem Kontinent weilte und nach den Argumenten Dumitrescus die Traktate um 1510 in Oxford verfasst haben dürfte, während die Kopie in Cambridge um 1540 zu datieren ist.

Dumitrescu bietet mit seiner minutiösen Einführung in die Materie, die mit bewundernswerter Akribie die Komplexität der Proportionslehre bis ins Detail verfolgt und das musikgeschichtliche Umfeld des Autors beleuchtet, der genauen Beschreibung der Handschrift und dem eigentlichen kritischen Text samt synoptisch gegenüber gestellter englischer Übersetzung und kritischem Apparat eine hervorragende Edition (Frucht seiner Oxforder Dissertation *Anglo-Continental Musical Relations c. 1485–1530*, die unter dem Titel *The Early Tudor Court and International Musical Relations* erscheinen wird). Dabei bleiben Lesbarkeit und Verständnis vor allem durch zahlreiche Übersichtstabellen zum Notationssystem sowie durch die eng am Original sich orientierenden Transkriptionen der Notenbeispiele immer gewahrt, und Dumitrescus Argumentationsgang wirkt stets nachvollziehbar. Ein Anhang mit Transkriptionen der wenigen erhaltenen Motetten-Fragmente aus der Feder Dygons, Quellen-Faksimiles sowie verschiedene Register runden diese interessante Arbeit ab und erleichtern ihren Zugang.

(Januar 2008)

Stefan Morent

WERNER BRAUN: *Über den traurigen und fröhlichen Gesang. Reformierte Tonsatzbeobachtungen im Musiktraktat I 4° 288 der Stadtbibliothek Leipzig (um 1600)*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. I. Teil: Edition und Kommentar. XI, 155 S., Nbsp.; II. Teil: Faksimile. 24 S.

Die jüngste Veröffentlichung des Doyens für die deutschsprachige Musiktheorie des 17. Jahrhunderts Werner Braun in der Reihe *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* ergänzt signifikant den spärlichen Bestand deutscher Tonsatzlehren um das Jahr 1600: Die anonym überlieferte Schrift wurde noch in Beckers *Verzeichnis* von 1846 als Schrift „um 1650“ geführt, Braun kann aber nachweisen, dass die vierundzwanzig Blatt umfassende Handschrift fünfzig Jahre älter ist. Deutsche Tonsatzlehren in lateinischer Sprache sind um 1600 vor allem für Nord- und Mitteldeutschland nachweisbar, so von Calvisius, Burmeister oder Nucius. Dass der vorgelegte Traktat trotz eines ersten Hinweises von 1930 weitgehend unberücksichtigt geblieben ist, liegt unter anderem an seiner unsicheren Lokalisierung; Werner Braun ist es gelungen, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit das gräfliche Gymnasium in Steinfurt in der Nähe von Münster als Herkunftsort der Kompositionslehre zu ermitteln und erweitert damit den musiktheoretischen Horizont in zweifacher Hinsicht: Erstens liegt damit ein musiktheoretisches Lehrwerk westfälischer Herkunft, zweitens sogar reformierten Bekenntnisses vor; die Tonsatzlehren der Zeit sind bislang lutherisch oder katholisch dominiert.

Ähnlich wie vergleichbare Werke bietet die Schrift ebenfalls „*Praecepta componendi*“, verdeutlicht aber durch neue Züge in Inhalt und Methode, dass es dem Verfasser nicht um die Verfertigung neuer Kompositionen ging, sondern um eine Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeit für musikalische Strukturen – der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Tonsatzbetrachtungen. Dieser Umstand bedingt die Fülle an Notenbeispielen des Textes: Ausgebreitet wird ein Florilegium an Kompositionszielen des 16. Jahrhunderts, insbesondere aus Werken von Lasso, Heinisius und Waelrant. Die Tonartenlehre, die im Rahmen der Ausführungen weiten Raum einnimmt, ist deutlich von den Innovationen Glareans bestimmt – und der westfälische Schreiber durchaus kundig im Umgang mit dem musikalischen und musiktheoretischen Material seiner Zeitgenossen; der Aufbau des Textes folgt im Groben den Arbeiten Calvisius' und Dresslers. Die beiden umfangreichen, die Veröffentlichung abschließenden Kapitel „über den traurigen und

den fröhlichen Gesang“ beinhalten die wohl früheste Affektenlehre des deutschsprachigen Raums, ohne das Minenfeld der musikalisch-rhetorischen Figuren zu betreten: Die Termini „*Aposiopesis*“ (Bl. 18^v) und „*Exclamatio*“ (Bl. 20^f) werden zwar erwähnt, aber in einen grundlegend anderen Kontext gestellt als etwa bei Burmeister und Nucius. Schon allein aufgrund dieser Ausführungen stellt die behutsame Edition – die den lateinischen Originaltext mit einer Übersetzung des Herausgebers kombiniert und auch ein Faksimile präsentiert – eine musiktheoretisch durchaus brisante Veröffentlichung dar.

(Januar 2008)

Birger Petersen

Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004. Hrsg. von Konstanze MUSKETA und Wolfgang RUF unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF und Jens WEHMANN. Halle: Händel-Haus 2006. 464 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 20.)

Der Sammelband fasst die Beiträge zweier musikwissenschaftlicher Tagungen zusammen, die im Jahr 2004 zum Gedenken des 350. Todestages von Samuel Scheidt in Halle und in Creuzburg stattfanden. Auf rund 460 Seiten werden hier verschiedene Aspekte von Scheidts umfangreichem kompositorischen Schaffen sowie zeit-, sozial- und lokalgeschichtliche Aspekte hinsichtlich Biographie, Aufführungspraxis sowie Verbreitung und Wirkung seiner Werke diskutiert.

Neben der nach wie vor grundlegenden Monographie von Christhard Mahrenholz und den von Gert Richter herausgegebenen Konferenzbeiträgen zum 400. Geburtstag Scheidts stellt der vorliegende Band eine willkommene und dringend benötigte Dokumentation der heutigen Scheidt-Forschung dar. Dies umso mehr, als innerhalb der Trias Schütz-Schein-Scheidt der halleische Komponist trotz seines vielfältigen Schaffens für Kammer, Hof und Kirche und seiner großen Bedeutung nicht nur für die protestantische Kirchenmusik Deutschlands im 17. Jahrhundert immer noch ein Schattendasein führt.

Werner Breigs eröffnender Beitrag behandelt Besetzungsvarianten als Ausdruck von Werkindividualisierung in Scheidts *Opus primum*, den achtstimmigen *Cantiones sacrae* von 1620. Er bezieht dabei auch den naheliegenden Vergleich mit den *Psalmen Davids* von Schütz ein, mit dem Ergebnis, dass das abbildende Wort-Ton-Verhältnis bei Scheidt eine deutlich geringere Rolle spielt. Klaus Eichhorn betrachtet die *Cantiones* aus dem Blickwinkel der Aufführungspraxis und diskutiert überzeugend verschiedene Optionen der Instrumentierung aufgrund der Schlüsselung und der Angaben bei Praetorius, und Thomas Synofzik verdeutlicht motettischen und konzertierenden Stil durch Vergleich der *Cantiones* mit den *Concertus sacri* von 1622.

Gleich fünf Aufsätze sind Scheidts großer Sammlung der *Geistlichen Concerten* (1631–1640) gewidmet: Werner Braun analysiert die dort enthaltenen Vertonungen des *Jubilus Bernhardi*, Andreas Waczkat und Steffen Voss untersuchen Scheidts Parodietechnik in Bezug auf eigene und fremde Werke, Wolfgang Stolze geht der Frage der von Scheidt selbst erwähnten ungedruckten vielstimmigen Fassungen der Konzerte und ihrer Überlieferung nach, und Walter Kreyszig arbeitet eher konservative kompositorische Züge Scheidts am Beispiel der *Magnificat-cum-laudibus*-Vertonungen heraus, wobei die hier (S. 108) postulierte Verbindung zwischen Wiederholung bestimmter Motive und der Centonizations-Technik im Choral eher zweifelhaft scheint.

Analog zu Breig vergleicht Joachim Kremer Scheidts *Liebliche Krafft-Blümlein* (1635) mit den *Kleinen geistlichen Konzerten* von Schütz und zeigt ebenfalls, dass Scheidt den neuen Einflüssen der italienischen Monodie weitaus reservierter gegenüber stand. Eine vergleichbar konservative Haltung sieht Pieter Dirksen in Scheidts Fantasien vor dem Hintergrund derjenigen seines Lehrers Sweelinck. Scheidts damit angesprochene große Sammlung von Tastenmusik, die *Tabulatura nova* von 1624, interpretiert Siegbert Rampe in sozialhistorischem Kontext als Unterrichts- und Lehrwerk, und Ulrich Siegele vergleicht ihr didaktisches Konzept mit demjenigen der zeitgleichen *Ricercar Tabulatura* von Johann Ulrich Steigleder. Besonders erhellend ist hierbei der Hinweis Siegeles, dass die Edition der *Tabulatura nova* als

Eröffnung der *Denkmäler der deutschen Tonkunst* kulturpolitisch motiviert war und damit den Fokus der Forschung maßgeblich beeinflusste.

In Bezug auf Scheidts letztes gedrucktes Werk, die sogenannte *Görlitzer Tabulatur* von 1650, zeigen Stephan Blaut und Konrad Brandt anhand satztechnischer Argumente, dass entgegen der Einschätzung von Mahrenholz die Choralsätze dieser Sammlung durchaus nicht ausschließlich für die Alternim-Praxis gedacht waren.

Ergänzt werden die analytischen Untersuchungen durch Beiträge zur Verbreitung der Werke Scheidts im Gebiet der Slowakei im 17. Jahrhundert (Marta Hulková, mit Hinweisen zu wertvollen Stimmgängungen durch handschriftliche Tabulaturen), zu Scheidts Bruder Gottfried und Samuel Scheidts Musikensemble als Hofkapellmeister (beide Klaus-Peter Koch), zu Scheidts Beziehungen zur Schloss- und Domkirche in Halle (Martin Filitz) und zu Eisleben (Michael Maul), zu Scheidts Orgelgutachten (Felix Friedrich) und zur Orgellandschaft in Braunschweig (Rüdiger Wilhelm), zu Scheidts eigenhändigem Eintrag eines Kanons im Stammbuch der Familie Firnhaber (Eberhard Firnhaber), zum englischen Einfluss durch Scheidts Vorgänger William Brade (Arne Spohr), zu den dokumentierten und möglichen Begegnungen zwischen Scheidt und Praetorius (Siegfried Vogelsänger) sowie zu Scheidts Lebensumständen während des Dreißigjährigen Krieges (Wolfgang Stolze). Stolzes Beitrag führt besonders drastisch vor Augen, inmitten welcher unermesslichem persönlichem Leid und Leiden Scheidt sein gewaltiges Werk geschaffen hat.

Abgesehen von den zahlreichen Redundanzen bezüglich Werkausgaben und Literatur bei den einzelnen Aufsätzen (die im Falle von Kreyszigs Beitrag die Rollen zwischen Haupttext und Fußnotentext beinahe auf den Kopf stellen), bietet der Band zusammen mit einer Zeittafel und einem Personen-, Orts- und Werkregister einen guten Überblick über Scheidts Schaffen, und man darf ihm wünschen, dass er zu weiterer Beschäftigung mit diesem wichtigen Komponisten europäischen Rangs anregt. (Januar 2008) Stefan Morent

WARREN and URSULA KIRKENDALE: *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*. Firenze: Leo S. Olshki Editore 2007. XI, 643 S., Abb., Nbsp. (*Historiae Musicae Cultores*. Band 113.)

Der opulent ausgestattete und gedruckte Band erschien gleichzeitig mit dem ebenso repräsentativen Band 114 der Reihe, einer stark überarbeiteten und von Warren Kirkendale übersetzten Fassung der Dissertation Ursula Kirkendales, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios* (Dissertations-Fassung 1961, gedruckt Graz – Köln 1966). Beide zusammen sind so etwas wie der Kern eines (zum Glück keineswegs abgeschlossenen) gemeinsamen Lebenswerkes von ganz ungewöhnlicher Konsequenz und Qualität. Es war nur angemessen, dass sie im März 2008, kurz nach den 75. Geburtstagen des Ehepaars, mit einem Festakt im Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.

Der vorliegende Band versammelt die zwanzig wichtigsten Aufsätze der beiden Autoren in der Ordnung eines Triptychons, die zugleich symbolische, für die lebenslange Gemeinsamkeit und gemeinsame Arbeit bezeichnende Elemente umfasst: am Anfang und Ende die Texte von Warren, im Zentrum diejenigen von Ursula Kirkendale, das Ganze nach der musikgeschichtlichen Chronologie geordnet, diese aber überlagert von inhaltlichen Leitmotiven, die eine Lektüre überkreuz ermöglichen, ja fordern (die ‚Kapitel‘ 2, 12–13 und 3, mit derselben Verteilung auf beide Autoren, „form a sequence and are best read in that order“: es geht um die rhetorische Interpretation des *Musikalischen Opfers*). Die zentralen Themen kehren in unterschiedlichen historischen Konstellationen wieder und zeigen implizit und explizit Kontinuitäten unserer Musikgeschichte und Ideengeschichte: die rhetorische Tradition bei Josquin, aber auch bei Bach und Beethoven; Gregorianik bei Beethoven und barocke Traditionen bei Mozart; Kunstbuch- und Fugentradition in Beethovens *Großer Fuge* op. 133. Ein anderes zentrales Thema, Musikgeschichte gegen „the fog of legend“, „reconstructed by documentary and bibliographical evidence“ (S. 288) wird in Ursula Kirkendales grundlegenden Studien zu Händel und Ruspoli sichtbar, die wiederum eine Brücke zu den Florenz-Büchern ihres Gatten schlagen. So kann man schon den

Aufbau des Buches als eine schöne und bedeutungsvolle Komposition verstehen.

Viele der Aufsätze sind längst klassische Texte der Musikgeschichtsschreibung geworden und brauchen hier im Einzelnen nicht vorgestellt zu werden. Ihre kontinuierliche Lektüre macht aber eindrucksvoll deutlich, auf welch hohem Niveau hier durchgehend argumentiert wird, wie breit und sicher die Fundamente der Darstellung sind und wie sehr alles von einer profunden humanistischen Bildung getragen wird. Damit hängt zusammen, dass die Texte jung geblieben sind und dass man sie immer wieder mit Gewinn lesen kann. Auch in dieser Hinsicht sind es ‚klassische‘ Texte. Ihre alltägliche Benutzbarkeit ist durch Detailkorrekturen und zum Teil umfangreiche Ergänzungen gegenüber den ursprünglichen Fassungen erhöht worden.

Ordnet man sie chronologisch, wird der enge methodologische Zusammenhang der über mehr als vier Jahrzehnte (1963–2006) reichenden Arbeiten deutlich: Es geht um Historisches Denken, um das Verstehen historisch verorteter, zum historischen Gegenstand gewordener musikalischer Kunstwerke der europäisch-abendländischen Tradition mit den Mitteln der Historischen Methode. Zentral ist der Anspruch, solche Musik aus ihrer Zeit heraus zu verstehen, sie so konsequent wie nur möglich zu kontextualisieren, gestützt auf (idealerweise) alle Quellen aus allen für Autor und Werk relevanten historischen Gegenstandsbereichen, und auf diese Weise ihr „meaning“ als historischen Sinn zu begreifen. Das ist offenkundig ein außerordentlich hoher Anspruch, aber er wird immer wieder in eindrucksvoller Weise und eindrucksvollem Maße eingelöst. Zugleich erklärt er, warum für die Kirkendales biographische Dokumente, literarische und kunstgeschichtliche Quellen so wichtig sind und warum sie so unnachgiebig auf der Fundierung aller musikhistorischen Arbeit auf den Quellen bestehen – was ‚Quellen‘ hier bedeutet, wird ganz am Ende des Bandes in einem Leserbrief „On ‚Sources‘ for Music History“ deutlich (S. 597–600), der seinerzeit vom Empfänger nicht gedruckt wurde und der auf amüsante Weise die streitbare Seite Warren Kirkendales zeigt.

Offenkundig ist natürlich auch, dass das hier mit so bedeutenden und reichen Resultaten durchgehaltene Konzept von Musikgeschichts-

schreibung quer zu ungefähr allen methodologischen Entwicklungen, Umbrüchen, Moden und Katastrophen steht, die das Fach in genau den Jahrzehnten erlebt hat, in denen die Kirkendales so produktiv gearbeitet haben. Das wird zugespitzt deutlich in einem Gespräch zwischen Warren Kirkendale und Péter Halász aus dem Jahr 1997, das bisher nur in ungarischer Sprache veröffentlicht war („As a Historian I Live with the Past“, S. 581–595). Es ist ein bewegendes Dokument, weil es das Wissenschafts-Ethos eines bedeutenden Gelehrten spüren lässt, und es ist eine erfrischend deutliche Abrechnung mit manchen Entwicklungen des Faches, die nicht nur oder ganz und gar nicht zu dessen Segen ausgeschlagen sind, vom Einfluss Adornos über die New Musicology bis zu den Gender Studies und anderem. Man muss nicht alle Zuspitzungen dieses auch polemisch gemeinten Textes akzeptieren („I am perhaps rather extreme in the position I take“, räumt der Autor auf S. 588 ein), um doch seine Sorgen zu teilen, und man liest betroffen, dass es schon 1979 die Sorgen Paul Oskar Kristellers waren (S. 586, Anm. 13). Aber wie auch immer man sich dazu stellen mag: was über die gegenwärtige diffus-kritische Situation des Faches hinaus bleiben wird, das sind die hier gesammelten Aufsätze als der Kern eines wahrhaft imponierenden Lebenswerkes.

(April 2008)

Ludwig Finscher

RAIMUND HUG: Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg. Sinzig: Studio Verlag 2007. Teil I: Text. 510 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Thematischer Katalog. 222 S. (Kirchenmusikalische Studien. Band 5.)

Mit Raimund Hugs Dissertation liegt eine interessante Arbeit zu einem österreichischen Klostermusiker vor, wie er für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts durchaus typisch für den süddeutsch-österreichischen Raum und für die Generation spätbarocker Komponisten nach Fux und Caldara erscheint.

Der Titel verspricht nicht nur grundlegende Informationen zum Komponisten und seinem Werk, sondern auch zur Musikpflege im Stift Herzogenburg. Hugs Studie ist in der Tat eine Fundgrube zur monastischen Musikpflege damaliger Zeit, vor allem hinsichtlich der li-

turgisch-geistlichen Musik, auch über die repräsentative Musik zu festlichen Anlässen wie Jahreswechsel, Geburtstag oder Festmahl (vgl. Teil I, S. 171, 191). Schließlich geht Hug umfassend auf das Werk Donbergers und auf dessen Überlieferung und stilistische Eigenheiten ein, um abschließend einen sorgfältig angelegten Werkkatalog vorzulegen, der erstmals einen vollständigen Überblick der Kompositionen Donbergers ermöglicht und auch Echtheitsprobleme aufgreift (z. B. Teil II, S. 97–101, auch Teil I, S. 273–277 „Probleme der Authentizität“).

Der Leser findet überreiche Informationen zur Musikpflege in Herzogenburg während Donbergers Wirken u. a. als Regens chori. Insbesondere das Diarium von 1751/52 (Teil I, S. 170–203) zeigt, wie fast täglich figurale Musik in Messe und Stundengottesdiensten erklungen ist, auch zu Empfängen und Festmählern, und wie dabei die Trompeter und Pauker stark beansprucht wurden. Im Zusammenhang mit der Musikpflege wird zum einen das damalige Repertoire, zum andern die liturgische Rangordnung aufgeschlüsselt (Kapitel 3 „Musikpflege im Stift zur Zeit von Donbergers Wirken“, Kapitel 4 „Die Musik im Kirchenjahr“).

Die Stärke der Arbeit, nämlich ihre detaillierte dokumentarische Fülle, birgt allerdings auch eine Problematik. Vergeblich sucht man nach einer klaren und durchnummerierten Gliederung der einzelnen Unterkapitel. Wie in einem Steinbruch kann man sich das ein oder andere interessante Stück abklopfen und näher betrachten – eine Fundgrube, für die viel Zeit nötig ist. Diesen Umstand vermag auch das knappe Namensregister nicht annähernd aufzuwiegen. Das Fehlen einer die Arbeit durchdringenden Systematik zeigt sich bereits zu Beginn. Eine gründliche Einführung in die Thematik, in den Forschungsstand, in Literatur und Methodik fehlt. Hier hätte mit gezielten ordnenden Griffen vor der Drucklegung durchaus abgeholfen werden können.

Dem allgemein historischen Teil, der Biographie, Musikpflege (Kapitel 3), Musik im Kirchenjahr (Kapitel 4) und Werküberlieferung (Kapitel 5) folgen auf über 120 Seiten „Das Werk Donbergers“ und „Donbergers Kompositionsverfahren“ (Kapitel 6 und 7). Hier wäre weniger mehr gewesen, da Formgrafiken und eher deskriptive Informationen zur Musik ent-

lang der einzelnen Gattungen etwas mühsam für den Leser abgearbeitet werden. Allgemeine Stichworte wie Polyphonie, Homophonie oder Scheinpolyphonie sind wenig aussagekräftig (Teil I, S. 310), Vergleiche mit venezianischer Mehrchörigkeit (Teil I, S. 396) sind mit dem musikhistorischen Rahmen des 18. Jahrhunderts schwer vereinbar – ein Blick auf die z. B. Salzburger Tradition unter Benevoli und Biber wäre aufschlussreicher gewesen. Die immer wieder angeführten musikalisch-rhetorischen Figuren für die süddeutsch-österreichische Tradition geraten in dieser Gewichtung viel zu prominent; Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe“ (Teil I, S. 311) eignet sich als Vergleichswerk für Donbergers Vertonungen kaum, auch deswegen, weil diese Komposition für die damalige Zeit noch nicht relevant war und in ihrer Gesamtheit abseits einer praktisch-liturgischen oder auch außerliturgischen Nutzung steht.

Kompositionsverfahren des 18. Jahrhunderts mit Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (Teil I, S. 412) zu begegnen, ist aufgrund der historischen Unvereinbarkeit problematisch. Solche Verfahren hätten bei ihrer Anwendung methodisch begründet werden müssen. Nachdem zur Palestrina-Rezeption des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 20 Jahren wesentliche Grundlagenforschung geleistet wurde (siehe die Arbeiten Winfried Kirschs und seiner Mitarbeiter), ist das undifferenzierte Erklärungsmodell eines bzw. die Einordnung in einen sogenannten „Palestrina-Stil“ (Teil I, S. 415) nicht wirklich aussagekräftig. An dieser Stelle könnten noch weitere Defizite zum Beispiel im Bereich der Bibliographie-Systematik (z. B. Teil I, S. 500, einmal mit, einmal ohne ausgeschriebenen Vornamen) angeführt werden, doch damit würde man der Arbeit Raimund Hugs nicht gerecht. Sucht man detaillierte Belege für das monastische Musikleben im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und für den Werdegang und Aufgabenbereich eines damaligen Komponisten und Musikers, so findet man eine Fülle anschaulicher und informativer Belege. Und schließlich kann man auch aus dem eher musikanalytischen Teil, wenn mit wachem Auge gelesen, doch einiges Wesentliche zu Gestalt und Inhalt liturgischer Musik um 1750, ihrer handwerklichen wie auch individuell-künstlerischen Seite, mit Gewinn herausziehen.

(Februar 2008)

Johannes Hoyer

JAMES HEPOKOSKI / WARREN DARCY: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford – New York: Oxford University Press 2006. XXX, 661 S., Nbsp.

James Hepokoski und Warren Darcy haben eine umfangreiche Studie zur Theorie der Sonate vorgelegt. Nach William Caplins *Classical Form* ist dies eine weitere Publikation, in der die schon totgesagte Formenlehre auf neue, interpretierende Grundlagen gestellt wird. Stand für Caplin das Konzept formaler Funktionen im Zentrum, das Ansätze von Arnold Schönberg und Erwin Ratz fortführte, so verschmelzen Hepokoski und Darcy weitere Anregungen: nicht zuletzt von Hugo Leichtentritt, dessen dreiteiliges Exposition-Durchführung-Repertoire-Schema sie übernehmen, und Heinrich Schenker (so inkompatibel das zunächst scheinen mag). Dieser multiperspektivische Ansatz trägt zum Reiz des Buches bei.

Die Argumentation fußt auf einigen zentralen Grundlagen. Zunächst ist dies ein modularisiertes Konzept von Bausteinen, die ein Komponist im Dialog mit der Gattung zusammenfügt. Innerhalb der Exposition ist das erste Untersuchungsobjekt die „medial caesura“ MC, die in der zweiteiligen Exposition in Dur die Tonartenflächen von I. und V. Stufe trennt; fehlt sie, sprechen die Autoren von einer „continuous exposition“. Vor MC siedeln sie P an, das „primary theme“, das wiederum in Untermodule P^0 (als „preliminary or otherwise preparatory ‚zero-module‘“, S. 71), P^1 etc. zerfallen kann. P wird vom Überleitungsmodul TR gefolgt, das zur MC vermittelt. Danach beginnt S, der Raum des „secondary theme“, das zur PAC („perfect authentic cadence“) auf der V. Stufe als dem Punkt der „essential expositional closure“ EEC führt (wobei mit der Maßgabe, dass S einen Quintzug mit schließendem V/V–V enthalte, eine Kernaussage von Schenkers Sonatentheorie eingefügt wird), hieran ist oft eine „closing zone“ C angehängt. Dem nun anhebenden „developmental space“ folgt schließlich der „recapitulatory space“. Dort wird TR so verändert, dass die Tonart der I. Stufe erhalten bleibt (wobei die Autoren Ralph Kirkpatrick's „crux“-Begriff entlehnen), und so bleiben auch MC und S in der Grundtonart. Aus der EEC wird die ESC, „essential structural closure“, auf der I. Stufe; wieder schließt sich in der Re-

gel eine C-Zone an. Ist die MC grundlegend für die interne Struktur von Exposition/Reprise, so macht der Gang von EEC zu ESC das tonale Gerüst des Satzes aus; erst die ESC etabliert nach dem durchlaufenen Sonatenprozess eine stabile Tonalität.

Dieses Schema wird in fünf Typen entwickelt. Als „Type 1“ klassifizieren die Autoren den ‚Sonatensatz ohne Durchführung‘, „the most elementary type of double-rotational sonata“ (S. 345, zum Begriff der Rotation siehe unten), „Type 2 Sonatas“ sind ebenfalls in zwei Rotationen gegliedert, doch beginnt die Reprise erst hinter P, oft bei S. „Type 3“ entspricht dem Standard der drei Rotationen. „Type 4“ enthält das weite Feld von Sonatenrondo-Formen, „Type 5“ verschiedene Konzert-Modelle.

Das klingt zunächst starr, formalistisch und wie eine bloße Umbenennung. Der Eindruck täuscht, denn weitere Bausteine machen *Sonata Theory* zu einem erstaunlich flexiblen Werkzeug. Da ist zuerst das Konzept der Deformation, das Hepokoski und Darcy im Anhang ausführen (und den Begriff keinesfalls abwertend verstanden wissen wollen). Es bedeutet eine Schichtung von Modell-Hierarchiestufen – so, dass eine Alternative das Übliche repräsentiert, eine andere als „second-level default“ steht usw.: ‚Ausnahmen‘ werden systematisierbar, Grundlage dafür ist die dialogische Konzeption der Form als Auseinandersetzung des Komponisten mit den Standards der Gattung. Eine weitere Prämisse ist die Erklärung der Sonate als Sonderfall des Rotationsmodells, das Hepokoski bereits in seiner Sibelius-Monographie beschrieb: zyklisches mehrmaliges Durchlaufen eines Motivvorrats, das teleologisch auf ein Ziel zuläuft, also, sehr vereinfacht, die Folge P (TR MC) S (PAC) C, die in Exposition und Reprise in der Regel vollständig, in der Durchführung oft verkürzt durchlaufen wird, und in der ESC das Telos bedeutet. Die Kombination von Rotationsmodell, Deformationsprinzipien und Dialogstruktur eröffnet eine Vielzahl von Untersuchungsweisen.

Einige Probleme wirft das Buch allerdings auch auf. Vor allem scheint mir der Untertitel zu umfassend: Eine Theorie der Sonate am Ende des 18. Jahrhunderts gibt *Sonata Theory* nicht, sondern eine, die sich an der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven orientiert. Dadurch geht den Autoren der Blick auf Alter-

nativen verloren. Wer aber Anderes gar nicht untersucht, wird über die historische Einordnung auch des Bekannten schwerlich Neues erfahren. Die Tabelle von Tonartenfolgen mehrsätziger Werke auf S. 324 (um ein Beispiel herauszugreifen) kann das zeigen, da das Ergebnis bei der Untersuchung anderer Repertoires unterschiedlich (stärkere Berücksichtigung von I–i–I) ausgefallen wäre. Angesichts der Akzentuierung des Kommunikativen hätte ich zweitens die Diskussion nicht nur von Kompositions-, sondern auch von Hörgewohnheiten erhofft. Sie konnte schon durch die Auswahl der untersuchten Quellen nicht stattfinden, denn dann wären neben den Notentexten auch die Besprechungen der Presse zu befragen gewesen. Drittens scheint mir das im Buch entwickelte Bild der Sonate als Drama menschlicher Aktion zwar gut, doch sind die Überlegungen nicht ganz durchdacht. Wieder nur einige Beispiele: Die „nicknamed symphonies“ wären mit der *AmZ*-Bemerkung vom 11. Dezember 1805 zum „willkürlich“ gewählten „charakteristischen (Tauf-) Namen“ zu verbinden, bei der Erörterung der „expressive or representational function“ fehlt die Unterfütterung durch Quellen (etwa Momignys Haydn-Deutung), und zuletzt hätte vielleicht eine Diskussion von *Gloria*-Sätzen aus Messen geholfen, in denen ähnliche formale Modelle mit außermusikalischer Bedeutung versehen sind (etwa KV 220 (196b) oder KV 317).

Kleinen Monita zum Trotz: Hepokoskis und Darcys Buch hat das Zeug zu einem neuen Standardwerk der Sonatentheorie. Caplins Ansatz hat es die methodische Vielfalt voraus, und vielen Leserinnen und Lesern dürfte es wegen der Konzeption der Theorie als Kommunikationsprozess sowie der durchaus mutigen Rekurse auf bekannte Schemata zudem vertrautes Terrain bedeuten. Auf der Basis minutiöser Analyse gelangt *Sonata Theory* zu Deutungen, die stets im musikalischen Befund gestützt sind. Trotz methodischen Pluralismus fällt der Text nicht auseinander, sondern führt einen prägnanten roten Faden durch. Ausstattung und Lektorat lassen keine Wünsche offen, und auch wenn manchmal die Abkürzungs-Terminologie geballt auftritt, bleibt der Text flüssig lesbar.

(März 2008)

Christoph Hust

Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren · Korrespondieren · Publizieren. Hrsg. von Walter SALMEN. Hildesheim u. a.: Olms Verlag 2003. 466 S.

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation / Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999. Hrsg. vom Händel-Haus Halle, vom Institut für Musikwissenschaft und vom Germanistischen Institut der Universität Halle durch Manfred BEETZ, Kathrin EBERL, Konstanze MUSKETA und Wolfgang RUF. Halle: Händel-Haus 2003. 496 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Bd. 19.)

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Komponist, Kapellmeister, Musiktheoretiker, Schriftsteller und Publizist in Personalunion, verkörperte wie wohl nur wenige andere Geistesgrößen seiner Zeit den viel beschworenen Typus des „Originalgenies“. Sein Œuvre ist ebenso bunt wie vielschichtig, und wer sich mit dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beschäftigt, kommt an dem Namen Reichardt kaum vorbei. Umso verwunderlicher sind die Vorbehalte, mit denen ihm von vielen Seiten begegnet wurde und immer noch wird: die FAZ titulierte ihn etwa 2002 anlässlich seines 250. Geburtstages als „Musikplaudertasche“ – eine späte Nachwirkung der heftigen Diffamierung Reichardts durch Schiller und Goethe im berüchtigten „Xenienstreit“?

Vor allem Friedrich Schiller, der Reichardt wegen dessen Parteinahme für die Französische Revolution regelrecht verabscheute, lancierte 1795 in der Zeitschrift *Die Horen* gegen Reichardt gemünzte Distichen wie das folgende: „Nein das ist doch zu arg! da läuft auch selbst noch der Cantor / Von der Orgel, und ach! pfuscht auf den Klaven des Staats.“ Und doch bildete Reichardt, der im Gegensatz zu den beiden Weimarer Heroen politisch und polemisch engagiert mitten im Zeitgeschehen stand, einen der idealistischen Weltabgewandtheit diametral entgegengesetzten Pol, sozusagen die andere Medaille der Weimarer Klassik. Seine ganze Biographie glich, so Volker Hagedorn in der ZEIT (51/2002) ebenfalls im Jubiläumsjahr 2002, einer „Achterbahnfahrt im Epochenknick“ – seine unverhohlenen preisgegebe-

nen sozialdemokratischen Sympathien führten etwa zur fristlosen, unrühmlichen Entlassung aus dem Preußischen Kapellmeisteramt.

Durch zwei dicke Bände mit den Ergebnissen mehrerer wissenschaftlicher Tagungen erfährt Reichardt nun endlich „späte Gerechtigkeit“: Nicht weniger als 23 Beiträge umfasst der von Walter Salmen herausgegebene Band *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur*, der auf ein fächerübergreifendes Symposium in Weimar (2002) zurückgeht und sich mit Reichardts Tätigkeit als „Publizist und Korrespondent“ sowie als „Partner von Schriftstellern“ befasst. Der erste Abschnitt enthält Beiträge von Andreas Anglet (über Reichardts Roman *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*), Volkmar Braunbehrens (über den *Haupt- und Staatssittenspiegel*), Gabriele Busch-Salmen (über den Briefwechsel mit Goethe im Kontext von dessen übrigen Musikerkorrespondenzen), Christoph Henzel („Reichardts Rehabilitierung“), Stephan Bialas (über den Bestand von Briefen an Reichardt in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster), Gudrun Busch (über „Spuren aus dem Viewegschen Briefarchiv – Reichardt, J. H. Campe und C. F. Cramer zwischen Musik, pädagogischer Aufklärung und Revolutionsbegeisterung“), Gerda Heinrich (über die Zeitschrift *Deutschland*) und Andreas Meier („Romantischer Republikanismus. Eine Miscelle zur Diskussion um Reichardt und Novalis“). Im zweiten Abschnitt wird Reichardt in den Kontext älterer Autoren und Stilrichtungen gestellt, etwa den Zweiten Petrarkismus (Achim Aurnhammer), Shakespeare (Ursula Kramer) und Metastasio (Reinhart Meyer) bzw. der Blick auf die direkten Beziehungen zu Schriftstellern seiner Zeit gelenkt: Kant (Markus Fahlbusch), Herder (Walter Salmen), Lavater (Christoph Michel), Caroline Rudolphi (Gudrun Loster-Schneider), Matthias Claudius (Hermann Patsch), Christian Carl André (Friedhelm Brusniak), Johann Heinrich Voß (Frank Baudach), Schiller (Bodo Plachta), Ludwig Tieck (Achim Hölter), Achim von Arnim und Clemens Brentano (Renate Moering) sowie Hans-Albrecht Koch (Dortchen Grimm). Hans-Joachim Kertscher erörtert das literarische Leben in Halle um 1800.

Mehr auf die Musik ausgerichtet ist der vom Händel-Haus in Halle herausgegebene Band,

der gleich zwei Kongressberichte umfasst: *Zwischen Anpassung und Provokation* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle 2002) sowie *Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle zum Goethejahr 1999). Die literarische Seite von Reichardts Schaffen wird darin zunächst von Günter Hartung (über das Buch *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Konsulate*), Werner Rackwitz (über Reichardts Lebensumstände in den Jahren 1790 bis 1795) und Manfred Beetz (über den Xenienkrieg der Weimarer Dioskuren gegen Reichardt) beleuchtet. Es folgen Beiträge über einzelne musikalische Aspekte wie die Affektenlehre (Hartmut Krones), Reichardts Sinfonien (Kathrin Eberl), E. T. A. Hoffmanns Kritik der *Klaversonate f-Moll* (Stefan Keym), den 65. Psalm in Reichardts Vertonung (Konstanze Musketta), den Gattungstypus Deklamation (Heinrich W. Schwab), die Liedästhetik und -kompositionspraxis (James Parsons), die antikisierende Dichtung in Reichardts Liedschaffen (Roman Hankeln), seine Klopstock-Vertonungen (Magda Marx-Weber), Reichardts *Liebe nur beglückt* im Kontext des norddeutschen Singspiels (Ursula Kramer) sowie seine Kantate *Ariadne auf Naxos* (Hans-Georg Hoffmann). Mit der Theorie des deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt beschäftigt sich Reinhart Meyer, es folgen Beiträge über die Libretti zu Reichardts Goethe-Opern (Markus Waldura) sowie Einzelwerke wie *Claudine von Villa Bella* (Ursula Kramer) und *Jeri und Bätely* (Hans-Joachim Kertscher). Heinrich W. Schwab widmet sich der Vortragskultur des Strophenliedes der Goethezeit, Walter Salmen den Reichardt'schen Deklamationen. Und schließlich runden Studien zu einzelnen Goethe-Gedichtvertonungen den inhaltsreichen, durch verschiedene Register gut erschließbaren Band ab: Goethes *Nähe des Geliebten* als Antwort auf Friederike Bruns *Ich denke dein* (Inge Wild), Goethelieder von Komponisten in Reichardts halleischem Umkreis (Kathrin Eberl), Goethes Ballade *Der König von Thule* (Gisela Henckmann) und *Notturmo* und Goethes *Nachtgesang* (Edith Zehm).

Goethes Intimus in musikalischen Belangen, Karl Friedrich Zelter, äußerte sich am 5. März 1828 sehr treffend über Reichardt in einem Brief an den Weimarer Dichturfürsten: „Sein Talent

war echt musikalisch, [doch] hat ihn sein politisches Treiben ersäuft. Wasser hat keine Balken, er wollte steigen: wie? wo? und – versank.“ Ihn wieder aus der Versenkung geholt zu haben, ist das große Verdienst der beiden Bände, die mit ihrer reichen Materialfülle hoffentlich auch weiterhin zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit Reichardt und seinem facettenreichen, längst noch nicht in allen Details erforschten Schaffen anregen.

(Februar 2008)

Stefanie Steiner

Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Ralf-Olivier SCHWARZ und Jens STERN. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2006. 220 S. Abb., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 1.)

Eine neue Offenbach-Schriftenreihe in der deutschen Forschungslandschaft ist zweifelsohne ein Ereignis. Neben den *Beiträgen zur Offenbach-Forschung* aus dem Kölner Verlag Dohr oder auch der verdienstvollen Offenbach-Reihe der *Bad Emser-Hefte* erscheinen jetzt die *Jacques-Offenbach-Studien* als Publikationenreihe der Forschungsstelle Jacques Offenbach an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main in Verbindung mit der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems. Der Eröffnungsband geht auf ein Symposium zurück, das ein besonderes Ereignis reflektierte: 2005 jährte sich zum 150. Mal der Jahrestag der Eröffnung des Théâtre des Bouffes-Parisiens. Ein zentrales Kapitel Musikgeschichte – konzentriert an einem Ort. Zwar blieb Offenbach nur bis 1862 Direktor an diesem Theater, aber was er schaffte für macht die Spielstätte einmalig, vergleichbar Wagners Bayreuth.

Richtig ist, dass die wissenschaftliche, zumal musikwissenschaftliche Forschung um Offenbach, einen der kompliziertesten Komponisten des 19. Jahrhunderts, lange Zeit einen Bogen gemacht hat. Doch sollte man dies nicht als ewiggültigen Topos vor sich her tragen und gewohnheitsmäßig beklagen. Muss denn fast jeder Beitrag wieder neu mit der Desiderat-Klage anheben (allzu oft gepaart mit dem Ausdruck der Bedeutung gerade der langjährig eigenen Forschungen)? Hat sich denn seit den Tagen Paul Bekkers (1909) oder Anton Henselers (1930) wirklich nichts getan? Womit beschäf-

tigte sich denn nur die breitflächige Offenbachforschung all die Jahre hindurch, seit etwa dem Frankfurter Offenbach-Symposium im Jubiläumsjahr 1980 (Main 1985), welches hier ausdrücklich als einer „der ersten Anstöße zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Offenbachs Werk“ (S. 7) in Erinnerung gerufen wird? Ist es denn wirklich auch 26 Jahre später immer noch so, dass „ausgerechnet die Musikwissenschaft sich dem ‚genre mineur‘ Operette bisher weitgehend verweigert hat“ (S. 7), dass „die historischen, politischen, sozialen, moralischen, psychologischen, psychoanalytischen, theatralischen, ja sogar polizeilichen Aspekte ausführlich untersucht [wurden], viel weniger aber die spezifisch musikalischen“ (S. 23), dass „noch 125 Jahre nach Jacques Offenbachs Tod [...] die Entstehungsgeschichte der Operette in weiten Teilen *terra incognita* [ist], was angesichts der sagenhaften Verachtung der leichten Muse durch die hehre Musikwissenschaft nicht verwundert“ (S. 51), dass „hier dringend eine Forschungslücke zu füllen“ wäre (S. 59) und so weiter und so fort? Was machen denn nur die Offenbach-Gesellschaften mit ihren Publikationsorganen und Webseiten? Was nur passiert in den durchaus nicht wenigen Offenbach-Vorlesungen und Seminaren an den Universitäten und Musikhochschulen? Ist denn die so fabelhaft angelaufene Gesamtausgabe durch den auch auf dem Symposium vertretenen Jean-Christoph Keck so gering anzusetzen? Und was ist mit den sich wahrhaft türmenden Bergen an Sekundärliteratur (allein Ralf-Olivier Schwarz, Jahrgang 1976 und der jüngste der hier vertretenen Offenbachforscher, verweist auf seiner Homepage auf bereits rund zwei Dutzend Offenbach-Schriften seiner Feder)? Offenbach 2006 – ein „Desiderat“ (S. 7)? Mit dem immerwährenden Gestus der Erniedrigten und Beleidigten wird man der Offenbachforschung kaum auf die Sprünge helfen.

Den Offenbach'schen Kosmos neu zu beleuchten (oder: „zu verorten“) sucht Peter Hawig, indem er nach dem Beziehungsgeflecht fragt zwischen den Ebenen des „Woher“, „Womit“ und „Wohin“ (S. 10). Mit einer Fülle instruktiver Werkverweise geht er den Traditionszusammenhängen ebenso nach wie Umfeld und Anstößen des Genres, von der Parallelzündung Hervés bis hin zur Auslotung seiner Grenzen in Tonfällen der Opéra Comique

oder zu den „Fußstapfen der Bouffes“ (S. 18) im Ausland von Wien über England und Spanien bis nach St. Petersburg. Ein weites Feld mit knappen Worten umreißt der Weihnachten 2007 im Alter von 83 Jahren verstorbene Nestor der Offenbach-Forschung Robert Pourvoyeur in seinem Beitrag „Offenbach und das ‚genre primitif et vrai‘“. Offenbach (altväterlich vom Altmeister der Offenbach-Forschung als „Jacques“ angesprochen), so die These, hat es mit seinem eigenen ästhetischen Ansatz nur wenig genau genommen und die Grenzen seines Schaffens immer weit hinausgeschoben in den Bereich des lyrischen Theaters. Jean-Claude Yon steuert einen Aufsatz von 1992 bei, den er 2000 für seine Offenbach-Biographie überarbeitet und erweiterte. 2006 nun also in deutsch (Übersetzung von Ralf-Olivier Schwarz): „Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette“. Da der Beitrag aus der *Revue d'histoire moderne et contemporaine* gänzlich unverändert übernommen wurde, muss man sich erst einmal durch allerhand Allgemeinwissen in schönen Sprachfloskeln lesen („Der ‚plus parisiens des compositeurs‘ wurde am [...] in [...] geboren“ als „zweiter Sohn“ [...] „von sieben Kindern“ und so fort; S. 30 ff.). Auf einem Kapitel des bewährten Handbuchs *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (2004) basiert der Beitrag von Volker Klotz: „Ein halbes Jahrhundert später. Offenbachs getreuester Nachfahre: Claude Terrasse und seine Operette *Le Sire de Vergy*“. Gewiss ist Klotz' extensive Zweit- und Drittverwertung seiner engagierten Offenbach-Beiträge dem viel gefragten Namen geschuldet. Ralf-Olivier Schwarz widmet sich weitläufig dem Thema „Operette und Vaudeville im Vorfeld der Bouffes-Parisiens“ (seine hier noch angekündigte Dissertation *Vaudeville und Operette* ist 2007 als Band 3 der *Jacques-Offenbach-Studien* erschienen). Dem recht hemdsärmelig kollegenscheltenden Literaturbericht folgen zitatreiche Begriffsbestimmungen, dann Zusammenfassungen zu Hervé, die „im Wesentlichen auf dem Buch Louis Schneiders [1924] beruhen“ (S. 60). Manches davon hat gewiss selbst der von Schwarz so süffisant ironisierte Operetten-„Experte“ (S. 59) schon gewusst. Den Rest sieht der Autor selbst vor allem als „wahrscheinlich“ an. Muss aber wirklich einer Erkenntnis des „Genie[s] Offen-

bachs“ (S. 76) die pure Existenz Hervés ebenso entgegenstehen wie „die schmeichelnden Melodiereigen und gepuderten Instrumentierungen der Lecocqs, Planquettes, Varneys, Audrans oder Messagers“ (S. 54)? Sehr viel aufschlussreicher in diesem Beitrag sind die kurzen musikanalytischen Anmerkungen (S. 70 f.) zu Offenbachs *Pépito* (1853). Einen Werkstattbericht seiner Quellenarbeiten unter editions- und aufführungspraktischen Gesichtspunkten steuert Jean-Christophe Keck bei: „La situation des sources – l'exemple de Trafalgar“. Über buffoneske Chinoiserien im theatralischen und gesellschaftspolitischen Umfeld des *Ba-ta-Clan* berichtet Ralph-Günther Patocka: „Reden Sie nicht chinesisch ...!“ oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte“.

Schließlich Winfried Kirsch: „*Le Violoneux* und die Einakter-Dramaturgie Jacques Offenbachs“. Die Gattungstypologie wird präzise und knapp umrissen. Und dann entfaltet sich ein analytisches Feuerwerk, das in die Musik eindringt und zu allen Aspekten etwas zu sagen weiß, zu denen es überhaupt etwas zu sagen gibt. Kirsch beschreibt und charakterisiert, zieht virtuos Querlinien und vergegenwärtigt literar- und kunstgeschichtliche Hintergründe, assoziiert, erläutert, interpretiert – kurz: er operiert mit allen Mitteln der musikalischen Analyse. Am Ende hat man viel über das Stück gelernt und über seine Musik und reichlich auch allgemein über das Komponieren Offenbachs. Und man begreift, dass es tatsächlich ein Desiderat um Offenbach gibt: solch fulminante Analysen seiner Musik. Mit Band 1 ihrer neuen Studienreihe haben die Herausgeber hier ein Tor geöffnet und einen Maßstab gesetzt. Das Buch ist ein Meilenstein der Offenbachforschung. Eine Offenbarung. Kirsch sei Dank.
(Februar 2008) Thomas Schipperges

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

Am 23.12.1856 schreibt ein zutiefst desillusionierter Bedřich Smetana an seine Eltern: „Prag hat mir die Anerkennung versagt, ich habe es verlassen. Es ist ein altbekanntes Lied, daß das Vaterland seine Söhne nicht anerkennen will und ein Künstler Namen und besseres

Auskommen im Ausland suchen muß. Auch mich hat dieses Schicksal getroffen“ (*Smetana – Dvořák – Janáček. Musikerbriefe*, ausgewählt von Alena Wagnerová zusammen mit Barbara Šrámková, München 2003, S. 27). Etwa zehn Jahre später, am 3.4.1866, äußert sich Smetana in einem Brief an seine Schülerin und Freundin aus der Göteborger Zeit, Fröjda Benecke, zur Sprachenfrage: „Traurig genug“, so Smetana, dass „wir einander in unserer Muttersprache nicht zu schreiben vermögen; sondern eine dritte fremde, die uns gerade die geläufigste ist, mir wenigstens, wählen müssen. Sie schreiben mir nur aus übergroßer Artigkeit *deutsch*, und ich Ihnen, aus trauriger Notwendigkeit *deutsch*.“

Den Weg zum späteren Nationalkomponisten, so der im Alter selbst zugelegte Titel, lassen Smetanas Briefe höchstens ansatzweise erkennen. Smetana, dessen Kompositionen neben der ästhetischen immer auch eine nationale Bedeutung zugeschrieben wird, engagiert sich ab den 1860er-Jahren für die tschechische Nationalbewegung. Gerade in diesen Jahren erhält Kultur kompensatorische Funktionen für nicht erfüllbare Wünsche nach politischer Selbstbestimmung; folgerichtig werden auch Smetanas Kompositionen in den Dienst der Nation gestellt. Diese auch von vielen Komponisten selbst aktiv betriebene Nationalisierung der Musik ist kein Einzelfall, denkt man an Verdi in Italien, Grieg in Norwegen, Sibelius in Finnland oder Wagner in Deutschland. Für die tschechische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird aber gerade der zunehmende internationale Erfolg der Kompositionen Smetanas wichtig, lässt sich mit ihnen doch die kulturelle Gleichwertigkeit der Nation gegenüber einer in Böhmen immer noch dominanten deutschen Kultur demonstrieren.

In diesem Kontext möchte Linda Maria Koldau mit ihrer Monographie über Smetanas Zyklus *Mein Vaterland (Má Vlast)* u. a. den Blick auf die Kompositionstechniken sowie auf fremde, programmatische Inhalte lenken, aus denen sich der Stellenwert von *Mein Vaterland* ergibt, handelt es sich doch um ein von Geschichte gesättigtes Werk, in welchem sich das wechselvolle Schicksal Böhmens mit seinen beiden Bevölkerungsgruppen eindringlich dokumentiert. Smetana als Nationalkomponist, beeinflusst von der Liszt'schen Programmmu-

sik, darf symptomatisch für die Künstler stehen, die in besonderer Weise nationale Werte und Vorstellungen affektiv aufladen und emotional vermitteln. Mit dem Zyklus *Mein Vaterland* knüpft Smetana an drei nationalkulturelle Motivstränge an: Er übernimmt mythische und historische Stoffe; er stellt sich in die Tradition des Volkstümlichen; er akzentuiert elegisch das nationale Unglück. Die Kunst fungiert somit als Reservoir nationaler Symbole (wie die Historiographie) und popularisiert diese. Verstärkt wird die nationalkulturelle Bedeutung noch durch die biographische Dimension. Smetanas Leben ist von Tragik und politischer Verfolgung durch die eigenen Landsleute gekennzeichnet; ein Künstlerschicksal, das für den noch zu Lebzeiten einsetzenden Smetana-Kult eine wichtige Voraussetzung bot. Koldau gelingt es, die nationalkulturelle Dimension von Musik am Beispiel Smetana herauszuarbeiten und ergänzt diese um fundierte Darstellungen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sowie um Detailanalysen des Zyklus, wobei insbesondere *Die Moldau* als ideales Beispiel für Programmmusik vorgestellt wird.

Abschließend wendet sie sich den konträren Rezeptionsprozessen zu, die eine eigene kulturpolitische Dynamik entfalten – angefangen von Eduard Hanslicks Kritik an einem „patriotisch übertreibendem Getöse, das den Moldauwirbel für einen zweiten Niagarafall ausgeben möchte“ (S. 158) bis zu dem perfiden Film des Nazi-Regisseurs Veit Harlan *Die goldene Stadt*. Auf der Gegenseite verstärkt sich die Rolle des „Smetanismus“ gerade in Zeiten nationaler Unterdrückung, sei es zwischen 1938 und 1945, sei es nach 1968. Hier hätte lediglich eine Instrumentalisierung Smetanas in der kommunistischen Propaganda durch den „Chef-Smetanaologen“ und ersten kommunistischen Kulturminister Zdeněk Nejedlý, ein wahrhaft kulturpolitisches Leitfossil, eine genauere Berücksichtigung finden können.

Linda Maria Koldau hat mit dieser in den allgemeinen kulturhistorischen Rahmen eingebetteten Werkeinführung eine in jeder Hinsicht fundierte und lesenswerte Studie zu Smetanas Zyklus *Mein Vaterland* vorgelegt, der man eine breite Aufmerksamkeit wünschen darf.

(Januar 2008)

Steffen Höhne

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: *Correspondance. Rassemblée et commentée par Robert WANGERMÉE. Sprimont: Éditions Mardaga 2006. 622 S.*

Mit der von der Académie royale de Belgique geförderten Ausgabe der Korrespondenz von François-Joseph Fétis krönt Robert Wangermée seine Arbeiten über den bedeutenden Musikwissenschaftler, Kritiker, Komponisten, Pädagogen und Konservatoriumsdirektor sowie zur Musik und den Musikern beider Sprachgemeinden in Belgien. Eine solche Edition stellt hohe Anforderungen an den Herausgeber, die in hohem Maße erfüllt sind. Es handelt sich um eine sehr umfangreiche Auswahl von Briefen von und an Fétis (705 davon bisher nicht publiziert), in vielen Fällen unter Verzicht auf die Wiedergabe des ungekürzten Wortlauts, an dessen Stelle besonders bei an Fétis gerichteten Schreiben meist eine knappe Zusammenfassung getreten ist. Bei Briefen, die bei Versteigerungen verkauft und nicht öffentlich zugänglich sind, hat Wangermée deren Resümee und Zitate aus den Verkaufskatalogen wiedergegeben. Auf Faksimiles wurde verzichtet. In vielen Fällen fehlen die Gegenbriefe, seien sie an Fétis gerichtet oder von Fétis an einen Korrespondenten geschrieben.

Von der Vielzahl von Korrespondenten und dementsprechend behandelten Probleme können hier nur die wichtigsten angesprochen werden. Zu den regelmäßigen Briefpartnern gehören Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Ferdinand Hiller, Félix Dajou und besonders Aristide Farrenc, zeitweise auch Siegfried Dehn, Gaetano Gaspari, Auguste Gathy, Formentel Halévy, Henry Litolf, Charles-Edmond de Cousse-maker, Maurice Schlesinger. Mit anderen berühmten Persönlichkeiten wie Aloys Fuchs, John Bishop, Ludwig Bischoff, Pierre Baillot, Carolyn Sayn-Wittgenstein, Giovanni Ricordi, Dargomyschskij, Lwow, Cavallé-Coll etc. wurden nur einzelne Schreiben ausgetauscht. Viele Briefe betreffen den sich über Jahrzehnte erstreckenden Kontakt mit Kollegen bezüglich der *Bibliographie universelle des musiciens* – als Korrektor war hier Farrenc lange Zeit tätig –, die Concerts historiques – sie sollten in Brüssel wiederholt werden, Liszt bestellte u. a. Abschriften von darin aufgeführten Werken –, die „Commission administrative“ des Brüsseler Konservatoriums, die Aktivitäten im Rah-

men von Weltausstellungen, die mehrbändige unvollendet gebliebene *Histoire générale de la musique*, für die Fétis sogar einen Kenner des Sanskrit konsultierte, den Ankauf von gedruckten *Theoretica und Practica* sowie Abschriften für die reiche Bibliothek von Fétis – so u. a. die Bestellung einer Abschrift von Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* bei Hiller im Jahre 1830 oder der *Rappresentazione di anima et di corpo* von Cavalieri oder von Madrigalen Monteverdis bei Fortunato Santini (1842) – und den Austausch von Quellen mit der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Fétis war ein sehr selbstbewusster und streitbarer Mann, der sich selbst für hohe Ämter eindringlich empfahl und nicht nur mit Widersachern wie Raphael Georg Kiesewetter oder Coussemaker, sondern auch mit engen Freunden fachliche Auseinandersetzungen führte. 1856 stellt er dezidiert fest, er habe niemals einen Mitarbeiter an einer seiner Publikationen akzeptiert, wie ausgewiesen dieser auch sei, denn er habe ganz eigene Vorstellungen über alle musikalischen Fragen, die nur er selbst zu formulieren vermöge.

Über eine frühe Kontroverse mit Liszt, der die Kenntnis der jüngeren Klaviermusik von Fétis bestreitet, erfährt man aus einem Brief an Schlesinger. Liszt betont 1859 den Einfluss, den Fétis durch seine am Ende der 1830er-Jahre entwickelte Theorie der „omnitionie“ und „omnirhythmie“ auf sein musikalisches Denken ausgeübt habe. Farrenc etwa führt die Kritik von Fétis an der Länge der Durchführung einer 1847 aufgeführten Symphonie von Louise Farrenc auf deren unzureichende Interpretation während einer Aufführung zurück.

Viele Mitteilungen in Briefen – so auch Fétis' und Liszts Vorliebe für Havannas, die sie sich bei verschiedenen Gelegenheiten schenken, oder die durch die mehrjährige Erkrankung seiner Frau verursachten Geldnöte – geben Einblicke in private Lebensumstände. Für die Musikgeschichte aufschlussreich sind viele Hinweise in den Briefen, die es freilich zu überprüfen gilt: So soll Cherubini keine Schüler Reichas zum Prix de composition zugelassen haben (S. 221); Farrenc lobt das Spiel Clara Schumanns während eines Konzerts in Paris 1862, schränkt aber ein, sie habe zu oft das Pedal benutzt und zu schnelle Tempi gewählt; Henri Herz bittet Fétis, seine Religionsangehö-

rigkeit aus dem Artikel der *Biographie universelle des musiciens* zu streichen (deren zweite Auflage von 1869 enthält keinen solchen Hinweis).

In dem längsten Brief der Ausgabe an den Verleger Troupenas von 1838 legt Fétis u. a. seine Auffassungen über die „tonalité“, die Ablehnung der älteren mathematisch orientierten Musiktheorie, eine zu konzipierende Musikphilosophie und die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit den großen deutschen Philosophen von Kant bis Hegel dar. Im Zusammenhang mit der „tonalité du plainchant“ beschreibt er die Unterschiede zur Dur-Moll-Tonalität und charakterisiert die Musik zwischen dem 11. und dem Ende des 16. Jahrhunderts als „musique d'églice calme et sévère“ und die mehrstimmige Chanson als „d'un genre doux et tranquille“. In einem anderen Brief erläutert er seine Theorie „unitonique, transtonique, pluritonique und omnitonique“. Mit Hiller tauscht er Meinungen über die Verwendung ungewöhnlicher Metren aus, die bereits Reicha in seinen frühen theoretischen Schriften behandelt hatte. Bezüglich seiner ästhetischen Auffassung ist ein Brief von 1860 besonders wichtig, in dem er von einer „ère funeste“ spricht, die mit den letzten Quartetten und dem Finale der 9. Symphonie Beethovens begonnen habe, „parce que le charme en a disparu; parce qu'il s'est mis à chercher systématiquement le nouveau, qu'il trouvait sans peine auparavant, lorsqu'il était dans le domaine de l'inspiration pure“.

Fétis, der immer darauf bedacht war, die Bestände seiner reichen Privatbibliothek und die des Brüsseler Conservatoire zu vervollständigen, weist auf den geringen Wert hin, den „de très anciens opéras français d'un mérite médiocre, d'anciens ballets et d'ancienne musique de vaudevilles [haben]. Tout cela n'a pas d'autre valeur que celle du poids de papier“ (S. 271).

Es gibt keine Probleme, die Musik betreffend, von der Notenschrift für Blinde über den Instrumentenbau, der Sammlung von Folklore, der Reform des gregorianischen Chorals, der Musik außereuropäischer Völker bis zur Philosophie der Musik, zu denen Fétis sich in den Briefen nicht dezidiert geäußert hat.

Zu den angesichts des Umfangs des Bandes relativ wenigen orthographischen Fehlern gehören „Nydahll“ (S. 8), „Bachsa“ (S. 143, so

auch im Register), „d'y y parvenir“ (S. 56), „Il y environ“ (S. 171), „de tout genre“ (S. 184), „Güdingenheit“ (S. 244), „Steidelberg“ (S. 383), „Chapelle lectorale“ (S. 415), „Ornitoparcus“ (S. 342 u. ö.), „Breitkopff“ (S. 471) und „Schroeder-Devriendt“ (S. 75, 621). Die Anmerkungen S. 405 f. sind fehlerhaft. Die Zuverlässigkeit des Registers, in dem die Korrespondenten und die in den Briefen erwähnten Namen zitiert sind, lässt zu wünschen übrig (fehlende Namen wie etwa Anders, Davidoff, Contarini, Édouard Alexandre, Cornélie Meyerbeer, Filippi, Pasquini, Proske, Punto, Ricordi, Seroff, Sternberg; gelegentlich sind Seitenzahlen ausgelassen, wo der Name erneut vorkommt, z. B. Champion de Chambonnière S. 513, Dumon S. 500, Goldstücker S. 554, Étienne Soubre S. 471, Sternberg S. 494). Die Anmerkungen Wangermées beschränken sich oft nur auf rudimentäre bibliographische Daten (die Nennung der Lebensdaten und Funktion der Person), wobei auch Komponisten wie etwa die auf S. 242 f. genannten nicht identifiziert sind.

Die Bedeutung dieser Briefausgabe, einer wahren Fundgrube für die unterschiedlichsten Fachgebiete, ist unschätzbar.

(März 2008) Herbert Schneider

ROBERT BEALE: *Charles Hallé: A Musical Life*. Aldershot: Ashgate 2007. XXI, 278 S., Abb.

Das Jahr 2008 markiert das 150-jährige Jubiläum des Hallé Orchestra, jenes Orchesters, das der aus Hagen stammende Carl Halle (1819–1895) zu Beginn des Jahres 1858 in der deutschen Gemeinde in Manchester gründete. Robert Beale – Musikkritiker der *Manchester Evening News* – nutzt dies als Anlass für eine Monographie über den Dirigenten und setzt dabei durchaus eigenwillige Akzente. In verschiedenerlei Hinsicht jedoch bleibt er hinter der Referenzstudie zu Halle zurück – Ann Kerstings Dissertation *Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker*, 1986 in der Reihe der *Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte* erschienen. Leider ist die Rezeption dieser Arbeit in England fast völlig unterblieben – selbst Michael Kennedy, ansonsten profunder Kenner der Materie, hat (möglicherweise aufgrund des Fehlens einer englischsprachigen Ausgabe) diese höchst sorgfältige und umfassend Quellen auswertende Arbeit in seinem

Grove-Eintrag 2001 ignoriert. Auch Beale übermittelt die Bedeutung von Kerstings Arbeit fast ausschließlich in Anmerkungen und würdigt keineswegs genügend ihre Leistung.

Beales Thema ist ein anderes als Kerstings – hier soll nicht Halles Leben und Persönlichkeit in umfassender Vielfalt präsentiert werden; vielmehr ist das Thema Halle und Manchester – und der Weg Halles nach Manchester. Die ersten zwei Kapitel umfassen seine Lebensstationen bis in die englischen Midlands, gefolgt von ganzen sechs Kapiteln zu Halles Karriere in Manchester. Hier ist Beale ganz in seinem Element (und naturgemäß auch weitaus ausführlicher als Kersting, die Halle als Dirigent in Manchester nur rund 40 Seiten widmen konnte) – er rekurriert großzügig auf in Manchester vorhandene Materialien und zeichnet detailliert Halles Wirken und Privatleben. Viel Interessantes erfährt man so über das Musik- und Kulturleben der Stadt. Insbesondere wird erstmals intensiv Halles Tätigkeit als Operndirigent erläutert und quasi nebenbei auch seine Konzerttätigkeit in London umfassend dokumentiert. Literaturverzeichnis und Register sind sorgfältig und entsprechen bestem Ashgate-Standard.

Eine gewisse Relativierung muss dennoch erfolgen – nämlich jene, dass bei allem Enthusiasmus, der dem Detailreichtum und der Sorgfalt der Arbeit durchaus zuträglich war, die Gesamtperspektive etwas in Schiefe Lage geraten ist. Wie sonst lässt sich Beales Eröffnungssatz erklären – „Charles Hallé is one of the nineteenth century's most important musical figures“? Dabei dokumentiert Beale selbst, dass Halle nicht mehr als zwei Uraufführungen dirigierte – darunter eine für das Jubiläumsjahr 2008 rekonstruierte *Grand National Fantasia on English, Irish, Scotch and Welsh Melodies* von Charles Baetens. Beales Fehlperspektive, die selbst durch das Vorwort des gegenwärtigen Chefdirigenten des Hallé Orchestra Mark Elder relativiert wird, beeinträchtigt die gesamte Lektüre des Buches beträchtlich. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass der letzte Anhang des Buches – eine Übersicht über die am häufigsten von Halle in Manchester aufgeführten Werke – nicht mit derselben Sorgfalt fertiggestellt worden zu sein scheint wie der Rest (möglicherweise damit das Buch rechtzeitig zum Erscheinungstermin Dezember 2007 fer-

tig werden konnte?). Hier bleiben viele Fragen offen – doch was stört es, finden sich schon einige ähnliche solche Anhänge in verschiedenen guten Büchern zum Hallé Orchestra selbst. Eine seriöse, umfassende englischsprachige Studie zu Carl Halle bleibt weiterhin leider ein Desiderat.

(Januar 2008) Jürgen Schaarwächter

Music in the British Provinces, 1690–1914. Hrsg. von Rachel COWGILL und Peter HOLMAN. Aldershot: Ashgate 2007. XXIV, 403 S., Abb.

Dass Großbritannien kein Land ohne Musik ist oder je war, ist mittlerweile durch die mit dem Themenbereich befasste Musikwissenschaft hinreichend belegt. Die vorliegende Publikation konzentriert sich auf einen weiteren wesentlichen Bereich und betont das rege Musikleben der musikalischen „Provinz“ schon ab wenigstens Ende des 17. Jahrhunderts. Schon früh gab es auch abseits von der Metropole London Music Clubs, die sich um die lokale Musikpflege verdient machten, und ebenso gab es Einzelpersonen, die als Organisatoren, Komponisten oder Sammler die regionale Musikentwicklung entscheidend prägten. Der möglicherweise aufkommende Eindruck, bloß einzelne Mosaikstücke vorliegen zu haben, die bislang kein umfassendes Ganzes ergeben, ist zum einen bedingt durch die Vielfalt an involvierten Persönlichkeiten und zum anderen durch den gattungsübergreifenden Ansatz der Forscher – ein Großteil der siebzehn Aufsätze sind Kongressbeiträge des Leeds University Centre for English Music (2000 gegründet) aus dem Jahr 2001. Von den reisenden Künstlern Lorenzo Bocchi und Giovanni Rubini (Peter Holman bzw. E. Bradley Strauchen-Scherer) über den nach Oxford emigrierten gebürtigen Kölner Johann Baptist Malscher (John Baptist Malchair) (Susan Wollenberg) bis hin zu Kirchenmusikern in York oder Leeds (David Griffiths bzw. Robert Demaine) reicht das Spektrum; weitere Beiträge befassen sich mit Musikvereinen in Stamford und Halifax (Bryan White bzw. Rachel Cowgill), dem Musikfest in Bridlington (Catherine Dale) und dem Kirchenmusik- und Streichquartettrepertoire in der britischen Provinz (Thomas Muir bzw. Meredith McFarlane). Allerdings lässt sich, betrachtet man alle Publikationen der vergangenen Jahre zu diesem For-

schungsbereich in ihrer Gesamtheit, mittlerweile aus den einzelnen Mosaiksteinen mehr und mehr ein Gesamtbild erkennen, das in seiner Differenziertheit und Vielfalt faszinierend ist. Sicher ist die britische Musiksituation nicht außergewöhnlich – außergewöhnlich aber ist das Interesse, mit dem sich die universitäre Forschung dieser Bereiche annimmt und sie über Jahre hinweg erschließt.

Bei aller Vielfalt der Forschung ist auffällig, dass sich kaum ein Autor mit der Musik selbst befasst. Doch ist dies der einzige nennenswerte Mangel einer ansonsten vorbildlichen Publikation.

(März 2008) Jürgen Schaarwächter

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

Gängiges Seminarthema ist Anglikanische Kirchenmusik eigentlich nicht, auch wenn uns ihre Altmeister wie William Byrd oder Orlando Gibbons im *Fitzwilliam Virginal Book* begegnet sind oder Komponisten wie Henry Purcell, Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Frederick Delius oder Benjamin Britten keine Unbekannten sind. Eher sind es noch die Händel-Zeitgenossen William Croft, Maurice Greene oder William Boyce, die Früh- und Hochromantiker wie John, Charles, Samuel und Samuel Sebastian Wesley, Zeitgenossen von Christian Bach wie Jonathan Battishill, Thomas Attwood, Thomas Attwood Walmisley, John Goss oder John Stainer, Nachromantiker wie Charles Villers Stanford aus der Mendelssohn-Zeit oder seine Nachfolger Charles Parry, Edward Bairstow oder Charles Wood, die ein Stück Musikgeschichte repräsentieren, von dem so gut wie keine Kenntnis auf den Kontinent drang, während sich England deren Impulsen keineswegs verschloss.

So sind es meist unbekannte Kapitel europäischer Musikgeschichte, die Gustav Krieg auch aus der Perspektive des praktischen Kirchenmusikers (was würde sich lohnen, hierzulande zu entdecken, und was müsste man dabei beachten, zum Beispiel bei der Aussprache des Altenglischen?) erschließt, sowie Grundinformationen über die Besonderheit der anglikanischen Kirchenmusik, deren Eigengeschichte in einer Hochblütezeit der A-cappella-Kultur der

Renaissance beginnt und vom hohen Kunstanspruch einer „Kathedralkultur“ geprägt ist, freilich auch von deren Konservativismus. Und es sind andere Schwerpunkte, an denen sie sich als nationalsprachliche *Musica sacra* am römischen, gregorianischen Vorbild anknüpft: mehr im Ausbau der Stundengebete, der Morgen- und Abend-„Services“ als es der predigtzentrierte Lutherische Gottesdienst tut, was den vertonten Texten mehr Freiheit und Unabhängigkeit vom *De tempore* einräumte.

(November 2007)

Detlef Gojowy †

ROBERT SCHMITT SCHEUBEL: *Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon. Berlin: Consassis.de 2005. VI, 241 S.*

Der Name Einstein genießt bis heute einen fabelhaften Ruf. Sein Mozart-Buch (1947) ist legendär, seine Bearbeitung des Köchelverzeichnisses in dritter Auflage (1937) war über Jahrzehnte hinweg der Grundstock aller Mozartforschung und auch sein *Riemann-Musiklexikon* (1919, 1922 und 1929) setzte Maßstäbe. Dass das alles so ist, hat sich der Gelehrte und Musikschriftsteller gegen manche Widerstände erarbeitet. Die akademische Musikwissenschaft in Deutschland hatte ihn früh ins Abseits gestellt. Die Habilitation des Madrigalforschers verhinderte der eigene Doktorvater. Und wenn Einsteins Name gleichwohl auf Berufungslisten auftauchte, waren die Einwände gleich zur Hand: „Daß er nicht habilitiert ist, und dann sein Judentum“, stellte Hans-Joachim Moser in Heidelberg fest (an Theodor Kroyer, 28. Mai 1927; Nachlass Kroyer, Bayerische Staatsbibliothek München). Und in Köln stichelte die zentrumsnahe *Kölner Volkszeitung* öffentlich gegen den wohl kaum universitätsreifen „jüdischen Musikkritiker“ (14. Juli 1930). Seit 1918 Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, dem offiziellen Organ der *Deutschen Musikgesellschaft*, jagte die deutsche Musikwissenschaft ihn im Juli 1933 aus ‚rassischen‘ Gründen davon, d. h. man nötigte ihn, sein Amt freiwillig niederzulegen. Einstein arbeitete bis 1933 noch beim *Berliner Tageblatt* und verließ dann Deutschland. Er emigrierte über London und Florenz nach Northampton (Massachusetts) und starb 1952 in El Cerrito (Kalifornien).

Robert Schmitt Scheubel erweist sich hier

einmal mehr als ebenso engagierter wie findiger Anwalt in Sachen Alfred Einstein. Er hat sein Buch Eva H. Einstein gewidmet, der Tochter, die über Jahrzehnte hinweg den Nachlass ihres Vaters betreute und just im Jahr der Buchdrucklegung in ihrem fünfundneunzigsten Lebensjahr starb. Mit philologischer Akribie und innerem Engagement nimmt sich der Autor des alten Plagiatsfalls an: *Illustriertes Musiklexikon*, herausgegeben von Hermann Abert unter Mitarbeit von Friedrich Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann und Theodor Schwartzkopff, Stuttgart: J. Engelhorn's Nachfolger 1927. Auf der anderen Seite: das *Neue Musiklexikon nach dem Dictionary of modern Music and Musicians*, herausgegeben von A. Eaglefield-Hull, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1926, sowie: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon, zehnte Auflage*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1922. Die Fakten im Groben, gewiss, sind bekannt. Spemanns Plan eines Konkurrenzunternehmens zu Riemanns *Musik-Lexikon*, 1919 in neunter und 1922 in zehnter Auflage von Einstein bearbeitet, sollte sich in Umfang, Format und Konzeption, und dann auch in Bezug auf den wirtschaftlichen Erfolg, eng am „Riemann“ orientieren. Als zusätzliches Highlight dachte sich der Verleger einen umfangreichen Bildteil aus – während Einstein zeitgleich einen „bekannten Bilderatlas von Kandt“ (gemeint: C. F. Kahnt?, der Band ist nie erschienen) bearbeitete. Am Ende zwang ein Prozess vor dem Landgericht Berlin 1928 den Verlag, seinen „Abert“ nach dem Verkauf der noch vorhandenen Exemplare, so der geschlossene Vergleich, einzustellen.

Schmitt Scheubel hat die Affäre im Briefwechsel der Beteiligten, vor allem Adolf Spemanns und Friedrich Blumes, nachgezeichnet und doppelt aufgerollt: Zunächst arbeitet er die Entstehung des Lexikons und den Prozess anhand von Zitaten gründlich auf und fügt dann die Quellen selbst noch einmal an. Seiner redlichen Begründung, damit der Gefahr der Vernachlässigung von Zusammenhängen entgegen zu wollen, kann man folgen. Freilich ist bereits im ersten Teil die Zitatfolge derart dicht, dass das Bedürfnis nach doppelter Lektüre dann doch nur noch gering ist. Vielleicht aber sollte man bei der Lektüre des Buches umgekehrt vorgehen: erst die Originalquellen le-

sen und dann die Ausschnitte mitsamt Schmitt Scheubels verbindenden Kommentaren. Das alles liest sich ohnehin (natürlich) nicht einfach, handelt es doch von Zahlen, Namen und Fakten in ungeheurer Fülle.

Aber immer wieder lassen einen die Früchte des so ungeheuren Fleißes des Verfassers und Herausgebers doch den Atem stocken. Es wurde in diesem Fall ja nicht nur abgekupfert, gedanklich, faktisch und konzeptionell. Zuweilen bediente sich das Herausgeberteam Blume & Co in kaum glaublicher Unverfrorenheit direkt der unwissenden Zulieferung Einsteins, des Geschädigten (S. 15). Spemann, der Verleger, zeigte sich zwar von Anfang an skeptisch, vor allem, was das Niveau des Gelieferten betraf: „[...] von der sorgsam abwägenden Art des Urteils bei Einstein und Riemann keine Spur“, bemerkte er Blume gegenüber im April 1926. „Auch der ganze Stil genügt oft nicht“ (S. 13). Blume erwies sich als zielgerichteter Taktiker. Er glättete, vermittelte, spielte herunter. Und Spemann zog am Ende eben doch mit. Gewiss nachdenkenswert bleibt Schmitt Scheubels Schlusswort (S. 79 vor dem Quellenanhang): „Bescheidenheit wird es gewiß nicht gewesen sein, daß Blume und Gerber in ihren MGG-Artikeln – die anderen finden sich dort nicht – auf eine Verzeichnung ihrer Mitarbeit am Illustrierten Musiklexikon verzichtet haben“.

(Februar 2008)

Thomas Schipperges

MATTHIAS REBSTOCK: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 376 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 6.)

Die Erweiterung des Materialbegriffs – die Einsicht also, dass sich auch mit Anderem als akustischen Phänomenen komponieren lässt – stellt eine der wesentlichen Errungenschaften der musikalischen Avantgarde nach 1950 dar. Wie das aber geschieht, ist bis dato noch wenig untersucht. Matthias Rebstocks Studie setzt hier an: Sie fragt dezidiert, „wie Mauricio Kagel in seinem instrumentalen Theater Musiktheater komponiert“ (S. 9) und gibt eine Antwort u. a. anhand detaillierter Analysen der Stücke *Sur scène* und *Match*. Diese Analysen bilden, zusammen mit Untersuchungen zum Kompositionsprozess auf der Grundlage des Skizzen-

materials, den dritten Teil der Arbeit. Ihnen voraus gehen zwei Hauptteile, deren erster zumal die Bedeutung der frühen argentinischen Jahre für die Entwicklung von Kagels musikalisch-theatralischem Denken herausstellt. Jenseits eines bloßen Konstatierens von Zeitgenossenschaft (das noch nichts erklärt) werden Kagels Kontakte mit den künstlerischen Strömungen im Buenos Aires der 40er- und 50er-Jahre detailliert beschrieben, seine Einbindung in eine zeitgenössische Kunstszene, die einerseits durchtränkt ist vom lebendigen Fortwirken der klassischen Avantgarden (vermittelt durch ihre ins argentinische Exil vertriebenen Vertreter) und die andererseits auf äußeren Marginalisierungsdruck mit innerer Aufgeschlossenheit und der Durchmischung der verschiedenen Kunstsparten reagiert. Das dort herrschende gattungsübergreifende Kunstverständnis bestimmt Kagels eigene ästhetische Anschauungen ebenso nachhaltig wie seine u. a. am Teatro Colón gesammelten praktischen Erfahrungen mit dem Musiktheater. Gründliches musikalisch-theatralisches Metier und eine intime Vertrautheit mit den Positionen der klassischen Avantgarden: diese aus der Neuen Welt mitgebrachten Voraussetzungen begründen, so die überzeugende Darstellung Matthias Rebstocks, die Sonderstellung Kagels innerhalb der Darmstädter und Kölner Kreise, in denen man sich jene Traditionsbestände im Zuge von Neo-Dada und Fluxus erst nach und nach wieder erschloss.

Die Einsicht, dass das Kagel'sche instrumentale Theater nicht aus einer immanenten Entwicklungslogik des musikalischen Materials entspringt, sondern aus den Erfahrungen und der auf ihnen aufbauenden ästhetischen Imagination eines autonomen Komponisten-Subjekts, bestimmt auch den zweiten Hauptteil der Arbeit. Dargestellt werden die Grundzüge einer Ästhetik des instrumentalen Theaters anhand chronologisch geordneter Kurzanalysen der relevanten Kompositionen bis 1965. Dabei rückt die Frage nach kompositorischen Verfahren, insbesondere nach dem Zustandekommen von Theatralität und dem Verhältnis von Hör- und Sichtbarem innerhalb einer intermedialen Komposition in den Vordergrund. Als hilfreich erweist sich hier die Unterscheidung zwischen einem „instrumentalen Konzept“, das die klangliche, gestische und visuelle Einheit des Instrumentalspiels dekomponiert und dadurch

theatralisiert, und einem „Mehrspurkonzept“, das von vornherein mit unterschiedlichen Materialien (Bewegung, Licht, Bühnenbild, Sprache, Musik) arbeitet. Ihnen korrespondiert eine Differenzierung nach jenen Bereichen (Theater – Musik), aus denen das jeweilige Stück vorrangig schöpft. Diese Kategorien definieren ein Feld, das Kagel komponierend und reflektierend – seinem Text „Über das instrumentale Theater“ von 1960 kommt gerade aufgrund seines projektiven Charakters eine prominente Rolle zu – abschreitet. Im Zentrum seines Interesses stehen hierbei Phänomene des Übergangs: von bloßer Präsenz zu definierter Rolle, von strikt funktionsbestimmter Aktion zu in sich bedeutungsvoller Darstellung, vom Primat des Hörbaren zur Dominanz des Sichtbaren.

Um diese Verschiebungen adäquat zu erfassen, kommt in der vorliegenden Studie ein zeichentheoretischer Analyseansatz zur Anwendung, der im Rückgriff auf die Arbeiten Nelson Goodmans und Martin Seels nicht danach fragt, *was* jeweils bezeichnet wird, sondern *wie* das geschieht: Die Zeichenfunktionen, ihre Kombination und ihr plötzliches Umschlagen von (sich selbst) präsentierender (in Goodmans Terminologie: exemplifizierender) Aktion in (etwas anderes, eine Bedeutung) re-präsentierende Handlung rücken in den Fokus der Aufmerksamkeit – und damit eben jene Dimension, die Kagels Musiktheater von demjenigen John Cages unterscheidet.

Dieses Oszillieren der theatralischen Zeichen zwischen Präsenz- und Verweisfunktion wird in den Analysen des abschließenden dritten Teils exemplarisch an *Sur scène* und *Match* nachvollzogen, ohne dass damit das Potenzial eines solchen Ansatzes schon ausgereizt schien. Angesichts des Erkenntnisgewinns, den das vorliegende Buch in Sachen Kagel bereithält und den es zu einem nicht geringen Teil der gewählten zeichentheoretischen Perspektive verdankt, erscheint deren Übertragung auf andere Bereiche (nicht nur) des Musiktheaters äußerst vielversprechend.

(Januar 2008)

Markus Bögemann

Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Hrsg. von Axel HONNET, Peter KEMPER und Richard KLEIN. Frankfurt

a. M.: Suhrkamp Verlag 2007. 343 S. (edition suhrkamp 2507.)

Bob Dylan. Ein Kongreß: Der Titel des Bandes setzt ganz auf einen bescheidenen Wortlaut, während der Inhalt, basierend auf den Vorträgen des 2006 in Frankfurt am Main veranstalteten Internationalen Bob Dylan-Kongresses, sich der anspruchsvollen Aufgabenstellung widmet, in „interdisziplinären Anstrengungen“ – so die Herausgeber in ihrer Einleitung – „das ästhetische Potential“ von Dylans Schaffen „im Spannungsfeld von Popmusik und autonomer Kunst auszuschöpfen“ (S. 8). Dass hinter dieser Bemühung die klischeehafte Auffassung steht, die Dominanz der angeblich „bis heute vorherrschenden Entgegensetzung von Kulturindustrie und moderner Kunst“ (ebd.) à la Adorno und Horkheimer müsse ausgeräumt werden, verwundert dann allerdings doch angesichts einer inzwischen weit verbreiteten und substantiellen Forschung im Bereich der populären Musik, angesichts derer diese Frage eigentlich überhaupt nicht mehr aufkommen dürfte. Was also hat der Band mit seinen insgesamt 14 Einzelbeiträgen, den drei Themenbereichen „Zeit und geschichtliche Erfahrung“, „Rock als autonome Kunst“ und „Masken der Verweigerung“ zugeordnet, tatsächlich zu bieten?

Bei der Lektüre wird rasch deutlich, dass im ersten Teil des Buches die allseits beliebte Exegese von Dylans Songtexten fröhliche Urständ' feiert. Einmal mehr zeigt sich dabei, wie schön man an Wortkonstrukten herumdeuteln kann, ohne überhaupt einen Schimmer von deren musikalischen Kontexten zu haben. Stattdessen werden schwergewichtige Interpretationen aufgeföhren und wortreich breitgetreten: Der interdisziplinäre Ansatz, so bekommt man im Themenbereich „Zeit und geschichtliche Erfahrung“ vermittelt, besteht daher vor allem darin, dass sich Autoren aus den unterschiedlichsten Disziplinen – Philosophie, Komparatistik und Literaturwissenschaft – im journalistischen Jargon mittelmäßiger Radiofeatures oder anhand metapherngesättigter Formulierungen voller Füllwörter zu Deutungen aufschaukeln, die fast ohne Abstriche auch auf so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Frank Zappa oder Simon & Garfunkel übertragen werden könnten. Entsprechend dürftig sind zumeist auch die dahinter steckenden Diskurse. Da ist dann bei Wolfram Ette etwa mit Be-

zug auf Dylans stimmlichen Vortrag seiner Texte von der Mundharmonika als „silbrige[m] Bote[n]“ von Stimme und Körper die Rede, der „die Welt, zu der sie geleitet, immer auf Distanz“ halte („Zeit bei Bob Dylan. Vom Frühwerk bis zur Gospelphase“, S. 39); Johann Kreuzer findet in Dylans Texten Belege für die „Dissoziation der festen Grenzen zwischen den Dimensionen der Zeit“, die „an die Wurzeln aller Prophetie“ führt, nämlich an „jene Instanz, in der Zeiterfahrung selbst gründet“ („Die Zeit der Prophetie. Überlegungen zu Dylan“, S. 84); Heinrich Detering richtet seine Aufmerksamkeit dezidiert „eher auf Grundmuster als auf Wandlungen, eher auf die Texte als auf Musik und Performance und eher auf exemplarische Zitate als auf Kontexte“ („I Believe You'. Dylan und die Religion“, S. 92) und disqualifiziert mit diesem Scheuklappenblick eigentlich von vornherein die Ergebnisse seines Aufsatzes. Dass hier im Übrigen dann auch noch die Kategorie des Spätwerks im emphatischen Sinne Adornos bemüht wird, ist angesichts der in der Einleitung formulierten distanzierten Haltung schon erstaunlich.

Einen Erkenntnisgewinn kann man angesichts solcher Essays kaum verbuchen, doch glücklicherweise wartet der Band noch mit anderen Beiträgen auf. Wesentlich substanzreicher geht es nämlich dort zu, wo – in den Themenbereichen „Rock als autonome Kunst“ und „Masken der Verweigerung“ – Dylans Schaffen in kulturellen, intermedialen und performativen Zusammenhängen betrachtet wird, etwa indem das Album – mit Seitenblick auf Frank Sinatra als ästhetische Einheit betrachtet – ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt (Betsy Bowden), das gegenseitige Verhältnis von Dylan und John Lennon einer kritischen Betrachtung unterliegt (Peter Kemper) oder der ästhetische Ausdruckswert von Dylans mangelhafter Stimmpräsenz am Beispiel der Interpretationen von *A Hard Rain's A-Gonna Fall* thematisiert wird (Sonja Dierks). Was adäquates, am Performativen ausgerichtetes Reflektieren auszurichten vermag, weiß etwa Richard Klein mit Verweis auf das Album *Nashville Skyline* und auf Dylans Gospelkonzerte detailliert zu zeigen, indem er die Relevanz von scheinbaren Nebensächlichkeiten hervorhebt. Tilo Wesche dagegen vergleicht die narrativen Momente von Dylans Song-Performances mit

jenen von Johnny Cash und zeigt dabei, in welchem Maße die an den Text gebundene Erzählung der Musik bedarf, um überhaupt erst wirksam zu werden. Gerade hier wird noch einmal überdeutlich, wie sehr die unterschiedlich ausgerichteten Textexegesen aus dem ersten Teil des Buches aus dem Ruder laufen und den interdisziplinären Anspruch der Herausgeber eigentlich völlig aushöhlen.

Was jedoch auch in den guten Texten bisweilen stört, sind die unaufhörlichen Verweise auf Dylans Rätselhaftigkeit und seine enigmatische Gestalt. Von einer etwas kritischeren Einstellung wie etwa jener des Popmusikforschers Klaus Kuhnke, der schon in den Achtzigerjahren – nicht ganz zu Unrecht – provozierend und scharfsichtig formulierte, Dylans Texte seien eigentlich nichts anderes als wenig eigenständige, mit Sprachbildern angereicherte Kopien amerikanischer Lyrik und seine musikalischen Fähigkeiten erwiesen sich auch eher als dilettantisch, ist hier leider nirgendwo etwas zu spüren. Gerade der Blick aus einer solchen Perspektive hätte dem Buch jedoch sehr gut getan. Denn selbst dort, wo die am Wirken des Künstlers gewonnenen Einsichten wichtig erscheinen, bleibt die Thematisierung von Problemen und Defiziten zugunsten einer Arbeit am Mythos aus. Alles wird letzten Endes irgendwie ins Positive gewendet, als Maskenspiel gedeutet und als künstlerische Strategie verklärt, so dass selbst Beiträge wie jener der normalerweise sehr geistreich formulierenden Susan Neiman eigenartig diffus wirken.

(März 2008)

Stefan Drees

Essays from the Third International Schenker Symposium. Hrsg. von Allen CADWALLADER unter der Mitarbeit von Jan MIYAKE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XIX, 305 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 42.)

Der Band mit zwölf ausgewählten Artikeln vom dritten Schenker Symposium, welches im März 1999 am Mannes College of Music in New York stattfand, zeigt sowohl hinsichtlich der Autoren als auch der behandelten Kompositionen eine erweiterte Tendenz zur Internationalisierung der Schenker-Forschung. Erstmals sind bei diesem Symposium Beiträge von

Autoren aus nicht englischsprachigen Ländern zu finden; mit Analysen zu Werken von Debussy, Verdi, Strawinsky u. a. kommen von Schenker nicht untersuchte Komponisten deutlich häufiger mit seiner Theorie in Verbindung als bei den ersten beiden Symposien in den Jahren 1985 und 1992 (*Schenker studies*, hrsg. von Hedi Siegel, Cambridge 1990; *Schenker studies 2*, hrsg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge 1999).

Die thematische Ausrichtung der gedruckten Beiträge umfasst im Wesentlichen drei Gebiete: erstens die theorieimmanente Schenker-Forschung, zweitens verschiedene Ansätze zur Anwendung der Schenker-Theorie auf die Musik nach 1900 und drittens das bisher nahezu unerforschte Verhältnis zwischen dramatischen Elementen und musikalischem Satzverlauf. Einzig der Artikel von Joel Galand führt eine Formdiskussion mit Mitteln der Schenker-Analyse (Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert).

Zum ersten Gebiet gehören zunächst die beiden Artikel von L. Poundie Burstein und Roger Kamien über Schenkers Begriff der ‚Hilfskadenz‘. Interessant ist, wie beide Autoren dieses Thema dadurch bearbeiten, dass sie ausschließlich auf Schenkers Definitionsbasis die Hilfskadenz in verschiedensten Gestaltungsmöglichkeiten auch in Bezug auf Urlinie bzw. Oberstimmenverlauf aufzeigen. Beide Artikel sind ein Nachweis für die Stilunabhängigkeit dieses Phänomens.

Lauri Suurpääs Analysen dreier Beethoven-Beispiele untersuchen nicht-tonikale Eröffnungen und ihren Zusammenhang mit dem Stufengang bzw. dem Urlinienverlauf zu den folgenden Expositionen. Suurpää streicht dabei diesen z. T. auf komplizierte Weise verwobenen Verlauf der Introdution als eine ausgedehnte V. Stufe bzw. als vorausgehende IV-V-I-Kadenz zur Tonika (Expositionsbeginn) heraus.

David Gagné beschäftigt sich in seinem Beitrag „Unity in Diversity: The Retained Tone“ mit dem Problem der Rezipierbarkeit des in einer höheren Schicht liegenden Tones, während dieser in einer mehr vordergründigen Schicht auskomponiert wird. Wohl wissend, dass dieses Problem nur am Beispiel demonstriert und nicht in genereller Weise gelöst werden kann, kann Gagné auch nur das ‚Wirken‘ eines liegenden Tones bei gleichzeitig fortschreiten-

dem musikalischen Prozess vordergründigerer Schichten (anhand einer Sarabande von Bach) beschreiben.

Eine Analyse des ersten Satzes der *A-Dur-Violinsonate* von Brahms bringt Eric Wen. Neben interessanten Ergebnissen verwundert jedoch die allzu starke Gewichtung der Coda (mit der Bewegung der Urlinie erst hier). Des Weiteren bleibt auch der Bezug zum zitierten Grothe-Gedicht unklar.

Von Interesse ist Eytan Agmons rein harmonischer Analyseansatz in seinem Beitrag „Structural Levels and Harmonic Theory: Toward a Reconciliation“. Gegenüber Schenkers Voraussetzungsprimat von kontrapunktischer Bewegung für die Entstehung von Harmonien exemplifiziert Agmon die rein harmonische Auskomponierung anhand mehrerer Beispiele von Brahms, Bach und aus der Wiener Klassik, ohne ein primäres Augenmerk auf Stimmführung. Die verschiedenen Schichten unterliegen dadurch einer gewissen Vertikalisierung, was durch Baumdiagramme dargestellt wird. Für den musikalischen Zusammenhang eines Stückes erscheint diese Methode jedoch eher unübersichtlich.

Als einziger Autor beschäftigt sich William Rothstein mit vorbachscher Musik. Rothstein beschränkt sich dabei auf Kadenzanalysen aus dem Werk Arcangelo Corellis, die er mit solchen späterer Zeit vergleicht. Basierend auf vier Modellen Christopher Wintles gelingt Rothstein eine Zusammensicht von Corelli'schen Kadenz und denjenigen späterer Meister, die sich lediglich aus stilistischer Sicht im Vordergrund unterscheiden.

Zum zweiten Themenkomplex im Symposionsbericht gehören die Artikel von Olli Väisälä und James M. Baker. Väisälä beschäftigt sich mit der Musik Debussys, ausführlich mit dem *Prélude Ce qu'a vu le vent d'ouest*. Auch wenn seine Analyse interessante Aspekte hinsichtlich der Formgebung und der Akkordentwicklungen liefert, so bleibt vor allem die Diskussion über geeignete Prolongationsmittel in dieser Musik unklar (trotz der Anführung der Straus'schen Bedingungen; vgl. Joseph Straus, „The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music“, in: *Journal of Music Theory* 31/1 [1987], S. 1–22). Aus den zahlreichen Analysegraphen ist nicht ersichtlich, ob es sich dabei um Akkordmaterialanalysen oder etwa um Stimmführungsana-

lysen handelt. Überhaupt müsste der Begriff der ‚Stimme‘ in diesem Zusammenhang erst erläutert werden, da auch der Autor nicht von einer traditionell vorhandenen Stimmführung ausgeht. Interessant sind eher die nicht mit Schenker'schen Methoden erzielten Ergebnisse zu den Akkordverwandlungen α - ζ sowie den Akkordwurzeln um den IV^{maj}9.

Auch in James Bakers Analysen von Stücken Debussys, Stravinskys und Skrjabin in seinem Beitrag „The Structural Bass in Nineteenth- and Twentieth-Century Music“ wird die Frage nach der Stimmführung bzw. nach der Bedeutung des Begriffs ‚Stimme‘ nicht klar (auch wenn er eine Urlinie anzugeben versucht). Mehrfach wird auch von einer „unteren Nebennote“ gesprochen, welche Schenkers Theorie nicht kennt. Dabei ist seine Motivation, aus Anlass fehlender Forschungsbeiträge über die obligate Lage des Basses zu forschen, eine berechnete. Wäre es jedoch nicht sinnvoller, dieses Thema zuerst an Beispielen aus dem Schenker-Repertoire zu bearbeiten?

In seinem Artikel „Dramatic Functions of ‚Tonal Field‘“ untersucht Giorgio Sanguinetti das Verhältnis zwischen der Rolle der Dramatik und dem tonalen Zusammenhang anhand des zweiten Duettes aus Verdis *Don Carlos*. Unter Verwendung von Carl Schachters Begriff des ‚tonalen Feldes‘ streicht der Autor die fundamentale Rolle von Tetrachorden in diesem Duett heraus, ohne jedoch die Verankerung derselben in der Stimmführung zu zeigen. Interessant sind die Beobachtungen zum Gesamtaufbau sowie die Darstellung handlungsspezifischer Abläufe im Zusammenhang mit ‚tonalen Feldern‘. Auf der Grundlage dieser Arbeit wäre eine grundsätzliche Erforschung, wo, d. h. auf welcher Schicht des Mittelgrundes, und wie in der Musik dramatische Elemente bei Verdi komponiert werden, wohl ein Desiderat.

Einen sehr informativen Beitrag zur Analyse von Ritornellkonzertformen des 18. Jahrhunderts liefert Joel Galand. Sein Ansatz, der von Texten Kochs und Riepels ausgeht, entwickelt sechs Formmodelle für die Instrumentalkonzerte von C. P. E. Bach und die frühen Mozart-Konzerte (u. a.). Galand zeigt nicht nur die Komplexität dieses Themas auf, sondern erhellt auch Mozarts Werdegang in seinen Solokonzerten aus der ursprünglich primär vom Generalbass geleiteten „Anlage“ zur zuneh-

menden Themenausgestaltung in den Solo- und Ritornellpassagen.

In einem Beitrag über Trugschlüsse zeigt Carl Schachter („Che Inganno!‘ The Analysis of Deceptive Cadences“) die Abhängigkeit dieser harmonischen Wendungen vom Bassverlauf. Damit kann ein Trugschluss innerhalb einer skalaren Bewegung, einer 5-6-Auswechslung, einer Stimmentausch- oder einer Brechungsbewegung des Basses vorkommen. Beindruckend ist aber vor allem die hier dargestellte geniale Verwendung von Trugschlüssen bei Mozart, besonders der Zusammenhang mit der dramatischen Gestaltung im Sextett aus dem zweiten Akt von *Don Giovanni*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Schenker-Forschung im vorliegenden Band ein beeindruckendes und umfangreiches Spektrum vorlegt, welches für die zukünftige Forschung von beachtlicher Bedeutung sein kann.

(Mai 2008)

Matthias Giesen

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

Opulent mit Bildern und drei Registern ausgestattet versammelt dieser Michaelsteiner Band zum Jagd- und Waldhorn Beiträge von Musikwissenschaftlern, Musikern, Instrumentenbauern und -restauratoren, die entsprechend unterschiedliche Ansätze wählen: Text- und Bildquellen auswerten, Repertoireuntersuchungen anstellen, naturwissenschaftliche Methodik und Statistik zur Anwendung bringen oder katalogisierend Instrumentenbestände erschließen. Ein mustergültiges Projekt, gerade weil es sich zu einer Vielfalt möglicher Herangehensweisen bekennt und dabei unterschiedliche Standpunkte nicht nivelliert, sondern nebeneinander gelten lässt.

Renato Meucci kompakter Überblick skizziert Zusammenhänge und Entwicklungslinien, wobei naturgemäß manches etwas grob gezeichnet erscheint (etwa die behauptete Koppe-

lung vom Aufstieg des Horns mit dem Niedergang der Trompete). Eine chronologische Auflistung aller für die Entwicklung des Hornspiels in Frankreich relevanten Zeugnisse vom Olifant auf dem Teppich von Bayeux über die Beliebtheit des Horns beim höfischen Vergnügen der Jagd zu Pferde bis zum konzertierenden Orchester-Horn des 18. Jahrhunderts bietet Michel Garcin-Marrou: Zeitgenössische Berichte über Aufführungen und Hinweise auf Kompositionen mit bemerkenswerten Hornpartien finden sich hier ebenso wie Daten zu Herstellern und erhaltenen Instrumenten. Bildquellen des 17. und 18. Jahrhundert, die in Bezug zum französischen Horn stehen, wertet Florence Gétreau aus und stellt im Anhang eine umfangreiche Liste ikonographischer Belege sowie von Werken (u. a. nach Anzeigen der *Annales musicales*) und Aufführungen (vor allem der gut dokumentierten Concerts spirituels) unter Beteiligung des „cor de chasse“ bzw. der „trompe de chasse“ bis 1800 zusammen. Ein Portrait des gefeierten Hornisten Frédéric Duvernoy, dessen Prominenz sich etwa daran ablesen lässt, dass er typographisch hervorgehoben auf dem Theaterzettel zur Uraufführung von Spontinis *Vestalin* im Operngenie die Sänger ins Kleingedruckte verdrängt, untersucht Ulrich Hübner und kann nachweisen, dass der Maler in der Darstellung des Instruments keineswegs haltloser Phantasie freien Lauf ließ: Verblüffenderweise stammt das Instrument, mit dem der Hornist sich portraitiert ließ, nicht vom renommierten Pariser Hersteller Raoux, sondern vermutlich aus der Werkstatt des Münchner Hof-Instrumentenmachers Michael Saurle. Diese Entdeckung (die auch dadurch nicht an Relevanz verliert, dass Duvernoy später den Hornstyp wechselte) wirft eine ganze Reihe von Fragen auf zu regionalen Spezialitäten in der baulichen Entwicklung und dem vorherrschenden Klangideal einerseits und überregionalem Austausch auf der anderen Seite.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts treten – neben das weiterhin gelehrte und eingesetzte Naturhorn mit seiner Stopftechnik – Ventilhörner, die erlauben, eine Änderung der Rohrlänge blitzschnell durch Betätigung eines Ventils herbeizuführen (anstatt durch das Anbringen eines Aufsteckbogens) und damit, ohne drastischen Wechsel der Klangqualität, einen erweiterten Tonvorrat erschließen, der von den

Komponisten zunehmend eingefordert wird. Einer zentralen Figur der Anfangszeit des Ventilhorns in Paris widmet sich der Beitrag Jeffrey Snedekers: Joseph Émile Meifred, selbst an technischen Entwicklungen beteiligt, Lehrer am Konservatorium und Verfasser einer Ventilhorn-Schule, welche das Spiel auf dem neuen Instrument mit alten Techniken kombiniert, also beispielsweise unterschiedliche Tonqualitäten gestopfter und offener Töne gezielt einsetzt. Damit wird dies zu einem kompositorischen oder interpretatorischen Gestaltungsmittel und gehorcht nicht mehr schlicht den Vorgaben des Instruments.

Reine Dahlqvist eröffnet die Reihe von Beiträgen zum Horn im deutschsprachigen Raum mit einer Untersuchung des mitteldeutschen Repertoires Kuhnaus, Melchior Hoffmanns, Zachows u. a. Klaus Aringer fasst das Werk des im instrumentenspezifischen Komponieren überaus gewandten und experimentierfreudigen Georg Philipp Telemann ins Auge. Mit dem Einsatz gedämpfter corni da caccia oder der Formation eines Horn-Echo-Gegenchores zu den Trompeten führt Aringer besondere klangliche Effekte vor, verfolgt dann aber vorwiegend satztechnische Gesichtspunkte wie das charakteristische paarige Auftreten sowohl in Kammerbesetzungen als auch im Orchester, das einerseits auf Triostrukturen verweist, andererseits in Richtung der Harmoniebesetzungen und des Bläserapparats im Orchester deutet. Tatsächlich erlangt das Horn unter den verschiedenen Verwendungsarten bei Telemann auch gelegentlich jene Funktion, mit der es sich im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts fest im Orchester etablieren wird – ein Thema, dem kein eigener Beitrag zugedacht ist. Auch Stimmung und Notierungspraxis hätten einen solchen verdient.

Im Beitrag von Christian Ahrens, der eine Reihe früher Belege für Hornstimmungen unter dem Bezugspunkt F (gerade auch tief-C und tief-D) bringt, werden einige Aspekte berührt. Er widmet sich der viel diskutierten Frage der Austauschbarkeit oder des Nebeneinander von Horn und Trompete in der Barockmusik, die sich besonders dort stellt, wo sich eine Hornmit einer Trompetenstimmung trifft und meist zugleich die alto-/basso-Frage akut wird. Die in seinen Quellentexten vorgenommene Zuordnung der Wald-Hornisten zum ganz ande-

ren Ensemble des Hautboistencorps wertet Ahrens als Hinweis auf deren Eigenständigkeit gegenüber dem Trompetenchor und argumentiert folglich gegen eine Auffassung des Horns als Austauschinstrument der Trompeter (und, am Rande bemerkt: für D-basso-Hörner in Bachs *h-Moll-Messe*).

Sabine Klaus wirbt in ihrem Beitrag für eine differenziertere Beurteilung jener Instrumente, die sich nicht anhand der gängigen Kriterien: enger/weiter Mundrohrbeginn, vorwiegend zylindrische/konische Mensur, enger/weiter Schallbecher klar Trompeten oder Hörnern zuordnen lassen. Wo diese Bestimmungsmerkmale nicht greifen, können, wie im Fall des von ihr untersuchten Instruments, Ikonographie der Ornamentik (Jagdscenen deuten auf Horn, wohingegen Engelsköpfe vorwiegend auf Trompeten zu finden sind) sowie Tragegurt-Ösen Rückschlüsse zulassen. Die weitläufig verzweigte Familie Eschenbach brachte den Metallblasinstrumentenbau nach Markneukirchen und dominierte ihn dort über Generationen. Bis ins 20. Jahrhundert verschrieben sich Familienmitglieder diesem Gewerbe. Enrico Weller kommt auf der Basis gründlicher Auswertung von Kirchenbüchern, Familienregistern und anderen Dokumenten dem Desiderat einer genauen chronologischen und genealogischen Aufschlüsselung der bislang schwer durchschaubaren Familienverhältnisse nach, einschließlich der Zuordnung der Stempel und überlieferten Instrumente zu den einzelnen Familienmitgliedern.

Klaus-Peter Koch verfolgt „Deutsche Hornisten und Horninstrumentenbauer in ihrem Wirken im östlichen Europa des 18. Jahrhunderts“, Michaela Freemanová beleuchtet die Verhältnisse in Böhmen und Mähren im 18. und 19. Jahrhundert, wo sich ausgehend von Franz Anton Sporcks „Import“ des Instruments und seiner Spieltechnik aus Frankreich eine ihrerseits einflussreiche, blühende Kultur entfaltete, und Eva Szórádová richtet den Blick auf die Slowakei, stößt u. a. frühe Belege für die – ausnahmslos paarweise – Verwendung in der Kirchenmusik ab 1713 auf und sieht die Funktion der Hörner dort in engem Zusammenhang, ja in Austauschbarkeit mit den Trompeten im Zeichen des festlichen Stils „con trombe e timpani“.

Ein Konvolut mit Konzerten und Sinfonien

des früheren 18. Jahrhunderts überwiegend deutscher und italienischer Komponisten aus der Musikbibliothek der Egerton-Familie macht Thomas Hilbert zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Hornspiel in England. Die auffallend aktiven Parts für einzelnes Horn oder Hörnerpaar fordern gelegentlich einen Wechsel der Aufsteckbögen zwischen den Sätzen und das Stopfen – diese Technik in England publik gemacht zu haben, schrieb man bislang Giovanni Punto (Jan Václav Stich) zu, der aber erst 1772 in London gastierte. Leider müssen wir uns mit den Auskünften des Autors zur außergewöhnlichen, avancierten Hornbehandlung der Werke begnügen und bekommen kaum Noten zu Gesicht. Untersuchungen wie die Bradley Strauchen-Scherers zur Bevorzugung des „French horn“ in England bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die spieltechnischen, baulichen und klanglichen Erwägungen ebenso Rechnung trägt, wie etwa dem folgerichtigen Auftreten prominenter Instrumentalisten (allen voran: Giovanni Puzzi), wünschte man sich längst auch für den französischen basson oder die Boehmklarinette in England.

In Italien formierte sich, folgt man der Darstellung Gabriele Rocchettis, auch in Blick auf das Hornspiel eine „neapolitanische Schule“ (mit bevorzugter Bassschlüsselnottierung und der Bezeichnung „tromba da caccia“), die auf Alessandro Scarlatti und Antonio Lotti zurückgeht und über deren Schüler (etwa Johann Adolf Hasse) weite Verbreitung fand. Insgesamt bleibt das Horn in Italien in erster Linie ein Instrument für besondere klangliche Effekte in der Oper und erhält eher selten konzertante Passagen, die dann meist mit dem Wirken hervorragender Hornisten in Verbindung zu bringen sind. Schade, dass auch an dieser Stelle die nicht-konzertierenden Funktionen des Horns im Orchester für vernachlässigbar erachtet werden: Sie hätten in einem solchen Band Aufmerksamkeit verdient.

In der Entwicklung des Hornspiels in Spanien macht Josep Antoni Alberola Verdú zwei Phasen aus, die von unterschiedlichen Einflüssen geprägt sind: Eingeführt über Valencia im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert von Habsburger Truppen wird es rasch zum wichtigsten Blasinstrument im Orchester. Um 1750 werden massive französische Einflüsse über den Madrider Hof wirksam.

Für die Katalogisierungen der Jagd- und Waldhörner in niedersächsischen (Monika Lustig) und mitteldeutschen Museen (Christiane Reiche, Wolfgang Wenke) hätte man einheitliche Standards begrüßt. Gleichwohl wird man gerade auf diesen 70 Katalogseiten manche Entdeckung machen und erhält nicht zuletzt reiches Anschauungsmaterial für die Textbeiträge.

Rainer Egger klärt eine Reihe akustischer Fragen: Wir erfahren, welchen Einfluss Schallstückkontur und -durchmesser, Mensurverlauf und Mundstückbeschaffenheit auf Klang und Spielverhalten des Instruments haben. Gregor Widholm berichtet aus den Forschungen des Instituts für Wiener Klangstil, anschaulich aufbereitet und ebenfalls die Ergebnisse akustischer Messungen unmittelbar mit den Konsequenzen für Spiel und Klang in Beziehung setzend. Er ergänzt Eggers Parameter noch um die Tonerzeugung durch die Lippen, um die verschiedenen Ventilarten und ihr Verhalten bei Bindungen, um die Rohrlänge und ihren Einfluss auf Ansprache, Treffsicherheit und nötigen Energieaufwand beim Spieler, sowie um die Wandstärke und ihre Konsequenzen für Klang, Lautstärke, Ansprache und Ziehbereich. Veranschlagt Widholm den Einfluss des Materials sehr gering, so kommt dieses Thema bei Karl F. Hachenberg zu eigenem Recht, der etwa der Zusammensetzung der Legierung für Nachbauten historischer Instrumente einige Bedeutung zumisst. Arnold Myers präsentiert die Ergebnisse seiner Mensur-Messungen weitgehend in Form von Tabellen und Diagrammen, deren recht mühsame Lektüre in Kombination mit verbaler Auswertung erheblich größeren Gewinn brächte. Eher kurios erscheint Robert Pyles Versuch, glaubhafte Erfahrungswerte des Praktikers – nämlich dass das französische Horn leichter und empfindlicher auf Handbewegungen beim Stopfen reagiert als das deutsche – mittels komplexer, hochtechnisierter (und dabei letztlich doch dilettantisch anmutender) Versuchsanordnungen ‚wissenschaftlich‘ nachzuweisen. Richard Seraphinoff vertritt im abschließenden Essay als ‚player-maker‘ die streitbare, erfrischend undogmatische Auffassung, der Instrumentenbauer habe heute zwar bei der Wahl und genauen Untersuchung historischer Modelle seinen Ausgangspunkt zu nehmen, dann jedoch beim Entwurf seines Instruments neuere Erkenntnisse unbedingt ein-

fließen zu lassen, um den Bedürfnissen seiner anspruchsvollen Klientel gerecht zu werden.
(Januar 2008) Ann-Katrin Zimmermann

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XLV: 71. Psalm „Deus, judicium tuum regi da“. Grand Motet (Paris 1738) TVWV 7:7. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLII, 282 S.*

Wie kaum einer der neueren Bände der Telemann-Ausgabe fügt Wolfgang Hirschmanns Edition des Grand Motet „Deus, judicium tuum“ unserem Bild von der Persönlichkeit des Komponisten Telemann und der Ausstrahlung seines Schaffens neue Facetten hinzu. Die Entstehung des Werkes ist verbunden mit der von Telemann im Herbst 1737 angetretenen achtmonatigen Paris-Reise, bei der er im Musikleben der Metropole Triumphe feierte. Nicht ohne Stolz berichtet er 1740 in Matthesons *Ehrenpforte* von dem zum Beschluss seines Aufenthalts komponierten „71. Psalm in einer grossen Motete, von 5. Stimmen und mancherley Instrumenten, die im *Concert spirituel* von bey nahe hundert auserlesenen Personen, in dreien Tagen zweimahl, aufgeführt wurde“. Die Uraufführung der „grossen Motete“ – eines ‚Grand motet‘ im Sinne der französischen Gattungstradition – fand am 25. März 1738 im Rahmen der *Concerts spirituels* in den Tuileries, dem Stadtschloss der französischen Könige, statt. Mit dem gewählten Psalm – der Vision einer idealen Königsherrschaft – erwies der deutsche Gast dem französischen Herrscherhaus und dem Gastgeberland eine geistvolle Reverenz. Zugleich präsentierte er sich als ein mit der französischen Schreibart wohlvertrauter Vertreter des ‚vermischten Geschmacks‘, der in den Chören überdies auch der Erwartung an deutsche Fugenkunst Genüge zu tun weiß. Besondere Aufmerksamkeit aber dürften vor dem Hintergrund der von Rameaus Schriften entfachten Diskussionen allerhand harmonische Kühnheiten erregt haben, chromatische und enharmonische Wagnisse, alterierte Akkorde und Simultanquerstände, wie man sie bei Telemanns Zeitgenossen nicht leicht finden wird. Nach Telemanns Rückkehr wurde der Psalm offenbar auch in Hamburg mit reichem Beifall aufgenommen; Telemann hat ihn hier nicht weniger als zehnmal aufgeführt.

Die Überlieferung des Werkes stellt den Editor vor Probleme: Telemanns Autograph ist verschollen, ebenso die Materialien der Pariser und Hamburger Aufführungen. Erhalten sind sechs Quellen: (A) eine zeitgenössische Partiturabschrift in der Bibliothèque nationale zu Paris, (B) eine Partiturabschrift (B1) aus der Zeit um 1740 und zwei zugehörige Stimmensätze (B2, B3) in der Schweriner Landesbibliothek, (C) eine Partiturabschrift des späteren 18. Jahrhunderts im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, vermutlich aus dem Umkreis des Hamburger Verlegers Johann Christoph Westphal, (D) eine Bearbeitung von fremder Hand in der Berliner Staatsbibliothek und ebenda (E) eine Bearbeitung des Schlusssatzes von der Hand des Rigaer Kantors und Enkels des Komponisten Georg Michael Telemann (1748–1831) sowie schließlich (F) das Fragment eines zeitgenössischen Klavierauszugs in der Eutiner Landesbibliothek.

Die Pariser Partitur dürfte, wie Hirschmann plausibel darlegt, auf Telemanns Partiturautograph zurückgehen und die Version der Pariser Aufführungen von 1738 repräsentieren. Alle übrigen Quellen sind der nach Telemanns Rückkehr aus Paris einsetzenden deutschen Überlieferung zuzurechnen. In unterschiedlichem Maße zeigen sie Veränderungen, die offenbar teilweise auf Überarbeitungen Telemanns für seine Hamburger Aufführungen zurückgehen. Als wichtigste Quelle erweist sich hierbei die Schweriner Partitur. Der unbekannte, nicht sonderlich zuverlässige Schreiber hat nach Telemanns Autograph kopiert; Telemann selbst hat die Abschrift durchgesehen und, wenngleich ziemlich flüchtig, mit allerhand Korrekturen und Ergänzungen versehen.

Die übrigen Quellen treten unter textkritischen Gesichtspunkten hinter die Pariser und die Schweriner Partitur zurück, da sie allesamt Bearbeitungen überliefern. Von diesen aber verdient die Version der oben unter D genannten Berliner Handschrift besonderes Interesse: Ein unbekannter, sichtlich kompetenter Bearbeiter hat hier Telemanns Komposition gewissermaßen stilistisch domestiziert, hat den harmonischen Extravaganzen verschiedentlich die Spitze genommen und auch die ‚musicalische Mahlerey‘ des mittleren Chores bei der Darstellung des wogenden Meeres zu den Worten „et dominabitur a mari usque ad mare“ zurückgedrängt.

Es ist ein Verdienst Wolfgang Hirschmanns, dass er die Lebendigkeit der Werkgeschichte mit seiner Edition einfängt. Es gibt nicht die ein für allemal gesetzte *Res facta*; das Werk ist in Bewegung. Es kann daher nicht einfach darum gehen, „den“ Urtext zu ermitteln. Hirschmann trennt französische und deutsche Überlieferung und legt zunächst zwei Werktexte vor, einen nach der Pariser (A), einen nach der Schweriner, von Telemann revidierten Partiturabschrift (B1). Für die spätere Überlieferung des 18. Jahrhunderts durch die Sing-Akademie-Handschrift (C) und ihre Bearbeitungsmerkmale beschränkt er sich auf Beschreibung, aber die musikhistorisch interessante Bearbeitung der Partitur der Berliner Staatsbibliothek (D), die eine bestimmte ästhetische Position, ja fast Gegenposition, verkörpert, gibt er vollständig wieder. Ebenso verfährt er mit der Bearbeitung des Schlusssatzes durch Georg Michael Telemann (E). Was man vermisst – da Hirschmann schon die Rezeption einbezieht –, ist die Wiedergabe des Klavierauszugs (F), auch weil es sich dabei um eine musikgeschichtlich neue und zukunftssträchtige Errungenschaft handelt.

Ein ausführliches und gründliches Vorwort und ein ebensolcher Kritischer Bericht und nicht zuletzt ein untadeliger Notentext (mit vorbildlicher Generalbassaussetzung durch den Herausgeber) werden allen Wünschen und dem Anspruch der Ausgabe gerecht. Gelegentlich fragt man sich, ob bei der *Constitutio textus* die Trennung der Fassungen nicht zu weit getrieben und dabei die *Examinatio textus* zu kurz gekommen ist, wie etwa in der Pariser Version in Satz 1 beim thematischen Einsatz des 1. Basses in T. 89 ff., wo Fehler in der Haltebogensetzung eine offensichtlich falsche Textdeklamation verursacht haben. Telemanns Änderungen in der Schweriner Partitur ziehen naturgemäß besondere Aufmerksamkeit auf sich, sind aber teilweise weniger rätselhaft, als Hirschmann annimmt. So vermerkt er etwa zur Streichung der eigenständigen Führung der 1. Flöte in T. 39–41 des Schlussschors: „Warum der Komponist an dieser Stelle die Komplexität des polyphonen Satzes reduziert hat, ist unklar“ (S. XXI). Der Grund liegt jedoch auf der Hand: Die Flötenpartie bildet zwei Quintparallelen, die erste an der Taktwende 39/40 mit dem Alt, die zweite in T. 41 mit dem Tenor. Ähnlich dient

Telemanns Korrektur der 1. Flöte in T. 48 der Vermeidung einer Quintparallele zwischen den beiden Flöten.

Aber das sind Kleinigkeiten. Wir verdanken Wolfgang Hirschmann eine mustergültige, methodisch souveräne und umsichtige Edition eines nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Werkes.

(Februar 2008)

Klaus Hofmann

CHRISTOPH ERNST FRIEDRICH WEYSE: Sange med Klaver. Hrsg. von Sten HØGEL. København: Edition Samfundet 2007. 2 Bände. 227, 223 S.

Weyse, Kuhlau, Hartmann und Gade galten früher als die vier ‚klassischen‘ dänischen Komponisten, die auch in Deutschland bekannt waren, freilich in unterschiedlichem Maße. Während Kuhlau und Gade häufig in Deutschland weilten und wirkten, war es dem 15-jährigen Altonaer Weyse auf der Überfahrt nach Kopenhagen so schlecht geworden, dass er schwur, sein Leben nie mehr den verräterischen Wellen anzuvertrauen, und er hielt den Schwur; von 1789 bis zu seinem Tode im Jahr 1842 verließ er die Insel Seeland nicht mehr. Sein Lehrer war J. A. P. Schulz; dieser und Mozart, dessen *Don Giovanni* 1807 in Kopenhagen gegeben wurde, waren die Vorbilder, die ihn am stärksten formten.

In seiner Jugend schrieb er sieben Sinfonien und bis in die 1830er-Jahre vereinzelt Klaviermusik, aber sein eigentliches Feld war die Vokalmusik: Singspiele, Kantaten und Einzellieder; es war die Zeit des dänischen „Guldalder“, und an inspirierenden dichterischen Vorlagen fehlte es nicht in dieser sangesfreudigen Zeit. Dies ist wohl der Grund, warum er in Dänemark schon bald gefeiert wurde. Er fing als Gesangs- und Klavierlehrer (in den besten Kreisen) an, wurde 1794 Organist erst an der Reformierten, ab 1804 an der Hauptkirche Vor Frue Kirke (der junge Franz Liszt pries 1841 in der *Revue musicale* seine Improvisationskunst auf der Orgel), später Professor, Hofkomponist und Dr. honoris causa. Für die nationalromantischen Dänen wurde die Musik dieses Einwanderers Inbegriff der Heimat; im übrigen Europa fand sie vorab aus sprachlichen Gründen nicht die verdiente Wirkung. 1852, zehn Jahre

nach seinem Tod, kam die erste Gesamtausgabe seiner *Romancer og Sange* mit Klavierbegleitung heraus; sie wurde bis 1890 noch dreimal aufgelegt, war aber in den letzten Jahrzehnten höchstens antiquarisch aufzutreiben.

Nun ist, herausgegeben vom Kopenhagener Gesangspädagogen und Musikforscher Sten Høgel (und seiner ebenso qualifizierten Frau Kirsten), eine zweibändige Neuauflage erschienen, die den höchsten Ansprüchen genügt. Zum ersten Mal werden sämtliche Handschriften und frühen Drucke nachgewiesen, und der Kommentarteil gibt umfassende Information zur Entstehung der einzelnen Stücke, unter Benützung von Weyses Korrespondenz und der einschlägigen Fachliteratur. Nicht genug damit, sind die opulenten Bände auch mit zeitgenössischen Portraits, Stichen, Titelblättern und Handschriften illustriert; kein Wunder vielleicht, gehörte doch die Stiftung Weyse Fonden zu den Hauptsponsoren der Ausgabe.

Freilich wird hier Weyse als ein völlig dänischer Gegenstand behandelt, insofern der ganze Apparat nur dänisch gegeben wird. Bei den Liedtexten liegen für annähernd die Hälfte auch deutsche Fassungen vor, was dem bikulturellen Kopenhagen von Weyses Lebenszeit entspricht; zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren noch 20% der Bevölkerung deutscher Muttersprache. Weyse hat auch später noch deutsche Texte komponiert, z. B. die *Acht Gesänge* von 1838.

Der erste Band enthält 61 Lieder, die zu Weyses Lebzeiten, und 31, die erst nach seinem Tod erschienen, darunter 11 Jugendarbeiten, 1944 von H. Vilstrup veröffentlicht, die der Komponist nie in den Druck gegeben hat, weil sie wohl seinen Ansprüchen nicht mehr genügten. Der zweite Band bringt 49 Lieder aus Singspielen, Schauspielen und aus weltlichen und kirchlichen Kantaten, und es wird erfreulicherweise auch der dramatische Zusammenhang, in den sie gehören, resümiert. Hier steht ein Klavierauszug für die originale Orchesterbesetzung, und auch anderswo wird der Begriff ‚Klavierlied‘ mit einer gewissen Freiheit gehandhabt. Im ersten Band sind die Nummern 14, 52 ff. und 85–88 eigentlich vierstimmige Choralsätze, und es gibt auch ursprünglich dreistimmige Lieder in Klavierbearbeitung von anderer Hand. Im zweiten Band erscheinen auch Lieder, die in einen vierstimmigen Schlusschor münden.

Bedauerlicherweise werden von den zweimal fünfzig Balladenmelodien mit Klavierbegleitung, die Weyses 1840 und später publizierte, nur drei gegeben, wohl, weil die Melodien selbst traditionell sind. Aber diese Klavierausgaben hatten eine große Bedeutung; bis dahin waren die Balladen nur auf dem Theater gebraucht worden, nun fanden sie Eingang in den bürgerlichen Salon und in die Gesangbücher.

Vaudeville und Singspiel waren die beliebtesten Genres auf dem Königlichen Theater im 19. Jahrhundert, und es ist unverständlich, dass dieses Erbe, zu dem Weyses einige der besten Stücke beigetragen hat, im heutigen Dänemark kaum mehr gepflegt wird. Als *Det jyske opera* vor einigen Jahren Weyses *Et Eventyr i Rosenborg Have* brachte, wurde der Dialog gekürzt und mit Mozart-Musik untermalt, was den Regeln des Singspiels widerspricht. Nur das Nationalsingspiel *Elverhøj* (mit Musik von Kuhlau) wird häufiger gespielt. Weyses erstes Lustspiel, *Sovedrikken*, das auf ein Lustspiel von Bretzner zurückgeht, ist seit 2001 in einer Einspielung von Giordano Bellincampi erhältlich (dacapo).

Auf Druck und Korrektur wurde größte Sorgfalt verwendet; es gibt nur einige geringfügige Fehler: In Bd. II Nr. 14, Takt 31 sollte die Note unter „lups“ *es* sein (nicht *f*); in Nr. 40, Takt 17 der Text „Mu - sers“ (nicht „Mu - lys“); der Verfasser von Nr. 45 ist nicht J. L. Heiberg, sondern O. Bang (im Kommentar richtig); Nr. 49, Takt 34 sollte die Stimme *as* haben, wie in der Begleitung (nicht *a*); im Abkürzungsverzeichnis S. 219 fehlt *TrWe* = Carl Thrane, *Weyses Minde*, København 1916.

Weyses Musik ist biedermeierliche Romantik; sie vereinigt Gefühl, Grazie und Humor. Möge sie durch diese vorzügliche Ausgabe seines zentralen Schaffens neue Freunde gewinnen!

(März 2008)

Hans Kuhn

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Band 1: Benvenuto Cellini.* Hrsg. von Hugh MACDONALD. 4 Teilbände, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1994, 1994, 1996, 2005. LII, 1320 S.

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Band 21: Miscellaneous Works and*

Index. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. XXVI, 183 S.

Als einer der letzten Bände der Neuen Berlioz-Ausgabe ist der wohl komplizierteste und umfangreichste Band mit Berlioz' erster Oper nun vollständig erschienen. Schon die Entstehungsgeschichte des Werkes, wie sie minutiös im Vorwort dargelegt wird, zeigt die Schwierigkeiten dieser Edition auf, die sich dann auch im Notenbild wiederfindet, allerdings auf eine hervorragend zu bewältigende Weise. Denn insgesamt vereinigt diese Ausgabe drei unterschiedliche Grundfassungen: „Paris 1“ ist die Fassung der Pariser Uraufführung von 1838, wie sie „in der ältesten Schicht der von Opéra-Kopisten Anfang 1838 angefertigten Instrumental- und Vokalstimmen überliefert ist“, „Paris 2“ die revidierte Fassung der Dirigierpartitur, wie sie „vom Abschreibbüro der Opéra nach der Aufführungsserie 1838–1839 als Partitur fürs Archiv kopiert worden war“ (S. I, XLVII), und schließlich „Weimar“, die Weimarer Fassung, die dem Text des Klavierauszuges von 1856 folgt. Darüber hinaus sind noch weitere Fassungen einzelner Stücke eingearbeitet wie *Fieramoscas Air* (Nr. 10a), das in insgesamt drei unterschiedlichen Versionen wiedergegeben wird.

Ein solcher Aufwand mag bei einem Stück, das über 130 Jahre von der Opernbühne verschwunden war und seit seiner Uraufführung als Misserfolg galt, übertrieben erscheinen, aber das Gegenteil ist der Fall. Denn hier liegt der einzigartige Fall vor, dass erst die wissenschaftliche Rekonstruktion eines Werkes in seinen verschiedenen Schichten den Erfolg beim heutigen Publikum bewirkt hat, zu dem insbesondere der Dirigent John Eliot Gardiner entscheidend beigetragen hat. Der Rückgriff auf die hier zum ersten Mal vorgelegte Fassung „Paris 1“ erwies sich allen Unkenrufen zum Trotz als Glücksfall für das Werk. Allerdings ist die Zuordnung der Partitur zu den einzelnen Fassungen zunächst gewöhnungsbedürftig, erschließt dafür aber eine Fülle von Anwendungsmöglichkeiten, die für ein Opernwerk beispielhaft sein kann. So nimmt es nicht wunder, dass der Kommentarband mit seinen ausführlichen Darstellungen der zahlreichen Details der Quellenlage als letzter mit großem Abstand nach den Partiturbänden erschienen ist. Dort wird neben den Quellen eine Synopse aller möglichen Varianten der 10 zentralen

Quellen, von denen drei zu „Paris 1“, zwei zu „Paris 2“ und allein fünf Quellen zu „Weimar“ zu rechnen sind, aufgeführt. Hier kann sich jeder Dirigent seine „Wunschfassung“ zusammenstellen, wobei wir angesichts der vielen Eingriffe, die immer anderen Anforderungen gehorchten, nicht sagen können, welche Berlioz selbst bevorzugt hätte. Es blieb immer ein „work in progress“, dessen Erstfassung aber gegenüber den späteren Bearbeitungen durch die heutige Praxis den Vorzug erhielt.

Im gleichen Jahr wie dieser Kommentarband erschien der letzte Band der Neuen Berlioz-Ausgabe, der noch einige kleinere Werke wie die *Rêverie et caprice*, die keiner Kategorie zugehören, um einen eigenen Band füllen zu können, sowie einige Fragmente, Skizzen, Albumblätter und Klavierbearbeitungen umfasst. Schließlich bringt er noch eine Liste sämtlicher Werke, „von denen man weiß, daß sie komponiert wurden, die heute aber verschollen sind“ (S. XXI). Im Gegensatz zum Werkverzeichnis fehlen hier allerdings die Werke, die nur geplant, aber nachweislich nicht ausgeführt wurden. Nach einigen Faksimilia folgt erfreulicherweise eine Liste von Errata, die inzwischen in den bislang erschienen 23 Bänden entdeckt worden sind, darunter natürlich auch zu den ersten drei Bänden des *Benvenuto Cellini*.

Damit ist ein grandioses Editionsunternehmen zu einem würdigen Abschluss gekommen, das nicht nur zu einem bedeutenden Baustein in der Rezeptionsgeschichte des Komponisten geworden ist, sondern auch das Lebenswerk des General Editors dieser Ausgabe, Hugh Macdonalds, seit seiner Dissertation, einer Edition von *Les Troyens* vor 40 Jahren, entscheidend bestimmt hat. Congratulations!

(Dezember 2007) Christian Berger

SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF: *Critical Edition of the Complete Works. Series V: Works for Piano Solo, Volume 17: 24 Préludes – Prélude op. 3 no. 2 – 10 Préludes op. 23 – 13 Préludes op. 32. Edited by Valentin ANTIPOV. Moskau 2006: Russian Music Publishing, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag. LXX, 162 S.*

Mit diesem Notenband liegt die erste Ausgabe des Jahrhundertprojekts der Gesamtausgabe der musikalischen und literarischen Werke

Sergei Rachmaninoffs (in der deutschen Übersetzung des russischen Originaltitels: „Vollständige Akademische Werkausgabe“) vor, nach Editionsrichtlinien von Dmitri Dmitriev herausgegeben von Valentin Antipov in einem Nachfolgeverlag des 1909 von Sergej Kussevitzky gegründeten Russischen Musikverlages, der noch zu Lebzeiten des Komponisten viele seiner Editionen besorgte (und von daher über authentisch korrigierte Druckvorlagen verfügt). Sie stützt sich zudem auf Manuskripte des Moskauer Glinka-Museums der Musikalischen Kultur und der Kongressbibliothek Washington sowie auf Originaleditionen der Verlage Carl Fischer und Charles Foley, wie im – von Stuart Campbell übersetzten – Herausgebervorwort dargelegt, und wird in ca. 50 Bänden folgende Werkgruppen umfassen: Geistliche Chorwerke – Vokalwerke mit Orchester – Werke für Orchester – Werke für Klavier und Orchester – Werke für Klavier solo – Werke für Klavierensemble – Kammermusikwerke – Werke für Stimme und Klavier – Weltliche Chorwerke – Opern – Skizzen zu unvollendeten Werken und Supplement.

Zu den Besonderheiten der Ausgabe gehören die Einbeziehung auch von Tondokumenten – authentischen Aufnahmen Rachmaninoffs – als Quellen, die Unterstützung durch einen Enkel des Komponisten, Alexandre Rachmaninoff, und zehn Bände *Literarisches Erbe* (Briefe – Erinnerungen – Interviews), die beim bewegten Leben des in der Heimat zeitweise gebannten, dann wieder gefeierten Emigranten musikalisch-geschichtliche Aufschlüsse versprechen. Die Bertextung ist durchgängig englisch und russisch.

Die Präludien im vorliegenden Band werden in der gesicherten Endfassung wie auch in einem Anhang in Varianten und Frühversionen und -redaktionen mit ausführlichem kritischem Apparat vorgestellt, wenngleich eine Publizierung von Kritischen Berichten gesondert geplant ist.

Mit dunkelblauem Leineneinband im Schuber auf zart getöntem Papier und übersichtlichem Druck macht die Ausgabe einen geradezu festlichen Eindruck. Und eine Tradition scheint hier fortgeführt: dass zur weltweiten Verbreitung russischer Musik, wie seit Tagen des Leipziger Belaieff-Verlags, deutsche Notenstecherkünste ihren Beitrag leisten: Die Herstellung der prächtigen, vom Bärenreiter-Verlag

weltweit vertriebenen Bände liegt beim Druckhaus Thomas Müntzer Langensalza. (Oktober 2007) Detlef Gojowy †

Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*, op. 11 (1911). *Autographen Entwurf*. Hrsg. von László VIKÁRIUS. Budapest: Balassi Kiadó / Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2006, unpag.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS: *Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von Béla Bartók. Herzog Blaubarts Burg, op. 11 (1911)*. Übersetzung Éva ZÁDOR. Budapest: Balassi Kiadó / Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2006. 51 S., Abb., Nbsp.

Inspiriert durch den damals bevorstehenden 100. Geburtstag Béla Bartóks erschien 1980 eine der ersten Veröffentlichungen seiner Werke im Faksimile. Das Budapester Bartók-Archiv präsentierte durch seinen Leiter László Somfai ein 1902 komponiertes, eher unscheinbares *Andante für Violine und Klavier* (BB 26, DD 70), eine Komposition aus der Studienzeit. Seit 1955 wurden etliche Werke in Faksimile-Ausgaben vorgelegt, so etwa das *Allegro barbaro*, die *Tanz-Suite*, die *Sonate für Klavier*, die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, das Skizzenmaterial des *Bratschenkonzert-Torsos* und das sogenannte *Schwarze Taschenbuch* mit Notaten kompositorischer Einfälle. Die vorliegende Veröffentlichung bereichert die Reihe der Faksimile-Editionen. Sie tut dies jedoch nicht etwa dadurch, dass sie ein weiteres Mal eine von Bartók für den Druck vorbereitete Reinschrift böte, sondern indem sie ein zentrales Zwischenstadium im Kompositionsprozess eines Werkes zugänglich macht. Der Anlass für die (mit Unterstützung des ungarischen Ministeriums für Bildung und Kultur entstandene) Ausgabe ist diesmal der 125. Geburtstag des Komponisten, also wiederum ein Gedenktag. Und erneut ist es das Budapester Bartók-Archiv, auf dessen Initiative hin László Vikárius, der Leiter des Archivs seit 2005, den Faksimile-Druck herausgegeben hat.

Der zeitliche Bogen, innerhalb dessen die Notenschrift Bartóks anhand von Faksimilia studiert werden kann, spannt sich derzeit von 1900 bis 1945, während das *Schwarze Taschenbuch* mit seinen Einträgen Einblick in einen

Zeitraum von 1907 bis 1922 gewährt. Doch anders als bei den bisherigen Faksimile-Veröffentlichungen können wir hier, bei *Herzog Blaubarts Burg*, eine Etappe studieren, d. h. auch: die Genese eines umfangreichen und zugleich geschichtsmächtigen Werkes. Dabei lassen sich Fragen verfolgen, die der Entstehungsprozess von Bartóks einziger Oper aufwirft.

Zunächst sei mit Respekt angemerkt, dass der Faksimile-Druck makellos ist. Er reproduziert auf guter Papierqualität das Autograph in der Originalgröße und wird der Farbintensität und den Farbnuancen der Quelle muster-gültig gerecht. Dass er freilich über den ‚ästhetischen‘ Nutzen hinaus von bemerkenswerter wissenschaftlicher Bedeutung ist, wird denjenigen, die mit dem *Blaubart-Komplex* nicht vertraut sind, spätestens nach der Lektüre der Vikárius’schen Erläuterungen deutlich, die separat veröffentlicht wurden. Sie erscheinen als opulentes Heft jeweils in einer Parallelveröffentlichung auf Ungarisch, Deutsch, Französisch und Englisch. (Die deutsche Übersetzung besticht durch Präzision, Nuancenreichtum und Geschmeidigkeit.) Das Erläuterungsheft wurde instruktiv bebildert mit privaten Photos der Bartók-Familie aus der Entstehungszeit der Oper. Die Photographien stammen aus dem Ditta-Pásztory-Bartók-Archiv, das erst kürzlich in das Budapester Bartók-Archiv inkorporiert werden konnte.

Das Entwurfsmaterial ist verlorengegangen, doch repräsentiert die hier faksimilierte Quelle Bartóks „die erste vollkommene Abschrift des Werkes aus der Zeit, als er an der Komposition arbeitete, ein Manuskript nach der Art eines Auszugs für Gesang und Klavier, das die Geschichte der Entstehung der Komposition, der Instrumentation, der frühen Korrekturen und der partiellen Überarbeitung ab der ersten kontinuierlichen Formulierung des Werkes dokumentiert“ (S. 7). Sie repräsentiert eine Fassung, die der Komponist später als „den ersten Klavierauszug“ seiner Oper qualifizierte, d. h. eine Fassung, die bei ihm wie üblich der Instrumentation vorausging (vgl. László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, 1996). Das Autograph schenkte Bartók Emma Kodály. Es enthält deren nicht publizierte deutsche Übersetzung, die ihr Mann Zoltán Kodály und sie selbst (mit kritischen Anmerkungen) in das Manuskript eingetragen haben.

Die Erläuterungen informieren (1.) über so unterschiedliche Themenkomplexe wie Bartóks Bühnenpläne und seine kompositorischen Zykluskonzepte und geben eine Übersicht über die Faksimile-Editionen Bartók'scher Werke. Sie gehen (2.) ausführlich der Geschichte des Stoffes und der Entstehung des Librettos von Béla Balázs alias Herbert Bauer nach. Sie loten (3.) die persönlichkeitsabhängige Motivation Bartóks für die Vertonung und den Kontext seiner Lebenssituation sowie die Umstände der Widmung des Werkes an seine Frau Márta aus. Sie setzen sich (4.) mit den verschiedenen Schlüssen und mit der tonartlichen Disposition der Oper auseinander (einschließlich einer Diskussion der Deutungen Ernő Lendvais, 1961, und Carl Leafstedts, 1994). Sie verfolgen (5.) die Entwurfs- und Fertigungsschichten und die kompositorischen Änderungen vom Kennenlernen des Librettos im Freundeskreis um das Ehepaar Kodály über die Bühnens Fassungen für Budapest bis zur Drucklegung durch die Universal Edition Wien, d. h. des Klavierauszugs mit der deutschen Übersetzung von Mártas Bruder Vilmos bzw. Wilhelm Ziegler (1922) und schließlich des Drucks der Partitur (1925).

Ein besonderes Verdienst ist die Auswertung bekannter und bislang unbekannter Dokumente, um die Änderungen des Opernschlusses zu klären und verständlich zu machen – Änderungen, die das Resultat der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist sind: „Bartóks letzte (dritte) und in dem vorliegenden Autograph bereits fehlende Schlussfassung vereint endlich die beiden entgegengesetzten Höhen in Balázs' Text, als er die preisende Hymne an Judith und die letzte Formulierung der Hoffnungslosigkeit – an jeweils anderen dramaturgischen Stellen – miteinander vereinbart“ (S. 33).

Als nützlich erweist sich auch der Anhang. Er notiert die Varianten der Schlusszene in den Texten von Balázs und in der Vertonung Bartóks; er verzeichnet die handschriftlichen Quellen der Oper (mit Stemma); und er gibt eine Beschreibung des Autographs (mit der tabellarischen Aufschlüsselung nach Seiten, Ziffern, Taktzahlen und Szenen).

Was die Erläuterungen in ihrer Summe zu bieten haben, kommt einer ebenso dichten wie perspektivenreichen Monographie gleich. Sie fixieren den derzeitigen Wissensstand mit geradezu skrupelhafter Sorgfalt und Zuverlässigkeit

und schöpfen kritisch-souverän aus der komplexen Vielzahl verfügbarer Quellen. Die Erläuterungen machen nicht nur die Bedeutung des Faksimiles bewusst; sie sind als Erkenntnisquelle der makellosen Qualität der Edition ebenbürtig.

(Januar 2008)

Jürgen Hunkemöller

EDWARD ELGAR: Konzert in e für Violoncello und Orchester op. 85. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. Partitur: VI, 116 S., Bearbeitung für Violoncello und Klavier vom Komponisten: 31, 15 S., Critical Commentary: 48 S.

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

Das Jahr 2007 sollte in England ein besonderes Elgar-Jahr sein – anlässlich der Feier des 150. Geburtstags. Dass dem nicht gänzlich so war, hat verschiedene Gründe, unter anderem jenen, dass Elgar in England längst dem traditionellen Werkkanon zugehört und eine weitere Verstärkung dieser Bemühungen sich als kontraproduktiv erweisen könnte. Gerade Elgars *Violoncellokonzert* (1919) nimmt eine besondere Position ein, ist es doch die letzte substantielle Komposition Elgars, die dieser vollendete und die in der Folgezeit schnell internationale Berühmtheit erlangte. Es mag sich um eins von Elgars ‚eingängigsten‘ Werken handeln, ist es doch auch eine der untypischsten Orchesterpartituren des Komponisten – mit vergleichsweise durchsichtigem Satz, betont spätromantischer Harmonik und expressivem Cellosatz. So ist es besonders erfreulich, dass sich ein renommierter Editor des Werks annimmt und erstmals alle greifbaren Quellen konsultiert. Ergebnis ist eine rundum gelungene Edition des Werks inklusive der Klavierfassung von der Hand des Komponisten, die keine Wünsche offen lässt.

Leider tut man jedoch gut daran, den Kritischen Bericht mit einer gewissen Vorsicht zu behandeln. Fraglos ist fast alles in diesem Kriti-

schen Bericht plausibel – insbesondere wenn es direkte Editionsentscheidungen betrifft –, doch leider liegt auch hier der Teufel im Detail. Dieser Teufel offenbart sich allerdings erst durch die Faksimileausgabe der autographen Partitur. Hier nämlich finden sich zwei Seiten, die im Kritischen Bericht keine Erwähnung fanden, die aber offenbar die gesamte Quellenlage noch weiter erschweren. Dass diese Seiten auch schon in der Edition 2005 bekannt waren, erweist sich in einer winzigen Erwähnung der Recto-Seite im Kritischen Bericht S. 35 (2. Satz, T. 2): „Solo: n.1–2 arpegg. from AS,S; n.1 arpegg. is also found in A (Vers. I) on an old page completely superseded by a patch on top, and was doubtless overlooked in recopying“. Es geht um eben diese „old page“ aus einer ansonsten nirgendwo erwähnten „Vers. I“ der autographen Partitur. Wozu gehört diese Seite, wie wäre sie im Stemma (S. 30 f.) einzuordnen? Diese Fragen beantwortet Del Mar nicht. Erst recht nicht in der Faksimile-Ausgabe, wo die Seite (und ihre Verso-Seite – ein Entwurf zu den Takten 8 ff. des 3. Satzes) unkommentiert abgedruckt wird. Die Verso-Seite, die Del Mar an dieser Stelle in arge Erklärungsnot bringen könnte, wird im gesamten Kritischen Bericht nicht erwähnt. Sie scheint nicht zu dem Entwurf X zu gehören, kann aber ebenso wenig zu Quelle Z gehören, die übrigens (unkommentiert) am Ende des Faksimiles der Partitur abgedruckt wird, zusammen mit dem Deckblatt, das offenbar seinerzeit von der Bibliothek angefertigt wurde und hier auf keinen Fall hingehört hätte.

Hiermit haben wir ein Problem im Kritischen Bericht, aber noch ein weit größeres bereitet eben das Faksimile. Denn außer diesen Ungereimtheiten bezüglich der Quellenlage, die einem renommierten Musikwissenschaftler einfach nicht passieren dürfen, ist das Faksimile von der Druckqualität her durchaus nicht wirklich befriedigend. Dies fällt besonders im direkten Vergleich mit den Farbfaksimileseiten im Kritischen Bericht (de facto der kompletten Quelle AS – der autographen Solostimme) auf – die schlecht reproduzierte (und in den Faksimilia im Kritischen Bericht deutlich erkennbar) blauschwarze Tinte Elgars ist im ganzen Faksimile durchgängig eher hellbraun und wirkt fast wie Bleistift. Warum die zentrale Quelle Z und jenes Kopfzerbrechen bereitende Einzel-

blatt, das sich im Faksimile (unpaginiert) zwischen S. 30 und 31 am Ende des 1. Satzes findet, nicht ebenfalls im Kritischen Bericht abgedruckt wurden, bleibt unverständlich. Weiters bereitet eine Information auf dem Titelblatt und auf dem Einband gehörige Schwierigkeiten – die Bibliothekssignatur des Manuskriptes. Es scheint, als sei das Manuskript seit 2005 umsigniert worden – von MS 4229 (Kritischer Bericht und die alte Eulenburg-Studienpartitur) zu MS 402. Dass die Vorworte im Faksimile allenthalben für den musikalischen Laien erträglich sind, sei hier nur am Rande vermerkt.

Jonathan Del Mar kennt seinen Elgar – dies ergibt sich schon aus seinem familiären Umfeld. Sein Vater war der renommierte Dirigent Norman Del Mar (1919–1994), dessen Buch *Conducting Elgar* Jonathan Del Mar 1998 aus dem Nachlass herausgab. Norman Del Mar galt als Dirigent als ausgesprochener Elgar-Exeget. Diese Begeisterung spiegelt sich trotz der erwähnten Mängel ganz ähnlich in Jonathan Del Mars Edition des Cellokonzerts. (Januar 2008) Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

Die 101 wichtigsten Fragen. Klassische Musik. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Winfried BÖNIG in Verbindung mit Tilmann CLAUS und Gerald HAMBITZER. München: Verlag C. H. Beck 2009. 160 S., Abb. (Beck'sche Reihe 7016.)

1808 – ein Jahr mit Beethoven. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Matthias KRUSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. VII, 315 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik 3.)

Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose. Hrsg. von Michele CALELLA und Christian GLANZ. Wien: Mille Tre Verlag 2008. 288 S., Abb., Nbsp. (Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen. Teil 1. Redaktion: Jaël HÉCHE, Michael KUNKEL und Bernard SCHENKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 614 S., Abb., Nbsp. (édition dissonance 1.1.)

RICHARD BAUER: Das rekonstruierte Antlitz. Die Mozart-Büste des Züricher Bildhauers Heinrich Keller in der Münchner Residenz. Neustadt an der Aisch: Verlag Ph. C. W. Schmidt 2008. V, 102 S., Abb.

FRANZ BINDER: Georg Friedrich Händel. Sein Leben und seine Zeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009. 237 S., Abb.

Brahms-Studien. Band 15. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft hrsg. von Alexander ODEFY. Tutzing: Hans Schneider 2008. 205 S.

MICHAEL CUSTODIS: Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten. Münster u. a.: Waxmann 2009. 360 S. (Internationale Hochschulschriften. Band 520.)

LEO DELIBES: Lakmé. Dossier de presse parisienne (1883). Hrsg. von Pauline GIRARD. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. XXIII, 299 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume XIX.)

HEINRICH DEPPERT: Studien zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zur Chronologie auf der Grundlage der Kompositionstechnik in den Werken der Möllerschen Handschrift und der sogenannten Neumeister-Choräle. Tutzing: Hans Schneider 2009. 136 S., Nbsp.

D'une scène à l'autre. L'opera italien en Europe. Hrsg. von Damien COLAS und Alessandro DI PROFIO. Wavre: Éditions Mardaga 2009. Volume 1: Les pérégrinations d'un genre. 346 S., Abb., Nbsp.; Volume 2: La musique à l'épreuve du théâtre. 532 S., Abb., Nbsp.

ARNFRIED EDLER: Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 416 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

THOMAS EMMERIG: Feuchtinger & Gleichauf. Dokumente zur Geschichte der Regensburger Firma mit einem Blick auf die Verlage Franz Feuchtinger, Eugen Feuchtinger und Fritz Gleichauf. Regensburg: Feuchtinger & Gleichauf 2009. 48 S., Abb.

LUIS ALFONSO ESTRADA RODRÍGUEZ: Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985. Ein Beitrag zur Weiterentwicklung der Didaktik der Gehörbildung. Textteil (mit Tabellenteil auf einer Daten-CD). Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung Hochschule für Musik und Theater Hannover 2008. 149 S., CD-ROM (ifmpf-Forschungsbericht. Band 21.)

JOHANN NIKOLAUS FORKEL: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition, Quellen, Materialien. Vorgelegt und erläutert von Christoph WOLFF unter Mitarbeit von Michael MAUL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. X, 228 S. (Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band VII.)

DOROTHEA GAIL: Charles E. Ives' „Fourth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung. Hofheim:

Volke Verlag 2009. Band I: 548 S., Nbsp.; Band II: 360 S., Nbsp.; Band III: Reprint „New Music Quarterly“ Edition, Satz 2, 95 S. (sinefonia 12.)

SIMONE GALLIAT: Musiktheater im Umbruch. Studien zu den „opere semiserie“ Ferdinando Paërs. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2009. 361 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

La Giuditta. Die biblische Erzählung in ihrer kulturgeschichtlichen Rezeption. Hrsg. von Claudia EDER, Carolin LAUER und Kristina PFARR. XII, 158 S., Abb., Nbsp. (Musik im Kanon der Künste. Band 4.)

UTA GOEBL-STREICHER: Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822. Text und Kommentar. Tutzing: Hans Schneider 2009. IX, 349 S., Abb.

Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress Saarbrücken / Hombourg-Haut. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und dem Institut Théodore Gouvy. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 591 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 29.)

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 2: Fasch – Millingre. Tutzing: Hans Schneider 2009. 600 S.

Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Hamburg: Christians Verlag 2003. 157 S.

Händels Opern. Hrsg. von Arnold JACOBSSHAGEN und Panja MÜCKE. Teilband 1. Laaber: Laaber Verlag 2009. XVI, 483 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 2.)

NIKOLAUS HARNONCOURT: Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik. Hrsg. von Johanna FÜRSTAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 367 S.

ULRIKE HASCHER-BURGER: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike VOLKHARDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 216 S., Abb.

PETER HAWIG: Einladung nach Gerolstein. Untersuchungen und Deutungen zum Werk Jacques Offenbachs. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2008. 323 S., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 3.)

Heinrich Heine in zeitgenössischen Vertonungen. Wissenschaftliche Tagung 6. bis 7. Oktober 2006 Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2008. 197 S., Nbsp.

VOLKER HELBING: *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. Textband: XXI, 374 S., Notenband: 148 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bände 51,1 und 51,2.)

DIETER B. HERRMANN: „Ich bin mit jedem Lob einverstanden“. Hanns Eisler im Gespräch 1960–1962. Leipzig – Hildburghausen: Salier Verlag 2009. 148 S., Abb.

FERDINAND HEROLD: *Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833)*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 363 S. (La musique en France au XI-Xème siècle. Volume V.)

History / Herstory. *Alternative Musikgeschichten*. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Katrin LOSLEBEN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 430 S., Abb. (Musik – Kultur – Gender. Band 5.)

KLAUS HUBER: *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamt-schaffen. Gespräch mit Claus-Steffen MAHNKOPF*. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 341 S., Nbsp.

„Ich bin kein Romantiker“. *Der Pianist Wilhelm Kempff 1895–1991. Dokumente zu Leben und Werk*. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG, Anouk JESCHKE, Christiane NIKLEW und Daniela REINHOLD. Berlin: Akademie der Künste – Hofheim: Wolke-Verlag 2008. 313 S., Abb.

JENNIFER JACKSON: *Don Carlos. Narrative transformation in the works of Abbé de Saint-Réal, Friedrich Schiller and Giuseppe Verdi*. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 141 S. (Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume VIII.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2006/07. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 206 S., Abb.

Jahrbuch Musik und Gender. Band 1: Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation. Hrsg. von Katharina HOTTMANN und Christine SIEGERT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 204 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIANE JUNGIUS: *Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 413 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 12.)

MAURICIO KAGEL: *Hochzeitstagebuch für Ursula*. Hofheim: Wolke-Verlag 2008. 41 Zeichnungen.

MICHAEL KASSLER: A. F. C. Kollmann's „Quarterly Musical Register“ (1812). An annotated edition with an introduction to his life and works. Aldershot – Burlington: Ashgate 2008. XVIII, 307 S.

Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Manuel GER-

VINK. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 192 S., Abb., Nbsp.

JOHANNES KREIDLER: *Loadbang. Programming Electronic Music in Pd*. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 278 S., Abb.

MICHAEL KUNKEL: „... dire cela, sans savoir quoi ...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 290 S., Nbsp.

Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 184 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 7/2007.)

Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849–1858). Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Eva Martina HANKE. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008. 200 S., Abb.

PHILINE LAUTENSCHLÄGER: *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper*. Schliengen: Edition Argus 2008. 377 S., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 3.)

GÜNTHER LESNIG: *Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Daten, Inszenierungen, Besetzungen. Band 1. Tutzing: Hans Schneider 2008. 522 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 33.1.)*

Liebe – Macht – Musik. Methodische Überlegungen zur Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel. Hrsg. von Birgit BLUHM und Andreas WACZKAT. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung Hochschule für Musik und Theater Hannover 2008. 124 S., Abb., Nbsp. (ifmpf-Forschungsbericht. Band 22.)

Liszt und Europa. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Harriet OELERS. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 411 S., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 5.)

GERHARD LUCHTERHANDT: „Viele ungenutzte Möglichkeiten“. *Die Ambivalenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs*. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 658 S., Nbsp. (Schott Campus.)

HANS JOACHIM MARX: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*. Laaber: Laaber Verlag 2008. 2 Teilbände, 1125 S., Abb. (Das Händel-Handbuch. Band 1.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: *Sämtliche Briefe. Band 1: 1816 bis Juni 1830*. Hrsg. und kommentiert von Juliette APPOLD und Regina BACK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 764 S.

Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag. *Publikation der Staatsbibliothek zu Berlin an-*

lässlich der Ausstellung FELIX. Hrsg. von Roland Dieter SCHMIDT-HENSEL und Christine BAUR. Stuttgart – Berlin: Carus 2009. 176 S., Abb. (Ausstellungskataloge. Neue Folge 53.)

AGNES MICHALAK: Max Regers Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen. Karlsbad: Karlsbader Verlagsgesellschaft 2007. 309 S., Nbsp.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft München 2008, Neue Folge Heft 68. Redaktion: Rolf TYBOUT. Tutzing: Hans Schneider 2008. 208 S., Abb.

VOLKER MÜLLER: Die geschwinde Promotion. Robert Schumann und Thüringen – ein kleiner Streifzug. Köln: Verlag Dohr 2009. 160 S., Abb.

La Musica del Principe. Studi e Prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno Internazionale di Studi Venosa – Potenza, 17–20 settembre 2003. Hrsg. von Luisa CURINGA. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2008. 403 S., Abb., Nbsp.

Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann. Hrsg. von Christian UTZ und Clemens GADENSTÄTTER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 202 S., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart 2.)

Musik an der Zerbster Residenz. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Redaktion: Konstanze MUSKETA und Barbara M. REUL. Beeskow: ortus musikverlag 2008. 380 S., Abb., Nbsp. (Fasch-Studien. Band 10.)

SIGRID NEEF: Die Opern Sergej Prokofjews. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2009. XVIII, 320 S. (Prokofjew-Studien. Band 7 / studia slavica musicologica. Band 45.)

Nota Bene Norbert Burgmüller. Studien zu einem Zeitgenossen von Mendelssohn und Schumann. Hrsg. von Tobias KOCH und Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2009. 128 S., Abb., Nbsp.

MATTHIAS NÖTHER: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2008. X, 328 S., Nbsp., CD-ROM (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 4.)

JANINE ORTIZ: „Feuer muss fressen, was Flamme gebar“. Franz Schrekers Oper „Irrelohe“. Mainz: Are Edition 2008. 245 S., Nbsp. (Schreker Perspektiven. Band 1.)

Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 114 S.

URSULA PETRIK: Die Leiden der Neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900. Hrsg. von Günther FRIESINGER, Helmut NEUMANN, Ursula PETRIK und Dominik ŠEDIVÝ. Wien: edition mono/monochrom 2008. 162 S.

HANS PIZKA: Josef Suttner, Hornist und Kammervirtuose (1881–1974), zum 125. Geburtstag. Tutzing: Hans Schneider 2009. 152 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.)

MARION RECKNAGEL: Truggeweihtes Glück. Die Liebe in Opern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 245 S.

DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 2: Das 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 2 Teilbände, 836 S., Abb., Nbsp.

ANNA-CHRISTINE RHODE-JÜCHTERN: Schreckers ungleiche Töchter. Grete von Zieritz und Charlotte Schlesinger in NS-Zeit und Exil. Sinzig: Studio Verlag 2008. 455 S., Abb., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 30.)

PETER RUZICKA: Ins Offene. Texte zur Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 170 S.

SABINE SANIO: 1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkung in der westlichen Welt. „Fantasia contrappuntistica“ – Ein Gespräch mit Helmut Lethen. Vom Ton der Väter zum Sound der Söhne. Sinzig: Studio Verlag 2008. 135 S., Abb. (Edition PP.)

GERARD SARS: ...für den flüchtigen Augenblick... Der niederländische Organist Albert de Klerk (1917–1998). Improvisation als Herzstück seines Wirkens. Mainz: Are Edition 2007. XVI, 507 S., Nbsp., CD (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 14.)

PETER W. SCHAT: Musikpädagogik und Mythos. Zwischen mythischer Erklärung der musikalischen Welt und pädagogisch geleiteter Arbeit am Mythos. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 262 S. (Schott Campus.)

MANFRED HERMANN SCHMID: Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2009. 127 S. (Beck'sche Reihe Wissen 2218.)

Schönheit als verweigerte Gewohnheit. Der Schönheitsbegriff und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik im Rahmen der 13. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik. Hrsg. von Marion DEMUTH. Redaktionelle Mitarbeit: Andrea WOLTER und Frank GEISSLER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 107 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 1: Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn. Hrsg. von Kristin R. M. KRAHE, Katrin

REYERSBACH, Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2009. 517 S.

Schütz-Jahrbuch. 30. Jahrgang 2008. Hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 201 S., Abb., Nbsp.

CHRISTINE SIEGERT: Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XVIII, 550 S., CD (Analecta Musicologica. Band 41.)

„Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2008. XXV, 597 S., Abb., Nbsp. (Halleische Forschungen. Band 20.)

DMITRI SMIRNOV: The Anatomy of Theme in Beethoven's Piano Sonatas. Hrsg. von Guy STOCKTON. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. VIII, 324 S., Nbsp. (studia slavia musicologica. Band 46.)

Sonoric Ecologies. Ostseebiennale der Klangkunst. Hrsg. von Christoph METZGER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 66 S., Abb.

OTHMAR STEINBAUER: Das Wesen der Tonalität. Erläutert und kommentiert von Dominik ŠEDIVÝ. Hrsg. von Günther FRIESINGER, Helmut NEUMANN, Ursula PETRIK und Dominik ŠEDIVÝ. Wien: edition mono/monochrom 2006. 185 S., Abb., Nbsp.

GILBERT STÖCK: Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2008. 414 S., Abb., Nbsp.

Strauss-Allianz-Verzeichnis (SAV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Vater), Josef Strauss, Eduard Strauss, Johann Strauss (Enkel). Teilband A: Johann Strauss (Vater). 1. Lieferung: Opera 1–50. Hrsg. vom Wiener Institut für Strauss-Forschung. Tutzing: Hans Schneider 2008. XIII, 100 S. (Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik. Band 12.)

CHRISTIANE STRUCKEN-PALAND: Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2009. 540 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

TAMÁS SZŐCS: Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I. F. 78 aus dem 17. Jahrhundert. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. XII, 437 S., Nbsp., CD-ROM (Studia Transylvanica. Band 38.)

P. I. Tchaikovsky: Works. Thematic and Bibliographical Catalogue. Hrsg. von Polina VAJDMAN,

Ljudmila KORABEL'NIKOVA und Valentina RUBCOVA. Moskau: P. Jurgenson 2006. LXXX, 1107 S.

Galina Ustwolskaja. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2009. 98 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge, Band 143.)

Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte. Hrsg. von Andreas HAUG und Andreas DORSCHHEL. Wien u. a.: Universal-Edition 2008. 400 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 49.)

HANS WAGNER: Die Orgel zwischen kompositorischer Avantgarde und kirchlicher Funktion. Studien zu der Veranstaltungsreihe „neue musik in der kirche“ – Kassel. Mainz: Are Edition 2007. 561 S. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 15.)

OLIVER WIENER: Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“ (1788–1801). Mainz: Are Edition 2009. XX, 508 S., Abb., Nbsp. (Structura & experientia musicae. Volume 1.)

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

JÜRGEN ZEICHNER: Einigkeit und Recht und Freiheit. Zur Rezeptionsgeschichte von Text und Melodie des Deutschlandliedes seit 1933. Köln: PapyRossa Verlag 2008. 247 S., Abb. (PapyRossa Hochschulschriften 76.)

JANA ZWETSCHKE: „...ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne...“. Studien zur Bach-Rezeption in Russland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 422 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 52.)

Eingegangene Notenausgaben

PASQUALE ANFOSSI: Betulia liberata. Azione sacra di Pietro Metastasio. Edizione critica a cura di Giovanni PELLICCIA. Prefazione di Friedrich LIPPMANN. Introduzione di Mario VALENTE. Rom: MOS edizioni 2008. 233 S. (Metastasiana 8.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 10: Orgelchoräle aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 555 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Preludio E-dur BWV 1006/1. Chaconne d-moll BWV 1004/5 für Vi-

oline und Klavier. Klavierbegleitung von Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY. Hrsg. von Anselm HARTINGER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 28/14/12 S. (Edition Breitkopf 8046.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung V, Band 3: Werke für Violoncello und Klavier. Kritischer Bericht von Jens DUFNER. München: G. Henle Verlag 2008. 64 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IA Klavierbearbeitungen: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2008. XIX, 250 S.

JOHANNES BRAHMS: Symphonie Nr. 2 D-dur op. 73. Urtext der neuen Brahms-Gesamtausgabe. Hrsg. von Robert PASCALL und Michael STRUCK. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 97 S. (Breitkopf Partitur-Bibliothek 16101.)

RICHARD DERING: Motets for one, two or three voices and basso continuo. Hrsg. von Jonathan P. WAINWRIGHT. London: Stainer and Bell 2008. XLIII, 161 S. (Musica Britannica LXXXVII.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 23: Il trionfo di Clelia (Bologna 1763). Drama per musica in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Angela KNAPP. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLVIII, 426 S.

FROMENTAL HALÉVY: Méloides, Romances et Duos. Hrsg. von Peter KAISER. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 266 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lieder für Singstimme und Klavier. Band 1: Zu Lebzeiten erschienene Lieder I. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 90 S. (Edition Breitkopf 8651.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Ruy Blas. Ouvertüre. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Urtext. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XX, 97 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sonaten für Violine und Klavier. Hrsg. von Hiromi HOSHINO und Takeshi KIRIYAMA. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIX, 111 S., Stimme 29 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Symphonie in d „Reformations-Symphonie“ Op. 107. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. X, 152 S.

GIOACHINO ROSSINI: Works. Il barbiere di Siviglia. Hrsg. von Patricia B. BRAUNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 552 S.; Critical Commentary: 420 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.3: Gelegenheitskompositionen. Teil 3: Kantionalsätze und weltliche Kompositionen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXX, 122 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 33: Einzeln überlieferte Werke. Hrsg. von Matthias SCHNEIDER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XIV, 122 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 2: Symphonie Nr. 1 e-moll Op. 39. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XXXI, 254 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXIV: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1. Hrsg. von Carsten LANGE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXVI, 268 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Gottfried MÖCKEL am 15. Januar 2009 in Bad Soden,

Dr. Norbert BÖKER-HEIL am 11. Februar 2009 in Sinsheim,

Dr. Silvia WÄLLI am 28. Februar 2009 in Basel,
Prof. Dr. Lilo GERSDORF am 5. März 2009 in Salzburg,

Dr. Theodor WOHNHAAS am 18. März in Nürnberg,

Prof. Dr. George BUELOW am 30. März 2009 in Bloomington.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Horst WEBER zum 65. Geburtstag am 1. April,

Prof. Dr. Joshua RIFKIN zum 65. Geburtstag am 22. April,

Prof. Dr. Peter GÜLKE zum 75. Geburtstag am 29. April,

Prof. Dr. Gerd RIENÄCKER zum 70. Geburtstag am 3. Mai,

Prof. Dr. Rolf DAMMANN zum 80. Geburtstag am 6. Mai,

Prof. Dr. Rainer FANSELAU zum 75. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Willi GUNDLACH zum 80. Geburtstag am 15. Mai,

Prof. Dr Rudolf ELVERS zum 85. Geburtstag am 18. Mai.

*

Die bisher an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen jährlich veranstalteten *Symposien für Renaissancemusikforschung* (TROJA) finden künftig in Münster unter der Ägide des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität statt; sie werden gemeinsam konzipiert und organisiert von Prof. Dr. Nicole Schwindt (Trossingen), Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich) und Prof. Dr. Jürgen Heidrich (Münster). Die diesjährige Arbeitstagung fand am 4./5. Juni 2009 im Krameramtshaus zu Münster statt und widmete sich dem Thema *Die Habsburger und die Niederlande: Musik und Politik um 1500*. Kooperationspartner sind das Bistum Münster, das Zentrum für Niederlande-Studien und der SFB 496 der Westfälischen Wilhelms-Universität; finanziell unterstützt wurde das Symposium durch die Gerda Henkel Stiftung. Weitere Informationen: juergen.heidrich@uni-muenster.de sowie www.uni-muenster.de/Musikwissenschaft/.

Vom 31. August bis 2. September 2009 findet im Beethoven-Haus Bonn das 3. Studienkolleg statt. Unter dem Thema *Aspekte der Musikeditorik* widmet es sich der Überlieferungssituation und Problemen der Edition von Werken Beethovens. Das Kolleg richtet sich an fortgeschrittene Studentinnen/Studenten der Musikwissenschaft. Das vom Beethoven-Archiv veranstaltete Studienkolleg wird vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Die Zahl der Teilnehmer ist auf zwölf begrenzt. Die Bewerbungsfrist endet am 31. Juli 2009. Nähere Informationen: www.beethoven-haus-bonn.de.

Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e. V. und die schwedische Kraus-Gesellschaft laden zu einem musikwissenschaftlichen Symposium in der Königlichen Schwedischen Musikakademie Stockholm ein: *Joseph Martin Kraus, die Familie Silverstolpe und der Gustavianische Klassizismus* (18. bis 21. Oktober 2009). Die Veranstaltung steht unter der Schirmherrschaft Ihrer Majestät Königin Silvia. Die Leitung haben Prof. Dr. h. c. Hans Åstrand und Prof. Gerhart Darmstadt.

Das Symposium wird sich mit dem Einsatz der schwedischen Adelsfamilie Silverstolpe für die frühe Kraus-Forschung und -Pflege im späten 18. und im 19. Jahrhundert befassen. So war Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851) nicht nur der erste, sondern wohl auch der bedeutendste Kraus-Förderer: Von ihm stammt eine Biographie, und mit seiner Sammlung von Manuskripten und Abschriften legte er den Grundstock für die Überlieferung von Kraus' kompositorischem Schaffen. Sein Bruder Gustaf Abraham Silverstolpe (1772–1824) gab mehrere Kraus-Werke im Druck heraus. Ferner soll den weitrei-

chenden privaten und diplomatischen Verbindungen von Fredrik Samuel Silverstolpe in Schweden, Österreich, Deutschland und Russland nachgegangen werden. Ein weiterer Schwerpunkt des Symposiums ist dem Gustavianischen Klassizismus gewidmet. Aber auch andere naheliegende Kraus-Themen sind herzlich willkommen. Weitere Auskünfte erteilen Hans Åstrand (hansastrand@hotmail.com), Gerhart Darmstadt (gerhardtdarmstadt@web.de) wie auch die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft in Buchen/Odenwald (info@kraus-gesellschaft.de und www.kraus-gesellschaft.de).

Vom 19. bis 21. November 2009 findet auf Schloss Thurnau ein Symposium unter dem Titel *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Musik, Tanz, Theater, Performance und Film* statt (Gesamtkonzeption Dr. Stephanie Schroedter unter Mitarbeit von Dr. Camilla Bork/Berlin, Dr. David Roesner/Exeter, Prof. Dr. Anno Mungen und Dr. Knut Holtsträter).

Von der Überlegung ausgehend, dass im Musik- und Tanztheater, in Schauspielinszenierungen, Performances und im Film akustische und optische Bewegungen miteinander dialogisieren und konkurrieren, soll diesen Bewegungen in ihrer sicht- und hörbaren Gestaltung ebenso nachgegangen werden wie den ihnen zugrunde liegenden emotionalen und imaginären Bewegungen. Hierdurch werden Bewegungsdimensionen – auch jenseits eindeutiger Formate, Genre- und Gattungszuweisungen – exemplarisch aufgefächert und in ihrer wahrnehmungsästhetischen Dimension thematisiert.

Von besonderem Interesse sind dabei die spannungsreichen Interaktionen zwischen den Künsten und ihren Medien: Inwiefern ändert sich die Wirkung von Musik, wenn sie als hörbare Bewegung in einen Dialog mit sichtbaren Bewegungen – von einfachen Alltagsbewegungen, über künstlerisch geformte Gesten oder „technisierte“ Tanzbewegungen, bis hin zu choreographierten Licht- und Kameraführungen oder Projektionen – tritt?

Welche Möglichkeiten bieten sich an, um die Künste in ihrer Interaktion nicht nur gegenseitig zu verstärken, sondern auch produktiv aneinander zu reiben, um ihre Wirkung zu intensivieren? Welche Konsequenzen ergeben sich hieraus für die Musikperzeption?

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich eine Methodendiskussion, die nicht nur den Verkörperungen von Musik durch Interpreten (Musiker, Tänzer, Schauspieler, Performer, Filmregisseure, Medienkünstler etc.), sondern auch der Körperlichkeit von Musik selbst über den Bewegungsaspekt näherzukommen sucht. Insofern bilden hör- und sichtbare, aber auch kaum noch oder nicht mehr hör- und sichtbare Bewegungen einen idealen Bezugspunkt, um musik-, tanz-, theater-, film- und medienwissenschaftliche Analysemodelle einander gegenüberzustellen und auf ihr Potenzial zur Untersuchung

des Zusammen-/Wechselspiels akustischer und optischer Bewegungen zu befragen.

In einem dreitägigen „Gedankenmarathon“ werden sich 46 Referenten der Herausforderung stellen, dieses Themenspektrum aus ihrer jeweiligen Perspektive zu beleuchten, um in Einzeldiskussionen und einer großen Abschlussrunde weiterführende Fragen und Forschungsausblicke zu formulieren.

Keine Anmeldung erforderlich – keine Teilnahmegebühren. Alle Interessenten sind herzlich eingeladen. Weitere Informationen unter www.fimt.uni-bayreuth.de. Die Tagung wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) unterstützt.

Das Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg veranstaltet vom 11. bis 13. Dezember 2009 ein Symposium *Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren musikalischer Rezeptionsgeschichte*, konzipiert von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt. Referate aus musikologischer Sicht werden dabei durch interdisziplinäre Perspektiven ergänzt. Nähere Informationen bei Dominik Reinhardt, Universität Mozarteum, Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg – dominik.reinhardt@moz.ac.at.

Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur lautet der Titel einer Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz, die das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung und die Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg gemeinsam mit der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage vom 18. bis zum 20. März 2010 in Magdeburg veranstalten wird.

„Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republick niederlassen“, meinte Georg Philipp Telemann einmal gehört zu haben (*Autobiographie* 1740). Sein erfolgreiches, langes Wirken in freien Reichs- und Hansestädten und aktives Gestalten des bürgerlichen Musik- und Konzertbetriebes könnte diese Ansicht in ihm bestätigt haben. Andererseits wusste er durchaus die Vorteile einer persönlichen Anbindung an eine Residenz zu schätzen und hielt zeitweiligen Kontakt zu höfischen Kreisen. Aus seinem künstlerischen und musikorganisatorischen Wirken ist zu ersehen, dass er sich den gesellschaftlichen Veränderungen stellte, die das frühe 18. Jahrhundert nicht zuletzt auf der Basis aufklärerischen Gedankenguts prägten. Auch in diesem Kontext waren sowohl Telemanns Beiträge zur musikalischen Stilentwicklung als auch zur Neuformierung des Musiklebens weitreichend, die teilweise bis in unsere Zeit hinein Bestand haben.

Vor diesem Hintergrund will sich die interdisziplinär auszurichtende Konferenz inhaltlich jenen Themenfeldern widmen, die Unterscheidungsmomenten

und Gemeinsamkeiten von städtischer und höfischer Kultur gelten, nach Korrelationen zwischen „aristokratischer“ und „bürgerlicher“ Musik sowie ihrer Rezipienten und Aufführungsorte fragen, neue, im Zusammenhang mit der sogenannten Verbürgerlichung der Kultur entstandene Strukturen analysieren, höfische Repräsentationsformen (z. B. Opern, Festmusiken) und ihre Transformation bzw. Modifizierung im städtischen Musikleben untersuchen und aufzeigen, welche Voraussetzungen eine städtische Selbstdarstellung begünstigen und welche Auswirkungen damit für Musik und Kommunikation einhergehen.

Vorschläge für Referate mit kurzer Themenbeschreibung werden bis zum 31. Juli 2009 erbeten an: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Schönebecker Str. 129, D-39104 Magdeburg. Weitere Informationen: Carsten Lange (Carsten.Lange@tz.magdeburg.de).

Vom 16. bis 19. Juni 2010 findet am Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen, finanziell ermöglicht durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), das Internationale Wissenschaftliche Symposium *Komponisten im Gulag unter Stalin* statt. Bisherige Untersuchungen über im Gulag inhaftierte Angehörige anderer Berufsfelder vermochten zu zeigen, welches Potenzial den jeweiligen Künstlern und Wissenschaftlern durch die Inhaftierungen entzogen wurde. Dies wäre auch für die Musik zu leisten, um ein Forschungsdesiderat in der Musikgeschichtsschreibung der Sowjetunion zu füllen sowie um einen Beitrag zur Diskussion des Gulag und des sowjetischen Totalitarismus aus musikwissenschaftlicher Sicht zu leisten. Das Symposium wird dazu dienen, den bisherigen Wissensstand zu lokalisieren, vorhandene Erkenntnisse interdisziplinär einzuordnen und zu weitergehenden Untersuchungen anzuregen. Dies wird in drei Sektionen geschehen: 1. Vor und nach der Haft – Rahmenbedingungen für Komponisten. Musikleben in der Sowjetunion der 1920er- bis Anfang 1950er-Jahre, 2. Während der Haft – Künstler und Intellektuelle im Gulag, 3. Einzelschicksale inhaftierter Komponisten. Im Rahmen des Symposiums sind auch Konzerte mit Werken einiger im Gulag inhaftierter Komponisten geplant. Abstracts mit Referatsvorschlägen (max. 300 Wörter) werden bis zum 30. September 2009 an folgende Adresse erbeten: composers.in.the.gulag@uni-goettingen.de. Ansprechpartner sind Prof. Dr. Andreas Waczkat (andreas.waczkat@phil.uni-goettingen.de) und Inna Klause, M. A. (inna.klause@phil.uni-goettingen.de).

Die musikwissenschaftliche Gesellschaft Japan veranstaltet vom 14. bis 17. Mai 2010 ein *International Forum for Young Musicologists* an der Keio-Universität in Yokohama. Das Forum soll dem wissenschaftlichen Austausch und der persönlichen Kommunikation von Nachwuchswissenschaftlern dienen, die im

21. Jahrhundert aktiv sein werden. Dazu werden internationale Wissenschaftler nach Japan eingeladen, um ihnen die Chance zu geben, japanische Kollegen kennenzulernen, mit denen sie sonst nur schwer in Kontakt kommen können. Somit soll ein globales Verständnis von Musikwissenschaft in Asien gefördert und zu der Intensivierung eines internationalen musikwissenschaftlichen Netzwerkes beigetragen werden. Das Tagungsthema wird auf der Basis der Teilnehmerworschläge festgelegt. Bewerber, die kurz vor der Promotion stehen oder deren Promotion nicht länger als ca. fünf Jahre zurückliegt, sind dazu aufgefordert, bis zum 31.7.2009 einen Vorschlag für das Tagungsthema (100 Wörter) und ein individuelles Vortragsthema mit einem Abstract (250 Wörter) per E-Mail (msj-ifym@ml.keio.jp) in englischer Sprache beim Programmkomitee einzureichen. Die Vorschläge sollen sich auf einen oder mehrere der folgenden Begriffe beziehen: 1. Akkulturation, 2. Konflikt, 3. Diskriminierung, 4. Hegemonie, 5. Sprachen, 6. Staat, 7. Politik, 8. Propaganda, 9. Religion, 10. Tradition, 11. Werte, 12. Krieg. Das Programmkomitee wird etwa zehn internationale und zehn japanische Beiträge zur Präsentation auswählen. Die ausgewählten Teilnehmer erhalten einen Reisekostenzuschuss. Es wird erwartet, dass die Teilnehmer während der gesamten Tagung im Gästehaus der Keio-Universität wohnen. Die Konferenzsprache ist Englisch. Eine Live-Übertragung der Konferenz im Internet ist geplant. Details und aktuelle Informationen: www.soc.nii.ac.jp/msj4/ifym.

An der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom (DHI) ist seit August 2008 das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt *Die Opernbestände der Bibliotheken römischer Fürstenthümer: Erschließung und Auswertung* angesiedelt. Untersucht werden dabei ca. 150 Opernpartituren aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die sich bis heute im Privatbesitz zweier römischer Adelsfamilien befinden. Geplant sind unter anderem die Erstellung eines detaillierten Incipit-Verzeichnisses zwecks Betrachtung der Musik unter statistischen und stilistischen Gesichtspunkten sowie eine Erschließung der Quellen für das RISM. Auf der inhaltlichen Ebene soll im Rahmen des Forschungsprojektes einerseits das Produktions- und Verbreitungssystem der zeitgenössischen Oper im Zusammenhang mit den Adelsfamilien in Rom erhellt und andererseits an einer Untersuchung zu Form und Melodiegestaltung der Opernarie am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert gearbeitet werden. Das Projekt versteht sich damit auch als Beitrag zur Erhellung der Ursprünge jener heute als „Belcanto“ geläufigen Gesangskultur des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Um den Zugang zu diesen Quellen zu erleichtern und ihre Nutzbarkeit auch in der Zukunft sicherzustellen, hat das von Dr. Roland Pfeiffer geleitete

Forschungsprojekt damit begonnen, diese wertvollen Abschriften berühmter Opern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (teilweise Unikate) zu digitalisieren und zu archivieren. Der dokumentarische Aspekt beansprucht deshalb einen hohen Stellenwert, weil das Material zu einem nicht unbeträchtlichen Teil vom Zerfall des Papiers bzw. durch die fortschreitenden Farbänderungen der Tinte bedroht ist. Dabei orientiert sich das Projekt in seinem technischen Teil an den gängigen Standards für die digitale Langzeitarchivierung von Handschriften. Mit Blick auf künftige Forschungen im Bereich der italienischen Oper wird eine einfache und übersichtliche Nutzung der Dateien durch die Einrichtung elektronischer Orientierungshilfen gewährleistet. Kontakt: pfeiffer@dhi-roma.it.

Am musikwissenschaftlichen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Lehrstuhl Prof. Dr. Jürgen Heidrich) hat zum 1. Februar 2009 das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschungsprojekt *„Majestas Mariae“ als musikgeschichtliches Phänomen. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* seine Arbeit aufgenommen. Die Projektleitung hat Frau Dr. Christiane Wiesenfeldt inne.

Das Projekt möchte am Beispiel einer großen, bislang unerforschten Gruppe marianischer Choralordinarien untersuchen, in welcher Form die Marienverehrung Einfluss auf die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts genommen hat. Die Konzentration auf das Repertoire der „Missa de Beata Virgine“ bietet sich nicht nur aufgrund ihrer repräsentativen, im Zusammenhang musikalisch institutionalisierter Gattungen der Zeit geradezu singulären Verbreitung an. Vielmehr legen ihre, der Messengeschichte eigentümlich zuwiderlaufenden antizyklischen Formanlagen nahe, kanonbildende Aspekte weniger in musikalisch immanenten Bedingungsgefügen und Einflusskategorien als dem frömmigkeitsgeschichtlichen Horizont zu vermuten, in dem sich diese Werke entfaltet haben. Zu untersuchen und interpretieren sind entsprechend gleichermaßen musik- wie theologisch-geschichtliche Hintergründe, die die Entstehung, Ausprägung und Konsolidierung der „Missa de Beata Virgine“ in kirchlich-funktionalen, höfisch-reputativen und nicht zuletzt immanent artifiziellen Kontexten begünstigt haben. Über die Frage nach Überlieferungs- und Gebrauchszusammenhängen hinaus liegt ein besonderer Akzent auf Mechanismen und Motivationen symbolischer Kommunikation in religiös ambitionierter Kunstmusik. In Planung sind u. a. ein interdisziplinärer Kongress zu marianischer Musik, Literatur und Kunst des 16. Jahrhunderts.

Kontakt: Dr. Christiane Wiesenfeldt, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Schlossplatz 6, D-48149 Münster, Tel. 0251 / 83-24487, Fax 0251 /

83-24450, E-Mail: wiesenfeldt@uni-muenster.de, Web: www.uni-muenster.de/Musikwissenschaft.

Die Hans und Gertrud Zender-Stiftung zur Förderung der zeitgenössischen Musik vergibt von 2009 an jährlich mehrere *Förderstipendien für Komponist/inn/en sowie für Musikwissenschaftler/innen*, deren Projekte sich auf Fragen der Gegenwartsmusik (insbesondere unter interdisziplinären Aspekten) beziehen. Die Stipendien umfassen finanzielle Unterstützungen von 2.000 bis 5.000 EUR sowie – optional – einen mehrwöchigen Aufenthalt im Glaserhäusle (Meersburg). Bewerbungen sind an das Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik Dresden (Wettiner Platz 13, 01067 Dresden) zu richten. Einreichfrist für Bewerbungen um die Stipendien 2009/10 ist der 30. Juni 2009.

Die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bietet ab dem Wintersemester 2009/10 einen *Masterstudiengang Musikwissenschaft* an, der einen kultur- und sozialgeschichtlichen Schwerpunkt hat. Er steht prinzipiell Studierenden mit einem Bachelor-Abschluss im Fach Musikwissenschaft als Kernfach oder als Ergänzungsfach sowie auch Studierenden mit einem künstlerischen Studienabschluss (Bachelor of Arts/Bachelor of Music) offen, sofern sie die Studienvoraussetzungen erfüllen. Nähere Informationen gibt es auf den Internetseiten (www.rsh-duesseldorf.de/Musikwissenschaft) oder im Sekretariat des Instituts (Margarete Adams, Tel. 0211 / 49-18228). Bewerbungsschluss für den jeweils im Wintersemester beginnenden Studiengang ist der 15. August (Eingangsdatum).

Zum Wintersemester 2009/10 beginnt am Institut für Musik – Abteilung Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg der *Masterstudiengang Musikwissenschaft*. Als konsekutiver Master-Studiengang richtet er sich an alle Interessenten mit erfolgreichem Bachelor-Abschluss in Musikwissenschaft (120 Leistungspunkte) oder einem vergleichbaren musikwissenschaftlichen Abschluss (mindestens 90 Leistungspunkte in fachwissenschaftlichen Modulen). Er ist als Ein-Fach-Studiengang (120 Leistungspunkte) angelegt und sieht eine Spezialisierung in Historischer Musikwissenschaft, Systematischer Musikwissenschaft oder Musikethnologie vor. Abgeschlossen wird er mit dem Titel „Master of Arts“ Musikwissenschaft.

Durch die direkte Nachbarschaft des Instituts zum Händel-Haus und dessen Musikinstrumentensammlung sowie zur *Hallischen Händel-Ausgabe*, die Nähe zu zahlreichen Bibliotheken mit einmaligen Beständen insbesondere aus dem 17. und 18. Jahrhundert, zu den Franckeschen Stiftungen, zum Max-Planck-Institut für Ethnologie, zum Orientwissenschaftlichen Zentrum der Universität und zum Institut für Ethnologie sowie zum Leipziger Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften bie-

ten sich Studierenden optimale Arbeitsbedingungen. Die Historische Musikwissenschaft beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit der Musik und ihren Nachbardisziplinen im 18. Jahrhundert, mit Neuer Musik sowie mit Sozial- und Regionalgeschichte der Musik. In der Systematischen Musikwissenschaft liegen die Schwerpunkte bei Phänomenen der Zeitwahrnehmung beim Musikhören, dem musikalischen Gedächtnis sowie der Musikinstrumentenforschung. Der Bereich Musikethnologie befasst sich mit den Musikkulturen Südasiens, des Vorderen Orients, des Mittelmeerraums und Südosteuropas.

Der Studiengang beginnt zum Winter- und in begründeten Ausnahmefällen auch zum Sommersemester (Semesterbeginn: Oktober bzw. April) und dauert vier Semester. Derzeit bestehen keine Aufnahmebeschränkungen. Studieninformation und -beratung unter: hansjoerg.drauschke@musikwiss.uni-halle.de.

Das *Deutsche Musikgeschichtliche Archiv* hat mit Beginn des Jahres 2009 neue Räumlichkeiten in der ehemaligen Verlagsdruckerei des Bärenreiter-Verlags bezogen. Die postalische Anschrift lautet ab sofort: Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel. Kontakt: Dr. Rainer Birkendorf, Tel. 0561 / 3103013, Fax 0561 / 3103415; weitere Informationen unter contact@dmga.de sowie www.dmga.de.

*

Replik von Michael Salewski auf die Rezension von Gabriele Busch-Salmen über: Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit* (Köln 2005), in: *Die Musikforschung* 61 (2008), Heft 4, S. 385–387:

Zusammen mit Eva Rieger, die für die Genderforschung, und Adolf Nowak, der für die Musikwissenschaft zuständig war, fiel mir in der Begutachtung der Habilitationsschrift von Linda Maria Koldau seinerzeit der Part des Historikers zu. Als das Buch veröffentlicht war, konnten die Reaktionen nur einhellig sein: eine Pionierleistung, ein überzeugendes Standardwerk, eine umfangreiche Skizze der künftigen Forschung. Auch wenn die eine oder andere der Rezensionen über Herrn Beckmessers Schreibtisch gelaufen war, wurde dieses opus magnum als das begriffen, was es war: der Neubeginn einer von musikwissenschaftlichen und genderspezifischen Aspekten bestimmten Sicht auf die Kultur der Frühen Neuzeit innerhalb des deutschen Sprachgebiets. Vor diesem Hintergrund empfinde ich die vorliegende Rezension als nicht angemessen, denn sie verliert sich zum einen im Klein-Klein, zum anderen entgeht ihr das wahrhaft Innovative des Ansatzes. Die Leistung des Buches, eine bislang unbekannte Welt wissenschaftlich und methodisch erschlossen zu haben, wird nirgends genannt.

Das Buch, so die gestrenge Rezensentin, entbehre einer „gründlichen Definition“ und einer „klaren Formulierung einer Zielvorstellung“. An diesem Punkt geht es ins Grundsätzliche: Muss Geschichte im Sinne von „Zielvorstellung“ begriffen werden? Es gehört zu den großen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts, über teleologische Deutungen hinwegzukommen, und es wäre ein Rückfall in längst als überwunden geglaubte Geschichtstheorien der Aufklärungszeit, wollte man aus dem Bedürfnis, Definitionen und Zielvorstellungen zu entwickeln, Geschichte schreiben. Dass davon abgesehen Linda Maria Koldau in ihrer Einleitung (übrigens auch die Nichteinbeziehung ikonographischer Zeugnisse betreffend) exakt gesagt hat, wie und warum sie so vorgeht, wie sie es tat, ist davon unbenommen. Es wäre hingegen fatal, sollte die antiquiert wirkende Ermahnung der Rezensentin zum Maßstab kommender Forschung werden. Geradezu absurd wirkt der Vor-

wurf, es gäbe „Vernetzungslücken“. Es ist das Verdienst Linda Maria Koldaus, die Fülle der Quellen zugänglich gemacht, aber nicht gleich wieder nach der Methode „die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen“ aufgegliedert zu haben, damit ein „einheitliches“, „klar definiertes“ Bild entsteht. Dieses Buch wird dazu beitragen, die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit neu zu sehen, und dass sie viel „weiblicher“ wird, als sich das der eine oder auch die andere je vorgestellt haben, ist das Verdienst von *Frauen – Musik – Kultur*.

*

Unser Mitglied Dr. Hans-Werner Schaal hat darum gebeten, folgende Verkaufs-Anzeige in die *Musikforschung* aufzunehmen: Wagner-Gesamtausgabe, 54 Bände, Anschaffungspreis 12.233 Euro, ungebraucht, zum Teil noch original verpackt. Die weitere Subskription kann übernommen werden. Tel./ Fax 05304 / 3148.

Die Autoren der Beiträge

HANS JOACHIM MARX, 1935 in Leipzig geboren. Nach Studium der Musik in Leipzig und Freiburg/Br. Universitätsstudium (Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte) in Freiburg/Br. und Basel. 1966 Dr. phil. Univ. Basel, 1972 Habilitation Univ. Bonn. Von 1973 bis 2001 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: die Instrumentalmusik der Renaissance und die Musik des Barock, insbesondere die Händels. Von 1991 bis 2004 als Vorstandsmitglied der Göttinger Händel-Gesellschaft zuständig für das Programm der Internationalen. Händel-Festspiele. Er ist Herausgeber der *Göttinger Händel-Beiträge* und des sechsbändigen *Händel-Handbuchs*, Mitglied der Akademien der Wissenschaften in Göttingen und Hamburg und Ehrenmitglied der Göttinger Händel-Gesellschaft.

ARNE STOLLBERG, geboren 1973 in Wetzlar. Studium der Musikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main, 2000 Magister Artium. Von Mai 2001 bis Dezember 2004 Assistent, seit Januar 2005 Oberassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Promotion im November 2004, Veröffentlichung der Arbeit unter dem Titel *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= BzAfMw 58), Stuttgart 2006. Weitere Buchpublikation: *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper „Die tote Stadt“*, Mainz 2003, 2. Aufl. 2004. Jüngst erschien der von ihm herausgegebene Sammelband *Erich Wolfgang Korngold – Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker?*, München 2008. Gegenwärtig Arbeit an einem Habilitationsprojekt zur Idee des Tragischen in der Instrumentalmusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.

MICHAEL ZYWIETZ, Jahrgang 1964, studierte das künstlerische Hauptfach Orgel (Abschluss mit dem Diplom) und Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an den Universitäten in Bochum und Münster. 1995 Promotion daselbst mit einer Arbeit zum Oratorium im 19. Jahrhundert. Ab 1995 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster; 1998 beurlaubt für ein Habilitationsstipendium des DAAD, Forschungsaufenthalt in Spanien. 1999 Habilitation in Münster (*Musik am Hofe Karls V.*) und ab 2000 Hochschuldozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen. Dort Mitglied des Graduiertenkollegs „Ars und scientia im Mittelalter und der Frühen Neuzeit“. Seit 2005 ordentlicher Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Künste Bremen. 2006 Preisträger im Bundeswettbewerb „Geist begeistert“ zum Jahr der Geisteswissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des Spätmittelalters und der Renaissance (1400–1600), Oper und Oratorium im 18. und 19. Jahrhundert (insbesondere Georg Friedrich Händel und Richard Wagner), Probleme der Gattungsgeschichte, Kirchenmusik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie inter- bzw. transdisziplinäre Themen (Musik und Sprache, Literatur, Rhetorik).