

Die Musikforschung

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

62. Jahrgang 2009 / Heft 3 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Diesem Heft liegen Beilagen von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, und des Staatlichen Instituts für Musikforschung PK, Berlin, bei.

Inhalt dieses Heftes

Klaus-Jürgen Sachs: „... nec in processu cum antiquis concordaverim“. Zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts in Deutschland	213
Rainer Nonnenmann: Richard Strauss' „Symphonia domestica“: Kuckucksei der neuen Musik? . . .	227
Constantin Grun: Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann. Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden	251

Kleine Beiträge

Andreas Traub: Ernst von Gemmingen zum 250. Geburtstag	262
--	-----

Berichte

Wien, 2. und 3. Oktober 2008: „Der Begründer der neuen Symphonie. Hans Rott zum 150. Geburtstag“	264
Stuttgart, 23. und 24. Oktober 2008: „Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld“	265
Mainz, 15. November 2008: „Entartete Musik“	266
Berlin, 18. und 19. Dezember 2008: „Musik bei Joyce“	267
Ebstorf, 25. bis 29. März 2009: „Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern“	268

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	269
---	-----

Besprechungen

E. u. P. Badura-Skoda: Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions (Gülke; 283) / D. van Betteray: Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel der Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen (284; Pfisterer) / M. M. Toscano: Manierismo Inquieto. Os Responsórios de Semana Santa de Carlo Gesualdo (Herczog; 285) / Bachs Clavier- und Orgelwerke. Das Handbuch (Bartels; 286) / I. Gronefeld: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band I (Hofmann; 288) / Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil (Braun; 290) / A. Jacobshagen: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater (Pietschmann; 291) / A. Schröter: Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters; B. A. Schmidt: Musik in Goethes „Faust“. Rezeption und Aufführungspraxis (Betzwieser; 292) / M. Corvin: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven (Jacobshagen; 295) / Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat (Mackensen; 296) / St. Hanheide: Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder (Celestini; 298) / The Schreker Library; Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente (Brzoska; 299) / Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike (Feß; 300) / Arthur Honegger (Feß; 301) / Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Katalog der Musikhandschriften. Bände 13 und 14 (Hoyer; 302) / Handschriften aus deutschen Sammlungen in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Petersburg (Braun; 303) / R. Berger: Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney (Drees; 304) / N. Dittberner: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994 (Drees; 305) / T. R. Klein: Moderne Traditionen. Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas (Brandes; 307) / Chr. W. Gluck: Sämtliche Werke I/3: Alceste (Betzwieser; 308).

Eingegangene Schriften	310
Eingegangene Notenausgaben	311
Mitteilungen	312
Die Autoren der Beiträge	315

„...nec in processu cum antiquis concordaverim“.
Zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts in Deutschland

von Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen)

Die zitierte Bemerkung des Autors, er habe „auch nicht im Vorgehen mit den Alten übereingestimmt“, steht denkbar beiläufig in einem Nebensatz und zwischen zwei anderen peripheren Unterlassungsnotizen. Diese Erwähnungen wirken unbedeutend. Sie bieten gleichwohl den Hintergrund, vor dem sich kontrastierend die Aussage abhebt, dass die wesentliche Aufgabe der betreffenden Abhandlung umso bewusster verfolgt worden und auch gänzlich ungeschmälert geblieben sei, nämlich „die klare, geraffte und hinreichende Belehrung von den Alten selbst, aus deren Schriften ich, wie Bienen aus Blüten, das Wichtigste zusammengestellt habe, so dass einem Gutwilligen nichts fehlen dürfte“. Es geht also um eine Lehre – der *Ars musica* –, bienenfleißig und so gezielt aus Werken der Alten zusammengetragen, dass der Benutzer, mit dem gerechnet wird, nichts zu vermissen braucht:

Obwohl ich nämlich die Gewährleute der einzelnen Vorschriften nicht nannte, und auch im Vorgehen nicht mit den Alten übereinstimmte, oder die Einteilungen aller Eigenschaften nicht angeführt habe, ergibt sich doch erwartete Kürze sowie eine klare, geraffte und hinreichende Belehrung von den Alten selbst, aus deren Schriften ich, wie Bienen aus Blüten, das Wichtigste zusammengestellt habe, so dass einem Gutwilligen nichts fehlen dürfte.

Quod enim singulorum praeceptorum auctoritates non posuerim, nec in processu cum antiquis concordaverim, aut omnium proprietatum divisiones non locaverim, facit brevitatis promissa, ac ipsorum antiquorum plana & compendiosa sufficiensque informatio, ex quorum scriptis, velut apes ex floribus, digniora quaeque collegi, ita ut bene intuenti nil videatur deesse.

Überdies gehört der Passus in das Nachwort. Es ist an den Widmungsträger – zugleich Auftraggeber – der Schrift gerichtet und legt ihm als Gönner und Freund abermals, nun in einer Rückblende auf die entsprechenden Wendungen am Ende der Widmung, den dedizierten Text zur Lektüre, Beurteilung und Verbesserung in die Hände.

Die wiedergegebenen Bekundungen berühren – zwar versteckt, doch in einer Gesamtbetrachtung fast zwingend – das Thema, das nun in dem Rahmen, den der Untertitel nennt, als Aspekt einer Beschäftigung mit der Renaissance¹ umrissen werden soll: Musiklehre *gemäß* wie auch *in Abgrenzung von* „den Alten“.

Unter diesem Aspekt stellen sich vornehmlich drei Fragen ein: Wer sind „die Alten“? Worin folgt ihnen der Autor und worin weicht er von ihnen ab?

*

Zunächst aber sei enthüllt, was beim Leser die Neugier geweckt haben mag, oder, sofern er mit dem thematischen Terrain vertrauter ist, ein leicht lösbares Rätsel war: Der Autor, Adam von Fulda, beendete mit jenem Nachwort am 5. November 1490 seine *Musica* und widmete sie dem Juristen in Passauer bischöflichen Diensten Joachim Lun-

¹ Der ursprünglich für einen geplanten Sammelband *Renaissance – Musikhistorische Annäherungen* vorgesehene Text erscheint, auf Anregung aus dem Kollegenkreis, hier in einer kaum modifizierten Gestalt, die bei Einzelbeobachtungen ansetzt und in einem insgesamt erst wenig erschlossenen Bereich musikhistorischer Forschung einen vorläufigen Ausblick zu gewinnen sucht, der weitere „Annäherungen“ stimulieren möge.

taler. Dieser Traktat, seit 1784 veröffentlicht,² häufig herangezogen, auch in Einzelzügen erörtert³ und fraglos einer der wichtigsten Fachtexte deutscher Herkunft jener Zeit, erweist sich als ergiebiger Ausgangspunkt für eine Diskussion um die Rolle des „Alten“ in hier epochen- und regionalspezifisch ausgerichteter musikhistorischer Sicht.

Denn Adam erwähnt etliche Male „die Alten“ sowie Inhalte „alter“ Lehren und stellt sie Vertretern und Merkmalen „des Neuen“, „Modernerer“ oder ausdrücklich „seiner eigenen Zeit“ nicht nur gegenüber – wie dies als Kontraposition oder Konfrontation von „antiqui“ und „moderni“ aus älteren Musik-Schriften wohlvertraut ist –, sondern sucht von Fall zu Fall abwägend eine verantwortete Entscheidung zwischen überliefertem Alten und praktiziertem Gegenwärtigen, um seiner Lehre ein bewusst zeitgerechtes Profil zu geben.

Dabei spricht Adam teils von „antiqui“, teils von „veteres“, wobei er offenbar schulgerecht zwischen beiden Wörtern differenziert. Er unterscheidet zwar nicht krass im biologischen Sinn der formelhaften Bestimmung zwischen antiqui, „die vor uns gelebt haben“, und veteres, „die noch mit uns leben“⁴, sondern trennt rezeptionsbezogen zwischen Altem (an Autoren wie Lehren), das entweder als „abgeschlossen“ oder aber als „weiterwirkend“ anzusehen ist. Denn des Öfteren verwendet Adam beide Wörter jeweils auf sachlich klare historisch-chronologische Gegebenheiten bezogen, aus denen sich sein Unterscheiden der Wörter erweisen lässt. Und dies legt nahe, auch die weniger eindeutig bestimmbaren Belege bei Adam analog zu interpretieren. Beides sei kurz vor Augen geführt.

Jener Unterscheidung entsprechen die Hinweise auf inzwischen – um 1490 – überholte Einzelheiten der Mensurallehre, dass die antiqui nur fünf Notenwerte, von Maxima bis Minima, benutzten („antiqui solum quinque [figuras] posuerunt“; 360a), sowie von den Punkten der Notations-Lehre sogar sechs („antiqui sex posuerunt“; 362b). An noch ältere Lehren knüpft die Erwähnung an, dass solche „antiqui musici“ die Vokabel „tonus“ nur auf ein Intervall („consonantia“, als Ganzton; 354b) bezogen; und zu den vier Tonarten von protus bis tetrardus heißt es, dies seien die „toni antiquorum“ (357a). Des Öfteren weisen Folgenotizen über eine nunmehr gewandelte Praxis darauf hin, dass von „überholtem Alten“ die Rede ist: Die „antiqui“ benutzten verschiedene [aus ineinandergefügteten Kreisen geformte Mensur-] Zeichen, „wir aber... sehen davon ab“ („*varia posuerunt signa... Nos vero... ea omittimus*“, 361b); der Bemerkung, die antiqui bevorzugten eine dreifache cantus-[hier: Hexachord-] Unterscheidung („*triplicem [cantum] esse voluerunt, scilicet naturalem, mollem, & durum*“), folgt das präzisierende Korrektiv, später („*postquam*“) hätten die „*praeceptores*“ eine veränderte cantus-Bestimmung, nämlich „*generaliter & specialiter*“ eingeführt, die sodann skizziert wird (343b). Adam extrahiert zehn „*praecepta*“ oder „*antiquorum regulas*“ aus älterer Lehre und kommentiert dieses Corpus, wemgleich er aus ihm schöpft, durch den Gegensatz, „bei den moderni aber“ gebe es viel mehr Regeln („*sed apud modernos...multo plures sunt regulae*“, 352b–353b). Im Blick auf tradierte Regeln, die Adam teils übernahm, teils verwarf, ist seine

² GS 3, 329–381; alle dem Text in Klammern eingefügten Zahlen nennen die Seiten dieser Ausgabe.

³ Aus der Fülle der Erwähnungen werden lediglich wenige Titel im Zusammenhang diskutierter Einzelheiten genannt. Zu einer allgemeineren Überblicksinformation sei verwiesen auf Jürgen Heidrich, „Adam von Fulda“, in: *MGG2*, Personenteil 1, Kassel 1999, Sp. 111–113.

⁴ Ernst Carl Habicht, *Synonymisches Wörterbuch der lateinischen Sprache*, Lemgo 1829, S. 514.

Aussage wesentlich, er werde sich bei den „regulis“ nicht weniger nach „antiquis“ als nach „modernis“ richten, allerdings mehr auf Feinheiten bedacht sein („licet plus subtilitatis adepti sumus“); dennoch gebe es niemanden, der sich nicht darauf berufe, etwas von den „veteribus“ übernommen zu haben (342b).

Dagegen als weiterhin gültig erwähnt Adam Positionen der „veteres“ im Blick auf das Lob der *Ars musica* und ihrer Wirkungen, wie aus vielen Beispielen ersichtlich („ut patet multis veterum exemplis“), die er mit Versen des Jean Gerson veranschaulicht (335a–b), ferner im Blick auf die Praxis, bei Gastmählern Loblieder zu singen (334b), auf die Bezeichnung *semitonium* für den kleineren – nicht als *dimidius* tonus anzusprechenden – Teil des *tonus* (346a–b), sowie, selbstverständlich, auf Schriften und Zeugnisse des Alten Testaments („veteris testamenti“; 337b, ähnlich 336a); und er scheut sich nicht, „*historias veteres & poetarum fabulas*“ heranzuziehen,⁵ sofern sie zum besseren Verständnis der *Ars* geeignet seien („pro maiori artis notitia“; 341b).

Wenn Adam die „veteres“, anscheinend im Widerspruch zum oben erwähnten antiqui-Zeugnis, als Erfinder der vier tonartlichen *Modi* („*phthongi*“) nennt, die er überdies zahlbedeutsam durch das vierfache „*psallite*“ aus Ps. 46, 7 [Vulgata] veranschaulicht (357a), so rechtfertigt dies der Zusatz, „auch wir Neueren verwenden diese vier beständig“, wobei der Hinweis auf die Figuralmusik nicht unwichtig sein dürfte („& nos moderniores, qui figurato utimur cantu, continuo his utimur tonis“; 357a); allerdings bleibt der Unterschied zwischen einerseits ihrer paarweisen Aufteilung „*binis ac binis*“ in authentisch und plagal, dazu mit der Richtungs-„*varietas*“, die den „modernis placet“ (357b), und andererseits jener einheitlichen der antiqui bestehen; man könne sich zwar mit einer der Arten begnügen, doch um jener bevorzugten Vielfalt willen „verwenden wir die je zwei,“ – und hier bleibt wohl zu deuten – „sonst widrigenfalls eine [oder damit zugleich eine] der überlieferten Tonarten“ („bis utimur, aut uno veterum“; 357b). Zu interpretieren bleibt auch die Formulierung in der *Octava regula*, die „veteres“ hätten mehr als drei oder vier imperfekte Konsonanzen in Folge untersagt: offenbar betrachtet Adam diese Vorschrift nicht als völlig obsolet, sondern bezieht ihre Suspendierung durch die „moderniores... praesertim“ auf die besonders „schmückende“, ungewöhnliche Satzpraxis dezimenparallel geführter Außenstimmen zu einer Mittelstimme („praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia“; 353a).

Zum „Alten“ gehört jedoch nicht nur alles, was Adam ausdrücklich als solches anspricht. Auch die zahlreichen allein mit ihren Namen genannten, meist berühmten Gewährleute aus Antike und Mittelalter, oft mit beigegebenen Zitaten, sowie etliche mehr oder minder mythische Gestalten der Vorzeit repräsentieren bei Adam „das Überkommene“ in seiner reichen Fülle. Wie sich als Eindruck geradezu aufdrängt, übertrifft Adam mit seinem beträchtlichen Arsenal an solchen Nennungen sowohl das in Musiktraktaten seit dem 10. Jahrhundert Häufige und geradezu Übliche an Berufungen auf Autoritäten als auch den renaissancetypisch bereicherten Fundus direkterer Antikenbezüge in den meisten Lehrschriften seiner Zeit.

Doch begnügt sich Adam nicht mit bloßen Erwähnungen. Er legt es darauf an, das Nennen von Autoren und das Anführen von Zitaten möglichst glatt in seine Darle-

⁵ Unmittelbar voraus geht eine Rechtfertigung, warum Adam, wenn er „*poetarum antiquitatis fabulas aut historias*“ benutzt, dennoch mit seinen Beispielen und wahren Geschichten nichts herabgewürdigt zu haben meint („non tamen... detraxisse quidquam puto“; 341b).

gungen zu integrieren, zumal in den stilistisch anspruchsvollen Teilen seines Textes. So fügt er beispielsweise in den Dedikationstext (329a–331a) inhaltlich dicht und geradezu nahtlos ein: Ciceros „prima lex amicitiae“ (*De amicitia*, 13.44), des Hieronymus Diktum zu „disce quod doceas“ (Epist. 125 ad Rusticum Monachum), Socrates' Freundes-Mahnung „breves orationes, sed longas amicitias“ (wohl nach Caecilius Balbus, *De nugis*, 5.15), Senecas „non quid detur refert, sed qua mente“ (*De beneficiis*, 1.6) sowie das Petrus-Wort „argentum et aureum non est mihi“ (Apostelgesch. 3.6). Diese Technik setzt sich fort in den Prologen zu den vier Partes und vor allem in der Prima pars selbst. Diese Ostentation klassischer Bildung, wie sie für Humanisten geboten war, sollte den Autor und seine Schrift als ihrem geistig hochstehenden Widmungsträger würdig oder sogar möglichst ebenbürtig erweisen – ein strenger Maßstab, ist doch Joachim Lüntaler (so die zu bevorzugende Namensform), von einem Freunde „homo prestantis ingenii ac in poetria nulli secundus“ genannt,⁶ durch eine Reihe erhaltener Gedichte⁷ bezeugt, die „zu den frühen Beispielen einer humanistischen Poesie in Deutschland“ gehören und „eine aus Gelehrsamkeit gewonnene Kunstfertigkeit“ voraussetzen.⁸

Adams literarischem Anspruch nach den Maßstäben der „Alten“ dienen auch die den Prologen zu den vier Partes der *Musica* vorangestellten „Narrationes in praesens“ (331a, 341a, 358b, 366b), die samt der „Conclusio libelli“ (381b) in Hexametern – vielleicht auch mit Verszahlensymbolik⁹ – abgefasst sind, und in denen der Autor auch die Disposition seines Traktates andeutet. Sie treten im Gewand epischer Musenanrufungen auf, schwenken aber in den jeweils schließenden Versen von der das „Alte“ evozierenden Antiken-Illusion geschickt um in pointierte Aussagen des Autors über seinen „gegenwärtigen“ Text: Während am Schluss der ersten narratio das Lob der Musik aus der Sphäre der Musen in die des christlichen Gotteslobs gehoben wird,¹⁰ zielen die zweite auf des Autors „Hauptquelle“ Guido,¹¹ die dritte, symptomatisch für das zeittypische Erwachen schöpferischen Selbstgefühls, auf erhofften eigenen Autoren-Ruhm,¹² die vierte, kurze, auf Stoff und Herkunft der folgenden letzten Pars über die Proportionen,¹³ und die „Conclusio libelli“ verheißt dem Leser als Frucht seines Studiums, er werde „musicus omnis“ sein.¹⁴ Für Adams poetische Ambitionen, die freilich in Humanistenkreisen verbreitet waren, sprechen auch wenigstens zwei seiner anderweitig überlieferten deutschen Gedichte mit Namens-Anagrammen.¹⁵

⁶ Vgl. Franz Josef Worstbrock, „Joachim Lüntaler, ein Passauer humanistischer Dichter des späten 15. Jahrhunderts“, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 9 (1985), S. 97–111, Zitat S. 99.

⁷ Ebd., S. 100–103.

⁸ Ebd., S. 104.

⁹ Die Einzelgedichte bestehen aus 12, 7, 13 [=12+1?], 4+3 [=7] Versen; die später zu erwähnenden Zahlen der zu beachtenden Gliederungspunkte („consideranda“) sind 7 und 12.

¹⁰ 331a, Verse 10–12 verdeutscht: Diese [Musik] wollen wir Anhänger Christi mit großer Ehre achten, / indem wir das Lob des wahren Vaters, der in Jupiters Äther herrscht, / und das seiner Mutter lebenslang für und für besingen.

¹¹ 341a, Verse 6–7: Mir bot Hilfe der Gelehrteste unter den Lateinern, / Guido: Einzelheiten lasen wir auf seinen Feldern auf.

¹² 358b, Vers 13: ... damit nicht dunkel bleibe mein Name und Werk.

¹³ 366b, Verse 3–4: Hier wird ihre [der material] Schönheit in der Ordnung zusammengefasst, / wie sie zum ersten Mal der ruhmreiche Pythagoras einst lehrte.

¹⁴ 381b: Wer diese scharfsinnige Ars ganz zu erlernen begehrt, / der halte sich emsig an die Lehren des schlichten Büchleins; / wenn er es gut kennt, wird er ein ganzer Musicus sein.

¹⁵ *Ach Jupiter, hets du gewalt* mit Anagramm ADAM VON FVLDA durch 12 Strophen, *Apollo, aller kunst ein hort* mit ADaM durch drei Strophen, in: Thomas Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1977, S. 23–31.

Musiktheoretisch bemerkenswert und für ein durch Antikenstudium gehobenes Selbstgefühl bezeichnend ist Adams völlig singuläres Neuprägen griechischer Bezeichnungen für die im antiken Tonsystem noch fehlenden, im 11. Jahrhundert hinzugefügten Tonstufen, die Adam analog, nämlich mit gräzisierungsbildenden Nachbildungen, zu benennen unternahm, weil dies bisher unterblieben sei („Cum enim Guido cum sequacibus adiunctas sive superadditas voces innominatas reliquerint, volui prius supplere Guidonem, &... vocare“; 351a und Falttafel). Indem Adam hier im überlieferten, doch allmählich erweiterten antiken System „Lücken“ schließt, die in der Lehre der „Moderni“ klafften, denen entsprechende Bezeichnungen fehlten („cum nominibus careant“; 351b), erhebt er dieses Erbe griechischer Musiktheorie in den Rang des „Noch-Gültigen“.

In Adams Nuancieren zwischen überholt Altem und weiter wirksam Überkommenem zeigt sich die Zielsetzung, aus möglichst umfassender Kenntnis alles bisher Erprobten und Gelehrten genau das auszuwählen, was der seinerzeit aktuellen Lehre zu dienen vermochte, um mit ihr – so der Anspruch – das Bisherige zu überbieten. Wie eklektisch und ambitioniert Adam vorgeht, lässt sich am Zuschnitt des Traktats und an dessen polemischen Partien skizzieren.

Die hauptsächlichen Gegenstände der Lehre sind zwar konventionell, erscheinen aber in veränderter Gewichtung. Die Prima pars rückt die alten Topoi von Würde, Wesen, Gliederung und Erfindern der Ars musica in neues Licht, indem Adam, auf „Gegenwärtiges“ anspielend, Guillaume Dufay und Antoine Busnoys als Vorbilder nennt, denen „auch wir in Worten und hoffentlich Taten folgen wollen“ („circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna, quorum & nos sequaces esse volumus, verbis scilicet, utinam & factis“; 341a). Als ein gleichsam „aktuelles“ Lob der Musik werden etliche Verse aus dem *Carmen de laude musicae* (um 1424–1426) des im 15. Jahrhundert äußerst einflussreichen Theologen Jean Gerson (1363–1429) zitiert¹⁶ und, von einem Bündel bewusst ausgewählter Verse umgeben,¹⁷ mit der bedeutungsschweren Notiz verknüpft, die Musica sei auch Philosophie, und zwar, als beständiges Vergegenwärtigen des Todes, die wahre Philosophie („Nam musica est etiam philosophia, sed vera philosophia, meditatio mortis continua“; 335b). Hier bezog Adam das bei und seit Cassiodor¹⁸ bezeugte Diktum „Philosophia est meditatio mortis“ überhöhend auf die Musica als den Inbegriff ständigen Verklingens, um dessen meditierendes Vergegenwärtigen zur „wahren“ Weisheitsliebe zu erklären, dabei den ebenfalls seit alters gängigen Ausdruck „vera philosophia“ benutzend. Adam zielte mit dieser „meditatio mortis“ jedoch, wie der Gerson-Kontext verrät, auf die „Passio Christi“ als „spes unica“, und dadurch erhalten die zuvor erwähnten Sonderqualitäten der Musica, letztlich das Heil zu bewirken, da sie von allen Artes letztlich für das Gotteslob eingesetzt sei („finaliter salutem impetrat, cum ex omnibus artibus finaliter ad laudem sit instituta“; 335a) ihre

¹⁶ Es handelt sich um die Verse 1–8 (335a) sowie um 65–66, 41–42, 71–72, 61–64 und 67–70 (339a), 81–84, 79–80 (339b), ediert in: Jean Gerson, *Œuvres complètes*, hrsg. von Palémon Glorieux, Bd. 4, Paris 1962, Nr. 160, S. 135–137.

¹⁷ Der Komplex 335b, obere Hälfte, enthält den Eröffnungsvers von Gersons *Carmen de laude canendi* (Glorieux 4, Nr. 188, S. 162), die durch *iuxta illud* angeschlossene Vorlage aus Psalm 34, 2, und nach der Prosa die Verse 3–5 aus Gersons *Carmen super recognitione mortis* (Glorieux 4, Nr. 117, S. 10) mit Vers 98 des *Carmen de laude musicae* (ebd., S. 137) als Distichonschluss.

¹⁸ *Institutiones* 2.3.5, in der Edition von Wolfgang Bürsgen (=Fontes Christiani 39, 2), S. 340.

verborgene, meist übersehene Pointe.¹⁹ Adams Insistieren auf der Musica als einer Ars (333a), die „antiquissima“ (334a) und „potentissima“ (339b) unter den Artes sowie „ars artium“ (334b) sei, aber auch als „una de septem artibus liberalibus“ (333b) und „una de quadrivialibus“ (350b) zu gelten habe,²⁰ verrät keineswegs eine rückwärtsgewandte Anschauung, sondern steht neben zahlreichen Belegen, die gerade in der Phase des expandierend sich wandelnden Fächerkanons an den Universitäten auf Zugehörigkeit der Musica zu ihm und auf fortwirkender Dignität jener „Sieben freien Künste“ bestanden.²¹

Die Secunda pars behandelt die Standardthemen von Elementar- und Chorallehre nach Maßgabe der „septem consideranda“ (342a), enthält aber auch Abschnitte über „Gegenwärtiges“, die wie Abschweifungen wirken – außer Klagen über unfähige, törichte, anmaßende Musiker (347a–348b) Bemerkungen zur Kanon-Komposition (350b) und Grundlegendes für den mehrstimmigen Satz (351b–354a) –, die sich dadurch erklären, dass Adam die Elemente von ein- und mehrstimmiger Musik bereits weithin in eins dachte, wie seine Bemerkung verrät, „nimm hier, was ich über Tonarten, Gregoriana oder plana musica und einstimmigen Gesang sowie über den Anfang des mehrstimmigen [Gesangs], der davon abhängt, weiss, und das Ende der Secunda pars“ („Habes hic, quae de tonis, ac Gregoriana vel plana musica, planoque cantu sentio, ac figurativi initium, qui huic condependet, finemque partis secundae“; 358a–b).

Dem im 15. Jahrhundert üblichen Lehrstoff der Mensuralmusik fügt Adam in der Tertia pars zwei Teilthemen hinzu: 1. die Erörterung des „tactus“ (362a), anscheinend selbstständig von Adam ausgeformt und von nachfolgenden Autoren häufig übernommen, 2. die ganz ungewöhnliche Rubrik über den „tractus“ (363a), eine scheinbar auf den Gesamtverlauf und -ausdruck einer musikalischen Gestalt („totius cantus dispositio & effectus“) zielende Kategorie, die jedoch lediglich zusammenfasst, was notations-technisch durch einen „Strich“ (tractus) dargestellt wird: unterschiedlich lange Pausen sowie wertverändernde Zufügungen zu den Corpora der (recht- oder viereckigen, rhombusförmigen, hohlen oder gefüllten) Einzelnoten. Da Adam im zweiten Teil „septem consideranda“ (342a), im dritten „duodecim articuli... considerandi“ (359b) – erinnernd an Verszahlen aus den Narrationes – als Rubriken der Besprechung ansetzte, ist die Festlegung der Leitaspekte anscheinend (ebenfalls?) nummerisch begründet. Dann aber erklärt sich das seltsame „Ausgliedern“ des letzten jener zwölf „articuli“ (359b: die „proportio“) in die Quarta pars, die eine umfassende, nämlich arithmetisch-intervalltheoretische und auch mensuralmusikalische Proportionen-Lehre bietet, als Festhalten an der Symbolzahl, obwohl das ihr zugewiesene Sachgebiet sich bereits in der Lehre verselbstständigt hat und eines eigenen Teiles würdig ist.

*

Bei dieser Quarta pars sei angesetzt, um Spuren der Traditionen zu beleuchten, aus denen Adam schöpfte. Dabei liegt das Augenmerk auf seinen Beziehungen zu solchen

¹⁹ Die zuvor erwähnten, in Musiktraktaten anscheinend selten herangezogenen Gedichte Gersons sind, umgeben von musikbezogenen Texten, samt einem vierten, dem *Carmen de laudibus elegie spiritualis* (Glorieux 4, Nr. 183, S. 157–158), auch in der Handschrift A-Ssp a VI 44, fol. 60r–62v, ebenfalls aus dem Jahr 1490, überliefert; vgl. RISM III¹, S. 27–31.

²⁰ Negativ gewendet auch in der Schelte der „äußerst Grobschlächtig-Dummen“ („vilissimi beani“; 348a–b).

²¹ Diesen nur scheinbar anachronistischen Vorgang beabsichtigt der Verf. in anderem Zusammenhang eingehender darzustellen.

Anregungen und Vorlagen, die sich – bei allen Vorbehalten gegenwärtiger Kenntnis und Einschätzung –, geographisch den vom volkssprachlichen Gebrauch her „deutschen“²² Gebieten zuordnen lassen. Und damit seien zugleich Tendenzen dieses Stranges der musiktheoretischen Überlieferung angedeutet, der bislang selten im Blick der Forschung stand.

Wie Adam schreibt, wählten die „artis praeceptores harmoniae deservientes“ aus der großen, ja unendlichen Zahl der Proportionen „acht“ aus, weil ihnen konsonanztheoretische Bedeutung zukam („propter vocum consonantias ac consonantiarum partes“; 370b). Daher bezeichnet seine anschließende Tabelle die „octo proportiones musicales“ sowohl, wie mathematisch üblich, lateinisch („dupla...“) als auch mit den intervallmusikalisch verbreiteten griechischen Termini („diapason...“). Für diese Lehre der „acht“ Proportionen finden sich recht wahrscheinliche Vorbilder in deutschen Quellen. Während aber die sechs „Grundproportionen“ (2:1, 3:1, 4:1, 3:2, 4:3, 9:8)²³ dort ganz selbstverständlich vertreten sind, differieren, außer in Reihenfolge und intervallmusikalischem²⁴ oder mensuralmusikalischem²⁵ Lehrziel, die zusätzlichen Proportionen 5:4, 5:3 und 8:3. Von ihnen wählt Adam die konsonanztheoretisch näher liegenden aus: nämlich die jüngst zuvor in Italien²⁶ besonders proklamierte Großterz 5:4 („sub ditono consonantia“; 371b) und die seit alters umstrittene, durch Ptolemaios verteidigte Oktavquarte 8:3 („consonantiam esse bonam“; 373a).²⁷ Wohl um jene drei „Zusatz“-Proportionen aufnehmen zu können,²⁸ weicht Adam in seinen die mensuralmusikalischen Proportionen lehrenden Notenbeispielen (378–381)²⁹ von der Achtzahl ab, formuliert aber dort ganz ähnlich wie ein Text aus der octo-Gruppe.³⁰ Doch auch der Zuschnitt der Notenbeispiele – notenarme Bezugsstimme (tenor), figurative Gegenstimme – entspricht wesentlich mehr dem Satzbild ähnlicher Exempla deutscher Herkunft³¹ als dem der Beispiele aus Johannes Tinctoris' *Proportionale* (um 1472–1475) und anderen italienischen Quellen.³²

²² Es wird versucht, von dieser sensiblen Bezeichnung jene Konnotationen fernzuhalten, die ausgerechnet in der ersten Monographie über Adam so aufdringlich sind, nämlich bei Wilhelm Ehmann, *Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration* (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft 2), Berlin 1936.

²³ Sie sind bereits in der pythagoreischen Zahlenfolge von 1–4 (Tetraktys) vorgegeben – 9:8 als „Differenz“ von 3:2 und 4:3 – und beherrschen Intervall- wie Monochordlehre bis ins 15. Jahrhundert.

²⁴ So in Anon., „Proportio est duorum“, CS 3, 474a–475b; mit einer allerdings fehlerhaft überlieferten achten Proportion.

²⁵ So in Anon., „Sequitur hic aliqua declaratio“, CS 3, 471b–474a; und Anon., „De proportionibus“, CSM 41, 40–41, hier exakt mit Adams Auswahl und Reihenfolge.

²⁶ Bartholomaeus Ramos de Pareja, *Musica practica*, Bologna 1482.

²⁷ Dieselbe Folge der acht Proportionen gilt im anonymen deutschsprachigen Mensuraltraktat *Zu lernen dy figurlichen musica* aus D-Rp 98th, pag. 399–405, hrsg. von Rudolf Denk, *Musica getuscht'. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 69), München-Zürich 1981, S. 34.

²⁸ Wie offenbar zuvor schon Anon., „Quid est proportio“, CS 3, 95a–99a, allerdings rein mathematisch und nur in den Grundproportionen auf Intervalle verweisend.

²⁹ Diese in GS 3, 378–381, fehlerhaften zweistimmigen Sätze lassen sich mithilfe der in I-Bc A 53, pag. 313–315, erhaltenen Kopie des 1870 verbrannten Originalmanuskripts weithin zuverlässig wiederherstellen.

³⁰ Vgl. besonders die mit „Musicaliter“ (Satz 84) beginnenden Passagen auch in „De proportionibus“ (siehe Anm. 25).

³¹ Beispielsweise aus der Handschrift D-Rp 98th, pag. 373–378, und 403–404 (Rudolf Denk [Anm. 27], S. 35; hier übrigens bei der „Tripla“ ein mit Adams „Quadrupla“, GS 3, 379, identischer Tenor).

³² Zu denken ist an die Exempla bei Guilielmus Monachus, CSM 11, und Franchino Gaffurio, *Practica musicae* IV, Mailand 1496.

Auch in der Tertia pars gibt es ein – überaus beachtliches – Anzeichen spezifisch „deutscher“ Anregungen für Adams Lehre. Denn der Abschnitt über den tactus besitzt nach bisheriger Kenntnis keine direkten Vorgänger,³³ wie immer auch die so benannte Erscheinung einer den mensuralmusikalischen Verlauf pulsartig regulierenden Instanz mit mancherlei sonstigen, sachlich auf sie verweisenden, Andeutungen verknüpft sein mag. Terminologisch wie semantisch lässt sich jedenfalls über die Tatsache einer im deutschen Raum seit etwa 1430 bezeugten tactus-Lehre in der Spielpraxis von Organisten als dem wahrscheinlich wesentlichen Hintergrund für Adams Kapitel 7 (362a–b) nicht hinwegsehen. Denn tactus als die Grundeinheit eines „Spielvorgangs“,³⁴ der den Einzeltönen einer Melodie jeweils einen tactus, bestehend aus einer klar überschaubaren Zahl von Gegenstimmentönen, hinzufügt und so den musikalischen Verlauf zu einer Kette gleichartiger „tactus quattuor [trium, sex, octo] notarum“ macht,³⁵ ist im Wesen mit Adams tactus als „beständige Bewegung, ein Zahlen-Maß in sich begreifend“ („continua motio in mensura contenta rationis“, 362a), eng verwandt: Wie an der Orgel die einzelne Tasten-„Berührung“ („tactus“ aus Cantuston mit Gegenstimmnoten) als Element des Spielvorgangs in Verkettung mit vergleichbaren anderen Einzelgliedern den homogenen musikalischen Verlauf konstituiert, so bildet Adams abstrakterer tactus, benannt wohl nach einer dirigierenden Geste mit Berührung von Pult, Notenbuch oder Sängerschulter, das zeitmessende Grundprinzip der musikalischen Bewegung gemäß den Notationsvorgaben („per figuras & signa in singulis musicae gradibus“, 362a) und dabei bezogen auf bestimmte Maß-Notenwerte, nämlich Minima, Semibrevis oder Brevis (362a–b). Hinzu kommt, dass Praxis und Quellen jener Orgelspieltradition eine optische Abteilung der einzelnen tactus durch senkrechte Striche (die wie „Taktstriche“ aussehen, ihnen aber nicht wirklich entsprechen) vornehmen, die das tendenziell gleichförmig Gliedernde anschaulich machen und für die es auch zuvor in deutscher Kompositionslehre Empfehlungen und Belege gibt.³⁶

Dass sich in eher versteckten Details weitere Abhängigkeiten Adams von regional gebundenen Traditionen ausmachen lassen, legt die Überlieferung bestimmter Modus-Mensurzeichen (361b: Kreis und Halbkreis ineinander gesetzt) nahe, die Adam den antiqui zuschrieb und die einer Sonderpraxis „in a number of German treatises“³⁷ anzugehören scheinen.

In der Secunda pars stößt man beim Versuch, aus den zahlreichen Zitaten des Psalmverses 46, 7 („Psallite Deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite“) in der musiktheoretischen Literatur diejenigen zu ermitteln, welche der Verwendung bei Adam (357a) am meisten ähneln, ebenfalls auf eindeutig deutsche Spuren. Wird dieser Vers nicht nur als Gesangs-Incipient oder, was ihn hintergründiger auszeichnete, wegen seines

³³ Wolf Frobenius, „Tactus“, in: *HmT*, Stuttgart 1971, S. 5b.

³⁴ Dazu überblicksartig Theodor Göllner, „Diminutio und tactus“, in: Michael Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15), München 2001, S. 359–366, bes. 362: „das kompakte Bauelement, auf dem der Spielvorgang beruht“.

³⁵ Zusammenfassend und maßgebend Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Ars organisandi around 1430 and its Terminology“, in: Ebd., S. 367–423.

³⁶ So in Beispielen des Traktats *Natura delectabilissimum* von vor 1476 wie in der Notiz „inter duo tempora posita sit regula una“, ediert vom Verf. in *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2), Hildesheim 2002, S. 120 und Faks. von Notenbeispiel 10.

³⁷ Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origin and Evolution*, Oxford 1993, S. 25, 236.

viermaligen und symmetrisch gruppierten „psallite“ als Abbild für den Symbolgehalt der Zahl „vier“ herangezogen, so benutzen einige Autoren gerade diese Analogie auch, um die Dignität der vier alten Tonarten herauszustreichen. Ist dies bereits bei Johannes Cotto/Affligemensis³⁸ – den jüngste Erkenntnisse für Süddeutschland reklamieren³⁹ – der Fall, so schließt sich Adams Formulierung doch noch enger an diejenige Conrads von Zabern aus dem *Novellus musicae artis tractatus* (um 1460/70) an,⁴⁰ der diesem Passus ebenfalls eine Darstellung des Systems der Moderni folgen lässt. Eine andere, besonders subtile Nuance, die auf deutsche Vorlagen verweist, scheint beim Bezeichnen der acht Tonarten in Adams Gebrauch von „regalis“ als Synonym von „authentus“ und im Gegensatz zu „plagalis aut subiugalis“ vorzuliegen (fehlerhaft wiedergegeben: 355; eindeutig zu sehen: 357b–358a). Denn nach bisheriger Kenntnis erscheint dieser Wortgebrauch vor Adam lediglich im anonymen Traktat *Cum igitur pro maiori* (nicht später als 1476)⁴¹, nach Adam aber in Nicolaus Wollicks *Opus aureum* (1501).⁴² Auch die vier – fälschlich Guido zugeschriebenen – Verse mit dem Incipit „Omnibus est primus“ (356a–b), für die bislang keine Konkordanzen bekannt waren,⁴³ finden sich mit geringfügigen Wortabweichungen in einem Text, der in einer seiner Quellen durch Ulrich Fugger 1463 kopiert wurde.⁴⁴ Und dieser Traktat gehört zur Gruppe jener Musikschriften, die als umfängliches Corpus der Texte zur „*Traditio Iohannis Hollandrini*“ gegenwärtig umfassend untersucht und bald insgesamt erörtert sowie ediert im Druck vorliegen werden⁴⁵ – für die Musiklehre im 15. Jahrhundert ist davon ein ganz erheblicher Materialzuwachs und Erkenntnisgewinn zu erwarten.

*

So sehr Adams Schrift sich aus dem Fundus bislang greifbarer „deutscher“ Musiktraktate des 15. Jahrhunderts heraushebt, so wenig ist er dennoch historisch als Einzelgänger anzusehen. Die angedeuteten Abhängigkeiten von vorangegangenen Lehrtexten weisen bereits in ihrer spärlichen Zahl darauf hin, dass er aus regionalen Traditionen schöpfte und diese fortzuentwickeln bestrebt war. Allerdings führt die Erforschung der Musiktheorie aus dem „deutschen“ Raum des 15. Jahrhunderts, den man aber in untrennbarem Zusammenhang mit Überliefertem aus angrenzenden süd- und südosteu-

³⁸ *De Musica cum Tonario* X, 5; CSM 1, 76.

³⁹ Vgl. Wolfgang Hirschmann, „Johannes, gen. Cotto oder Afflig[h]emensis“, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, bes. Sp. 1078.

⁴⁰ Hier Conrads Textpassage mit den kursiv gesetzten Übernahmen Adams: „... veteres tantum quattuor posuerunt ad similitudinem fortasse quattuor temporum anni. Sicut enim saecula variantur quattuor temporibus, sic secundum eos, scilicet antiquos, quattuor modis distinguebatur et curriebat omnis cantus. Et hos quattuor modos psalmista notare videtur psalmo quadragesimo sexto, ubi dicit: *Psallite...*“; ed. Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1956, 4), Wiesbaden 1956, S. 219.

⁴¹ Im Titel aus Anm. 36, S. 140, Satz 34.

⁴² In der Edition von Klaus Wolfgang Niemöller, *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11), Köln 1955, S. 56.

⁴³ Vgl. Pieter J. Slemon: *Adam von Fulda on ‚musica plana‘ and ‚compositio‘. ‚De musica‘, Book II: A Translation and Commentary*, Diss. Univ. of British Columbia 1994, S. 119.

⁴⁴ Handschrift D-Mbs Clm 30056, dort fol. 41v. Dem Bearbeiter und Editor des Textes, Herrn Dr. Christian Meyer (Strasbourg), sei für seine Hilfe wie auch für seine Einwilligung in diese der Publikation vorausgehende Erwähnung herzlich gedankt.

⁴⁵ Dieser Arbeit widmet sich eine Forschergruppe um Frau Prof. Dr. Elżbieta Witkowska-Zaremba (Polnische Akademie der Wissenschaften in Warschau) und Herrn Dr. Michael Bernhard (Bayerische Akademie der Wissenschaften in München).

ropäischen (Sprach-) Gebieten zu betrachten hat, auch jüngst noch ein Schattendasein. Gesamtdarstellungen fehlen,⁴⁶ und in herausragenden Erörterungen der Musiktheorie des 15. Jahrhunderts heisst es: „At our present state of knowledge, no more than a sketch can be given of German and Central European music theory in the fifteenth century; most of it is anonymous and remains in manuscript“.⁴⁷ Verglichen mit dem, was Studien an den vorwiegend in Italien entstandenen Lehrwerken erbracht haben, sind die Kenntnisse dessen, worauf Adams Lehre sich gründete, erstaunlich mager. Und so verwundert nicht, dass theoriegeschichtliche Darstellungen dazu tendieren, Adams *Musica* an den Beginn historiographischer Erwägungen zu stellen, doch nie als ein „Ziel“ zu beschreiben versuchen.

Mustert man die Zeugnisse aus jener noch im Schatten liegenden Tradition, so zeichnen sich einige Charakteristika ab, die hier – ebenso vorläufig wie versuchsweise – folgendermaßen umrissen seien.

Der musiktheoretische oder musikdidaktische Diskurs entbehrte im deutschen Bereich – soweit aus Überliefertem zu beurteilen – umfassender, autoritativer Schriften, wie sie beispielsweise Italien in den Traktaten von Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino von Orvieto, Nicolò Burzio, Franchino Gaffori aufweist. Denn anscheinend gab es neben Gelegenheitsäußerungen namentlich bekannter Autoren zur Musik sowie neben kaum profilierten anonymen Texten vorwiegend zu Elementar- und Chorallehre nicht viel Eigenständiges und Herausragendes. Als eine Gelegenheitsschrift wird man den auf praktische Chorallehre ausgerichteten, von Vorlagetexten abhängigen *Tractatus musicae scientiae* (1417) des Klerikers und Historiographen Gobelinus Person einzuschätzen haben.⁴⁸ Die nur unvollständig erhaltenen Teile über die Musik aus dem insgesamt fragmentarisch überlieferten *Liber viginti artium* (um 1460) des Prager Gelehrten Paulus Paulirinus bieten trotz wertvoller Einzelheiten (über Formen der Mensuralmusik und über Musikinstrumente) mehr einen Abriss der *Ars musica* innerhalb der groß angelegten *Artes-Enzyklopädie* als eine fachspezifische Monographie.⁴⁹ Schärferes Profil besitzen die Traktate (um 1460–1474) des Gelehrten und Choralreformers Conrad von Zabern, die sich auf hohem Niveau dem liturgischen Gesang, seinen didaktischen Grundlagen am Monochord sowie den Erfordernissen von innerer und äußerer Haltung beim kirchlichen Singen widmen. Als herausgegriffene Beispiele anonymer, vor allem durch gemeinsame Gruppenmerkmale bestimmter Elementar- und Chorallehren seien zwei durch Alexander Rausch erörterte Texte genannt: der als *Opusculum de musica*

⁴⁶ Selbst im einschlägigen Ersten Teil von *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* (= Geschichte der Musiktheorie 8/1), Darmstadt 2003, ist das 15. Jahrhundert faktisch nur in Theodor Göllners Beitrag über „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts“, S. 1–68, vertreten.

⁴⁷ Jan Herlinger, „Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries“, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, ed. by Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (= *New Oxford History of Music* 3/1), Oxford 2001, S. 244–300; Bonnie J. Blackburn, „Music Theory and Musical Thinking after 1450“, ebd., S. 301–345, [Zitat S. 303].

⁴⁸ Hermann Müller, „Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person (1358–1421)“, in: *KmJb* 20 (1907), S. 177–196; dort bekennt der Autor (S. 180): „non quidem, quod ego peritiam musicae artis habeam, sed quod ea, quae sparsim in diversis libris contineri perspexi, ... concludam“.

⁴⁹ „Paulus Paulirinus was not presenting the results of his own first-hand acquaintance with music. His work is a summation of what he had learned about music, whether in Kraków or elsewhere“, so Charles Everett Brewer, *The Introduction of the ‚Ars nova‘ into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Diss. City University of New York 1984, S. 232.

ex traditione Iohannis Hollandrini publizierte Traktat (aus A-Wn 4774)⁵⁰, dessen (Neu-) Titel auf die Zugehörigkeit zum Corpus jener erwähnten, gegenwärtig insgesamt untersuchten Musiktraktate auf Hollandrinus-Einfluss deutet, sowie eine Lehrschrift mit Tonar (aus A-Wn 12811), die Kartäuser-Praxis widerspiegelt.⁵¹ Die Dominanz, aber auch die relative Geschlossenheit, in der sich diese Elementar- und Chorallehre wie auch die Choralüberlieferung selbst⁵² darbieten, verweisen auf die dauerhafte Kraft bejahter Tradition, doch damit wohl auch zugleich gesamt-musikgeschichtlich auf „eine Verspätung der Entwicklung“, die „eine Abhängigkeit von Fremdimpulsen“⁵³ bewirkte.

Als wichtiger Fremdimpuls scheint sich in der Musiklehre noch vor den rein musikalischen Gegebenheiten ein sprachlich-bildungsbezogener Anspruch von Humanismus und Universitätskultur abgezeichnet zu haben. Dieser drückt sich aus in einer Aufnahmebereitschaft für hexametrisch gefasste Lehrverse, die zwar auch rein didaktisch zu motivieren sind, doch die Aura eines gehobenen, an klassischen Vorbildern geschulten Ausdrucks nicht verleugnen. Die bisher wenig greifbare Ur-Hollandrinus-Musikschrift (vermutlich um 1370, vielleicht mit der Universität Prag zusammenhängend), aus der bereits Gobelinus Person entlehnte, muss versifizierte Form gehabt haben. Und ähnlich einflussreich auch über den süddeutschen Raum hinaus wirkte die ausschließlich versifizierte Lehre von Gregorianischem Gesang und Monochord der *Flores musicae* (1332 und 1342) des Hugo Spechtshart von Reutlingen.⁵⁴ Sachlich als Fremdimpulse anzusehen sind gewiss die anonym überlieferten Mensuraltexte, die Alexander Rausch in einem Abriss beleuchtete und aus denen er den Verstraktat *Iam post has normas* aus fünf Quellen edierte,⁵⁵ aber auch die ältesten der ins Deutsche übersetzten Versionen zur Lehre der *musica mensurabilis*.⁵⁶

Zum Eindruck des Bewahrenden, den die auf Chorallehre konzentrierte deutsche Musiktheorie des 15. Jahrhunderts vermittelt, und zu ihren Spuren einer angestrebten humanistischen Präsentation aber kommt wohl ein weiteres Moment hinzu, das ebenfalls zur Kennzeichnung der deutschen Musik jener Zeit ins Feld geführt wurde: Das Entstehen von Eigenständigem aus der „schöpferischen Verarbeitung... verschiedener, oft heterogener Einflüsse“⁵⁷, das im Kontext des Zitates zwar auf den deutschen Minnesang bezogen ist, doch auch für das Studium der musiktheoretischen Überlieferung als heuristische Kategorie dienlich sein dürfte. Das Ermitteln von Abhängigkeiten kann

⁵⁰ Unter dem zitierten Titel samt *A Commentary, Critical Edition and Translation* hrsg. vom genannten Forscher, (= *Musical Theorists in Translation* 15), The Institute of Mediaeval Music Ottawa, Canada 1997.

⁵¹ Vgl. Alexander Rausch, „Der Wiener Codex 12811 aus der Kartause Gaming (Niederösterreich): Kontext und Inhalt eines spätmittelalterlichen Musiktraktats“, in: *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes (= *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* 1), Tutzing 2007, S. 331–343.

⁵² „Der traditionelle Choral... ist in Deutschland in zahllosen Handschriften bis ins 16. Jh., also bis in die Zeit der Drucke so getreu wie sonst nirgendwo, überliefert. In mancher Hinsicht wurde sogar an anderweitig bereits aufgegebenem Traditionellen festgehalten...“, so Rudolf Stephan, „Deutschland“, in: *MGG2*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 1176.

⁵³ Ludwig Finscher, ebd., Sp. 1178.

⁵⁴ Ediert unter dem genannten Autorennamen und Traktattitel durch Karl-Werner Gumpel (= *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 1958, 3), Wiesbaden 1958.

⁵⁵ „Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken“, in: Michael Bernhard, *Quellen und Studien III* (Anm. 34), S. 273–303; dazu S. 282: „Die bisher bekannten Texte sind in östlichen Regionen entstanden, rezipieren jedoch die französische Mensuraltheorie, um sie lokalen Gegebenheiten anzupassen.“

⁵⁶ Denk (Anm. 27), S. 18–22, 29–36.

⁵⁷ Vgl. Anm. 53.

zwar angesichts der noch keineswegs ausreichenden Detailkenntnisse über ein ohnehin durch unabschätzbare Verluste reduziertes Material nur zu grob hypothetischen Hilfsannahmen führen, ist aber dennoch als ein Mittel der „Annäherungen“ unverzichtbar. Und so ließen sich vielleicht wenigstens zwei Indizien für „Neuartiges“, das schöpferischer Aneignung von Fremdem zugeschrieben werden kann, in der skizzierten deutschen Musiktheorie ausmachen.

Da gibt es die nicht nur wiederkehrenden, sondern auch vertieften Mahnungen an die Choral­sänger, sich in ihrer Ausübung dem Ernst, der Würde des Sakralen in Handlung und Ort angemessen zu verhalten, und dieser Thematik widmet Conrad von Zabern eine geradezu systematisierte Lehre der chorischen Vortragsweise des liturgischen Gesanges in seiner als Inkunabel gedruckten Schrift *De modo bene cantandi chorem cantum in multitudine personarum* (Mainz 1474)⁵⁸. Und der etwas jüngere, tendenziell noch gesteigerte *Dialogus de congrua et devota cantione* (um 1496–1502) des Rutgerus Sycamber de Venray⁵⁹ entstammt bezeugtermaßen einem humanistischem Umfeld wie erneuerter Frömmigkeit im Zeichen der *Devotio moderna*.

Lässt sich dieses Verarbeiten geistesgeschichtlicher Strömungen verhältnismäßig überzeugend als ein Moment des durch Fremdeinflüsse induzierten „Neuen“ namhaft machen, so wird es, angesichts der erwähnten Relativität des Überblicks, zu einem heikleren Unterfangen, musiktheoretische Sachverhalte als Ergebnis schöpferischen Neu-Entwickelns anzusprechen. Dennoch sei erwogen, das Vorgehen in einer der bislang seltenen Mehrstimmigkeits-Lehren deutscher Provenienz aus der Zeit vor Adams *Musica* hier einzuordnen: Die *Compositio*-Lehre des anonymen Traktates *Cum igitur pro maiori... intellectu* (aus D-Rp, Th 98) behandelt musikalische Satzaufgaben streng fortschreitend von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit, doch so, dass stets ein gleiches Arsenal von zu beachtenden Gesichtspunkten (anfangs 10 „consideranda“, dann modifiziert und verkürzt) gilt, hinter dem offenbar die Idee einheitlicher Prinzipien des Komponierens steckt, wie es anderweitig in jener Zeit nicht gelehrt wird.⁶⁰

*

Angesichts der skizzierten Merkmale des Bewahrens einerseits und des eigenständigen Umgangs sowohl mit Überkommenem aus eigener Tradition als auch mit ihr fremden Einflüssen andererseits sei nun zu Adams *Musica* zurückgekehrt, um einige Begleitumstände zu problematisieren.

In Adams *Musica* tritt die poetische Form in den *Narrationes*, in den Entlehnungen aus Jean Gersons *Carmina* und in wenigen sonstigen Versen auf. Den humanistischen Habitus aber prägt noch deutlicher die Fülle der eingestreuten und meist klassischen Zitate, von denen bereits die Rede war und bei denen zu fragen wäre, ob sich wohl aus den zahlreichen, seit dem Mittelalter gebräuchlichen Sprichwortsammlungen eine bestimmte Quelle ermitteln ließe, aus der Adam lateinische Proverbia geschöpft haben könnte. Deren Häufigkeit nimmt in den Partes III und IV ab.⁶¹ Dies aber dürfte mit

⁵⁸ Ediert durch Karl-Werner Gumpel (Anm. 40), S. 260–280.

⁵⁹ Rutgerus Sycamber de Venray, *Dialogus de musica (um 1500)*; hrsg. von Fritz Soddemann (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 54), Köln 1963.

⁶⁰ Dazu vom Verf. *De modo componendi* (Anm. 36), bes. S. 68–72.

⁶¹ Worauf bereits P. J. Slemmon (Anm. 43), S. 26, hinwies.

den in Adams Widmung angedeuteten Schwierigkeiten bei der Fertigstellung des Textes zusammenhängen: der Arbeit während des Aufenthaltes in der Benediktinerabtei Vornbach bei Passau, des Teilverlustes seiner Schrift, des Entschlusses, sie am Hofe („in curia“, 330a) zu vollenden.⁶² Und damit tritt das biographische Problem von Adams Dienst am kursächsischen Hof Friedrichs des Weisen in den Blick, das durch Inkonsistenz archivalischer Zeugnisse,⁶³ aber auch durch mögliche Namensverwechslungen⁶⁴ mit seltsamen Unschärfen behaftet ist. Gleichwohl wird man die Identifizierung mit jenem in Akten des Ernestinischen Gesamtarchivs Weimar genannten „Adam Singer“ wegen konkordierender Erwähnungen der historiographischen Arbeiten des Adam de Fulda für denkbar wahrscheinlich halten, so dass eine unvollendet gebliebene Sachsenchronik (*Historia de gestis Saxonum*)⁶⁵ sowie ein *Ein ser andechtig Cristenlich Büchlein aus hailigen schriften... von Adam von Fulda in teutsch reymen gesetzt* (Wittenberg 1512, mit Holzschnitten Lucas Cranachs d. Ä.) das Profil Adams als eines auf mehreren Feldern tätigen Humanisten schärfen. Dann allerdings bliebe auch dieses zu bedenken: Nimmt man die leidenschaftlich beklagten Widrigkeiten des Hoflebens,⁶⁶ die Adam im anschließenden Passus aus der Widmung der *Musica* (330a-b) anführt, beim Wort⁶⁷ – und weniger als wirkungsvolle rhetorische Zuspitzung für die Beteuerung, nichts sei so schwer, dass es von der Liebe zum Freunde trennen könne („Nullum tamen opus tam arduum, nec clamor tam validus, qui me ab amore in te coepto separare queat“, 330b) –, so war Adams Position um 1490 ziemlich niederen Ranges und vielleicht die eines noch jungen Mannes. Sie scheint sich im Zuge des kurfürstlichen Auftrages, „alte historien, croniken und geschichten zu erkunden“⁶⁸, deutlich gebessert zu haben, selbst wenn die spätere Bemerkung des Georg Sibus aus dem Städtelob-Gedicht auf Wittenberg, „Adamus... de voldā“ sei unter dem Fürsten „mit großer Menge Gold“ versehen worden,⁶⁹ im Stil solcher Elogen kräftig übertrieben war.

Adam und den Widmungsträger seiner *Musica*, Joachim Lüntaler, verbanden demnach außer der Freundschaft und den musikalischen Kenntnissen, wie sie Auftrag der Schrift, Drängen auf Fertigstellung und erwartete Beurteilung durch Lüntaler voraussetzen, auch (ähnlich skeptisch zu apostrophierende?) Erfahrungen des Hoflebens. Vielleicht waren beide altersmäßig einander nahe: bedenkt man, dass Adam auf sein zwölf Jahre langes Lernen anspielt („vix duodennes iam discere veremur“, 348b), also 1490

⁶² Vgl. Helmut Wagner, „Adam von Fulda in Vornbach. Zur Musikgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts“, in: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 39 (1997), S. 45–51.

⁶³ Diese wiedergegeben und behutsam gedeutet von Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), Baden-Baden 1993, S. 295–296, 304–311.

⁶⁴ Hierzu auch Wilibald Gurlitt, „Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage“, in: *Kongressbericht Lüttich 1930*, S. 125–131.

⁶⁵ Unklar ist, wie sich diese zu den *Chronica et Annales* verhält, die im Zusammenhang mit Material zu Georg Spalatinus „Chronik der Sachsen und Thüringer“ erwähnt werden; vgl. Heidrich (Anm. 63), S. 309–310, sowie Rudolf Bentzinger u.a. (Hrsg.), *Der gute Gerhart Rudolfs von Ems... und die lateinische und deutsche Fassung der Gerold-Legende Albrechts von Bonstetten* (= Deutsche Texte des Mittelalters 81), Berlin 2001, S. 15.

⁶⁶ P. J. Slemom (Anm. 43), S. 13, bezieht diese Klagen eigentümlicherweise auf die Zeit in Vornbach.

⁶⁷ Wer Fürsten diene, lebe nicht sich, sondern ihnen. Es gebe keine härteren Festungen, als an Fürstenhöfen, wo stets Neid, Beeinträchtigung, Feindschaft, Verunglimpfung und fast endlose Rechtlosigkeit herrschten. In der Behausung, da viele zusammengepfercht lebten, sei eine „solche Stille“, dass man Elstern oder Krähen im Schmutz oder Frösche im Sumpf zu hören meine.

⁶⁸ Zitiert nach Heidrich (Anm. 63), S. 305.

⁶⁹ Ebd., S. 295.

ein etwa Dreißigjähriger gewesen sein könnte, und der als Hofjurist sozial avancierte Lüntaler wohl ein wenig, aber kaum viel älter war, da er anscheinend noch vor 1502 bei einem Racheakt sein Leben ließ, der mit im Kontext angedeuteten Vorfällen zusammenhing, wie sich „die jungen Leute ihre Amouren verschafften“.⁷⁰

Worauf die eingangs zitierte Bemerkung Adams, er habe „in processu cum antiquis“ nicht übereingestimmt, sich bezieht, ließe sich spekulieren, erbrächte aber auch kaum Erkenntnisgewinn, selbst wenn man wüsste, ob der „processus“ konkret die gliedernde Anlage der Schrift oder allgemeiner ihren thematischen Rahmen betrifft. In einem weiteren Sinn jedoch dürfte jene mit beiläufiger Selbstverständlichkeit eingestreute Bemerkung signifikant sein, dass die „antiqui“, aus deren Schriften alles Wertvolle („digniora quaeque“, 381a) gesammelt wurde, nur noch selektiv zu den Grundlagen der im „deutschen“ Bereich zeitgemäßen Lehre beisteuerten. Um dies aber an Adams Schrift wie auch an jener Musiktheorie des 15. Jahrhunderts zu präzisieren oder zu korrigieren, bedarf es künftiger „Annäherungen“.

⁷⁰ Worstbrook (Anm. 6, S. 97–99) skizziert die Angaben aus der Schrift *Dialogus de contemptu mundi* des Vornbacher Abtes Angelus Rimpler, weist aber auch Zeugnisse von dessen Freundschaft mit Lüntaler nach.

Richard Strauss' „Symphonia domestica“: Kuckucksei der neuen Musik?

von Rainer Nonnenmann (Köln)

Eine Programmsinfonie über das Familienleben. Liebevoller Ausmalung häuslicher Freuden und Zwistigkeiten, bürgerliche Genrebilder intimen Charakters, dargestellt von einem Riesenorchester. Missverhältnis zwischen Aufwand und Inhalt [...] Ein Analytiker hat in dem Werk weit über 40 Themen festgestellt. Ihre Zusammenstellung und leitmotivische Ausdeutung würde ein minuziöses Romankapitel über das Familienleben im Hause Strauss während der Zeitspanne von ca. 24 Stunden ergeben mit Milchmann, Schornsteinfeger, Onkel- und Tantenbesuch, Kindergeschrei und allem Drum und Dran. Aber die Musik ist erfreulicherweise vieldeutig. Und so mag jeder heraushören, was ihm behagt, wobei es sich empfiehlt, die großen Anhaltspunkte für diesen musikalischen Tag- und Nachtfilm zu beachten. [...] Gleichwohl: der ungeheuer prunkvolle, meist heitere Klangrausch ließe – ohne Programm – niemals den Gedanken an ein kleinbürgerliches Familienidyll aufkommen.¹

Der Widerspruch zwischen Werk, Titel und Programm ist bei der *Symphonia domestica* offenkundig. Nach dem – wie Richard Strauss seinen Eltern meldete – „kolossalen enthusiastischen Erfolg“ der Uraufführung am 31. März 1904 in der New Yorker Carnegie Hall mit dem Wetzlerschen Symphonie-Orchester unter Leitung des Komponisten sorgte die deutsche Erstaufführung am 1. Juni 1904 beim 40. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt ebenso für allgemeine Verunsicherung wie die Folgeaufführungen in Essen, Amsterdam, Leipzig, Warschau, Dresden und schließlich am 24. November in Wien unter Leitung von Gustav Mahler.² Mit der *Domestica* schien Strauss' symphonisches Schaffen „nach der Seite der absoluten Musik hin abschwanken zu wollen“.³ Das Werk entzog sich einseitigen Festlegungen. Obwohl seine vier Hauptabschnitte die klassische Form der Symphonie aufzunehmen schienen und Strauss sie als „Exposition“ (nur im Particell), „Scherzo“, „Adagio“ und „Finale“ bezeichnete, hielt man das Stück „weit entfernt davon, ‚absolute Musik‘ zu sein. Ebenso weit entfernt freilich auch von dem Gegenpole, echter Programm-Musik“,⁴ da die kurzen verbalen Zusätze zu den Hauptabschnitten des Werks unter allen Strauss'schen Tondichtungen das am wenigsten konkretisierte Programm darstellen.

Romain Rolland, der im Mai 1905 die Erstaufführung beim Elsass-Lothringischen Musikfest in Straßburg erlebte, ließ den Komponisten nach einer Probe wissen, was er von dessen programmatischen Zusätzen hielt, als er ihm am 29. Mai 1905 brieflich gestand, „un peu choqué par votre programme“ gewesen zu sein.⁵ Rolland sah sich durch das Programm gehindert, das Werk selbst zu beurteilen, und gab Strauss den Rat: „Wenn Sie also dieses Werk in Paris aufführen, so veröffentlichen Sie das Programm nicht. Wozu ein solches Programm, das Ihr Werk ins Kindische und in die Verflachung hineintreibt.“⁶ Der Komponist reagierte mit Erklärungen und der Entscheidung, sein

¹ Hans Renner, *Reclams Konzertführer – Orchestermusik*, Stuttgart 1965, S. 552.

² Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss Thematisches Verzeichnis op. 1–59* Bd. 1, Wien 1959, S. 336 ff.

³ Alfred Schattmann, „Sinfonia domestica op. 53“, in: *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen* (= *Meisterführer* Bd. 6), hrsg. von Herwarth Walden, Berlin o. J., S. 163.

⁴ Ebd., S. 164.

⁵ Zit. nach Rainer Bayreuther, *Naturalismus und biographische Struktur in den Tondichtungen „Symphonia domestica“ und „Eine Alpensinfonie“ von Richard Strauss*, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt am Main* Bd. 6), hrsg. von Giseler Schubert, Mainz 1997, S. 97.

⁶ Zit. nach Mathias Hansen, *Richard Strauss: Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 191.

Werk fortan ohne Programmzettel aufführen zu lassen: „Für mich ist das poetische Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlass zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindung; [...] Wer wirklich Musik zu hören versteht, braucht es wahrscheinlich gar nicht.“⁷ Auch bei anderen stieß das „Programm“ auf Unverständnis, zumal bei der Wiener Kritik. Julius Korngold bemängelte anlässlich der Wiener Erstaufführung die „Plattheit des Sujets, das nicht mehr als ein Witz sei“, und Max Kalbeck unterstellte angesichts des aufgefahrenen riesigen Instrumentariums ironisch die Schilderung von nichts geringerem als Sintflut, Völkerwanderung, Jüngstem Gericht und allgemeinem Weltuntergang.⁸

Auch später blieb die Rezeption der *Domestica* kontrovers. Immer wieder hat das Monumentalwerk irritiert und Kommentatoren auf exegetische Schlingerkurse zwischen absolut-musikalischen und programmatischen Deutungsversuchen geführt. Man brachte und bringt den von Strauss nach dem Briefwechsel mit Romain Rolland im Mai 1905 zurückgezogenen Inhaltsüberschriften weiterhin ein geradezu treuherziges Vertrauen entgegen. Selbst merkliches Unbehagen und starke Zweifel an der Bedeutung von Strauss' Verbalzusätzen konnten den Glauben an die Programmatik des Werks bisher nie so weit ins Wanken bringen, dass auf die Wiedergabe der vermeintlich für das Verständnis unerlässlichen Werkideen verzichtet worden wäre, um sich stattdessen auf die rein musikalischen Qualitäten und klanglichen Innovationen zu konzentrieren, die das Werk in hohem Maße bietet. Das gilt auch für sämtliche hier zitierten Sekundärtexte, die alle – freilich auf unterschiedlichem Reflexionsniveau – das „Programm“ zum Ausgangspunkt der Betrachtung nehmen. Stellvertretend für zahlreiche musikwissenschaftliche Studien, Konzert-, Schallplatten- und CD-Einführungen mag die eingangs zitierte Anfangspassage aus der siebten Auflage von *Reclams Konzertführer* von 1965 stehen, die das Dilemma und den verwirrenden Umgang mit der *Domestica* eigens benennt.

Programmsinfonie ohne Programm

Strauss bediente sich bestimmter Sujets, um seine musikalische Phantasie anzuregen. Während des Komponierens konnte er dann poetische Leitvorstellungen zu einem Programm verdichten. Die „Programme“ lagen also erst nach Abschluss eines Werks vor und wurden von Strauss in der Hoffnung veröffentlicht, damit zu einem besseren Verständnis seiner poetischen Intentionen beizutragen. Da diese Verständnishilfen jedoch von Dirigenten, Veranstaltern und vom Publikum immer wieder als erschöpfende Darstellungen des Gehalts der Werke missverstanden wurden, verweigerte Strauss im Fall der *Symphonia domestica* zunächst einen Kommentar. Dabei hatte er bereits lange vor Vollendung der Partitur die Idee, in einer Tondichtung einen Tag seines Familienlebens zu schildern. Mit dem zur deutschen Erstaufführung gegebenen „Programm“ identifizierte er die drei Hauptthemen mit den Familienmitgliedern Vater, Mutter, Kind, die auch als Widmungsträger „Meiner lieben Frau und unserem Jungen“ begegnen. Zudem versah er die Hauptabschnitte mit einigen erklärenden Zusätzen: „Ganz der Papa“, „Ganz die Mama“, „Kindliches Spiel, Elternglück“, „Wiegenlied“, „Schaffen und Schau-

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= *Dokumente zu Richard Strauss* Bd. 2), hrsg. von Stephan Kohler, Tutzing 1996, S. 172.

en“, „Liebesszene“, „Träume und Sorgen“, „Erwachen“, „Lustiger Streit“, „Versöhnung und fröhlicher Beschluss“. Der originale Programmzettel hat sich jedoch nicht erhalten. Tradiert wurden Strauss' Anmerkungen lediglich durch die Kommentarschriften von Alfred Schattmann und Richard Specht, denen vermutlich der Programmzettel der Frankfurter Erstaufführung vorlag.⁹ Dass sich die programmatischen Zusätze nicht immer klar der Partitur zuordnen lassen, erklärt die Abweichungen zwischen beiden Kommentaren und die bis heute anhaltenden exegetischen Schwierigkeiten mit diesem Werk.

Strauss hat sich die im 19. Jahrhundert vorherrschende Neigung, Kompositionen biographisch konnotiert zu interpretieren, als Stimulans seiner künstlerischen Produktion zu eigen gemacht. Seinem privaten Künstlerleben setzte er neben der *Domestica* weitere Denkmäler in *Ein Heldenleben* (1897–1898) und der „bürgerlichen Komödie“ *Intermezzo* (1918–1924). Von den erklärten Zielen der Programmsymphonik weicht die *Domestica* gleichwohl entschieden ab. Die im Titel beschworene Gattung der Symphonie ist keine häuslich-private, sondern hinsichtlich Besetzung, Aufführungsort und Wirkungsanspruch durch und durch öffentlich. Die Bezeichnung „häusliche Symphonie“ ist daher paradox, eine *contradictio in adjecto*. Mit dem bildungsbürgerlichen, seltsam griechisch-latinisierenden Werktitel scheint Strauss diesen Widerspruch zu ironisieren und zugleich mit dem Rückgriff auf die vorklassische Bedeutung von „Symphonia“ als bloßem gattungsneutralem „Zusammenklang“ auflösen zu wollen.

Form und Gehalt des Werks stehen in einem eklatanten Missverhältnis und sind ohne gewaltsam verengte Wahrnehmung nicht in Übereinstimmung zu bringen. Von einem illustrativen Verhältnis zwischen Musik und Programm – das an Strauss' Tondichtungen häufig als oberflächlich kritisiert wurde, bis heute aber in Werkbeschreibungen immer wieder en détail angeführt wird – kann keine Rede sein. Die *Domestica* gehorcht nicht den Kriterien der Gattung Programmsymphonie. Sie ist weder eine „Verschwisterung der Instrumentalmusik mit der Literatur“ noch die „Verkündung großer philosophischer und literarischer Ideen durch das Medium der Musik“.¹⁰ Das „peinliche Stück Familiengeschichte“¹¹ widerspricht ganz offensichtlich dem idealisierenden Gattungsanspruch. Vielmehr scheint es, als solle die groteske Monumentalisierung von Form und Mitteln bei gleichzeitig profanisierender Miniaturisierung des Gehalts die Idee von Programm-Musik ad absurdum führen.

Zur Zeit der Entstehung der *Domestica* war Strauss intensiver denn je auf der Suche nach einem Ausweg aus der Programm-Musik, deren Möglichkeiten er für ausgeschritten hielt. Mit Herwarth Walden, Herausgeber des Meisterführers *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen*, war er sich einig in der Auffassung, die Programm-Musik sei – analog zum Naturalismus in der Dichtung – im Verlauf der Musikgeschichte vor allem ein Mittel zur Vernichtung der „klassischen Form“ gewesen.¹² In demselben

⁹ Bayreuther, *Naturalismus*, a. a. O., S. 98 bzw. Schattmann, *Sinfonia domestica op. 53*, a. a. O., S. 163–180 und Richard Specht, *Richard Strass und sein Werk* Bd. 1, Leipzig 1921, S. 301–318.

¹⁰ Constantin Floros, „Richard Strauss und die Programmmusik“, in: *Ars Musica Ars Scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Detlef Altenburg, Kassel 1980, S. 144. Es ist bezeichnend für den Sonderstatus der *Domestica*, dass sie in Floros' Studie mit keiner Silbe erwähnt wird, als zählte sie überhaupt nicht zu Strauss' programmatischen Werken.

¹¹ Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 131.

¹² Herwarth Walden (Hrsg.), *Richard Strauss. Symphonien und Tondichtungen* (= *Meisterführer* Bd. 6), Berlin o. J., S. VIII f.

Sinne unterstrich Theodor W. Adorno anlässlich des hundertsten Geburtstags des Komponisten 1964, für Strauss sei das Programm nicht Zweck, sondern Mittel gewesen, weil er – „wie der Pleinairismus“ der Malerei – „ins Freie“ gewollt hätte.¹³ Tatsächlich fand Strauss im Anschluss an die *Domestica* op. 53 mit der Oper *Salome* op. 54 (1903–1905) zu einem Musiktheater ganz neuer Qualität, das mit der Personenkonstellation von Herodes, Herodias und Stieftochter Salome ebenfalls eine Familiengeschichte vorstellt, allerdings ins Fatale gewendet. Strauss selbst hielt im Rückblick aus dem Jahr 1943 *Salome* für eine notwendige Konsequenz seiner Tondichtungen: „meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur *Salome*“.¹⁴

Die naive Schilderung des häuslichen Lebens der Eheleute Richard und Pauline Strauss samt Freuden und Plagen mit ihrem Neugeborenen entspricht in ihrer programmatischen Trivialität weder den gehaltsästhetischen Ansprüchen von Symphonie und Symphonischer Dichtung. Noch entspricht die monströse Übersteigerung durch das riesenhafte Orchester mit weit über hundert Musikern und die ausladende Dauer von einer Dreiviertelstunde dem beschaulich unheroischen Sujet. Schon während der Arbeit an der *Domestica* wurden diese Diskrepanzen in Strauss' familiärem Umfeld registriert. Als Vater Franz Strauss die ins Riesenhafte anwachsende Partitur sah, erteilte er seinem Sohn am 20. November 1903 brieflich eine kleine Lektion in Latein, Umgangsformen und Ästhetik: „Im Hause (Domus) darf man keinen solchen Lärm machen!“¹⁵ Dass sich der Komponist selbst des Missverhältnisses von Intimität und Gigantismus, idealem Anspruch und Frivolität, programmatischer Trivialität und Voyeurismus nicht bewusst gewesen wäre, ist kaum glaubhaft. Entsprechend zweifelhaft erscheint die Auffassung, es handle sich bei dieser und seinen vorangegangenen Tondichtungen um „auskomponierte Hermeneutik“.¹⁶ Gemessen an der Symphonik und Musikästhetik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist Familienalltag kein Gegenstand von Hermeneutik, sondern allenfalls etwas für Psycho- und Soziologen. Gerade bei der *Domestica* dürfte das um 1900 vor allem an Wagners Musikdramen und Leitmotivtechnik geschulte Publikum selbst mithilfe der programmatischen Überschriften nicht den von der Gattung Programm-Musik geforderten „lückenlosen ‚Handlungs‘-Ablauf“ einer „sängerlosen Oper für Konzertbesucher“ erkannt haben.¹⁷

Schon Adorno hatte festgestellt, dass der Artistenstolz des Neudeutschen, der sich zutraut, das Unmögliche musikalisch zu schildern, von Selbstironie und dem Bewusstsein der Unmöglichkeit von Programmstücken gefärbt ist.¹⁸ Auf eine Ironisierung der Programm-Musik durch Übertreibung ihrer Ansprüche und Möglichkeiten deuten auch Strauss' eigene, immer wieder zitierte Äußerungen, ein rechter Musiker müsse auch die Speisekarte komponieren können, und er selbst wolle ein Glas Bier so materialgerecht in Musik setzen, dass jeder Hörer unterscheiden könne, ob es sich um Pilsener oder Kulmbacher handle.¹⁹ Kaum irgendwo sonst wird dieses ironische „Musizieren anti-

¹³ Theodor W. Adorno, „Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964“, in: Ders., *Musikalische Schriften* Bd. 3 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 573.

¹⁴ Vgl. Walter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 153.

¹⁵ Zit. nach Jürgen Schaarwächter, *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln-Rheinkassel 1994, S. 51.

¹⁶ Wolfgang Dömling, „Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss“, in: *NZfM*, 133. Jg. (1972), S. 133.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 572.

¹⁹ Vgl. Floros, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 148.

musikalischen Gehalts“²⁰ so offenkundig wie in der *Symphonia domestica*. Das Werk ist nicht die „in der Musik nun selbst realisierte Konsequenz einer trivial-literarischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts“,²¹ sondern im Gegenteil Karikatur und Aushöhlung dieser trivialisierenden Musikauffassung durch deren konsequente Übersteigerung. Mit dem ostentativ banalisierenden Programm und dessen demonstrativem Missverhältnis zur Musik scheint Strauss diejenigen Kritiker seiner Tondichtungen verspotten zu wollen, die ihm Oberflächlichkeit, Illusionismus und Tonmalerei vorwarfen. Zugleich scheint er das häuslich-biedere Sujet als Deckmantel benutzt zu haben, um unter dem Vorzeichen bewusst verharmlosender Erläuterungen das Publikum mit einem der seinerzeit experimentellsten und gewagtesten Musikstücke zu konfrontieren. Die *Symphonia domestica* gleicht einem Kuckucksei, mit dem es Strauss gelang, ein Stück neue Musik ante literam in den bürgerlichen Konzertsaal zu schleusen.

Das Verfahren ist ebenso einfach wie effektiv. Klänge und Techniken der neuen Musik werden im Kino seit Jahrzehnten selbstverständlich akzeptiert und ob ihrer Reize sogar geschätzt, während sie im Rahmen autonomer neuer Konzertmusik nach wie vor zumeist Ablehnung erfahren. In derselben Weise scheint Strauss sein „Programm“ lediglich als Vehikel benutzt zu haben, um das Publikum programmatisch in Sicherheit zu wiegen und es gleichzeitig seinen revolutionären Erweiterungen des Orchesterklangs auszusetzen, die sich vom vorgeblichen Gehalt des Werks denkbar weit entfernen. Statt häuslich-familiärer Harmonie verkörpert das Werk einen der schroffsten avantgardistischen Entwürfe aus der Frühzeit der neuen Musik.

Will man das Programm der *Symphonia domestica* nicht überhaupt als Farce oder strategisch geschickten Etikettenschwindel verwerfen, wofür vieles spricht, so dient ihr häuslich-privates Sujet allenfalls als eine Art Fokus für die epochalen Umbrüche, Konflikte und Katastrophen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Als musikalisches Sittengemälde der Zeit und der Gesellschaft des Fin de Siècle mag das Werk den gemalten Tableaus, Familien- und Tafelbildern früherer Jahrhunderte ähneln.²² Die *Domestica* ist eine Symphonie auf das Ende der Symphonie, nachdem diese mehr und mehr zu einem selbstverständlichen Bestandsstück der ästhetischen Reservatenkammer des bürgerlichen Kulturdienstleistungsbetriebs zu verkommen drohte. Die *Domestica* ist ein Paradebeispiel der Spätstromantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die bereits in Antioromantik umschlägt und damit den Aufbruch in die unbehauste, offene Welt der neuen Musik markiert. Sie ist ein früher Akt der avantgardistischen Demontage der bürgerlichen Innerlichkeits-Ästhetik, denn mitten im Herzen der vorgeblichen Sphäre des Heimischen, Innerlichen, Privaten zündet sie – nicht anders als wenig später Arnold Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9 (1906) – umso wirkungsvoller ihren ebenso antioromantischen wie antibürgerlichen Sprengsatz gegen die zu Idyllik, Sentimentalität und Larmoyanz herabgesunkene Ausdrucks- und Empfindungsästhetik, die Eduard Hans-

²⁰ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 574.

²¹ Dömling, *Collage und Kontinuum*, a. a. O., S. 133.

²² Dass Strauss bei aller Ironie sein „Programm“ doch auch wieder ernst genommen haben könnte, legt sein *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73 (1924–1925) nahe, das zur Zeit der Sorge um den einzigen, auf der Hochzeitsreise nach Ägypten lebensgefährlich an Typhus erkrankten Sohn Franz für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein entstand und als Kopfmotiv das „Bubi-Thema“ der *Domestica* zitiert. Vgl. Walter Werbeck, „Richard Strauss und Paul Wittgenstein. Zu den Klavierkonzerten für die linke Hand *Parergon zur Symphonia domestica* op. 73 und *Panathenäenzug* op. 74“, in: *ÖMZ*, 54. Jg. (1999), Heft 7/8, S. 16–25.

lick schon in den 1850er-Jahren als „verrottete Gefühlsästhetik“ geißelt hatte.²³ Die vermeintliche „Gute Stube“ erweist sich als Tollhaus und Experimentierküche der Musik des neuen Jahrhunderts.

Vor- statt Rückschau

Die *Domestica* ist ein Werk der Epochenwende um 1900. Bereits ihre Rezeptionsgeschichte gibt Hinweise auf ihr janusköpfiges Wesen zwischen übersteigertem Romanzismus und Moderne.²⁴ Sie ist nie repertoiregängig geworden und hat bis heute keine Heimstatt in den Konzertprogrammen gefunden. Bis heute blieb die *Domestica* undomestiziert. Nach wie vor gilt sie als zu aufwendig und anspruchsvoll für Musiker, Organisatoren, Veranstalter und Hörer. Für die New Yorker Uraufführung konnte Strauss immerhin fünfzehn Proben durchsetzen.²⁵ Kein zweites Orchesterwerk aus Strauss' erster Schaffenshälfte teilt dieses Schicksal. Die Musik ist zu wild, ungebärdig, unkonventionell. An allen Ecken und Enden sprengt sie den häuslichen Rahmen der musikalischen symphonischen Tradition.

In Skizzen entstand das Werk von Mai 1902 bis Juni 1903. Die Partitur wurde am 31. Dezember 1903 abgeschlossen. Damit markiert die *Domestica* das Ende der Reihe von acht Tondichtungen, die Strauss seit *Don Juan* (1888) komponierte. Die *Alpensinfonie* von 1915 erscheint demgegenüber lediglich als verspätete Réplique, da ihre ersten Skizzen bis in die Jahre 1899–1902 noch vor die Komposition der *Domestica* zurückreichen. Zeitgleich zur Vollendung der „häuslichen Symphonie“ begann Strauss im Juli 1903 mit der Komposition seiner „Symphonieoper“ *Salome*, deren Uraufführung am 9. Dezember 1905 ein internationaler Siegeszug folgte und Strauss in den Rang des führenden Exponenten der neuen Musik erhob. Den mit dieser Einschätzung verbundenen Anspruch übertraf er wenig später fulminant mit *Elektra* (1906–08).

Auch Paul Bekker erkannte in der *Symphonia domestica* einen Endpunkt, weil er hier die Möglichkeit erschöpft sah, „den Anschein einer Gefühlsbindung und Gefühlsgemeinschaft zwischen Künstler und Hörerschaft herzustellen“.²⁶ Der Musikpublizist und spätere Wiesbadener Opernintendant konnte 1917 den sich andeutenden Bruch mit der romantischen Ausdrucks- und Gefühlsästhetik noch nicht als Schritt in Richtung der anti-emotionalen neusachlichen Moderne deuten, wie sie Ende der 1910er- und 20er-Jahre Strawinsky, Hindemith, Krenek, Weill, Eisler und andere prägen sollten. Als Bekker wenig später die „materialistische Wirkung“ und „Unmittelbarkeit des Eindrucks“ der *Domestica* hervorhob,²⁷ benannte er zwar zentrale Aspekte der neuen Musik, aber ohne die *Domestica* tatsächlich mit der neuen Musik seiner Zeit in Verbindung zu bringen. Stattdessen brandmarkte er Strauss nach dem *Rosenkavalier* (1909–10) und erneut nach der *Frau ohne Schatten* (1914–19) als Abtrünnigen, der von den Avantgardisten

²³ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), unveränderter reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1991 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. V.

²⁴ Von einer „typischen Janusköpfigkeit“ sprach Constantin Floros im Hinblick auf Strauss als einem Komponisten, „der bis zu seiner Lebenshälfte ein Revolutionär und danach ein Konservativer gewesen ist“. Vgl. Floros, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 143.

²⁵ Vgl. von Asow, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 338.

²⁶ Paul Bekker, „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ (1917), in: Ders., *Neue Musik (= Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Stuttgart 1923, S. 32.

²⁷ Paul Bekker, „Deutsche Musik in der Gegenwart“ (1921), in: Ebd., S. 171.

ins Lager der Konservativen gewechselt habe. Zusammen mit Bekkers Sichtweise von Strauss als dem „unterhaltenden Illustrator“ gab dieses Urteil der Strauss-Rezeption eine Linie vor, die von der Zweiten Wiener Schule und deren Anhängerschaft über Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus bis heute fortgeschrieben wurde.

Wie Bekker war auch Adorno der Blick auf die epochale Strahlkraft von Strauss' musikalischen Innovationen verstellt. Zum einen weil Adorno einseitig Mahler und die Zweite Wiener Schule als Partei des Fortschritts favorisierte, während er Strauss' spätere Werke als restaurativ ablehnte. Zum anderen weil er Strauss' späte Einlassung mit den Nationalsozialisten verurteilte. Die gleichermaßen ästhetischen wie politischen Vorbehalte bestimmten Adornos unverhohlene Aversion gegen Strauss' gesamtes Œuvre. In seinem Essay, den er zum hundertsten Geburtstag des Komponisten 1964 veröffentlichte, deutete er – wie zuvor Bekker und später viele andere – den *Rosenkavalier* als Selbstzurücknahme der Courage von Strauss' früheren Werken. Seit der *Alpensinfonie* und der *Frau ohne Schatten* sei Strauss' „Produktionsapparat zu einer Komponiermaschine“²⁸ geworden. Sein Schaffen der letzten fünfunddreißig Jahre sei ein einziger Verfallsprozess. In Strauss' letzten Partituren schließlich sei die „exhumierte Konsonanz schon so verfault, dass sie [...] Übelkeit erregt; die zur Delikatesse erniedrigte Musik kommt im Ekel zu sich selbst. Zwischen ihr und der Kulturindustrie sans façon waltet prästabilierte Harmonie. [...] Die späteren Werke verschandeln die früheren als deren Zerrspiegel“.²⁹

Der letzte Satz des Zitats benennt die Richtung von Adornos Strauss-Interpretation. Im Verbund mit seiner Kritik an Kapitalismus und Kulturindustrie projizierte Adorno die an Strauss' späteren Werken konstatierte „Regression“ auf die früheren Werke zurück. So schreibt er über Strauss' sich jeweils selbst überbietende Musik: „Sie hält es nicht aus bei dem, wie es ist, nach der Manier großer Unternehmer, die fürchten unterzugehen, sobald der erreichte Umsatz nicht mehr steigt.“³⁰ Durch vulgärmarxistische Gleichsetzung wird als kapitalistisch diffamiert, was der Frankfurter Philosoph sonst als historisch notwendige Tendenz des Materials oder ästhetischen Selbstüberbietungszwang zum Zweck immanenter Negativität deutete, welche einzig den Werken gestatte, sich der kulturindustriellen Vereinnahmung durch den herrschenden Geschmack und Markt zu entziehen. Das kurze Beispiel von Adornos Argumentationsweise zeigt, dass seine analytischen Befunde von seinen Deutungen und Werturteilen zu trennen sind. Konträr zur Kritik, die er aus der Beschreibung des progressiven Potenzials von Strauss' Musik folgerte, gestatten seine Auslassungen auch gegenteilige Schlüsse.

Statt mit der Ablehnung von Strauss' späterem Konservatismus automatisch auch die früheren Werke in Misskredit zu bringen, lässt sich Strauss' früheres Schaffen mit derselben Berechtigung prospektiv im Hinblick auf spätere Entwicklungen der neuen Musik verstehen. Schon Strauss selbst beklagte sich gegen Ende seines Lebens unter namentlicher Nennung von *Ein Heldenleben*, *Don Quixote* und *Symphonia domestica*: „warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken“?³¹ Selbst für seine schärfsten Kritiker Bekker und Adorno galt Strauss in der ersten Hälfte seines Schaffens bis zur

²⁸ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 601.

²⁹ Ebd., S. 603.

³⁰ Ebd., S. 590.

³¹ Richard Strauss, Letzte Aufzeichnung 1949, zit. nach Schaarwächter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 74.

Elektra (1906–1908) als einer der fortschrittlichsten Protagonisten, dessen Musik in gerader Linie auf die neue Musik vorausdeute. Adorno bescheinigte, Strauss' Einwirkung auf die folgende Komponistengeneration, namentlich auf Schönberg, Strawinsky und Berg, sei „universal“ gewesen und seine Musik enthalte „Botschaften einer immer noch ausstehenden Zukunft“.³² Auch wenn Projektionen von Strauss' Musik auf spätere Entwicklungen der neuen Musik Gefahr laufen, Überinterpretation oder historische Spekulation zu sein – kaum weniger als Adornos Rückprojektion von Strauss' späteren Werken auf die frühen –, lässt sich mit Strauss' janusköpfiger Musik auch Adornos Strauss-Interpretation als janusköpfig durchschauen und entgegen der offenkundigen Ablehnung, die der Frankfurter Philosoph dem Bayerischen Komponisten aus nahe liegenden politischen Gründen entgegen brachte, dekonstruktiv neu zu lesen.

Klangrealismus

Das Medium von Strauss' kompositorischer Phantasie war von Anfang an das Orchester, das er um neue Spieltechniken und ungewöhnliche Instrumente bereicherte: Heckelphon, Oboe d'amore, Bassklarinette, Glasharmonika, Alphorn, Tamburin, Ratsche, Glocken, Tamtam sowie Wind- und Donnermaschine als Entlehnungen aus dem Opernorchester. Die Faszination der vorigen Jahrhundertwende für die Monumentalisierung und Differenzierung des Klangs erreichte in der *Symphonia domestica* einen Höhepunkt, noch vor Mahlers 8. *Symphonie* (1906/1907), Schönbergs *Gurreliedern* (1911) und Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* (1913). Strauss verwendete bis zu vier Instrumente einer Holzbläserfamilie, was dem familiären Sujet des Werks einen ganz konkreten instrumentatorischen Aspekt verleiht. Der sonst in der Orchesterliteratur bis dato beispiellose Einsatz von Sopran-, Alt-, Bariton- und Bass-Saxophon dient indes vorwiegend zur Verstärkung von Mittelstimmen und als Bindeglied zwischen Klarinetten und Trompeten.³³ Ansonsten wird das erweiterte Instrumentarium nicht zur bloßen Massierung des Klangs verwendet, sondern in erster Linie zur Bereicherung der Farbpalette. Immerhin arbeitete Strauss gleichzeitig an einer revidierten Neuauflage der *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz, die schließlich 1905 erschien. Und nicht umsonst misst man bei der professionellen Instrumentalausbildung an Musikhochschulen noch heute Orchesterstellen aus Strauss-Werken eine zentrale Stellung bei.

Neben neuen Instrumenten erweiterte Strauss den Orchesterklang auch durch ungewöhnliche Spieltechniken und Instrumentationsvarianten. Bei Ziffer 7 beispielsweise ist die kleine Pauke bis an die Grenze ihres Ambitus auf fis hoch zu stimmen und nach Ziffer 143 zum Zweck härterer Klanglichkeit statt mit Filz- mit Holzschlägeln zu spielen. Die Streichinstrumente haben zuweilen auf tieferen Saiten zu agieren. Einen Takt nach Ziffer 52 ist das h¹ der ersten Geigen auf der G-Saite zu greifen, das sonst leichter auf der D- oder A-Saite genommen würde, damit als Folge der größeren Masse der schwingenden Saite und deren extremer Verkürzung ein besonders eindringlicher, energie- und spannungsgeladener Klang entsteht. Indem die Streicher das zweite Thema der Doppelfuge ab Ziffer 92 mit 16tel-Läufen im Tempo „sehr lebhaft“ am Frosch spielen,

³² Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 594.

³³ Wilfried Gruhn, *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*, Mainz 1968, S. 150.

forcieren sie die zupackende Aggressivität der Klangerzeugung, was Strauss womöglich mit seiner hitzigen und gelegentlich keifenden Gattin identifiziert haben mag.

Im Zuge der Erweiterung der Farbpalette strapaziert Strauss die Instrumente und Instrumentalisten bis an die Grenze ihrer Möglichkeiten. Die Körperlichkeit des Klangs und die Physis der Klangerzeugung werden dadurch besonders greifbar. Die den Musikern abverlangte Anstrengung steht einerseits noch im Dienst der traditionellen spätromantischen Ausdrucksmusik, verweist andererseits aber auch auf die konkrete Energetik und Materialität von Klang beziehungsweise die zur klanglichen Hervorbringung nötige physische Kraft. Dieser Wechsel der Perspektiven – zwischen expressiv musiksprachlichem Vordergrund und konkret mechanisch-energetischem Hintergrund – birgt den Keim zu einem der zentralen ästhetischen Paradigmen der neuen Musik.

Entgegen der verbreiteten Auffassung gehorcht die *Symphonia domestica* keinem Realismus in abbildendem Sinne. Stattdessen betreibt sie die Ostentation realer Klanglichkeiten. Strauss' Musik ist klangrealistisch in dem Sinne, als sie die eigene Materialität, die Beschaffenheit, Energetik und Haptik ihrer Instrumentalklänge, in wechselnden Aggregatzuständen durch teils extreme Abweichungen von Lage, Dynamik, Massierung und Geschwindigkeit herausstellt. Der kulturkonservative Vorwurf der „Mache“ traf Strauss daher ebenso zwangsläufig wie später die atonale, dodekaphone, serielle und postserielle Avantgarde bis hin zum Klangkomponieren der 1960er-Jahre. Im Sinne der Zeitgenossen um 1900, die in der Ostentation der Machart ein Signum der Antimetaphysik des Nihilisten und bekennenden Nietzsche-Anhängers Strauss erkennen wollten, bemerkte später Adorno: „Straussens Positivismus stellt permanent Vorgegebenes aus, wie denn überhaupt seinen Partituren Ausstellungscharakter eignet.“³⁴

Strauss' „Naturalismus“ ist – wie die gleichnamige Ausrichtung von Bildender Kunst und Literatur der 1880er- und 90er-Jahre – nicht nur weltanschaulich motiviert, sondern auch zu verstehen als ästhetischer Gegenentwurf zum spekulativen Idealismus und Utopismus der Romantik.³⁵ An die Stelle eines idealen, expressiv aufgeladenen Tonsatzes komponiert Strauss mehr und mehr den wirklichen Klang und dessen Erfahrung. Der seinen Tondichtungen immer wieder angekreidete, als oberflächlich empfundene Naturalismus dient nicht nur der möglichst getreuen, oft genug plakativen Abbildung der Natur, sondern zugleich dem Nachweis der Naturhaftigkeit des Klingenden selbst. Strauss' Musik ist Klangmalerei wie in der *Alpensinfonie* mit Imitationen von Herdenglocken, Jodler, Wind, Wasser, Donner, Laub und Vögeln etc. Zugleich führt sie mit der Nachahmung solcher Naturklänge die akustische Natur eben dieser Klangereignisse beziehungsweise die zu deren Verklänglichung eingesetzten instrumentalen Mittel vor Ohren. Während in der *Alpensinfonie* die Klänge an optisch-akustische Eindrücke einer Bergbesteigung gebunden bleiben, ist ihre akustische Natur in der *Domestica* weitgehend autonom, weil Klangverlauf und programmatische Überschriften in keine nachvollziehbare Einheit mehr zu bringen sind. Klangmalerei ist in Strauss' Musik nicht bloß programmatisch oder – wie bei Wagner – musikdramatisch legitimiert als Effekt zur Darstellung von Außermusikalischem, sondern auch kompositorisches Vehikel der Erfindung von Klanglichkeiten ganz eigener Qualität und Sensualität. Auch hierin

³⁴ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 576.

³⁵ Vgl. Bayreuther, *Naturalismus und biographische Struktur*, a. a. O., S. 95 f.

ist sie janusköpfig. Sie unternimmt einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Emanzipation von Klang und Farbe als eigenständigem Parameter. Fortsetzungen findet Strauss' Klangkunst in Schönbergs drittem der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 mit dem Titel *Farben*, den Klangkompositionen von Edgard Varèse und den frühen Klangfarbenkompositionen von György Ligeti bis hin zu Helmut Lachenmanns „musique concrète instrumentale“. Als getreuem Schüler der Instrumentationskünstler Berlioz und Wagner wurde Strauss zu Recht bescheinigt, er führe mit seinen „instrumentatorischen und klangfarbenmäßigen Experimenten [...] die Tradition ins 20. Jahrhundert hinüber, bis hin zur ‚musique concrète‘“. ³⁶

Lachenmann hat Strauss' Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre nachweislich rezipiert und jüngst auf den Doppelcharakter von Strauss' Musik aufmerksam gemacht. Im Rahmen seines um 1970 entwickelten instrumentalkonkreten Klangkomponierens wollte Lachenmann Klang als „charakteristisches Resultat und Signal seiner mechanischen Erzeugung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie“ erfahrbar machen. ³⁷ Nachdem er auf die Wirksamkeit dieses energetischen Aspekts der Klangerzeugung auch in Werken von Barock, Klassik und Romantik hingewiesen hatte, wünschte sich Lachenmann anlässlich seines 70. Geburtstags in einem Konzert des Ensemble Modern Orchestra beim Lucerne Festival 2005 neben seinem *Ausklang. Musik für Klavier mit Orchester* (1984/1985) ausdrücklich eine Aufführung von Strauss' *Alpensinfonie*, die zwischen „Sonnenuntergang“ und „Nacht“ gegen Ende den gleichnamigen Abschnitt „Ausklang“ enthält. In der Gegenüberstellung sollten beide Werke die üblicherweise auf sie gerichteten Hörhaltungen erweitern und aneinander wechselseitig den Aspekt der Klangrealistik freilegen. Statt Klang bei Strauss einseitig als Repräsentation von Außermusikalischem aufzufassen, sollte wie auf einer Gratwanderung auch die andere Seite des Klangs als autonome Qualität und Präsentation seiner selbst wahrgenommen werden. Und umgekehrt sollte Strauss' Musik dazu verleiten, Lachenmanns neuartige klangliche Szenarien wertfrei als deutungslose, materiale Naturereignisse zu erleben, kaum anders denn Blitz, Donner und alpine Bergwelt.

Akustisches Experiment

In der *Domestica* tritt die bei der Klangerzeugung aufzuwendende Energie dadurch besonders hervor, dass Strauss dem Orchester immer wieder Anstrengungen jenseits des sonst Üblichen abverlangt. Durch teils regelrecht experimentelle Registrierung und Orchestration treibt er Instrumente und Musiker an die Grenzen ihrer Möglichkeiten. Bereits die Disposition des Orchesters mit einigen besonders hohen und besonders tiefen Instrumenten sowie deren Verdoppelung, Vervierfachung und im Fall der Hörner sogar Verachtfachungen zielt auf entsprechend polarisierende Klanglichkeiten. Hinzu kommen Extremzustände von Dynamik und Tempo, die dem vertrauten Instrumentarium neue Klangqualitäten entlocken.

An manchen Stellen bedient sich Strauss regelrechter Verfremdungseffekte. Bei Ziffer 84 rückt er den vertrauten Orchesterklang in ein sensationell andersartiges Licht mit-

³⁶ Schaarwächter, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 77 f.

³⁷ Helmut Lachenmann, „Werkstatt-Gespräch“ (1971), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 150.

tels einer geradezu experimentellen Häufung ungewöhnlicher Spieltechniken: dreifach geteilte Streicher mit Dämpfer, Pianissimo-Triller, Tremolo sul ponticello, schnelle 32stel-Vorschlagsumspielungen, hohe Flageolets der Violoncelli, Bispigliando der Harfe und eine als Quintolenfolge notierte ostinate Vierertonfigur der Flöte, deren melodische Schwerpunkte sich ständig gegen das 4/4-Metrum verschieben und gegenüber den vereinzelt 16tel-Einwürfen der Holzbläser eine irrational pulsierende Folie bilden. Das Resultat ist eine flirrende, hochgradig energetische, zugleich aber fahl und wie ausgebrannt wirkende Klangfläche, die das traditionelle Orchester wie durch ein farbiges Prisma neu beleuchtet. Der Sensualismus der Passage spricht für sich und bedarf keiner programmatischen Deutung als einschlafender „Bubi“, dessen Thema hier in Oboe d'amore und Englischhorn verdämmert und dessen Schlafenszeit nach Ziffer 85 sieben Glockenschläge einläuten. (Vgl. Notenbeispiel 1, S. 12 und 13)

Nach dem Vorbild von Franz Liszts Transformationstechnik versetzt Strauss die drei mit den Familienmitgliedern identifizierten Hauptthemen in andere Tempi, Metren, Rhythmen, Harmonien, Lagen, Instrumente, Idiome und Satzarten, so dass sie völlig neue Gestalten annehmen. Dabei projiziert er auch Eigenschaften eines Themas auf ein anderes. Im Vorblick auf Karlheinz Stockhausens *Telemusik* (1966) oder *Hymnen* (1965–67) könnte man diesbezüglich von einer Art „Intermodulation“ der Parameter sprechen. Durch Kreuzung der Tonfolge des choralhaften „Bubi“-Themas mit den bewegten Achtel- und 16tel-Rhythmen des „Vater“- und „Mutter“-Themas im 2/4-Takt entsteht beispielsweise nach Ziffer 18 ein „munteres“ Scherzo im 3/8-Takt. Bei sonst völlig verändertem Charakter stellt einzig die identische Instrumentation mit Oboe d'amore noch eine Kontinuität mit dem „Bubi“-Thema her (Vgl. Notenbeispiele 2a–g). Kontrapunktiert wird diese Themenvariante durch weitere Ableitungen: im Horn nach den Ziffern 24 und 31, in den Violinen bei Ziffer 29 als 2/2-Marschthema, als metrisch adaptierte 3/8-Varianten des zweiten Hauptthemas und eine nach Moll gewendete 6/8-Variante bei Ziffer 44. In der Doppelfuge schließlich erscheinen ab Ziffer 91 zwei weitere Abwandlungen als Marsch. Das „Bubi“-Thema erweist sich als so vielgestaltig und wandelbar wie ein launischer Säugling nur sein kann.

84

p *accelerando* *pp*

3 gr. Flöten

2 Hoboen

Oboe *d'amore*

engl. Horn

A Clar.

2 B Clar.

I. Fag.

I. (E) III. (in E) *p* (mit Dämpfen)

4 Hörn II. (E) IV.

I. Trp. (Es)

I. Harfe

II. Harfe *p* *bisbigliando*

(dreifach gleichmässig Viol. I (geteilt) *pp* (mit Dämpfen) *accelerando*

Viol. II (geteilt) *pp* (mit Dämpfen)

Bratschen (3fach get.) (mit Dämpfen) *pp* *sul ponticello*

Violonc. (3 fach) *Flageolet* (alle 3 fach) *Flageolet* *p*

Notenbeispiel 1: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock), Ziffer 84

3 gr. Flöten

2 Hoboen

Oboe d'amore

engl. Horn

A Clar.

2 B Clar.

I. Fag.

I. III. (E) II. (E) IV. (E)

4 Hörn

I. Trp. (Es)

I. Harfe

II. Harfe

(dreifach gleichmässig Viol. I (geteilt))

Viol. II (geteilt)

Bratschen (3fach get.) (mit Dämpfern)

Violonc. (3fach)

pp

pp *1. pp*

(in F)

(in F)

Notenbeispiele 2: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock), Verwandlungen des 3. Hauptthemas „Bubi“.



a) Als Themenexposition durch Oboe d'amore nach Ziffer 15



b) Als Scherzo-Thema nach Ziffer 18



c) Als Kontrapunkt zum Scherzo-Thema im Horn nach Ziffer 24



d) Als Marschthema alla breve in den Violinen bei Ziffer 29



e) Als Themenabspaltung der Hörner im 3/8-Takt nach Ziffer 31



f) Als Moll-Variante im 6/8-Takt in Oboe d'amore bei Ziffer 44

I. II. III. IV.

4 Hörner (in F)

III. Posaune

marc. *f*

(hervortretend) *ff*

g) Als kontrapunktische Engführung von Hörnern und Posaune in der Doppelfuge bei Ziffer 91

Auch sonst erreicht Strauss – nicht anders als Mahler in den polyphonen Mittel- und Finalsätzen seiner Instrumentalsymphonien 5 bis 7 – trotz der Masse der aufgewendeten Mittel einen hohen Grad an motivisch-thematischer Konsistenz und kammermusikalischer Durcharbeitung. Die Tendenz zur thematischen Integralisierung des Materials sollte Schönberg wenige Jahre später in seiner *1. Kammer-symphonie* für 15 Soloinstru-

mente op. 9 (1906) so weit fortsetzen, dass die Kontinuität mit der symphonischen Musik von Mahler und Strauss von den Zeitgenossen allgemein verkannt und sein Werk stattdessen einseitig als revolutionärer Bruch mit der Großsymphonik der Jahrhundertwende missverstanden wurde.

In anderen Fällen erhält dasselbe thematische Material durch die Instrumentation einen völlig neuen Charakter. Aus dem ersten Hauptthema – dem direkt zu Beginn von den Violoncelli vorgestellten behäbigen „Vater“ – wird bei Ziffer 8 durch Motivabspaltung und pastorale Besetzung mit Geigen ein volkstümlicher Ländler. Der in Takt 5 von der solistischen Oboe eingeführte erste Seitengedanke, der über die Septime in weitem Bogen in die Oktave ausgreift, wird ab Ziffer 59 apotheotisch überhöht. Vorgetragen von sämtlichen 32 Geigen, 12 Bratschen, 10 Celli, tiefen Klarinetten und Hörnern steht dem Thema im gesamten übrigen Orchester ein akkordischer Begleitsatz aus regelmäßigen Achtern gegenüber. Fast zwanzig Bläser, zwei Harfen und sämtliche acht Kontrabässe verleihen diesem Pulsieren eine solche Wucht, dass trotz der einfachen Faktur mit klar getrennten Melodie- und Begleitstimmen ein zugleich ungewohnt statischer und in sich bewegter Gesamtklang entsteht.

Besondere instrumentatorische Bedeutung haben die acht Hörner. Ihr Einsatz unterscheidet sich qualitativ von vergleichbar besetzten Werken Wagners oder Bruckners. So wie Strauss die traditionell chorischen Streicher durch mehrfache Teilungen oder Solostellen von Konzertmeister und Solocellist tendenziell vereinzelt, behandelt er umgekehrt traditionell solistische Instrumente quasi chorisches. Beides deutet auf einen veränderten Zugriff auf den Orchesterapparat hin. Exponiert zum Einsatz gelangen die acht Hörner in der Coda ab Ziffer 143. Statt als akkordische Stütze verwendet sie Strauss melodisch, sowohl gegeneinander versetzt als auch simultan. Die hohen Hörner eins und drei, notiert in F, führt er mehrfach bis auf c^3 und gelegentlich sogar bis zum Spitzenton e^3 parallel zu den Oboen an die Grenze des physisch Machbaren. Nach Ziffer 151 spielen alle acht Hörner im Terzabstand dieselbe rhythmisch-diastematische Kombination aus „Bubi“- und „Vater“-Thema. Die Verachtfachung der Melodiestimme ist als Mittel der Verstärkung banal. Als klangliche Versuchsanordnung jedoch ist sie höchst experimentell. Denn das Ergebnis ist nicht einfach eine dynamische Multiplikation derselben Stimme, sondern ein sonst kaum je gehörtes knallendes Fortissimo. Die 16tel-Figuren in exponierter Lage und raschem Tempo „sehr lebhaft und lustig“ provozieren in der Besetzung mit Hörnern ein hohes Maß an aufführungsaleatorischen Irregularitäten. Der resultierende Gesamtklang ist weit mehr als nur die Summe der an seiner Entstehung beteiligten Hörner (Vgl. Notenbeispiele 3 und 5b).

Das Prinzip der auf einen dominierenden Handlungsstrang fokussierten Zentralperspektive ist in der *Domestica* aufgehoben zugunsten einer heterophonen Überfülle an Themen und Episoden. Vorrangige Gestaltungsmittel sind Reihung und Kontrastprinzip. Dabei kommen zuweilen nachgerade filmische Formkategorien zum Tragen: Unterbrechung, Schnitt, Aus- und Überblendung, alogische Parataxe, antipsychologische Montage- oder Collagetechnik. So etwa kurz vor Schluss, wo die finale Apotheose des zweiten Hauptthemas bei Ziffer 159 unvermutet zum Stillstand kommt, um nach einem diminuierenden Trompeten-Unisono, einer kurzen Generalpause und dem Pianissimo-Auftaktmotiv des zweiten Hauptthemas in Flöten und Oboen wieder mit unverminderter Wucht loszubrechen und unaufhaltsam dem Ende entgegen zu stürmen. Die in der Emphase ihrer Ausdruckscharaktere hyperexpressive Spätstromantik schlägt durch die extremen Kontraste in Antirromantik um, bei der ein Zustand den anderen aufhebt. Extreme Gegensätze von Instrumentation, Tempo, Dynamik, Thematik, Gestik führen zu einer anti-expressiven Dissoziation des Formverlaufs. An manchen Stellen werden Vorboten von Strawinskys musikalischem Kubismus hörbar.

Nach Ziffer 75 wird die im Fortissimo daherbrausende Tutti-Maschinerie plötzlich für kurze Augenblicke außer Kraft und dann wieder in Gang gesetzt, als hätte die Tonspur eines Films vorübergehend einen Aussetzer gehabt. Mit einer massiven Crescendo- und Accelerando-Bewegung reißt der volle Orchesterapparat abrupt ab, um nach einer Achtel-Generalpause mit ebensolcher Kraft wieder einzufallen, als wäre nichts geschehen. Im Anschluss daran folgt ein Auflösungsfeld, bei dem – kaum anders als bei Mahlers Suspensionen – die vorherige Klimax durch Ausdünnen, Diminuendo, Calando und nachzitternde Themenfragmente zersetzt wird bis zum – an dieser Stelle kaum minder schockhaft wirkenden – Einsatz des naiven Wiegenlieds Ziffer 77. Dieselbe stilistische Kluft reißt zwischen wilden chromatischen Modulationen und einer unvermutet einsetzenden diatonischen Volksweise bei Ziffer 62 beziehungsweise 64 auf. Das Nebeneinander unterschiedlicher Tonfälle grenzt an Polystilistik. Die Konfrontation komplexer und schlichter Passagen tendiert zu uneigentlicher Musik über Musik, wie die ironischen Allusionen und Stilzitate in Mahlers Symphonik.

Komplexismus

Die thematische Konstruktivität und Dichte der *Symphonia domestica* basiert auf der Verwandtschaft der drei mit den dramatis personae identifizierten Hauptthemen. Wie sonst bei Strauss beruht die Melodik auf einfachen Skalen- und Dreiklangsbildungen, die sich durch raumgreifende Lagenwechsel von teils zwei und mehr Oktaven zuweilen zu nervösen Fieberkurven aufspreizen. Die rhythmisch-metrische Ebene zeichnet sich durch hohe Varianz und Vieldeutigkeit aus. Bereits das in den ersten vier Takten vorgestellte „Vater“-Thema „gemächlich“ exponiert den für das gesamte Werk zentralen Wechsel von einem Achtel mit zwei 16teln und der umgekehrten Folge von zwei 16teln mit einem Achtel. Das zweite, mit der Mutter identifizierte Hauptthema ab Ziffer 3 lebt dagegen ausschließlich von auftaktigen 16teln auf einer Tonfolge, die der Umkehrung des Kopfmotivs des „Vater“-Themas entspricht (Vgl. Notenbeispiele 4a–c). Gegenüberstellungen von voll- und auftaktigem Kernmotiv sowie deren kontrapunktische

Veränderungen als Umkehrung und Krebs in jeweils anderen Metren durchziehen die *Domestica* von Anfang bis Ende als thematische Grundspannung. Die Passage bei Ziffer 35 besteht rein aus Wechseln der volltaktigen Figur des „Vater“-Themas mit dem auftaktigen Motiv des „Mutter“-Themas. Im „Adagio“ ab Ziffer 55 kommt es schließlich – laut „Programm“ die Liebesnacht der Eltern – zu engen kontrapunktischen Verschlingungen der ehelichen Themen.

Notenbeispiel 4: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock)



a) Erstes Hauptthema „Vater“, Violoncello Takte 1–6



b) Zweites Hauptthema „Mutter“, Violinen, Ziffer 3

Auch das dritte Hauptthema, der „Bubi“ (vgl. Notenbeispiele 2), ist diastematisch unverkennbar mit seinen Eltern verwandt. Durch kontrapunktische Verarbeitung aller drei Themen kommt in der berühmten Doppelfuge ab Ziffer 87 kein Ton mehr vor, der nicht thematisch legitimiert wäre. Die Ableitung aller Ereignisse aus demselben motivisch-thematischen Material führt zu einer „Ornamentlosigkeit des Tonsatzes, zu einer Eigenschaft der Gestaltung also, die zu den entscheidenden Phänomenen der Entwicklung einer neuen Musik in den Jahren nach der Jahrhundertwende gehört“.³⁹ Rhythmische Diminutions- und Augmentationsvarianten verdichten das thematische Geschehen zusätzlich. So akzentuiert beispielsweise die Posaune das erste Fugenthema ab Ziffer 91 mit doppelten Dauernwerten, wodurch eine thematische Brücke zum „Bubi“-Thema entsteht, dessen teils diminuierte, teils augmentierte Varianten die Hörner und Streicher spielen. Ähnliche Techniken finden sich auch im Fugenfinale von Mahlers gleichzeitig entstandener 5. *Symphonie*.

Das erste Fugenthema bei Ziffer 87 stellt Auf- und Volltaktmotiv des ersten und zweiten Hauptthemas mit der Tonfolge des dritten zu einer neuen Motivvariante zusammen, die im Schlussteil des Werks leicht variiert zum dominierenden Finalgedanken wird (Vgl. Notenbeispiel 5b). Im weiteren Verlauf der Doppelfuge setzen Varianten dieses aus „Vater“, „Mutter“ und „Sohn“ gebildeten „Familien“-Themas zunächst volltaktig ein, später auch versetzt in Engführungen auf den Zählzeiten einsund und zwei. Ab Ziffer 90 und 101 spielen die Hörner das erste Fugenthema jeweils um eine Achtel versetzt. Die Trompeten ergänzen diese Einsatzfolge mit einer um ein weiteres Achtel auf Zählzeit zwei versetzten Themenvariante. Komplettiert werden die verschiedenen Einsatzzeitpunkte ab Ziffer 92 durch das stets auftaktig auf Zählzeit zwei und einsetzende zweite Fugenthema. So wird im 2/4-Metrum jede Achtelzählzeit Einsatzzeit-

³⁹ Hansen, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 195.

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss' 'Symphonia domestica', specifically the 'Kuckucksei der neuen Musik?' section. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for 1. Hoboe, Oboe d'amore, 2 B Clar., Bassclar. (B), 3 Fag. (I, II, III), 3 Hörner (F I, III, IV), and Solo Viol. I (die übrigen). The second system includes staves for Viol. II, Bratschen, Violonc., and Contrab. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features various dynamics such as *p*, *f*, *l.f*, and *l.p*, and articulation marks like *pizz.* and *arco*. A box containing the number '35' is located above the first staff. A tempo marking '35 etwas lebhaft *)' is placed above the Solo Viol. I staff. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

*) Diese kleinen Tempobezeichnungen sind stets nur als unbedeutende Modifikationen desselben Zeitmasses aufzufassen ("sempre quasi l'istesso tempo")

4c) Partitur, Gegenüberstellung von Voll- und Auftaktmotiven, Ziffer 35

punkt eines Themas (Vgl. Notenbeispiel 5a). Die konsequente rhythmische Variation der Einsatzpositionen erinnert an die unabhängig vom Metrum durchlaufenden Ostinato-Figuren bei Strawinsky und das dodekaphone Prinzip der Permutation der zwölf chromatischen Tonhöhen. In jedem Fall führt die flexible Verschiebung der Themeneinsätze zu einem jeweils anderen Akzentverlauf und Gestus der Themen jenseits der traditionellen Betonungsmetrik. Durch Häufung der Verrückungen verliert das Metrum tendenziell seine Bedeutung als rhythmische, harmonische und agogische Basis. Der gegenüber Metrik, Melodik und Harmonik verselbstständigte Rhythmus sprengt die prästabilisierte Einheit des Tonsatzes. Statt wie später Schönberg durch atonale Organisation der Tonhöhen stellt Strauss hier das tonale System durch eine atonale Organisation der Rhythmik infrage.

Notenbeispiel 5: Richard Strauss, *Symphonia domestica* op. 53, Berlin 1904 (Bote & Bock)

Notenbeispiel 5 zeigt die musikalische Einleitung für Hörner und Trompeten. Die Partitur ist in zwei Systemen unterteilt. Das obere System enthält die Stimmen für die Hörner (I. III., II. IV., V. VII., VI. VIII. (ohne Dämpf.)) und die Trompeten (I. II., III. IV.). Die Hörner spielen ein rhythmisches Motiv in *ff* (fortissimo) mit einer Verschiebung des Akzents. Die Trompeten spielen ein ähnliches Motiv, ebenfalls in *ff*. Die Partitur ist für die ersten vier Hörner und vier Trompeten beschriftet.

a) Hörner und Trompeten mit Engführung des ersten Fugenthemas, Ziffer 101

Notenbeispiel 5b zeigt die musikalische Einleitung für die Hörner (I. II., III. IV., V. VI., VII. VIII.) mit dem Finalthema. Die Partitur ist in zwei Systemen unterteilt. Die Hörner spielen ein rhythmisches Motiv in *ff* (fortissimo) mit einer Verschiebung des Akzents. Die Partitur ist für acht Hörner beschriftet.

b) Hörner mit Finalthema, Ziffer 151

Regelrecht polyrhythmische Texturen finden sich sowohl in vertikaler Schichtung als auch in horizontaler Folge. Das zweite Hauptthema „sehr lebhaft“ bei Ziffer 3 – die bis zur Hysterie sprunghafte „Mutter“ – vereinigt auf engstem Raum eine extrem hohe rhythmische Varianz: Halbe, Viertel, Achtel, 16tel, 16tel-Triolen und 32stel (vgl. Notenbeispiel 4b). Bei Ziffer 22 notiert Strauss im 3/8-Takt gleichzeitig Achtel, Quartolen, 16tel und 16tel-Triolen. Bei Ziffer 29 schlägt diese polyrhythmische Konstellation von zwei gegen drei auf das Metrum über: Die marschartige Variante des „Bubi“-Themas von Oboen, Hörnern und hohen Streichern erscheint im Alla-breve-Takt, während das 3/8-Scherzo im 6/8-Takt fortläuft. So entsteht eine polymetrische Gesamttextur. In der Doppelfuge markiert Strauss entsprechend der Länge der ab Ziffer 99 immer dichter erfolgenden Einsätze des ersten Fugenthemas je Zwei-, Drei- und Viertakt-Einheiten zur leichteren Orientierung für den Dirigenten.

Gegen Ende verdichtet sich die Doppelfuge zum katastrophischen Höhepunkt. Ostinat wiederkehrende Themensplitter, Triller und Akkorde bilden dreißig Takte lang ein in sich bewegtes Klangfeld *fff*, das schließlich diminuiert und ausdünnert. Das Orchester erscheint als fauchendes, dann kollabierendes Ungetüm oder, laut „Programm“, als ins Gewaltige eskalierter Zwist der Eheleute Pauline und Richard Strauss. In jedem Fall ist die hyperpolyphone Verdichtung der „Streit“-Fuge ein Teil derjenigen Entwicklung zu möglichst vollständiger Integralisierung des musikalischen Materials, die von Beethovens Spätwerk über die Dodekaphonie und den Serialismus bis zu Brian Ferneyhoughs Komplexismus reicht. Musikhistorisch zu verstehen ist sie auch als kompensatorisches Mittel für den Verlust großformaler Zusammenhänge im Zuge der Auflösung des tonalen Systems und der traditionellen Formbildungen. Selbst wenn sich in der Doppelfuge auch ein „neoklassisches und damit gänzlich unromantisches Element“ bemerkbar macht,⁴⁰ geht ihre thematische Dichte, Technik und experimentelle Instrumentation weit über jede Neoklassizität hinaus.

Harmonik

Wie in Form und Rhythmik wirken in der Harmonik der *Domestica* zentrifugale Kräfte. Sie reichen bis zur Dissoziation in Einzelklänge und a-funktionale Akkordstrukturen. Strauss überspannt die Grenzen der Dur-Moll-Tonalität mit dissonanten, teils polytonalen Schichtungen und chromatischen Rückungen, denen er dann wieder einfache, geradezu naive Kadenzverläufe gegenüberstellt. Laut Adorno sind die harmonischen „Trübungseffekte“ und „Kleckse“ der Strauss'schen Musik nicht nur impressionistische Mittel und „Störaktionen innerhalb der klappernden Rationalität des tonalen Systems“, sondern Elemente, die in der neuen Musik wiederkehren.⁴¹ Während Adorno einerseits die Destruktion der harmonisch-motivischen Syntax erblickt, argumentiert er andererseits – dem eigenen Befund widersprechend – gegen den Bruch mit dem tonalen Systemzwang, indem er in Anlehnung an Heinrich Schenkers Urlinien-Theorie Strauss den Vorwurf macht, sein „planloses Herumharmonisieren und -modulieren“ missachte die Verpflichtung, „welche die Mittel der Formorganisation aufbürden“.⁴² So verpflichtet

⁴⁰ Ebd., S. 208.

⁴¹ Adorno, *Richard Strauss*, a. a. O., S. 571 und 605.

⁴² Ebd., S. 585.

Adorno Strauss auf eben das tonale Regelwerk, das zu sprengen er zugleich von ihm erwartet.

Beispielhaft für Klanglichkeiten jenseits der Tonalität ist eine Stelle fünf Takte nach Ziffer 3. Die Flöten spielen hier weitgehend unabhängig vom Verlauf des zweiten Hauptthemas eine harmoniefremde 32stel-Folge aus chromatisch absteigenden keinen Terzen, die im Verbund mit Flatterzungen-Spiel als rein klangfarbliche Zutat erscheinen. Vielleicht dachte Strauss an die schillernde Federboa der Opernsängerin Pauline de Ahna, seiner späteren Frau? Vor Ziffer 40 und nach Ziffer 41 setzen über einem verminderten Orchesterakkord über *fis* die vier Trompeten mit der liegenden Quart-Tritonus-Kombination *es-as-es-a* ein. Durch Fortissimo, Sforzato, Triller und Dämpfer wird die schreiende Dissonanz – zumeist mit dem schreienden Säugling assoziiert – zusätzlich aufgeraut. Querstände auf betonten Zählzeiten finden sich auch andernorts, etwa die Septimreibung *h-ais* einen Takt vor Ziffer 46. Die Überleitung fünf Takte nach Ziffer 58 bringt polytonale Schichtungen von G-Dur, c-Moll, h-Moll mit chromatischen Durchgängen. Durch Themeneinsätze in H- und F-Dur ereignen sich vor und nach Ziffer 75 sowie nach Ziffer 96 stark dissonierende bitonale Reibungen. Der in Takt 5 von der Oboe exponierte, dann von Ziffer 49 bis 70 das gesamte Geschehen dominierende Seitengedanke, zeichnet sich dadurch aus, dass die vom Grundton aus erreichte kleine Septime entgegen dem funktionsharmonischen Auflösungsgebot statt zur Terz der Subdominante regelwidrig zum Tonikagrundton der oberen Oktave weitergeführt wird, bevor später die Auflösung erfolgt. Schließlich findet sich auch das schon für Schubert und Mahler typische Changieren der Tongeschlechter, etwa im Takt nach Ziffer 48 von g-Moll zu G-Dur und sechs Takte später wieder zurück nach g-Moll.

Bitonale oder zumindest harmonisch ambivalente Strukturen zeigen sich ferner im Takt vor Ziffer 66 (G-/H-Dur), bei Ziffer 68 (F-/E-Dur), 84 (e-/h-Moll), vier Takte nach 84 (g-/h-Moll), 85 (b-/f-Moll), vier Takte vor 94 (Es⁷/h), ein Takt nach 105 (C-/H-Dur) und ein Takt nach Ziffer 114 (E-/G-Dur).⁴³ Mit Ausweichungen von der Grundtonart H-Dur nach G-, F-, A-, D-, C-, Dis-Dur und gis-Moll zeichnet sich insbesondere das zweite Hauptthema – ganz die launische Hausfrau – durch ein Höchstmaß an harmonischer Wechselhaftigkeit und Labilität aus.⁴⁴ Mit dem ersten Hauptthema in F-Dur, dem dazu in Tritonus-Spannung stehenden zweiten Hauptthema in H-Dur und dem harmonisch äquidistanten dritten Hauptthema in D-Dur/d-Moll – das gemeinsame Kind in der Mitte – werden in der Symphonie drei verschiedene Grundtonarten durchgeführt. Insofern ließe sich von Tritonalität sprechen.

Neue Musik anno 1903

Was die Komponisten der Zweiten Wiener Schule aus Mahlers Werken für ihr Schaffen fruchtbar machten, entdeckten sie zunächst auch in Strauss' Musik, um es in eigenem Sinne weiter zu entwickeln. Strauss' Werke zeigen einen ähnlichen Konflikt zwischen absoluter Form und Programm-Symphonie wie Mahlers Werke von der 1. *Symphonie* nach Jean Pauls *Titan* bis zur 8. *Symphonie* mit dem Riesentableau der Schluss-

⁴³ Barbara Meier, *Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss und Schönberg* (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* Bd. 5), hrsg. von Klaus Hortschansky, Hamburg 1992, S. 223.

⁴⁴ Ebd., S. 201.

Szene aus Goethes *Faust*. Immerhin akzeptierte Strauss neben sich einzig Mahler als gleichrangig.⁴⁵ Vor allem in Mahlers mittleren Instrumentalsymphonien 5, 6 und 7 erblickten Schönberg und seine Schüler neue Gefilde jenseits der traditionellen Musiksprache: bitonale Klanghärten, lineare Reibungen, Verfremdungen der Tongeschlechter, ausgeprägte Polyphonie und Kontrapunktik. In direkter Nachfolge Mahlers komponierte Anton Webern seine *Sechs Stücke* für Orchester op. 6 (1909), von denen das vierte ursprünglich den Titel *Marcia Funebre* trug und direkt auf den *Trauermarsch* von Mahlers 5. *Symphonie* verwies. Ebenfalls große Nähe zu Mahler zeigen Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914), insbesondere das dritte Stück *Marsch*.

Dass das avantgardistische Potenzial der *Symphonia domestica* kaum erkannt und fortgeschrieben wurde, hat mehrere Gründe. Das Desinteresse, das die Avantgarde nach 1945 Strauss entgegenbrachte, ist bedingt durch die Atonalitätsdoktrin der Zweiten Wiener Schule und deren Bevorzugung der Musik Mahlers. In diesem Umkreis entstand das Vorurteil über Strauss als einem zwar höchst virtuosen, letztlich aber substanzlosen Instrumentator, das später immer wieder kolportiert wurde. Adornos Mahler-Monographie zu dessen hundertstem Geburtstag 1960 prägte das Mahler-Bild nachhaltig. Fortan sah man in Mahler den Vorläufer von Collagetechnik und Postmoderne, auf den sich in den 1970er-Jahren die junge Generation westdeutscher Komponisten berief, die wegen ihrer zuweilen neotonalen und neoexpressiven Ausrichtung vorschnell als „Neue Einfachheit“ etikettiert wurde. Strauss dagegen wurde zur negativen Gegenfigur. In seiner Musik sah man kulinarische Effekthascherei. Sie sei vordergründig am Wirklichen orientiert, deskriptive Virtuosität und dekorativer Schein bei gleichzeitiger Ausdruckslosigkeit und innerer Leere. Alle Vorwürfe variieren denselben Gedanken. Als Epochen-schwellenwerk ist die *Symphonia domestica* zweifellos auch eine Manifestation gründerzeitlicher Großmannsucht und egomanischer Selbstüberbietung des damals weltweit erfolgreichsten, angesehensten und am bestem bezahlten Komponisten und Dirigenten Strauss. Aber so wie die Literatur- und Kunstwissenschaft in den vergangenen Jahren hinter den überladenen Fassaden der Wilhelminischen Epoche die Keime der historischen Avantgardebewegungen Expressionismus, Kubismus und Dadaismus aufdeckte, gilt es in der *Domestica* Elemente derjenigen Avantgarde zu entdecken, als deren vorderster Exponent Strauss im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts unumstritten galt. Auch wenn seine Musik die traditionellen Normen von Form, Harmonik, Rhythmus und Instrumentation nur stellenweise außer Kraft setzt, lassen sich diese Regelverstöße plausibel auf spätere Entwicklungen beziehen. Gerade in der *Domestica* erreichen die Innovationen eine kritische Masse, welche das Werk zu einem Meilenstein auf dem Weg zur neuen Musik macht.

Die verbreitete Unempfindlichkeit für die revolutionäre Klanglichkeit der *Domestica* hängt auch zusammen – wie Adornos Rückprojektionen zeigen – mit Strauss' späterem konservativen Selbstbild als Erbwalter der klassischen Tradition und letztem Bollwerk der abendländischen Kultur. Sie hat auch zu tun mit dem verbreiteten (Selbst)Bild des Komponisten als kraftstrotzendem Vitalisten, antichristlichem Nietzscheaner, unverbesserlichem Draufgänger, Skat klopfendem Sanguiniker, bajuvarisch-hemdsärmeligem Gemütsmenschen, jovialem Snob, aristokratischem Lebemann, politischem Opportu-

⁴⁵ Walter Werbeck, Art. „Strauss, Richard“, in: *MGG Personenteil* Bd. 16, Kassel 2006 (Bärenreiter), Sp. 106.

nisten und geschäftstüchtigem Anwalt in eigener Sache. Im Fall der *Domestica* dürften die von Strauss ausgegebenen, dann wieder zurückgezogenen programmatischen Erläuterungen den Zugang zu seiner Musik eher erschwert haben. Was als Türöffner hätte dienen sollen, entpuppte sich als Verschlussriegel. Wer die Kluft zwischen Gehörtem und vorgeblich Gemeintem zu ignorieren vermag, darf in der *Symphonia domestica* freilich weiterhin das Strauss'sche Familienleben porträtiert finden. Es stellt sich nur die Frage, was er davon hat, wenn er die teils unvertraut neuen Klänge mit dem schlafenden oder greinenden Säugling identifiziert, die komplexe Doppelfuge mit den streitenden Eheleuten oder die kontrapunktischen Umarmungen von erstem und zweitem Hauptthema mit dem ehelichen Liebesspiel, statt sich auf das Erlebnis der Neuartigkeit, Qualität und Struktur der Klanglichkeiten selbst einzulassen.

Der von herausragenden Komponisten und Interpreten immer wieder erhobenen Forderung, die Meisterwerke der Tradition den konservativen Vereinnahmungen durch diejenigen zu entziehen, die sich auf sie bloß zum Zweck der Abwehr gegen die ungeliebte Moderne berufen, ist nicht nur musikwissenschaftlich mit der Revision historischer Fehl- und Vorurteile nachzukommen. Einzulösen ist dieser Anspruch vor allem praktisch durch die Musiker und Konzertveranstalter mit sinnvollen Programmzusammenstellungen aus Neu und Alt, nicht zuletzt von Strauss' *Symphonia domestica* mit zeitgenössischen Werken des 20. und 21. Jahrhunderts. Nur eine ebenso traditionsbewusste wie für die Musik der Gegenwart offene und dadurch erst eigentlich lebendige Konzertpraxis erwirbt sich mit der Vergewisserung der innovativen Aspekte der Musik der Vergangenheit zugleich ihre eigene Gegenwart und Zukunft.

Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann – Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden

von Constantin Grun (Potsdam)

Mitte der 30er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts schaffen zwei Münchner Komponisten einaktige musikdramatische Vokalwerke, die dem Dreißigjährigen Krieg wie dem Westfälischen Frieden stofflich und inhaltlich korreliert sind. Der knapp 30-jährige Karl Amadeus Hartmann komponiert 1934/35 seine Oper *Simplicius Simplicissimus* und etwa ein Jahr später (1936/37) seine Kantate *Friede Anno 48*. Dem schon siebzigjährigen Richard Strauss gelingt es mit *Friedenstag* im gleichen Zeitraum, seiner zwölften Oper Leben einzuhauchen. Eine merkwürdige Koinzidenz, die – gut 60 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs und 360 Jahre nach dem Westfälischen Frieden – zu näherer Betrachtung einlädt, ja geradezu auffordert.

Eine Koinzidenz analoger Unternehmungen also, die wiederum so merkwürdig nicht scheint, wenn man einen Blick auf den Zeitkontext wirft, der sie hervorbrachte: Neben dem mehr äußerlichen Rückbezug auf die 1630er-Kriegsjahre, welchen die 1930er-Jahre schon rein nominell anbieten – eine Analogie der Zahlen, auf welche oben genannte Werke übrigens mit ihren Uraufführungsdaten und Titeln teilweise gezielt rekurrieren¹ – ist es vor allem aber wohl die unruhige, bedrohlich zwischen Krieg und Frieden schwebende Situation selbst, welche einen solchen stofflichen Rückgriff auf den Dreißigjährigen Krieg nahegelegt haben könnte. Nicht nur die Folgen des Ersten Weltkriegs mögen die beiden Komponisten nämlich noch gespürt haben, sondern auch die Vorzeichen des Zweiten, auf welchen Adolf Hitler nach der Machtergreifung mit seiner Rüstungspolitik bedenkenlos zusteuerte. Schließlich mag es der Kampf der modernen „Glaubensrichtungen“, des Faschismus einerseits und des Kommunismus andererseits, gewesen sein, durch den man sich an die Glaubenskriege des 17. Jahrhunderts erinnert fühlte.

Jenseits solcher mehr allgemeinen Voraussetzungen, welche Hartmann und Strauss zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Thematik von Krieg und Frieden bewegt haben dürften, scheint es aber jeweils auch ganz konkrete, persönliche Anstöße gegeben zu haben, die unsere Komponisten näherhin zu ihren Unternehmungen veranlassten. Beide jedenfalls waren mit der Nazi-Regierung auch schon persönlich aneinander geraten, bevor sie sich zu ihren Werken entschlossen: Der einem „sozialistischen Humanismus“ zuneigende Hartmann, welcher der noch neuen Regierung von Anfang an mehr denn misstrauisch gegenüberstand, hatte bereits seine symphonische Dichtung *Miserae* von 1933/34 mit einer im Hinblick auf das – zu Beginn des Dritten Reichs insbesondere wohl politische Häftlinge (mithin auch Gesinnungs- und Leidensgenossen Hartmanns) aufnehmende – Konzentrationslager Dachau abgefassten deutlichen Widmung versehen:

¹ Während der Westfälische Friede bekanntlich am 24. Oktober 1648 geschlossen wurde, fand die Uraufführung von Strauss' „Friedenstag“ am 24. Juli 1938 (in der Münchner Staatsoper) statt. Hartmanns „Simplicius“ wurde erstmals in einer Radioübertragung (München) vom 2. 4. 1948 zu Gehör gebracht.

„Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht.
(Dachau 1933–34).“

Bei Strauss, der, seiner vergleichsweise konservativen Einstellung gemäß, von Anfang an weniger kritisch, ja manchmal allzu arglos gewesen sein dürfte, liegt der Fall etwas komplizierter. Hier bedurfte es anscheinend erst diverser unangenehmer Erfahrungen, um einen bis dahin noch allzu gern der edlen Einfalt und stillen Größe klassischer Stoffe nachstellenden Komponisten zu einer kritischeren, zeitbezogeneren Stellungnahme zu veranlassen²: Ausgangspunkt der Unannehmlichkeiten des stets um mindestens formelle Loyalität, ja Einvernehmlichkeit mit der nationalsozialistischen Regierung bemühten Strauss war offenbar die jüdische Abstammung seines Textdichters Stefan Zweig, von dem abzurücken er, auch auf äußeren Druck hin, kaum bereit war. (War er doch froh, nach dem Ableben Hofmannsthals einen neuen Librettisten gefunden zu haben, der ihm lag.³) In gewisser Weise saß Strauss damit also zwischen zwei Stühlen: Nämlich zwischen den vonseiten der Regierung an ihn als Repräsentanten deutscher Musikkultur gerichteten Erwartungen einerseits und der sich selbst abverlangten Treue zu seinem Librettisten andererseits. Ein lebendiges Zeugnis der daraus resultierenden Querelen vermittelt der zwischen Strauss und Zweig entstandene Briefwechsel.⁴ Aus dieser Konfliktsituation ragen folgende Ereignisse heraus (in chronologischer Folge):

Die angeblich ungefragte Ernennung Strauss' zum Reichsmusikkammerpräsidenten am 15.11.1933 durch die nationalsozialistische Regierung.⁵

Strauss' fragwürdig erscheinendes Einspringen als Ersatzdirigent für Arturo Toscanini (und andernorts auch Bruno Walter) bei den Bayreuther Festspielen 1933/34, der wegen der Ächtung jüdischer Musiker abgesagt hatte (bzw. absagen musste): (Ein Einspringen, das dem für die politische Wirkung solchen Verhaltens scheinbar blinden Komponisten zufolge, lediglich „dem Orchester zuliebe“ bzw. „Bayreuth zuliebe“ erfolgte.⁶)

Die durch die Nazi-Regierung erzwungene Absage seiner Teilnahme an den Salzburger Festspielen 1934 (Juli). Strauss hatte hier ein Orchesterkonzert und Beethovens *Fidelio* dirigieren sollen. (Solch eine Freiheits-/Revolutionsoper erschien wohl zu brisant.)⁷

Der Streit um die Genehmigung der Uraufführung der *Schweigsamen Frau* auf ein Libretto des Juden Stefan Zweig und um das Erscheinen von Zweigs Namen auf dem

² Freilich gehen die Meinungen, ob eine solche hier überhaupt vorliegt weit auseinander. Während frühere Autoren den Akzent auf der Friedenthematik gesehen haben (vgl. Dahlhaus, Carl: „Eine Ästhetik des Widerstands? Friedenstag von Richard Strauss“ (1986), in: derselbe, *Gesammelte Schriften*, Band 8) und gar eine „Rache“ Strauss' „an Hitler“ erkennen wollten (vgl. Franzpeter Messmer: *Richard Strauss*, Zürich 1994, S. 454), wurde durch spätere Autoren eine problematische Nähe zu einer der nationalsozialistischen Ideologie nahestehenden Ästhetik geltend gemacht (vgl. diesbezüglich insbesondere: Gerhard Splitt: „Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss“, in: *AfMw* 55 (1998), Heft 1, S. 238 ff. sowie Matthias Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater der NS-Zeit*, Hamburg 2004, S. 237 ff).

³ Vgl. Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Zürich 2002, S. 421.

⁴ Vgl. Richard Strauss / Stefan Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957, herausgegeben von Willi Schuh.

⁵ Gerhard Splitt hat allerdings daraufhin gewiesen, dass Strauss' Behauptung, ohne eigene Zustimmung ernannt worden zu sein, wie sie dieser in einem Brief vom 1. Januar 1947 an Lionel Barrymore aufstellte, wohl nicht haltbar ist, wie ein an Strauss gerichtetes Anfrage-Telegramm aus dem Ministerium von Joseph Goebbels vom 10. September 1933 zeigt: „REICHSMINISTER GOEBBELS BEABSICHTIGT SIE ZUM PRAESIDENTEN DER REICHSMUSIKKAMMER ZU BERUFEN ERBITTE DRAHTANTWORT OB SIE DIE BERUFUNG ANNEHMEN...“ (vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 225/226).

⁶ Vgl. Richard Strauss / Stefan Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957 (Brief Strauss' an Zweig vom 26. Juli 1934), S. 70 sowie (Brief Strauss' an Zweig vom 17. Juni 1935) S. 141/142.

⁷ Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957 (Brief Strauss' an Zweig vom 26. Juli 1934), S. 70.

Theaterzettel. (Hitler und Goebbels bleiben, angeblich wegen schlechten Wetters, der UA am 24. Juni 1935 fern).⁸

Das Abfangen eines Briefes von Strauss an Zweig (vom 17. Juni 1935; weitergeleitet an Hitler am 1. Juli 1935), mit dem sich Strauss nachhaltig von der nationalsozialistischen Ideologie distanziert.⁹

Die daraus resultierende Aberkennung der Reichsmusikkammerpräsidentschaft am 6. Juli 1935 (Strauss wird zum Rücktritt aus Gesundheitsgründen gezwungen).¹⁰

Diese Ereignisse – Hartmanns persönliche geistige Distanz sowie die Erfahrung von Dachau einerseits bzw. Strauss' mehrfaches Aneinandergeraten mit der Regierung andererseits – mögen für die beiden Komponisten Anlass genug gewesen sein, sich mit dem vonseiten der Politik geschürten martialischen Zeitgeist und insbesondere mit der Frage von Krieg und Frieden in eigenen Werken auseinander zu setzen. Naheliegend schiene es nun, einmal zu untersuchen, welche Zugangsweisen zu dem scheinbar fernliegenden, tatsächlich aber durchaus aktuellen Stoff des Dreißigjährigen Kriegs die Komponisten jeweils gefunden haben:

Hartmann greift mit seinen Werken unmittelbar auf zeitgenössische Texte des 17. Jahrhunderts zurück. Seine Oper *Simplicius Simplicissimus* nimmt drei zentrale Szenen des gleichnamigen Romans von Grimmelshausen auf, die er selbst gemeinsam mit Hermann Scherchen und Wolfgang Petzet bearbeitet hat:

1. Teil [Simplicius bei den Bauern]
„Wiese mit Baum“
2. Teil [Simplicius beim Einsiedler]
„Vorspiel“
„Wald, hinten ein Kreuz“
3. Teil [Simplicius beim Gouverneur]
„Bankett beim Gouverneur“
„Drei Tänze“
„Finale“

Umrahmt von Sprecher-Worten, die auf die historische Dimension des Dreißigjährigen Kriegs und seiner unmenschlichen Folgen (über zwei Drittel der Bevölkerung starben an Krieg, Pest oder Hunger) aufmerksam machen, führen die drei Szenen anhand der „Abenteuer“ des unbedarften Simplicius – als eine Art Christus-Figur selbst Paradigma des unschuldigen Menschen – beispielhaft die konkrete Inhumanität des Kriegsalltags vor Augen. Erwähnenswert scheint neben dem von Simplicius vorgetragenen, als Generalkritik der Gesellschaft inszenierten Baum-Gleichnis des ersten Teils auch der daraus gedanklich resultierende, auf sozialistische Agitation abstellende Bauernchor des dritten Teils („Ein gleich Gesetz, das woll'n wir han vom Fürsten bis zum Bauers-

⁸ Vgl. Strauss' „Geschichte der ‚Schweigsamen Frau‘“, sowie den Briefwechsel Strauss-Zweig (Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, Frankfurt 1957, insbesondere S. 155 ff.).

⁹ Vgl. Strauss' Brief vom 17. Juni 1935. Vgl. dazu auch: Albrecht Riethmüller: *Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss*, in: derselbe und Michael H. Kater: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber, 2004², S. 269 ff.

¹⁰ Vgl. Strauss' „Memorandum“ vom 10. Juli 1935 (Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Frankfurt 1957), S. 170 ff.).

mann...“¹¹) sowie die daraus erwachsende Schluss-Apotheose. Diese, als Illuminierung der Bühne und sodann des Zuschauerraumes sich ereignende Apotheose, ist wohl – wie auch das Werk im Ganzen – im tieferen Sinne als Erhellung, ja Aufklärung der Menschen (näherhin der Zuschauer) intendiert.¹² Das Werk – somit im Grunde ein Aufstand im wörtlichen Sinne, nämlich: ein Aufstehen gegen Krieg, Entmenschlichung und falsches Gesellschaftssystem (egal welcher Zeit) – ist erstaunlicherweise Carl Orff gewidmet, dem Hartmann zwar einerseits selbst freundschaftlich verbunden gewesen sein mag, dem er andererseits aber sein Werk doch auch als politisch-ästhetischen Gegenentwurf zu Orffs eigener – im Dritten Reich vielleicht manchmal fragwürdigen – Haltung¹³ vorgesetzt haben mag.

Auch die Musik entspricht Geist und Thematik des Werks: Die Instrumentation ist, zumindest was die Besetzung angeht¹⁴, denkbar einfach gehalten, eben simplicianisch: neben den obligatorischen Streichern lediglich einfache Bläserbesetzung. Selbst der musikalische Gestus wirkt in seiner Anmutung einfach, archaisch, ja rustikal. Dazu tragen nicht nur die Tendenzen zum Pentatonischen bei, sondern auch die gern verwendeten Quint-/Quartklänge¹⁵, Tonrepetitionen und motorischen Rhythmen¹⁶ sowie der Rekurs auf Lied-, Marsch und Tanz-Strukturen.¹⁷ In ihrer Bedeutung kaum zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang auch der Rückgriff auf traditionelles jüdisches Liedgut, das Thematik und Aussage der Oper zudem eine überzeitliche (mithin aktuelle) und authentische Dimension verleiht.¹⁸

¹¹ Vgl. Karl Amadeus Hartmann: *Simplicius Simplicissimus* (Mainz 1957), 3. Teil, Takt 568 ff. Hartmann greift hier offenbar auf ein Lied zurück, das – wohl in verschiedenen Varianten – unter dem Titel „Geyers schwarzer Haufen“ im Rahmen der Jugendbewegung um 1920 verwendet wurde und aus Versatzstücken aus dem Bauernkrieg (1525) kompiliert worden war; vgl. diesbezüglich insbesondere *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XXVII: Geistliche / kompiliert und hrsg. von Alois Payer. – Fassung vom 2005-02-14. – www.payer.de/religionskritik/karikaturen27.htm* (11. April 2008).

¹² Man bedenke: K. A. Hartmann begriff sich als Sozialist, der ursprüngliche Ideengeber des Werks, Hermann Scherchen, sich sogar als Kommunist (vgl. Lehmann, Matthias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, Hamburg 2004, S. 69). Matthias Lehmann vertritt in seiner beeindruckenden Arbeit allerdings eine Auffassung, die den Schluss der Oper als durchaus tragisch und nicht als Bote einer (sozialistischen) Lösung einstuft: „Die Bauern vollbringen nicht die von Simplicius erhoffte positive (sozialistische) Revolution, sondern begehen die gleichen kriegerischen Untaten wie ihre Gegner zuvor.“ (Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, S. 356).

¹³ Bei Michael H. Kater heißt es dazu unter anderem: „Orff engagierte sich im Kulturbetrieb des Dritten Reiches, und zwar so sehr, dass seine künstlerische und persönliche Integrität ins Zwielicht geraten musste. Das geschah durch seine Neuvertonung von Shakespeares Sommernachtstraum. Der Auftrag dazu wurde ihm vom Frankfurter NS-Kreisleiter Dr. Fritz Krebs erteilt, dem schon die Uraufführung der Carmina Burana sehr gefallen hatte. Orff wurden im Frühjahr 1938 fünftausend Mark angeboten; trotz Zeitdruck willigte er ein, und am 14. Oktober 1939 hatte das Werk unter Hermann Latenser auf der Frankfurter Opernbühne Premiere. Orff wusste genau, dass diese Auftragsarbeit das Ziel hatte, „den nicht arischen Mendelssohn aus dem Geschäftsleben ausscheiden zu lassen“, wie sich sein Verleger ihm gegenüber einmal ebenso zynisch wie unmissverständlich äußerte. Der von Antisemitismus gewiss nicht freie Hans Pfitzner hatte ein solches Ansinnen rundweg abgelehnt, und auch Richard Strauss hatte verächtlich angemerkt: „Herr Rosenberg predigt nach wie vor Weltanschauung: Resultat eine neue Musik zum Sommernachtstraum.“ (Michael H. Kater: *Die mißbrauchte Muse*, Europa Verlag 1998, zitiert nach: www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/180678/, Datum: 11. April 2008).

¹⁴ Hartmann fordert eine Flöte, eine Klarinette, ein Fagott, eine Trompete, eine Posaune, Schlagzeug und Harfe. (Karl Amadeus Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Mainz 1957)

¹⁵ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 266 ff.

¹⁶ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 284 ff.

¹⁷ Vgl. Hartmann: *Simplicius Simplicissimus*, Teil 1, Takt 1 ff. sowie Teil 3, Takt 29 ff.

¹⁸ Matthias Lehmann hat gezeigt, wie „das Zitat dieses traditionellen jüdischen Liedes [Eliahu Hanavi], dessen Text die Hoffnung auf ein baldiges Erscheinen des Messias, also die Erlösung des jüdischen Volkes ausdrückt“ und „als Solidaritätsbekundung mit den von den Nazis verfolgten Juden und als Ausdruck der Hoffnung auf eine mögliche ‚Erlösung‘ der Juden zu verstehen“ ist; vgl. Matthias Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, S. 321.

Mit seiner Kantate *Friede Anno 48* – (offenbar bewusst vieldeutig wurde die komplette Jahreszahl im Titel ausgespart) – rekurriert Hartmann ausschließlich auf Texte von Andreas Gryphius, die unter dem unmittelbaren Eindruck des Dreißigjährigen Kriegs geschrieben wurden (z. B. „Tränen des Vaterlandes“). Schon von der dichterischen Vorlage her erscheint das Werk daher als eine authentische Kritik von Krieg, Glaubensstreit und damit zusammenhängender Unmenschlichkeit. Bei übergeordneter Zweiteilung eignet dem Opus im Ganzen eine sechsteilige Binnenstruktur (wobei der sechste Binnenteil mit dem zweiten Hauptteil identisch ist). Vorangestellt ist gewissermaßen eine Art Motto, das den Grundgestus des Werks bestens zum Ausdruck bringt: „Welt, rühme was du willst, ich muß die Trübsal preisen.“¹⁹

Der sich unmittelbar anschließende erste Binnenteil²⁰ („Tränen des Vaterlandes“) bildet eine Bestandsaufnahme des Lebens und Leidens in Kriegszeiten und der damit verbundenen diversen Übel. Der zweite Binnenteil²¹ antwortet mit einer von Weltzweifel und -flucht geprägten Klage. Als thematischer und poetischer Kontrast hierzu²² erscheinen die darauf folgenden Teile drei²³ und vier²⁴ („An meine Mutter“), die als Hohelied der Liebe bzw. der weiblichen (auch mütterlichen) Tugend konzipiert sind – evtl. nach dem Vorbild Mariens („keusch“²⁵). Der fünfte Teil²⁶ erweist sich dann als Betrachtung (Hohelied?) der Geburt Jesu und ruft zur Rückbesinnung auf. Der sechste und letzte Binnenteil (= II. Hauptteil)²⁷ bringt dann die Haltung der Abkehr von Krieg und Zerrüttung („Herr es ist genug...“²⁸, homophon, d. h. verständlich und wirkungsvoll gesetzt) sowie die Bitte um Frieden („Friede“²⁹, homophon gesetzt, am Schluss mehrfach repetiert). Anders als in der Oper hier also kein agitierendes lautes³⁰, sondern ein leises, zurückgenommenes, resignatives und doch hoffendes Ende. Dieses, die „Trübsal preisende“ Werk „in Erinnerung an Alban Berg“³¹ zu setzen, mag zwar in unmittelbarem Erleben seines Todes – Berg starb am Heiligen Abend 1935 – sinnig erscheinen, könnte aber eine relativ spontane Entscheidung gewesen sein, die keine allzu weittragenden Rückschlüsse auf die Intentionen des Werks erlaubt.³²

¹⁹ Karl Amadeus Hartmann: *Friede Anno 48*, Mainz 1968, Takt 5–13.

²⁰ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 17 ff.

²¹ Hartmann: *Friede Anno 48* (Mainz 1968), Takt 131 ff.

²² Im Grunde handelt es sich um ein Gegenbild zum vorher dargestellten Kriegstreiben.

²³ Hartmann, Karl Amadeus: *Friede Anno 48*, Takt 246 ff.

²⁴ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 344.

²⁵ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 320.

²⁶ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 404 ff.

²⁷ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 502 ff.

²⁸ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 633 ff. Die Hauptsentenz „Herr, es ist genug...“ allerdings ist als eine Art Doppelfuge gesetzt und damit besonders unterstrichen.

²⁹ Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 705 ff.

³⁰ Dass das Ende der Oper, wie oben bereits angedeutet, auch etwas anders verstanden werden kann, hat allerdings Matthias Lehman gezeigt (vgl. Lehmann, Matthias: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit* [Hamburg 2004], S. 356).

³¹ Vgl. den Hartmann-Artikel im *Groves Dictionary*²⁰⁰⁰.

³² Natürlich wird Hartmann sich in seiner antikrieglerischen Gesinnung – wie sie *Friede Anno 48* ja gerade auch zum Ausdruck bringt – mit dem Kollegen (Berg) durchaus einig gewusst haben, wodurch die Widmung selbst aus einer solchen, inhaltlichen Perspektive gesehen doch ganz passend und nicht oberflächlich erscheint. Dennoch könnten auch gänzlich äußere Gründe bei der Vergabe der Widmung eine Rolle gespielt haben: Hartmann sandte sein Werk nämlich bei einem Wettbewerb der Emil-Hertzka-Gedächtnisstiftung ein, in dessen Jury unter anderem die der Zweiten Wiener Schule zuzurechnenden Persönlichkeiten Erwin Stein und Anton von Webern angehörten, deren Sympathie Hartmann mit einer solchen Widmung durchaus zu erringen vermochte. Tatsächlich brachte er es – trotz der, wie Hartmann selbst meinte, schlechten Aussichten – zu einer „lobenden Erwähnung“ seiner Arbeit (vgl. *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva* [Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1980], S. 298/299).

Bei der Besetzung – das Werk ist für Solo-Sopran, gemischten Chor und Klavier geschrieben – hat Hartmann, noch mehr als in seiner Oper, eine der Thematik entsprechende Einfachheit bevorzugt, die einem unpräzisen Ausdruck zu Diensten steht. Klanglich bestimmend ist der Wechsel von begleitetem Solo-Sopran und meist unbegleitetem homophonem A-Cappella-Chor³³. Ansonsten scheint musikalisch ein gewisser archaischer Gestus vorzuherrschen, wie er ähnlich, ja mehr noch in der Oper zu finden war. Hierzu trägt die Verwendung von Quint-/Quartakkorden³⁴ und färbenden Dissonanzen der Sekunde, Septime und None ebenso bei wie die Anklänge an Kirchentonlichkeiten. Zu verzeichnen sind darüber hinaus auch eine gewisse Neigung zu Ton- respektiver Akkordrepetition³⁵ sowie zu einer, der Thematik des Werks durchaus angemessenen, vereinzelt auftretenden Seufzer-Motivik.³⁶

Ganz anders liegt der Fall beim *Friedenstag* von Richard Strauss: Diese Oper fußt auf einem von Pedro Calderón angeregten Libretto³⁷, dessen Idee und Grundkonzeption offenbar auf Stefan Zweig zurückgeht. Ausgeführt werden musste der Text letztlich aber von dem Zürcher Philologie-Professor Joseph Gregor, den Zweig angesichts des antisemitischen Polit-Klimas Strauss' als Ersatzmann anzudienen suchte. (Eine pragmatische Lösung, in welche sich Strauss selbst übrigens nur ungern und erst nach langem Zögern hineinfinden mochte.³⁸) Anders als die oben erwähnten Werke Hartmanns – das gilt es schon einmal festzuhalten – basiert das Libretto zu Strauss' Oper also nicht auf einer literarischen Vorlage³⁹, die – zwar dem 17. Jahrhundert zugehörig – selbst unmittelbar dem Umfeld des Dreißigjährigen Kriegs entstammt, sondern auf einer, die auf diesen – und damit zugleich auf die eigene Nation – erst „umgemünzt“ wurde.⁴⁰

Es sei gestattet, den Inhalt der Oper hier kurz darzustellen, wie ihn Stefan Zweig in einem Brief an Strauss (vom 21. August 1934) selbst skizziert hat:

„Ich möchte [in meinem Textentwurf] drei Elemente [...] zusammenfassen: das Tragische, das Heroische und das Humane, ausklingend in jenen Hymnus an die Versöhnung der Völker, an die Gnade des schaffenden Aufbaus [...]. Lassen Sie meinen Plan szenisch erzählen.“

Zeit: das dreißigste Jahr des dreißigjährigen Krieges. Ort: das Innere einer Citadelle.

³³ Die Chorpasagen lassen zwar einerseits immer wieder die ansatzweise polyphone Durchführung bestimmter Motive erkennen, weisen aber mindestens ebenso viel homorhythmischen, formal freien Satz auf. Insbesondere aber die Singstimme ist es wohl, welche die Textadäquanz musikalischer Prosa bevorzugt. Das Klavier zeigt meist eine in der Regel homophone Verarbeitung bestimmter, oft rhythmisch geprägter Motive. Vgl. Hartmann, Karl Amadeus: *Friede Anno 48* (Mainz 1968).

³⁴ Vgl. nur etwa Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 79/80 oder 85.

³⁵ Vgl. beispielsweise Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 180 und 182.

³⁶ Vgl. beispielsweise Hartmann: *Friede Anno 48*, Takt 15/16, Klavierbass.

³⁷ Zweig orientierte sich bei seiner Konzeption offenbar an Calderóns Drama *El sitio de Breda*; vgl. Anna Amalie Abert: *Richard Strauss. Die Opern* (Velber 1972), S. 101.

³⁸ Solches legt der Briefwechsel zwischen Strauss und Zweig nahe (vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel* – soweit er erhalten ist. Jedoch ist damit noch nicht das letzte Wort über die eigentlichen inneren Haltungen und Motivationen der „Protagonisten“ gesagt, die womöglich nur „zwischen den Zeilen“ zu finden sind und die zu ergründen gleichwohl immer wieder unternommen wurde; vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, z. B. S. 233 oder Albrecht Riethmüller: „Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss“, in: Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, z. B. S. 275/276.

³⁹ Hierbei handelt es sich um Pedro Calderóns Drama *El sitio de Breda* von 1632; vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 225.

⁴⁰ Ursprünglich war wohl sogar eine andere Situierung des Dramas ins Auge gefasst worden, nämlich im Zusammenhang mit dem Frieden von Konstanz aus dem Jahr 1183 (von Strauss fälschlich auf das Jahr 1043 datiert) anstelle des Westfälischen Friedens zu Münster 1648; vgl. dazu Strauss' Brief an Zweig vom 2. Februar 1934; Strauss/ Zweig: *Briefwechsel*, S. 59/60.

Eine deutsche Festung wird von den Schweden belagert. Der Kommandant hat geschworen, sie lebend nicht den Feinden in die Hand fallen zu lassen. Der belagernde Kommandant hat geschworen, keinen Pardon zu üben. Es herrscht gräßliche Not in der unteren Stadt unterhalb der Citadelle. Der Bürgermeister beschwört den Kommandanten die Festung zu übergeben. Das Volk dringt ein, die verschiedensten Stimmen der Not, der Angst, des Hungers personifizieren sich [...]. Der Kommandant weicht nicht. Er läßt das Volk, das ihn verflucht, gewaltsam hinausdrängen. Allein mit seinen Offizieren und Soldaten erklärt er [dann], daß er die Festung nicht länger halten kann. Aber er wird sie nicht übergeben, sondern lieber in die Luft sprengen. Er stellt jedem frei, hinab in die Stadt zu gehen und vom Feinde Pardon zu nehmen, er [selbst] nehme ihn nicht. [...] Einige [seiner Leute] gehen, einige bleiben. [...] Es erscheint die Frau des Kommandanten. [...] Sie errät seine Absicht. [...] [Sie sucht ihm abzureden, obwohl sie seinen Eid kennt.]⁴¹ Aber sie [...] bleibt bei ihm, um mit ihm zu sterben.

Vorbereitungen zur Sprengung [...]. Letzter Abschied. Alle umarmen sich. Die Lunte wird [...] entzündet. Vollkommene Stille.

Da – ein Kanonenschuß. Alle fahren auf. Der Kommandant erwartet einen Angriff. [...] Aber kein zweiter Kanonenschuß. Alle warten. Verwundert. Beunruhigt.

Augenblick neuer starker Spannung.

Da von ferne aus einem Nachbardorf eine Glocke [...]. Dann eine zweite aus einem andern. Dann [...] eine dritte. [...] Man meldet, ein Parlamentär nahe mit einer weißen Flagge. Dann mehr und mehr Glocken. Und plötzlich von unten der Ruf: Friede. Friede ist abgeschlossen. Die Glocken brausen mehr und mehr mit dem Jubel des [...] Volkes zusammen. [...] Immer wieder die Glocken, welche die ganze Szene wie Orgel durchfluten.

Der feindliche Kommandant erscheint. Beide [Kommandanten] sehen sich finster an. Sie haben beide geschworen, sich zu vernichten. Sie treten näher. Sie reichen sich die Hand. Sie umarmen sich.

Das Volk strömt heran. Bejubelt den Kommandanten. [...] Aufbau und Versöhnung. Alle für alle. [...] Ein Stand nach dem andern nimmt das Wort. Und aus all dem erbaut sich stufenmäßig der große Chor, in dem alle Aufgaben und Errungenschaften des Völkerfriedens [...] gefeiert werden und der sich zu machtvollem Schwung im Finale entfaltet: zum Hymnus an die Gemeinschaft.

Das wäre mein Plan. Nun kann man die Idee des Völkerfriedens, wenn man will, immer verächtlich pazifistisch nennen, aber hier scheint sie mir doch ganz an das Heroische gebunden. Ich würde alles im Anonymen lassen, keine Namen geben [...], es soll alles nur Gestalt sein, Symbol und nicht einmaliges Individuum.⁴²

Bereits anhand von Zweigs skizzenhafter Darstellung wird deutlich, inwieweit das Werk von Anfang an als eine plakative Gegenüberstellung von Krieg und (plötzlichem) Frieden, mithin als großes Plädoyer für die Völkerverständigung und gegen den von oben ideologisch verordneten martialischen Zeitgeist konzipiert war. (Der Gegenwartsbezug wird ja, wie Zweig selbst es in seiner Skizze ausdrücklich fordert, durch die Anonymität und damit Austauschbarkeit der Dramatis Personae geradezu nahegelegt.) Ob die Oper – wenngleich durch die Anstöße des Nazi-Regimes beim Komponisten möglicherweise mitmotiviert – deshalb aber sogleich, wie Franzpeter Messmer vorschlug⁴³, als Strauss' „Rache“ an Hitler“ verstanden werden muss, darf jedoch infrage gestellt werden, zumal dies die überzeitliche Aussage der Oper doch vielleicht allzu sehr in den Schatten persönlicher Animositäten stellen würde. Freilich ist nicht zu leugnen, dass gerade Strauss selbst es war, der – wie sein Briefwechsel mit seinen Librettisten erkennen lässt⁴⁴ – eben diesen Stoff aus den diversen, ansonsten keineswegs gegenwartsbezo-

⁴¹ Tatsächlich heißt es in Zweigs Brief: „Sie sucht nicht ihm abzureden, da sie seinen Eid kennt.“ (Strauss / Zweig, Stefan: *Briefwechsel*, S.75). Hier von mir entsprechend der endgültigen Fassung der Oper abgewandelt; C. G.

⁴² Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Brief Stefan Zweigs an Richard Strauss vom 21. August 1934), S. 74–76.

⁴³ Vgl. Messmer: *Richard Strauss*, S. 454.

⁴⁴ Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, (Brief Strauss' an Zweig vom 2. April 1935), S. 101, (Brief Strauss' an Zweig vom 4. Mai 1935), S. 123, (Brief Strauss' an Zweig vom 8. Juni 1935), S. 139, (Brief Strauss' an Zweig vom 13. Juni 1935), S. 140, (Brief Strauss' an Zweig vom 29. Juni 1935), S. 147] sowie insbesondere Richard Strauss / Joseph Gregor: *Briefwechsel*, Salzburg 1955, (Brief Gregors an Strauss vom 3. Mai 1935), S. 21, (Brief Strauss' an Gregor vom 16. Juli 1935), S. 30.

genen Vorschlägen Zweigs mit Entschiedenheit zur Vertonung auserkor. Doch dürften hier grundsätzlichere Überlegungen und Erkenntnisse als die Aussicht auf eine künstlerisch verbrämte „Rache“ eine Rolle gespielt haben.

Näher betrachtet stellt es sich allerdings so dar, dass in der Oper neben Aspekten des „Tragischen“ und des „Humanen“, von welchen Zweig spricht, auch ein Moment blinden, menschenverachtenden Ehrgeizes, ja rigorosen Totalitarismus' deutlich wird, das sich in der Person des Zitadellen-Kommandanten verkörpert, und das mit dem von Zweig offensichtlich hierfür einst vorgesehenen Begriff des „Heroischen“ kaum zu fassen ist: Am sichtbarsten zum Ausdruck kommt es wohl in der verblendeten Antwort des Kommandanten auf die Bitte eines Prälaten um menschliche Rücksichtnahme, um den *Sieg* der Menschlichkeit:

„Sieg! Welch ein Fanal [...]! Das Wort, das mich zum höchsten Sternenfluge stachelt! Sieg! Unfaßlich, herrlicher, himmelgeborener Gedanke: Sieg! Wie leuchtest du vor mir und willst nicht, daß ich dein vergesse! Sieg, ich folge dir in meiner trübsten Stunde, Sieg, mein herrlich unnahbarer Gott!“⁴⁵

Könnte die Figur dieses selbstherrlichen Kommandanten also doch als persönliche Karikatur gemeint sein, als Karikatur eines sich verbal und material bereits zu menschenverachtendem Blitz- und Dauerkriege anschickenden „größten Feldherrn aller Zeiten“? Folglich könnte das Beispiel der umzingelten, auf Kommandantenbefehl bis zur Selbstsprengung verteidigten Zitadelle sogar als weitsichtige Antizipation eines später auf Führerbefehl „bis zur letzten Granate“ umkämpften Stalingrads gelten. – Das ginge wohlmöglich zu weit, ganz von der Hand zu weisen sind solche Analogien aber vielleicht doch nicht⁴⁶.

Gerhard Splitt und später Matthias Lehmann haben anhand solcher und ähnlicher Stellen allerdings auch gezeigt, dass die von Joseph Gregor fertiggestellte Endfassung des Librettos gerade in ihrer Figurenzeichnung zeit- und nazi-typische Klischees aufgreift, und zwar wohl allzu unkritisch, wenn nicht gar affirmativ aufnimmt⁴⁷. Den sich daraus ergebenden zwiespältigen Eindruck, den schon Carl Dahlhaus als einen dem Werk konstitutiven ansah⁴⁸, allerdings nun dahin gehend einebnen zu wollen,

⁴⁵ Strauss, Richard: *Friedenstag* (Mainz, ohne Jahreszahl), Ziffer 50 ff.

⁴⁶ Immerhin bemerkenswert, dass bereits zeitgenössische Kritiker feststellten: „Um über diese Oper ein ruhiges Wort zu sagen, müßte man sich ihrer erst erwehren können. Das erlaubt sie aber nicht. Sie hat eine Art, uns den Krieg und Heldentum, Friedenssehnsucht und Not miterleben zu lassen, daß alles, was uns je am tiefsten bewegt hat, wieder heraufkommt mit allem Sturm und Widerspruch der Gefühle. Wir sehen diesmal auf den Brettern niemand anderen als uns selber. Der Kommandant, seine Frau, der Wachtmeister, der Konstabel, der Schütze, also auch der Bürgermeister, der Prälat und die Frau aus der Menge, das sind alles wir, jede Gestalt ist ein Stück von uns...“ (Alexander Berrsch, zitiert nach: Messmer, Franzpeter, *Richard Strauss*, S. 459; Hervorhebungen in Sperrdruck von mir, C. G.) Die Nationalsozialisten sahen das anders, oder versuchten doch, es anders zu sehen, wie Franzpeter Messmer berichtet: „Diese Oper war ein Bekenntnis gegen Hitler, gegen kriegerisches Heldentum, gegen Militarismus, für die Weiblichkeit, die Liebe, das Leben. Dies war mutig und voller bayrischer Schlitzohrigkeit, denn Goebbels freute sich, daß man nun endlich einen arischen Librettisten, Joseph Gregor, gefunden hatte, und ahnte nicht, daß Zweig der geistige Vater der Oper war. Die Nazis wurden hinters Licht geführt und merkten es nicht. Hitler flog [...] zur Wiener Premiere und gab einen großen Empfang für Strauss, bei dem der Diktator als Opernkennner glänzte. Thomas Mann vermerkte es wütend in seinem Tagebuch. War Hitler zu dumm, um diese Herausforderung zu erkennen, oder wollte er sie nicht sehen? [...] Selbstverständlich sahen die regimetreuen Kritiker im Kommandanten die positive Gestalt der Oper: ‚Spätere Geschlechter werden wohl in dieser Gestalt den festesten Kern einer Straußischen Ethik erkennen. [...] schwadronierte Hans Schnoor im ‚Dresdner Anzeiger‘“ (Messmer, *Richard Strauss*, S. 458/459).

⁴⁷ Vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 237 ff. und Lehmann: *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater der NS-Zeit*, S. 228 ff.

⁴⁸ Vgl. Carl Dahlhaus: „Eine Ästhetik des Widerstands? *Friedenstag* von Richard Strauss“ (1986), in: derselbe, *Gesammelte Schriften*, Laaber 2005, herausgegeben von Hermann Danuser, Band 8, S. 609 f.

dass man die eindeutige Friedensbotschaft, die der Oper als ganzer, wie gezeigt, bereits in der ursprünglichen Konzeption Zweigs eignete und sich in wesentlichen Aspekten auch – insbesondere musikalisch und dramaturgisch – bis in die Endfassung hinein durchgehalten hat, nun lediglich als einen sich der zeittypischen Nazi-Ideologie widerspruchslos eingliedernden Aspekt unter anderen zu sehen, das ganze Werk mithin als eine Art Nazi-Machwerk einzustufen, wie Gerhard Splitt im Rekurs auf Hitlers Kriegs- bzw. Friedenspolitik der 1930er-Jahre zu versuchen scheint⁴⁹, vermag nur bedingt zu überzeugen. (Umgekehrt erscheint eine Einebnung der dem Friedensgestus der Oper entgegenstehenden problematischen, von Nazi-Klischees behafteten Figurenzeichnung durch eine Umdeutung derselben zu einer bewussten Karikatur im Sinne der oben erwähnten Interpretation Messmers vor dem Hintergrund der genannten Forschungsergebnisse kaum weniger fragwürdig.)

Eher wohl gilt es das Opus recht eigentlich als Zeugnis eben desjenigen Zwiespalts zu verstehen, in den sich die beiden Librettisten – einer womöglich mehr als der andere –, insbesondere aber wohl Strauss selbst, gedrängt sahen. Es zeugt so von einem Kompromiss zwischen eigenem Gestaltungs- und Ausdruckswillen (Friedensbotschaft) und den als notwendig empfundenen Konzessionen an den nationalsozialistischen Zeitgeist (Figuren-Zeichnung). Vor diesem Hintergrund kann es nicht weiter verwundern, dass nicht nur eine gewisse Diskrepanz zwischen Text und Musik vorhanden ist, wie sie Dahlhaus bereits konstatierte⁵⁰, sondern auch, dass Rumpf und Schluss nicht so recht aneinander passen wollen: Das glückliche Ende von Strauss' Oper kommt wie ein *Deus ex machina*⁵¹ auf alle Beteiligten herab: mit plötzlichem Glockenläuten, das den in Münster geschlossenen Frieden verkündet. Stefan Zweig selbst betont in seinem ursprünglichen Entwurf gegenüber Strauss bereits das im wörtlichen Sinne Wunderbare dieser Lösung.⁵² Sie mündet in einen finalen Jubelgesang, in dessen etwas schwülstig geratener Diktion die Zentralbegriffe „Frieden“ und „Liebesumfassen“ mit den offenbar gleichfalls positiv gemeinten Schlagworten „Aufwärts“ und „Herrschergeist“ auf fragwürdige Weise zu einem sich der staatlichen Zensur andienenden Einheits-Brei vermengt werden.⁵³ Auch kritischer anmutende Appelle (wie z. B.: „... wagt es zu denken ...“) schwingen allerdings im Unterton mit.

Auf musikalischer Seite sind es zumal Kriegsmarsch und Trauermarsch-Idiome (punktierte Rhythmen⁵⁴, schnelle, signalartige Tonrepetitionen⁵⁵), welche neben – möglicherweise nach den Beispielen aus Wagners *Parsifal*⁵⁶ geschnittenen – Glockenmotiven⁵⁷ das Bild bestimmen. Ganz anders als Hartmann wählt Strauss eine große Instrumentalbesetzung, die er natürlich in all ihren Spielarten zu nutzen weiß. Auffallend

⁴⁹ Vgl. Splitt: *Oper als Politikum. „Friedenstag“ (1938) von Richard Strauss*, S. 238 f.

⁵⁰ Vgl. Dahlhaus: *Eine Ästhetik des Widerstands! Friedenstag von Richard Strauss*, S. 607 f.

⁵¹ Dieser Begriff scheint hier über das übliche Maß einer bloßen Redewendung in besonderem Maße zuzutreffen und wurde daher auch von früheren Exegeten so oder ähnlich bereits verwendet.

⁵² Vgl. Strauss / Zweig: *Briefwechsel* (Brief Zweigs an Strauss vom 3.10.1934), S. 86.

⁵³ Vgl. Richard Strauss: *Friedenstag*, Mainz ohne Jahreszahl, Ziffer 203 ff.

⁵⁴ Vgl. beispielsweise Strauss: *Friedenstag*, Ziffer 1 ff.

⁵⁵ Vgl. beispielsweise Strauss: *Friedenstag*, Ziffer 145 ff. und Ziffer 147.

⁵⁶ Vgl. Richard Wagner: *Parsifal*, Gesamtausgabe Band 14, I (= 1. Aufzug), Takt 1150 ff. und 1611 ff. bzw. Band 14, III (= 3. Aufzug), Takt 910 ff. und 995 ff.

⁵⁷ Vgl. Strauss: *Friedenstag*, Takte 1 und 2 nach Ziffer 1 sowie Takte 1, 2, 5 und 6 nach Ziffer 2.

ist neben rustikalisierend Liedhaftem (Ziffer 71 ff.) die zunehmende Dreiklangseligkeit gegen Ende des Finales.

Stellt man die Oper Strauss' nun einmal neben die Werke Hartmanns, so ist es wohl insbesondere der recht unterschiedlich ausfallende Schluss, welcher ins Auge sticht. Vereinfacht ließe sich sagen: Hartmanns Kantate verkündet am Ende die Hoffnung auf Frieden, Hartmanns Oper ermutigt zur (revolutionären?) Herstellung des Friedens durch Schaffung einer gerechteren Welt, Strauss' Oper aber inszeniert einen Frieden, den es historisch zwar einmal gegeben hat, der aber handlungsimmanent betrachtet wie ein Wunder daherkommt und somit ein wenig künstlich wirkt. Verfehlt Strauss also mit dieser spätromantisch übersteigerten Schlussapothese – anders als die Werke Hartmanns – den Wirklichkeitsbezug, auf den sein Libretto (und zumal sein Librettist Zweig) nachweislich Anspruch erheben? Aus heutiger Sicht könnte man sagen: „ja“. Andererseits versucht Strauss' Oper ja gerade mit ihrem unrealistischen Happy-End den Wert des Friedens so plakativ vor Augen zu führen, dass die Möglichkeit und Wünschbarkeit einer besseren, nämlich friedlicheren Zukunft jedem Zuschauer aufscheinen.

Aber wie dem auch sei: Gescheitert sind sie, was die konkrete Auswirkung ihrer künstlerischen Plädoyers angeht, zunächst jedenfalls einmal beide. Wirklichkeit und Zukunft sahen im Dritten Reich jedenfalls anders aus als die Komponisten sie mit ihren Werken anvisierten: Anders als in der militärisch (und auch sonst) zunächst ausweglos scheinenden Belagerungssituation in Strauss' Oper etwa wurde in Stalingrad niemand mehr danach gefragt, ob er bleiben wolle, und es läuteten keine Glocken, die – wie Zweig in seiner Skizze noch formulierte – „die ganze Scene wie Orgel durchfluten“⁵⁸, sondern es dröhnten erbarmungslos die „Stalinorgeln“.

Wie es schließlich um das persönliche Verhältnis zwischen dem alten, weltbekannten Strauss und dem um Jahrzehnte jüngeren, vergleichsweise unbekanntem Hartmann bestellt war, ob es etwa – analog zur politischen Situation jener Zeit – ebenfalls zwischen Krieg und Frieden schwebte, lässt sich nicht leicht ermitteln. Ob sie sich persönlich näher kannten, steht dahin. Gesehen haben sie sich – wenigstens auf die Entfernung – 1924 anlässlich der Münchner Feiern zu Strauss' sechzigstem Geburtstag im Odeonsaal, bei welchen Hartmann als studentischer Chorist mitwirkte und Strauss selbst den Taktstock schwang.⁵⁹ Treffen können hätten sie sich übrigens im gleichen Jahr auch in der Stadt des Westfälischen Friedens, in welcher Strauss jedenfalls anlässlich des Cäcilienfestes weilte.⁶⁰

Während von Strauss, soweit ich sehe, keine Bemerkung zu Hartmann überliefert wurde (womöglich hat er ihn gar nicht zur Kenntnis genommen), sind von diesem immerhin einige Aussagen über den Älteren bekannt, die von einer beträchtlichen Wertschätzung zu zeugen scheinen: So verteidigt er einmal nicht nur Strauss' Festhalten an der Tonalität⁶¹, sondern bewundert auch ganz allgemein seine „Größe u.

⁵⁸ Strauss / Zweig: *Briefwechsel*, [Brief Stefan Zweigs an Richard Strauss vom 21.8.1934], S. 76.

⁵⁹ Vgl. Karl Amadeus Hartmann: *Kleine Schriften*, Mainz 1965, S. 17.

⁶⁰ Auf eine 1000 Dollar schwere Einladung des örtlichen Musikvereins hin dirigierte er ein Konzert mit eigenen Werken, das dieselbe Summe wieder einbrachte; vgl. dazu Alexander Woltering: *Das schöne Münster*, Münster 1957, Heft 10 (140 Jahre Musikverein), S. 12–14.

⁶¹ Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17/19.

Vollkommenheit“⁶² und staunt über das „Wunderwerk der Elektra-Partitur“⁶³ nicht weniger als über seine „Weltgeltung“ erringende *Così-fan-tutte*-Interpretation⁶⁴, ja nennt ihn als ersten unter seinen Vorbildern.⁶⁵ – In seine *Musica-Viva*-Konzertprogramme aufgenommen hat er Strauss allerdings nie.⁶⁶

⁶² Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Hartmann: *Kleine Schriften*, S. 17, oben.

⁶⁶ Vgl. *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva* (Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1980), S. 143/144.

KLEINE BEITRÄGE

Ernst von Gemmingen zum 250. Geburtstag

von Andreas Traub (Bietigheim)

Es ist an einen Komponisten zu erinnern, dessen schmales Œuvre, vier Konzerte für Violine und Orchester, seit 1994 veröffentlicht, aber bislang kaum bekannt geworden ist.¹ 2005 zeigte eine beeindruckende Aufführung des ersten Konzerts durch Kolja Lessing in Würzburg, dass es sich nicht um musikalische Belanglosigkeiten handeln dürfte.

Ernst von Gemmingen-Hornberg (1759–1813), letzter Direktor der reichsunmittelbaren Ritterschafft im Kanton Kraichgau und zeitweise im diplomatischen Dienst tätig, war der Onkel (sic!) des bekannten Schriftstellers, Diplomaten und Freimaurers Otto Heinrich von Gemmingen. In der Familienchronik steht: „Besondere Anlagen hatte er für die Musik, und zwar war es die Violine, auf der er eine bedeutende Fertigkeit erlangte“.² 1787 kehrte er nach Heilbronn zurück, wo er aufgewachsen war, und prägt für mehrere Jahre zusammen mit Johann Andreas Amon das Musikleben der Stadt.³ Auf Burg Hornberg fand sich seine umfangreiche Musikbibliothek, die eine Vorliebe für Kammermusik spiegelt; Streichtrios und -quartette von Haydn und Boccherini sind vorhanden, ebenso einige Erstdrucke von Mozart.⁴ Von besonderer Bedeutung sind die vier autographen Partituren seiner Violinkonzerte in A-Dur, C-Dur, D-Dur und nochmals A-Dur. Das dritte Konzert ist datiert „Hb (=Heilbronn) d. 13 Juli 1800“, das vierte „Heilbronn d. 20 Aprill (sic!) 1802“, die beiden anderen Konzerte dürften nicht wesentlich früher entstanden sein. Sie sind also Werke eines etwa 40-Jährigen, keine Ausflüsse eines jugendlichen Übermuts. Zum ersten, zweiten und vierten Konzert sind auch Stimmen vorhanden, so dass wohl eine Aufführung stattgefunden hat. Zum zweiten Konzert fand sich zudem ein Titelblatt mit einem vorgedruckten Schmuckrahmen; möglicherweise war eine Drucklegung – etwa im Verlag von Amon – beabsichtigt. Dieses bewusste Auftreten als Komponist kontrastiert merkwürdig zu der Tatsache, dass sich keine Spuren von weiteren Kompositionen erhalten haben. Es ist kaum denkbar, dass die vier Konzerte Erstlingswerke sind. Nur eine Kleinigkeit gibt es noch: Auf einem einzelnen Notenblatt stehen, ebenfalls autograph, zwei Kadenzen zu einem unbekanntem Violinkonzert in E-Dur. Sonst hat sich nach derzeitigem Wissensstand nichts Schriftliches von Ernst von Gemmingen erhalten, nicht nur keine Noten, sondern auch kein Brief, kein Dokument, keine Unterschrift. Nur ein Porträt ist vorhanden (Abb. 1).

Die Konzerte haben einen unterschiedlichen Charakter. Das zweite ist das kürzeste und klingt durchaus unbeschwert; das vierte ist das gewichtigste. Der Kopfsatz des zweiten Konzerts hat 326 Takte, der des vierten 383, und obwohl jener mit „Allegro moderato“ bezeichnet ist und dieser bei gleicher Taktvorzeichnung mit „Allegro“, wird der Interpret überlegen müssen, ob er das Tempo in jenem Satz eher etwas anzieht und in diesem etwas verbreitert. Das unterschiedliche Gewicht beider Sätze zeigt sich auch im Bau des Hauptthemas. Im zweiten Konzert sind es zwei einfache Viertakter, im vierten eine komplexe Anlage aus 6+8+4 Takten. Zwei Mittelsätze stehen in der

¹ *Ernst von Gemmingen (1759–1813) – Vier Konzerte für Violine und Orchester*, hrg. von Andreas Traub (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg Bd. 2), München 1994. In den Jahren 1999–2007 wurden zu jedem der Konzerte ein Klavierauszug, angefertigt von Siegfried Petrenz, und eine Dirigierpartitur veröffentlicht.

² Carl Wilhelm Friedrich Stocker, *Familien-Chronik der Freiherren von Gemmingen*, Heilbronn 1895, S. 282.

³ Günther Emig, *Die Musikgeschichte Heilbronn zur Mozart-Zeit*, in: *Ernst von Gemmingen* (wie Anm. 1), S. XVI–XXV.

⁴ Andreas Traub, „Die Musikbibliothek des Ernst von Gemmingen“, in: Manfred H. Schmid, *Mozart Studien* Band 3, Tutzing 1993, S. 69–78.



Ernst von Gemmingen (1759–1813).
Ölbild, 1994 auf Burg Hornberg am Neckar.

jeweils gleichnamigen Molltonart; im dritten Konzert wird der Satz als „Romance“ bezeichnet und ist ganz in diesem Charakter gehalten, im ersten Konzert beginnt er dagegen mit einem groß angelegten, „tragischen“ Unisono-Gestus und schließt mit vergleichbarem Nachdruck. Im Orchester, dem vor allem in den Eröffnungs-Tuttis der Kopfsätze ein eigenes Gewicht zukommt, verwendet Gemmingen zu den Streichern jeweils zwei Flöten (im zweiten Konzert alternativ Oboen) und zwei Hörner. Im ersten und vierten Konzert gestaltet er charakteristische Horn-Soli, im ersten Konzert das Seitenthema im Kopfsatz (T. 39 f. und T. 131 f.) und einen Einwurf im Adagio (T. 48), im vierten eine Stelle im Rahmenteil des Adagio (T. 6 f. und T. 73 f.). Vielleicht darf man hier einen „romantischen“ Hornnton erahnen.

Es sei hier nicht weiter auf Einzelheiten der vier Konzerte eingegangen.⁵ Es könnte aber sein, dass sie sich bei genauer Betrachtung und vor allem bei angemessener und begeisterter Interpretation als nicht uninteressante Teile des Repertoires an Violinkonzerten in der Zeit um 1800 erweisen. Vielleicht ergibt es sich dann auch, dass es nicht ungerechtfertigt ist, an den 250. Geburtstag von Ernst von Gemmingen zu erinnern.

⁵ Im Jahrbuch *Musik in Baden-Württemberg* 2009 wird eine kleine Studie zu den Konzerten erscheinen.

BERICHTE

Wien, 2. und 3. Oktober 2008:

„Der Begründer der neuen Symphonie. Hans Rott zum 150. Geburtstag“

von Christian Fastl, Wien

Das von der Internationalen Hans Rott Gesellschaft Wien mit Unterstützung der Österreichischen Gesellschaft für Musik (ÖGM) und der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaft in den Räumen der ÖGM veranstaltete Symposium war dem Wiener Komponisten Hans Rott gewidmet. Den Anlass gab die 150. Wiederkehr seines Geburtstages, der am 1. August 2008 zu gedenken war. Der im damaligen Wiener Vorort Braunnhirschen geborene Orgelschüler Anton Bruckners und Kompositions-Studienkollege von u. a. Gustav Mahler war im Alter von 22 Jahren psychisch erkrankt und bereits am 25. Juni 1884 in der Niederösterreichischen Landes-Irrenanstalt in Wien verstorben. Seine hinterlassenen Werke werden erst seit 1989 (Uraufführung der *Symphonie E-Dur*) in immer stärkerem Maße und inzwischen weltweit aufgeführt. Zahlreiche CD-Aufnahmen zeugen von dem allgemeinen Interesse, das auch in Büchern und Aufsätzen Niederschlag fand.

Uwe Harten (Wien), Präsident der 2002 in Würzburg gegründeten Internationalen Hans Rott Gesellschaft Wien (IHRG), gab einen kurzen Überblick über die bisherige Entwicklung der Rott-Forschung, die nach eher versteckten Anfängen in der unmittelbaren Nachkriegszeit erst in den 1990er-Jahren richtig ins Rollen gekommen ist. Neben wichtigen früheren Arbeiten fanden ebenso aktuelle Fragestellungen der Rott-Forschung Erwähnung, z. B. ob das Hauptthema des ersten Satzes der Rott-Symphonie via Bruno Walter einen Weg nach Hollywood zu Leonard Rosenman und seiner Filmmusik zu *Jenseits von Eden* gefunden haben könnte, sowie Ausblicke auf zukünftige Vorhaben. Martin Brilla (Aachen), Vizepräsident und Geschäftsführer der IHRG, berichtete vom Werden, Wachsen und Wirken der Gesellschaft, zu deren Aufgaben u. a. die Förderung von Forschung, Notenausgaben, Aufführungen und CD-Aufnahmen zählt. Als Ziele nannte Brilla die Etablierung vor allem der *E-Dur-Symphonie* Rotts als Repertoirestück, die Digitalisierung des Rott-Nachlasses und eine noch engere Kooperation mit der Bruckner- und der Mahler-Gesellschaft. Zur Information für Interessierte betreut die IHRG die Web-Seiten www.hans-rott.org sowie www.rott.de; vorerst noch Mitgliedern vorbehalten ist die Zeitschrift *Die Quarte*.

Um den Komponisten Hans Rott in seinem Wiener Umfeld besser verorten zu können, referierte Barbara Boisits (Wien) über die philosophischen, weltanschaulichen und politischen Ideen, die in Rotts Freundeskreis bzw. allgemein innerhalb der akademischen Jugend der 1870er- und 1880er-Jahre (Engelbert Pernerstorfer, Siegfried Lipiner) aktuell waren. Johannes Volker Schmidt (Frankfurt) beschäftigte sich mit Rotts (und Mahlers) Kompositionslehrer Franz Krenn und seinem Freund Rudolf Krzyzanowski. Weitere Referate des ersten Tages beschäftigten sich mit Werken Hans Rotts. Caroline Prozeller (Bonn) und Dietmar Friesenegger (Wien) gaben Einblicke in die Problematik von Rotts Liedschaffen: Nach Prozeller seien von 27 in irgendeiner Form nachweisbaren Liedern lediglich fünf einigermaßen edierbar, maximal zehn könnten aufgeführt werden. Friesenegger konnte aufgrund seiner Forschungen an Skizzen und Textvorlagen mit hoher Wahrscheinlichkeit nachweisen, dass Rott einen Liederzyklus nach Julius Wolffs *Rattenfänger von Hameln* plante. Thomas Leibnitz (Wien) brachte eine eingehende Analyse des *Streichquartetts c-Moll* von Hans Rott, die zugleich den passenden Einführungsvortrag zum Abendprogramm des Symposions darstellte: einem Kammerkonzert mit dem Israel String Quartet im Rahmen der Reihe „Musiksalon“ der Österreichischen Nationalbibliothek. Als Herausgeber der Rott-Symphonie beim Verlag Ries & Erler war Bert Hagels (Berlin) dazu berufen, satztechnische Besonderheiten zu besprechen und diese mit Anton Bruckner (vor allem *Dritte Symphonie*) und Richard Wagner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) zu vergleichen.

Am zweiten Tag beschäftigte sich auch Erwin Horn (Würzburg) mit Rotts *E-Dur-Symphonie*, freilich aus der Sicht des Bearbeiters und Organisten. Die Probleme, aber auch klangtechnischen Möglichkeiten der Übertragung der ersten beiden Sätze der Symphonie für Orgel (Horn hat diese Transkriptionen vor Kurzem auf CD eingespielt) wurden in einem sehr konzentrierten, aber auch durchaus unterhaltsamen Vortrag erörtert. Die beiden letzten Beiträge beschäftigten sich dann mit dem Themenkreis „Künstler in der Psychiatrie“: Helmuth Kreysing (Hamburg) skizzierte allgemein die Probleme, die sich bei der Bewertung von in der Psychiatrie entstandenen künstlerischen Arbeiten ergeben. Der Mediziner Hans-Roland Stegemeyer (Scheyern) schließlich gab in seinem äußerst bemerkenswerten Vortrag einen sehr guten Überblick über die Wiener Psychiatrie im 19. Jahrhundert. Historische Entwicklungsstränge, gesetzliche Grundlagen, wichtige Persönlichkeiten und Alltagsleben in geschlossenen Anstalten waren die wichtigsten Eckpunkte des Referats. Die Diagnosen zu Rotts Krankheit und Todesursache versuchte er im medizinischen Horizont der damaligen Zeit zu beleuchten, eine retrospektive Diagnose unternahm er entsprechend den aktuellen Tendenzen der medizinhistorischen Forschung nicht.

Drei kürzere Statements bildeten die Hauptgrundlage für die Schlussdiskussion des Symposions: Frank Litterscheid (Hehlen) berichtete über seine Entdeckung, dass das volkstümliche Scherzothema aus Rotts *E-Dur-Symphonie* aus dem zur damaligen Zeit sehr populären Singspiel von Alexander Baumann *Das Versprechen hinterm Herd* beruhe. Constantin Floros' (Hamburg) Statement zu Hans Rott wurde von Uwe Harten verlesen, wobei die Frage nach einer etwaigen Vorbildwirkung Rotts für Gustav Mahler im Vordergrund stand. Dieses Thema griff auch Erich Wolfgang Partsch (Wien) auf, wobei er dafür plädierte, diese Fragestellung zugunsten der Frage nach gleichen Vorbildern, Quellen und Anregungen aufzugeben, da dadurch beiden Komponisten mehr geholfen wäre.

Stuttgart, 23. und 24. Oktober 2008:

„Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld“

von Franz Kördle, Jena-Weimar

Unter der Leitung von Joachim Kremer (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) und Sönke Lorenz (Institut für geschichtliche Landeskunde der Universität Tübingen) sowie Peter Rückert (Arbeitskreis für Landes- und Ortsgeschichte, Stuttgart) fand im Hauptstaatsarchiv Stuttgart eine Tagung statt, die sich mit der Hofmusik Herzog Friedrichs I. (1557–1608) beschäftigte. Unter dem Titelzusatz „kulturelles Umfeld“ verbergte sich nicht weniger als eine umfassende und faszinierende Annäherung von unterschiedlichen fachlichen Seiten. Experten aus den Bereichen Landesgeschichte, Kunstgeschichte und Volkskunde trugen neue Forschungsergebnisse zu einem bisher wenig bearbeiteten Abschnitt der württembergischen Kulturgeschichte bei und ließen in der Summe der verschiedenen Aspekte ein ausdifferenziertes und reiches Panorama vom Hof Friedrichs I. entstehen. Die Einführung in das Tagungsthema übernahm Sönke Lorenz (Tübingen) selbst: „Herzog Friedrich I. von Württemberg (1557–1608): ein Fürst zwischen Ambition und Wirklichkeit“. Diesen historischen Einblick vertiefte Nicole Bickhoffs (Hauptstaatsarchiv Stuttgart), „Gott kann der Welschen Pracht nicht leiden‘ – Hof- und Festkultur unter Herzog Friedrich I. von Württemberg“. Anhand eines bisher wenig bekannten Gemäldes zeichnete Fritz Fischer (Stuttgart) unter dem Thema „Stuttgarter Aufbruch“ eine Fallstudie zur Kulturpolitik Herzog Friedrichs I. Dörte Schmidt (Berlin) zeigte die Stuttgarter Hofkapelle in einem ersten Vergleich „Zwischen Repräsentation und Kulturtransfer: Landgraf Moritz von Hessen und die Musik“. Stark mit Beispielen aus Kompositionen des Hofkapellmeisters Balduin Hoyoul argumentierte Andreas Traubs (Bietigheim-Bissingen) „Die Stuttgarter Hofkapelle im späten 16. Jahrhundert“. Faszinierende Belegstücke präsentierte Sabine Hesse (Stuttgart) in ihrem Beitrag „Die Neue Welt in Stuttgart:

Die Kunstkammer Herzog Friedrichs I. und der Aufzug zum Ringrennen am 23. Februar 1599“. Christine Krämer (Stuttgart) stellte mit „Jehan Bauhin, ein[en] Botaniker am Hof Friedrichs I. von Württemberg“ vor. Peter Rückert (Stuttgart) zeichnete unter dem Titel „Fürst ohne Grenzen“ ein Bild von Herzog Friedrich I. auf Reisen.

Die Tagung beschlossen drei musikhistorische Beiträge. Zunächst begab sich Joachim Kremer (Stuttgart) auf den Weg „Von Britannien bis Stuttgart“, um auf englische Musiker auf dem Kontinent um 1600 hinzuweisen, dann führte Ole Kongsted (Kopenhagen) „Die dänische Hofmusik im europäischen Kontext. Von Christian II. bis zu Christian IV. (ca. 1515–ca. 1615)“ vor. Schließlich rundete ein Blick nach Bayern durch Franz Körndles (Weimar-Jena) „Die Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso im Wettstreit mit dem Nachbarn Württemberg“ die Vergleiche der musikalischen Ensembles ab. Eine Publikation der Referate durch die Tagungsleiter ist in Vorbereitung.

Mainz, 15. November 2008:

„Entartete Musik“

von Andreas Linsenmann, Mainz

Mit ausgewählten Aspekten der Wirkungen nationalsozialistischer Politik auf das Musikleben hat sich im November eine Tagung in Mainz auseinandergesetzt. Den Rahmen dafür bot die kommentierte Rekonstruktion der 1938 bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen präsentierten Propaganda-Schau „Entartete Musik“, die, 20 Jahre nach der Konzipierung, in Mainz in einer aktualisierten Neufassung vorgestellt wurde, für die, wie bereits 1988, Albrecht Dümling verantwortlich zeichnet.

Auf der von Thorsten Hindrichs (Mainz) initiierten Tagung nahm man die wirkmächtige und nun um neuere Quellenfunde und Forschungsergebnisse ergänzte Ausstellung zum Anlass, gezielte Perspektivierungen der nationalsozialistischen Musikpolitik vorzunehmen. Zunächst legte Frank Teske (Mainz) jedoch die politische Gesamtsituation dar. Er skizzierte die nationalsozialistische Macht-Usurpation im Reich und führte das komplexe Wechselspiel von Repression, Lockung und Anpassungsbereitschaft auf die Mainzer Ebene eng. Daniel Selle (Bergheim) konkretisierte sodann die Gleichschaltungswelle der Frühphase am lokalen Beispiel der Mainzer Liedertafel. Selle, Urgroßenkel des damaligen Präsidenten der Liedertafel, Philipp Meintzinger, veranschaulichte quellennah die Strategien, mit Hilfe derer der politische Oktroi durchgesetzt und die jüdischen Mitglieder marginalisiert wurden. Darüber hinaus interpretierte er Gleichschaltung auch als Verdrängungsprozess im Musikmarkt. Astrid Konter (Frankfurt am Main) verband den lokalen Anknüpfungspunkt mit einem biographischen Ansatz und berichtete über die Exilerfahrungen des ehemaligen Direktors der Mainzer Musikhochschule, Hans Gál, der als Jude bereits im März 1933 seines Amtes enthoben wurde und nach England emigrierte. Konter berichtete vom labilen Status der unter Generalverdacht stehenden Flüchtlinge und akzentuierte vor allem die psychologische Komponente einer spannungsreichen Doppelidentität als Jude und Deutscher sowie die Polarität von geistig-kultureller Verwurzelung in Deutschland einerseits und unaufhebbarer Distanz zur neuen Heimat andererseits.

Anno Mungen (Bayreuth) plädierte anhand von Ernst Křenek's *Jonny spielt auf* für eine offensivere Heranziehung von Bildmaterial als musikhistorischer Quellenart. Mungen zeichnete die Genese des Motivs des farbigen Saxophonspielers nach – als Metapher amerikanischer Musik, perfide transformiert als ikonographisches Zeichen des vermeintlich „Entarteten“ in der Musik, sowie nach 1945 als bildlicher Repräsentant kritischer Aufarbeitung.

Peter Niedermüller (Mainz) arbeitete anhand des Genres Operette pointiert Inkohärenzen und Paradoxien nationalsozialistischer Musikpolitik heraus. Er veranschaulichte die Dynamik politisch-ästhetischer Um- und Neudeutungen und belegte, in welchem hohem Maße ideologische Begründungen schlichter Willkür unterlagen. Sophie Fetthauer (Hamburg) legte die Geschichte des Musikverlags Ernst Eulenburg während der NS-Herrschaft dar und warf damit ein Schlaglicht auf

verlags- und repertoiregeschichtliche Aspekte. Sie zeigte das zielgerichtete Ineinandergreifen von Ausschlussmechanismen und Verfolgungsmaßnahmen, die schließlich zum erzwungenen Arisierungverkauf des Musikverlags jüdischer Herkunft führte.

Andreas Linsenmann (Mainz) thematisierte die Auseinandersetzung der französischen Besatzungsmacht mit dem Erbe der NS-Musikpolitik und beleuchtete die Rolle der Musik in der französischen Umerziehungs- und Kulturpolitik in den Nachkriegsjahren. Er belegte, dass die Franzosen von einem Kausalzusammenhang zwischen dem deutschen Selbstbild einer überlegenen Musiknation und der rassistischen Superioritätsideologie ausgingen und bemüht waren, derlei Denkmuster durch eine offensive Musikpropaganda aufzubrechen. Eckhard John (Freiburg) schließlich fragte nach Strukturmerkmalen nationalsozialistischer Musikpolitik und bettete diese wiederum in eine längere historische Perspektive ein. Er betonte, dass musikalische Werke zwar grundsätzlich nicht nur Klangereignisse, sondern stets auch mit außermusikalischen Kontexten unlösbar verkoppelt seien. Eine Politisierung der Musik verband er indes vor allem mit dem 20. Jahrhundert. Die Bildung eines Oppositionsbegriffs des „Entarteten“ identifizierte er indes als nur im ideologischen Kontext des Nationalsozialismus verankert, ebenso wie den konsequenten Transfer der Diskursebene in aktives politisches Handeln – also Verfemung, Verfolgung und Ermordung.

Berlin, 18. und 19. Dezember 2008:

„Musik bei Joyce“

von Peter Moormann, Berlin

Das musikwissenschaftliche Projekt „Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?“ des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ lud im Dezember vergangenen Jahres zu einem zweitägigen Workshop ins Staatliche Institut für Musikforschung, um die Vielschichtigkeit von Musik im Werk von James Joyce zu diskutieren. In seinem Eröffnungsvortrag „Joyce, das Melos und die Sirenen“ fokussierte Albrecht Riethmüller die Musikalisierung der Sprache bei Joyce und veranschaulichte daran die besondere Bedeutung des Schriftstellers für Komponisten wie Samuel Barber und Luciano Berio.

Am folgenden Tag arbeitete Franz Michael Maier (Berlin) an einem emblematischen Melodiezitat, dem Song „Oft in the Silly Night“, die Beziehungen zwischen Joyce und Samuel Beckett heraus. Ausgehend vom Denken in Netzwerkstrukturen folgte Michael Custodis (Berlin) Spuren von Joyce im World Wide Web zu verschiedensten musikalischen Inspirationen, die von der zeitgenössischen Avantgarde über Pop- und Rockmusik bis zum Heavy Metal reichen.

Die erste, von Wilhelm Füger (Berlin) moderierte Diskussionsrunde des Workshops konzentrierte sich auf Überlegungen zur Entsprachlichung des Sprachlichen im Spätwerk des Autors und seiner Rolle als Katalysator und Ideengeber für andere Künste. In diesem Rahmen brachte Frédéric Döhl (Berlin) Überlegungen zur Wirkung von Joyce für die musikalische Alltags- und Popkultur ein; Gregor Herzfeld (Berlin) wies am Begriff der Epiphanie auf die Dissoziation von Bewusstseins- und Stimmungebenen bei Joyce hin. In der folgenden, von Albrecht Riethmüller geleiteten Gesprächsrunde, die von den Beeinflussungen von James Joyce und Thomas Mann durch Richard Wagner ihren Ausgang nahm, sah Klaus Reichert (Frankfurt am Main) auch Anknüpfungspunkte bis zur Lautpoesie von Hans G. Helms, während Hans Rudolf Vaget (Northampton, Massachusetts) anregte, über den Status „absoluter“ Musik im Œuvre des Schriftstellers noch intensiver nachzudenken, die im Vergleich zur Vokalmusik eine untergeordnete Stellung einnehme. Einen anregenden Schlusspunkt setzte Klaus Schöning (Köln), der die intensive Beschäftigung von John Cage mit der Poetik von Joyce mit unveröffentlichtem Archivmaterial dokumentierte.

Ebstorf, 25. bis 29. März 2009:

„Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern“

von Marianne Elster, Uelzen

Den liturgischen, literarischen, bildlichen und musikalischen Quellen zu Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern widmete sich das 8. Ebstorfer Kolloquium in Kloster Ebstorf (bei Uelzen), das unter der wissenschaftlichen Leitung von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main) und der Koordination der Äbtissin des Klosters Ebstorf, Erika Krüger, stand.

Voraussetzung für die Konzeption der interdisziplinären Tagung war die große Homogenität des spätmittelalterlichen Quellenbestands der sechs Benediktinerinnen- und Zisterzienserinnenklöster im ehemaligen Fürstentum Lüneburg, die nach der Reformation in evangelische Damenstifte umgewandelt wurden und als solche bis heute bestehen. In den zwölf Vorträgen aus den Bereichen Liturgiewissenschaft, Theologie, Kunstgeschichte, Germanistik und Musikwissenschaft zeichnete sich ab, dass diese Quellen in der Tat eine ganz eigene Ausprägung spätmittelalterlicher Religiosität unter den norddeutschen Frauenklöstern der Zisterzienser und Benediktiner aufweisen.

Die Liturgie erscheint dabei als wesentliche Grundlage allen klösterlichen Lebens und Wirkens, wie die Kirchenhistorikerin Gisela Muschiol (Bonn) im Hinblick auf die mittelalterliche Liturgie zu Passion und Ostern vor Augen führte. Dass diese spezielle Liturgie eine ungebrochene Kontinuität aufweist, wurde im Vortrag der Äbtissin des Klosters Seligenthal, M. Petra Articus, deutlich. Unmittelbar mit der Passions- und Osterliturgie verbunden sind die mittelalterlichen Heiligen Gräber (die Exkursion nach Kloster Wienhausen ermöglichte die Besichtigung des dort erhaltenen Holztruhen-Typus), deren liturgische und frömmigkeitsgeschichtliche Bedeutung Matthias Kloft (Frankfurt am Main/Gießen) erläuterte. Die Kunsthistorikern Susanne Wittekind (Köln) zeigte die besondere Osterthematik im Wienhäuser Nonnenchor auf, dessen Motive zum Teil im Bildprogramm der Glasmalereien des Wienhäuser Kreuzgangs wiederkehren (Olaf Siart, Potsdam, und Hans-Walter Stork, Hamburg), aber auch auf den österlichen Bildteppichen der Klöster Lüne und Wienhausen (Tanja Kohwagner-Nikolai, München) zu finden sind. Diese Übertragung biblischer und mystischer Bilder und Inhalte prägt auch die literarischen Quellen: Friedel Helga Roolfs (Münster) legte mit ihrem kodikologischen Vortrag eine neue Grundlage für die Erforschung des Wienhäuser Liederbuchs, das eine der bedeutendsten Quellen für das spätmittelalterliche geistliche Lied darstellt – aber nicht mehr, wie Roolfs anhand der Wasserzeichen herausfand, als die älteste unter diesen Liedsammlungen gelten kann.

Der Germanist und Mediävist Volker Honemann (Münster) konzentrierte sich auf eine besondere Liedgruppe aus dem Wienhäuser Liederbuch, die Kreuzlieder. Seine detaillierte inhaltlich-literarische Analyse zeigte die vielfältigen Einflüsse der Mystik, der *Devotio moderna* und der zisterziensischen Bibelexegese, aber auch des weltlichen Liedgutes auf. Aus dem Vortrag von Linda Maria Koldau ging hervor, wie solche Texte musikalisch umgesetzt wurden, welche Querverbindungen zu anderen Liedern und liturgischen Gesängen bestehen und wie das vorreformatorische österliche Liedrepertoire durch die Reformation in Gesangbüchern beider Konfessionen weiter verbreitet wurde. Dieser Vortrag bot das Gegenstück zum Konzert der Choralschola Mölln, in dem die rein liturgischen Gesänge der Passions-, Oster- und Pfingstzeit erklangen (Leitung: Volker Jänig).

Die Germanistin Henrike Lähnemann (Newcastle) fasste in ihrem Vortrag zu den Medinger Handschriften nochmals die Vielschichtigkeit dieser klösterlichen Quellen zusammen: Motive aus der Osterliturgie kehren in den Medinger Orationalia wieder und erhalten durch Randillustrationen eigene Deutungen sowie unmittelbare Bezüge zum Kloster Medingen. Mit dem abschließenden Vortrag zu liturgischen Osterspielen schlug der Germanist Jörn Bockmann (Kiel) den Bogen zurück zum Ausgangspunkt, der Liturgie als Grundlage und Kern des klösterlichen Lebens und Wirkens. Der Tagungsbericht wird unterstreichen, dass die klösterlichen „Lebenswirklichkeiten“ (Muschiol) nur von dieser Grundlage aus zu erforschen und zu verstehen sind – und dass diese Erforschung eine Interdisziplinarität erfordert, die nicht nur in der Zusammenarbeit von Experten verschiedener Disziplinen besteht, sondern die Einarbeitung jedes Einzelnen in mehrere Fachgebiete erfordert.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

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

Nachtrag Sommersemester 2009

Berlin. *Universität der Künste.* PD Dr. Christa Brüstle: Komponistinnen im 20./21. Jahrhundert – HS: Mozarts Symphonien. □ Dr. Philine Lautenschläger: PS: Gustav Mahlers Wunderhorn-Symphonien – Einführung in die Musikwissenschaft.

Freiburg. Dr. Markus Thiemel: Indische Musik – Konzepte und Rezeption.

Hamburg. In der *Historischen Musikwissenschaft* ist die Übung „Gehörbildung“ von Prof. de Greeve ausgefallen. In der *Systematischen Musikwissenschaft* sind das Seminar „Nichtlinearität, Chaos, Selbstorganisation und Stochastik in der Musikwissenschaft“ von PD Dr. Markus Abel und das HS „Stimmen populärer Musik. Geschichte, Analyse, Rezeption“ von PD Dr. Martin Pfeleiderer ausgefallen. Angeboten wurde dafür das PS „Musik als Wirtschaftsfaktor – aktuelle ökonomische Aspekte des Musikgeschäfts“ von Dr. Marc Pendzich.

Potsdam. Dr. Markus Böggemann: S: Happy New Ears: Komponieren heute – S: Lesen und Schreiben für Musikwissenschaftler – S: Repertoirekunde. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Die Welt in der Musik: Musikalische Kosmologien in der Frühen Neuzeit. □ PD Dr. Andreas Meyer: S: Einführung in die Musikethnologie. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: Geschichte der Musikgeschichten: Von Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* zum *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* – S: Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert – Von *Orfeo* zu *Euridice*: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Saarbrücken. Dr. Christoph Gaiser: PS: Das Musical nach 1940. □ Astrid Opitz, M. A.: Ü: Notationskunde – Ü: Generalbass. □ Dr. Thomas Radecke: PS: Musikästhetik – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Konzertmanagement.

Stuttgart. Prof. Dr. Bernd Clausen: PS: Von Kulturvölkern, Kulturkreisen und exotischer Musik. □ Prof. Dr. Hendrikje Maunter/Erika Baumann: Konzertmoderation. Recherche, Ausarbeitung, Präsentation. □ Dr. Anja Rosenbrock: PS: Filmmusikanalyse – HS: Kooperationen für kulturelle Bildung (gem. mit Prof. Dr. Sointu Scharenberg). □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg/Prof. Dr. Hendrikje Mautner: HS: Kooperationen für kulturelle Bildung.

Tübingen. Dr. Judith Haug: S: Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Improvisation in der abendländischen Musikgeschichte – S: Hören und Analysieren „fremder“ Musik. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: S: „Stabat Mater“-Vertonungen.

Weimar. Dr. phil. habil. Matthias Tischer: Ü: Klassiker des Schreibens über Musik. Von Augustinus bis Adorno.

Wintersemester 2009/10

Augsburg. Hans Ganzer, M. A.: Ü: Aufführungspraxis. □ N. N.: Musikgeschichte I – S/HS: Musikwissenschaft im Kontext – PS: Musikgeschichte II – PS: Analyse I – PS: Analyse II – Ü: Grundlagen der Musikwissenschaft – S/Ex: Musikgeschichte vor Ort (1).

Basel. *Historische Musikwissenschaft:* Dr. Cornelia Bartsch: V mit Koll: Musik/Geschichte/Gender – Quo vadis? Einführung in die musikwissenschaftlichen Genderstudien, ihre Geschichte, Theorie und Perspektiven. □ Prof. Dr. Margaret Bent: S: Messenpaare und Messenzyklen ca. 1400–1450: Verwandtschaft, Anordnung und Überlieferung – Ü: Die Motette von ca. 1320 bis 1450. □ Dr. Pietro Cavallotti: Ü: Helmut Lachenmanns „Musique concrète instrumentale“: Ursprung und Entwicklung einer Poetik (gem. mit der Schola Cantorum Basiliensis). □ PD Dr. Martin Kirnbauer: PS: „La prima donna del mondo“. Isabella d'Este (1474–1539) und die Musik in Mantua – Ü: Orlando di Lasso (1532–1594), princeps musicorum. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Grundlagen der Musik des Mittelalters: Choral, Liturgie, Neumen, Modalnotation. □ Dr. Dominique Müller: PS: Satzlehre III.

□ Prof. Dr. Matthias Schmidt: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – 550 – 100 – 2010: Fest- und Erinnerungskultur. Ein Praxisseminar (gem. mit Dr. Simon Obert) – S: Goethes Musik. Poetischer Klang, Vertonungen, Musiktheater (gem. mit Prof. Dr. Alexander Honold). □ PD Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) Kompositionslehre.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Forschungsfreisemester. □ Dr. Rainer Franke: Experimentelles Musiktheater: Neue Formen und Gattungen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts – PD Dr. Manuela Jahrmärker: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Anno Mungen: PS: Karneval und/als Musiktheater. □ Dr. Christine Siegert: PS: Methoden der Musikwissenschaft: das Lied. □ Dr. Saskia Maria Woyke: Musiktheater in Venedig von 1600 bis heute.

Musiktheaterwissenschaft. PD Dr. Daniel Brandenburg: PS: Wahnsinn, Poeten und Poetaster. □ Dr. Rainer Franke: S: Wie schreibe ich eine Rezension? – PS: Experimentelles Musiktheater: Neue Formen und Gattungen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts – Ü: Einführung in die Theaterwissenschaft. □ Melanie Fritsch: Ü: Schreiben und Präsentieren. □ Ulrike Hartung: S: Musik(-theater) im Kontext zeitgenössischer Kunst. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Martina Leeker: HS: Theatergeschichte des Computers. Computergeschichte des Theaters – Ü: Grundbegriffe und Methoden der Analyse von Inszenierungen I – Ü: Bewegung filmen. □ PD Dr. Marion Linhardt: Masken, Typen, Szenarien. Erscheinungsformen der Antiken- und der Commedia-dell'arte-Rezeption vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Musiktheater inszenieren: Theoretische Überlegungen – PS: Karneval und/als Musiktheater. □ PD Dr. Mathias Spohr: PS: Produktionsdramaturgie. □ Dr. Thomas Steiert: HS: Manifeste und Programme der russischen Theateravantgarde – S: Musik-, Tanz- und Theater-Festivals – Ü: Theaterkunst: Theorie und Praxis. □ Prof. Dr. Susanne Vill: HS: Die antike griechische Tragödie – S: Theater-/Kulturen in Performance – S: Richard Wagners Musikdramen in postmodernen Perspektiven – Ü: Darstellungen von Interkulturalität auf der Bühne und im Film. □ Dr. Saskia Woyke: PS: Musiktheater in Venedig von 1600 bis heute.

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. Bodo Bischoff: S: Tonsatz 2. Kontrapunkt/Gehörbildung. Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts – S: Tonsatz 3. Inventionen, Fuge und Kanon im Œuvre J. S. Bachs/Gehörbildung – S: Editionspraxis. Robert Schumanns *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* – Ausgewählte Fantasiekompositionen des 18./19. Jahrhunderts. J. S. Bach, W. A. Mozart, C. Ph. E. Bach., F. Schubert und R. Schumann – Entwicklung der Sinfonik im 19. Jahrhundert. Mendelssohn, Schumann, Brahms. □ Dr. Frédéric Döhl: S: Crossover: Analyse musikalischer Vielseitigkeit. □ Dr. Gregor Herzfeld: S: Motetten des Mittelalters – S: Musik und Gender Studies. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Dramaturgie der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts I. 1900–1949 – Inszenierung der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts I. 1900–1949. □ Dr. Michael Maier: S: Petrarca-Vertonungen – S: Guido von Arezzo. *Micrologus* – S: Igor Strawinsky – Musik und Dichtung im 20. Jahrhundert. Joyce, Proust, Sartre, Beckett und Bernhard. □ Dr. Peter Moormann: S: Kompositionsprinzipien der Filmmusik. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: S: Romantische Musik und musikalische Romantik – S: Antike Schriften zur Musik – Rhythmus. □ Lehrbeauftr. Dr. Oliver Vogel: S: Klassizismus im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: HS: Randgruppenmusik II – Musik und Ritual in der Himalaya-Region.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. h. c. Hermann Danuser: Form und Formen der Musik – Theorie und Geschichte – S: Surrealismus: die Avantgarde und die Künste (gem. mit Prof. Dr. Helmut Pfeiffer) – S: Musikalische Struktur- und Formanalyse. Übungen an Werken vom 18. bis 21. Jahrhundert – Koll: Heroismus und Post-Heroismus in der Musik. □ Dr. Christa Hasche: Performance-Konzepte. Theoretische Ansätze und historische Entwicklung im 20. Jahrhundert – Koll: Performance-Analysen. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musiksoziologie: Trends, Konzepte, Theoriefelder – S: Der ver-rückte Schumann: Leben, Krankheit, musikalische Poesie – S: Linguistische und semiotische Verfahrensweisen in der Musikanalyse – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Tobias Robert Klein: S: „So wird willigst für alles Propaganda gemacht – nur nicht für mich.“ Alexander Zemlinsky und seine Zeit. □ Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus: Koll: Medien im 20. Jahrhundert. □ Jens Gerrit Papenburg: S: Elektronische Tanzmusik. Körpermetamorphosen durch Technologie. □ Dr. Tobias Plebuch: S: Geschichte der historischen Aufführungspraxis – S: Filmmusik: von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Grundrisse einer Geschichte der europäischen Notenschriften – S: Bertolt Brecht über Musik und Musiktheater. □ Dr. Ullrich Scheideler: S: Musik in Berlin um 1810. Ein Ausstellungsprojekt (gem. mit Dr. Matthias Tischer) – Ü: Konzeption und Erstellung einer multimedialen Datenbank musikalischer Modelle, Techniken und Stile (gem. mit Erik Krummbach) – S: Musiktheoretische Grundlagen. □ Veronika Schreiegg: S: Popmusik-Journalismus. □ Dr. Boris Voigt: S: Eine Beziehung zwischen Feindschaft und Synthese: Musik und Rhetorik von der Antike bis in die frühe Neuzeit – S: Klang, Handlung, Körper: Phänomenologische Konzepte musikalischer Ästhetik. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie – S: Popmusik und Politik – S: Popmusik in der Analyse – S: Vom Stadtpfeifer zum DJ. Der Musiker im Wandel der Zeiten – Koll: Forschungskolloquium „Popmusik“.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Musiktechnologie. □ Dr. Juliana Hodkinson: S: Konstitutive Stille in der Musik. □ Prof. Dr. Janina Klassen: S: „Ma fin est mon commencement“. Musikalische Renaissance. □ Dr. Martin Knust: S: Exotische Klänge im Orchester der Jahrhundertwende. □ Prof. Dr. Heinz von Loesch: S: Von Furtwängler bis Rattle. Interpretationsanalyse auf Grundlage computergestützter Verfahren. □ Andrew Noble: S: Klangraum Berlin II. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Was ist ein „Kritischer Bericht“ – HS: Die einzige „Neunte“ – S: Das Streichquartett op. 7 von Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: S: Französische Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Robert Schmitt-Scheubel: S: Theo-

dor Lessing: Blumen, Tiere und Privatdozenten – S: Beethoven und Hegel. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* – Ü: Gestaltpsychologie und Musiktheorie – Ü: Haydn „Sturm und Drang“-Symphonien – Ü: Neo-Riemannian Theory II – Ü: Wiener Musikleben 1750–1800 – Ü: Offene Übung zur Musikalischen Satzlehre. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Pragmatische Musikanalyse – V/S/Ü: Wissenschaftliche Kulturpraxis, Teil III – S: Genderaspekte in technisch dominierter Musik und Medienkunst. □ Dr. Friederike Wißmann: S: Klangraum Berlin II – S: Carl Dahlhaus. Lektüreseminar.

Berlin. *Universität der Künste.* PD Dr. Christa Brüstle: Geschichte des Konzerts – HS: Musik und Raum – HS: Bachs Klavier- und Orgelmusik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Juliane Brauer: PS: Lieder aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern. Geschichte(n), Erinnerung und Nachwirken. □ Prof. Dr. Wolfgang Dömling: PS: Katholische Liturgie – gregorianischer Gesang – frühe Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Musik der Renaissance – HS: Oper und Musiktheater 1918–1933 – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: „Papa Haydn“ und die Sinfonie. Haydn als Sinfoniker im Europa des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Philine Lautenschläger: PS: „Il nuovo Orfeo dei nostri giorni“. Die europäische Corelli-Rezeption im 18. Jahrhundert (gem. mit Prof. Gerd Lünenbürger). □ Dr. Burkhard Meischin: PS: Wie Leiden klingt. Darstellungen des Schrecklichen in der Musik. □ Matthias Pasdzierny: PS: Singstar, Guitar Hero, Virtual Maestro & Co. Musik im und als (Computer-)Spiel – PS: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, Berlin und Deutschland. Eine thematische Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Conny Restle: PS: Michael Praetorius und die Anfänge der Instrumentenkunde. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: PS: Warum singt Sting Dowland? Zur Aneignung alter Musik im 21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Martin Supper: PS: Geschichte und Ästhetik der Elektroakustischen Musik. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Sonntags Musik. Der siebte Tag der Woche im Spiegel der Musikgeschichte. □ Verena Wilhelm: PS: Musikwissenschaft für Musiker.

Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: HS: Das romantische Klavierlied. Werkanalyse und Interpretation, dargestellt an ausgewählten Beispielen von Schumann, Brahms und Grieg – HS: Kontrapunktische Satztechniken. Studien zur Musiktheorie – HS: Struktur, Klang, Verlauf. Höranalyse klassischer und romantischer Musik. □ Dr. Ellinore Fladt: HS: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts: 1. Zwölftontechniken, 2. Modales Komponieren, 3. Verfremdungstechniken. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Analyse und Hör-Analyse von Rock- und Pop-Musik. Möglichkeiten und Grenzen. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Ragtime, Blues und ihre Rezeption in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: S: Robert Schumanns Liedkompositionen nach Heinrich Heine.

Bern. PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: Orpheus – Metamorphosen eines Mythos. □ Dr. Angela Ida De Benedictis: PS/HS: Das musikalische Theater von Luigi Nono, Luciano Berio und Bruno Maderna in den 1950er- und 1960er-Jahren. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Die Anfänge der italienischen Oper – GS: Musikalische Analyse in Beispielen – PS/HS: Perspektiven historischer und aktueller Musik in Russland. □ Prof. Dr. Alois Koch: PS/HS: Schweizer Oratorien des 20. Jahrhunderts. Finale Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. □ Dr. Denis Lomtev: PS/HS: Perspektiven historischer und aktueller Musik in Russland. □ N. N.: Einführung in die „Weltmusik“ – PS/HS: Kulturelle Anthropologie der Musik: Theorie und Methodik – PS/HS: Lateinamerikanische Populärmusik. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: PS/HS: Guillaume Du Fay – PS/HS: Die Kantate im 17. Jahrhundert – PS/HS: Die Musikkultur der Conquistadoren: Musik in Zentralamerika im 16. und frühen 17. Jahrhundert. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Gewusst wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche – GS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: V (Master): Einführung in die Sound Studies – HS: Die Musiktheorie und Musikanschauung der Antike sowie die Rezeption durch das Mittelalter – HS: Musik und Choreographie. □ Dr. Horst-Willi Groß: S/Ü (Master): Musikstrukturen. □ Dr. Volkmar Kramarz: S (Master): Einführung in die Sound Studies – S (Master): Klangkörper und Klangräume. □ Björn Müller-Bohlen, M. A.: S/Ü (Bachelor-Minor): Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bettina Schlüter: S (Bachelor-Minor): Musik in intermedialen Zusammenhängen (Musiktheater) – S (Bachelor-Minor): Musik in intermedialen Zusammenhängen (Film) – HS: Die Zusammenarbeit von Bert Brecht und Kurt Weill. □ Stephan Schmitz, M. A.: S (Bachelor-Minor): Musikalische Satztechnik und Analyse.

Bremen. Prof. Dr. Veronika Busch: S: Grundfragen der Musikpsychologie. □ Dr. Klaus Frieler: S: Grundlagen der Melodiewahrnehmung. □ Dr. Christian Höltge: S: N. N. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: S: Analyse und Literaturkunde Neuer Musik. □ Friedemann Lenz: S: Audio-visuelle Medien – Perspektiven der Systematischen Musikwissenschaft. □ Martin Morgenstern: S: Musikjournalismus in Print- und Online-Medien. □ Ezzat Nashashibi: S: Offene Arbeit im Tonstudio – S: Einsatz elektronischer Medien in Präsentationen – S: Praktisches computer-gestütztes Arrangieren – S: Musik und Medien: Produktion. Grundlagen der Audio-Produktion – S: Musik und Medien: Notation. □ Dr. Frank Nolte: S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Johanna Steiner: Ü: Einführung in die Notationskunde. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: Ü: Einführung in die Musikgeschichte – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Schein, Scheidt und Schütz: Zur Musikgeschichte im Zeitalter der Reformation – S: Die Sinfonien Ludwig van Beethovens – S: Bohuslav Martinů (1890–1959): Leben und Werk.

Detmold/Paderborn. Dr. Michael Ahlers: S: Improvisation und Kreativität (gem. mit Prof. Dr. Walter Gödden und Dr. Thomas Strauch) – S: Crossover. □ PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Miles Davis. Jazz-Pop-Rock. □ Dr. Jochen

Bonz: S: Popmusikjournalismus – S: Hören als Methode: Semiologische Popmusikanalyse. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: „Dark Side of the Tune“. Popmusik und Gewalt. □ Erich Grote: Musik-/Personalmanagement. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: Ü: BA-/MA-Projekt (gem. mit Marleen Hoffmann). □ Andreas Heye, M. Sc.: S: Einführung in die empirische Sozialforschung. □ Prof. Dr. Christoph Jacke: S: Einführung Populäre Musik und Medien – S: Visualisierte Rollenbilder in Videoclips – S: Repolitisierung von Popmusik – S: PopmusikTheoriePraxis (gem. mit Dr. Charis Göhr und Prof. Dr. Stefan Greif) – S: Pop + Text – S: Räume und Orte Populärer Musik. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte I – HS: Romantische Musikästhetik – S: Der Minnesang und seine Rezeption im 19. Jahrhundert – S: Quellentexte zur Musiktheorie und Musikästhetik I – S: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Marleen Hoffmann und N. N.). □ Johannes Kepper, M. A.: Codierungsformen von Musik. □ Dr. Marcus S. Kleiner: Storytellers: Analyse aktueller Songtexte. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: Geschichte populärer Musik I – S: Beatles. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Regionen des Exils – S: Die frühen Opern Georg Friedrich Händels – S: Charles Ives – Ü: Notation und Edition älterer Musik. □ Prof. Martin Christoph Redel: Musik im 20. und 21. Jahrhundert II. □ Torsten Sellheim: Popmusik und TV. □ Prof. Dr. Joachim Veit: S: Analyse I – Ü: MeisterWerkKurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Lydia Steiger, Prof. Dr. Rebecca Grotjahn und N. N.).

Dortmund. Dr. Thomas Erlach: S: Didaktische Reduktion im Musikunterricht – S: Operette. Eine Gattung zwischen Kunst und Kitsch – S: Katholische Kirchenmusik. Geist und Formen – S: Offene Formen im Musikunterricht. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Musik und Literatur in der Schule. Kreative Wege zur Vokalmusik – S: Liederbücher für die Schule. Analyse und Gestaltung – Ü: Komposition für (Schul-)Chor – S: Singer/Songwriter verschiedener Länder. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: Liedzyklen von Schubert bis Schönberg. □ Alexander Gurdon: PS: Dimitrij Schostakowitsch. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: Ü: Der elektroakustische Klang in seinem Verhältnis zum traditionellen Instrumentalklang: elektroakustische Komposition – Gustav Mahler: Zwischen Lied und Symphonie – S: Der elektronische Klang in ausgewählten Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Dr. Klaus Oehl: Ü: Analyse: Beethoven-Sonaten – Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis 1750 – S: Hans Werner Henze bei der RUHR.2010. Konzerte und Opernaufführungen. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Jazzgeschichte in Theorie und Praxis II. Vom Chicago-Stil zum Modern-Jazz – Streetfighting Man. Politische Rockmusik – S: Bläserklassen – S: Musikalische Regionaltopographie. □ Prof. Dr. Günther Rötter: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Burkhard Sauerwald: PS: Kunstlieder des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Musiktheaterpädagogik: Oper und Schule, Oper in der Schule – PS: Einführung in die Musikpädagogik/Musikdidaktik – S: Humor und Komik in der Musik – Geschichte der Musikerziehung. □ Dr. des. Christina Stahl: S: Musik und Medien. □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Michael Stegmann: S: Interpretationsforschung. Johann Sebastian Bach: gestern, heute, morgen – S: Radio Klassik – Musikgeschichte II. Vom Tode J. S. Bachs bis 1918 – S: Instrumentenkunde.

Dresden. Technische Universität. Katrin Bemann: Ü: Musikmanagement (gem. mit Tobias Rosenthal). □ Sebastian Biesold: HS: Quellenrecherche. □ Dr. Andreas Glöckner: HS: Quellenkunde. □ Bernhard Hentrich: HS: Historische Quellen zur Aufführungspraxis. □ Dr. Horst Hodick: S: Akustik/Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Werner Jokubeit: Ü: Musik im Hörfunk. □ HD Dr. Franz Kördle: Musikgeschichte von der Antike bis zum 16. Jahrhundert – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte bis 1600. □ Christoph Koop: Ü: Arbeit mit Noteneditionsprogrammen. □ Dr. Wolfgang Mende: S: Musikästhetik – S: Exemplarische Studien zur musikalischen Kulturwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Exemplarische Studien zur musikalischen Regionalkunde.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I – S: Musik des 20./21. Jahrhunderts (Schulmusik/Bachelor) – S: Musikgeschichte bis 1500 und Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (Schulmusik/Bachelor) – S: Notationskunde – HS: Filmmusik I. □ Prof. Dr. Michael Heineemann: S: Musikgeschichte nach 1730 (Schulmusik/Bachelor) – HS: Franz Schubert, *Winterreise* – HS Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier* – HS Symphonische Dichtung. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte bis 1800, Teil I – Europäische Musikgeschichte, Teil I (für Studierende des Studiengangs Jazz/Rock/Pop). □ Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte im 20. Jahrhundert, Teil I: 1900–1950 – HS: Perspektiven der Musik heute (gem. mit Prof. Mark Andre, Prof. Franz Martin Olbrisch und Prof. Manos Tsangaris) – S: Aufführungspraxis Neuer Musik. □ Prof. Ludger Rémy: Musikpraxis unter historischem Aspekt. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Zur musikkulturellen Bedeutung des Requiems in seiner historischen Entwicklung, dargestellt an ausgewählten Beispielen – HS: Johann Sebastian Bach und das 19. Jahrhundert. Aspekte der Bach-Rezeption im Schaffen der Komponisten und in der musikhistorischen Reflektion. □ Dr. Vitus Froesch: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: BS: Musikwissenschaftliche Konzepte – Vierhändig. Zur Sozialgeschichte des Klaviers – VS: Konzeptionen neuer Musik im 20. und 21. Jahrhundert – AS: Cage im Kontext – MS: Theorie der Filmmusik. □ Dr. Matthias Geuting: AS: Geschichte der Fugenkomposition bis 1750 – RK: Requiem-Vertonungen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. des. Achim Heidenreich: AS: Der Scelsi-Nono-Cage-Feldman-Kult. □ Dr. Manfred Heidler: Militärmusikgeschichte. Zur Geschichte geblasener Musik in deutschen Streitkräften. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: BS: Farbenmusik, Synästhesie, Intermedialität – BS: Form in der Musik – AS/MS: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“. Stationen und Modelle der Passionsvertonung. □

Dr. Heiner Klug: BS: Einführung in die Musikkultur der Romantik – RK: Romantik. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: Musik und Kirchenmusik von der Empfindsamkeit bis zur Spätromantik. □ Dr. Uwe U. Pätzold: AS: „Undercurrents – Unterströmungen“. Musikkulturen des Mittelmeerraumes und ihre Vernetzungen – RK: „Mainstreams – Hauptströme“. Referenzen auf Musikkulturen des Mittelmeerraumes in der Oper und in musikgebundenen darstellenden Künsten. □ Dr. Yvonne Wasserloos: AS: Barock – AS: Nationalmusik 1789–1945. (AS: Aufbauseminar, BS: Basisseminar, MS: Masterseminar, RK: Repertoirekunde, VS: Vorlesungsseminar)

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Norbert Abels: S: Dramaturgie. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Oper der Moderne – S: Einführung in wissenschaftliches Arbeiten – S: Notationskunde – PS: Monteverdi. □ Dr. Stefan Drees: S: Musiktheater nach 1945. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: S: Kirchenmusik in Deutschland nach 1945 – S: Händel – S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Forschungsprobleme bei Anton Bruckner. □ Dr. Gordon Kampe: PS: Literatur- und Interpretationskunde – S: Orchesterkunde. □ Prof. Dr. Stefan Klöckner: S: Gregorianik. □ Dr. Ulrich Linke: S: Heißt Falsett „falsch“? Kastraten und Countertenöre in der Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts. □ Dr. Jan Reichow: PS: Musikethnologische Analysen: Europa (inkl. Chopin, Janáček, Bartók), Ägypten, Indien, Japan, Bali. □ Dr. Claus Raab: S: Ludwig van Beethoven: Die Sinfonien. □ Prof. Hanns-Dietrich Schmidt: S: Theatergeschichte. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: S: Französische Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – S: Verfassen von Texten (Programmheftbeiträge, Rezensionen, Lexikonartikel etc.). □ Prof. Dr. Udo Sirker: S: Musikpsychologie: Musikalische Informationsverarbeitung und ihre Voraussetzungen. □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte I – Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft – S: Zemlinsky – S: Musik in Lateinamerika – S: Mozart-Inszenierungen. □ Dr. Jana Zwetschke: S: Geschichte der Fuge.

Frankfurt am Main. Diplom-Musiklehrer Jörg Ditzel: PS: Notensatz am Computer. □ Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. Martina Falletta: S: Quellen zur römischen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Kerstin Helfricht: PS: Der musikalische Diskurs à 4. Zur Geschichte des Streichquartetts von Haydn bis Schubert – S: Tradition versus Moderne. Zur Vielfalt römischer Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Ulrich Morgenstern: Europäische Volksmusik und Volksmusikforschung – PS: Musik und Gewalt. Ethnologische Aspekte – S: Populärmusik als Phänomen musikalisch pluraler Gesellschaften – HS: Musikethnologie und theoretisches Denken. Intra- und interdisziplinäre Fragestellungen. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: Wege der Analyse und Edition von Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. Mit Beispielen aus der Musikalischen Moderne – S: Christoph Willibald Glucks Opernschaffen von Konvention bis Reform – HS: Das Sololied im 18. Jahrhundert. □ PD Dr. Marion Saxer: S: Die Frauengestalten im Musiktheater Salvatore Sciarrinos. □ Britta Schulmeyer, M. A.: PS: Die Chanson. Von Gassenhauern und höfischen Weisen. □ Dr. Jochen Stolla: PS: Die Instrumente des Orchesters: Einführung in Geschichte, Akustik und Verwendung. □ PD Dr. Martin Thrun: Theorie, Geschichte und Geschichtsschreibung der Musik des 20. Jahrhunderts, Teil II – PS: Einführung in die musikalische Analyse unter Berücksichtigung von Theorien des Musikverstehens – S: Theodor Hagens Schrift *Civilisation und Musik* (1846). Eine Einführung in die Soziologie und Sozialgeschichte der Musik – HS: Die Tonkünstlerversammlungen und Feste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1861–1937) oder Die „fortschreitende Entwicklung“ deutscher Musik. □ Dr. Boris von Haken: S: Das Problem Wagner: Aspekte des Werkes und der Rezeption.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Musik und Sprache – S: Oper und Volksmusik im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Bernhard Glaßner) – PS: Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. Julia Clout: S: Neues Musiktheater. □ Carola Finkel: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Blechblasinstrumente II – PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Oliver Fürbeth: PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek, M. A.) – S: Die Sinfonien Gustav Mahlers – PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Formenlehre II. □ Julia Gerlach: S: Konzertsaal Öffentlicher Raum Elektrizitätswerk. Von Raummusik zur musikalischen Situation. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse I – S: Aspekte der Programmmusik. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Das Konzert bei Vivaldi. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Frauen mit Flügel. Leben und Werk berühmter Virtuosinnen und Komponistinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz II. □ Ernst Schlader: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Holzblasinstrumente II. □ Dr. Johannes Schmidt: S: Formenlehre I. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Stilkunde in der Musik des 20. Jahrhunderts: 1900–1950. □ Dr. Ralf-Olivier Schwarz: S: Musik und Politik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: „Noch einmal!“ Verbot und Faszination der Wiederholung in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Hörtexte für das Publikum. Musikbeschreibung in Programmheften und Konzertführern. □ PD Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Die Interpretations-Analyse. Ein besonderer Weg für die Musikwissenschaft an Musikhochschulen – S: Was ist musikalischer Ausdruck?

Musiktheorie. Thomas Enselein: HS: Händel – Haydn – Mendelssohn: Analyse ausgesuchter Werke aus den großen Oratorien. □ Volker Helbing: HS: Klassizistisches bei Debussy und Ravel. □ Robin Hoffmann: HS: Distanzen. □ Franz Kaern: HS: Stilkopien von Klaviersonaten der Wiener Klassik. □ Julian Klein: HS: Was? Kunst? Analyse/Performance. □ Ernst August Klötzke: HS: Charakterstücke und Lieder der Romantik. □ Claus Kühnl: HS: Von den Canyons zu den Sternen – Studien zum Werk Olivier Messiaens. □ Andreas Lehmann: HS: Der Choralatz im Spätbarock. □ Prof. Johannes Quint: HS: Bizets *Carmen*. □ Martin Schüttler: HS: Was ist das

Neue? □ Prof. Dr. Christian Thorau: HS: Lyrische Sprache und Musik – Lied-Analysen vom Barock bis zur Moderne.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des Mittelalters – S: Josquin Desprez: Motetten – S: E. T. A. Hoffmann und die romantische Musikästhetik (mit Prof. Dr. Günter Schnitzler). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Instrumentenkunde und musikalische Analyse – S: Bachs Konzerte – PS: Mozarts Frühwerk. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: S: Philosophie der Neuen Musik in Thomas Manns Doktor Faustus (mit Prof. Dr. W. Gruhn). □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Der Choral im Mittelalter – Geschichte und Entwicklung. □ Stefan Häußler, M. A.: PS: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation – S: Gustav Mahlers 2. Symphonie in ihrem historischen Umfeld (mit Prof. Dr. Gösta Neuwirth). □ Dr. Markus Thiemel: Musikalische Wahrnehmung, Gestaltpsychologie, Phänomenologie.

Freiburg, Hochschule für Musik. Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Europäische Orgelmusik bis 1650 – S: Geschichte der Kirchenmusik: Kirchenmusik und geistliche Musik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Filmmusik – S: Audiovisuelle Ästhetik und Analyse – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Musik im Mittelalter – S: Musikalische Alltagsgeschichte im mittelalterlichen Kloster-Raum – S: Konzepte von Musik in griechischer Antike, im Hellenismus und im lateinischen Mittelalter (Lektüre-Seminar) – Ü: Textwerkstatt Musikwissenschaft (auch Einführung in die Musikwissenschaft).

Fribourg/Schweiz. Dr. Doris Lanz: PR: „Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt“. Josef Haydns Sinfonik und der musikästhetische Diskurs seiner Zeit – HS: Kunstmusik und „Volkston“ oder: Wie national klingen die sog. „Nationalen Schulen“? □ Dr. Francois Seydoux: PR: Histoire de l'écriture musicale II – PR: Aufführungspraxis. □ Ass. Dipl. Delphine Vincent: PS: Introduction à la bibliographie musicale – Séances DVD: Literaturoper. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: PR: „La musique incluse sous les mots“ Formes de la Literaturoper dans le théâtre musical européen, 1860–1914 – PR: Histoire générale de la musique III – HS: Mise en musique de textes poétiques.

Gießen. Dr. Ralf von Appen: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit André Doehring, M. A.) – S: Podcasts zur Vermittlung musikwissenschaftlicher Inhalte. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: Einführung in die Musikpsychologie – PS/S: Jugend und Musik – S: Musikgeschmack und Musikpräferenzen – PS/S: Musik im Fernsehen. □ André Doehring, M.A.: PS: Electronic Dance Music. Musikalische, soziale, historische Dimensionen. □ Andreas Domann, M. A.: PS: Vom Fin de siècle bis zum Scheitern der Weimarer Republik. □ Dr. Markus Fahlbusch: PS/S: Instrumentales Theater – PS/S: Musik und Geräusch – PS/S: Musikkritik in Internetforen. □ Dr. Markus Frei-Hauenschild: S: Nachgemacht. Die Coverversion in der populären Musik. □ PD Dr. Richard von Georgi: PS: Musik in Computerspielen. Funktion und Bedeutung im Zusammenhang mit psychologischen Verhaltensvariablen – PS: Empirische Forschungsmethoden. □ Anja-Maria Hakim, Dipl.: PS: Psychologische Grundlagen des Musiklernens und -lehrens. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: Musik im Horrorfilm. Die Vorlesung – S: Mehrstimmige Musik 900–1400 – PS/S: Das Schriftbild der Musik – S: Béla Bartók. □ Karsten Schäfer, M. A.: PS: Einführung in die Tonstudioteknik. □ Dr. Gunnar Wiegand: PS/S: Zur Geschichte des Requiems.

Göttingen. AOR Dr. Klaus-Peter Brenner: S: Einführung in die Musikinstrumentenkunde – S: Ethnomuskologische Transkription. □ Prof. Dr. Morag J. Grant: S: Musik, Macht und Propaganda im Dritten Reich. □ Christine Hoppe, M. A.: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Alban Bergs Opern *Wozzeck* und *Lulu* und ihre literarischen Vorlagen. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie I – S: Seminar zum Bereich Musikalische Struktur und Kognition – S: Seminar Musikethnologie I – Koll: Kolloquium Musikethnologie. □ Dr. Nina Reuther: PS: Projektmodul „Musik im interkulturellen Dialog“. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: John Dunstaple und die englische Musik im 15. Jahrhundert. □ Katharina Talkner, M. A.: Ü: Paläographie I. □ Dr. Anja-Rosa Thöming: S: Marc Antoine Chapentier: *Tragédie mise en musique Médée*. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: Musik und Musikdenken zwischen Antike und Früher Neuzeit – S: Schütz – Schein – Scheidt – S: Edition und Kommentierung musiktheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts – Koll: Kolloquium Historische Musikwissenschaft. □ Meike Wiedemann, M. A.: PS: Into the charts. Vermarktung eines Tonträgers.

Graz. PS Dr. Federico Celestini: Musikhistorische Entwicklungen 03 (17./18. Jahrhundert). □ Ao. Univ.-Prof. PD Dr. Werner Jauk: PS: Soziologie der populären Musik – S: Musikpsychologische Experimente zu Musik und Medienkunst – Musikmarkt, Rezeption, Medienanalyse. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Musik & Gender. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Interdisziplinäre Musikforschung – S: Musikpsychologie. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 1: 17./18. Jahrhundert – S: Ausgewählte Probleme der Sozialgeschichte der Oper – Donizettis *Lucia di Lammermoor*. Werk und Rezeption.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: Musikgeschichte 3. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: S: Musikethnologische Regionalforschung/Musikhistorisches Seminar: „San-gita“. Die Musik Indiens und ihre kompositorische Rezeption in Europa und den USA (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe) – Spezialvorlesung aus Musikgeschichte: Musik, Glaube, Natur: Das Schaffen Olivier Messiaens (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch) – Musikgeschichte 1 – Musik nach 1900.

Institut 4 – Schlag- und Blasinstrumente. Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 1 – Ü: Computergestützte Stimmanalyse 1–2.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde 3. □ Dr. Peter Ebenbauer: Liturgik katholisch. □ Dr. Ernst Hofhansl: Spezialvorlesung Theologie 1 (gem. mit O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Karl Praßl). □ O. Univ.-Prof. Dr. Mag. Franz Karl Praßl: S: Fragen der Forschung (Seminar für DissertantInnen) – Geschichte der Kirchenmusik 1 – Gregorianische Paläographie – S: Gregorianik – Gregorianischer Choral 1 – Musikhistorische Entwicklungen 1 – Semiologie 1. □ Dr. Mag. Wolfgang Reisinger: Hymnologie katholisch 1.

Institut 9 – Schauspiel. Univ.-Prof. Regine Porsch: S: Künstlerische Interpretation II. □ O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner: S: Dramaturgie I – S: Dramaturgie I, WF – Theater- und Literaturgeschichte II – Theater- und Literaturgeschichte II, WF – Spezialvorlesung im Fach Dramaturgie: Historische Theater-Avantgarden, WF

Institut 12 – Oberschützen. Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer: Wiener Klassiker und Romantik (Musikgeschichte 3) – Kulturgeschichte des Konzerts – Haydns Oratorien – Musik nach 1900 (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). □ Dr. Bernhard Habla: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens.

Institut 13 – Ethnomusikologie. Dr. Helmut Brenner: V/Ü: Musik in Mexiko: Von der Tradition zum Kommerz – S: Das dreifache Erbe der Musik Lateinamerikas: Amerika-Europa-Afrika – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation. □ Mag. Daniel Fuchsberger: Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Mexikanische Marimba. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung) – Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – V/Ü Theorie und Praxis nicht-westlicher Musik 1 – Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Gamelan-Ensemble – Einführung in ausgewählte Musiktraditionen der Welt – S: „San-gita“. Die Musik Indiens und ihre kompositorische Rezeption in Europa und den USA. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: Transkription und Notation.

Institut 14 – Musikästhetik. Ao.Univ.-Prof. Dr. Renate Bozić: Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung – PS: Musik und Gender (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr). □ PD Dr. Federico Celestini: S: Musik und Natur. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I – Spezialvorlesung SP Kammermusik IS BA – Spezialvorlesung SP Kammermusik IS MA – Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kulturgeschichte I/Kultur- und Sozialgeschichte der Musik – S: Die Ordnung der Künste. Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozi) – S: Katharina Waldmüller. Künstlerin und Bürgerin im österreichischen Vormärz. □ Mag. Dr. Susanne Kogler: Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien.

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 1 – Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – PS: Musik und Gender – Historische Aufführungspraxis 1. □ Ao. Univ.-Prof. Mmag. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung Studio Alte Musik 1 – Historische Aufführungspraxis 3 – Historische Instrumentenkunde 1.

Institut 16 – Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte III – V: Geschichte des Jazz für IGP und Musikologie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Spezialvorlesung aus Musikgeschichte: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit (gem. mit Prof. Revers). □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Jazztheorie und Analyse. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining.

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1+3 – S: Computermusik und Multimedia 1+3 – VU: Digitale Verfahren und Klanganalyse – KE: Elektroakustische Komposition 1–4 – V/Ü: Einführung in die Computermusik 1 – V/Ü: Digitale Verfahren und Klanganalyse – PR: Projekt – PR: Toningenieur Projekt – EX: Exkursion 2. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – Ü: Sound Design 2. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI DDr. Peter Kautsch: Bauphysik und Lärm – Ü: Bauphysik und Lärm. □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Dr. Gerhard Nierhaus: V/Ü: Algorithmische Komposition – KE: Praktikum für Elektronische Musik – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Markus Noisternig: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen – LÜ: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ DI Harald Rainer: LÜ: Aufnahmetechnik 3. □ ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 1 – Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 1 – Klangsynthese 1 – Computermusiksysteme – S: Klangsynthese in Echtzeit – VU: Elektronische Klangzeugung und Musiktechnologie 1 – S: Kunst und Neue Medien – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Johann Steinecker: LÜ: Filmtone und DVD-Authoring. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Aufnahmetechnik 1 – VU: Music Information Retrieval – VU: Aufnahmenanalyse – VU: Versuchsdesign in der Psychoakustik. □ Univ.-Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – S: Musikalische Akustik – S: Seminar Modul D BAKK: Musikalische Akustik. □ DI Stefan Warum: Mehrkanaltechnik – LÜ: Mehrkanaltechnik – LÜ: Beschallungstechnik und Klangregie 2 – LÜ: Aufnahmetechnik 1 – PR: Toningenieur Projekt. □ DI Johannes Zmöllnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – LÜ: Kunst und Neue Medien – Ü: Technische

Entwicklung/Betreuung künstlerischer Arbeiten – PR: Toningenieur Projekt. □ DI Franz Zotter: PR: Toningenieur Projekt – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2.

Greifswald. Dr. des. Beate Bugenhagen: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Gattungen, Formen, Analyse. □ Dr. des. Martin Loeser: Allgemeine Musikgeschichte: Musik und Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Die musikalischen Schriften Johann Matthesons – S: Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik – S: Musik und Sprache: Schreibwerkstatt. □ Juliane Peetz: S: Aufführungspraxis des 17. Jahrhunderts. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Musik im kulturgeschichtlichen Kontext – S: Notationskunde. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Fortschritt in die Moderne oder Rückzug in die Tradition? Musik um 1910 – S: Franz Schuberts Klaviersonaten.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: S: Modellierung von Musikinstrumentenklängen – Ü: Musikpsychologische Forschungsprojekte – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Musikanalyse mittels statistischer Verfahren. □ H. Drauschke, M. A.: S: „... il mio desire è d'amarti o morire“. Das Madrigal des 16. Jahrhunderts – S: Editionspraxis. □ PD Dr. Kathrin Eberl-Ruf: S: Konzert, Publikum, Musikkritik: Die Entwicklung der musikalischen Öffentlichkeit ab 1700 – S: Zur Symphonik nach Beethoven – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Musikanalyse. □ Michael Flade: Ü: Möglichkeiten computergestützter Analyse. □ Andreas Hemming, M. A.: S: Musik und Urheberrecht auf dem Balkan. □ PD Dr. Rainer Heyink: Musikgeschichte im Überblick: Barock (1600–1750). □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Opernkritik und Kritik der Oper im 18. Jahrhundert – Ü: Schlüsseltexte der europäischen Musiktheorie – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft – Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Dr. Kathrin Schlemmer: S: Musik hören und machen: Musikpsychologie im Überblick. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: S: Aktuelle Forschung in der Musikethnologie. Musikinstrumente aus der Bronzezeit in Südostasien – Ü: Einführung in die Musikethnologie: Transkriptionsübungen und Notationskunde – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie – Musik und Ritual. □ Cordula Timm-Hartmann, M. A.: S: Historische Aufführungspraxis. □ Michael Wünsche, M. A.: S: Second Hand. Wiederverwertung von Kompositionen.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. Reinmar Emans: S: Die italienische Kantate 1600–1750 – S: Die Passionen J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Friedrich Geiger: Musik im 20. Jahrhundert – HS: Don Quijote in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Oliver Huck). □ Dr. Katharina Hottmann: S: Musikalische Lyrik und ‚privates‘ Singen: Lieder vom Barock bis zur Aufklärung. □ Prof. Dr. Oliver Huck: HS: Ereignis „Notre Dame“. □ Jun.-Prof. Dr. Tobias Janz: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Frederik Knop: S: György Ligeti's *Études pour piano* (1985–2001). □ Prof. Dr. Elvira Panaiotidi: S: Eduard Hanslick und seine Aktualität*. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Gustav Mahler – S: Oper und Moral – HS: Die „femme fragile“ in Dichtung und Musik des Fin-de-siècle: Maeterlinck und Debussy (gem. mit Prof. Dr. Solveig Malatrait) – HS: Edition früher Lieder Ernst Kreneks.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Rolf Bader: S: Raumakustik (3) (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider) – S: Stilgeschichte von Jazzrock und Fusion. □ Dipl.-Phys. Klaus Frieler: S: Punk, Postpunk und die Folgen (3). □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Einführung in die Musikethnologie*. □ Prof. Dr. Dieter Mack: HS: Musik in Bali*. □ Dr. Christiane Neuhaus: S: Neurokognitive Grundlagen von Musik und Gedächtnis*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musikpsychologie für Fortgeschrittene (3). *Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel

Hamburg. Hochschule für Musik und Theater. Prof. Dr. Beatrix Borchard: Musikgeschichte I – RV/S: Musik: Sprache der Gefühle? – S: Clara und Robert Schumann – S: Sprechen über Musik – S: Schreiben über Musik. □ Reinhard Flender: S: Ars Nova, Secunda Pratica, Neue Musik. Drei Innovationsphasen der Musikgeschichte im Vergleich. □ Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte im Überblick I. Von den Anfängen bis zur Musik im Spätabsolutismus – S: Intersoziale und interkulturelle Aneignung. Musikalische Grenz-Erforschungen – S: Nebenlinien der Liedentwicklung zwischen dem Zeitalter der Industriellen Revolution und dem Ausbruch des Neoliberalismus (ca. 1760–1980). □ Sven Hiemke: S: Beethovens Spätwerk. □ Wolfgang Hochstein: S: Erscheinungsformen der „Pop-Musik“ seit den 1950er-Jahren.

Hannover. Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Entwicklung – S: Komponistenbiografien im Film: Schubert und Schumann (gem. mit Prof. Dr. Johannes Herwig) – S: Filmkolloquium zum Seminar Komponistenbiografien im Film. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Mozart in Wien. Die Kammermusik – S: Musikalische Epochengrenzen IV: Romantik – S: Zwei Wege: Mahler und Sibelius als Symphoniker – S: Was ist eine romantische Oper? *Genoveva* vs. *Lohengrin*. □ PD Dr. Sabine Meine: S: Unterricht konzipieren, praktizieren und analysieren. Hochschuldidaktik für den wissenschaftlichen Nachwuchs. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Musikjournalistisches Projekt „pressto“ (gem. mit Prof. Dr. Gunter Reus) – S: Musik und Gedächtnis (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller) – S: Musik und Politik. □ Dr. Nina Noeske: S: An den Grenzen der Kulturen: Franz Liszt als Europäer – S: Genialität und Alterität. Eine musikalische Spurensuche in Geschichte und Gegenwart. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Vokalmusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts – S: Musik lesen – Über Musik lesen. Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Musikorte: Stadt – Konzert- und Opernhaus – Salon und Musikzimmer – Koll: Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft: Interdisziplinäre Impulse oder Profilschwächung der Disziplin? □ Sabine Sonntag: Die Oper – ein Missverständnis, Teil 1: 1600–1700 – S: Wagner: *Das Rheingold* – S: Mendelssohn Bartholdy: *Elias* – S: Victor Hugo in der Musik – S: Geschichte des Musicals. □ Carolin Stahrenberg: S: „My subject is War, and the pity of War“. Musik und Krieg im 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Matthias Tischer: S: Johann Sebastian Bach und die Folgen. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Musiktheorie Asiens – S: Vielstimmigkeit als

Aufgabe: Musikethnologie und Bürgerradio – S: Musikpädagogik und Musikethnologie: Musikinstrumente in der Schule. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick I – S: Musik im Hannover der 1950er-Jahre: Ein Oral-History-Projekt.

Heidelberg. Mauro Bertola, M. A.: PS: Musik und politische Religion in Europa und in den USA. □ Prof. Dr. Mathias Bieltz: Akustische und psychoakustische Grundlagen musikalischer Signalverarbeitung – HS: Mehrstimmiger Satz seit der Vokalpolyphonie. □ Dr. Matthew Gardner: PS: Grundlagen und Methoden wissenschaftlichen Arbeitens. Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Europäische Musikinstrumente bis ca. 1800. □ Sara Jeffe, M. A.: PS: Dies Irae: Die mittelalterliche Totensequenz in der Musikgeschichte. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Lehrkurs: Musikgeschichte in Beispielen I: 7.–19. Jahrhundert – Ü: Propädeutikum Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Messvertonungen der Wiener Klassik – PS: Hören lernen: Musikalische Interpretationen im Vergleich – HS: Programmmusik vor 1830. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Die Wahrnehmung des Fremden in der europäischen Musik (von Rameau bis Puccini) – PS: „Zeitopern“: Aktuelles und Alltägliches in Opern der 1920er-Jahre – HS: Robert Schumann und die Kammermusik seiner Zeit. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Highway 61 revisited: Regionale Zentren amerikanischer Populärmusiken. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Sounding out the other: Über die klanglichen Dimensionen unserer Vorstellung vom Anderen. □ Dr. Joachim Steinheuer: HS: Zwischen Fact und Fiction: Biopics über Musiker und Komponisten – PS: Grundkurs I – PS: Orlando di Lasso – PS: Werkanalyse II. □ Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst: Ü: Musikwissenschaftliche Editionstechniken. □ Dr. Antje Tümat: PS: Gustav Mahlers Wunderhornsinfonien – PS: Das Melodram. Geschichte einer Gattung. □ Prof. Dr. Arnold Werner-Jensen: PS: Johann Sebastian Bach und das Cembalo: Werkbetrachtung und Diskussion von Interpretationsfragen am Beispiel zentraler Werke (*Goldberg-Variationen*, Partiten u. a.).

Innsbruck. Univ.-Doz. Dr. Raymond Ammann: Alte und Neue Musik Südamerikas – PS: Musikinstrumente und ihre Systematik – S: Improvisation in ausgewählten Musikkulturen. □ Dr. Ingrid Gerlinde Czaika: PS: Musikentwicklung in Skandinavien. Vom Beginn nationaler Musikkulturen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. □ Dr. Kurt Drexel: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft PS 2 – PS: Notation I (schwarze Mensuralnotation). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung IV: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Jauk: sounds & signs. Theorien der Pop-Kultur. □ Dr. Hitomi Mori: Ü: Transkription. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Musik für Zupfinstrumente.

Karlsruhe. Hochschule für Musik. Prof. Gerald Bennett: Meisterkurs: Musikprogrammieren in C. □ Prof. Jürgen Christ/Dr. Peter Overbeck: Musikjournalismus I und II. □ Nuria Cunillera: Ü: Neue Vokalmusik. □ Prof. Dr. Denis Lorrain: Musikinformatik III – Symbolische Programmierung auf Common Lisp III – S: Musikalische Anwendungen der Symbolischen Programmierung I – S: Musikalische Anwendungen der Symbolischen Programmierung III. □ Dr. h. c. Hans C. Hachmann: Musikkritik. □ Markus Hechtle: Streifzüge durch die Musik bis 1945. Fortsetzung – S: Zur Musik nach 1945 sehen. □ Prof. Dr. Paulo Ferreira-Lopes: Musik nach 1945 II (Elektronische Musik) – Sonic Arts – S: Max/MSP für Fortgeschrittene – S: zur Vorlesung Sonic Arts. □ Eva Fodor: Ü: Dirigieren für Komponisten und Musikwissenschaftler. □ Damon Lee/Christoph Seibert: Musik in den Medien I. □ Damon Lee: Übung zur Vorlesung. □ Philipp Leiß: Ü: Programmieren in CC+. □ Rainer Lorenz: Ü: Praxis der Audio- und Medientechnik I. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Orpheus und seine Nachkommen. Eine Geschichte des europäischen Kunstgesangs – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert – Ästhetik, Analyse, Aufführungspraxis – S: Cantor und Music-Director. Bach in Leipzig. □ Rita Torres: Ü: Max/MSP. Einführenden Projekte. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Musikinformatik I. Einführung in die Grundlagen der Musikinformatik mit begleitenden Übungen – S: Musik nach 1945. Zur Geschichte der experimentellen Rockmusik – S: Musikalische Ontologie. Versuch einer Konstruktion musikalischer Wahrnehmungswelten. Eine Einführung in den Konstruktivismus – S: Elektronische Komposition und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Beethoven – S: Wilhelm Furtwängler – Komponist, Dirigent, Musikschriftsteller – S: Das Erzählen und die Künste (Musikwissenschaft im interdisziplinären Dialog). □ Anna Zassimova: Ü: Neue Klaviermusik. □ Vito Zuraj: Instrumentenkunde und Akustik II.

Kassel. Bodo Bischoff: Die Fuge. Form oder Kompositionsweise – S: Tonsatz, Kontrapunkt der Barockzeit. □ Dr. Timo Fischinger: S: Funktionale Musik. □ Prof. Dr. Jan Hemming: Methoden der Erforschung populärer Musik – S: Musikalische Präferenzen in der Lebenszeitperspektive – S: Was ist systematische Musikwissenschaft – PS: Rechte Musik. □ Rolf Peter Kleinen: S: „Vergiftet sind meine Lieder“. Rezitationswerkstatt.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Geschichte der Konzertouvertüre und die Frühzeit der Symphonischen Dichtung – S zur Vorlesung – S: Franz Schuberts Messen (3) – Ü: Vertiefende Repertoireübung zur Geschichte der Messe – Koll: Forschungskolloquium: Musik und Sprache. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Edgard Varèse: Musikalisches Denken, Kompositionstechnik, Rezeption – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Die Beethoven-Rezeption und ihre Auswirkungen auf die Geschichte des musikalischen Denkens und des Denkens über Musik – S: Beethoven-Analysen – S: Joseph Haydns Klaviersonaten (3) – Ü: Vertiefende Übung: Haydns Klaviersonaten im Interpretationsvergleich (1). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Hans-Werner Henze, *Requiem*.

Klagenfurt. Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff: PS: Musik erforschen und Musik vermitteln (Einführung in die Musikwissenschaft) – Musikgeschichte im Überblick I: Vom Mittelalter bis zum frühen Barock – S: „New

York Schools“: eine amerikanische Avantgarde nach dem 2. Weltkrieg – K: Ensemblepraxis Neue Musik – K: Musikwissenschaftliches Forschen und Schreiben für Fortgeschrittene. □ Univ.-Ass. Mag. Nico Thom: S: Musikästhetik: Dem Schönen auf der Spur (18. und 19. Jahrhundert). □ PD Dr. Steffen Schmidt: S: Das Verhältnis von Musik und Tanz seit Beginn des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Frans Brouwer: S: Music Management: Applying and assessing cultural Grants: an Art. □ Max Knoth: K: Tontechnik und Sound Design. □ Dr. Hendrikje Mautner: S: Musikvermittlung. □ Dr. Wolfgang Benedikt: S: Zahlensymbolik in der Musik, Weg oder Wahn (der Forschung). □ Dr. Larisa Vrhunc: K: Neue Musik in Slowenien und in Südosteuropa – K: Ensemblepraxis Neue Musik.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Musikgeschichte im Überblick (BA Modul 5.2) – HS: Klaviertrios der Wiener Klassiker – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (BA Modul 5.1) – Ü: Musik und Bewegung. □ Prof. Dr. Christian Speck – S: Oratorien von Händel, Bach und Haydn – HS: Programmmusik (BA Modul 6.2) – Ü: Motette und Madrigal (BA Modul 5.3).

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: Stationen der Musikgeschichte – S: Musik im Spiegel der literarischen Werke. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Forschungsfreiemester.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: PS: Musik und Sprache im 16. und 17. Jahrhundert. □ PD Dr. Hartmut Hein: HS: Im Wandel der Diskurse musikalischer Interpretation zwischen 1930 und 1990: Herbert von Karajan und seine Antipoden. □ René Michaelsen, M. A.: PS: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft – PS: „We insist – Freedom now!“ – Jazz und Bürgerrechtsbewegung in den 1960er-Jahren. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Musik und Öffentlichkeit. Historisch-gesellschaftliche Strukturen von Reproduktion, Rezeption und Distribution der Musik. □ UMD Michael Ostrzyga: PS: Musiktheorie I (Kurs A) – PS: Musiktheorie I (Kurs B) – PS: Satztechniken des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – PS: Musik und Sprache: Das Schubert-Lied – HS: Oper und Drama. Zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* – Koll: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: HS: Requiem-Kompositionen im 20. Jahrhundert.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektronische Musik aus Köln – PS: Stationen der Neuen Musik im 20. Jahrhundert – HS: Was ist gute Musik? – Koll: Kolloquium Musik der Gegenwart. □ Dr. Marcus Erbe: PS: Post/Hard/Metal/Death/Core und (k)lein bisschen heavy? Prozesse der Stabilisierung und Destabilisierung eines musikalischen Genres – HS: Neue Musik und Bildende Kunst. □ Tobias Hünermann M. A.: PS: George Crumb. □ Dr. Anselm C. Kreuzer: PS: Filmmusik – theoretische und praktische Perspektiven. □ Dr. Ralph Paland: PS: „O alter Duft aus Märchenzeit“: Traditionsbezüge in der Neuen Musik. □ Dr. Ioannis Papachristopoulos: PS: Theoretische Grundlagen des Seriellen Komponierens.

Systematische Musikwissenschaft. Son-Hwa Chang, M. A.: Ü: Einführung in die Methoden der CASM 1. □ PD Dr. Roland Eberlein: Die Entstehung der Dur-Moll-Tonalität. □ N. N.: PS: Medialität und Kommunikation. □ Dr. Michael Oehler: PS: Musikalische Performanzforschung. □ Dr. Lüder Schmidt: PS: Einführung in die Science of Music I. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Ü: Einführung in die Methoden der CASM 2 – PS: Kognitive Musikwissenschaft A: Psychologische Grundlagen – HS: Medientheorie – HS: Kognitive Modellierung – HS: Kognitive Musikwissenschaft: Theoretische Grundlagen.

Musikethnologie. Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Traditionelle Musizierpraxis am Japanischen Kaiserhof (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ Prof. Dr. Lars-Christian Koch: HS: Kulturgut digital. Das Projekt MIMO „Musical Instrument Museums Online“. □ N. N.: Musikethnologie – Ü: Methoden der Datenerhebung – PS: World Mix 1: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung – PS: Populärmusikforschung – PS: Musikethnologie – HS: Musikethnographie.

Köln. *Hochschule für Musik.* Jörg Ebrecht, M. A.: PS: Geschichte der Klaviermusik II. □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Musik und Gesellschaft I: Vom Mittelalter zur Französischen Revolution – Musikgeschichte Kölns (Ringvorlesung) – HS: Musik im Nationalsozialismus – HS: Kastraten und Countertenöre. Hohe Männerstimmen gestern und heute – K: Methodenprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: HS: Musikmetropole New York – PS: Historische Musikwissenschaft. Ein Grundkurs – K: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft – HS: Frauen in der Musik. □ Matthias Müller, M. A.: Geschichte der Populären Musik I: 1800 bis 1950. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – PS: Nordindische Kunstmusik – HS: Allgemeine Rhythmustheorie – HS: „Zeiten der Form“: Neue Theorien des Musikverstehens (gem. mit Prof. Astrid Boley) – Ü: Solkattu I/II. □ Dr. Rainer Nonnenmann: PS: Explosion der Vielfalt. Musik- und Institutionengeschichte im Köln der 1950er- bis 70er-Jahre. □ Prof. Michael Rappe: „Plausible Vielfalt“. Transkulturalität in Musik und Pädagogik (gem. mit Prof. Dr. Christine Stöger) – „Black Atlantic“. Geschichte der Afroamerikanischen und Afrokaribischen Musik (gem. mit Prof. Alfonso Garrido). □ Dr. Olaf Sanders: Bildung, Städte und Musik in den Filmen *Mystery Train* und *Ghost Dog* von Jim Jarmusch.

Leipzig. Prof. Bernd Franke: Komposition/Improvisation/Gastvorlesung. □ Dr. Birgit Heise: PS: Einführung in die musikalische Akustik – S: Musikinstrumente aus aller Welt. □ Dr. Stefan Keym: Musik um 1910: Wien, Paris, St. Petersburg – PS: Die „Idee der absoluten Musik“ im deutschen und internationalen Musik(wissenschafts)-Diskurs. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Musikalische Form, von der Anlage zur Kommunikabilität von Grenzen – PS: Minimal Music und Techno, post-heroische Ästhetiken der Repetition – S: Tonalität und Zivilisation. Musikalische Entwürfe des Menschen in der Neuzeit. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick III) – S: Der Allgemeine Deutsche Musikverein (ADMV) und das deutsche Fortschrittsbewusstsein – S: Redaktion musikwissenschaftlicher Texte. □ Dr. Salome Reiser:

S: Einführung in die Skizzenforschung. □ Dr. Gilbert Stöck: PS: Rezeptionsästhetik und musikalische Hermeneutik – S: Die Rezeption Richard Wagners bis 1900 – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Gamelan belegenjur. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Kulturen des Hörens. □ Nico Thom: PS: Ästhetische Strategien im Modern Jazz, Miles Davis und Chet Baker im Vergleich (gem. mit UMD David Timm und Reiko Brokelt).

Leipzig, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Dr. Wolfgang Gersthofer/Dr. Martin Krumbiegel/Prof. Dr. Thomas Schipperges/Prof. Dr. Martina Sichardt/Prof. Dr. Christoph Sramek: Grundkurs (V und Ü): Musikgeschichte im Überblick 1 (Musik bis 1600) und 3 (Musik des 19. Jahrhunderts). □ PD Dr. Stefan Keym: S: Klangkomposition der 1960er-Jahre. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Quellenkunde zur Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf: S: Zweite Moderne III. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: HÜS: Musikpädagogik und Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Christian Rolle, Prof. Dr. Christopher Wallbaum und N. N.) – Mozarts Kirchenmusik. □ Dr. Kateryna Shtryfanova: Vokale und instrumentale Gattungen im 15./16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martina Sichardt: S: Robert Schumann – Das Streichquartett im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: Programmsinfonie. Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert – Tschechische Musik im 19. und 20. Jahrhundert.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: Ü/S: Analyse Tanz(Musik)Theater – V/S: Geschichte des Bühnentanzes und seiner Musik – S: Theorie und Dramaturgie des Tanztheaters und seiner Musik – PR/Koll: Musiktheater-, Tanztheater- und Konzertdramaturgie.

Lübeck, Musikhochschule. Prof. Dr. Aloyse Michaely: S Musikwissenschaft/Werkkunde: *Der Ring des Nibelungen*. □ Prof. Bernd Ruf: S: Geschichte der Rock- und Popmusik. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: „Beziehungszauber“. Musik und Literatur – S: Melancholie in der Musik. □ Prof. Dr. Volker Scherliess: „Alt“ und „Neu“. Tradition und Fortschritt in der Musikgeschichte – Ü zur Vorlesung – S: Einführung ins wissenschaftliche Arbeiten. Arbeitstechniken und inhaltliche Grundfragen (mit Tutoren) – S: Werk und Aufführung. Musikalische Interpretation in Beispielen aus der Orchester- und Kammermusik.

Mainz. Jürgen Banholzer: Ü: Form und Musikalischer Satz. □ Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick IV – S: Zur Geschichte des Musikverlagswesens im 18. und 19. Jahrhundert – PS zur Vorlesung (ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte) – Ü: Hermann Kretzschmar *Führer durch den Konzertsaal*. □ Dr. Albert Gräf: S: Algorithmische Kompositionen – PS: Musikanalyse – Ü: Multimedia-Programmierung. □ Dr. Thorsten Hindrichs: PS: „Zwischen Störkraft und den Onkelz“? Musik und Rechtsextremismus. □ PD Dr. Christoph Hust: PS: Franchino Gaffurio, Johannes Tinctoris und die Musiktheorie um 1500. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: PS: Paul Hindemith – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Die Arbeit des/r Theaterdramaturgen/in. □ N. N.: Musikgeschichte vor 1600 – PS: Musikgeschichte vor 1600 – PS: Methoden und Fragestellungen der Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (Kurs A und Kurs B). □ Prof. Dr. Daniela Philippi: Methoden der Musikanalyse und Musikedition. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Sinfonische und freie Orchesterkompositionen zwischen R. Strauss und P. Hindemith.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Geistliche Musik im 18. Jahrhundert – S: Musik und Musikvermittlung nach dem Zweiten Weltkrieg – S: Musikästhetik (gem. mit Prof. Dr. Lothar Schmidt) – PS: Musik und Medien (gem. mit Andreas Trobitius). □ Dr. Panja Mücke: S: Henry Purcell – Ü: Paläographie. □ Natascha Pflaumbaum: S: Berufspraxis Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musikästhetik. □ Martin Schüttler: Ü: Einführung Musiktheorie – Ü: Instrument und Stimme. □ Andreas Trobitius: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Musikalische Terminologie.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Joseph Haydns Londoner Sinfonien. □ PD Dr. Fred Büttner: Ü: Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* (1782). □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Transkription von Popmusik – Ü: Grundlagen der Formenlehre (BA) – Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600–2000). Ein Repetitorium – Ü: Lektüre: Schönbergs Analysen eigener und fremder Werke. □ Dr. Inga Groot: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (BA). □ Prof. Dr. William Kinderman: Richard Wagner – HS: Schubert und der Wanderer – S: Die späten Streichquartette Ludwig van Beethovens – Ü: Thomas Mann und die Musik. □ Prof. Dr. Wulf Konold: HS: Die reifen Opern Giuseppe Verdis. Dramaturgie und musikalisch-theatrale Struktur – Ü: Berufspraxis für Musikdramaturgen. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Die Musik von Béla Bartók – HS: Claudio Monteverdi – PS: Joseph Haydns Streichquartette ab op. 50. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus (blockweise). □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Überblick Ältere Musikgeschichte I (BA/M. A.) – HS: Philippe de Vitry – S: Aktuelle Arbeiten zur Biologie und Psychologie der Musik – Ü: Übung zur Vorlesung Ältere Musikgeschichte (BA) – OS: Laufende Arbeiten zur älteren Musikgeschichte.

Theaterwissenschaft. Dr. Roland Felber: Koll: Oper intern: Kunst – Administration – Finanzen. □ Dr. Stefan Frey: PS II: Musical. □ Dr. Frank Halbach: PS II: Einakter der Jahrhundertwende in Oper und Schauspiel. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: HS: Künstleroperen – HS: Theatrales Dekonstruieren – die Leistung szenischer Interpretation. □ Klaus Schultz: Koll: Spielplan, Ensemble, Rollen. □ Dr. Sebastian Stauss: PS II: Jeanne d'Arc auf Bühne und Leinwand. □ Dr. Barbara Zuber: PS II: Formenlehre der Oper – Koll: Ein Spiel mit Goldoni. Werkeinrichtung Schauspiel und Musiktheater.

München, Hochschule für Musik und Theater. Prof. Dr. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik III: Beethoven und die Zeit der Romantik – HS: Joseph Haydns Londoner Sinfonien. □ Dr. Dorothea Hofmann:

Einführung in die musikalische Volkskunde – Musikgeschichte im Überblick (für Studiengang Jazz) – Sozialgeschichte der Musik: die Solistin / der Solist – PS: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte III: Musik im Zeitalter von Renaissance und Barock.

Münster. Garry Crighton: Ü: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance: Musik in den Niederlanden von 1468 bis 1619. □ Dr. Stefan Drees: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte: Geschichte des Konzerts – S: Musikpsychologie, Musiksoziologie, Musikästhetik: Fragestellungen und Forschungsperspektiven – S: Skizze, Quelle, Urtext: Editionsprobleme von Musik. □ Dr. Daniel Glowotz: S: Musiktheoretische Texte des Mittelalters und der Renaissance „Musica theoretica und Musica practica“. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Musikgeschichte im Überblick 1750–1900 – Ü: Mensuralnotation – S: Musikalische Paläographie: Quellenkundliche Übungen an Musikhandschriften (mit Exkursion) – S: Deutsche Musikhandschriften vor 1500: *Lochamer Liederbuch*, *Glogauer Musikbuch*, *Apel-Codex*. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Von Johann Nikolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* zum *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*. □ Dr. Peter Schmitz: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Guillaume Dufay und seine Zeit □ Dr. Christiane Wiesenfeldt: S: Spanische Musik im Zeitalter von Columbus – S: Musikjournalismus: Geschichte, Formen, Praxis. □ N. N.: S: Grundlagen der Musikethnologie.

Oldenburg. Rolf Ahlers: Ü: Bildjournalismus im Wandel der Zeit. □ Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: S: Von der Phonographenwalze zum Audiostreaming. Tonträger in Geschichte und Gegenwart – S/Koll: Globalize, localize: Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit – S: Staat, Markt, Zivilgesellschaft: Akteure, Interessen und Konzepte aktueller Musik- und Medienpolitik. □ Jochen Bonz: S: Sounds. □ Niklas Büdenbender: S: Einführung in die Empirische Forschung – S: Musikalische Akustik und Psychoakustik (gem. mit Prof. Dr. Gunter Kreuzt). □ Violeta Dinescu: S/Koll: Polyphonie in der Musik des 20. Jahrhunderts – S/Koll: Musik unserer Zeit, begleitende Veranstaltung zum Komponisten-Kolloquium – S: Komposition und Improvisationsmodelle mit alten und neuen Spieltechniken von Solo bis Orchesterbesetzung – Ü: KlassikJazzMix (gem. mit Bernhard Mergner) – S/Koll: Persisch-Arabische Musik – S/Koll: Komponisten-Kolloquium (gem. mit Jörg Siepermann). □ Gesa Finke: S: Schreibwerkstatt. □ PD Dr. Kadja Grönke: S/Koll: Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde*. □ Mona Gulati: S: Werben Bilder? Bilder werben! (gem. mit Stefan Harbers und Sabine Wallach). □ Sabine Himmelsbach: S: Videokunst in Deutschland von den 1960er-Jahren bis heute. □ Andreas Kölling: S: Radiopraxis. □ Prof. Dr. Gunter Kreuzt: S: Psychologie des Musikers und des Musizierens – S: Musik und Intelligenz – S: Musik und Gesundheit. □ Ingo Roden: S: Musik und Werbung. Einführung in die akustische Markenkommunikation. □ Dr. Anja Rosenbrock: S: Kreativität und Komposition im Musikunterricht. □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. □ Thomas Schopp: S: Klang, Körper, Technologie. Zur Ästhetik der Dance Music. □ Thomas Schneeberg: Projektmanagement in Schulen. □ Prof. Dr. Melanie Unsel: S: Einführung in die Musikwissenschaften – S: Komponistenbiographien in Oper und Film – S/Koll: Forschungswerkstatt: Luxemburger Komponistinnen (gem. mit Jörg Siepermann). □ Axel Weidenfeld: S: Kulturgeschichte der Musik im Überblick: Oper im 18. Jahrhundert. □ Julia Wieneke: S: Musikdidaktische Konzeptionen seit 1945.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – Die Entwicklungsgeschichte des elektronischen Klangs in der Musik des 20. Jahrhunderts – Ü: Arrangement und Live-Musik mit Computereinsatz mit Ableton Live. □ OSTr Mechthild Esch-Klemme: S: Spurensuche. Wege zum Komponisten und seinem Werk. □ Vera Anne Gehrs: S: Musikalische und sprachliche Entwicklung im Kindesalter. □ Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide: S: Benjamin Britten: *War Requiem* – V/Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick I: 1000–1720. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: Musikgeschichte II: 1750–1910 – S: Analyse und Interpretation Populärer Musik – S: Richard Wagner: Komponist und Autor – S: Operazzi – ein Ansatz der Musiktheaterpädagogik. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S/Ü: Klassische Instrumentation/Partiturspiel – Instrumentenkunde in Lehrplan und Unterrichtspraxis – „Aufbauender Musikunterricht“ nach Werner Jank. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Videobeispiele zur Vorlesung) – S: Analyse von Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. □ Ildiko Keikutt-Licht: S: Paul Whiteman, ein (un)vergessener Entertainer. □ Prof. Dr. Christoph Louven: Koll: Aktuelle Literatur und Forschungsvorhaben in der Systematischen Musikwissenschaft – S: Grammatik der Musik – S: Grundlagen der Musiksoziologie – Tonsysteme, Stimmungen, Intonationen im Wandel der Zeit. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Ausdruckstanz und Tanztheater im 20. und 21. Jahrhundert – S: Psychologie des Musiklernens – S: Musik und Tanz in Jugendkulturen. □ StD Ludger Rehm: S: Didaktische Modelle und Methoden des Musikunterrichts ab 1945. □ Joachim Siegel: S/Ü: Stimmphysiologie / Singen und Sprechen. □ Peter Witte: S: Schulpraktisches Arrangieren (Klassenunimusk).

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Repertoirekunde: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – Ü: Musikbiographik im 19. Jahrhundert. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mehrhörigkeit in Italien und Deutschland. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte IV (Romantik und Moderne) – The English oratorios of G. F. Handel (in englischer Sprache) – HS: Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377) – PS: Kammermusikalische Werke von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Die Musik der Bach-Söhne – HS: Funktionsharmonische Analysen – PS: Notations- und Quellenkunde II (15.–16. Jahrhundert) – Ü: Lektüre- und Hörstunde zur Vorlesung „Die Musik der Bach-Söhne“. □ Dr. Andreas

Pfisterer: Elemente der klassischen Sonatenform – PS: Georg Philipp Telemann (1681–1767). □ Dr. Michael Wackerbauer: Instrumentenkunde.

Saarbrücken. Marguerite Donlon: Ü: Introduction into Ballet. □ PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick I (Antike bis 18. Jahrhundert) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Stephanie Klauk: PS: Stimmungen und Temperatur. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: HS: Die Opéra comique vom Buffonienstreit bis zur Julimonarchie – PS: Einführung in die Musikikonographie – Ü: Die evangelische Kirchenmusik um 1700. □ Astrid Opitz, M. A.: Ü: Notationskunde. □ Dr. Thomas Radecke: PS: Methodenfragen der Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die Analyse. □ Dr. Frank Reinisch: PS: Ludwig van Beethovens *Neunte Symphonie*. Werk und Wirkung – Ü: Musikverlage. Geschichte, Struktur, Praxis.

Salzburg, Paris-Lodron-Universität. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: aus der Musikethnologie / Systematischen Musikwissenschaft – Medien und Kunst. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 1 – Ü: Historische Satzlehre 3. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Einführung in die Tanzwissenschaft – PS: Tanzwissenschaft. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: S: aus der Tanzwissenschaft – Ü: Tanzanalyse. □ N. N.: Ü: Notationskunde 2 – P: Berufsspezifische Anwendungen. □ Dr. Ulrich Mosch: Musikhistorische Spezialgebiete. □ N. N.: Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete. □ U.-Ass. Dr. Maike Smit: PS: Musikwissenschaft – Ü: Lesen und Hören. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 5 – S: aus der Historischen Musikwissenschaft.

Salzburg, Universität Mozarteum. Ao. Univ.-Prof. Dr. Joachim Brügg: Geschichte der Klaviermusik – Musikgeschichte 1 – S: Liedanalyse. □ Ao.Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzler: S: Musikgeschichte 6 (ab 1900) – Musikgeschichte 3 – S: Interpretations- und Rezeptionsforschung. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: KV: Geschichte im Lied – Liedgeschichte(n). Von der Renaissance bis zur Popkultur (LV im Rahmen der Kooperation mit PLUS) – S: Musikgeschichte 5 (ab 1900). Von der Romantik ins 20. Jahrhundert (LV im Rahmen der Kooperation mit PLUS) – S: Musikgeschichtliches Seminar (LV im Rahmen der Kooperation mit PLUS) – Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik 1 – Ü: Technik wissenschaftlichen Arbeitens – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Historische Volksmusikforschung. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Krakauer: Einführung in die Musikethnologie und Musikanthropologie 1 – Einführung in die Musikethnologie und Musikanthropologie 2 – S: Europäische Kunstgeschichte – S: Europäische Literaturgeschichte. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Tanzgeschichte – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Ausgewählte Themen der Tanzwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik 1 – Einführung in die Volksmusik in Österreich – Volksmusik in Europa 1 – Volksmusik in Europa 1 – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Gattungen der Volksmusik – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Gattungen der Volksmusik (für IGP Schwerpunkt Volksmusik in Österreich – nur für Studierende Innsbruck. □ Ass.-Prof. Dr. Wolfgang Thies: Akustik – Akustik – Ü: Methodik des wissenschaftlichen Arbeitens – Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Ü: Technik wissenschaftlichen Arbeitens.

Stuttgart. Dr. Michal Custodis: PS: Hören als musiksoziologische Kategorie (Blockseminar). □ Prof. Dr. Wulf Konold: PS: Die Symphonie im 20. Jahrhundert – Die Opern Giuseppe Verdis. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Musik und Macht in der Renaissance: Messe und Chanson zur Zeit Philipps des Guten und Karls des Kühnen (1419–1477) – HS: Musikerbiographien, oder: Was hat das Leben mit der Musik zu tun? (Blockseminar) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: S: Konzertpädagogische Ansätze – Projekt: HoRadS: Kulturradioarbeit – Edward Elgars *Enigma-Variationen*. Eine CD-Produktion für Kinder. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. Jahrhundert – HS: Robert Schumann als Komponist für Streichinstrumente – PS: Interpretationsgeschichte am Beispiel: Johann Sebastian Bach (mit Tondokumenten). □ Christina Richter-Ibañez: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: PS: Einführung in die empirische Musikpädagogik – HS: Unterrichtsforschung. □ Dr. Eva Schmid: PS: Einführung in die Musikpädagogik – HS: a rose is – die Metapher der Rose in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Sointu Scharenberg). □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Musikpädagogische Entwicklungen gespiegelt in musikpädagogischen Publikationsorganen – HS: 110 Jahre Musikpädagogik in den Printmedien. □ Andreas Traub: PS: Der Gregorianische Choral.

Trossingen. Prof. Dr. Thomas Kabisch: Forschungsfreiemester. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: J. S. Bach – S: Aufführungspraktische Fragen der Musik J. S. Bachs – S: Die *Kunst der Fuge* und ihr Kontext – Ü: Quellenkunde der Musik bis 1800.

Tübingen. – Prof. Dr. August Gerstmeier: S^{ta} Caecilia – ein Mythos und seine Spuren in der Musikgeschichte – S: Das Melodram bis ins frühe 20. Jahrhundert – HS: Vertonungen der *Lamentationes Iheremiae Prophetae* im 16. Jahrhundert. □ Dr. Waltraut Götz: S: Lesen liturgischer Texte des Mittelalters. □ Dr. Michael Kube: S: Einführung in die Ikonographie. □ Prof. Dr. Stefan Morent: Händels Opern. □ Dr. Christoph Öhm-Kühnle: Die großen Pianisten des 20. Jahrhunderts und ihre Traditionen. □ PD Dr. Gerhard Poppe: Händels Oratorien – S: Passionsvertonung im 18. Jahrhundert. Texte und Musik. □ Dr. Christian Raff: Ü: Formen des Menuetts und der Sätze im „Tempo di Minuetto“ im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Musikgeschichte II – S: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit: Musiktheorie vom 9.–12. Jahrhundert – HS: Die Symphonien von Gustav Mahler. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts im deutschen Südwesten (Gla-

ser, Haas, Bachmann, Kraus). □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Quellenkunde – S: Musik und Bedeutung (gem. mit Dr. Catrin Misselhorn).

Weimar–Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, PD Dr. Michael Klaper, Prof. Dr. Albrecht von Massow, Prof. Dr. Martin Pfeleiderer, Prof. Tiago de Oliveira Pinto und Prof. Dr. Helmut Well). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musik und Interpretation. Die Musik des 18. Jahrhunderts im Spiegel des 19. und 20. Jahrhunderts – PS: Das ‚aufgeklärte‘ Streichquartett. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Martin Kraus (gem. mit Sascha Wegner, M. A.). □ Cornelia Brockmann, M. A.: PS: Schuberts *Winterreise*. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Innovation gegen Kohärenz. Überlegungen zu den stilistischen Entwicklungen um 1600 – S: Die Opernbühne als Medium der Antikenrezeption – S: Algarotti's *Saggio sopra l'opera in musica* – PS: Johann Sebastian Bachs Weimarer Kantatenschaffen. □ PD Dr. Michael Klaper: Musikgeschichte im Überblick I: Antike und Mittelalter – S: Guillaume de Machaut – PS: Kastraten in der Musikgeschichte – Ü: Notationsgeschichte II. □ PD Dr. Franz Körndle: S: Interdisziplinäres Forschen in der Musikwissenschaft – Ü: Geschichte der Orgel und Orgelmusik (gem. mit Prof. Michael Kapsner). □ Dr. Arne Langer: Ü: Barockoper heute. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Querschnitte. Politische Umbrüche um 1910, 1930, 1950, 1970 – S: Musiktheorie und Analyse im 18. und 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Helmut Well) – PS: Musikphilosophie der Moderne – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Dr. Christoph Meixner: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Computerunterstütztes Arbeiten für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Martin Pfeleiderer (Geschichte des Jazz und der populären Musik): Jazzgeschichte im Überblick – S: Ästhetik und populäre Musik. Theoretische und empirische Ansätze – PS: Ansätze und Methoden der Jazzforschung – Ü: Empirische Methoden in der Jazz- und Popmusikforschung. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto (Transcultural Music Studies): Musik und Globalisierung. Transnationale Prozesse und ästhetische Wechselwirkungen – S: Werkanalyse und Ethnologie – PS: Performance in der globalen Musikkultur – Ü: Musik als Immaterielles Kulturerbe II. □ Daniel Ortuno/Ruth Seehaber, M. A.: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. h. c. Barbara Scheuch-Vötkerle: BS: Der Musikverlag im 21. Jahrhundert. Herausforderung und Chance (gem. mit Dr. Wolfgang Thein, Thomas Tietze und Clemens Scheuch). □ Dr. Axel Schröter: PS: Komponierte Interpretationen zu Schuberts *Winterreise*. □ Nico Thom, M. A.: Ü: Ästhetische Strategien im Modern Jazz. Miles Davis und Chet Baker im Vergleich. □ PD Dr. Matthias Tischer: Ü: Goethe und die Musik. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis ca. 1600, Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur späten Romantik – PS: Dur(us), Moll(is). Zur Entstehung der harmonischen Tonalität – Ü: Musikanalyse (Grundkurs) – Ü: Formenlehre.

Würzburg. Musikwissenschaft. Dr. Martin Dippon: S: Die Motette von Josquin bis Schütz – S: Repertorium: Musik von der frühen Neuzeit bis zur Aufklärung. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: Lied – S: Caprichos Goyescos (gem. m. Prof. Jürgen Ruck) – Klanglandschaften (gem. mit Dr. Oliver Wiener). □ Prof. Dr. Ralf M. Jäger: S: Perspektiven auf Musik (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Konrad und Prof. Dr. Eckhard Roch) – S: Repertorium Ethnomusikologie – S: Musik und soziokulturelle Raumkonzepte. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Musikgeschichte von der frühen Neuzeit bis zur Aufklärung. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: S: Antike Grundlagen der europäischen Musikgeschichte – S: Musiksoziologie: Strukturen musikalischer Interaktion und Kommunikation – S. Franz Schubert: *Winterreise*. □ Konstantin Voigt: S: Das mittelalterliche Lied. □ Dr. Oliver Wiener: S: Sound, Film, Raum, Performance (gem. mit Prof. Dr. Martin Zenck). □ Prof. Dr. Martin Zenck: Luigi Nono, Komponist und Visionär – S: Jacques Offenbach, *Les contes d'Hoffmann* und die Opere buffe *Orphé aux enfers* und *La Belle Helene* (=Musikdramaturgisches und opernpraktisches Seminar) – S: Musik im Rundfunk und im Fernsehen – S: Glenn Gould, das Genie, der Genius der musikalischen Interpretation am Klavier.

Musikpädagogik. Friedhelm Brusniak: V/S: Geschichte der musikalischen Bildung im Spannungsfeld von Kirche und Staat – S: Einführung in die musikpädagogische Psychologie – S: Singen im Chor – Koll. zu aktuellen Forschungsvorhaben: Exponat Musik. □ Wolfgang Friedrich: Hören – Spüren – Spielen. Programm zur basalen Förderung rhythmisch-musikalischer Elemente im Kontext Förderschule. □ Bernd Kremling: S: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Elke Szczepaniak: S: Quellentexte zur Geschichte der musikalischen Bildung – S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Schulpraktische Studien zum Musikunterricht – S: Musikpädagogische Reflexionen: Begleitseminar zum fachdidaktischen Praktikum. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Traditionen des Synagogalgesangs. □ Sonja Ulrich: S: Empirische Musikpädagogik – S: Fremdsprachenkompetenz: Konversation über musikpädagogische Themen.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Die italienische Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. □ PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: Musik des Mittelalters. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Musikgeschichte bis 1600. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Johannes Brahms – S: Die Kammermusik Max Regers – PS: Klaviermusik von F. Chopin (Einführung in die musikalische Analyse). □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: PS: Musik der Türkei. □ Dr. Jürgen Kesting: PS: Musikjournalismus. □ Dr. Ivana Rentsch: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Musik im Stummfilm (gem. mit Mariann Sträuli). □ PD Dr. Melanie Wald: S: Musik und Musiktheorie in der Antike.

BESPRECHUNGEN

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

Angesichts der notorischen, schwer überbrückbaren Distanz zwischen Praxis und Theorie der Musik erscheint dies geradehin als Traumkonstellation: Eine international renommierte Musikologin und ein Pianist – und Pädagoge – der Spitzenklasse widmen sich gemeinsam einem Thema, bei dem beider Zuständigkeiten ständig einander überkreuzen und korrigieren, einem Thema, bei dem akribische Philologie ebenso vonnöten ist wie Kenntnisse von Instrumentenbau, Verzierungen, von der Handhabung des Generalbasses ebenso wie andere Musiziererfahrungen, nicht zu reden von stilistisch-musikalischer Einfühlung.

Vor mehr als 50 Jahren – das Manuskript war 1955 abgeschlossen – haben die Verfasser ihre *Mozart-Interpretation* erstmals vorgelegt. Nun liegt, untertreibend „second edition“ genannt, eine gründlichst revidierte, wesentlich erweiterte Neufassung vor, worin die Entwicklungen eines Halbjahrhunderts aufgearbeitet sind, an denen der Musiker Badura-Skoda wesentlichen Anteil hat. Die Spanne der 50-Jahre mag daran erhellen, dass Vertreter der bereits drittletzten Generation wie Bruno Walter die erste Fassung noch gelesen haben und bei der zweiten Fassung Diskussionspartner wie Malcolm Bilson und Robert Levin zur Verfügung standen.

Wie immer bzw. gerade weil die Verfasser ihrem Ansatz treu blieben, reflektieren die Revisionen ein wichtiges Stück Interpretationsgeschichte; damals z. B. stand die *Neue Mozart-Ausgabe* am Anfang, heute ist sie abgeschlossen, historisch orientiertes Musizieren ist kein Eigenressort mehr, hat enorme Spielräume erschlossen und längst eine durchaus unspezialistische Publizität erreicht. Zu den orthodoxen Spezialisten übrigens hat der Pianist Badura-Skoda nie gehört, jeder interpretatorische Ratschlag verrät es.

Man muss nicht weit hineinlesen, um zu erkennen, dass die Verfasser selbst ihre strengsten Kritiker gewesen sind. Schon die Berücksichtigung der jüngeren einschlägigen Literatur und

neuer Erkenntnisse zu Instrumenten und Instrumentenbau – hinter der bislang sicheren Unterscheidung von Cembalo und Hammerklavier z. B. stehen inzwischen etliche Fragezeichen – bedingten eine Vermehrung und Verschiebungen der Fragestellungen, also auch eine Erweiterung des Umfangs; und welcher Zugewinn interpretatorischer Erfahrungen musste verarbeitet werden! Die bei Auseinandersetzungen um auführungspraktische Fragen unvermeidlichen, vorübergehend gar nützlichen Teil-Orthodoxien haben die Autoren wohl beschäftigt, nie aber eingeeengt. Nicht weniger als der bewältigte theoretisch-praktische Spagat verschafft dies dem Buch eine Ausnahmestellung: Anders als etliche mit historischer Aufführungspraxis befasste Autoren, welche von – anfangs unvermeidlichen – Negativ-Definitionen („so darf man's nicht machen“) schwer herunterkommen und dergestalt die Kontinuität interpretatorischer Traditionen blockieren – musikalische Interpretation ist u. a. auch eine wirkungsmächtige Agentin des „kulturellen Gedächtnisses“ –, stellt es diese Traditionen nicht in Frage; auch bei der Erörterung „avancierter“ Fragen, jüngster Erkenntnisse und Einsichten bleiben Anspruch und Erfahrungshintergrund desjenigen präsent, der noch mit Furtwängler musiziert hat.

Nicht zuletzt wurden in dem Buch die Mittel der Veranschaulichung erweitert. Etliche Faksimilierungen sind hinzugekommen, allesamt in der drucktechnischen Qualität verbessert, überdies eine CD mit 80 kurzen Demonstrationen. Dergestalt ist der Abstand zwischen klingender Musik und Kommentar, seit jeher die Crux aller detaillierten Erläuterungen von Musik, aufs Äußerstmögliche verkleinert – ebenso methodisch vorbildlich wie zu einer Vergegenwärtigung des Diskutierten einladend, welche der Gründlichkeit der Autoren wenigstens halbwegs zu entsprechen versucht. Sie haben zudem die Einstiege in den Stoff durch eine weitergehend differenzierende Untergliederung von Kapiteln und Unterkapiteln erleichtert.

Der Hinblick auf frühere Interpretationen bzw. Einspielungen gehört hier ebenso zur Sache wie Exempel zur Realisierung des Basso continuo, Ratschläge zur Interpretation, alle-

mal analytisch in einer Weise fundiert, welche nicht nur Klavierspieler interessieren dürfte, sowie Überlegungen, wie zukünftige, über die *Neue Mozart-Ausgabe* und deren Prämissen hinausgehende Ausgaben aussehen sollten, auch die Auseinandersetzung mit bereits in diese Richtung gehenden Lösungen, u. a. anhand des „Jenamy“-Konzertes KV 271. Und die Autoren demonstrieren noch bei der Diskussion etwa falscher Noten oder für viele kaum wahrnehmbarer paralleler Quinten etc., dass es bei großer Musik keine Kleinigkeiten gibt.

„Nur das Gründliche“ sei, so Goethe, „wahrhaft unterhaltend“ – genau das erfährt, neben aller bereichernden Information, wer sich auf das Buch und die vorbildliche Verbindung von Detailgenauigkeit und weitgreifenden Aspekten der Betrachtung so einlässt, wie es das Thema fordert und verdient. Nicht nur Mozart spielende Pianisten muss es interessieren, sondern jeden nur irgendwie mit Mozart Befassten, nicht nur diesen, sondern darüber hinaus jeden, der sich auf Probleme der musikalischen Interpretation ernstlich einlässt: ein Magnum opus und Musterbeispiel dafür, wie wir mit unseren kostbarsten Erbstücken umgehen sollten.

(Juli 2008) Peter Gülke

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

Diese Grazer Dissertation verleugnet nicht, dass sie von einem Musiker geschrieben wurde; die Schwerpunktsetzung auf aufführungspraktischen Fragen einerseits, semantischen Wort-Ton-Bezügen andererseits überrascht daher nicht. Unabhängig davon ist das Phänomen der Liqueszenz für alle die einstimmige Musik des Mittelalters betreffenden Fragen relevant und in vieler Hinsicht rätselhaft. Eine Spezialuntersuchung, die sich auf eine der dichtesten Handschriftengruppen der frühen Choralüberlieferung stützt, kann daher auch außerhalb ihres Entstehungskontextes Interesse beanspruchen.

Nach einem einleitenden Forschungsüberblick wird zunächst die mittelalterliche Aussprache des Lateinischen, speziell in St. Gallen, behan-

delt. Aufgrund der vorliegenden sprachwissenschaftlichen Forschungen und Beobachtungen an der Orthographie der Choralhandschriften schließt der Verfasser eine der heutigen italienischen Aussprache ähnliche Praxis für St. Gallen aus. Der Hauptteil der Arbeit ist dann der Überprüfung der These gewidmet, die Liqueszenz sei ein „Sprachphänomen im Dienste der Textinterpretation“. Die Beispielreihe beginnt mit Einzelbeispielen, für die der Verfasser seine theologische Interpretation durch patristische Auslegungen oder den liturgischen Kontext absichern kann. Dann folgen Beispiele zum selben Text bei unterschiedlicher Melodie und schließlich Beispiele derselben Melodie zu unterschiedlichen Texten. Exemplarische Ausblicke auf andere Handschriftengruppen und ergänzende Tabellen schließen den Band ab. Die Reihenfolge der Beispiele scheint bezeichnend für die Argumentationsrichtung zu sein, denn sie kehrt eine gängige Verfahrensweise um. Untersuchungen dieser Art beginnen gerne mit den musikalisch am stärksten determinierten Fällen, wo der Vergleich mit melodischen Parallelstellen den sichersten Grund für Schlussfolgerungen abgibt, und schreiten dann zu individuellen Fällen fort. Rollt man in dieser Weise die Arbeit von hinten auf, ergeben sich Akzentverschiebungen, die kurz erläutert werden sollen.

Der Verfasser geht davon aus, dass die im analytischen Kontext wichtige Unterscheidung zwischen augmentativen und diminutiven Liqueszenzen für die Ausführung bedeutungslos sei. Dafür spricht die Identität der Zeichen, für die der Verfasser Eindeutigkeit postuliert. Am Beispiel der Psalmtonformeln von Introitus und Communio zeigt sich jedoch ein signifikanter Unterschied: Augmentative Liqueszenzen sind fakultativ und werden in den Handschriften unterschiedlich behandelt, diminutive Liqueszenzen sind dagegen mit wenigen Ausnahmen obligatorisch und einheitlich überliefert. Dies trifft sich auch mit der Überlegung, dass diminutive Liqueszenzen in die rhythmische Struktur der Melodie eingreifen, während augmentative Liqueszenzen an der Oberfläche bleiben. Daher wäre zu vermuten, dass die an den Psalmversen gewonnene Unterscheidung generelle Gültigkeit hat. Am Ende der Beispielerie ist es jedoch für solche Vermutungen zu spät; die Einstufung als „Sonderfall“ zeigt, dass der Verfasser diesem Gedanken keinen Raum gibt. Dabei könnte ge-

rade hier eine Klärung der durch die ganze Arbeit laufenden Frage nach der Fakultativität der Liqueszenznotation und nach den Gründen für die sehr unterschiedlichen Überlieferungsbefunde beim Vergleich der Handschriften ansetzen. Gleich im ersten, die Kategorien übergreifenden Beispiel (S. 126) ließe sich die unterschiedliche Behandlung von „ad me“ damit erklären, dass die Liqueszenz im ersten Fall diminutiv ist, im zweiten augmentativ.

Auch an anderen Stellen ließen sich den semantischen Beobachtungen des Verfassers musikalische an die Seite stellen, was allerdings dadurch erschwert wird, dass die Beispiele grundsätzlich ohne Tonhöhenverlauf zitiert werden. Für die Stellen „fructum suum“ (S. 136) ließe sich etwa anführen, dass im zweiten Fall die relevante Silbe „-tum“ das Vorbereitungsmelisma der Kadenz trägt, also musikalisch an die folgende Silbe angeschlossen ist; im ersten Fall liegt eine minimale Zäsur zwischen beiden Worten, die Kadenz beginnt erst auf „suum“. Das könnte die stärkere Neigung zur augmentativen Liqueszenz im zweiten Fall erklären. Die Beziehung patristischer und liturgietheologischer Texte für die Exegese der Gesangstexte bedeutet im Übrigen zweifellos einen Fortschritt gegenüber einer unkontrollierten Auslegung aus heutiger Sicht. Für die semantische Deutung musikalischer Details scheint sie mir allerdings nicht viel zu helfen; das *tertium comparationis* („spirituelle Dichte“ u. ä.) bleibt allgemein.

Van Betterays Arbeit ist sicher nicht das letzte Wort zur gregorianischen Liqueszenz. Als konsequente und breit belegte Durchführung eines textbezogenen Ansatzes wird sie jedoch relevant für die weitere Diskussion bleiben.

(Mai 2008)

Andreas Pfisterer

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

Gewöhnlich verbindet man mit Carlo Gesualdo (ca. 1560–1613), Fürst von Venosa, zwei bis zum Überdruß verbreitete Gemeinplätze: Diese betreffen bekanntlich eine berüchtigt tragische Episode in seinem Privatleben sowie die erstaunlichen chromatischen Kühnheiten in seinen Kompositionen und werden übrigens

auch häufig als typische Äußerungen eines Psychopathen nebeneinander platziert. Zu solcher Betrachtung passt auch, dass die überraschend eng gebündelten Studien über den melancholischen Fürsten diesen wiederholt – und vielleicht zu ausschließlich – in die Ecke des Manierismus stellen. Es ist in der Tat zu bedenken, dass das Phänomen des Manierismus, schon terminologisch betrachtet ein Dehnbegriff, selbst auf dem Gebiet der bildenden Künste, wie auch auf dem der Literatur, weiterhin diskutiert und auch in Frage gestellt wird.

Bemerkenswert erscheint daher der originelle Versuch von Maria Manuela Toscano, in den von Gesualdo für die Karwoche geschriebenen und von ihm selbst 1611 veröffentlichten 27 Responsorien ‚unruhigen Manierismus‘ nachzuweisen. Das doppelsinnige Attribut entspringt auch der generellen Beurteilung der Renaissance als unruhige Epoche, die sich die Autorin, im Einklang mit entsprechenden geistesgeschichtlichen Einschätzungen, grundsätzlich zueigen macht. Die profund gestaltete Untersuchung ist mithin erklärtermaßen interdisziplinär, wobei ideengeschichtliche, literaturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, ästhetische, philosophische sowie verschiedene theoretische Aspekte mit großer Souveränität gehandhabt werden. Freilich kann man sich bei einer solch massiven Ladung diverser, vornehmlich hermeneutisch angegangener Kategorien kaum des Eindrucks erwehren, dass der eigentliche wissenschaftliche Ausgangspunkt der Arbeit eher allgemein ideengeschichtlich war, um den historisch vorausgesetzten ‚unruhigen Manierismus‘ auch in der Komposition festzumachen, wozu das Werk von Carlo Gesualdo einen idealen Ansatz bot.

Die dreibändige, opulent ausgestattete, auf Hochglanzpapier gedruckte Studie stellt übrigens ein hervorragendes Zeugnis der relativ jungen portugiesischen Musikwissenschaft dar. Wie die mit thematischer Akribie gegliederte, reiche Bibliographie zeigt, orientierte sich die Autorin gänzlich international, und die detaillierte Kenntnis von Sekundärliteratur imponiert ständig auch zwischen den Zeilen. Hier wird allerdings auch klar, wie der eigene Standort sich unverhohlen auf einigen bereits vertretenen, axiomatischen Positionen begründet, die dann freilich auf das aktuelle Anliegen angewendet werden. Das Vorgehen folgt einer äußerst strengen Systematik, die für den Leser eine erfreuli-

che Klarheit schafft. Nicht nur wird schon in der Einleitung zu den einzelnen Kapiteln propädeutisch Stellung genommen, auch werden nach größeren Sinnesabschnitten Konklusionen zwischengeschaltet, was angesichts des tiefgründigen Inhalts dem Verständnis zugute kommt.

Die konsequent umgesetzte Methodologie folgt also einem denkgerechten Plan. Als erstes werden das Konzept des Manierismus, sein Ursprung, sein Wesen und seine Beurteilung nach verschiedensten Gesichtspunkten und auch aus historischem Blickwinkel durchleuchtet; hernach schließt sich eine ebenso minutiöse Einordnung des Begriffs innerhalb mannigfacher musikalischer Kategorien an. Durch die Auflistung und Gruppierung von entsprechenden Stellungnahmen erhält der Leser ein klares Bild sowohl über die bestehende Problematik als auch über die diesbezügliche Warte der Autorin, die den musikalischen Manierismus zumindest als eine auch ideologisch bedingte, in der zweiten Hälfte des Cinquecento lokalisierbare stilistische Tendenz ansieht, besonders in den Werken Gesualdos. Sie schreitet dann zur zeitgenössischen kulturellen Auswertung des definierten Phänomens fort, wobei nicht zuletzt die Zeugnisse wichtiger Künstler, Denker und Theoretiker des 16. Jahrhunderts die Manifestation des gemeinten Manierismus stützen sollen. Genau bestimmte Analogien zu den Kompositionsmerkmalen von Gesualdo – erkannt als Kadenzabweichung, extreme Chromatik, rhythmische Diskontinuität sowie von der antiken Rhetorik beeinflusste poetische Behandlung des Textes – werden folglich in Literatur und Kunst herausgestellt und jeweils auch von zeitgenössischen theoretischen Ausführungen sanktioniert. Dass hierbei Torquato Tasso eine verstärkte Beachtung zukommt, kann kaum überraschen, war doch der Hof von Ferrara sowohl für den Dichter als auch für den Fürsten von Venosa eine zeitweilige Heimstätte. Aus ähnlichem Grunde wird wohl Luzzasco Luzzaschi und Nicola Vicentino, neben Zarlino der meistgenannte Theoretiker in der Studie, stets spezifische Aufmerksamkeit gezollt.

Abgesehen von den aufgezeigten Parallelen in der Literatur beeindrucken vor allem die kompetent durchgeführten Analysen von zeitgenössischen Gemälden, um wiederum Analogien zu Gesualdos Komposition aufzudecken, sei es in

den oft traumbildhaften Darstellungen von Tintoretto oder im berühmten, durch den Spiegel verzerrten Selbstporträt von Parmigianino; und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich doch Korrespondenzen im grundlegenden künstlerischen Verhalten der Maler und des Komponisten feststellen lassen.

Im zweiten Teil der Arbeit, genauer im zweiten und dritten Band, muss man ihre eigentliche Stärke erkennen: Hier findet eine akkurat vorgenommene musikalische Analyse statt; die insgesamt 27 Responsorien werden nach gezielt ausgewählten Parametern, praktisch nach einem Rastersystem, akribisch unter die Lupe genommen. Die stets nachweisbare Modalität, die Chromatismen, Kadenz und Dissonanzen implizieren dabei Kategorien, die ihrerseits in zahlreiche Teilaspekte zerlegt werden können; selbst das Wort-Ton-Verhältnis erfährt eine differenzierte Würdigung. In einem ausgedehnten Anhang werden schließlich nochmals alle Responsorien nach den bereits erörterten Konstanten verzeichnet. Die gekonnte analytische Durchdringung der Werke untermauert letztlich das ausführlich definierte ästhetische Anliegen der Studie.

(Mai 2008)

Johann Herczog

Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 2 Teilbände, 1127 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 4/1 und 4/2.)

Die wahre Flut der in jüngster Zeit erscheinenden Handbücher und Lexika zu Komponisten und ihrem Werk könnte dazu führen, die wirklich wichtigen unter ihnen nicht mit der gebotenen Aufmerksamkeit wahrzunehmen. Davor sei gewarnt. Der vorliegende Doppelband nämlich hat alle Chancen, ein Standardwerk zu werden: ein Lese-, Arbeits- und Studierbuch, das die Forschung über Jahrzehnte hinaus begleiten wird. Als Kopf eines Autorenkollektivs hat sich Siegbert Rampe darangemacht, Bachs Werke für Tasteninstrumente in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu sortieren und in nächster Nähe zur aktuellen Bach-Forschung wissenschaftlich aufzuarbeiten. Der Abschluss der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) im Jahr 2007 kommt einem solchen Vorhaben natürlich entgegen; dennoch war nicht zu erwarten, dass noch im selben Jahr

eine musikwissenschaftliche Grundlagenarbeit vorgelegt werden würde, die alle Arbeitsergebnisse der NBA reflektierend einbezieht und kritisch würdigt. Der allseits erhoffte Schritt, die philologische Detailforschung vor allem aus den Kritischen Berichten der NBA für eine quellen- und stilkritisch fundierte Chronologie der Klavier- und Orgelwerke Bachs nutzbar zu machen, ist hier getan – und er ist glänzend gelungen!

Rampe sortiert sein Material nicht nach einer ominösen ‚Spielbestimmung‘ (und geht damit der weithin obsoleten Scheidung von ‚Klavier-‘ und ‚Orgelwerken‘ aus dem Weg), sondern in Anlehnung an die Biographie Bachs. Besonders die Kapitel zu den frühen Jahren, zur Lehr- und Lernzeit des Komponisten halten viel Neues bereit: zur musikalischen ‚Sozialisation‘ Bachs, zu nord- und süddeutschen, zu französischen und vor allem italienischen Vorbildern, zur Aneignung bestimmter handwerklicher Techniken und Kompositionstypen sowie – last but not least – zu den einzelnen Werken. Es sind vor allem die (allein von Rampe verfassten) sechs umfangreichen Einzelkapitel zu den freien, nicht choralgebundenen oder einer Sammlung zugehörigen Werken, also den Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen, in denen dem Leser Bachs stilistische Entwicklung in wirklich muster-gültiger Genauigkeit erläutert wird. Daneben enthält der Doppelband Einzelkapitel zu allen übrigen Werkgruppen, zur sozialen und gesellschaftlichen Situation der Bachzeit, zu Orgeln und Orgelbau, zu ‚Clavier-Instrumenten‘ im weitesten Sinne, zu Fragen der Spieltechnik und Ornamentik, zu Quellen- und Überlieferungsfragen sowie zur Rezeption.

Der Rezensent hätte nun gern 60.000 statt der zugestandenen 6.000 Zeichen zur Besprechung zur Verfügung; er muss sich jedoch mit einigen, eher verstreuten Einzelanmerkungen zum ‚Charakter‘ des Buches und zu seinem Gebrauch begnügen: Rampe schreibt bzw. konzipiert keinen leichten, gefälligen Werkführer; die einzelnen Analysen sind vielmehr stets eingebunden in ihren jeweiligen (Werk-)Kontext. Entsprechend sparsam ist der Umgang mit Notenbeispielen; der Leser sollte den jeweiligen NBA-Band in Reichweite haben. Dieser Ansatz, den Notentext grundsätzlich als bekannt vorauszusetzen, wird dort problematisch, wo sich die Analyse (etwa im Fall von BWV 540/1 oder 572) auf Früh- oder Variantenfassungen stützt, die keine

Aufnahme in die NBA gefunden haben. Auch der Umstand, dass die Zahl der Autoren, die zu Bachs Klavier- und Orgelwerken (seit mehr als 200 Jahren) vorgearbeitet haben, in die Hunderte geht, macht die Sache manchmal nicht leichter. Der Umgang mit der Sekundärliteratur ist jedenfalls ausführlich und nur manchmal ausufernd (etwa in der seitenlangen Darlegung aller fünf maßgeblicher Entstehungshypothesen zum *Orgelbüchlein* oder in der umständlichen Widerlegung von ohnehin nicht stichhaltigen Echtheitszweifeln an BWV 534/2). Nicht selten staunt man über so manche in der Vergangenheit keck dahingesetzte (Früh-)Datierung eines Werkes, mit der sich der Band nun notwendigerweise auseinandersetzen hat. Nicht nur verglichen mit der Leichtfertigkeit, mit der hier bisweilen agiert wurde, sind die vor allem von Rampe vorgenommenen oder zurechtgerückten Datierungen und stilistischen Einschätzungen durchweg nachvollziehbar und überzeugend.

Dass neben den wirklich ausgezeichneten Einzeldarstellungen – neben Rampes eigenen Kapiteln sind hier vor allem Christine Blankens Ausführungen zur Überlieferung, Walter Werbecks Kapitel zu den *Inventionen* und *Sinfonien* sowie Dominik Sackmanns Erläuterungen zum *Wohltemperierten Klavier* zu nennen – auch weniger Gelungenes steht – etwa das Kapitel zur Rezeption (da von der Sache her entbehrlich) oder zum Dritten Teil der *Clavierübung* (zu BWV 552 beispielsweise hätte man gern einmal etwas anderes gelesen als die abermals aufgewärmten Trinitäts-Klischees) –, wird nicht ernsthaft überraschen. Am Referenz-Charakter der Studie ändert das nichts.

Umfangreiche Register erschließen Werk- und Quellenbestand. Druck- und Papierqualität sind hervorragend, die Zahl der Druckfehler und stehen gebliebenen sprachlichen Leichtfertigkeiten ist erfreulich gering. Seltsam nur, dass für den Cover-Hintergrund des Einbands ein Faksimile der G-Dur-Fuge aus den *Violin-Solosonaten* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, P 967) erhalten musste.

Abschließend kann man allen Beteiligten an diesem Projekt, in erster Linie natürlich seinem Herausgeber, zu diesem großartigen Ergebnis nur gratulieren. In seiner engen Verbindung von Quelleninterpretation und Werkanalyse, die, vom Kleinen ausgehend, sinnfällig das große Ganze erschließt, setzt der Band Maßstäbe.

Eine herausragende musikwissenschaftliche Leistung!
(September 2008) Ulrich Bartels

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 1: Abel – Eyre. Tutzing: Hans Schneider 2007. 640 S., Nbsp.

Nach dem großen, vierbändigen thematischen Verzeichnis *Die Flötenkonzerte bis 1850* (Tutzing 1991–1995) legt Ingo Gronefeld nun den ersten Band eines ebensolchen Katalogwerks für die Triosonate des 18. Jahrhunderts mit Flöte vor (wobei Quer- und Blockflöte gleichermaßen berücksichtigt sind). Dass er sich mit diesem Projekt keine leichte Aufgabe gestellt hat, liegt auf der Hand. Allein die schiere Masse der Werke bedeutet eine Herausforderung, die nur mit außergewöhnlichem Enthusiasmus und fast unvorstellbarer Stetigkeit zu bewältigen ist, zumal wenn man, wie Gronefeld, den höchst achtbaren Grundsatz verfolgt, keine Komposition und keine Quelle zu verzeichnen, die man nicht entweder im Original oder in Mikروفilmkopie selbst gesehen hat. Zum anderen erfordert der Gegenstand eine Abgrenzung nach verschiedenen Seiten, der sich mancherlei Schwierigkeiten entgegenstellen. Gronefeld behandelt die damit verbundenen Probleme im Vorwort mit sympathischem Pragmatismus. Zum Begriff des Titelseitworts ‚Triosonate‘ weist er darauf hin, dass es sich dabei um einen Terminus erst des 19. Jahrhunderts handelt. Gemeint sei „eine Komposition mit zwei mehr oder weniger gleichberechtigten Oberstimmen und einem Basso continuo (bezzifert)“ (S. 8). Gronefeld versteht denn auch den Gegenstand seines Katalogs in diesem allgemeinen Sinne und erfasst keineswegs nur Sonaten, sondern auch Suiten, ‚Concerti‘, Einzelsätze und Sammlungen etwa von ‚Airs‘, die diesem Struktur- und Besetzungsmodell entsprechen. Schwierigkeiten bereiten dabei die fließenden Grenzen der Praxis, namentlich die zeitüblichen Besetzungsalternativen Flöte/Violine etc. und der variable Umgang mit dem Bass des Trios, der von einem Melodie- und einem Akkordinstrument gemeinsam, aber auch von einem von beiden allein dargestellt werden konnte, dementsprechend in den Quellen auf die un-

terschiedlichste Weise bezeichnet wird und oft auch unbeziffert erscheint – was wiederum bei Werken der Zeit nach 1750 zu der Frage führt, ob es sich überhaupt nicht schon um „ein Trio im klassischen Sinne (ohne Bc.)“ (S. 8) handle. Aber wer einen derartigen Katalog erarbeitet, darf sich nicht in Stiluntersuchungen verlieren. Gronefelds wiederum durchaus pragmatische, aber zugleich angemessen ‚weiträumige‘ Lösung besteht darin, dass er keine Komponisten aufnimmt, die nach 1750 geboren sind (die Einbeziehung von François Devienne, 1759–1803, auf S. 563 ff. ist demnach ein Versehen). Das Vorwort berührt kurz das Problem der Unterscheidung zwischen Block- und Querflötenpartien, namentlich wenn hier nur ‚Flauto‘ ohne den Zusatz ‚dolce‘ bzw. ‚traverso‘ angegeben ist; Gronefeld schließt sich hier im Katalogteil vernünftigerweise in den Besetzungsangaben besonders eng an die Quellen an. (Leider verzichtet er auf die Angabe der Originalschlüsselung; da die Blockflöte in Deutschland bevorzugt im französischen Violinschlüssel notiert wurde, geht damit ein wichtiges Indiz verloren.)

Man vermisst im Vorwort ein Eingehen auf die im mittel- und norddeutschen Raum vom zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts an geläufige Ausführung von Triosonaten in der Besetzung Melodieinstrument + Cembalo (das die zweite Oberstimme und den Bass übernimmt) namentlich bei Bach, Telemann und im Berliner Komponistenkreis der folgenden Generation.

Im Katalogteil erscheint jedes erfasste Werk unter dem Namen des Komponisten mit Angabe der Werkgattung und Tonart (gegebenenfalls auch einer Werkverzeichnis-Nummer) und der aus der oder den Quellen ersichtlichen Besetzung mit – gewöhnlich einstimmigen – thematischen Incipits zu allen Sätzen und anschließender Quellenangabe (einschließlich RISM-Nachweis). Hinzu kommen gegebenenfalls Hinweise auf vorliegende Ausgaben und gelegentlich ergänzende Bemerkungen. Jeder Werkeintrag hat eine Nummer vom Typ ‚KatGro 1234-G‘ (= Katalog Gronefeld Nummer-Tonart), die für die zahlreichen Querverweise innerhalb des Katalogwerks verwendet wird. Die Werkeinträge selbst sind unter dem jeweiligen Komponistenamen nach Tonarten geordnet.

Der ‚Komponist‘, der in diesem ersten Band den breitesten Raum beansprucht, ist der wohlbekannte ‚Anonymus‘ mit über 130 Seiten

(S. 78–214). Aber breiten Raum nehmen auch ‚echte‘ Komponisten ein, von denen man es nicht unbedingt vermuten würde, wie Besozzi (S. 288–321) oder Boismortier (S. 341–381). Wohl mit am meisten nachgeschlagen werden wird aber unter ‚Bach‘ (S. 246–273). Hier hat denn auch der Rezensent Stichproben genommen. Und wie bei einem solchen Riesenwerk nicht anders zu erwarten, gibt es, unter der Lupe betrachtet, einiges zu bemängeln und zu ergänzen.

So ist da als erstes die Rubrik „Bach“ ohne Vornamen mit drei thematischen Incipits aus dem Katalog Ringmacher 1773, von denen, was Gronefeld offenbar übersehen hat, das zweite und dritte Johann Christoph Friedrich Bach (S. 267) bzw. Carl Philipp Emanuel Bach (S. 260) zuzuordnen sind.

In der Carl Philipp Emanuel Bach gewidmeten Abteilung offenbart sich eine grundsätzliche Schwäche des Katalogwerks: Die Nachweise von praktischen Ausgaben sind außerordentlich lückenhaft, es fehlen hier insbesondere Ausgaben der Verlage Amadeus (Winterthur), Zimmermann (Frankfurt am Main) und Musica Rara (Monteux). Zu drei Punkten muss etwas weiter ausgehult werden:

1. Trio F-Dur Wotquenne 163, Helm 588 und BWV Anh. 187 (S. 254 f.): Hier irritiert zunächst, dass ein und dieselbe Komposition in zwei Einträgen erscheint. Der wesentliche Unterschied besteht anscheinend nur in der Besetzung (einmal Viola, einmal Fagott als zweites Instrument), bei den Incipits nur in der Schlüsselung und Oktavlage. Man fragt sich, warum die beiden Einträge nicht, entsprechend der Werkidentität, zu einem einzigen zusammengefasst sind und dann lediglich Besetzungsvarianten beschrieben werden. Allerdings: unter dem ersten der beiden Einträge sind, von Gronefeld unerkannt, zwei authentische Fassungen verborgen, eine originale für eine Bassblockflöte mit dem Umfang *f-d*“ und eine spätere Bearbeitung des Komponisten für ein Instrument mit dem Umfang *f-c*“. Für die Originalfassung müsste eigentlich beim ersten Eintrag der Beginn des 1. Satzes im Bassschlüssel (wie beim zweiten Eintrag) angezeigt sein, da hier die Bassblockflöte den Satz eröffnet, im Unterschied zu der späteren Fassung, bei der die Eröffnung der Viola übertragen ist. (Überhaupt ist es ein wenig schade, dass der Katalog grundsätzlich nicht

anzeigt, welche der beiden Oberstimmen das Incipit wiedergibt.) Bedauerlicherweise fehlt ein Hinweis auf die Edition der Urfassung durch den Rezensenten (Verlag Moeck, Celle 1993).

2. Ein weiteres „Trio in F“, S. 255 unten, bietet Anlass zur Kritik. Das verschiedenen Namensträgern zugeschriebene Trio wird nochmals angezeigt auf S. 272 unter den Werken Wilhelm Friedemann Bachs. Warum nicht nur einmal unter zusammenfassender Darstellung alles Wissenswerten? So muss man sich die Informationen zusammensuchen. Und das Ergebnis befriedigt nicht: Unter den Quellen fehlt die Handschrift Mus. ms. Bach St 296 der Berliner Staatsbibliothek, unter den Komponisten, denen das Werk zugeschrieben ist, Johann Christian Bach, und unter den Neuauflagen diejenige von Karl Marguerre für Querflöte und Cembalo bei Moeck 1960 wie auch die für die gleiche Besetzung von György Orbán bei Editio Musica Budapest 1980 (beide unter dem Namen Johann Christian Bachs).

3. Auch das „Trio in G“ für Flauto traverso, Violino und Basso continuo erscheint zweimal in Gronefelds Katalog; einmal auf S. 258 f. unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bachs, einmal auf S. 269 unten als Werk seines Vaters. Auch hier hätte man gerne alle Informationen beisammen. Das besonders Problematische bei der ersten Eintragung ist, dass die angegebene Quelle – Stimmen ohne Komponistenangabe von der Hand Johann Sebastian Bachs im Germanischen Museum zu Nürnberg – in keiner Weise auf den Bach-Sohn deutet, während es sich bei der im Eintrag unter dem Namen Johann Sebastian Bachs angegebenen (von der *Neuen Bach-Ausgabe* nicht erfassten) Quelle vermutlich um eine lange vermisste Abschrift jener Nürnberger Quelle handelt. Das Echtheitsproblem wird in beiden Einträgen angesprochen. Aber es fehlen doch alle weiterführenden Hinweise, insbesondere auf Band VI/5 der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und den zugehörigen Kritischen Bericht, aber auch auf die Ausgabe unter dem Namen Bach ohne Vornamen von Gerhard Kirchner im Bärenreiter-Verlag Kassel 1987 und auf die Variantenfassung für Violine und obligates Cembalo in F-Dur BWV 1022.

Johann Christian Bach (S. 264 ff.): Zu bemängeln ist das Fehlen eines Ausgabennachweises zu dem Trio in C-Dur (S. 264): Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart (Delores Keahey) 1988

(Ausgabe für zwei Querflöten und Violoncello). Johann Christoph Friedrich Bach: Die „Sonata in D“ (S. 266) gehört nicht hierher, es handelt sich um ein ‚modernes‘ Klaviertrio. Bei dem „Trio in A“ auf S. 267 oben für Querflöte, Violine und Basso continuo bliebe die Ausgabe von Derek McCulloch bei Corda Music Publications, St Albans (GB) 1995, nachzutragen. Das „Trio in A“ auf S. 267 unten ist dasselbe Werk, nur dass diesmal die Violin- statt der Flötenstimme für die Incipits herangezogen worden ist.

Johann Sebastian Bach (S. 268 ff.): Warum wird weder auf die alte Bach-Ausgabe noch auf die NBA hingewiesen? – Als Ergänzung zu der wohlbekannten Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* (S. 268) wäre wohl gerade für Flötisten – als Hauptinteressenten des Katalogs – ein Hinweis auf die fragmentarisch überlieferte Fassung für Flöte und obligates Cembalo nicht unwichtig (Kunstsammlungen der Veste Coburg, V. 1109,1, Rekonstruktion von Paul Horn bei Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1980). Das „Trio in Es“ für Querflöte, Violine und Basso continuo (S. 269), das ja als Johann Sebastian Bach zugeschriebene Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1031) recht bekannt und in seiner Echtheit seit langem umstritten ist, bedürfte unbedingt ergänzender Hinweise, zum einen auf die bekanntere Alternativfassung, zum anderen auf die Echtheits- und Fassungsproblematik, wie sie vom Rezensenten vor kurzem im Kritischen Bericht zu NBA VI/5 dargestellt wurde.

Endlich wäre hier noch ein weiteres Familienmitglied nachzutragen: Johann Ernst Bach (1722–1777) mit seinem e-Moll-„Trio à Flauto traverso e Violino con Cembalo dell Sign. J. E. Bach à Eisenach“ aus dem Hessischen Staatsarchiv Marburg, herausgegeben für Querflöte und obligates Cembalo von Frank Michael im Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. 1989.

Standardwerke wie dasjenige Gronefelds erscheinen nur einmal in hundert Jahren. Umso wichtiger wäre es, dass Autor und Verlagslektorat sich bei der Vorbereitung der Folgebände verstärkt der hier exemplarisch aufgezeigten Schwächen annähmen, um das Jahrhundertwerk zu optimieren, zum Nutzen derer, die sich seiner bedienen werden – und das sind nicht wenige: Musiker, Flötisten gewiss vor allem, aber auch Editoren, Verleger, Schallplattenproduzenten, Rundfunk- und Konzert-Programmgestalter,

Musikwissenschaftler und Bibliothekare und, nicht zuletzt, Musikalienhändler.

(Juli 2008)

Klaus Hofmann

Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 359 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie. Band 8.)

Wie schon bei den bisherigen Bänden bündelt die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe in diesem Bericht die Beiträge von vier vorausgegangenen Symposien. Die versammelten Aufsätze bewegen sich fast ausnahmslos auf hohem Niveau und bieten weit über die Händelforschung hinausgehende Anregungen zu verschiedenen methodologischen und historischen Fragen. Die Besprechung kann sich nur auf einen inhaltlichen Überblick über die präsentierten Themen beschränken.

Die Texte aus dem Jahr 2001 befassen sich mit „Tempo und Dynamik in der Musik Händels und seiner Zeitgenossen“. Werner Braun erörtert an Beispielen aus *Almira* die Möglichkeit, Überlegungen zu Tempokonzerten in Opernarien der Händelzeit aus einer differenzierten Betrachtung der Textvertonung abzuleiten. Diese innige Wechselbeziehung von Tempo und Affekt, die in der Schlüsselstellung des französischen Terminus „mouvement“ (Bewegung) besonders anschaulich wird, versucht Sabine Ehrmann-Herfort theoretisch zu erhellen. Wolfgang Auhagen beschäftigt sich mit den raumakustischen Gegebenheiten verschiedener historischer Konzertsäle und kommt zu dem Schluss, dass die Nachhallzeiten deutlich geringer waren als in den heutigen Räumlichkeiten, weshalb auch bei schnellen Tempi ein Detailhören möglich war. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Klaus Miehling bei dem Versuch, eine konkrete Tempotabelle für Händels Werke bereitzustellen. Ihr zufolge wären sämtliche neueren Einspielungen zu langsam. Grundsätzliche Überlegungen zum Stellenwert der Dynamik in der Barockmusik bietet Siegfried Schmalzriedts Aufsatz.

Der zweite Komplex mit dem Untertitel „Neue Empfindsamkeit versus barockes Pathos. Die Stilkrise im London der 1730er Jahre“ führt

dem Leser die kulturelle Konstellation vor Augen, die Händel dazu veranlasste, sich mehr und mehr der Gattung Oratorium zuzuwenden. Der Misserfolg seiner italienischen Opern erschließt sich aus der Analyse der Londoner Gesellschaft im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, wie sie Ruth Melkis-Bihler vorlegt. Das bürgerliche Milieu, das die englische Hauptstadt dominierte, formte sich ein eigenes „mittleres“ Kunstideal, das Werner Busch in seiner Analyse anschaulich werden lässt. Drei Beiträge widmen sich anderen wichtigen Komponisten, die Händel in London Konkurrenz machten, John Gay mit seiner *Beggar's Opera* (Peter Andraschke), Thomas Arne mit seinem Versuch, eine englische Oper zu begründen (Wolfgang Ruf), und Giovanni Bononcini mit einem moderneren, kantablen Stil (Hartmut Krones).

Der dritte Teil „Empfindsamkeit in der Klaviermusik nach 1730 und ihre Voraussetzungen“ knüpft zeitlich an den vorhergehenden an. Händels Cembalokompositionen bleiben hier ausgeklammert. Nach grundlegenden Betrachtungen zur Rolle Matthesons als Vorreiter einer Ästhetik der Empfindsamkeit (Sabine Ehrmann-Herfort) folgt Arnfried Edlers Aufsatz über François Couperins Clavecinschaffen. Weniger unter dem Aspekt der Empfindsamkeit als unter demjenigen einer generellen Modernität erläutert er hier seine These, dass „Couperin den vielleicht wichtigsten Beitrag Frankreichs zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert“ (S. 258) geleistet habe. Vielleicht etwas zu viel Information allgemeiner Art hat Peter Overbeck in seinem Beitrag zu Jean-Philippe Rameau kumuliert. Überzeugend sind dagegen Werner Breigs Überlegungen zu der Frage, in welcher Weise sich Bach für die neuen stilistischen Tendenzen empfänglich zeigte. Insbesondere in einzelnen seiner Spätwerke wie dem dreistimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* scheint der Komponist gezielt mit musikalischen Verfahren der Empfindsamkeit experimentiert zu haben.

Beschlossen wird der Band durch die drei Beiträge des Symposiums „Händel in Hamburg“. Hans-Dieter Loose berichtet hier über „Kaufleute, Mäzene und Diplomaten. Finanzierung und Organisationsstruktur der alten Hamburger Oper am Gänsemarkt“, während Dorothea Schröder den sozialen Wandel nachzeichnet, den die Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts

durchlief und der die Basis für die Entstehung einer Kultur des Luxus und des Vergnügens bildete. Eine Rekonstruktion des Hamburger Opernlebens in den für Händel entscheidenden Jahren 1703 bis 1705 und der „Lehrjahre“ bei Reinhard Keiser bietet der Aufsatz von Hans Joachim Marx.

(September 2007)

Lucinde Braun

ARNOLD JACOBSHAGEN: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. 319 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 57.)

Erst mit gewisser Verzögerung nahm sich die Opernforschung der „Sattelzeit“ um 1800 an, die in nahezu allen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bereichen grundstürzende Umbruchszenarien mit sich brachte. Speziell die italienischsprachige Opernproduktion der Jahre zwischen Mozarts Tod und dem Durchbruch Rossinis geriet aufgrund unterschiedlicher äußerer und innerer Faktoren in einen Strudel librettistischer und kompositorischer Experimente, deren Facettenreichtum erst in jüngerer Zeit vor allem durch eine Reihe von formgeschichtlichen Arbeiten einem systematischen Verständnis näher gebracht wurde. Ein charakteristisches Produkt dieser Jahre ist die *Opera semiseria*, die ihren Höhepunkt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erlebte und stilistische wie konzeptionelle Elemente der zunehmend verschwimmenden italienischen und französischen Gattungstraditionen miteinander verwob. Diesem „mittleren Genre“ widmete Arnold Jacobshagen seine 2002 an der Universität Bayreuth vorgelegte und 2005 offenbar weitgehend unverändert publizierte Habilitationsschrift. Sie schließt eine nur auf den ersten Blick erstaunliche Forschungslücke, denn wie der Autor in seinem Vorwort zu Recht bemerkt, handelt es sich bei dem Gegenstand um ein gattungsgeschichtlich hybrides, nationenübergreifendes Phänomen, das sich unter den Prämissen der älteren Opernhistoriographie nicht fassen ließ.

Im ersten, den „Voraussetzungen“ gewidmeten Hauptteil wird zunächst einleitungsartig der Gattungscharakter in kritischer Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand sowie auf Grundlage zeitgenössischer Beurteilungen

und Begriffsverwendungszusammenhänge diskutiert. Die sich hierbei abzeichnende typologische Unschärfe wird dann zum Anlass genommen, in zwei Kapiteln, die den eigentlichen Kern der Untersuchung bilden, die Verankerung der Opera semiseria im Produktionssystem des Theaters aufzuzeigen und ferner ihre Prägung durch die französische Oper als wesensbestimmend zu kennzeichnen. Jacobshagen weist hier überzeugend nach, dass „Gattungsunterschiede im italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts angesichts einer durch äußere Faktoren stark eingeschränkten ästhetischen Autonomie weniger unter poetologischen als vielmehr unter sozioökonomischen, theaterrechtlichen und institutionellen Aspekten relevant waren“ (S. 9) und sich die Rezeption französischer Elemente keineswegs statisch, sondern als Kulturtransfer innerhalb eines transnational gewordenen ästhetischen Rahmens vollzog – keineswegs zufällig wurden daher „periphere“ Städte mit einem jahrzehntelangen Neben- und Miteinander französischer, italienischer und lokaler Theatertraditionen wie Wien oder Dresden zur „Drehzscheibe der italienischen Oper“ um 1800, wie in einem Exkurs ausgeführt wird. Die Verortung dieser Gattungskonstituenten in den „Zentren der italienischen Oper“ Venedig, Neapel und Mailand beschließt den ersten Teil, eine Auswahl, die vor allem durch die Uraufführungsintensität in diesen Städten gerechtfertigt wird.

Die zwangsläufig ein wenig holzschnitthaften Beobachtungen im Rahmen dieser Schlaglichter erfahren ihre im Sinne der Zielsetzung der Arbeit weitaus prägnantere Konkretion im zweiten Teil, der sich in fünf Fallstudien ausführlich mit den Einzelwerken *Camilla* in den Vertonungen von Ferdinando Paër und Valentino Fioravanti, *Elisa* von Giovanni Simone Mayr, *Clotilde* von Carlo Coccia, *La gazza ladra* von Gioachino Rossini sowie *Margarita d'Anjou* von Giacomo Meyerbeer beschäftigt.

Jacobshagens Buch bietet eine maßstabsetzende Annäherung an eine zentrale, gleichwohl zumeist miss- bzw. unverständene Gattung des Musiktheaters, die die weitere Auseinandersetzung mit der Opera semiseria sowie den musikalischen Gattungstransformationen um 1800 generell wesentlich prägen wird. Die neueren Erkenntnisse zur Institutions-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Opern-

produktion sowie das theoretisch-methodische Konzept des Kulturtransfers in ein erweitertes Gattungsmodell eingebracht zu haben, bildet zudem ein besonderes, über den konkreten Gegenstand hinausweisendes Verdienst dieser Studie.

Der Aspekt des Kulturtransfers, der insbesondere in den Fallstudien konkret gemacht wird und sich, was die französischen Einflüsse in Italien anbetrifft, vor allem auf die grundlegenden Untersuchungen Marco Maricas stützt, hätte freilich durch die Berücksichtigung von Carolyn Kirks materialreicher Dissertation *The Viennese Vogue for opéra-comique, 1790–1819* (St. Andrews 1983) eine Präzisierung des komplexen Facettenreichtums der Transferprozesse insbesondere im Hinblick auf Ferdinando Paërs entscheidende Wiener Beiträge zum Untersuchungsgegenstand erlaubt. Überdies hätte man sich zumindest in Exkursen oder einem Ausblick die Thematisierung weiterer prinzipieller Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen der Opera semiseria gewünscht, so etwa ausgehend von der angesichts massiver Verschiebungen der Sozialstruktur des Publikums sich wandelnden prinzipiellen Funktion und Bedeutung von Komik und Tragik auf der Bühne und den hieraus resultierenden Konsequenzen für ihre die Gattungsgrenzen relativierenden Vermischung.

Angesichts der grundlegenden Qualitäten von Jacobshagens Buch fallen diese wenigen Monita allerdings nicht grundsätzlich ins Gewicht, zumal es sich dank seiner klaren Anlage und der Fähigkeit des Autors zur souveränen Fokussierung komplexer Zusammenhänge durch eine außerordentlich gute Lesbarkeit auszeichnet.

(September 2008) Klaus Pietschmann

AXEL SCHRÖTER: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters. Sinzig: Studio Verlag 2006. 339 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 4.)*

BEATE AGNES SCHMIDT: *Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig: Studio Verlag 2006. 509 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 5.)*

Die vorliegenden Studien sind im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (Teilmodul „Musik und Theater“) entstanden und somit im Koordina-

tensystem der Weimarer Klassik angesiedelt. Obgleich beide Studien das Thema Schauspielmusik zum Gegenstand haben, reflektieren sie das Umfeld Weimar auf ganz unterschiedliche Weise. Eines haben sie gemeinsam: Nach der Lektüre wird niemand mehr ernstlich von einer Opposition von „Oper und Drama“ sprechen können. Was wir gemeinhin als Sprechtheater rubrizieren, war schlechterdings musikalisches Theater, das sich auf dem Weg zwischen Werkintention und Aufführung konstituierte. Diese ‚Wegbeschreibung‘ bedarf keiner Metadiskurse, sondern grundlegender philologischer Arbeit – und dies leisten beide Monographien auf vorzügliche Weise. Die philologische Annäherung vermag aber noch viel mehr: Sie konturiert nämlich geradezu exemplarisch Inszenierungen (und nicht Werke). Die Tatsache, dass Schauspielmusik eine relativ instabile ‚Gattung‘ darstellt, wird hier zum Vorteil, indem sie einerseits jeweils unterschiedliche Versionen eines Werkes hervorbringt und andererseits den Blickwinkel der Forschung auf gänzlich andere Kategorien richtet, nämlich auf die Parameter einer Aufführung. Vor diesem Hintergrund sind die vorliegenden Arbeiten gleichermaßen für die germanistische wie die theaterwissenschaftliche Forschung relevant, auch wenn sie sich nicht den Axiomen der Performativität verschreiben.

Der Titel der Dissertation von Beate Agnes Schmidt ist bereits programmatisch, indem er auf die konstitutive Zugehörigkeit der Musik in Goethes *Faust* verweist. Die Studie nähert sich dem Gegenstand indes zunächst über die Gattung, indem sie die theoretischen Denkmotive von Schauspielmusik in den Blick nimmt. Diese Betrachtung findet jedoch immer vor der Folie aufführungspraktischer und institutioneller Gegebenheiten statt, hier dem Weimarer Theater. Diese Verschränkung vermag nicht nur ungemein interessante Details zutage zu fördern (Anstellungsverhältnisse, Kompilation von Kompositionen, Organisation von Bühnenmusik, Zwischenaktmusik als Forum für durchreisende Virtuosen usw.), sondern die Autorin entwickelt aus diesem Spannungsfeld auch das Denkmodell für die weitere Untersuchung. Schmidt unterscheidet hier zwischen „imaginiertes Dramaturgie“ im Sinne der Autorintention und der „Bühnen-Dramaturgie“ (S. 79), d. h. die theaterpraktische Realisierung, in der neben dem Komponisten auch der Regisseur

als Bearbeiter eine zentrale Instanz darstellt. Der theoretisch-ästhetische Teil der Arbeit unterscheidet sich aufgrund dieser Rückbindung in eine bühnenpraktische Perspektive à fond von der älteren Literatur zum Problem Schauspielmusik. Die Explikation dieses Spannungsfelds zwischen Werktext und Aufführungstext, in dem sich Schauspielmusik im Besonderen wiederfindet, verliert sich allerdings im Laufe der Arbeit etwas; hier hätte die Autorin ihrem Ansatz durchaus etwas mehr Kontur verleihen dürfen. In diesem Zusammenhang wäre auch eine Schärfung der dramaturgischen Kategorien bzw. Funktionen denkbar gewesen, insbesondere der „Bühnenmusik als Realitätszitat“ (S. 79), die weitgehend instrumental konnotiert ist und die vokalen Erscheinungsformen kaum hinreichend abdeckt. (Überdies sollte von den veralteten und unpräzisen Begriffen Einlagelied und Gesangseinlage für diegetische Musik Abstand genommen werden; unbegreiflicher Weise macht auch die jüngere Filmmusikforschung davon noch Gebrauch).

Äußerst instruktiv ist die Suche nach musikdramatischen Vorbildern für die musikalischen Szenen in Goethes *Faust I*. Hier werden eine Fülle von Szenen und Szenentypen namhaft gemacht (Traum- und Zauberszenen, religiöse Szenen, Gesellschaftslieder etc.), welche die Basis für die spätere Betrachtung der *Faust*-Musiken abgibt. Entscheidend sind auch hier die Grenzbereiche zur Oper, d. h. solche Szenen, die über die traditionelle Funktionalität von Schauspielmusik hinausweisen. In diesem Zusammenhang werden auch melodramatische Passagen diskutiert, wobei auch hier die aufführungspraktische Perspektive bei der Annäherung dominiert: Weniger das Partiturnotat des Melodrams ist von Interesse, sondern vielmehr die Praxis des Sprechens zu Musik.

Der zweite Teil der Arbeit ist Fallstudien verschiedener *Faust*-Musiken gewidmet. Neben Anton von Radziwill, Carl Eberwein und Peter Joseph Lindpaintner kommen auch Gemeinschaftskompositionen sowie Misch- bzw. Pasticcio-Formen zur Sprache. Die Untersuchung umfasst zeitlich vor allem das Ende der 1820er- und den Beginn der 1830er-Jahre. Im Zentrum steht die Analyse der Schauspielmusik des Fürsten Radziwill, die *Compositionen zu Göthe's Faust*, deren Genese und Aufführungsgeschichte sich von 1808 bis 1832 erstreckt. In

diesem Abschnitt wird deutlich, wie gleichsam ohnmächtig Goethes ‚Chefideologen‘ in Sachen Musik (Zelter, Reichardt) dieser Vertonung eines Dilettanten gegenüberstanden. Schmidts Ausführungen zu dieser frühen *Faust*-Musik offenbaren eindrücklich, dass Radziwills Musik ‚moderner‘, d. h. medialer, kaum hätte gedacht sein können. Überzeugend vermag sie beispielsweise darzulegen, dass auch die Implementierung präexistenter Musik, hier Mozarts *Adagio und Fuge* KV 546 in der Ouvertüre, eine individuelle kompositorische Lösung hinsichtlich des ideellen Gehalts des Werkes darstellt. In dem gesamten Kapitel „Komponist und Bühne“ erkundet die Autorin nicht nur analytisches Neuland, sondern sie kontextualisiert die je spezifischen musikalischen Konzeptionen seitens der Ästhetik, der Dramaturgie und ihrer institutionellen Verankerung. Das Ergebnis ist gleichermaßen beeindruckend wie bedeutsam: Es ist nicht weniger als ein Stück (deutscher) Theatergeschichte, die sich dem Leser hier entfaltet, eine Theatergeschichte, die nicht einer diffusen Vorstellung von ‚Weltliteratur‘ anhängt, sondern sich vielmehr ganz auf die Aufführungstexte und deren Konkretisierung in Inszenierungen stützt. Gerade deshalb ist das Buch auch eine fundamentale Arbeit zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Goethes *Faust*.

Die Studie von Axel Schröter verfolgt einen – von der Materialseite aus betrachtet – umfassenderen Ansatz, indem sie die Musik in sämtlichen Schauspielen August von Kotzebues in den Blick nimmt. Insofern leistet die Monographie weit mehr als es der Untertitel mit seiner Fokussierung auf Weimar suggeriert, zumal auch mehrfach Seitenblicke nach Wien oder Berlin unternommen werden. Allerdings entsteht durch den primären Weimar-Bezug einerseits und den Versuch einer Gesamtdarstellung der Kotzebue’schen Schauspielmusiken andererseits eine methodische Schiefelage. Diese spiegelt sich nicht zuletzt auch in komplizierten Überschriften wider (z. B. „Hinweise auf Musik in den Texten der in Weimar zwischen 1791 und 1817 aufgeführten Schauspiele“). Ein Zweites: die Studie leistet zwar einen exemplarischen Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen von Schauspielmusik – und Kotzebue kann hier in der Tat als Exempel figurieren –, auf der anderen Seite vermag sie die analysierten Phänomene kaum in eine überge-

ordnete Perspektive einzubetten. Da gerade bei Kotzebue die Grenzbereiche zwischen „Schauspiel mit Musik“ und Oper fließend sind, hätte man sich hier konzisere Fragestellungen im Hinblick auf ‚musikalische Dramaturgien‘ gewünscht. So versucht Schröter, Kotzebues Ästhetik weitgehend aus dessen Selbstzeugnissen (Vorworte zu Textbüchern etc.) zu destillieren. Das grundlegende Problem der Funktionalität von Musik im Schauspiel bleibt somit – jenseits der Betrachtung der Einzelszene – weitgehend unkonturiert, vor allem deren Denkfiguren in der Forschungsliteratur. Dass die Arbeit von Benedikt Holtbernd (*Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*, Frankfurt am Main 1992) nirgendwo aufscheint, ist dafür ebenso symptomatisch wie der fehlende Rekurs auf einen grundlegenden Aufsatz zu Kotzebues Operndramaturgie (Karin Pendle, „August von Kotzebue, Librettist“, in: *The Journal of Musicology* 3, 1984, S. 196–213). Auch ist die gattungsterminologische Seite nicht gänzlich frei von Ungereimtheiten: So ist völlig unklar, warum die Betrachtung von *Das Dorf im Gebirge*, *Die Alpenhütte* und *Feodore* unter der Überschrift „Sonderfall Liederspiele“ firmiert.

Mag die methodisch-theoretische Seite mit einigen Defiziten behaftet sein, so ist der analytische Teil der Arbeit weitaus überzeugender. Wie erwähnt spannt Schröter hier den Bogen weit über Weimar hinaus, indem er Kompositionen aus Wien, Berlin und Paris mit einbezieht. Hier musste Grundlagenforschung im besten Sinne betrieben werden, um überhaupt den Werkbestand, wie er sich in den zahlreichen Übersichtstabellen niederschlägt, dokumentieren zu können. Das Ergebnis gewährt – wie schon bei Schmidt – einen beispiellosen Einblick in die tieferen Strukturen dessen, was gemeinhin etwas abschätzig unter ‚Theaterbetrieb‘ rubriziert wird. In Schröters Untersuchung werden gleichermaßen die Mechanismen dieses Betriebs transparent, wie sie andererseits den Einfluss dieser Mechanismen auf die Werkgestalt offenlegt. Voraussetzung hierfür ist ein minutiöses Quellenstudium, dessen Ergebnisse die gesamte Arbeit durchziehen.

Im Mittelpunkt steht die Analyse des Schauspiels *Die Hussiten von Naumburg*, das anhand von vier Fallstudien näher beleuchtet wird. Da diese Kompositionen aus ganz unterschiedlichen Kontexten stammen (F. S. Destouches/

Weimar, Salieri/Wien, Méhul/Paris nebst einem Pasticcio), sind die vergleichenden Beobachtungen entsprechend aufschlussreich. Vor allem am Beispiel der Instrumentalstücke vermag Schröter die gänzlich unterschiedlichen Annäherungen an die dramaturgische Vorgabe Kotzebues aufzuzeigen. Für die Chöre dieser Schauspielmusik werden exemplarische Nummern analysiert, die im Anhang auch in (neu gesetzter) Partitur wiedergegeben sind. Besonders erhellend ist hier vor allem, inwieweit die unterschiedlichen Vertonungen die Empathie des Zuschauers jeweils in verschiedene Richtungen zu leiten vermögen.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Betrachtung der beiden Festspiele *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*. Die Tatsache, dass ein Komponist wie Beethoven in den *Ruinen von Athen* zu einer gänzlich anderen und neuartigen Annäherung an das Genre gelangte, mag vielleicht nicht überraschen; gleichwohl ist Schröters analytische Darlegung, warum Kotzebues *Nachspiel* den besseren Nährboden für Innovationen abgab als ein Drama wie *Egmont*, in jeder Hinsicht einleuchtend. Damit wird nicht einer Nobilitierung der Gattung Schauspielmusik durch Beethoven das Wort geredet, sondern vielmehr das große Potenzial offengelegt, das diesem Genre innewohnt.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

MATTHIAS CORVIN: *Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Im Unterschied zu anderen zentralen Gattungen der Instrumentalmusik um 1800 hat die Ouvertüre in der musikwissenschaftlichen Forschung lange Zeit nur eine untergeordnete Rolle gespielt, was umso erstaunlicher erscheint, je mehr man sich die Vielfalt der mit der Ouvertüre in Verbindung stehenden kulturellen Kontexte vergegenwärtigt und das Innovationspotenzial bedenkt, das einer solchen zwischen den verschiedenen Operntraditionen sowie den Gattungen des Oratoriums, des Schauspiels, des Balletts und der reinen Konzertovertüre oszillierenden Erscheinung innewohnen muss. Matthias Corvins vorliegende Kölner Dissertation stellt einen wichtigen Beitrag zur Kategorisierung der in Ouvertüren um 1800 begegnenden

Formkonzepte dar. Bewusst verzichtet der Autor auf eine mehr als cursorische Untersuchung größerer musikästhetischer, kultureller oder aufführungspraktischer Zusammenhänge und lässt so zugleich für künftige Untersuchungen zu diesem Thema noch zahlreiche lohnende Anknüpfungspunkte.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen unterschiedlichen Gewichts, von denen der erste (S. 19–38) die Ouvertürentypen im 18. Jahrhundert (italienische Sinfonia, französische Ouvertüre, deskriptive Ouvertüre, einsätzigige Ouvertüre und Potpourri-Ouvertüre) diskutiert, während der zweite Teil (S. 39–86) die vorkommenden Formtypen des engeren Untersuchungszeitraums – mehrsätzigige Formen, einfache Reprisesform (AA), Reprisesform (ABA), Sonatensatzform, freie Reihungsform, Potpourri und Introduction – systematisch behandelt und darüber hinaus die Aspekte Orchesterbesetzung, Tonarten, Zitateinbindung, Kolorit, Tonmalerei, Programmatik, Melodik, Klang und Integration in das Gesamtwerk zusammenfassend beleuchtet. Den bei weitem umfangreichsten Teil nehmen jedoch nicht weniger als 32 chronologisch angeordnete Einzelanalysen ausgewählter Ouvertüren des Untersuchungszeitraums ein (S. 87–263).

Ein möglicher Einwand zu dieser insgesamt sehr verdienstvollen Untersuchung betrifft die Wahl des Titels. Dieser könnte suggerieren, dass Mozart und Beethoven die beiden für die historische Entwicklung der Ouvertüre im Zeitraum zwischen etwa 1775 und 1810 maßgeblichen Komponisten gewesen seien, was wohl unzutreffend sein dürfte. Zumindest indirekt wird dies vom Verfasser auch durch die Auswahl der Einzelanalysen bestätigt, unter denen Mozart lediglich mit der Ouvertüre zu dem Opernfragment *Lo sposo deluso* (1783) vertreten ist, während seine Hauptwerke nur summarisch Erwähnung finden und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden. So zieht sich zwar die Formel von der „Ouvertüre von Mozart bis Beethoven“ als häufig repetierter Textbaustein durch die Arbeit, ohne dass auf eine Sonderstellung der beiden Komponisten inhaltlich näher Bezug genommen würde. Vielmehr dient die Polarität „italienischer“ und „französischer“ Formkonzepte als maßgebliches Bezugssystem der einzelnen analytischen Befunde. Wollte man indes für Anfang und Ende des gewählten

Zeitraumes zwei andere für das Thema repräsentative Komponistennamen wählen, könnten diese etwa Grétry und Rossini lauten; auch die Ouvertüren Cherubinis, Méhuls oder Paisiellos waren für die Geschichte der Gattung sehr wirkungsmächtige Bezugspunkte. Dass Rossini unter den Einzelanalysen nicht vertreten ist, wird durch den knappen und sehr approximativen Hinweis, dass nahezu alle seine italienischen Ouvertüren der „einfachen zweiteiligen Anlage (AA)“ folgen würden (S. 21), ebenso wenig begründet wie durch die Feststellung, dass das sogenannte „Rossini-Crescendo“ als Steigerungsmittel in der Coda bereits in italienischen Sinfonien des ausgehenden 18. Jahrhunderts begegnet (S. 66). Schon allein die Tatsache, dass Rossini dank der (in Corvins Bibliographie nicht erwähnten) Arbeiten Philip Gossetts beinahe der einzige Komponist dieser Epoche ist, dessen Ouvertüren bislang systematisch und detailliert untersucht wurden, hätte eine stärkere Berücksichtigung seiner Werke auch aus methodologischen Erwägungen nahe gelegt.

In Corvins Auswahl, die „die im systematischen Kapitel gemachten Beobachtungen am Einzelfall exemplifizieren“ soll (S. 87), entfallen auf Méhul und Beethoven je drei Werke, auf Paisiello, Cherubini und Spontini jeweils zwei Werke sowie auf Bertoni, Haydn, Holzbauer, Grétry, Mozart, Schulz, Salieri, Piccinni, Martín y Soler, Vogel, Devienne, Steibelt, Cimarosa, Boieldieu, Berton, Fioravanti, Isouard, Hoffmann, Vogler und Weber jeweils ein Werk. Tatsächlich scheint die Vielfalt und Individualität der Einzellösungen den Ausschlag dafür gegeben zu haben, eine so große Zahl unterschiedlicher Kompositionen nacheinander abzuhandeln. Der Gefahr der Monotonie einer solchen Darstellungsweise begegnet der Autor dadurch, dass er jeweils einen Einzelaspekt ins Zentrum rückt, etwa die drei Akkordschläge in Holzbauers *Günther von Schwarzburg*, das Trompetensignal in Méhuls *Hélène*, die Mediantverhältnisse in Bertons *Aline reine de Golconde* oder die Monothematik in Fioravantis *I virtuosi ambulanti*. Wo solch griffige Etikettierungen sachlich nicht gegeben sind, bemüht Corvin nicht minder plakative Ersatzlösungen: Paisiellos *La serva padrona* etwa firmiert unter „Italienische Freiheit“, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* hingegen unter „Italienische Linie“, womit der Autor einmal mehr auf die vermeintliche Schematik italienischer

Formlösungen anspielt. Der Verlust an Detaildifferenzierung wird hier durch die Deutlichkeit der Aussage entschädigt, die freilich sehr stark auf der Annahme präexistenter Nationalstile insistiert.

In entsprechender Weise lassen auch die Schlussfolgerungen des Autors sehr klare Entwicklungslinien und Tendenzen erkennen: in Italien von der dreisätzigen Sinfonia zur einsätzigen Reprisesform, in Frankreich von der französischen Ouvertüre zur programmatischen, relativ freien Großform sowie generell zur Ausprägung von Mischformen, wie sie etwa durch Gluck, Salieri, Cherubini oder Beethoven verkörpert werden. Auch hinsichtlich der Herausbildung der Konzertouvertüren entwirft Corvin eine klare Typologie: Neben der formal freieren französischen Programmuvertüre entwickelt sich die am Sonatensatz orientierte deutsche Konzertouvertüre; als dritte Linie lässt sich die zu bestimmten Anlässen komponierte „Festouvertüre“ identifizieren. Die im Titel hervorgehobene Konzentration auf die Formkonzepte erweist sich somit auch als methodische Stärke, die das Buch zu einem wichtigen Referenzwerk zu seinem Thema macht.

(Februar 2008)

Arnold Jacobshagen

Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER, Eike RATHGBER. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)

Wenn Manfred Angerer in seiner Einleitung zum vorliegenden Tagungsband den Verlegenheitscharakter des Themas einer „musikalischen Gesprächskultur“, spezifiziert durch die geographisch-politische – und implizit ethnographische – Eingrenzung „im habsburgischen Vielvölkerstaat“, eingesteht, vergibt er vor schnell ein spezifisches Erkenntnispotenzial. Im Rahmen eines Symposiums, das seinen wissenschaftlich-thematischen Anspruch dem eher formalen Aspekt der Notwendigkeit von Tagungen nachgeordnet hat (S. 8), ist es zunächst nicht erstaunlich, dass eine Vielzahl der Beiträge auf eine theoretische Reflexion der immerhin nicht unproblematischen Unterstellung einer kommunikativen Funktion einer bestimmten

Gattung in einem besonderen kulturellen Umfeld stillschweigend verzichtet. Nicht zufällig also häufen sich die bloßen „Anmerkungen“ und „Bemerkungen zu“ Komponisten und deren Werken, die dem habsburgischen Reich in irgendeiner Form zuzuordnen sind. Einigen der Beiträge gelingt es jedoch, das erhebliche Erkenntnispotenzial der Themenstellung – als Heuristik aufgefasst und in ihren Voraussetzungen bewusst gemacht – aufzuzeigen.

So macht etwa Hans-Joachim Hinrichsen als Verbindungsglied der späten Streichquartette Franz Schuberts zum frühen Schaffen die Kommunikationsstrukturen der halböffentlichen Wiener Salonkultur greifbar. Vor dem Hintergrund der Affinität der späten Kammermusik Schuberts zum Lied kann Hinrichsen implizite Bezüge auf eine konkrete Kommunikationssituation aufzeigen. Einkomponierte Materialien werden von Schubert so nicht bloß ästhetisch definiert – und sind einer hermeneutischen Analyse zugänglich –, sondern sozial kodiert (S. 38). Damit kann Hinrichsen auch die Metapher vom „musikalischen Gespräch“ als spezifische Diskursivität substantiieren, die in eklatantem Widerspruch zur oft kolportierten Auffassung eines Unpolitischen und Eskapistischen „kleinbürgerlicher“ Musik im Habsburgischen Reich stehe (S. 42f.).

Ohnehin entstammt ja der Topos vom Quartett als „Gespräch“ in seiner immer wieder herangezogenen Fassung aus dem Brief Goethes an Zelter vom 9. November 1829 letztlich einer aufklärerisch-illusionären Vorstellung von gleichberechtigter Kommunikation, die nur deshalb unproblematisch ist, weil sie politisch folgenlos blieb. Mit der Realität künstlerischer Existenz im Habsburgischen Reich hat sie wenig zu tun, genauso wenig mit den neuen, auch technischen Herausforderungen an die Gattung in der Konkurrenzsituation des modernen Konzertwesens. Daher ist es kein Zufall, dass auch Gerhard Winkler in seinem Beitrag zu Johann Nepomuk Hummel diskursive Aspekte eher in intertextuellen Bezügen aufzeigen kann als im vermeintlich kommunikativen Satzgefüge. In Hummels dienstlich weitgehend „exterritorialem“ Schaffen (S. 153) weist Winkler eine sorgfältige musikalische Inszenierung nach, die einerseits in einem subtilen „Bildprogramm“ auf einen witzig-gelehrten Konversationston im Stile Haydns rekurriert, andererseits eine intertex-

tuelle Abwehrstrategie entwickle, deren Objekt Beethoven darstellen könnte (S. 162).

Eike Rathgeber geht in seiner Interpretation der Quartette Leoš Janáčeks über bekannte Modelle programmatisch-biographischer Deutungen hinaus und stellt sie in den Kontext der Auflösung des Habsburgischen Reiches, dessen kolonialistischen Anspruchs und künstlerischer Werte (S. 109). Rathgeber liest sie als Manifestation einer stets gegen den Widerstand der Autoritäten durchgesetzten Beschäftigung mit russischer Sprache, Literatur und Erzählweise, speziell der Tolstojs. Es sei gerade der vollständige Verlust eines Diskurses zugunsten eines auf vier Stimmen aufgespaltenen Monologes, der die Erzählstruktur der *Intimen Briefe* bestimme (S. 112). Aus der Negation heraus kann so die Ablehnung eines diskursiv-gesprächhaften Duktus' selbst diskursiv werden.

Eine andere Form des kompositorischen Reflexes auf veränderte, vor allem stark temporalisierte und ausdifferenzierte Strukturen in der Gesellschaft der Moderne stellt nach Klaus Lippe die Komplexität in Alban Bergs Quartetten dar. Für die Gattung nicht weniger als für das Gesellschaftssystem gelte eine radikale Entkanonisierung integraler Sinnbestände und Wertordnungen. So problematisch die von Lippe präferierte künstlerisch-soziale Widerspiegelungstheorie ist – erkenntnistheoretisch fällt sie weit hinter die Dialektik der musiksoziologischen Überlegungen Adornos zurück –, so wichtig ist doch die Beobachtung, wie Bergs Arbeit am Detail in einem Pluralismus einander überlagernder Formen zu einem „organisierten Chaos“ führe (S. 86). Da sich Lippes Komplexitätsbegriff an dieser Stelle auf Niklas Luhmann bezieht, bleibt allerdings die Frage nach der systemtheoretisch notwendigen Komplexitätsreduktion offen, die ihrerseits Sinn zu stiften und neue Komplexität zu erzeugen imstande ist. Nicht zufällig übrigens konstatiert auch der Beitrag von Dominik Schweiger zu den *Bagatellen* Anton Weberns eine zunehmende Kluft zwischen Denkbareit und Wahrnehmbarkeit und damit einen erheblichen Diskursverlust. Stattdessen liege ein Spiel ereignisartiger Elemente vor, die keinem übergreifenden Signifikat mehr zuzuordnen seien (S. 140).

Weitere Beiträge des Bandes versuchen im Wesentlichen, die gattungsgeschichtliche Position einzelner Komponisten innerhalb der auf

Haydn zurückgehenden Tradition zu erörtern. In seinen Überlegungen zu Wolfgang Amadé Mozart rät Friedhelm Krummacher aber dazu, das Quartetttschaffen als Ganzes einmal in den Blick zu nehmen und dabei bewusst den Maßstab „Haydn“ auszuschalten (S. 62). Diesen Ansatz macht er am Beispiel der drei Kopfsätze von KV 172, 428 und 499 fruchtbar. Salome Reiser betont den Einfluss der Wiener Streichquartettkomposition auf die Werke von Johannes Brahms, hebt aber hervor, wie stark die zeitgenössische Einordnung einer Anlehnung an Beethoven als Etikettierung begriffen werden muss, die mit der Eingliederung in einen vertrauten Horizont das Verständnis erleichtert habe (S. 118). Geradezu außerhalb der Gattung sieht Hartmut Schick Antonín Dvořáks Opus B 19, das „merkwürdigste Streichquartett des 19. Jahrhunderts“ (S. 126); Dvořáks Position zu Haydn erklärt er als die eines Neoklassizisten. Hartmut Fladt beschreibt das Auseintreten von Material und Verfahrensweise bei Béla Bartók, dessen Streichquartette in einem Spannungsfeld zwischen österreichischer Tradition und französisch-russischer Moderne anzusiedeln seien. Gerold W. Gruber wendet sich der Gattung innerhalb des kompositorischen Schaffens von Arnold Schönberg zu, die als traditionsbeladene für eine Kontinuität des 19. Jahrhunderts stehe. Erika Hitzler betreibt eine „Ehrenrettung“ Paul Hindemiths als Wegbereiter der Moderne in der Auseinandersetzung mit Schönberg und vor dem Hintergrund einer letzten Beschwörung der musikalischen Tradition von Beethoven bis Mahler (S. 49). Carmen Ottner geht auf die programmatischen Aspekte der Quartette Bedřich Smetanas ein und stellt sie in Relation zur altösterreichischen Vorgeschichte der Gattung, insbesondere bei Haydn. (Juli 2008) Karsten Mackensen

STEFAN HANHEIDE: *Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. 408 S.

Stefan Hanheides Habilitationsschrift ist im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Forschungsgebiet „Musik im Zeichen politischer Gewalt“ entstanden. Im Zentrum der Betrachtung steht eine Gruppe von Werken Gustav Mahlers, bei denen die klangliche, idiomatische

und semantische Sphäre des Militärischen vordergründig erscheint. Bei seiner Untersuchung geht der Autor von der Deutung der *Sechsten Symphonie* Mahlers als „Vorahnung der Katastrophen des Jahrhunderts“ aus. Diese von ihm bezeichnete „Interpretationskonstante“ wurde in der Zwischenkriegszeit bereits angedeutet, von Erwin Ratz am Ende der 1950er-Jahre formuliert, kurz darauf von Hans Ferdinand Redlich übernommen und von Theodor W. Adorno auf die *Soldatenlieder* erweitert sowie politisch durch den Hinweis auf den Faschismus noch zugespitzt. Hanheide ortet eine „Diskrepanz“ zwischen „der Intensität und Vehemenz, mit der die drei Mahler-Forscher ihre Position behaupteten, und der marginalen Rolle, die sie im Mahler-Bild der Gegenwart spielt“. Dies bringt ihn dazu, die „Interpretationskonstante an der Sache selbst“ zu messen, wobei er darunter zum einen die Biographie Mahlers, sein Werk und seine Ästhetik, zum anderen die „geschichtlich[e] Entwicklung dieser Interpretation“ samt politischer Veränderungen versteht (S. 7). Dementsprechend ist das Buch gegliedert: Dem Teil, in dem „Mahlers Berührungen mit der Politik seiner Zeit“ anhand der bestehenden biographischen Literatur nachgegangen wird, folgen eine knappe Darstellung der „Sphäre von Militär und Untergang“ in Mahlers Ästhetik sowie die Analyse derselben in drei ausgewählten Soldatenliedern und in der *Sechsten Symphonie*.

Die Teilung der folgenden zwei Kapitel in „Interpretations-“ und „Rezeptionsgeschichte“ basiert auf der von Hanheide eingeführten Unterscheidung zwischen dem bewussten Versuch, „die Musik Mahlers in eigenen Büchern und Artikeln zu deuten“ (Interpretation), und dem „eher akzidentielle[n] Zugang zu dieser Musik, wie er sich vor allem in Aufführungskritiken findet“ (Rezeption, S. 7 f.). Im letztgenannten Kapitel wendet Hanheide ein numerisches Verfahren an, in dem thematisch gruppierte und chronologisch in zwei Kategorien (vor und nach dem Ersten Weltkrieg) geteilte Auszüge aus den gesammelten Aufführungskritiken der *Sechsten Symphonie* in Hinblick auf die Sphäre von Militär und Untergang ausgewertet werden. In einem Schlusskapitel werden die Ergebnisse zusammengefasst. Die im rezeptionsgeschichtlichen Kapitel ausgewerteten Auszüge sind schließlich in einem Anhang angeführt.

Bei seiner Untersuchung verpflichtet sich Hanheide der im Laufe der 1970er-Jahre in der Literaturwissenschaft entwickelten, in die Musikwissenschaft jedoch nur zögernd übertragenen Rezeptionsforschung. Dies erklärt, warum der Autor die Frage nach der Bedeutung der in den besprochenen Werken so auffälligen Präsenz von Idiomen und Klängen aus der Sphäre des Militärischen nicht direkt, sondern über den Weg bestehender Interpretationen behandelt. Bedenklich erscheint dennoch in einer rezeptionsgeschichtlichen Studie die Absicht, einzelne Interpretationen „an der Sache selbst [zu] messen“. Urteile über die Angemessenheit einer Interpretation sind freilich legitim, sie können aber keineswegs den Status einer neutralen Objektivität beanspruchen, sondern nehmen selbst an jenem geschichtlichen Leben des Kunstwerks teil, worin Hans Robert Jauss zufolge dessen Wesen besteht.

Die Fragwürdigkeit einer solchen Überprüfung wird im Fall der von Hanheide ausgewählten Fragestellung noch gesteigert. Denn die Erwartung, es ließe sich analytisch feststellen, ob Mahlers Musik die Katastrophen der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts vorahnt bzw. ob Mahler tatsächlich beabsichtigte, diese in seinen Werken vorzuzahnen, mutet seltsam an. Es überrascht deshalb durchaus positiv, dass Hanheide im Schlusskapitel sich von den prüferischen Absichten verabschiedet und eine konsequent rezeptionsgeschichtliche Betrachtungsperspektive einnimmt. Dies erlaubt ihm nun in der sogenannten Interpretationskonstante „ein großes Stück Wirkungsgeschichte der Mahlerschen Musik“ zu erblicken, „eine Phase des Verstehens mit eigenem Recht, in der beträchtliche Aspekte von der potentiellen Vielfalt der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder auf[ge]deckt wurden“ (S. 264). Es stellt sich freilich die Frage, ob es nicht vorteilhaft gewesen wäre, überhaupt von dieser rezeptionsästhetisch eher naheliegenden Feststellung auszugehen und ausführlicher jene Aspekte der Mahlerrezeption zu untersuchen, die in einem numerischen Verfahren unberücksichtigt bleiben. Es sei beispielsweise auf die Präsenz antisemitischer argumentativer Muster in den Mahler-Kritiken oder auf die Denkfigur des Untergangs hingewiesen, deren Begriff Hanheide im Titel seiner Studie übernimmt, ohne jedoch die in der Zwischenkriegszeit wirkungs-

volle Kulturphilosophie Oswald Spenglers auch nur zu erwähnen.

Hanheides rezeptionsgeschichtliche Studie ist nicht frei von positivistischen Annahmen, deren problematische Konsequenzen besprochen worden sind. Dies soll aber in keiner Weise daran hindern, die wertvollen Aspekte seines Buches adäquat zu würdigen. Hier ist vor allem die Untersuchung der Idiome und Klänge des Militärischen in den herangezogenen Werken Mahlers zu erwähnen. Die diesbezüglichen Analysen führen durch die Bezugnahme auf historische Quellen der österreichischen Militärmusik zu überzeugenden Ergebnissen. Der Umgang mit Quellen und Literatur ist sehr gründlich. Wer sich mit der *Sechsten Symphonie* und den *Soldatenliedern* Mahlers befassen will, findet in diesem Buch solide Werkanalysen, eine ausführliche Darstellung der Literatur und eine nützliche Dokumentation.

(Juli 2008)

Federico Celestini

The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek. Hrsg. von Dietmar SCHENK. Berlin: Universität der Künste 2005. 45 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 9.)

Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente. Hrsg. von Dietmar SCHENK, Markus BÖGGEMANN und Rainer CADENBACH. Berlin: Universität der Künste 2005. 173 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 8.)

Dass die Bibliothek eines Komponisten jüdischer Herkunft über Nazizeit und Bombenkrieg hinweg erhalten blieb, grenzt an sich schon an ein Wunder. Dass sie (sogar inklusive der originalen Regale!) in einen öffentlichen Bibliotheksbestand überführt werden konnte, ist der letzten überlebenden Freundin der Familie Schreker zu verdanken: Joan Beadling übergab die Bestände, die sie selbst von Schrekers Witwe, der Sängerin Maria Schreker, übernommen hatte, der Bibliothek der Universität der Künste Berlin.

Gerade bei einem so stark literarisch geprägten Komponisten wie Schreker, dessen selbst verfasste Libretti ständig – bewusst oder unbewusst – Lese Früchte reflektieren, darf das als Glücksfall auch für die Musikforschung betrachtet werden. Der Katalog gliedert die 670

belletristischen Bände übersichtlich nach Ländern und Sachgebieten auf. Ein kenntnisreiches Vorwort des Schreker-Biographen Christopher Hailey beleuchtet die literarischen Quellen, aus denen sich das Œuvre des Komponisten speist. Schrekers Musikbibliothek ist nicht enthalten, da sie mit einem anderen Teil des Nachlasses in den Besitz der Société Internationale Franz Schreker in Paris kam. Eine Vereinigung dieser Bestände in Berlin wäre natürlich höchst wünschenswert.

In den zwölf Jahren, in denen Schreker Direktor der Berliner Musikhochschule war, baute er eine Kompositionsklasse auf, die neben denen von Schönberg, Busoni und Hindemith zum Glanz der Institution wesentlich beitrug. Schreker galt als guter Lehrer und zog begabte Schüler aus dem In- und Ausland an; zu seinen bekanntesten Schülern zählen Ernst Krenek, Berthold Goldschmidt, Alois Habà, Karol Rathaus und Jascha Horenstein. Jedoch war der weitere Schülerkreis bedeutend größer, insbesondere da Walter Gmeindl, selbst Schreker-Schüler, noch eine Vorklasse leitete, die jene Schüler aufnahm, die Schreker selbst wegen mangelnder Vorbildung nicht unterrichtete. Den Autoren des lexikographisch angelegten Bändchens gelang es, aus den Akten der Musikhochschule einen Personenkreis von insgesamt 54 Schülern zu identifizieren, die direkt oder indirekt zur Klasse Schrekers gehörten. Hierbei tauchen durchaus überraschende Namen wie etwa der Ernst Peppings auf. Im Anhang sind die Konzerte von Schrekers Kompositionsklasse und Gmeindls Vorklasse dokumentiert.

(März 2008)

Matthias Brzoska

Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Hrsg. von Jürg STENZL. Schliengen: Edition Argus 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 1.)

„Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens“. Das Musiktheater Ernst Kreneks. Herausgegeben von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2006. 211 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 2.)

Die ersten beiden Bände der neuen Schriftenreihe des Ernst Krenek Instituts befassen sich mit dem äußerst umfangreichen Opernschaffen des Komponisten, dessen Œuvre über 20 im wei-

teren Sinne dem Musiktheater zuzurechnende Werke umfasst. Angesichts der ausgesprochenen Vielfalt der Stücke mag es überraschen, dass gerade der Eröffnungsband der Reihe lediglich ein Werk behandelt: die in Zusammenarbeit mit Oskar Kokoschka als Librettisten entstandene dritte Opernarbeit Kreneks, *Orpheus und Eurydike*. Aus dieser Beschränkung resultiert gleichwohl keine Folge von Detailstudien, sondern ein breites Panorama der Entstehungshintergründe, historischen Kontexte wie auch der Positionen beider beteiligten Künstler. Reinhard Urbach bietet mit dem ersten, grundlegenden Beitrag einen historischen Abriss der Entwicklung des Theaters mit Zielpunkt auf dem Theater des Expressionismus. Reinhard Kapp liefert daran anschließend einen Überblick unterschiedlicher Bearbeitungen des Orpheus-Stoffs in zeitlicher Nähe zu Kreneks Oper, wobei er die erstaunliche Einheitlichkeit der verwendeten Motive bei zugleich äußerster Vielfalt der dichterischen wie musikalischen Umsetzungsweisen in den Vordergrund stellt. Demgegenüber steht Claudia Maurer Zencks äußerst konzentrierte Analyse von Kokoschkas Behandlung des Sujets und Kreneks eigenständiger, teilweise im offensichtlichen Gegensatz zur Intention des Librettos stehender musikalischer Interpretation. Auf die Perspektive Oskar Kokoschkas und seine Lebensumstände zur Zeit der Entstehung des Theaterstücks konzentriert sich Gloria Sultano, während Barbara Zuber synergetische Effekte zwischen bildnerischer, literarischer und musikalischer Ebene in der Oper untersucht. Leo A. Lensings Beitrag zum Verhältnis von Ernst Krenek zu Karl Kraus beschäftigt sich nur noch am Rande mit dem eigentlichen Thema der Publikation, die mit einem Abdruck von Kreneks Einführungsvortrag zu *Orpheus und Eurydike*, gehalten 1926 in Kassel, schließt.

Die Beiträge des zweiten Bandes der Schriftenreihe bleiben im Bereich des Musiktheaters, erweitern die Perspektive aber auf verschiedene Schaffensperioden und stilistische Pfade, denen der Komponist folgte. Verständlich, dass dabei immer wieder Kreneks erfolgreichste Oper *Jonny spielt auf* zur Sprache kommt, der Claudia Maurer Zenck einen ausführlichen Forschungsbericht widmet. Eigene Schlüsse, die sie in differenzierter Auseinandersetzung auch mit der Partitur zieht, gewähren überraschende Einsichten zu diesem viel beachteten und oft

auch einseitig abgeurteilten Werk. Einzeluntersuchungen erhalten außerdem *Pallas Athene weint* (Gösta Neuwirth), die eher randständige italienische Oper *Cefalo e Procri* (Filippo Juvara) und *Leben des Orest*: Nils Grosch verfasst eine ausführliche, gattungstypologische wie aufführungstechnische Aspekte einbeziehende Studie zu diesem Werk. Mit der Sonderform des Einakters beschäftigt sich Matthias Henke, Petra Ernst widmet sich Krenek als ernst zu nehmendem Librettisten. Peter Tregear und Claire Taylor-Jay stellen heraus, wie der Komponist mit seinen Werken durchaus auch politisch Stellung bezieht. Besonders im Falle der amerikanischen Opern zeigt sich eine starke Verwurzelung im Kontext der Zeit und in biographischen Umständen. Christopher Hailey weist schließlich darauf hin, dass Krenek mit Franz Schreker einen der wichtigsten Musiktheaterkomponisten seiner Zeit zum Lehrer hatte – ein Umstand, der sich in seinem Schaffen allerdings eher geringfügig niederschlug.

Abgesehen von der im Ganzen sehr überzeugenden Qualität der Beiträge bleibt noch auf die nicht nur im Erscheinungsbild ausgesprochen gelungene Gestaltung der Bände hinzuweisen: Neben den üblichen Autorenbiographien ist jedem Text eine englische und deutsche Zusammenfassung beigegeben. Äußerst wertvoll ist das Personen- und Werkregister, eine gerade bei Sammelbänden nicht selbstverständliche Einrichtung.

(März 2008)

Eike Feß

Arthur Honegger. Herausgegeben von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2007. 122 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge 135.)

Der Band geht auf eine Tagung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung (Basel) zurück, die sich vornehmlich mit im Konzertleben weniger präsenten Orchester- und Vokalwerken Arthur Honeggers auseinandersetzt und den Komponisten in einen breiteren Betrachtungszusammenhang innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts stellte. Peter Revers macht in seinem Einführungstext deutlich, dass Honegger trotz seiner Ablehnung mancher Entwicklungen wie etwa der Dodekaphonie durchaus in der Moderne zu verorten

ist, was sich besonders hinsichtlich der komplexen Verbindung heterogener Materialebenen in seiner Musik erweist. Scheinbar regressive Züge sind als Ausdruck einer Ästhetik zu deuten, die sich an Guillaume Apollinaires Prinzip orientiert, „mit seiner Zeit zu gehen und nichts von dem zu opfern, was die Alten uns haben lehren können“ (S. 13). Ulrich Konrad demonstriert, wie dieses Prinzip sich in der kompositorischen Struktur der *Symphonie liturgique* wiedererkennen lässt: Nur bei Grundlegung einer allein auf dem Prinzip der Erneuerung fußenden Materialästhetik kann solche Musik als obsolet bezeichnet werden – in der individuellen Ausfüllung überkommener Gestaltungsweisen ist sie zweifellos „neu“ und auch einzigartig“. (S. 42) Ebenfalls mit dieser Symphonie beschäftigt sich Ulrich Tadday. Hier wie bei der *Vierten Symphonie* plädiert er für einen Interpretationsansatz im Sinne des Komponisten, demzufolge Inhalt und Form als gleichrangige Ebenen des Musikalischen betrachtet werden müssen.

In einer Essay-Sammlung zu Arthur Honegger dürfen die symphonischen Dichtungen natürlich nicht fehlen. Sein Paradedstück *Pacific 123* kommt allerdings nur am Rande vor; Hans Jörg Jans rückt dafür weniger bekannte Stücke, *Chant de Nigamon* und *Horace Triomphante*, in den Mittelpunkt. Unter Berücksichtigung biographischer, kulturhistorischer wie genuin musikalischer Aspekte entfaltet er ein vielschichtiges Bild dieser Werke, wobei die Kategorie des „Archaischen“ als Ausgangspunkt dient. Thema des folgenden Beitrags ist die von größtem gegenseitigen Respekt geprägte Zusammenarbeit zwischen Honegger und Paul Claudel. Während der Dichter die Musik stets als „roten Faden“ der Erzählung (S. 81) begriff, betrachtete es der Komponist als seine Aufgabe, akribisch rhythmische Feinheiten der Sprache, aber auch Stimmungszustände der Vorlage zu realisieren. Huguette Calmel demonstriert dies in ihrem Beitrag an zahlreichen Beispielen aus *Jeanne d'Arc au bûcher*, unter besonderer Berücksichtigung von Varianten der Chorbehandlung. Ähnliche Phänomene lassen sich auch im abschließend untersuchten Musiktheaterwerk *Nicolas de Flue* beobachten. Ivana Rentsch gewährt faszinierende Einblicke in diesen Versuch der „Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geiste zeitloser Ethik“ (S. 113), dessen Wurzeln im Katholizismus, in ästhetischer Hinsicht aber

auch bei den Ideen Hugo von Hofmannsthal zu lokalisieren sind.

Ohne dass es zu direkten Wiederholungen kommt, ergeben sich im vorliegenden Band immer wieder erhellende Querverbindungen, so dass vor allem im Bezug auf die Sprachbehandlung oder Honeggers spezifische Auffassung des Populären im Laufe der Lektüre ein immer schärferes Bild entsteht. Abgesehen von der vielleicht etwas knapp geratenen Bibliographie und der mit einer halben Seite in ihrer Pauschalität letztlich obsoleten Zeittafel zu Honeggers Biographie liegt hier eine gelungene, detailreiche Studiensammlung zum Schaffen und zur Musikauffassung des Komponisten vor.

(März 2008)

Eike Feß

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Band 13: Musikerbriefe der Autoren A bis R; Band 14: Musikerbriefe der Autoren S bis Z und Biographische Nachweise. Beschrieben von Dieter HABERL mit einem Vorwort von Paul MAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXIX, 1184 S., Abb. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/13 und 14/14.)

Die Grundlagenforschung ist, bezogen auf die öffentliche Wahrnehmung der Musikwissenschaft, in den Hintergrund gerückt, dennoch unverzichtbarer Bestandteil, wie einmal mehr an den Forschungen und Inventarisierungsarbeiten Dieter Haberls in Regensburg deutlich wird. Bemerkenswerterweise steht Haberl mit seinen äußerst gründlichen Quellenwerken in einer Regensburger musikwissenschaftlichen Tradition, die bis auf Carl Proske zurückreicht und bereits im 19. Jahrhundert in Musikforschern wie Franz Xaver Haberl (1840–1910) internationale Anerkennung gefunden hat. Den Hintergrund für Haberls langjährige Recherchen, die u. a. die Musikbibliothek Franz Xaver Haberls (vgl. *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 14/7 und 14/8) in vorbildlicher Weise der Wissenschaft und Praxis zugänglich machten, bildet die Proske'sche Musikbibliothek in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Seit fast 20 Jahren erschließt sie ihre Musikalienbestände in den Katalogen Bayerischer Musiksammlungen.

Es ist nur zu begrüßen, dass bereits 1996 die Entscheidung getroffen wurde, auch die brieflichen Nachlässe in die Katalogisierung einzube-

ziehen, so nun mit dem Bestand des Kirchenmusikreformers Franz Xaver Witt (1834–1888) geschehen. Dieser umfasst – u. a. auch wegen einer größeren Anzahl irrtümlich Witts Nachlass zugeschriebener Briefe (z. B. an Franz Xaver Haberl) – 10.503 Briefe in einem Zeitraum von 1815 bis 1933 sowie einen geographischen Raum, der bis China und Australien, Kanada und Venezuela reicht.

In sehr sorgfältiger und umfassender Weise hat Dieter Haberl die Brief-Quellen erfasst, dokumentiert und in einer so übersichtlichen und verständlichen Form präsentiert, dass sich unmittelbar von dieser Basis aus weitere Perspektiven bzw. Forschungsprojekte ergeben können: „Der vorliegende Katalog versteht sich vor allem als Arbeitsinstrument und Grundlage für die Erforschung der (kirchen)musikalischen Entwicklungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die weltweiten Kontakte der Korrespondenzpartner mit musikalischen Ausbildungsstätten, mit Zentren der Kirchenmusikpflege, mit neu gegründeten Vereinen sowie mit der damals aufstrebenden musikhistorischen Forschung lassen an ein Vielzahl möglicher Briefauswertungen denken“ (S. XII).

In einer ausführlichen und inhaltlich wie sprachlich spannenden Einleitung schlüsselt Haberl zum einen den Brief-Bestand auf, zum andern beleuchtet er die Biographie Witts und zeigt – auch durch Fallstudien wie für den in Amerika wirkenden Johann Baptist Singenberger (1848–1924) oder den in Rom die Scuola gregoriana leitenden Priester Musiker Peter Müller (1853–1925) – auf, wie Franz Xaver Witt (und auch Franz Xaver Haberl) ein nahezu weltweit umspannendes Netzwerk unterhielt(en). Witt als geistiger Nachfolger Carl Proskes bildete bis zu seinem frühen Tode 1888 den Mittelpunkt dieses Netzwerks, das die Kirchenmusikreform nach den Idealen des Cäcilianismus in den Mittelpunkt seiner Bestrebungen stellte und in dem große Komponisten wie Liszt, Wagner und Reger, aber auch viele heutzutage wenig bekannte, aber in ihrer Zeit und Region die Kirchenmusikpflege tragende Musiker und Komponisten zu finden sind. Dabei entsteht ein musikgesellschaftliches Bild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in dessen Mittelpunkt die Priester Musiker und (Musik-)Lehrer stehen.

Dieter Haberl thematisiert einige wichtige Forschungsmöglichkeiten, die an seine Publika-

tion anschließen und die vielfältigen Einflussgebiete und Wirkungsweisen der Ideen Witts und des Cäcilianismus als nicht nur musikhistorisch-ästhetisches, sondern insbesondere gesellschaftlich-kulturelles Phänomen beleuchten können: „Der Fundus birgt reichlich Informationen für die musikhistorische, aber auch musiksoziologische, historisch-biographische, lokalhistorische wie auch kirchen- und kirchenmusikgeschichtliche Forschung“ (S. XXII).

90 Prozent der Briefpartner, von denen etwa 200 Hauptverfasser über die Hälfte der 10.503 Briefe geschrieben haben, konnte Haberl, u. a. mit Hilfe zahlreicher und wenig bekannter Personalschematismen und Nekrologe, in detektivischer Arbeit ermitteln. Nachdem dieser riesige Bestand an identifizierten Briefautographen in die Online-Datenbank KALLIOPE gestellt wurde, können nun Forscher auf der ganzen Welt auf diesen enormen Fundus zurückgreifen und viele bisher unbekannte Musiker, Priester, Lehrer, Verleger und Wissenschaftler kennenlernen und in einen (musik-)historischen Rahmen setzen.

Von großem Wert sind für den Benutzer der beiden Kataloge in der Einleitung die alphabetische Übersichtsgliederung der Korrespondenzen nach Ländern und Namen sowie die Aufzeichnung der Brieftextincipits im Katalogteil. Mit Hilfe des ersten Satzes bzw. der ersten Sätze gewinnt man oft einen wichtigen Eindruck über Inhalt und Stil der jeweiligen Schreiben. Die biographischen Nachweise im zweiten Band bieten ein bisher in diesem Umfang und in dieser so gründlich recherchierten Weise singuläres und forthin unentbehrliches Hilfsmittel für die Musikforschung und darüber hinaus für die Kulturgeschichte im Zeitraum des 19. bis frühen 20. Jahrhunderts.

Ein entsprechend umfangreiches Literaturverzeichnis (mit vielen unbekanntenen Publikationen gerade auch im biographischen Bereich), ein vollständiges Register der Namen, Orte und Länder, einige Fotografien der Verfasser sowie Abbildungen von wichtigen bzw. interessanten Briefen runden das ausgezeichnete Bild dieser beiden Bände Dieter Haberls ab.

(Juli 2008)

Johannes Hoyer

Handschriften aus deutschen Sammlungen in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Pe-

tersburg. Musikmanuskripte und Musikdrucke des 17.–20. Jahrhunderts (Signaturgruppe „Fond 956, opis' 2“). Katalogbeschreibung von Viacheslav KARTSOVNIK und Nina RJAZANOVA. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz/Russische Nationalbibliothek Sankt Petersburg 2004. 424 S., Abb., Nbsp.

Seit der politischen Wende von 1989/90 sind viele der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in die Sowjetunion verbrachten Bibliotheksbestände zugänglich geworden. Obwohl in der öffentlichen Diskussion die zähen Bemühungen um die Restitution von ‚Beutekunst‘ im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, trägt die Zusammenarbeit zwischen den deutschen und russischen Institutionen durchaus ihre Früchte. Es geht dabei nicht nur um so spektakuläre Ereignisse wie die Rückführung des vermissten Notenarchivs der Berliner Singakademie, das 1999 in Kiev wiederentdeckt wurde und bereits 2001 nach Deutschland zurückkehren durfte. Einen wichtigen Schritt stellt es bereits dar, wenn russische Bibliotheken ihre Pforten öffnen und eine Sichtung der ehemals deutschen Bestände möglich wird.

Die Initiative zu dem anzuzeigenden Katalog geht von der Russischen Nationalbibliothek (Sankt Petersburg) aus, wo Nina Rjazanova ein erstes Verzeichnis der 274 Musikalien angefertigt hatte, die den „Fond 956, opis' 2“ der dortigen Handschriftenabteilung bilden. Unter dieser Signaturengruppe wurden Noten unterschiedlicher Provenienz zusammengestellt. An erster Stelle stehen die 140 Handschriften und Drucke aus der vormals im Berliner Stadtschloss untergebrachten Königlichen Hausbibliothek, von der sich ein beträchtlicher und, soweit der Rezensentin bekannt, noch unerschlossener Teil auch im Moskauer Glinka-Museum befindet. 76 Quellen stammen aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 43 aus der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, zwei aus Lübeck und einige wenige aus nicht identifizierbaren Sammlungen. Dank der finanziellen Unterstützung der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank konnten die vier involvierten Bibliotheken in einem gemeinschaftlichen Projekt einen Katalog erarbeiten, der die Provenienz der einzelnen Quellen aufschlüsselt.

Die 240 nach Komponistenalphabet geordneten Einträge enthalten die aktuelle Signatur und diejenige des ursprünglichen Aufbewah-

rungsortes. Sie verzeichnen den Namen des Komponisten in deutscher und russischer Sprache und geben den Titel zunächst in einer vereinfachten Gebrauchsform (deutsch/russisch), dann als Einheitssachtitel sowie in der originalen Schreibweise wieder. Es folgen eine knappe äußere Beschreibung der Quelle, Angaben zu Stempeln, Signaturen und Eingangsvermerken, die Auskunft über die Herkunft geben, sowie entsprechende Literaturangaben. Den meisten handschriftlichen Quellen sind überdies Musikincipits beigelegt. Für die Durchführung der Katalogisierung hat man den als Mediävist und Quellenforscher bekannten Vladimir Kartsovnik herangezogen, der sich seiner Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit angenommen hat.

Inhaltlich gesehen ist der Petersburger Bestand äußerst heterogen. Einen großen Block bilden die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz (Nr. 134–197), von denen 33 als verschollen gegolten hatten; eine etwas kleinere Gruppe besteht aus Instrumentalwerken Luigi Boccherinis, darunter drei verschollen geglaubte. Viele Partiturabschriften gehören zur Hamburger Opersammlung, darunter so wichtige Unikate wie Hasses *Artemisia*, Purcells *The Tempest* oder Telemanns *Musik zur Einweihung einer neuen Kirche*. Der Petersburger Fond weist nur wenige Autographe auf. Neben dem 3. und 4. Akt von Heinrich Marschners Oper *Sängerkönig Hiarne* haben sich nur einige vermisste Brahmsiana wiedergefunden (*Paganini-Variationen* op. 35 sowie 16 Briefe an Bartholf Senff). Einführungen zu den vier Musikbibliotheken in deutscher und russischer Sprache geben einen kurzen Abriss der Bibliotheksgeschichte und genauere Informationen über das Schicksal der ausgelagerten Bestände im und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Ergänzt wird der Katalog durch Abbildungen, eine detaillierte Bibliographie sowie mehrere Register, die den Bestand nach den Signaturen der ursprünglichen deutschen Standorte, nach den Signaturen des jetzigen Petersburger Aufbewahrungsortes, nach Komponisten und nach Titeln aufschlüsseln.

(September 2007)

Lucinde Braun

ROLF BERGER: *Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von „Strawberry*

Fields Forever“ und „Penny Lane“. Osnabrück: *Electronic Publishing* 2006. 202 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 12.)

Rolf Berger richtet sein Augenmerk in dieser Studie auf das Verhältnis zwischen John Lennon und Paul McCartney und beleuchtet von mehreren Standpunkten aus die nicht ganz einfach zu beschreibende Mischung aus symbiotischer Zusammenarbeit und ehrgeizigem Wettstreit, deren Konsequenzen auf unterschiedliche Weise die diversen Alben der Beatles geprägt haben. Ein von seinen Erkenntnissen her nicht ganz neuer, aber dennoch bedeutsamer Nebeneffekt des Buches ist der Umstand, dass hier auf übersichtliche Weise die Problematik einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populären Musikformen auf den Punkt gebracht wird: Der Vergleich verschiedener von fremder Hand erstellter Song-Transkriptionen, die heute gleichwohl den Status von interpretierbaren Notentexten beanspruchen, sich aber durch teils stark abweichende Notationslösungen voneinander unterscheiden, macht anhand konkreter Beispiele die prinzipiellen Schwierigkeiten bewusst, denen der Forscher begegnet, wenn er in Bezug auf ursprünglich nicht notierte Musik über rhythmische, metrische und klangfarbliche Phänomene – also über Momente, die wesentlich den Ausdruck dieser Musik bestimmen – verbindliche Aussagen treffen will. Da die Tonaufnahme selbst das ‚Werk‘ darstellt, von dem keine original verschriftliche Gestalt vorliegt, wird die Notwendigkeit sichtbar, mit den Analysen unmittelbar am Klangbild anzusetzen (zumal dessen technische Voraussetzungen sich in einer Notation auch kaum wiedergeben lassen). Dadurch gewinnen die einzelnen Takes der fraglichen Songs den Status von ‚Skizzenstadien‘, da sie – teils in Verbindung mit mündlichen Berichten zur Arbeit im Studio – letzten Endes Aufschluss über diverse Stadien des Planens sowie der Wandlung und Realisierung von Songkonzepten geben.

Die detaillierten Einblicke, die Berger anhand solcher Quellen und mittels eines darauf abgestimmten analytischen Instrumentariums für die Entstehung der beiden Titel „Strawberry Fields Forever“ und „Penny Lane“ gibt, macht deutlich, dass der Autor nicht zu Unrecht auf dem traditionellen Kompositionsbegriff und seinen Konnotationen beharrt, auch wenn die

klingenden Ergebnisse weit stärker dem Einfluss performativer Elemente unterliegen als eine auf herkömmliche Weise komponierte und notierte Partitur. Indem er diese Erkenntnis mit dem Begriff des Personalstils verbindet, kann Berger gerade die jeweils für Lennon und McCartney charakteristischen Ausdrucksweisen und damit auch die zentralen Unterschiede ihrer Arbeiten herausstellen. Der Versuch, diese Divergenzen von der Biographie und Persönlichkeitsentwicklung beider Protagonisten aus zu erhellen und daraus bestimmte Eigenarten ihrer Personalstilstilistik abzuleiten – was dann auch durch eine ausführliche Exegese der Songtexte ergänzt wird –, krankt allerdings ein wenig an einem etwas unkritischen Umgang mit den zurate gezogenen Quellentexten. Hier fehlen dem Autor die notwendige Distanz zum Gegenstand und das Bewusstsein dafür, dass Exzerpte aus Interviews oder im zeitlichen Rückblick geäußerte Erinnerungen bisweilen im Dienste künstlerischer Selbstdarstellung stehen.

Dennoch eignen sich Bergers Ergebnisse dazu, das in der Beatles-Literatur oft einseitig dargestellte Profil der beiden Bandmitglieder argumentativ zu vertiefen und mit neuen Fakten anzureichern. Ein Gewinn ist es vor allem, dass der Autor den völlig unterschiedlichen Zugang beider Künstler zum Songwriting plausibel machen kann und aus ihm heraus sein differenziertes Bild der abweichenden Personalstilistiken entwickelt. So unterstreicht er bei Lennon die zentrale Bedeutung des Textes, der als Ausgangspunkt für die Musik dient und die metrischen Unregelmäßigkeiten der Songs als Abbildung des natürlichen Sprachflusses verständlich werden lässt, während bei McCartney die Songs von der Melodie her erfunden sind und oft erst im Nachhinein mit einem metrisch passenden Text ausgestattet werden. Von dieser grundlegenden Haltung her ergeben sich weitere wesentliche Unterschiede der Arbeitsprozesse: Während sich etwa McCartney eher an Vorhandenes anlehnt und gängige harmonische Gerüste und Fortschreitungen für seine Songs nutzt, sucht Lennon das Neue im experimentellen und häufig ungewöhnlichen Zugang zur Harmonik. Ähnliches gilt für die Arbeit mit dem Sound, die bei McCartney auf das Instrumentarium der barocken und klassischen Musiktraditionen ausgeweitet wird, während Lennon durch die gleichsam experimentelle Arbeitsweise die

Grenzen von Instrumenten und Studioteknik hinterfragt und dem Stab des Produzenten George Martin schwierige Aufgabenstellungen vorsetzt, die bisweilen zu völlig neuen Klangergebnissen führen. Gerade Letzteres unterstreicht dann auch den Umstand, dass Lennons Songs viel häufiger als eine durch konkrete Klangimaginationen angeregte Kollektivleistung des gesamten Produktionsteams angesehen werden müssen, während McCartney viele Einzelparts seiner Titel in gesonderten Studiositzungen selbst eingespielt und auf der genauen Wiedergabe seiner Vorgaben durch fremde Instrumentalisten bestanden hat, also immer bestrebt war, die vollständige Kontrolle über das klangliche Ergebnis zu wahren. Es ist eine sehr positive Seite von Bergers Buch, diese Unterschiede bis ins Detail hinein akribisch nachzuvollziehen, wodurch dem Autor zugleich ein analytisch fundierter Beitrag zur Differenzierung der oftmals pauschalisierenden Aussagen zu Lennon und McCartney gelingt. Angesichts dieser Ergebnisse schaut man dann auch über kleinere terminologische Unschärfen hinweg, die, wie etwa die Rede von den „Anklängen an die Avantgarde“, in ihrer Substanz wenig greifbar bleiben und auf ein eher diffuses Verständnis von bestimmten musikalischen Zusammenhängen jenseits des eigentlichen Forschungsgegenstands schließen lassen.

(August 2008)

Stefan Drees

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

Als im Frühjahr 2008 das Computerspiel *Grand Auto Theft* auf den Markt kam, registrierte Matthias Schönebäumer in der *ZEIT* (26/2008) voller Staunen den bedeutenden Umfang des hierfür komponierten Soundtracks mit seinen mehr als 200 Musiktiteln unterschiedlichster Genres. Dass solche virtuellen Spielwelten inzwischen zu einer gewichtigen Kategorie intermedialer Kunstwerke geworden sind, die sich auch musikwissenschaftlich untersuchen lässt, scheint freilich in der Forschung noch nicht so recht angekommen zu sein. Die Ursache hierfür mag zumindest teilweise in den

Berührungängsten gegenüber einem der Unterhaltungsindustrie entstammenden Gegenstand liegen, dürfte aber auch nicht unwesentlich mit dem Problem zu tun haben, dass sich ohne genauere Einblicke in die technischen Bedingungen der gesamten Entwicklung die Annäherung an entsprechende Produkte kaum sinnvoll durchführen lässt.

Als beispielhaft anzusehen ist es daher, wenn Nils Dittbrenner in seiner Untersuchung anhand sogenannter Soundchip-Musik die Frühzeit der Musikverwendung im Computer- und Videospiel beleuchtet und damit auch den Boden für Untersuchungen aktuellerer, auf der Basis geänderter technischer Voraussetzungen basierender Spiele bereitet. Die Beschränkung auf den Zeitrahmen 1977 bis 1994 resultiert aus den technischen Entwicklungen: Denn bis zur Mitte der 90er-Jahre boten die Soundchips die einzige Möglichkeit, in den heute primitiv anmutenden 8- und 16-Bit-Umgebungen bei zugleich möglichst schonendem Umgang mit Speicherressourcen Klänge zu erzeugen und sie an verschiedenen Stellen der Spiele einzusetzen. Obgleich die technisch bedingten Grenzen von Klangqualität und musikalischer Flexibilität nicht zu überhören sind, wurden solche Soundchips in Computerspielsystemen und Soundkarten verwendet, bis sie zum Zeitpunkt der Entwicklung des General MIDI-Formats durch neuere Standards und komplexere Lösungen ersetzt werden konnten.

Dittbrenner nimmt bei seinen Ausführungen keinerlei Rücksicht auf den Laien – im Gegenteil: Die ausführliche Darstellung von technischen Spezifikationen wichtiger Soundchips und ihrer programmiertechnischen Herausforderungen, die einen großen Teil des Bandes beansprucht, ist überhaupt erst die Grundlage für die weiterführenden Erläuterungen, denn sie dient dazu, das Hauptaugenmerk der Studie ins richtige Licht zu rücken. Letzten Endes geht es nämlich darum, die der Soundchip-Musik zukommende „Medienrealität“ aufzudecken, mit anderen Worten: zu zeigen, welche Möglichkeiten in Form von Prozessorgeschwindigkeit, Speicherplatz und Soundchip-Struktur den Programmierern zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt zur Verfügung standen, um damit Computerspiele mit einer Soundebene ausstatten zu können. Dabei macht der Verfasser dem Leser nachdrücklich bewusst, wie stark

einerseits die resultierenden musikalischen Strukturen, aber auch deren Verknüpfung mit bestimmten Aktionen des Spielers, also die Parameter der musikalischen Gestaltung und deren Verschränkung mit der funktionalen Ebene des Programms, ihre Wurzeln in den Hardwarevoraussetzungen haben und sich nur mit Bezug auf diese adäquat würdigen lassen.

In diesem Kontext beschreibt Dittbrenner die Möglichkeiten und Beschränkungen der Hardwaresysteme als historischen Prozess zunehmender Komplexität, in den die kreativen Leistungen der ‚Komponisten‘ – eine Bezeichnung, die viele Autoren von Soundchip-Musik ablehnen, da sie sich eher als Entwickler und Programmierer verstehen – einzuordnen sind. Gerade die Fixierung auf eine starke Beschränkung bezüglich Klangfarben oder Stimmenanzahl lässt dann auch die jeweiligen kreativen Eigenleistungen sichtbar werden, die anhand zahlreicher Beispiele – sie finden sich auf einer dem Buch beiliegenden CD-ROM als Audio-dateien im MP3-Format – diskutiert werden. Wie stark sich die Bedingungen unterschiedlicher Soundchips und die zu ihnen gehörenden Hardwaresysteme in der Praxis tatsächlich voneinander unterscheiden haben, macht der Autor dort deutlich, wo er kursorisch die klangliche Beschaffenheit von Musik zu einzelnen Spielen vergleicht, die durch einen Transfer an alternative Computerplattformen angepasst wurden und dadurch auch eine Modifikation der Soundebene erfahren mussten. Darüber hinaus kann er jedoch auch zeigen, dass die Bewertung solcher Arbeiten ohne die Berücksichtigung des funktionalen Charakters von Soundchip-Musik wenig Sinn macht. Zu diesem Zweck unterscheidet Dittbrenner ihre unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten und erläutert, inwiefern die Bindung an bestimmte Aktivitäten des Spielers (etwa an das positive oder negative Ergebnis von Aufgabenstellungen während des Spielverlaufs) besondere Lösungen im Sinne einer adaptiven bzw. interaktiven Musik erfordert.

Indem er auch auf die Renaissance verweist, die der spezifische Eigenklang früherer Computer-Spielmusik seit Ende der 90er-Jahre in der populären elektronischen Musik erfahren hat, macht Dittbrenner schließlich auch auf die Verflechtungen und Wechselwirkungen aufmerksam, die zwischen der Soundchip-Musik und den Entwicklungen innerhalb von elektronischer

Netzmusik und Technoszene mit ihren MP3-basierten Netzlabeln bestehen. Damit thematisiert er eine Reihe von Phänomenen, die von der Musikwissenschaft bislang nur am Rande diskutiert worden sind und eröffnet eine Perspektive über sein eigentliches Thema hinaus.

Ein wenig mag man bedauern, dass der Autor bei diesem Punkt eigentlich nur an der Oberfläche kratzt, indem er es bei einer Skizze der aus den nachgezeichneten Entwicklungen folgenden musikalischen Praktiken belässt. Allerdings bietet er dem Leser durch die Vielzahl genannter Internetquellen genügend Stoff zur eigenständigen Beschäftigung mit der Materie. Und vielleicht kann dies ja ein Anstoß für die musikwissenschaftliche Forschung sein, sich in Zukunft verstärkt mit einem riesigen, bislang eher vernachlässigten Bereich gegenwärtiger Musikpraxis und -produktion auseinanderzusetzen.

(August 2008)

Stefan Drees

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

Es ist keineswegs übertrieben, wenn der Autor der vorliegenden Studie darauf verweist, dass die „Modernisierung der traditionellen Musikkulturen Afrikas“ zu den sträflich vernachlässigten Themen der musikethnologischen Forschung gehört. Mit ihrem leicht provokanten, weil auf den ersten Blick scheinbar widersprüchlichen Titel „Moderne Traditionen“ wird diese Publikation auf jeden Fall dazu beitragen, dass sich diese „Leerstelle“ füllt.

Der Untertitel verspricht bescheiden „Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas“, des westafrikanischen Landes mit heute ca. 20 Millionen Einwohnern. Vor dem Leser breitet sich alsdann ein dichtes Mosaik aus auf gut 280 Seiten, die mit reichlich bibliographischen und den Diskurs stetig erweiternden Anmerkungen versehen sind. Der kritische Stil des Autors erreicht beim Leser eine Spannung, die – und das ist selten – sich in der Begierde äußert, die Fußnoten allesamt dem Hauptkorpus einzuverleiben, um keinen Hinweis, keine Diskussion über zuvor aufgestellte Hypothesen oder Erkenntnisse mit Hilfe der zahlreich zitierten und

kritisch beleuchteten Literatur und lebendigen Interviews zu verpassen.

Da es unmöglich ist, diese umfangreiche Materialsammlung sinnvoll in Kürze zusammenzufassen, beschränke ich mich auf die Hervorhebung nur einiger, aber dafür umso interessanterer Aspekte zu Ghanas postkolonialer Musikgeschichte, die als beispielhaft für andere Musikkulturen im Westen Afrikas gelten kann, da die Voraussetzungen für die Ausbildung nationaler Musikkulturen und die Musikgeschichtsschreibung durch Sklaverei, Kolonialismus, christlicher Missionierung etc. ähnlich sind. Worum geht es genau?

Das in acht Abschnitte gegliederte Textkorpus beginnt mit dem Blick auf „Afrikanischen Nationalismus, Moderne und Musikwissenschaft“ und rückt unmissverständlich ins Licht, welches Gedankengut vor dem Ersten und auch noch nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Wahrnehmung der „Entwicklung und Rezeption der sogenannten traditionellen Musik im zeitgenössischen Kontext“ zunächst verhindern konnte. Das spätere Ringen etwa um eine nationale Kulturpolitik der afrikanischen Staaten im Kontext des Konzepts einer „unity in diversity“ wird in zahlreichen Quellen belegt, führt anhand neuester Publikationen in die Moderne und betont schließlich „die partiell kosmopolitische, nach internationaler Anerkennung und Einbindung strebende Motivation hinter dem Drang zur Festigung des Nationalstaates“ (S. 17).

Die Überlegenheitsideologie Europas mit ihrer Geringschätzung afrikanischer Musik tut ihre Wirkung nachweislich bis ins 20. Jahrhundert, und erst spät beginnt die Wissenschaft, die historischen Quellen von einst zu würdigen. „Proud possession of the African' – Ballanta und die frühe westafrikanische Musikhistoriographie“ führt vor Augen, wie afrikanische Intellektuelle mit zum Teil bahnbrechenden Arbeiten zur traditionellen Musik und bedeutenden Sammlungen von Walzenaufnahmen (!) als Schlüsselfiguren der frühen afrikanischen Musikforschung „bislang völlig verkannt“ sind (S. 46).

Gleichsam am Rande der Detailstudie zur politischen Bedeutung und Rolle der (Musik-)Kultur im heutigen Ghana im Abschnitt „Trommeln, Tänze, Hornfanfaren“ klärt der Autor den „immer wieder fälschlich und anscheinend

unausrottbar mit afrikanischer Musik und Performativität in Zusammenhang gebrachte(n) Terminus“ der Improvisation (S. 96). Mit dem jüngsten kulturpolitischen Dokument zu den „weitgreifenden Aufgaben der ‚National Commission of Culture‘“ zeigt er den holistischen Kulturbegriff der ghanaischen Regierung, in dem die Kultur als Basis und wichtigster Faktor der menschlichen und materiellen Entwicklung der Nation (S. 94) gewichtet wird.

Wie wenig Sinn es macht, bei der Betrachtung der musikalischen Realitäten die Gegensatzpaare modern-traditionell und städtisch-ländlich aufrecht zu erhalten, „diskutiert“ Klein mit vielen afrikanischen, amerikanischen und europäischen Soziologen, Politologen und Anthropologen quasi insofern, als er immer wieder umfangreiche Originalausschnitte aus deren wissenschaftlichem Werk zitiert und sie in seinen Kontext, hier die „Adowa in Accra: ‚Cultural Troupes‘ in einer afrikanischen Millionenmetropole“ stellt. Im Gegenteil: die „rural-urban migration“ schafft eher ein Kontinuum, auf dem die „Übernahme sozialer Hierarchien der Ewe-Ensembles [...] in den städtischen Raum“ sichtbar wird und „die neo-traditionelle Anlo-Ewe Musikkultur als ein soziales System [...] von der institutionellen Kulturpolitik beeinflusst [...], in seinen Organisationsstrukturen vielfach auf ethnische Bindungen und somit auf sich selbst bezogen bleibt“ (S. 117). Mehr als ein halbes Dutzend namhafte Ensembles, ihre Strukturen und soziale Interaktion, ihr Vokalrepertoire und die instrumentalen Ressourcen, Kanon und Choreographie (mit detaillierter Photodokumentation), Performance und Konkurrenz werden im Folgenden ausführlich beleuchtet.

Quantitative Untersuchungen enthält im Abschnitt „Ethnizität und Performanz als ‚Soziale Welten‘“ die statistische Studie zu den „cultural troupes“. Hier werden „erstmalig überhaupt Daten zu sozialen Konstituenten der ‚cultural troupes‘ und ihrer Mitglieder erhoben“ (S. 184): zu Gender, beruflicher Tätigkeit, Herkunftsort und Wohnbezirken, Aufführungsorten und bevorzugten Tänzen. Eine zentrale heuristische Erkenntnis ist daraus zu ziehen: die Existenz zweier Sphären – „sozialer Welten“ –, in denen zahlreiche Mitglieder der „cultural troupes“ simultan sozial agieren (S. 185) und damit ein „Charakteristikum der afrikanischen Gegen-

wart“ deutlich machen, „die Idealkonkurrenz und Überlagerung nicht notwendig in Konflikten resultierender ethnischer und demotischer Identitäten“ (S. 186).

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien, „Ensemblemusik als Arrangement“ und Komposition werden im sechsten Abschnitt anhand der Gruppe Hewale Sounds einer kursorischen Betrachtung unterzogen. Dramaturgisch bestens platziert aber widmet sich Klein im vorletzten Kapitel „Moderne Traditionen“ endlich der im Stillen vom Leser längst erwarteten Klärung der beiden Topoi, um damit ein weiteres Mal heftige Kritik an „der überkommenen Praxis einer modernitätsskeptischen Musikethnologie“ zu üben (S. 209). Wenn Klein dann im letzten Abschnitt „Tradition, Hiplife und Civil Society“ die „Bedeutung von postkolonialer Theorie und ‚Black Atlanticism‘“ herausstellt und schließlich – mit politischen Liedtexten des modernen Hiplife – in der Aktualität der Wahlen in Ghana landet, ja dann wünscht man sich noch mehr solch profunde Studien, die die Auseinandersetzung mit der postkolonialen Musikgeschichte Afrikas gründlich beleben können.

(Mai 2008)

Edda Brandes

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 3: Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht. Hrsg. von Gerhard CROLL in Zusammenarbeit mit Renate CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. CX S., S. 487–659, Abb.*

Mit der Publikation der Wiener *Alceste* (1767) wurde 1988 die Werkgruppe Musikdramen innerhalb der *Gluck-Gesamtausgabe* abgeschlossen. Da seinerzeit der Notenband (*Sämtliche Werke, I/3a*) separat erschienen war (vgl. *Mf* 49, 1996, S. 225 f.), durfte man auf die Vorlage des Kritischen Berichts nebst Vorwort nunmehr gespannt sein. Dies umso mehr, als in den 1980er-Jahren eine neue Partitur-Quelle in der Österreichischen Nationalbibliothek ‚geborgen‘ wurde, die zeitnah zur Wiener Uraufführung von 1767 steht und somit für die Ausgabe von besonderer Relevanz ist. Die Komplexität der Philologie der Wiener *Alceste* spiegelt sich schon im Umfang des vorliegenden Teil-Bandes wider, der mit 220

Seiten deutlich über die ‚Berichtsgröße‘ anderer Musikdramen hinausgeht.

Bekanntermaßen liegt mit Glucks *Alceste* eine für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts außergewöhnliche Überlieferungslage vor, die sich im Besonderen durch die Existenz einer gedruckten Partitur manifestiert. Diese Sonderstellung ist auch für die librettistische Seite zu verzeichnen, da Calzabigi sein Drama 1767 gleichsam autonom publizierte, nach der Uraufführung indes ein weiteres Libretto (1768) in den Druck gab, welches die Bühnengestalt des Werkes repräsentierte. Der Libretto-Erstdruck sowie die von Gluck autorisierte Partitur (1769) stellen somit ein ‚stabiles‘ Opus vor, gleichwohl ein Werk, das in dieser Gestalt niemals auf der Bühne erklingen ist. Demgegenüber steht nun die Aufführungspartitur (W1; A-Wn O.A. 454), die ihrerseits geradezu prototypisch den „mobilen Charakter“ (Della Seta) der Gattung Oper dokumentiert. Dieses Partitur-Manuskript lässt wie kaum eine andere Quelle die Wandlungen der *Alceste* deutlich werden: Ihre älteste Schicht verweist auf das Uraufführungsjahr 1767, ist also deutlich vor dem Partiturdruk anzusiedeln, die jüngste Schicht ist auf 1810 zu datieren; daneben sind weitere Aufführungsschichten auszumachen. Der Herausgeber vermag an dieser Quelle eine Fülle interessanter Details zu verifizieren. Eines der bemerkenswertesten betrifft zweifellos die beiden Kinderpartien im I. Akt: Diese waren im 18. Jahrhundert stumm geblieben, gesungen wurden sie – wie von Gluck im Originaldruck intendiert – erst bei der Reprise 1810.

Ebenso reich wie die Quellenbeschreibung ist auch das Vorwort nebst der Dokumentation der Aufführungsgeschichte, die einmal mehr belegt, dass Glucks *Alceste* ein zentrales Werk für die Geschichte von Inszenierung darstellt. Waren schon die Librettodrucke ungewöhnlich ausführlich hinsichtlich der Szenenanweisungen, so sind es die vielfältigen „istruzioni“, die Calzabigi für Aufführungen in Bologna gegeben hat, umso mehr. Auch das berühmt gewordene pantomimische ‚Duplizieren‘ der Choristen durch Tänzer in Wien war – wenn auch aus der Not geboren – ein bedeutsamer Schritt auf dem Weg zu einer Dynamisierung des Bühnengeschehens.

Das Libretto bzw. hier die beiden Wiener Textbücher von 1767 und 1768 werden, wie

auch in anderen Werkausgaben üblich, im Originaldruck wiedergegeben. Diese Praxis lässt ein grundlegendes Desiderat für die Edition musikedramatischer Werke evident werden: die Implementierung einer kritischen Edition des Operntextes. Die von Reinhard Strohm eindrücklich beschriebenen „Statusdifferenzen“ zwischen Libretto und Partitur (vgl. *Opernedition*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz 2006, S. 37–56) ließen sich in einer solchen Edition – jenseits der Varianten in der Figurenrede – gut darstellen. Vor diesem Hintergrund ist es zu begrüßen, dass in der vorliegenden Ausgabe auch Textvarianten von Überschriften und Regieanweisungen festgehalten sind. Insofern spiegelt der von Gerhard und Renate Croll vorgelegte Bericht partiell den Kategorienwandel wider, der sich in Operneditionen hinsichtlich dieses Problems abzeichnet. (Das Problemfeld Libretto ist in der Gluck-Ausgabe ohnehin ein besonderes; vgl. den separaten Libretto-Band *Sämtliche Werke* 7,1.)

Der Reportsband der *Alceste* überrascht vor allem durch seinen Notenanhang, in dem sich vorwiegend Musik befindet, die nicht von der Hand Glucks ist. Die Existenz dieser Musik ist an die Gretchenfrage „Noverres Schlussballett – ein Ballett-Schluss?“ (S. XXV) gekoppelt, d. h. an das Problem, ob das am Ende des Werks (oder des Abends?) stehende Ballett von Noverre als zur Aufführung der *Alceste* zugehörig zu betrachten ist oder nicht. Die Frage samt der damit verbundenen Entscheidung ist zweifellos der intrikateste Teil der Ausgabe. Zwar sieht selbst der Herausgeber in Noverres Tanzopus ein „von der Opernhandlung unabhängiges Ballett“, das „gewiss nicht den Intentionen Glucks und Calzabigis“ entsprach (S. XXV), doch macht er demgegenüber die aufführungspraktische Seite stark, indem er die zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse für seine Argumentation in Dienst nimmt, die von einem Ballett „zum Schluß“ berichten. Bei den im Notenanhang wiedergegebenen Balletten (für die Aufführungen 1767 bzw. 1768 ff.) handelt es sich zum einen um das Derivat des Ballo *Les (petits) riens* von Franz Aspelmayr und zum anderen um das Ballett *La festa d'Alceste* von Joseph Starzer. Für ersteres Ballett sind die Sekundärzeugnisse (Khevenhüller, Sonnenfels) hinsichtlich einer Aufführung eindeutig, für letzteres sind es vor allem die schlagenden musikalischen Analogien

zum Hauptwerk, z. B. die für eine Ballettmusik ungewöhnliche Besetzung mit drei Posaunen, die für einen direkten Zusammenhang sprechen. Für Starzers Ballett sieht der Herausgeber eine Aufführung spätestens für 1770 als „mit großer Wahrscheinlichkeit“ (S. XXVI) gegeben.

Die Frage, die hier mit der Aufnahme ‚autor-fremder‘ Musik aufgeworfen wird, ist ein für die Opernredition sich immer stärker abzeichnendes Problemfeld, nämlich das von Werk versus Aufführung. Dass diese Frage gerade in autorbezogenen Werkausgaben bis dato meist eindeutig (exkludierend) beantwortet wurde, überrascht nicht. Vor diesem Hintergrund ist Crolls Entscheidung, diese Ballett-Musiken in den Anhang aufzunehmen, gleichermaßen mutig wie avanciert zu nennen. Auf der anderen Seite lässt sich in diesem Fall das dramaturgisch-aufführungspraktische Problem – und damit die editorische Entscheidung – kaum durch die Philologie der musikalischen Quellen unterfüttern. Das heißt: aus den Aufführungspartituren (W1, W2, U) ist kein Beweis für ein nachfolgendes Schluss-Ballett destillierbar. Ungeachtet der Tatsache, dass dieses Problem nicht von allen Seiten gleichermaßen befriedigend konturiert werden kann, sind doch die Fragen, die der Herausgeber anhand der Überlieferungs- und Rezeptionssituation aufwirft, nichtsdestoweniger zukunftsweisend für die Opernredition – und dieses Attribut darf der vorliegende Band auch beanspruchen.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Vier Zeugnisse für Präfecten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 16 S.

DARRELL M. BERG: The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XXX, 275 S.

OTTO BIBA / INGRID FUCHS: „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“. Carl Czerny (1791–1857). Komponist, Pianist und Pädagoge. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Zentralbibliothek Zürich. Hrsg. von Urs FISCHER und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 145 S., Abb.

Boccherini Studies. Band I und II. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2007/2009. 332/221 S., Abb., Nbsp.

KONRAD BOEHMER: Doppelschläge. Texte zur Musik. Band 1: 1958–1967. Hrsg. von Stefan FRICKE und Christian GRÜN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 445 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 12.1.)

Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kultur. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Hrsg. von Rebecca GROTHJAHN. München: Allitera Verlag 2009. 196 S., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 1.)

STEFAN DREES: Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. 492 S., Nbsp.

DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Hrsg. von Kontakt. Das Programm für Kunst und Zivilgesellschaft der Erste Bank-Gruppe. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp.

THIERRY FAVIER: Le Chant des Muses Chrétien-nes. Cantique spirituel et dévotion en France (1685–1715). Paris: Société Française de Musicologie 2008. 404 S., Nbsp. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième Série. Tome X.)

SUSANNE GÄRTNER: Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 405 S., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 47.)

MATTHIAS HENKE: Joseph Haydn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009. 144 S., Abb.

MICHAEL JOHN: Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bochum – Freiburg: projekt verlag 2009. 660 S.

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Wilfried GRUHN unter Mitwirkung von Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Judith COHEN. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2009. 416 S., Abb.

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.

RENATO MEUCCI: Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale. Venedig: Marsilio Editori 2008. 391 S., Abb.

The Modernist Legacy: Essays on New Music. Hrsg. von Björn HEILE. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVI, 260 S., Abb., Nbsp.

Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 226 S., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 1.)

JÜRGEN NEUBACHER: Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 585 S. (Magdeburger Telemann-Studien XX.)

The Organ Yearbook. A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments. Volume XXXVI (2007). Hrsg. von Peter WILLIAMS und James L. WALLMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 232 S., Abb., Nbsp.

The Organ Yearbook. A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments. Volume XXXVII (2008). Hrsg. von Peter WILLIAMS und Laurence LIBIN. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 232 S., Abb., Nbsp.

PETER OVERBECK: Georg Friedrich Händel. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009. 160 S., Abb. (Suhrkamp BasisBiographie 37.)

CATHY RAGLAND: Música Norteña. Mexican Migrants Creating a Nation between Nations. Philadelphia: Temple University Press 2009. XVI, 251 S., Abb., Nbsp. (Studies in Latin American and Caribbean Music.)

Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur. Hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK, Rebecca WOLF. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. 375 S., CD

CHRISTIAN SEEBALD: Libretti vom ‚Mittelalter‘. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. 493 S. (Frühe Neuzeit. Band 134.)

ANNE-KRISTIN SCHMIDT: Musik als Werkzeug der Indoktrination. Am Beispiel der Festouvertüre 1948 von Ottmar Gerster und dem Mansfelder Oratorium von Ernst Hermann Meyer. Mainz: Are Musik Verlag 2009. V, 232 S., Nbsp. (Musik im Metrum der Macht. Band 4.)

ERIC SALZMANN / THOMAS DESI: The New Music Theatre. Seeing the Voice, Hearing the Body. Oxford – New York: Oxford University Press 2008. VII, 408 S., Nbsp.

PETER SIMON: Eine Facettenklassifikation der Musikinstrumente. 2. Auflage mit CD-ROM, geändert und erweitert. Mönchengladbach: Verlag Peter Simon 2009. 198 S., Abb.

Eingegangene Notenausgaben

PETR ILIČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series VI: Piano Works and Transcriptions. Volume 69a: The Seasons Op. 37bis (ČW 124–135), 12 Pieces of Medium Difficulty Op. 40 (ČW 136–147), Russian Volunteer Navy. March (ČW 149). Hrsg. von Polina VAJDMAN und Ljudmila KORABEL'NIKOVA. Moskau: Muzyka – Mainz: Schott Music 2008. XVI, 246 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Band 4: Die Melodien von 1596 bis ca. 1610. Vorgelegt von Joachim STALLMANN. Bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Rainer H. JUNG und Daniela WISSEMAN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. Notenband: XII, 344 S.; Textband: XXIX, 477 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band VIII, 2: Sing- und Spielmusik II. Hrsg. von Luitgard SCHADER. Mainz: Schott Music 2008. L, 248 S.

CARL NIELSEN: Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 4–6: Sange 1–3 / Songs 1–3. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Karsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 3 Teilbände. 694 S.

CARL NIELSEN: Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 7: Sange. Kommentarer / Songs. Editorial Texts. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Karsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 538 S.

CARL NIELSEN: Værker / Works. Serie IV: Juvenilia et Addenda. Band 1. Hrsg. von Lisbeth Ahlgren JENSEN, Lisbeth LARSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 324 S.

GIUSEPPE SARTI: Quattro sonate inedite per clavicembalo (organo o pianoforte). Urtext und Faksimile. Hrsg. von Roberto SATTA. Capua: Edizioni Esarmonia 2008. 36 S.

GIUSEPPE SARTI: Sonata in sol maggiore per clavicembalo (organo o pianoforte). Urtext und Faksimile. Hrsg. von Roberto SATTA. Capua: Edizioni Esarmonia 2008. 24 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Werkgruppe 2: Konzerte, Band 2: Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte und Orchester op. 134. Hrsg. von Ute BÄR. Klavierkonzertsatz d-Moll, Anhang B5. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott Music 2007. XV, 326 S., Faksimile-Beiheft: 72 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLII: Sieg der Schönheit. Singspiel in drei Akten (Hamburg 1722) TVWV 21:10. Braunschweiger Bearbeitung 1728 – Ariensammlung. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXI, 438 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 12, II: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Zweiter Tag: Siegfried WWV 86 C. Zweiter Aufzug. Hrsg. von Klaus DÖGE. Mainz: Schott Music 2008. 281 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 27: Dokumente und Texte zu „Tristan und Isolde“. Hrsg. von Gabriele E. MEYER und Egon VOSS. Mainz: Schott Music 2008. 389 S., Abb.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 2: Konzertouvertüren. „Grande Overture à Plusieurs Instruments“ (WeV M.4), Overture zum „Beherrscher der Geister“ (WeV M.5), „Jubel-Ouverture“ (WeV M.6). Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2008. XIX, 272 S.

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Series I, Volume 0: Zaubernacht. Kinderpantomime. Szenarium von Wladimir Boritsch. Hrsg. von Elmar JUCHEM und Andrew KUSTER. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2008. Notenband: 221 S.; Critical Report: 69 S.

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Series IV, Volume 2: Popular Adaptations 1927–1950. Hrsg. von Charles HAMM, Elmar JUCHEM und Kim H. KOWALKE. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2009. 325 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Wolfgang KRUEGER am 16. April 2009 in Ostfildern,

Prof. Dr. Horst-Peter HESSE am 29. April 2009 in Gleichen-Weißenborn.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER zum 80. Geburtstag am 21. Juli,

Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN zum 75. Geburtstag am 21. August,

Prof. Dr. Manfred WAGNER zum 65. Geburtstag am 31. August,

Prof. Dr. Wolfgang REHM zum 80. Geburtstag am 3. September,

Prof. Dr. Richard JAKOBY zum 80. Geburtstag am 11. September,

Prof. Dr. Johannes HEINRICH zum 80. Geburtstag am 20. September,

Prof. Dr. Rudolf FLOTZINGER zum 70. Geburtstag am 22. September.

*

Dr. Corinna HERR wurde am 8. Juli 2009 von der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum die Lehrbefähigung für das Fach Musikwissenschaft verliehen. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Hoch singende Männer – Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Fallbeispiele zum Problem der Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte“.

Dr. Andreas PFISTERER hat sich am 4. Februar 2009 an der Universität Regensburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Studien zur Kompositionstechnik bei Orlando di Lasso: Tonsystem – Tonarten – Satztechnik“.

PD Dr. Martin PFLEIDERER (Universität Hamburg) hat einen Ruf auf die W2-Professur für Geschichte des Jazz und der Populären Musik an der Hochschule für Musik Weimar / Friedrich-Schiller-Universität Jena angenommen.

Am 21. Januar 2009 wurde Prof. em. Dr. Heinrich W. SCHWAB durch die Staatskanzlei des Landes Schleswig-Holstein mit dem Verdienstorden am Bande der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Der Geehrte war von 1966 bis 1998 an der Landeskundlichen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel tätig, wo er sich 1977 habilitierte. Als Leiter einer musikwissenschaftlichen Arbeitsgruppe im Sonderforschungsbereich 17 („Skandinavien- und Ostseeraumforschung“) befasste sich Heinrich W. Schwab in Kiel zunächst mit der Musikgeschichte Schleswig-Holsteins und des Dänischen Gesamtstaates. Seine interdisziplinäre Arbeitsweise, welche die Regionalgeschichte, Berufsgeschichte, Sozialforschung, Kulturgeschichte, Jazzforschung, Ikonographie, Historiographie, Gattungs- und Rezeptionsforschung akzentuiert und integriert, ist charakteristisch für sein Forschen und Handeln und bildete die Voraussetzung für die Vernetzung von Wissenschaftlern in den skandinavischen Ländern und im Ostseeraum. 1998 wurde er an die Universität Kopenhagen berufen, wo er u. a. die Erforschung der Musikstruktur

tur und der nordeuropäischen Besonderheit in den Ländern des Ostseeraums akzentuierte („Musica regionis balticae“). Der Ordensträger ist weit über die Grenzen seines Faches hoch angesehen. Belege seines internationalen Renommées sind seine Mitgliedschaften in der Norwegischen Akademie der Wissenschaften, der Königlich Schwedischen Musikalischen Akademie und der Königlich Dänischen Gesellschaft der Wissenschaftler sowie der Academia Europaea.

*

An der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien hat seit dem 1. Mai 2009 das durch den österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderte Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1773)* seine Arbeit aufgenommen.

Das Repertoire der Opera buffa in Wien bestand seit 1763 – als sich diese Gattung dort dauerhaft durchsetzte – trotz der originalen Beiträge Gassmanns, Salieris, Mozarts, Solers u. a. zu ca. 70 % aus importierten Werken (etwa von Galuppi, Piccinni, Guglielmi, Paisiello, Anfossi), die vorwiegend in wichtigen italienischen Opernstätten wie Rom, Venedig und Neapel uraufgeführt worden waren. Dabei mussten die importierten Partituren an die Bedingungen des Wiener Produktionssystems angepasst werden. Neben Kürzungen und Streichungen wurde die Komposition bzw. die Adaptierung von Einlagennummern praktiziert. Diese Bearbeitungsprozesse stehen im Zentrum des Projektes, das sich vorwiegend mit den unter Florian Leopold Gassmanns Leitung aufgeführten Werken befasst. Drei Aspekte werden dabei mit besonderer Aufmerksamkeit untersucht: das Produktionssystem, mit besonderer Berücksichtigung der Sänger, die häufig für die Zirkulation der Partituren verantwortlich waren; die Wiener Quellen, welche die komplexen Verfahren der Bearbeitungen dokumentieren; und schließlich die Mechanismen des Kulturtransfers.

Ziel des Projektes ist die Rekonstruktion einer ‚Wiener Bearbeitungspraxis‘ der Opera buffa als Ergebnis eines komplexen Spannungsverhältnisses zwischen musiktheatralischen Texten (Libretti und Partituren) und einem dynamischen, interkulturellen Produktionssystem, um zumindest annähernd zu verstehen, was das Wiener Publikum zu hören (und sehen) bekommen hat. Geplant sind die Verarbeitung der Informationen in einer Datenbank der Einlagennummern sowie eine Monographie.

Projektleiter: Prof. Dr. Michele Calella, Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik, Lothringerstraße 18, A-1020 Wien, calella@mdw.ac.at.

Das an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg seit dem 1. April 2007 unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard laufende und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschungsprojekt *Orte und Wege europäischer Kulturvermittlung durch Musik. Pauline Viardot – Sängerin, Komponistin, Arrangeurin, Volksmusiksammlerin, Pädagogin und Veranstalterin* (siehe *Die Musikforschung* 60 [2007], Heft 2, S. 201) wird im Rahmen einer Laufzeitverlängerung um einen dritten Forschungsbereich erweitert. Neben Dr. Christin Heitmann und Silke Wenzel, M. A. ist nun auch Verena Mogl, M. A. als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt tätig.

Das Projekt widmet sich der übergeordneten Frage, welche Rolle die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot und die von ihr komponierte und ausgeführte Musik für kulturelle Transfervorgänge in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielten. Pauline Viardot war als Musikerin sehr vielseitig: Sie wirkte als Sängerin und Pianistin, komponierte und unterrichtete, bearbeitete und edierte Werke anderer Komponisten, sammelte und bearbeitete Volksliedmelodien und -texte, veranstaltete musikalische Salons und führte eine umfangreiche Korrespondenz mit zahlreichen Kulturschaffenden in ganz Europa. Ihre Karriere machte sie nicht nur europaweit berühmt, sondern sie beschäftigte sich auch mit den kulturellen Eigenarten der Länder, in denen sie auftrat, und gab ihrer künstlerischen Tätigkeit eine internationale Ausrichtung. Auf diese Weise prägte sie das Musikleben ihrer Zeit vor allem in Frankreich, Deutschland und Russland wesentlich mit und vermittelte zudem zwischen verschiedenen ästhetischen Positionen und zwischen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten.

Im Einzelnen ist das Projekt in drei Forschungsbereiche gegliedert: Der Bereich „Kulturelle Transfers in Musik und Musikleben des 19. Jahrhunderts“ (Silke Wenzel) untersucht die Bedeutung der oben genannten Tätigkeiten Pauline Viardots im Hinblick auf 1. Kosmopolitismus, Transnationalität und Nationalismus, 2. Soziale Schichtungen, 3. Historische Übernahmen und 4. Lebensalter und Geschlecht. Der Bereich „Komponieren als Form kultureller Transfers“ (Christin Heitmann) analysiert am Beispiel der Operette *Le dernier sorcier* den Zusammenhang zwischen verschiedenen Werkfassungen und unterschiedlichen Aufführungssituationen. Der dritte Forschungsbereich widmet sich der öffentlichen Rezeption Pauline Viardots im zeitgenössischen Russland im Konnex mit dem dort sich entwickelnden Diskurs um kulturelle Identität und vor dem Hintergrund der tief greifenden gesellschaftlichen Veränderungen (Verena Mogl).

Die Forschungsergebnisse dieser Teilbereiche werden in wissenschaftlichen Studien publiziert, er-

gänzend dazu werden ein Dokumentenband (Silke Wenzel) und ein Online-Werkverzeichnis (Christin Heitmann) veröffentlicht. Innerhalb der Reihe *Europäische Komponistinnen* wird ferner im Böhlau Verlag Köln eine Biographie der Musikerin von Beatrix Borchard erscheinen. Assoziiert sind ein Promotionsvorhaben von Melanie Stier zum Thema „Singen, Komponieren, Bearbeiten als kulturelles Handeln – Pauline Viardot-Garcia in England, Schottland und Irland“ und eine Diplomarbeit von Marlen Hachmann über die Gesangspädagogik von Pauline Viardot und Manuel Garcia.

Für weitere Informationen zu Pauline Viardot siehe die lexikalische Grundseite sowie die multimediale Präsentation im Internetprojekt „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet“ unter www.mugi.hfmt-hamburg.de.

Kontakt Forschungsprojekt Pauline Viardot: Prof. Dr. Beatrix Borchard (Leitung), Dr. Christin Heitmann, Verena Mogl, M. A., Silke Wenzel, M. A.; E-Mail: viardot@hfmt-hamburg.de.

Das Staatliche Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, veranstaltet vom 13. bis 15. November 2009 ein von Martin Elste konzipiertes Symposium über *Wanda Landowska und die Alte Musik* im Rahmen der Sonderausstellung des Berliner Musikinstrumenten-Museums „Die Dame mit dem Cembalo“, die am 12. November 2009 eröffnet und bis zum 28. Februar 2010 gezeigt wird. Einzelheiten zum Symposiumpogramm und zu den internationalen Referenten unter www.mim-berlin.de.

Vom 11. bis 13. Dezember 2009 findet in der Katholischen Akademie Schwerte (Bergerhofweg 22-24, 58329 Schwerte) die Internationale Tagung *Gegen|Tenöre. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert* in Kooperation zwischen der Hochschule für Musik und Tanz Köln und der Katholischen Akademie Schwerte statt. Tagungsleitung: Corinna Herr (Schwerte), Arnold Jacobshagen (Köln), Kai Wessel (Köln).

In der heutigen Aufführungspraxis älterer wie auch zeitgenössischer Musik spielt die Stimmlage des männlichen Falsettisten bzw. des Countertenors eine bedeutende Rolle. Das Verhältnis zwischen hoher Stimme, Rolle und Geschlecht betrifft nicht allein historisch wechselnde Theaterkonventionen, sondern generell die Darstellung der Geschlechter und ihre soziale Ordnung. Dass die Idee der Repräsentation des Maskulinen durch hohe Stimmen im Laufe des 20. Jahrhunderts in Gestalt des Countertenors eine Wiederbelebung erfährt, hängt mit der „historisch informierten“ Aufführungspraxis der „Alten Musik“ ebenso zusammen wie mit einer veränderten Wahrnehmung des spätneuzeitlichen Männlichkeitskonstruktes.

Die geplanten Vorträge behandeln das Phäno-

men von der Stimmbezeichnung im Mittelalter bis zu Kompositionen für die Stimmlage im späten 20. Jahrhundert; besondere Aufschlüsse verspricht die Analyse des Falsettgesangs in außereuropäischer sowie der jüdischen Synagogemusik. Der Frage der Anwendungsorientierung („Komponieren für den Counter“) wird bei einem Podiumsgespräch zwischen Isabel Mundry und Kai Wessel nachgegangen, und die Vielseitigkeit und Breite der männlichen Falsettstimme wird Kai Wessel in einem Arienabend mit Werken vom 18. bis 21. Jahrhundert demonstrieren.

Die historische und kulturräumliche Entwicklung dieses Stimmtypus sowie seine Erscheinungsformen in unterschiedlichen musikalischen Kontexten und Gattungen sind in der Forschung bislang noch nicht umfassend und systematisch untersucht worden. Die Tagung setzt sich zum Ziel, einen Beitrag zur Untersuchung dieses Forschungsdesiderats zu leisten.

Die Tagung wird von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert. Das genaue Programm folgt ab Herbst unter www.akademie-schwerte.de. Kontakt: herr@akademie-schwerte.de; jacobshagen@mhs-koeln.de.

In Bonn hat sich die gemeinnützige *Ferdinand Ries Gesellschaft e. V.* gegründet; Zweck der Gesellschaft ist es, das Leben und die Werke von Beethovens Schüler Ferdinand Ries zu erforschen und zu publizieren und Aufführungen seiner Werke zu unterstützen. Ferdinand Ries' Werk umfasst mehr als 180 Opuszahlen in allen musikalischen Gattungen: Sinfonien, Opern, Oratorien, Solokonzerte, Kammermusik und Lieder. Für die Beethoven-Forschung hat Ferdinand Ries besondere Bedeutung: In seinem Todesjahr 1838 erschien *Biographische Notizen zu Ludwig van Beethoven*, die Ries zusammen mit Beethovens Bonner Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler verfasst hatte; sie bilden die erste und verlässlichste Quelle über Beethovens Leben und Werk. Auskünfte über geplante Veranstaltungen, Mitgliedschaft etc. erteilt Barbara Müllhens-Molderings M. A., Leostraße 26, 50823 Köln; E-Mail: b.muellhens@gmx.de.

Mit der elektronischen Zeitschrift *Act. Zeitschrift für Musik & Performance* ruft das Forschungsinstitut für Musiktheater in Thurnau (fimt) ein internationales und interdisziplinäres Publikationsorgan ins Leben, das eine Plattform für Aufsätze, Rezensionen und Kolumnen an den Schnittstellen der Disziplinen Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Tanzwissenschaft und Medienwissenschaft bieten soll. *Act* legt besonderen Wert auf Methodenvielfalt und die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses.

Der Gegenstand unseres Interesses ist das Musiktheater in seinem weitest fassbaren Verständnis, vor allem in Hinblick auf Aufführungskontexte. Es sollen Positionsbestimmungen sowohl im Rahmen

der einzelnen Disziplinen als auch an ihren methodischen Grenzbereichen gefördert und Beziehungen zu bislang womöglich in der Forschung unterrepräsentierten Gegenständen geschaffen werden.

Das Themenspektrum von *Act* umfasst dementsprechend alle kulturellen Äußerungen im Gegenüber von Musik und Performativität wie: Oper, Operette, Musical Theater, Tanztheater, Sprechtheater; Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts; Performance-Kunst; Konzertkultur, Aufführungskultur; Bildende Kunst; Phänomene der Pop-Kultur und Everyday-Performance; Film, Fernsehen, Radio, Internet und Videospiele

Wir laden alle Fachautoren, die sich von diesen Fragen und Themen angesprochen fühlen, herzlich ein, uns ihre Aufsätze zuzusenden.

Act wird halbjährlich als Online-Zeitschrift erscheinen. Pro Ausgabe sind neben zwei bis fünf Beiträgen und einem Editorial ein ausgewählter Rezensionsteil (in Form so genannter Review Essays) und ein Teil für Kolumnen und Hinweise vorgesehen. Die Beiträge werden jeweils zu Themen-Schwerpunkten gesammelt und ausgabenweise veröffentlicht.

Act ist als Open Access-Zeitschrift sowohl für Autoren als auch für Leser kostenfrei. Die Beiträge wer-

den als Internet- und Print-Version frei verfügbar bereitgestellt und auf Dokumentenservern archiviert.

Die eingegangenen Aufsätze werden einem voll anonymisierten Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Die Beiträge sollten den Umfang von 45.000 Zeichen inkl. Leerzeichen nicht überschreiten. Weitere Informationen erteilt Ihnen gerne Dr. Knut Holtsträter unter act@uni-bayreuth.de bzw. 09228/99605-10. Die erste Ausgabe wird im Mai 2010 erscheinen.

*

Zu dem Bericht „Koblenz, 25. November 2008: ‚Musik in Noten – Wege der musikalischen Editions-wissenschaft‘“ von Gerhard Poppe, Dresden/Koblenz, in: *Die Musikforschung* 62 (2009), Heft 2, S. 162 f.:

In dem Bericht ist davon die Rede, „die beiden Professuren für Musikwissenschaft“ der Universität Koblenz-Landau seien in Koblenz „zusammengeführt“ worden. Dies ist nicht richtig. Die von Landau nach Koblenz verlegte Professur ist eine für Musikwissenschaft und Musikdidaktik. Und auch in Landau ist die Musikwissenschaft nach wie vor vertreten.

Prof. Dr. Achim Hofer, Landau/Pfalz

Die Autoren der Beiträge

KLAUS-JÜRGEN SACHS, geboren 1929 in Kiel, studierte Evangelische Kirchenmusik an der Leipziger Musikhochschule (A-Examen 1950). Er war von 1951 bis 1960 Kantor und Organist in Bautzen sowie Dozent der Evangelischen Kirchenmusikschule in Görlitz. 1960–1962 begann er, neben dem Amt als Universitäts-Musiklehrer, wissenschaftliche Studien in Erlangen, die er in Freiburg i. Br. fortführte (dort Dr. phil. 1967) und an die sich die Mitarbeit bei der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung anschloss. 1969 wurde er Lektor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg (habilitiert 1978, Privatdozent 1980), 1982 dort Professor für Historische Musikwissenschaft (i. R. seit 1994). 1992 war er Distinguished Visiting Professor der Ohio State University in Columbus/Ohio.

RAINER NONNENMANN, geboren 1968 in Ludwigsburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. 1997 M. A. bei Peter Gülke, Promotion 1999 bei Dietrich Kämper. Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln, Vorstand der Kölner Gesellschaft für Neue Musik 2002–2006, Kolumnist der Zeitschrift *nmz*, Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kritiker für neue Musik des *Kölner Stadt-Anzeigers*, Autor zahlreicher Aufsätze zur Musik des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Buchpublikationen zu *Helmut Lachenmann* (Mainz: Schott 2000); *Nicolaus A. Huber* (Saarbrücken: Pfau 2002); *Reinhard Febel* (Saarbrücken: Pfau 2004); *Winterreisen aus zwei Jahrhunderten* (Wilhelmshaven: Noetzel 2006); *Reinhard Oehlschlägel und Mathias Spahlinger* (Saarbrücken: Pfau 2006); *Johannes Fritsch* (Mainz: Schott 2009 i. V.); *Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2010 i. V.).

CONSTANTIN GRUN, geboren 1976 in Lippstadt, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an der Universität Münster sowie Komposition an der Musikhochschule Düsseldorf. Stipendiat der Stiftung Orth ab Hagen. Promotion 2005. Seitdem Tätigkeit als Gymnasiallehrer für Musik und Deutsch sowie freiberufliche Tätigkeit als Dirigent. Seit 2007 Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin, seit 2009 am Institut für Religionswissenschaft der Universität Potsdam. Wichtigste Publikation: *Arnold Schönberg und Richard Wagner – Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2006, 2 Bände).