

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Oliver Huck und Wolfgang Hirschmann

63. Jahrgang 2010 / Heft 2 – ISSN 0027-4801

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Diesem Heft liegen Beilagen folgender Auftraggeber bei: Bärenreiter-Verlag, Kassel (zwei Beilagen), Strube Verlag GmbH, München, und G. Henle, München.

Inhalt dieses Heftes

Tobias Janz und Jan Philipp Sprick: Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“ nach 100 Jahren	113
Inna Klause: Sergej Protopopov – ein Komponist im Gulag	134
Franz Körndle: Die Bulle „Docta sanctorum patrum“. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung	147

Berichte

Düsseldorf, 2. und 3. April 2009: „Eine neue poetische Zeit‘ 175 Jahre ‚Neue Zeitschrift für Musik‘“	166
Garmisch-Partenkirchen, 5. bis 8. September 2009: „Richard Strauss im europäischen Kontext“	168
Hamburg, 23. bis 25. Oktober 2009: „Wagners ‚Siegfried‘ und die post-heroische Moderne“	170
London, 19. bis 21. November 2009: „Purcell, Handel & Literature“	171
Thurnau, 19. bis 21. November 2009: „Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Musik, Tanz, Theater, Performance und Film“	173
Oberschützen, 23. und 24. November 2009: „Joseph Haydns Oratorium ‚Die Jahreszeiten‘“	174
Cambridge, 27. und 28. November 2009: „1948 and All That: Soviet Music, Ideology and Power“	175
Venedig, 27. und 28. November 2009: „Georg Friedrich Händel. Aufbruch nach Italien – In viaggio verso l’Italia“	177
Bremen, 7. und 8. Dezember 2009: „Im Schatten Palestrinas? Tomás Luis de Victoria – Werk und Rezeption“	179
Salzburg, 11. bis 13. Dezember 2009: „Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren musikalischer Rezeptionsgeschichte“	181
Hildesheim, 16. bis 18. Dezember 2009: „Theologische Grundlagen der Kirchenmusik im protestantischen Kontext (1525–1725)“	182

Besprechungen

Ph. Jeserich: *Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters* (Berger; 187) / P. Overbeck: *Georg Friedrich Händel: Leben Werk Wirkung* (Schaarwächer; 189) / K. Magvas: *Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert* (Busch; 190) / F. Kolb: *Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern* (Enßlin; 191) / E. Rieger: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik* (Drüner; 193) / M. Nöther: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich* (Mösch; 194) / J. Zwetzschke: „... ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne ...“. *Studien zur Bach-Rezeption in Russland* (Braun; 196) / I. Steinhauer: *Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse* (Drees; 197) / M. Frolova-Walker: *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* (Gaub; 199) / Gr. Herzfeld: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young* (Feß; 203) / *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘* (Drees; 204) / *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen* (Hust; 206) / *History/Herstory. Alternative Musikgeschichte* (Bugenhagen; 209) / *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation* (Herr; 211) / J. Klußmann: *Musik im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur Musikbeschallung des Hamburger Hauptbahnhofs* (Drees; 212) / T. Wollermann: *Musik und Medium. Entwicklungsgeschichte der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information* (Drees; 213) / J. Pachelbel: *Sämtliche Vokalwerke, Band 11 und 4* (Maul; 214) / I. Gronefeld: *Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis, Band 2* (Hofmann; 216) / L. Vierne: *Sämtliche Orgelwerke III und VII.2* (Axtmann; 217)

Eingegangene Schriften	219
Eingegangene Notenausgaben	221
Mitteilungen	221
Die Autoren der Beiträge	225

Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“ nach 100 Jahren*

von Tobias Janz (Hamburg) und Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin)

Im Unterschied zu Guido Adlers mehr als 20 Jahre älterem Aufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“¹, an dem sich Gesamtdarstellungen der Fächersystematik der Musikwissenschaft bis heute orientieren, scheint Hugo Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft*² zu den nur mehr fachgeschichtlich interessanten Systementwürfen des musikwissenschaftlichen Feldes und seiner Teildisziplinen zu zählen. Anders als Adler, dessen klare Trennung zwischen „Historischer“ und „Systematischer Musikwissenschaft“ von der institutionellen und methodischen Aufspaltung der deutschsprachigen Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert bestätigt wurde und in diesem Sinne die musikwissenschaftliche Forschung, das Lehrangebot und die Struktur vieler musikwissenschaftlicher Institute bis in die Gegenwart prägen sollte, zielte Riemanns Entwurf weniger auf die Unterscheidung der Teilgebiete, sondern vor allem auf deren Einheit im Rahmen einer musikalischen Universalwissenschaft. Damit propagierte er ein System der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen, das praktisch kaum je realisiert worden ist – und als solches vielleicht auch nicht realisiert werden konnte. Allenfalls Riemann selbst unternahm den Versuch einer Umsetzung dieses Programms in seiner Lehrtätigkeit am „Collegium Musicum“ der Leipziger Universität,³ wo das von ihm in Personalunion vertretene Lehrprogramm tatsächlich nahezu alle Fachgebiete der Musikwissenschaft (in Riemanns Sinne) umfasste, von praktischen Kammermusikübungen über Generalbassspiel, Satzlehrekurse, Harmonielehre, Musiktheorie und Musikästhetik bis hin zur integralen Musikgeschichte reichte⁴ und im Lehrplan durch Seminare zur Akustik, zur Stimmungslehre und zur Physiologie ergänzt wurde.

Die signifikanten Unterschiede zwischen der Adler'schen und der Riemann'schen Konzeption der Musikwissenschaft erklären sich nicht zuletzt daraus, dass Riemann

* Dieser Text ist die überarbeitete und stark erweiterte Fassung der Einleitung der Verfasser zum Symposium *Hugo Riemann in Leipzig. Eine Bilanz und Perspektiven nach 100 Jahren*, das am 2. Oktober 2008 im Rahmen des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Leipzig stattgefunden hat. Camilla Bork und Burkhard Meischein danken wir für die kritische Lektüre einer frühen Version des Textes. Ihre Anregungen und Einwände haben wir gerne aufgegriffen.

¹ Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5–20.

² Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908 [drei weitere Auflagen bis 1928, die vierte Auflage mit einem Vorwort von Johannes Wolf].

³ Riemann kam 1895 als Privatdozent an die Universität Leipzig und wurde im Jahr 1901 zum „nichtplanmäßigen außerordentlichen Professor“ und 1911 zum „ordentlichen Honorarprofessor“ befördert. Ein Ordinariat erhielt er nicht. 1908 wurde unter seiner Leitung das Musikwissenschaftliche Seminar („Collegium musicum“) gegründet.

⁴ Einige Veranstaltungstitel Riemanns: „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert mit anschließenden Kammermusikübungen und Übungen im Generalbassspielen“ (SS 1896), „Theorie des Tonsatzes“ (SS 1896), „Musikalische Textinterpretation (Phrasierung)“ (WS 1906/07), „Die Musiklehre Johannes de Groches“ (WS 1906/07). Ergänzt wurden diese Lehrveranstaltungen durch die Übungen des „Collegium musicum“, einem Instrumentalensemble von Studierenden der Universität. Die Musikgeschichte reichte in Riemanns Lehrveranstaltungen – für seine Zeit nicht selbstverständlich – tatsächlich bis in die unmittelbare Gegenwart. Im WS 1900/1901 hielt Riemann seine Vorlesung über die Musik des 19. Jahrhunderts, die – wie die später publizierte *Geschichte der Musik seit Beethoven* – die jüngste Vergangenheit mit einschloss. Die Vorlesungsverzeichnisse sind online einsehbar unter <<http://ubimg.ub.uni-leipzig.de>>, 26.4.2009.

zunächst Musiktheoretiker, Pädagoge und Pianist war, während Adler seine Idee der Musikwissenschaft aus der Perspektive des Musikhistorikers und institutionell denkenden Fachsystematikers entwickelte. Daneben spielten die unterschiedliche Ausbildung beider Forscher und die jeweilige institutionelle Anbindung sicherlich eine nicht zu unterschätzende Rolle: Während Adler eine akademische Karriere im Umfeld der Universität durchlaufen hatte, stand Riemann bis zum Beginn seiner Lehrtätigkeit in Leipzig als Konservatoriumslehrer eher außerhalb des akademischen Systems.⁵ In erster Linie dokumentieren die Unterschiede jedoch eine grundsätzlich divergierende Auffassung davon, was Musikwissenschaft ist und was sie leisten soll.⁶

Für Guido Adlers Auffassung war vor allem der Primat des Historischen grundlegend. Sein Zwei-Säulen-Modell der Musikwissenschaft sieht in der Systematischen Musikwissenschaft eine Disziplin, die auf der Historischen Musikwissenschaft aufbaut, deren Ergebnisse ordnet, erklärt und nach ideellen Grundsätzen der Ästhetik bestimmt. Ziel sowohl der Historischen als auch der Systematischen Musikwissenschaft ist bei Adler vor allem die Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks in seiner historischen Entwicklung.⁷ Als die zunehmende Spezialisierung der Teildisziplinen nach 1900 zu einer Emanzipation der Systematischen Musikwissenschaft von den Grenzen der historischen „Kunstwissenschaft“ im Adler’schen Sinne führte, geriet das Zwei-Säulen-Modell der Musikwissenschaft allerdings immer mehr zur Abbildung eines Schismas und nicht mehr eines Systems methodologisch ineinandergreifender Teildisziplinen. Akustik, Physiologie, Psychologie, Musiktheorie, Ethnographie und Musiksoziologie entwickelten sich zu eigenständigen Arbeitsfeldern, die im Verlaufe der Fachgeschichte des vergangenen Jahrhunderts dann in weitgehend unabhängiger und friedlicher Koexistenz mit der Historischen Musikwissenschaft arbeiten sollten.⁸ Adlers *Methode der Musikgeschichte*⁹ lässt sich insofern als ein Dokument dieser Trennung lesen, als Adler 34 Jahre nach dem frühen programmatischen Aufsatz zwar dessen Fächersystematik erneut aufgreift, sich mit der Bedeutung und der Funktion der systematischen Disziplinen für die Musikgeschichte hier jedoch nur am Rande beschäftigt. Die *Methode der Musikgeschichte* ist die Methodenlehre einer primär historisch-philologischen Disziplin unter dem Leitbild einer musikalischen Stilgeschichte.

Anders als für Adler sind die systematischen Teilgebiete für Hugo Riemann keine nachgeordneten Disziplinen, die – wie in Adlers Entwurf von 1885 – auf den Ergebnissen der Stilgeschichte aufbauen, sondern Disziplinen, die musikgeschichtliche Arbeit

⁵ Vgl. Michael Arntz' biographische Studie *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999.

⁶ Für einen Vergleich zwischen Riemann und Adler vgl. u. a. Barbara Boisits, „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900“, in: *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 17–29.

⁷ Vgl. Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, S. 11.

⁸ Siehe auch Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988, S. 49 ff. Zur Fachgeschichte der Systematischen Musikwissenschaft vgl. Albrecht Schneider, „Foundations of Systematic Musicology: a Study in History and Theory“, in: *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, hrsg. von Albrecht Schneider (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 24), Frankfurt a. M. 2008, S. 11–61, hier: S.13 f.

⁹ Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

überhaupt erst ermöglichen.¹⁰ Riemanns im *Grundriß der Musikwissenschaft* entwickelter Systementwurf beruht – für Adler undenkbar – im Kern auf einem musikästhetischen Ansatz. Die Grundlegung der Musikwissenschaft in der Ästhetik bedeutet gegenüber ihrer Begründung auf einem philologisch-historiographischen Fundament einen grundsätzlichen Unterschied: Ist für Letztere der überlieferte Bestand an Quellen der primäre Forschungsgegenstand, zu dessen historischer Erkenntnis unter anderem auch Ansätze der Ästhetik herangezogen werden können, geht es Ersterer um die Erkenntnis der Bedingungen der Erfahrung und der Gestaltung des Schönen, wobei den historischen Dokumenten allein die Rolle zukommt, diese Bedingungen in ihrer Entfaltung zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen zu demonstrieren. „Freilich, wo die biographische und bibliographische Arbeit aufhört und die Geschichte der Kunstformen, die ästhetische Würdigung der Kunstleistungen in Frage kommt, da hört die Überlegenheit des Philologen und Juristen [!] auf und der Musiker kommt zu Worte“¹¹, schreibt Riemann in der *Geschichte der Musik seit Beethoven*.

Es lassen sich unterschiedliche Gründe dafür benennen, warum sich Riemanns Konzept letztlich nicht durchgesetzt hat. Dass es in seinem holistischen Anspruch quer zu der angedeuteten Tendenz zur wissenschaftlichen Spezialisierung und Arbeitsteilung stand, ist nur einer davon. Sicherlich sind es auch Inhalte der Riemann'schen Musiklehre gewesen, die bald als überholt galten und mit ihnen zusammen auch Riemanns Konzeption einer universellen Musiklehre in Vergessenheit geraten ließen.¹² Allerdings ist auch die auf Adler zurückgehende Koexistenz der historisch-philologischen Musikwissenschaft und der ursprünglich unter dem Dach der systematischen Musikwissenschaften vereinten Disziplinen im Zuge der zunehmenden Entgrenzung der Fachdisziplinen in den letzten drei Jahrzehnten zunehmend aus dem Gleichgewicht geraten. Die das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts prägende Welle der „cultural turns“ in den Geisteswissenschaften hat zu zahlreichen Versuchen einer disziplinären Neuorientierung geführt, die die Fächersystematik der Musikwissenschaft in Bewegung versetzten. Die Jahre nach 1970 erscheinen in dieser Hinsicht durchaus den Gründerjahren der Musikwissenschaft zwischen 1890 und der Konsolidierungsphase seit den 1920er-

¹⁰ Zu Riemanns Auffassung von Musikwissenschaft vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Hugo Riemann und der Musikbegriff der Musikwissenschaft“, in: *Musik – Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposium zum Andenken an Hans-Heinrich Eggebrecht*, hrsg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 73–85; Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge 2003, S. 5 ff.

¹¹ Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 762. Das Verhältnis zwischen Riemann und Adler war nicht erst nach Erscheinen von Adlers *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911 gespannt. Adlers Buch wendet sich in vielen Aspekten kritisch gegen Riemanns Musikhistoriographie und -theorie – so angesichts der Frage nach der historiographischen Verortung von Thema und Motiv (S. 51), im Bereich der Rhythmik und der Metrik (S. 71 f. „Diesem Wirrwarr muß ein Ende gemacht werden“), in der Tactus-Lehre (S. 90 f.) und bei der Epochenbestimmung (S. 225). Riemann reagierte im Vorwort zu Band 2/2 des *Handbuchs der Musikgeschichte*, Leipzig 1912, erkennbar gereizt. Adlers *Stil in der Musik* „verheißt nur große Dinge ohne sie selbst zu bringen“, die Kritik des „Wiener Ephorus“ wies er recht unwirsch als Fehldarstellung und Verzerrung zurück: „Negierungen ohne ernsthafte Begründung wird man mir erlauben zu ignorieren.“ Adler konnte sich in der *Methode der Musikgeschichte* von 1919, die sich über weite Strecken als implizite Kritik an dem Riemann'schen Modell der Musikgeschichte lesen lässt, generell um Souveränität und Gelassenheit bemüht, einen erneuten polemischen Seitenhieb gegen Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte*, das keine Gesamtdarstellung sei, sondern in Einzelprobleme zerfalle, nicht verkneifen. Er unterstellt Riemann sogar, nach 1911 uneingestanden seinen Stilbegriff stillschweigend übernommen zu haben. Zu einer wirklichen Auseinandersetzung über den Stilbegriff kam es allerdings nicht mehr.

¹² Zum Fortwirken von Riemanns „universalistischem Geschichtskonzept“ bei Carl Dahlhaus vgl. allerdings Wolfgang Rathert, Art. „Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo“, in: *MGG2*, Personenteil 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 64–78, hier: Sp. 74.

Jahren vergleichbar. Die Historische Musikwissenschaft öffnete sich – zumindest an den Rändern des philologischen und editorischen Alltagsgeschäfts – Methoden und Gegenständen aus den Bereichen der Ethnologie und Anthropologie,¹³ sie weitete ihr Feld aus in Richtung einer allgemeinen Kulturwissenschaft – einschließlich der mittlerweile an vielen Orten institutionalisierten musikwissenschaftlichen Gender-Studies – oder stellte gar ihre historische Dimension zu Gunsten einer Hermeneutik der Präsenz, einer Wissenschaft der Live-Performance infrage.¹⁴ Die noch im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (1982) und im *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* (2004) – Adlers Einteilung folgend¹⁵ – der systematischen Musikwissenschaft zugeordnete Musiktheorie entwickelte gleichzeitig starke Tendenzen in Richtung einer historisch-hermeneutischen Disziplin,¹⁶ sodass sich auf der institutionellen Ebene die Frage nach der Abgrenzung der Musiktheorie zu den benachbarten musikwissenschaftlichen Disziplinen stellt und sich zudem methodisch das Problem verschärft, wie die Historizität des Gegenstands mit dem Theorieanspruch der Disziplin oder umgekehrt die Theoriefähigkeit des Gegenstands mit der Historizität seiner Theorie zu vermitteln wäre.¹⁷ Die Systematische Musikwissenschaft griff ihrerseits aus in Bereiche der Mathematik, der Informatik und der Neurowissenschaften¹⁸ oder aber einer breit angelegten Kultur- anthropologie.

Zwar scheint der Elan der großen kulturwissenschaftlichen Umwälzungen seit den 1990er-Jahren nachzulassen, von einer zweiten Phase der Konsolidierung ist die Musikwissenschaft, zumal die deutsche Historische Musikwissenschaft, die sich weniger offen für Veränderungen gibt als ihr englischsprachiges Pendant und methodische Innovationen von daher (wenn überhaupt) mit Verzögerung akzeptiert, allerdings noch ein Stück weit entfernt. In dieser Situation kann ein Rückblick auf Versuche der Ordnung, Abgrenzung und Methodendifferenzierung innerhalb der Musikwissenschaft aus den Gründerjahren des Fachs für die gegenwärtige Methodendiskussion durchaus neue Perspektiven und Anschlussmöglichkeiten eröffnen. Zu den Erfahrungen eines solchen Rückblicks gehört allerdings auch die Erkenntnis, dass viele der aktuellen Methodendiskussionen heute nicht zum ersten Mal geführt werden.

Im Folgenden wollen wir zunächst Riemanns *Grundriß* und die dort entwickelte Konzeption einer musikalischen Einheitswissenschaft resümieren. Ein zweiter Teil widmet

¹³ Vgl. Gary Tomlinson, „Musicology, Anthropology, History“, in: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton u. a., New York 2003, S. 31–44.

¹⁴ Hier ist etwa an den Bereich der „Musiktheaterwissenschaft“ zu denken, wo man an entsprechende Tendenzen aus der Theaterwissenschaft, z. B. die *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte (Frankfurt a. M. 2005) anschließen konnte. Vgl. auch Carolyn Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 505–536 und dazu Karol Berger, „Musicology According to Don Giovanni, or: Should we get Drastic?“, in: *The Journal of Musicology* 22 (2005), S. 490–501.

¹⁵ Vgl. die unter dem Titel „Umfang, Methode und Ziel der systematischen Musikwissenschaft“ stehende Einleitung von Helga de la Motte-Haber zur Musiktheorie als „Teilbereich der Systematischen Musikwissenschaft“ in: *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber (= NHdb 10), Laaber 1982, S. 15 und 49 ff.

¹⁶ Vgl. Ludwig Holtmeier, „Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie“, in: *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), S. 119–146, besonders S. 127 ff.

¹⁷ Vgl. *Musiktheorie/Musikwissenschaft. Geschichte, Methoden, Perspektiven*, hrsg. von Tobias Janz und Jan Philipp Sprick (= Sonderband der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie), Hildesheim, in Vorbereitung.

¹⁸ Vgl. Uwe Seifert, *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft: Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft*, Bonn 1993; ders., „Kognitive Musikwissenschaft, Systematische Musiktheorie und die Frage ‚Quid sit musica?‘“, in: *Musiktheorie im Kontext*, hrsg. von Jan Philipp Sprick u. a., Berlin 2008, S. 509–525.

sich der bereits zu Riemanns Lebzeiten und in den Zwischenkriegsjahren formulierten Kritik und Gegenentwürfen bei Heinrich Bessler, Paul Bekker und Arthur Wolfgang Cohn. Vor allem der Beitrag Cohns wird uns in diesem Zusammenhang interessieren, da er Riemanns Systementwurf durch kritische Reflexion und Weiterentwicklung in einigen Punkten auch heute noch aktuell bzw. aktualisierbar erscheinen lässt. Im Schlussabschnitt werden – mit einem kurzen Exkurs zu „neo-riemannischen“ Tendenzen in Carl Dahlhaus' Musikhistorik – Perspektiven skizziert, die sich aus der zwischen 1908 und 1925 geführten Diskussion für die gegenwärtig anstehenden institutionellen und fachlichen Diskussionen in Musikwissenschaft und Musiktheorie ergeben.

I

Arthur Wolfgang Cohn, jung verstorbener Jurist, Musikästhetiker, Nationalökonom und heute weitgehend vergessener Musikwissenschaftler,¹⁹ ist einer der wenigen Autoren, die in Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft* mehr sahen als eine bloß populäre²⁰ Darstellung des Status quo. Ohne auf Adlers programmatische Skizze zu verweisen, wertete Cohn den *Grundriß* nicht nur als ein innovatives und anschlussfähiges Programm, sondern sprach in einer verspäteten Rezension sogar von dem „ersten Versuch einer musikalischen Wissenschaftslehre, einer Systematik der tonkünstlerischen Erkenntnis“²¹ schlechthin. Hinter Cohns Würdigung verbirgt sich zwar auch eine grundsätzliche und weitreichende Kritik an Riemanns Systementwurf. Diese veranlasste ihn allerdings nicht dazu, Riemanns Konzeption vollständig zu verwerfen. Der Text schließt vielmehr mit dem Aufruf: „An uns ist es nun, das begonnene Werk fortzuführen, den ‚Grundriß‘ nach Umfang und Gliederung zu vervollkommen.“²²

Wie generell bei universellen Systementwürfen, die die Elemente eines wissenschaftlichen Feldes nicht nur unterscheiden und gruppieren, sondern auf ein organisierendes Prinzip oder ein Einheit stiftendes Zentrum beziehen, liegen die Attraktivität, gleichzeitig aber auch die Schwierigkeiten von Riemanns Systementwurf in dem Versprechen einer Synthese von Heterogenem, einer Synthese der historischen, philologischen,

¹⁹ Cohn, geb. in Breslau 1894, Dr. jur. et rer. pol., verunglückte 1920 im Riesengebirge, vgl. die Todesanzeigen in *Im deutschen Reich. Zeitschrift des Centralvereins deutscher Bürger jüdischen Glaubens* 26/10 (1920), S. 325 f. und in der *ZfMw* 3 (1920/21), S. 63.

²⁰ Den wenn nicht populärwissenschaftlichen, so doch an einen nicht nur fachinternen Interessentenkreis gerichteten Bildungsanspruch von Riemanns *Grundriß* verdeutlichen weitere Titel aus dem breiten Spektrum der Reihe „Wissenschaft und Bildung“ des Leipziger Quelle & Meyer-Verlags: Man findet neben einer „Einführung in die Ästhetik der Gegenwart“ Bücher über „Die moderne Großstadt“, „Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen“ sowie „Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben“.

²¹ Arthur Wolfgang Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, in: *ZfMw* 3 (1920/21), S. 46–50, hier: S. 46.

²² Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 50. Rezensionen der Erstauflage gehen weniger detailliert auf Riemanns *Grundriß* ein, spiegeln allerdings auf interessante Weise die Einschätzung der wissenschaftlichen Figur Riemann. Max Burkhardt vergleicht in *Die Musik* (1909) den *Grundriß* mit Adlers bedeutend kürzerem Text und kommt zu dem Ergebnis, dass der *Grundriß* nicht an diese Ausführungen heranreiche, da Riemann das „Talent“ fehle, seine „wissenschaftlichen Forschungen in angenehmen Formen darzubieten“ (S. 238 f.). Burkhardt unterstellt Riemann ferner mangelnde Objektivität, da dieser in den Literaturlisten des *Grundriß* immer nur eigene Publikationen erwähne, andere Bücher, die „ihren Wert durch die Praxis schon lange bewiesen“ hätten, jedoch „einfach totschweig[e]“ (S. 238 f.). Karl Weinmann geht im *KmJb* (1909) ebenfalls auf die Literaturlisten ein und wirft Riemann, trotz seiner insgesamt positiven Würdigung, mangelnde Sorgfalt im Umgang mit der zitierten Literatur hinsichtlich der Aktualität der zitierten Auflagen vor. Interessant ist, dass Riemann im Vorwort zur dritten Auflage des *Grundriß* (Leipzig 1919) bemerkt, dass sich das Buch, trotz der „anfänglich einander stark widersprechenden Urteile der Kritik“, allmählich „eine Position“ erobere und sich als „Ausfüllung einer Lücke“ erweise (S. 3).

theoretischen, psychologischen, naturwissenschaftlichen und praktischen Arbeitsfelder unter dem Dach einer „allgemeinen Musikwissenschaft“. Den Kristallisationskern und Ausgangspunkt der im *Grundriß* entwickelten Systemskizze bildet zunächst das, was Riemann in Anlehnung an den Schopenhauer'schen Begriff des „Willens“ halb lebensphilosophisch-anthropologisch, halb psychologisch als die „Fluktuationen des Seelenlebens“ bezeichnet. Die Bewegungen dieser Kräfte, der seelischen „Wallungen und Bebungen“ sind Riemann zufolge einerseits der Gegenstand der Musik selbst, die sie in ihrem „Material“ „wiederzugeben“ vermag, andererseits sind sie das Ziel der Wirkung von Musik, da sie beim Hörer analoge seelische Bewegungen auslösen können.²³ Die verbindende Instanz ist dabei – als ein sowohl für Riemanns musiktheoretischen Ansatz als auch für seinen Entwurf der Musikwissenschaft zentrales Element – das musikalische Hören,²⁴ ein Element, das freilich Riemanns Musikbegriff und seinen musiktheoretischen Ansatz auch zu verengen droht.²⁵ Das musikalische Hören teilt Riemanns *Grundriß* wiederum auf in zwei Aspekte: das Empfinden (das passive unmittelbare Wahrnehmen des musikalischen Ausdrucks) und das Vorstellen (das aktive Hervorbringen oder Nachvollziehen der logischen Ordnung der Musik, der „*Formen* des Ausdrucks von Seelenbewegungen“).²⁶ Riemann stellt in das Zentrum seines *Grundrisses* einen Musikbegriff, der bereits auf dieser basalen Ebene in verschiedene Richtungen hin anschlussfähig ist. Erstens bietet der anthropologisch, voluntaristisch gedachte Kern der Musik Anschlussmöglichkeiten in Richtung der philosophischen Ästhetik; zweitens macht die mimetische Beziehung zwischen dem musikalischen Material und ihrem Gegenstand, die zu konkreten musikalischen „Formen“ führt, den Gegenstand realästhetisch und musiktheoretisch untersuchbar; drittens schafft das musikalische Hören als entscheidendes Medium zwischen Ausdruck und Wirkung Anschlussmöglichkeiten für die Psychologie und – in der Nachfolge Hermann von Helmholtz' – für die Untersuchung der physiologischen Grundlagen des Hörens. Festzuhalten ist dabei, dass die Disziplinen, die sich diesem Kernbereich des Musikalischen widmen, bei Riemann vor allem unter dem Dach der Musiktheorie zu finden sind, die damit eine entscheidende Rolle in seinem Systementwurf spielt.

Ausgehend von einem als grundsätzlich unterstellten Konnex zwischen dem Gegenstand der Musik (den „Fluktuationen des Seelenlebens“), dem musikalischen Material und dem musikalischen Hören, kann Riemann nun das breite und letztlich nur von verschiedenen Teildisziplinen gemeinsam zu bearbeitende Feld der Musikwissen-

²³ Riemann, *Grundriß*, S. 1 f. Auf dieser basalen Ebene existieren durchaus vom Zeitgeist getragene Berührungspunkte mit Riemanns zeitweiligen Leipziger Kollegen Hermann Kretzschmar und Arnold Schering. Riemann hat aus verwandten lebensphilosophisch-psychologischen Grundüberzeugungen allerdings ganz andere methodische Konsequenzen gezogen.

²⁴ Vgl. Hugo Riemann, *Wie hören wir Musik! Grundlinien der Musik-Ästhetik*, Berlin ⁶1923, besonders S. 43 f.; vgl. auch Hinrichsen, S. 84; Rehding, S. 67–112.

²⁵ Vgl. etwa Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Berlin ²1920, S. 523 ff., wo die gesamte Musiktheorie seit Zarlino bekanntlich als „felsfestes Fundament“ für die eigenen Theorien im Bereich der Harmonielehre, der „musikalischen Logik“ inszeniert wird. „Musikalische Logik“ ist für Riemann bei allen Transformationen seiner Theorie seit der Dissertation von 1873 gekoppelt an die Lehre „vom musikalischen Hören“, bzw. insofern mit dieser identisch, als Riemann das musikalische Hören als Denkvorgang auffasst. Vgl. Adolf Nowak, Art. „Musikalische Logik“, in: *HMT*, 38. Auslieferung, Winter 2004/05, besonders S. 8 f.; vgl. ders., „Wandlungen des Begriffs musikalische Logik bei Hugo Riemann“, in: *Hugo Riemann 1849–1919, Musikwissenschaftler mit Universalansprache*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 37–48, besonders S. 38 ff.

²⁶ Vgl. Riemann, *Grundriß*, S. 7.

schaft entwerfen. Riemann nennt fünf Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft, die als aufeinander aufbauend erscheinen, gleichzeitig aber konzentrisch um das Gravitationszentrum der Musikästhetik gruppiert sind: Die „Akustik“²⁷, die „Tonphysiologie (Tonpsychologie)“²⁸, die „Musikästhetik“ oder „spekulative Theorie der Musik“²⁹, die „Musikalische Fachlehre“ oder „Musiktheorie im engeren Sinne“³⁰, schließlich die „Musikgeschichte“ als „der Musikwissenschaft bester Teil“³¹. Riemann unterscheidet bei der Musiktheorie traditionsgemäß einen spekulativen von einem praktischen Teil, wobei interessant ist, dass er beide unter dem Dach der „Musikästhetik“ subsumiert. Riemann ist der Überzeugung, dass die Musikästhetik letztlich mit der „Musiktheorie identisch“ oder zumindest die „höhere wissenschaftliche Form“ der musikalischen Fachlehre sei, das heißt der rein praktischen „Unterweisung im Tonsatz“, die bei Riemann auch als „angewandte Musikästhetik“ bezeichnet wird.³²

Riemann kehrt, indem er bei der Akustik und beim subjektiven Erleben ansetzt und von hier ausgehend das Fächerspektrum der Musikwissenschaft aufrollt, Adlers frühen Systementwurf um, stellt ihn gewissermaßen auf den Kopf. Während Adler bei der philologischen Arbeit des Historikers, bei der Paläographie und der induktiven Quellenarbeit ansetzt und die Systematische Musikwissenschaft sich auf deren Erkenntnisse stützen lässt, steht bei Riemann die Musikgeschichte zusammenfassend am Ende: Für ihn gründen die historischen Disziplinen auf den Erkenntnissen der systematischen Teilgebiete der Akustik, Physiologie, Psychologie, Ästhetik und Musiktheorie. Eine Abspaltung etwa der Musiktheorie durch deren einseitige Verlagerung auf die Didaktik und Propädeutik oder durch deren Verselbstständigung als systematisches Fach, die in Adlers Entwurf bereits angelegt ist und die sich in der Fachgeschichte im 20. Jahrhundert dann auch bestätigt hat, wäre aus Riemanns Perspektive folglich nur um den Preis einer Preisgabe der Musikgeschichte denkbar. Oder anders gesagt: eine Musikhistoriographie ohne systematisches und musiktheoretisches Fundament schließt Riemanns Systementwurf von vornherein aus.

Die entscheidende Frage nach den Übergängen zwischen den Teilgebieten problematisiert Riemann im *Grundriß* allerdings kaum, sondern hält deren Zusammenhang offenbar für so evident, dass er für ihn keiner weiteren Erörterung bedarf. Neben den anthropologischen und lebensphilosophischen Voraussetzungen des Systementwurfs scheint aber auch die Vorstellung eines pyramidenartigen Aufbaus sowohl der Stufen der bewussten Erfahrung von Musik vom elementar Sinnlichen zur vollen Bewusstheit und

²⁷ Die Akustik untersucht „als Teil der allgemeinen Physik [...] das an sich leblose Material“ (ebd., S. 4).

²⁸ Hier geht es Riemann darum, „wie sich das Ohr gegenüber Tönen verschiedener Höhe, Stärke und Farbe verhält“ (ebd., S. 5).

²⁹ Ebd., S. 7 f. Da das Thema dieses Teilgebietes die aktive Wahrnehmung der „logisch geordneten Tonfolgen“ nach den Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus ist, verwundert es nicht, dass Riemann in der Literaturliste (S. 76 f.), neben einschlägigen ästhetischen Schriften von Sulzer, Baumgarten, Kant, Hegel, Schleiermacher, Herbart und Lotze auch stärker musiktheoretisch orientierte Schriften wie Arthur von Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat 1866 oder seine eigenen Schriften *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877 und *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903 erwähnt.

³⁰ Ebd. S. 9 f. Die in diesem Zusammenhang (S. 102 ff.) aufgeführten Schriften sind eindeutig handwerklich-praktisch orientiert und reichen von den damals gängigen Harmonie-, Generalbass-, Kontrapunkt- und Kompositionslehren bis hin zu Gesangs- und Instrumentalschulen. Riemann integriert in diesen Bereich auch das praktische Musizieren, ohne allerdings auf konkrete Probleme der institutionellen-inhaltlichen Umsetzung und der Abgrenzung zu den Konservatorien einzugehen.

³¹ Ebd., S. 10–13 [Zitat S. 3].

³² Ebd., S. 7 f.

der praktischen Beherrschung des logischen Sinnzusammenhangs der Musik als auch der geschichtlichen Entwicklung der Musik von primitiven, naturhaften Frühstadien zur vollen Entfaltung in der Neuzeit und zur vollständigen Erkenntnis ihrer Geschichte eine Rolle gespielt zu haben und den Zusammenhang des Systemgebäudes leisten zu sollen.³³ Auf diese Weise spiegeln und durchkreuzen sich in Riemanns *Grundriß* ein teleologisches Entwicklungsdenken und ein positivistisches Wissenschaftsverständnis. Der *Grundriß* entwirft in diesem Sinne ein Bild der Musik als eines einheitlichen kulturellen Gegenstandes, der sich in der Geschichte entfaltet und als solcher beschrieben werden kann, dessen Entwicklung sich aber nur vor dem Hintergrund universeller Gesetzmäßigkeiten adäquat erklären lässt.³⁴

II

Riemanns Entwurf ist schon zu seinen Lebzeiten nicht ohne Widerspruch geblieben. Vor allem aber die Zäsur des Ersten Weltkriegs ließ die Vorstellung eines in sich zusammenhängenden Ganzen der Musikgeschichte und der musikalischen Kultur wie auch die Vorstellung einer Einheit der Musik fragwürdig erscheinen. So nimmt Heinrich Besseler – auf dem Höhepunkt der Identitätskrise der Nachkriegsjahre – am Beginn seines Habilitationsvortrags über die „Grundfragen des musikalischen Hörens“³⁵ Riemanns geschlossenes musikalisches Universum, von dessen Grundzügen dieser niemals abrückte, auch nicht in den späten Überlegungen zur „Lehre von den Tonvorstellungen“³⁶, zum Ausgangspunkt für die Diagnose einer Gegenwart, in der ein solcher Musikbegriff und ein solches Verständnis der Musikgeschichte keinen Widerhalt mehr hätten: „Als Hugo Riemann seine Doktordissertation von 1873 ‚Über das musikalische Hören‘ schrieb, stand er inmitten der glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition. Ein so allgemeines Thema konnte damals ohne weiteres auf Grundfragen der klassisch-romantischen Harmonik führen. Heute vermögen wir Dinge wie den Dur-Moll-Gegensatz oder Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse nicht mehr als eigentlich prinzipiell anzusehen, und noch weniger erscheinen uns Physiologie und mathematische Akustik als geeignete Grundlagen, um musikalische Phänomene verständlich zu machen. [...] Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition ist nicht mehr vorhanden. [...] Heute noch unwandelbare Gesetze der Tonkunst verkünden heißt nur, eine neue geistige Lage dadurch

³³ Hinsichtlich der geschichtsphilosophischen Prämissen seines Konzepts von Musikgeschichte, die die Kehrseite seines starken Systemanspruchs sind, argumentierte Riemann allerdings durchaus differenziert: Die Geschichte der Musiktheorie las er zwar geschichtsphilosophisch als ein allmähliches Bewusstwerden der überzeitlich geltenden Gesetze der Musik, während die Geschichte der Notenschrift und die musikalische Stilgeschichte bei Riemann keineswegs ausschließlich teleologisch interpretiert werden und er vor allem in der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung zum Eklektizismus neigt. In der sich 1908 konkret stellenden Frage nach der Relevanz der vergleichenden Musikwissenschaft und der Integration der Musikethnologie ließ er sich wiederum nicht zu einer Relativierung der „Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres Musiksystems“ (Riemann, *Grundriß*, S. 14) bewegen.

³⁴ Vgl. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 470: „Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe einer Theorie der Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrrsätze darzulegen habe.“

³⁵ Heinrich Besseler, „Grundfragen des musikalischen Hörens“, in: *JbP* 32 (1925), S. 35–52.

³⁶ Vgl. Hinrichsen, S. 73 f. und 80 ff.

bekämpfen wollen, daß man sich ihr gegenüber blind stellt.“³⁷ Der geschlossenen Systemwelt des nur sechs Jahre zuvor verstorbenen Riemann stellt Bessler die Pluralität und Heterogenität der Musikerfahrung der Moderne gegenüber, einer Zeit, deren „traditionell verwurzeltes Musikempfinden sich bereits tiefgehend zersetzt“ habe: „Das naive Höhepunktgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit ist dahin, die Wiener Klassik ihrer absoluten Geltung entkleidet, R. Wagner im Begriff, aus unmittelbarer Wirksamkeit in geschichtliche Distanz zu rücken.“ An deren Stelle, oder an deren Seite, träten nunmehr Jazz, „Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral“ und insgesamt ein „Aufgreifen fremder Musikkulturen“³⁸. Diese Pluralität untergrabe das Fundament, auf dem Riemann sein Gebäude errichten konnte.

Der Verlust der „glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen [...] Tradition“ warf die Frage nach alternativen Konzepten für die Musikwissenschaft auf. Paul Bekker hatte bereits 1916, im Vorwort des *Deutschen Musiklebens*, für eine soziologische Musikforschung plädiert und damit einen Impuls geliefert, der sichtbar machte, was der Adler'schen und der Riemann'schen Konzeption der Musikwissenschaft als – wie auch immer verstandener – Kunstwissenschaft fehlte: ein Sensorium für die Funktion der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Musizierens und des Umgangs mit Musik. Anders als Adler und Riemann, deren Denken in erster Linie um die Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks kreiste, argumentiert nun Bekker, der den Sinn musikalischer Kunstwerke in ihrer sozialen Umwelt zu erkennen versuchte und die Möglichkeit eines Verstehens der Musik *an sich* – Grundvoraussetzung der musikalischen Analyse – für eine „Wahnidee“³⁹ hielt. Bekker ging im *Deutschen Musikleben* sogar so weit, einen Werkbegriff vorzuschlagen, der den gesellschaftlichen Umständen eine konstitutive Rolle bei der Entstehung der musikalischen Form zuschreibt – eine die ästhetische Autonomie der Musik (für Riemann eine unantastbare Voraussetzung)⁴⁰ radikal infrage stellende Position, die ein völlig anderes Konzept der Musikgeschichtsschreibung impliziert, da ein wesentlicher Teil des musikalischen Kunstwerks, nämlich die Zufälligkeiten jeder individuellen Aufführung, historisch variabel ist, während nur der in den Quellen dokumentierte Teil sich historisch fixieren lässt.⁴¹

Während Paul Bekker als einer der ersten Musikforscher die Pluralität der Moderne, wie Bessler sie skizzierte, selbst zum Gegenstand musiksoziologischer Forschung machte und so einen gangbaren, wenn auch nicht unproblematischen und widerspruchsfreien⁴² Weg nach dem Zerfall der „geschlossenen Tradition“ vorzeichnete, formulierte Bessler selbst – unter dem Einfluss Martin Heideggers – eine grundsätzliche Kritik der modernen Musikkultur. Für Bessler war die Musikkultur der Moderne, das heißt vor allem die Kultur des im 19. Jahrhundert aufkommenden Konzertlebens, in zwei Hälften gespalten: in die sich immer stärker spezialisierende Produktion von

³⁷ Bessler, S. 35 f.

³⁸ Ebd., S. 35.

³⁹ Paul Bekker, *Kunst und Revolution* (= Flugschriften der Frankfurter Zeitung 5), Frankfurt a. M. 1919, S. 29.

⁴⁰ Vgl. die Einleitung in Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, S. 190.

⁴¹ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 17–19. Vgl. dazu Andreas Eichhorn, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim 2002, S. 175 ff.

⁴² Für eine Kritik an Bekkers soziologischem Werk- und Formbegriff vgl. Giselher Schubert, „Aspekte der Bekkerschen Musiksoziologie“, in: *IRASM* 1 (1970), S. 179–186.

Musik (Komposition und Aufführung) und die immer stärker zum passiven Konsum von Musik verdammte Seite des Publikums. In der Passivität des Konzerthörers sah Bessler das Syndrom eines bis in das ausgehende Mittelalter zurück zu verfolgenden Verfalls einer „lebendigen“ Musikkultur. Wenn Bessler diese mit dem Begriff des „Umgangsmäßigen“ charakterisiert, wählt er einen Begriff, der etwas Ähnliches meint wie später bei Heidegger der Begriff der „Zuhandenheit“, also eine nicht-theoretische, nicht-reflektierte lebenspraktische Vertrautheit.⁴³ Wie Bekkers Entwurf der Musiksoziologie impliziert auch Besslers Beobachtung der Lebensferne der modernen Konzertkultur aus soziologischer Perspektive eine Kritik an der Idee der Autonomie der Kunstmusik des 18.–20. Jahrhunderts. Die Autonomie der Kunst erscheint hier – auch dies ein Befund, den zahlreiche spätere Autoren mit Besslers Diagnose teilen – als nur möglich auf der Grundlage einer immer mehr homogenisierten, in ihrer Handlungs- und Ausdrucksfreiheit immer mehr beschränkten Mehrzahl der Menschen in der modernen Industrie- und Angestelltenwelt. Die Freiheit und Autonomie der Kunst erscheint als Komplement und Kompensation der Unfreiheit der Vielen. Für die Musikwissenschaft verschiebt sich mit dieser Diagnose die Perspektive: Autonomie erscheint paradoxerweise als Funktion gesellschaftlicher Verhältnisse, der „Sinn“ autonomer Musik ist – so könnte man schließen – nicht in der Musik selbst gegeben, wie es das Autonomiekonzept suggeriert, sondern in ihrer sozialen Funktion der Funktionslosigkeit.

Das Zerfallen einer geschlossenen Tradition, die Krise des geschichtsphilosophischen Entwicklungsdenkens, die plurale Erfahrung der Moderne und die allgemeine Identitätskrise waren für Cohn nun gerade Gründe, in einigen Punkten an Riemann festzuhalten und dessen Konzept fortzuschreiben. Die Grundidee, die Cohn in einigen Beiträgen in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* skizzierte, lässt sich grob als ein Versuch der Reformulierung von Riemanns *Grundriß* auf der Grundlage der Husserl'schen Phänomenologie und der Wertethik Max Schelers charakterisieren.⁴⁴ Die Phänomenologie Husserls und Schelers, die in den Jahren nach 1918 und vor dem kometenhaften Aufstieg Heideggers am Ende der 1920er-Jahre ihren wohl größten Einfluss auf das Geistesleben hatte, war ihrerseits bemüht, angesichts des als Bedrohung empfundenen Relativismus und Nihilismus der modernen Kultur, ein festes erkenntnistheoretisches und bei Scheler auch ethisches Fundament auf der Grundlage der phänomenologischen Methode zurückzugewinnen. Ein Fundament, das den Spekulationen des Idealismus die Rückkehr „zu den Sachen“ gegenüberstellte, im Gegensatz zum psychologischen Empirismus und zum historischen oder kulturellen Relativismus aber an der Möglichkeit zeitloser, transsubjektiver Wesenserkenntnis festhielt.⁴⁵ Cohns Kritik an Riemanns *Grundriß* ist vor diesem Hintergrund zu verstehen. Er kann Riemann so vorwerfen, den Wesensunterschied zwischen Physiologie und Psychologie zu verkennen oder nicht zu reflek-

⁴³ Besslers Beobachtungen über den Wandel der Musikkultur entfalten ein Narrativ, das später vor einem ganz anderen Hintergrund, jedoch ebenfalls in kulturkritischer Stoßrichtung erneut von Richard Sennett in seinem soziologischen Klassiker *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983 entwickelt wird.

⁴⁴ Zu Cohns Musikphänomenologie vgl. aus musiktheoretischer Perspektive Felix Wörner, „Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Merzmann“, in: *Mth* 21 (2007), S. 261–274.

⁴⁵ Zur theoretischen Entwicklung der Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und zum historischen Kontext vgl. Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 47–87.

tieren und auf der anderen Seite die Psychologie nicht klar von der philosophischen Ästhetik zu trennen. Mit seiner einseitig um das Seelenleben kreisenden Musiklehre verliere Riemann die Eigenwertigkeit und Eigenständigkeit des Objekts des Hörens und Musizierens, der Musik selbst, aus dem Blick: „Das Seelische, das Gestalten, das Hören, das Empfinden und Vorstellen sind tatsächlich bei Riemann Anfang und Ende aller musikalischen Wissenschaft. Ist damit das wahre Wesen der Tonkunst erfaßt? Ist das Komponieren, das Singen, Spielen, Hören – kurz: *das Musizieren* die Musik? Oder nicht vielmehr auch das Objekt, der Inhalt des Schaffens und Erlebens, das *Musizierte*, das spezifische Was des Musikmachens und -hörens?“⁴⁶ Was Cohn Riemann vorwirft, ist ein Konzept, das in die Extreme des „Psychologismus“ (die Reduktion des Gegenstandsbereichs der Musikwissenschaft auf die Untersuchung psychischer Akte), des „Logizismus“ (die Reduktion der „materiellen Gegebenheit“ der Musik auf „Begriffe, Kategorien, Formeln“) oder des empirischen Positivismus zerfällt (welcher Akustik und Physiologie mit der Musik und dem Empfinden wenn nicht gleichsetzt, so doch nicht deutlich von diesen unterscheidet). Cohn bestreitet dabei keineswegs die Notwendigkeit psychologischer, logischer oder naturwissenschaftlicher Untersuchungen im Rahmen der Musikwissenschaft. Sein Kritikpunkt ist vielmehr der, dass Riemann durch allzu starke Fixierung auf diese Bereiche das Wesen der Musik selbst verfehle oder gar nicht in den Blick bekomme.

Cohns Kritikpunkte entsprechen den Argumenten, mit denen sich die phänomenologische Bewegung von der Psychologie, einer psychologischen Begründung der Logik und den mathematischen Naturwissenschaften unterschieden wissen wollte. Ähnlich wie die Phänomenologie im Bereich der Logik und in der Praxis der eidetischen bzw. transzendentalen Reduktion an phänomenal erkennbaren und trotzdem idealen Wesenheiten festhält, glaubt Cohn in der phänomenal erfahrbaren Materialität und Form der Musik selbst (nicht in ihrer physischen Realität) das „eigentlich Musikalische“ als das Wesen der Musik erkennen und wissenschaftlich untersuchen zu können. Cohn beruft sich dabei ausdrücklich auf Eduard Hanslick und dessen Kategorie des „Musikalisch-Schönen“. Kann man bei Riemann selbst von einer Autonomie des Musikalischen im Sinne einer Unabhängigkeit der Musik von sozialen und politischen Kontexten der Musik sprechen, einer Autonomie, die auf der Unabhängigkeit des Selbst und der Willensnatur des Künstlers beruht,⁴⁷ so stellt Cohn dem einen noch stärkeren Autonomiebegriff, man könnte sagen einen ontologischen Autonomiebegriff gegenüber, für den das eigentlich Musikalische nicht nur von Gesellschaft und Politik, sondern auch von den psychologischen und physiologischen Grundlagen im Menschen unabhängig ist oder zumindest nicht auf diese reduziert werden kann.⁴⁸ Dieses „eigentlich Musikalische“ und „Musikalisch-Schöne“ denkt Cohn im Sinne der Phänomenologie nicht als platonische Idee, er geht vielmehr davon aus, dass es am Gegenstand selbst, an der Materialität

⁴⁶ Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 47.

⁴⁷ Vgl. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, S. 8–10.

⁴⁸ Cohns Überlegungen zur Ontologie des Musikalischen erfahren eine phänomenologische Fortsetzung und Systematisierung in Ingardens Untersuchungen zur Ontologie des Musikwerks, vgl. Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962, polnische Erstveröffentlichung der ersten vier Kapitel zum Musikwerk 1933.

schöner musikalischer Kunstwerke durch Abstraktion von allen subjektiv-psychischen und intellektuell-verstandesmäßigen Zutaten hervortrete.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund wird Cohns Reformulierung von Riemanns *Grundriß*, die er im Aufsatz „Die Erkenntnis der Tonkunst“⁵⁰ ausführt, verständlich. Grundlegende Bedeutung kommt nun nicht mehr den „Fluktuationen des Seelenlebens“ im produzierenden Künstler, in ihrer Abbildung im Material der Musik oder in ihrem Affiziertwerden im Hörer zu, sondern einem Bereich, den Cohn als „Realästhetik“ bezeichnet. Im Unterschied zur „Idealästhetik“, die ihre Kategorien deduktiv von apriorischen Begriffen, von erfahrungsunabhängigen Ideen ableitet (und die Cohn als Phänomenologie für wenig maßgeblich hält), verbirgt sich hinter der Realästhetik die Phänomenologie in zwei Ausformungen: auf der einen Seite der einer erklärenden Disziplin, die auf dem Wege der „Intuition“ und der phänomenologischen „Wesensschau“ zum Wesenskern musikalischer Erscheinungen vordringt, auf der andern Seite der einer bestimmenden, das heißt Wert setzenden Disziplin, welche als „Kritik“ die „allgemeinen Normen für die bewertende Beurteilung der musikalischen Realitäten“ feststellt. Folgt die erklärende Seite dem Modell Husserls und dessen Konzept der eidetischen Reduktion, so ist deren normatives Pendant, die Bestimmung, von Schellers Wertethik beeinflusst. Scheler hatte den Versuch unternommen, moralische Normen nicht wie Kant formal aus erfahrungsunabhängigen Prinzipien abzuleiten, sondern sie aus der „gefühlten Evidenz von Werten“ zu begründen.⁵¹ Die Werterfahrung, die moralischen Normen ihre „motivierende Kraft“ verleiht, ist bei Scheler keine verstandesmäßige Tätigkeit, sondern eine emotionale Erfahrung. Auf dem Weg einer Phänomenologie der emotionalen Werterfahrung lassen sich demnach allgemeine ethische Werte erkennen und begründen.⁵² Für seinen phänomenologischen Ansatz übernimmt Cohn von Scheler den Primat des Emotionalen vor dem intellektuell Verstandesmäßigen für die Feststellung musikalischer Werte. Er geht so weit, das „musikalische Verstehen“ als einen „Akt der Werterkenntnis, der emotionalen Blickwendung auf das ursprüngliche Fühlen und sein intentionales Objekt, das Tonwerk“⁵³, zu erklären und dies von der intellektuellen Reflexion über Musik in der „musikalischen Naturwissenschaft“, der Musiksoziologie und der Musikgeschichte scharf zu trennen. Wenn es bei Cohn heißt, dass „das Tonwerk [...] Träger eines Kulturwerts, des ‚Musikalisch-Schönen‘“ und die ästhetische Kultur „in Kunstwerken verkörpert“ sei, wird nicht nur deutlich, was Cohn meint, wenn er die realästhetische Kritik als „Kulturwissenschaft“ bezeichnet, „welche die allgemeinen Normen für die bewertende Beurteilung der musikalischen Realitäten feststellt“ – dass nämlich die Kritik als Untersuchung von Kunstwerken Kulturwerte feststellen und als gültig erweisen soll. Es wird zudem deutlich, dass Cohn mit seinem Konzept der musikalischen Werterkenntnis auch ein bildungspolitisches Ziel verfolgt: Das Ziel, mit Hilfe der Musikwissenschaft der Vermittlung und der Erhaltung von Werten einer Kultur zu dienen, deren Zusammenhalt und Fortbestand in seinen Augen gefährdet ist. Über die

⁴⁹ Vgl. Arthur Wolfgang Cohn, „Das musikalische Verständnis. Neue Ziele“, in: *ZfMw* 4 (1921/22), S. 129–135.

⁵⁰ Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 351–360. Dieser Aufsatz erschien bereits zwei Jahre vor der Rezension „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“.

⁵¹ Vgl. Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern und München 1913.

⁵² Vgl. Fellmann, S. 77–86.

⁵³ Cohn, „Das musikalische Verständnis“, S. 132.

Frage, wie sich eine nicht intellektuell reflektierende, sondern in emotionaler Blickrichtung verfahrenende Werterkenntnis praktisch durchführen ließe, findet man bei Cohn freilich nur vage Andeutungen.

Cohns prinzipiell wertkonservative Haltung kommt in einigen Rezensionen noch stärker zur Geltung als in den bisher diskutierten Texten, etwa in seiner Rezension von Bekkers *Kunst und Revolution* (1919). Bekker hatte polemisch von der „Wahnidee, daß man Kunst ‚verstehen‘ könne“⁵⁴ gesprochen, eine Position, der Cohn in Bezug auf das Wissen-Können und eine intellektuelle Aneignung von Musik zwar zustimmt, der er aber aus phänomenologischer Perspektive scharf widerspricht. Eine Reduktion der Musik auf soziologische und „soziopolitische“ Sachverhalte, so sinnvoll die Untersuchung dieser Sachverhalte sei, verfehle – ähnlich wie dies bei Riemann durch Reduktion auf psychische, begriffliche oder natürliche Sachverhalte geschehe – das Verstehen der „Musik als Musik“: „Es gibt ein Verstehen, das auf einem ursprünglichen ‚Wertfühlen‘ beruht, ‚intuitive Wesensschauung‘ ist (Scheler) [...]. Hier bestehen Wertqualitäten, die über das Menschliche – das für Bekker das Maß aller Dinge ist – hinausgehen.“⁵⁵ Die Vermittlung dieser Wertqualitäten nennt Cohn auch an dieser Stelle als „Ziel der musikalischen Erziehung.“ In dem Bekker unterstellten soziologischen Reduktionismus verbirgt sich für Cohn die Gefahr eines kulturgefährdenden Wertrelativismus, dem er mit dem Verweis auf überzeitliche Wertverhalte entgegentritt. Diese Auffassung verleiht Cohns Texten an vielen Stellen einen durchaus kulturpolitisch-programmatischen Charakter. Ähnlich wie bei Scheler ist die Vorstellung intuitiv schaubarer und emotional erfassbarer Werte, die Rede von „letzten, nicht weiter erklärbaren Dingen“, bei Cohn nicht frei von irrationalen und kunstreligiösen Momenten, die die wissenschaftliche Anschlussfähigkeit von seiner Musikphänomenologie bezweifeln lassen. Sein Einspruch gegen eine soziologistische, psychologistische oder naturalistische Reduktion der Musik aus der Perspektive der Ästhetik ist allerdings auch heute noch ernst zu nehmen.

In Cohns System der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen übernimmt die Sphäre der Wesen und der idealen Wertmaße die Funktion des Einheit stiftenden Zentrums. Der Rahmen des Systems der Musikwissenschaft ist gegenüber Riemanns Entwurf nochmals erweitert, insofern nun Soziologie und Politik im Anschluss an Bekker ins System der musikwissenschaftlichen Teilfächer integriert werden. Cohns Schaubild (vgl. Abbildung) übernimmt die bereits für die Realästhetik getroffene Unterscheidung zwischen erklärenden und bestimmenden, wertsetzenden Disziplinen auch für die empirisch-induktiven Fächer. In der Vertikale unterscheidet Cohns Schaubild drei Formen wissenschaftlicher Methodik: die Deduktion, die mit der Phänomenologie verbundene Intuition und die von einzeln Gegebenem ausgehende Induktion. Horizontal unterscheidet das Diagramm zwischen zwei Zielsetzungen der wissenschaftlichen Erkenntnis: der (rationalen, verstandesmäßigen) Erklärung und der (emotionalen, wertorientierten) Bestimmung. Phänomenologie und Kritik erklären bzw. bestimmen intuitiv. Induktiv erklärend sind dann die Akustik, die Anthropologie (Physiologie und Psychologie), die Soziologie und die Musikgeschichtsschreibung. Induktiv bestimmend, also Werte

⁵⁴ Bekker, *Kunst und Revolution*, S. 29. Für Bekker ist die Konsequenz aus diesem „Verstehenmüssen“ die zweite „Wahnidee“, nämlich das „Urteilenmüssen“: „Die Quintessenz dieses angeblichen Verstehens war eben das Urteil“ [ebd.].

⁵⁵ Arthur Wolfgang Cohn, „Bekker, Paul, Kunst und Revolution“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 721–722, hier: S. 722.

feststellend oder vorschreibend, sind die Technik, das heißt die technische Instrumental- und Gesangsausbildung sowie die handwerkliche Herstellung der Instrumente, die Pädagogik, das heißt die Kompositions- und Interpretationslehre, sowie die Bildung des Hörers, die Politik und die „Entwicklungslehre“ als besondere Form der Geschichtsschreibung. Gerade die letztgenannten Bereiche vermisste Cohn in Riemanns *Grundriß*, dem er insbesondere in Hinblick auf die „praktische Musikwissenschaft“ eine Fixierung auf die Musiktheorie im Sinne der „musikalischen Fachlehre“ vorwarf.⁵⁶

		Erklärung	Bestimmung		
Apriorismus, Deduktion		Philosophie (Idealästhetik)		Allgemeine Musiklehre	
Intuition		Phänomenologie (Realästhetik)	Kritik		
Empirismus	Induktion	Sachkunde	Stilistik	Technik	Besondere Musiklehre
		Menschenkunde	Anthropologie (Physio-, Psychologie)	Pädagogik (Gestaltungs-, Vortrag-, Deutungslehre)	
		Gemeinschaftskunde	Soziologie	Politik	
		Geschichtskunde	Geschichtsschreibung	Entwicklungslehre	

Quelle: Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 357

Es fällt auf, dass der Musikgeschichte – Adlers erster und wichtigster Disziplin – im Vergleich zu Riemann eine nochmals marginalisierte Position zukommt und auch die praktisch orientierte Musiktheorie eine geringere Rolle spielt. Sie wird als „Gestaltungslehre“, ähnlich wie bei Adler, unter dem Oberbegriff der Pädagogik rubriziert und ist Cohn zufolge zwar schon „seit langem“, aber mit „verhältnismäßig sehr geringem Erfolge“⁵⁷ bearbeitet worden. Über eine reine Handwerkslehre hinausgehende musiktheoretische Publikationen sind für Cohn im Bereich der intuitiv-phänomenologischen „Kritik“ der „Realästhetik“ anzusiedeln und damit in einem Bereich, der bei Riemann unter „Musikästhetik“ firmierte.⁵⁸ Außerdem zeigt sich gegenüber Riemanns *Grundriß*, dass an die Stelle der Unterscheidung zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Fächern nun die sich damit nicht deckende Unterscheidung zwischen Erklären und Bestimmen tritt. Der Gegensatz ist nicht der zwischen nomothetischen (Gesetze aufstellenden) und idiographischen (das Besondere beschreibenden) Disziplinen, denn

⁵⁶ Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 50.

⁵⁷ Cohn, „Erkenntnis der Tonkunst“, S. 358.

⁵⁸ Riemann, *Grundriß*, S. 13. Cohn erwähnt als Beispiele für diese „Realästhetik“ unter anderem August Halm's *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913 und dessen *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914 sowie Ernst Kurths *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, Bern 1913 und dessen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917 und damit vor allem Schriften, die Analyse mit theoretischer Reflexion verbinden. Cohns Verwendung des Begriffs „Kritik“ und dessen Verortung im Schema akzentuiert besonders die normative Funktion der Kritik, meint also keinen analytischen Positivismus, sondern eine Einstellung, wie sie Kerman 65 Jahre später in seinem Plädoyer für eine Neuorientierung des musikwissenschaftlichen „Criticism“ einforderte, vgl. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge / MA 1986, S. 16 und passim.

die nomothetischen und idiographischen Disziplinen vereinigt bereits die linke, der Erklärung unterstellte Zeile des Diagramms, der Cohn eine gleich gewichtete Seite von Disziplinen gegenüberstellt, die Werten unterstellt sind. Diese Aufwertung des Normativ-Ästhetischen ist ein Aspekt, mit dem Cohn die musikwissenschaftlichen Systementwürfe von Adler und Riemann nicht nur ergänzt, sondern das Fach ihnen gegenüber in eine völlig neue Position versetzt.⁵⁹

Am Schluss von „Die Erkenntnis der Tonkunst“ kommt Cohn auf zwei nahe liegende Einwände gegen die Relevanz oder auch nur Möglichkeit seiner phänomenologischen Wertwissenschaft zu sprechen: den Einwand von Seiten einer historistischen Musikgeschichtsschreibung, die Cohn als die in der zeitgenössischen Musikwissenschaft dominierende Richtung erkennt, dass das Wesen des Geschichtlichen der stetige Wandel und infolgedessen jeder als überzeitlich-allgemein angesehene Wert historisch standortgebunden und insofern zu relativieren sei. Daneben geht er auf einen zweiten Einwand von Seiten eines historischen Empirismus ein, dessen Gegenstände immer nur je einzelne seien. Dabei stelle sich die Frage, ob auf der Basis eines „raschen Wechsels der Erscheinungen“ überhaupt „Erkenntnisse von dauernder Geltung“ möglich seien. Cohn weist in seiner Entgegnung auf diese Einwände auf zwei neuralgische Punkte und nach wie vor aktuelle Probleme der Historischen Musikwissenschaft hin.

Gegen eine Geschichtsschreibung, der „alle Gegenstände zeitlich begrenzt erscheinen“ und nur der „Wechsel ein Dauerndes“ sei – also eine „Denkform [...], die durch Leugnung natürlicher Normen und ästhetischer Gehalte [...] den Historismus [...] negativ charakterisiert“⁶⁰ –, wendet er ein, dass eine solche Vorstellung illusorisch sei, denn ohne „zeitlose“ Realerkenntnisse könne die Musikgeschichtsschreibung nicht einmal ihr „Gebiet umgrenzen“⁶¹. Cohn befindet sich damit auf einer Linie mit der in der ‚Krise des Historismus‘ bei Autoren wie Ernst Troeltsch häufig geäußerten Kritik an dessen vermeintlichem Relativismus.⁶² Ein vergleichbarer Einwand ließe sich heute gegen einen radikalen „Kulturalismus“ vorbringen, der jede wertgebundene Positionierung von vornherein dekonstruieren möchte.⁶³ Denn das generelle Problem besteht heute ja darin, dass man, wenn man kulturwissenschaftlichen Ansätzen aufgeschlossen gegenübersteht, die streng genommen eine kulturalistische Position implizieren, gleichzeitig aber in der Auswahl und Behandlung seiner Forschungsgegenstände immer auch seinen ästhetischen Präferenzen folgt, in eine schizophrene Situation gerät: Man wertet den Gegenstand, über den man arbeitet, zumindest implizit, und vertritt gleichzeitig eine Position, die jedes Werturteil als bloßes Produkt von kontingenten Diskursen und kulturellen Praktiken begreift.

⁵⁹ Vgl. die äußerst positive Würdigung von Cohns Systementwurf bei Rainer Cadenbach, Art. „Musikwissenschaft“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1798 f.

⁶⁰ Carl Dahlhaus, Art. „Historismus“, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 335.

⁶¹ Cohn, „Erkenntnis der Tonkunst“, S. 360.

⁶² Vgl. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, einen für den geschichtsphilosophischen Diskurs der 1920er-Jahre zentralen Text und zum historischen Kontext *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 2007.

⁶³ „Kulturalismus“ im Sinne einer Haltung, die „ziemlich selbstsicher in jeder Aussage über die Welt und die Natur bloß einen weiteren ‚Diskurs‘ zu erkennen glaubt und sich darin gefällt, die Analyse von Zeichenprozessen bis ins Verspielte zu verfeinern – selbst um den Preis, kaum mehr zur Erkenntnis der Wirklichkeit beizutragen.“ Philipp Sarasin, *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt a. M. 2009, S. 15.

Gegen den methodischen Nominalismus einer empirischen Musikgeschichtsschreibung, die einzelne Daten sammelt, ideale Normen und Entitäten demgegenüber für wissenschaftlich nicht begründbar, für bloße Worte hält, entwickelt Cohn nun überraschenderweise eine Position, die weitaus offener ausfällt als diejenige Riemanns. Während bei Riemann musiktheoretische Gesetze tatsächlich als überzeitlich gedacht werden,⁶⁴ schlägt Cohn die Vorstellung einer „relativen Dauerhaftigkeit“ von musikalischen Normen und Werten für „den jeweiligen Kulturkreis“ vor. Dieser strukturge-schichtliche Gedanke scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zu Cohns Idee einer musikalischen Wesensschau zu stehen, lässt sich aber auch als Möglichkeit einer Öffnung der Musikwissenschaft hin zu Gegenständen lesen, die in Riemanns Perspektive nur verzerrt erscheinen oder ganz aus dem Untersuchungsrahmen herausfallen würden. Wesentlich ist für Cohns Zugeständnis einer relativen Dauerhaftigkeit von Werten allerdings, dass der Akzent dabei nicht (kulturalistisch) auf der *Relativität* des Dauerhaften, sondern eben auf der *Dauerhaftigkeit* von kulturrelativen Werten liegt – einer Dauerhaftigkeit, die ihm als Legitimation dafür ausreicht, methodisch zunächst einmal von der Geltung dieser Werte auszugehen.

III

Cohns Reformulierung und Erweiterung von Riemanns *Grundriß* ist, wohl auch aufgrund des frühen Todes des Autors, bald in Vergessenheit geraten und hat in der Fachgeschichte keine nennenswerten Spuren hinterlassen. Eine Phänomenologie der Musik ist, abgesehen von vereinzelt Ansätzen und abgesehen von Roman Ingardens *Phänomenologie des musikalischen Kunstwerks*, kaum ernsthaft in Angriff genommen worden.⁶⁵ Die Probleme allerdings, an denen sich Cohn in der Auseinandersetzung mit Riemann, Bekker, Schering und anderen abarbeitete, spielten auch in der Musikwissenschaft nach 1945 eine Rolle. Dabei ist insbesondere Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte*, wenn auch vor einem völlig anderen methodologischen und wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund, der Position Cohns bisweilen sehr nahe gekommen. Ein zentrales Problem der Musikgeschichtsschreibung ist (auch) für Dahlhaus das Problem der Vermittlung zwischen Geschichtsbewusstsein und Ästhetik. Für Dahlhaus stellte sich dieses Problem in einer Zeit, als die alten Paradigmen der Stilgeschichtsschreibung und der Biographik überholt schienen und gleichzeitig eine auf der Strukturanalyse musikalischer Kunstwerke basierende Kompositionsgeschichte von verschiedener Seite aus – von der Sozialgeschichte, der Rezeptionsgeschichte oder der marxistischen Musikgeschichtsschreibung – infrage gestellt wurde. Das daraus resultierende und fast unlösbare Dilemma der Musikhistoriographie umschreibt Dahlhaus im

⁶⁴ Vgl. Hugo Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig ⁴1929, S. 1: „Aber ich denke, daß doch der eigentliche Zweck der historischen Forschung ist, das allen Zeiten Urgesetzliche, das alles Empfinden und künstlerische Gestalten beherrscht, erkennbar zu machen. Es bleibt dabei immer noch genug übrig, was speziell das Zeitalter, dem die Werke entstammen, charakterisiert.“

⁶⁵ Spuren hat die Phänomenologie in jüngerer Zeit bezeichnenderweise in der Musikpädagogik hinterlassen, wo sie in erster Linie im Zusammenhang mit den Themenfeldern „Erleben von Musik“ und „Musikerschließung“ eine Rolle spielt. Zwei Beispiele dafür sind Jürgen Vogts Habilitationsschrift *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*, Würzburg 2001 und der von Karl-Heinrich Ehrenforth herausgegebene Band *Musik – Unsere Welt als eine andere: Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch*, Würzburg 2001.

zweiten Kapitel „Geschichtlichkeit und Kunstcharakter“ so: „Die Idee, dass es dennoch möglich sein müsse, zugleich und ineins der Geschichtlichkeit und dem Kunstcharakter musikalischer Werke gerecht zu werden und weder die in sich zusammenhängende Geschichtsdarstellung noch den Kunstbegriff zu opfern – den emphatischen Kunstbegriff, der durch die Versuche der letzten Jahrzehnte, die dokumentarische Auffassung [der kultur-, ideen- oder sozialgeschichtlichen Darstellung, die (...) die Werke auf ihren dokumentarischen Wert reduziert] von einer kulturgeschichtlich-externen zu einer ästhetisch-internen, in der unmittelbaren musikalischen Wahrnehmung wirksamen Zugangsweise zu erheben, zwar gefährdet, aber einstweilen nicht ernstlich erschüttert wurde –, also die Idee einer Vermittlung zwischen Autonomieästhetik und historischem Bewusstsein, ist kaum anders einzulösen als durch eine Interpretation, die das einzelne Werk dadurch in der Geschichte zu sehen erlaubt, dass sie umgekehrt die Geschichte im einzelnen Werk zu erfassen vermag. Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substanziell, statt ein kunstfremdes, von außen an die Werke herangetragenes Arrangement zu bleiben.“⁶⁶

Die Parallelen zu Cohns Historismus-Kritik sind unübersehbar. Eine Musikgeschichte, die musikalische Werke auf einen Status als Dokumente kultur-, ideen- oder sozialgeschichtlicher Zusammenhänge reduziert, ist nur um „den zu hohen Preis“ einer Verkenning des ästhetischen Werts der Werke, ihres „Kunstcharakters“ möglich. Der Kunstcharakter ist – so Dahlhaus – das, was sich zumindest über längere Zeiträume dem geschichtlichen Wandel entziehen kann. Im Unterschied zu Ereignissen der politischen Geschichte lösten sich Kunstwerke von den Bedingungen ihrer Entstehungszeit und blieben als ästhetische Gegenstände weiterhin gegenwärtig – ein Umstand, der Dahlhaus' Sympathie für strukturgeschichtliche Ansätze, für eine Historiographie der „longue durée“, gegenüber einseitig ereignisgeschichtlichen Ansätzen verständlich macht.⁶⁷ Dahlhaus teilt Cohns phänomenologische Position zwar nur insoweit, als er von Werken gelegentlich als intentionalen Objekten spricht. Der Kunstcharakter erschließt sich für Dahlhaus jedoch kaum durch phänomenologische Wesensschau oder emotionale Werterfahrung, sondern in erster Linie strukturanalytisch. Er teilt mit Cohn aber die Prämisse, dass Geschichtsschreibung nur dann „ästhetisch substanziell“ sei, wenn sie vom ästhetischen Wert der Kunstwerke und der (unreduzierbaren) Autonomie des Ästhetischen (bei Cohn: dem „eigentlich Musikalischen“ oder „Musikalisch-Schönen“) ausgehe. Die Spannung in Dahlhaus' Position zwischen einem reflektierten methodischen Eklektizismus und einem ästhetischen Konservatismus, der nicht bereit ist, sich von der Idee ästhetischer Autonomie, dem im obigen Zitat beschworenen „emphatischen Kunstbegriff“, zu lösen, ist häufig – in letzter Zeit mit zunehmender

⁶⁶ Carl Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 1, S. 11–155, hier: S. 34 f. Dahlhaus paraphrasiert hier einen Gedanken aus Adornos *Ästhetischer Theorie*, auf den er sich später explizit beruft.

⁶⁷ Vgl. das Schlusskapitel „Gedanken zur Strukturgeschichte“ in den *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cohns Argumenten gegen den Historismus wäre entgegenzuhalten, dass der Historismus als Strömung in den Geschichtswissenschaften keineswegs so wertfrei und relativistisch war bzw. sein wollte, wie ihm seine Kritiker dies vorgehalten haben. Vgl. Otto Gerhard Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen 1996.

Vehemenz – kritisiert worden.⁶⁸ Mit Blick auf die Wirkungsgeschichte von Riemanns *Grundriß* ist es in der Tat auffällig, wie Dahlhaus Musikhistorik in einigen Punkten nicht nur mit Cohns phänomenologischem Entwurf der Fächersystematik und der Methodik konvergiert, sondern durchaus auch Gemeinsamkeiten mit Riemanns Konzept einer universellen Musikwissenschaft und deren musikästhetischem Kristallisationskern als Ausgangspunkt aufweist. Dass die Themen des Musikwissenschaftlers Dahlhaus eine große Schnittmenge mit den Themen Riemanns bilden – Kompositionsgeschichte, Musiktheorie, Geschichte der Musiktheorie, Musikästhetik –, ist oft bemerkt worden. Mit der Idee einer möglichen, wie auch immer dialektisch zu bewerkstelligen Vermittlung zwischen Teilbereichen der Musikwissenschaft – Ästhetik, Theorie und Geschichte – teilt Dahlhaus vor allem aber auch eine zentrale Prämisse von Riemanns Entwurf der Fächersystematik, die im Zeichen zunehmender Spezialisierung der Fachdisziplinen nicht selbstverständlich ist.

Ein Plädoyer für die Idee einer Vermittlung zwischen Geschichtsbewusstsein und Kunstcharakter, methodisch also einer Vermittlung zwischen Historiographie und Analyse, dürfte heute noch unzeitgemäßer anmuten als 1977, dem Erscheinungsjahr der *Grundlagen*. Die „New Musicology“ der 1980er-Jahre stellte den Wert werkimmanenter musikalischer Analyse vor allem mit Blick auf die US-amerikanische akademische „Music Theory“ und ihre sich zunehmend ausdifferenzierenden Spezialdiskurse radikal infrage. Vor dem Hintergrund der die Geisteswissenschaften in den 1990er- und 2000er-Jahren prägenden Debatten in den poststrukturalistischen Kulturwissenschaften steht die Musikhistoriographie vor Anforderungen – Diskursanalyse, kritische Reflexion des Kanons und des Werkbegriffs,⁶⁹ Analyse der kulturellen Konstitution von Werturteilen und Normen –, die das Festhalten an einem emphatischen Kunstbegriff, wie er für Dahlhaus noch verbindlich war, als Ausgangspunkt unmöglich erscheinen lassen. Durch die Entgrenzung des Gegenstandsbereichs der Historischen Musikwissenschaft, die im Extremfall heute die Musik aller existierenden und vergangenen Kulturen der Erde einschließt,⁷⁰ gerät der Kanon der europäischen Kunstmusik, für Riemann, Cohn und auch für Dahlhaus das Zentrum musikhistoriographischer Arbeit, zunehmend aus dem Blickfeld. Ob für eine integrale Musikwissenschaft und eine integrale Musikgeschichtsschreibung⁷¹ ein System der Teildisziplinen und Methoden nach dem Modell von Riemanns *Grundriß* heute überhaupt noch möglich ist, ist mehr als fraglich oder fordert zumindest einen Grad an Abstraktheit, der über die bislang vorliegenden Versuche einer Fächersystematik und Methodenlehre weit hinausgeht – sy-

⁶⁸ Höhepunkt dieser teilweise polemisch geführten Debatte ist mit Sicherheit die Einleitung von Richard Taruskins monumentaler *Oxford History of Western Music*, New York u. a. 2004, besonders Bd. 1, S. XXVII f. Vgl. auch James Hepokoski, „The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources“, in: *19th-Century Music* 14 (1991), S. 221–246.

⁶⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang den aktuellen Beitrag Albrecht Wellmers (*Versuch über Musik und Sprache*, München 2009) zur philosophischen Diskussion des Werkbegriffs.

⁷⁰ Ein aktuelles Beispiel für diese Tendenz ist die von Tomlinson betriebene „Paleo-Musicology“, die an der University of Pennsylvania im Fachbereich Music Anthropology angesiedelt ist, vgl. Tomlinson. Eine interessante Entwicklung in der US-amerikanischen Musicology ist die zunehmende Historisierung ethnologischer Fragestellungen und – damit einhergehend – die Anwendung ethnographischer Methoden auf Musik und Aspekte des Musiklebens, die ursprünglich der Gegenstandsbereich der Historischen Musikwissenschaft gewesen sind (z. B. die Ethnographie der „Alte-Musik-Bewegung“ etc.).

⁷¹ Zum Problem der Musikhistoriographie im Zeichen einer pluralen Moderne vgl. Tobias Janz, „Musikhistoriographie und Moderne“, in: *Mth* 24 (2009), S. 312–330.

stemische Ausdifferenzierung lässt sich kaum revidieren, höchstens deren Komplexität sich im Rahmen metatheoretischer Überlegungen reduzieren. Das Problem der Orientierung und der Standortbestimmung, das Riemann im Rahmen einer einheitlicheren Musik- und Wissenschaftskultur noch einigermaßen leicht von der Hand ging, das bei Cohn und Dahlhaus aber bereits als Reaktion auf Orientierungsprobleme in einer unüberschaubaren Situation zu verstehen ist, stellt sich heute aber vielleicht dringlicher als je zuvor. Nicht wenige empfinden angesichts des unübersehbaren Pluralismus der Themen und Methoden im Spektrum der gegenwärtigen Musikwissenschaft Orientierungsdefizite, die denen der 1920er-Jahre durchaus vergleichbar sind.

Abschließend möchten wir zusammenfassend einige Gedanken skizzieren, die sich aus der Rekonstruktion von Riemanns *Grundriß* und dessen Wirkungsgeschichte ergeben und die unserer Meinung nach relevante Themen für die anstehende disziplinäre Selbstvergewisserung sein könnten.

1. Ästhetik: Von Cohns phänomenologischer Reformulierung des Riemannschen Entwurfs bleibt der Gedanke, dass eine Musikwissenschaft nur dann eine Wissenschaft *der Musik* ist, wenn sie Methoden besitzt, die auch der spezifischen Gegebenheit der Musik gerecht werden, das heißt: die das spezifisch Musikalische nicht auf Akustisches, Physiologisches, Psychisches, Soziales, Kulturelles oder Politisches reduzieren (ohne diese Dimensionen aus dem Blick zu verlieren). Eine Musikästhetik auf phänomenologischer Basis, wie sie Cohn vorschwebte, wäre in einer reflektierten Weise erneut zu diskutieren. Aktualität gewinnt eine Phänomenologie der Musik, da eine einseitig strukturalistische Vorstellung musikalischen Sinns, wie sie die Praxis der musikalischen Analyse lange Zeit bestimmt hat, heute in mehrfacher Hinsicht ergänzungsbedürftig erscheint. Ergänzungsbedürftig zum einen im Bereich der Klangforschung, d. h. einer Untersuchung von Musik unter qualitativen Aspekten und damit auch einer Untersuchung der nicht auf Strukturen oder Zeichen reduzierbaren basalen Materialität der Musik, nicht wie sie sich akustisch-physikalisch darstellt, sondern wie sie hörend erfahren und erlebt wird. Ergänzungsbedürftig erscheint sie zum anderen in Richtung einer Phänomenologie der Emotionen, die Musik transportiert und auslöst, sowie schließlich im Bereich der musikalischen Interpretation und des Performativen, dessen historiographische und musikanalytische Erschließung mit einer Reihe noch kaum gelöster methodologischer Probleme verbunden ist.

2. Historiographie: Von Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* bleibt in diesem Zusammenhang vor allem die Idee einer reflexiven Musikgeschichtsschreibung, die sich – ähnlich wie Cohns Musikphänomenologie – den Gefahren des Reduktionismus, u. a. des Kulturalismus, des Soziologismus oder des historischen Relativismus widersetzt, indem sie zwischen einer stets illusorischen Wertfreiheit und Objektivität, die die genannten Ismen suggerieren, und wertgebundenen Positionen zu vermitteln versucht. Dass man mit dem „Prinzip der Prinzipienlosigkeit“⁷², für das Dahlhaus argumentiert, heute über Dahlhaus' der Autonomieästhetik, dem Kanon der Kunstmusik und der Praxis der Strukturanalyse verhaftete Position hinausgehen und trotzdem dem Grundgedanken seiner reflexiven Musikhistorik treu bleiben kann, gehört zu den vielen zukunftsweisenden Momenten der *Grundlagen*.

⁷² Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte“, S. 117.

3. Musiktheorie: Wenn wir die Frage nach der Verortung der Musiktheorie im Fächerspektrum der Musikforschung als dritten – und im Hinblick auf Riemanns *Grundriß* zentralen – Punkt ansprechen, stellt sich zunächst die Frage nach der Bedeutung der Musiktheorie für die musikwissenschaftliche Lehre und Forschung. Wie oben ausgeführt, fungierte die Musiktheorie bei Riemann als eine Brückendisziplin, die – wie er es insgesamt für die Musikwissenschaft formulierte – mit einem Bein auf der Seite der systematisch-naturwissenschaftlichen Fächer steht, mit dem anderen auf der Seite der Geistes- und Kulturwissenschaften. Innerhalb der gegenwärtigen universitären Musikwissenschaft hat die Musiktheorie kaum eine solche Funktion. In der Regel gehört sie in ihrer Reduktion auf elementare Fragen der Satzlehre der Propädeutik an, in der Historik wird sie als „Geschichte der Musiktheorie“ als historischer Gegenstand neben anderen erforscht und konkurriert in der Systematischen Musikwissenschaft zunehmend mit naturwissenschaftlich-empirischen und psychologischen Forschungsansätzen. Aus ihrer Einzwängung zwischen Historischer und Systematischer Musikwissenschaft, bei der beide Standbeine der universitären Musikwissenschaft mit guten Gründen ihre Ansprüche auf die Musiktheorie in ihrer praktischen, analytischen und spekulativen Dimension erheben, kann sich die Musiktheorie nur befreien, wenn es ihr gelingt, ein eigenständiges Profil gegenüber den musikwissenschaftlichen Schwesterdisziplinen zu entwickeln. Der eigenständige Weg der amerikanischen „Music Theory“, der dort keine umfassende Systematische Musikwissenschaft ‚im Wege‘ steht, ist in Deutschland kaum gangbar. Wäre es hier nicht sinnvoller, erneut und mit gestärktem Selbstbewusstsein den Anspruch auf eine Brückenstellung zu erheben, die die Musiktheorie aufgrund ihres Alleinstellungsmerkmals, *sowohl* die historisch gewachsene Lehre der Komposition als auch die systematische Erforschung der zugehörigen Grundlagen und Verfahren zu umfassen, ausfüllen kann?

Die Chancen für eine solche Positionierung stehen heute nicht schlecht, zumal die Musiktheorie in Deutschland schon rein institutionell derzeit erkennbar an Gewicht gewinnt. Die Bedingung ist allerdings, dass dieses ‚Zwischen‘ als methodisches Problem ernst genommen wird und die Musiktheorie zur Erforschung der Komposition, der musikalischen ‚Sprachen‘ und Stile sowie der materialen Grundlagen der Musik Angebote jenseits der Spaltung in historisch-hermeneutische und naturwissenschaftlich-empirische Forschungen macht. Resultat könnte ein methodischer Ansatz sein, dem es gelänge, im Sinne eines dialogischen Wechsels der Perspektiven sowohl der Intuition gerecht zu werden, dass es in der Musik Sachverhalte gibt, die sich dem historischen Wandel entziehen, als auch – im Unterschied zu dem bei Riemann noch ungetrübten Glauben an die Universalität musiktheoretischer Gesetze – die kulturelle Konstitution und Veränderlichkeit nicht nur von Normen und Wahrnehmungsweisen, sondern auch von naturwissenschaftlichen Gesetzhypothesen anzuerkennen. Neben einer Kombination von quellengestützter Forschung und systematischem Nachdenken könnte in diesem Zusammenhang vor allem der Bereich der musikalischen Analyse – lange Zeit eine wichtige Schnittmenge zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie – interessant werden; eine Disziplin, die sich innerhalb der universitären Musikwissenschaft nicht immer auf Augenhöhe mit den hoch spezialisierten Analyseverfahren befindet, die gegenwärtig in der Musiktheorie praktiziert werden, die freilich ihrer

seits häufiger Impulse aus den musikwissenschaftlichen Nachbardisziplinen aufgreifen könnte.

Für die Musikwissenschaft als Summe ihrer Teilgebiete führt wohl kein Weg zurück zu Riemanns musikalischer Universalwissenschaft – zu deren Beschränkungen, Verkürzungen und Verzerrungen hat die zeitgenössische Riemann-Kritik bereits das Notwendige gesagt. Produktiver als eine mittlerweile illusorische Synthese der heterogenen Teilgebiete dürfte heute ein Dialog unter den verwandten Disziplinen sein, der von Neugierde und dem Bewusstsein getragen wird, voneinander lernen zu können. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass man sich über die eigene Position im Klaren und gleichzeitig bereit ist, sich auf sein Gegenüber offen und unvoreingenommen einzulassen. Interessante und weiterführende Fragestellungen könnten sich dann gerade an den Brüchen und Grenzen der traditionellen Fächersystematik ergeben.

Sergej Protopopov – ein Komponist im Gulag

von Inna Klause (Göttingen)

In der Forschung zur Musikgeschichte der Sowjetunion wird oftmals die These vertreten, dass Musiker unter Stalin weniger von Repressalien betroffen gewesen seien als Angehörige anderer künstlerischer Berufe.¹ Diese These scheint dann nicht mehr haltbar zu sein, wenn man sich diesem Thema nicht aus der Perspektive der gesamten Sowjetunion nähert, sondern aus der Sicht der Opfer, die unter den Repressalien zu leiden hatten, beispielsweise im Gulag. Der Blick in die sowjetischen Zwangsarbeitslager der 1920er- bis 1950er-Jahre zeigt, dass dort sehr viele Musiker inhaftiert waren, unter ihnen auch bedeutende Komponisten.² Zu den letzteren gehört Sergej Protopopov (1893–1954), über den in der Forschung bislang nur wenig bekannt war und auf dessen Namen die Autorin bei der Recherche über das Musikleben im Dmitrag, dem Dmitrover Besserungsarbeitslager (Dmitrovskij ispravitel'no-trudovoj lager'), gestoßen ist.

Die kurzen biographischen Artikel über Protopopov in Nachschlagewerken³ und Monographien⁴ geben nur wenige Auskünfte über den Komponisten: Protopopov wurde 1893 in Moskau geboren. Er studierte an der dortigen Universität Medizin und nahm parallel dazu Unterricht in Musiktheorie bei Boleslav Javorskij.⁵ Anschließend studierte er von 1918–1921, ebenfalls bei Javorskij, Musiktheorie, Komposition und Klavier am Konservatorium in Kiew. Zurück in Moskau, unterrichtete er bis 1930 am Ersten Musiktechnikum, das von Javorskij gegründet wurde, leitete den Opernchor des Bol'šoj-Theaters und verkehrte in Kreisen der ASM, der Assoziation für zeitgenössische Musik (Associacija Sovremennoj Muzyki). Mehrere seiner Werke, darunter die Klaviersonaten Nr. 2 von 1924 und Nr. 3, komponiert in den Jahren 1924–1928, sind bei der Universal-

¹ Vgl. etwa Caroline Brooke, „Soviet Musicians and the Great Terror“, in: *Europe-Asia Studies* 54/3 (2002), S. 397–413, hier: S. 410; Pauline Fairclough, „Narrative Strategies in Shostakovich's Fourth Symphony“, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unsel und Stefan Weiss (= Ligaturen 2), Hildesheim u. a. 2008, S. 147–165, hier: S. 147.

² Zu diesem Thema entsteht derzeit die Dissertation der Verfasserin mit dem Titel *Musik und Musiker in sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*. Explizit dem Thema *Composers in the Gulag* widmet sich ein Symposium am Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen vom 16. bis 19. Juni 2010. Der aus der Sowjetunion emigrierte Musiker Michael Goldstein, der das sowjetische Musikleben von innen gut kannte, äußerte sich über die Verfolgung von Musikern unter Stalin in einem am 7. Februar 1989 verfassten Brief an die internationale Menschenrechtsorganisation *Memorial* in Moskau, die 1988 auf Initiative Andrej Sacharows gegründet wurde: „Es hat sich die nicht zutreffende Meinung herausgebildet, dass der stalinistische Terror die sowjetischen Musiker fast unberührt gelassen hat. Manche leitenden Personen im sowjetischen Komponistenverband glänzen sogar mit dieser Meinung. Aber wenn man die Fakten genauer betrachtet ... Und das sollte man. Auf der einen Seite wurde den sowjetischen Musikern Anerkennung und Ehre zuteil. Aber es gab auch die andere Seite. Zum Beispiel ein Operntheater, das vollständig aus Häftlingen und unschuldig Repressierten bestand.“ (*Memorial-Archiv*, f. 1, op. 3, d. 1696, l. 3. – Übersetzung der Verfasserin). Solche Operntheater gab es in mehreren Gulag-Lagern, beispielsweise in Magadan, Vorkuta, Salechard, Noril'sk, Abez' und Pot'ma.

³ Art. „Protopopov“, in: *Muzykal'naja ěnciklopedija*, hrsg. von Jurij Keldyš, Bd. 6, Moskau 1982, Sp. 887 (der Artikel zu Protopopov ist nicht in Band 4 von 1978, wo er alphabetisch eingeordnet werden müsste, sondern erst im Ergänzungsband erschienen); Jonathan Powell, Art. „Protopopov“, in: *NG2* 20, London und New York 2001, S. 439; Marina Lobanova, Art. „Protopopov“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 997f.

⁴ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 101; Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900–1929* (= Contributions to the Study of Music and Dance 31), Westport, Connecticut und London 1994, S. 283–290.

⁵ Boleslav Leopoldovič Javorskij (1877–1942), Pianist, Komponist und Musiktheoretiker, Schüler von Sergej Taneev.

Edition in Wien erschienen, die einen Kooperationsvertrag mit dem staatlichen Musikverlag der Sowjetunion hatte.⁶

Als Komponist stand Protopopov in der direkten Nachfolge Boleslav Javorskijs. In seinen Kompositionen ging er von der Theorie aus, die Javorskij in der 1908 erschienenen Schrift *Stroenie muzykal'noj reči* (Der Bau der Musiksprache) dargelegt hatte, und entwickelte diese weiter. Er hinterließ ebenfalls eine theoretische Schrift – *Ėlementy stroenija muzykal'noj reči* (Baulemente der Musiksprache), 1930/31 in zwei Bänden in Moskau verlegt, in der er Javorskijs Theorie konkretisierte und grundlegend aufbereitete.⁷ Den Ausgangspunkt dieser Theorie bildet der Begriff der Gravitation, worunter „das Auflösungsbedürfnis des Tritonus in benachbarte Konsonanzen“⁸ verstanden wird.

Klanglich näherte sich Protopopov Aleksandr Skrjabin an und gehörte damit zu den Skrjabinisten, einer Generation russischer Komponisten, die sich durch die Musik Aleksandr Skrjabins inspirieren ließen. 1915 im Alter von 43 Jahren gestorben, hinterließ Skrjabin keine direkten Kompositionsschüler. Jedoch verbreiteten sich seine Ideen schnell durch die Interpretation seiner Werke und seine häufigen Treffen mit jungen Komponisten. Auf diese Weise beeinflusste Skrjabin eine ganze Reihe von Musikern, darunter Arthur Lourié, Aleksandr Mosolov, Nikolaj Obuchov, Nikolaj Roslavec, Ivan Vyšnegradskij und eben auch Sergej Protopopov, die – angeregt durch Skrjabins Musik – jeweils ihre eigene Tonsprache entwickelten.⁹ Juan Allende-Blin beschrieb diese Komponistengeneration zutreffend als eine, die „links liegen“¹⁰ geblieben sei. Denn ein Teil der Skrjabinisten sah sich nach der Revolution von 1917 dazu gezwungen, die Sowjetunion zu verlassen und wurde dort deswegen dem Vergessen anheimgegeben, ohne sich im Westen durchsetzen zu können. Der andere Teil hatte unter Repressionen zu leiden und wurde aus dem öffentlichen Musikleben verdrängt.

So auch Protopopov, denn in allen seinen Biographien klafft nach den 1920er-Jahren eine Lücke, und zwar sowohl in der russischen als auch in der westlichen Forschung. Die nächste bekannte Station ist seine Unterrichtstätigkeit am Moskauer Konservatorium und danach an der Musikpädagogischen Fachschule in den Jahren 1938–1943. Als Komponist trat Protopopov nach den 1920er-Jahren so gut wie nicht mehr in Erscheinung, obwohl seine Werke in den 1920er-Jahren nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch im Ausland erfolgreich aufgeführt wurden. Nachdem er in den 1930er-Jahren aus dem Musikleben buchstäblich verschwunden war, thematisierte als erster Musikwissenschaftler Detlef Gojowy in seiner 1980 erschienenen und in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre recherchierten Dissertation *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* Protopopovs Schaffen,¹¹ konnte aber nicht mehr als bereits dargestellt in Erfahrung bringen. Für die Rezeption der Werke Protopopovs leistete Juan Allende-Blin seit Ende

⁶ S.[ergej] Protopopoff, *2. Sonate op. 5 = II. Sonata*, Wien und Leipzig 1928; Sergej Protopopov, *Tret'ja sonata dlja fortepiano op. 6 = Sonata terza per pianoforte*, Wien und Moskau 1930.

⁷ Sergej Protopopov, *Ėlementy stroenija muzykal'noj reči*, Bd. 1–2, Moskau 1930–1931. Auszüge daraus hat Andreas Wehrmeyer ins Deutsche übersetzt in *Mth* 5 (1990), S. 67–74.

⁸ Gojowy, S. 134.

⁹ Dazu ausführlich Juan Allende-Blin, „Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb“, in: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 32/33), München 1983, S. 81–102 und Michael Goldstein, „Skrjabin und die Skrjabinisten“, in: ebd., S. 178–190.

¹⁰ Allende-Blin, S. 81.

¹¹ Gojowy.

der 1970er-Jahre Pionierarbeit.¹² Bis heute liegt nur die 2. Klaviersonate Protopopovs in Aufnahmen vor.¹³ Die bisherigen Versuche, Protopopovs Verschwinden aus dem öffentlichen Musikleben zu verstehen, kommen Zustandsbeschreibungen gleich und nennen keine konkreten Gründe.¹⁴ Dies kann den Autoren nicht angelastet werden, denn um genauere Aussagen treffen zu können, war das Heranziehen von Quellen notwendig, mit denen Musikwissenschaftler bislang nicht gearbeitet haben und in denen wohl kaum jemand Protopopovs Namen vermutet hätte.

Im Juni 1931 beschloss das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion den Bau des Moskau-Volga-Kanals, um die Versorgung Moskaus mit Wasser zu verbessern und die Möglichkeiten des Schiffsverkehrs auf der Moskva auszubauen.¹⁵ Der Kanalbau entwickelte sich zum größten Bauvorhaben des zweiten Fünfjahresplans und wurde zum großen Teil von Häftlingen des Dmitlag (Dmitrover Besserungsarbeitslager) realisiert – zum 1. Januar 1934 waren dies 70 % aller beteiligten Arbeiter.¹⁶ Das im September 1932 durch die OGPU (Ob'edinënnoe Gosudarstvennoe Političeskoe Upravlenie – Vereinigte Staatliche Politische Verwaltung) eingerichtete Dmitlag¹⁷ befand sich in unmittelbarer Nähe von Moskau. Die Verwaltung des Lagers war in der Kleinstadt Dmitrov, nur 65 km nördlich von Moskau entfernt, stationiert. Im Januar 1935 war das Dmitlag nach Dokumenten der Lagerhauptverwaltung das größte Lager der Sowjetunion mit 192.649 Häftlingen oder 26,32 % aller damaligen Lagerinsassen.¹⁸

Wie von der Moskauer Lagerhauptverwaltung für alle ihr unterstellten Lager vorgesehen, existierte auch im Dmitlag eine Kulturerziehungsabteilung, die für die Produktivitätssteigerung der Häftlingsarbeit und die Umerziehung der Häftlinge zuständig war. Diese Ziele verfolgte sie durch die Organisation des „sozialistischen Wettbewerbs“ (socsorevnovanie) unter Häftlingen, ihre Alphabetisierung, Fortbildungsmaßnahmen, Theaterarbeit, Bibliotheken, politische Veranstaltungen, die Herausgabe von Zeitungen,

¹² Vgl. Mark Ziegler, „Klavierwerke um den Russischen Futurismus (Volume 1)“, in: Booklet zur CD *Klavierwerke um den Russischen Futurismus: Nikolaj Obuchov, Ivan Wyschnegradsky, Sergej Protopopov*, Interpret: Thomas Günther (Kl.), Cybele SACD 160.404, S. 8.

¹³ *Soviet Avant-Garde: Lourie, Mossolov, Protopopov, Roslavetz*, Interpret: Steffen Schleiermacher (Kl.), P 2003, ART CD 104; *Klavierwerke um den Russischen Futurismus: Nikolaj Obuchov, Ivan Wyschnegradsky, Sergej Protopopov*.

¹⁴ Hierzu schreibt Jonathan Powell: „Protopopov's career as a composer of avantgarde tendencies understandably tailed off after the later 1920s.“ (Powell, S. 439) Auch der aus der Sowjetunion stammende Musiker Michael Goldstein bleibt unbestimmt: „Man nimmt allgemein an, Sergej Protopopov habe sich ‚gefürchtet‘, diejenigen seiner Stücke aufzuführen, die er für ‚umstritten‘ hielt“ (Goldstein, S. 182). Juan Allende-Blin sagt in seinem oben zitierten Aufsatz, nachdem er erwähnt, dass viele Nachfolger Skrjabin nach der Revolution aus der Sowjetunion emigrierten: „Die Musiker, die in der Sowjetunion blieben, paßten sich der Parteilinie an oder sie schwiegen.“ (S. 99) Weiter unten präzisiert er: „In der Sowjetunion paßte sich Mosolov an, Protopopov verstummte, während Roslavec weiter um seine Musik kämpfte“ (S. 100). Durch Veröffentlichungen von Inna Barsova ist bekannt, dass Aleksandr Mosolovs Anpassung Ergebnis von Repressionsmaßnahmen und einer Lagerhaft war, vgl. Inna Barsova, „Dokumente zu den Repressionen gegen Aleksandr Mosolov“, in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus*, hrsg. von Friedrich Geiger und Eckhard John, Stuttgart und Weimar 2004, S. 137–148. Es ist bitterer Zynismus, dass sein noch im Lager begonnenes Konzert für Harfe und Orchester nach der Lagerhaft dasjenige seiner Werke war, welches in der Sowjetunion am häufigsten gespielt wurde (vgl. Goldstein, S. 187), selbstverständlich ohne Erwähnung des Entstehungsorts.

¹⁵ *Stalinskie strojki GULAGA. 1930–1953*, hrsg. von Aleksandr Kokurin und Ju. Morukov, Moskau 2005, S. 59.

¹⁶ Ebd., S. 65.

¹⁷ Ebd., S. 61 und 83.

¹⁸ Viktor Zemskov, „Zaključennnye v 1930-e gody: social'no-demografičeskie problemy“, in: *Otečestvennaja istorija 6/4* (1997), S. 54–79, hier: S. 55. Kokurin und Morukov beziffern die Zahl der Häftlinge im Dmitlag am 1. Januar 1935 auf 192.229 und am 1. April 1935 auf 195.648 Personen, die höchste Zahl an Häftlingen im Dmitlag, vgl. *Stalinskie strojki GULAGA*, S. 523.

Wandzeitungen und Zeitschriften, Sportzirkel und auch Musikveranstaltungen.¹⁹ Im März 1936 schrieb die Kulturerziehungsabteilung des Dnitlag einen Kompositionswettbewerb aus.²⁰ Gefordert wurden Lieder, die den Kanalbau und die Umerziehung der Häftlinge im Dnitlag anpriesen.²¹

„Unsere Lieder müssen das Glück ausdrücken, welches ein Leben in der stalini-stischen Epoche nach sich zieht, in der es sich fröhlich lebt und in der die Arbeit voran geht.“²² Dies schrieb der „Musikinspektor“ des Dnitlag, Michail Černjak, in einem Artikel für die lagerinterne Zeitschrift *Na šturmu trasy* (Zum Sturm der Trasse), in dem er die Anforderungen an die Wettbewerbsbeiträge darstellte und eine erste Bilanz über die bis dahin eingereichten Stücke zog.

Am 12. Juni 1936 resümierte der Lagerleiter des Dnitlag Semën Firin, der sich mit der Durchführung des Kompositionswettbewerbs zufrieden zeigte, in einem Erlass die Ergebnisse des Wettbewerbs.²³ 112 Stücke, komponiert von 73 „Kanalarmisten“ (kanaloarmejcy),²⁴ seien eingereicht und von einer Jury bewertet worden. Dieser gehörten „bedeutendste sowjetische Komponisten“²⁵ wie Ivan Dzeržinskij, Viktor Belyj, Dmitrij Kabalevskij, Boris Šechter, Nikolaj Čemberdži und Michail Starokadomskij an. Sie hätten 20 Stücke ausgewählt, die nun ausgezeichnet werden sollten. Hierbei wird die auf paradoxe Weise selbstverständliche Verflechtung der Lager- mit der Zivilgesellschaft in der Sowjetunion einmal mehr deutlich: Kompositionen von Häftlingen wurden von Zivilisten beurteilt. Unter Punkt 6 des Erlasses heißt es: „Für die aktive Beteiligung an der Aufzeichnung der Lieder der Kanalarmisten und für gute musikalische Arbeit soll der Häftling Sergej Vladimirovič Protopopov mit einem Abzeichen des Stoßarbeiters des Moskau-Volga-Baus ausgezeichnet werden und eine Geldprämie in Höhe von 100 Rubeln erhalten.“²⁶

Der Erlass des Lagerleiters Firin lässt dadurch, dass er Protopopovs Vor- und Vaternamen nennt, kaum daran zweifeln, dass es sich bei diesem Häftling um den Skrjabinisten und Javorskij-Schüler Protopopov handelt. Diese Vermutung bestätigte ein Schreiben vom Archiv des Föderativen Sicherheitsdienstes der Russischen Föderation vom 10. November 2009 an die Verfasserin dieses Artikels. Darin wird mitgeteilt, dass der 1893 geborene Komponist Sergej Protopopov am 4. März 1934 verhaftet und am

¹⁹ Zur „kulturellen Erziehungsarbeit“ im Gulag mit dem Schwerpunkt auf dem Musikleben vgl. Inna Klause, „Musik per Verordnung. Offizielles Kulturleben in Stalins Zwangsarbeitslagern“, in: *Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag*, hrsg. von Manfred Sapper u. a. (= Osteuropa 6/2007), S. 301–313.

²⁰ Gosudarstvennyj archiv Rossijskoj Federacii – Staatsarchiv der Russischen Föderation (GARF), F R-9489, op. 2, d. 89, l. 705. Dieser Kompositionswettbewerb war kein Einzelfall im Gulag. Auch im Bamlag (Bajkalo-Amurskij ispravitel'no-trudovoj lager' – Bajkal-Amur-Besserungsarbeitslager) beim Bau der Bajkal-Amur-Magistrale und im Sevostlag (Severo-vostočnyj ispravitel'no-trudovoj lager' – Nordöstliches Besserungsarbeitslager) auf der Kolyma wurden 1936 Kompositionswettbewerbe veranstaltet.

²¹ Michail Černjak, „Pesnju – trasse“, in: *Na šturmu trasy*, H. 4 (1936), S. 18f.

²² Ebd., S. 19. – Übersetzung der Verfasserin.

²³ GARF, F R-9489, op. 2, d. 89, l. 704f.

²⁴ So wurden die am Kanalbau beteiligten Häftlinge in Anlehnung an den Begriff „krasnoarmejcy“ (Rotarmisten) bezeichnet. Der Terminus kanaloarmejcy ist beim Bau des Weißmeer-Ostsee-Kanals für die Häftlinge des Belbaltlag (Belomorsko-Baltijskij lager' OGPU – Weißmeer-Ostsee-Lager der OGPU) zum ersten Mal eingeführt worden, vgl. Joachim Klein, „Belomorkanal. Literatur und Propaganda in der Stalinzeit“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 55 (1995/96), S. 53–98, hier: S. 73.

²⁵ Die ursprünglich geplante Zusammensetzung der Jury war eine andere, ihr sollten neben Dzeržinskij, Šechter, Čemberdži, Starokadomskij und Kabalevskij Lev Knipper und Nikolaj Čeljapov (kein Komponist, sondern bis 1937 der verantwortliche Redakteur der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka*) angehören, vgl. Černjak, S. 18.

²⁶ GARF, F R-9489, op. 2, d. 89, l. 704. – Übersetzung der Verfasserin.

4. April 1934 vom Sonderkollegium der OGPU²⁷ verurteilt wurde, und zwar aufgrund eines Beschlusses des CIK SSSR (Central'nyj Ispolnitel'nyj Komitet SSSR – Zentrales Exekutivkomitee der Sowjetunion) vom 17. Dezember 1933. Dieser Beschluss sah vor, Männer für homosexuelle Handlungen auch dann zu bestrafen, wenn diese in beiderseitigem Einvernehmen ausgeführt wurden.²⁸ Protopopov wurde zu drei Jahren Lagerhaft verurteilt. Entlassen wurde er am 11. Juni 1936 aus dem Dmitlag,²⁹ kurz nach der Beendigung des dort durchgeführten Kompositionswettbewerbs. Aus den Dokumenten des Moskauer Glinka-Archivs und den veröffentlichten Materialien über Javorskij, der nicht nur Lehrer, sondern auch Lebensgefährte Protopopovs war,³⁰ ist ersichtlich, dass Protopopov seit spätestens Dezember 1935 im Dmitlag inhaftiert war. Nach der Entlassung kehrte er nicht sofort nach Moskau zurück, sondern hielt sich noch bis mindestens Januar 1938 in der Stadt Dmitrov auf.³¹ Vor der Überführung ins Dmitlag war seit spätestens Juni 1934 die Stadt Mariinsk im Gebiet Kemerovo sein Aufenthaltsort,³² damals das Zentrum des Sibltag (Sibirskij ispravitel'no-trudovoj lager' – Sibirisches Besserungsarbeitslager).

In den Sommermonaten des Jahres 1935 ist Protopopov offenbar von einem Lager ins andere transportiert worden, denn zwei seiner im Glinka-Archiv aufbewahrten Manuskripte sind in dieser Zeit im östlichen Sibirien entstanden. Es sind Bearbeitungen von Volksliedern für Sinfonieorchester: zum einen eines tschuwaschischen und eines baschkirischen Liedes, die nicht näher benannt sind,³³ und zum anderen des russischen „Proščaj, žizn', proščaj, radost' moja“ (Lebe wohl, Leben, lebe wohl, meine Freude).³⁴ In der letztgenannten Partitur ist als Entstehungsort „Irkutsk – Urul'ka“ und als Entstehungszeit 26. Juli bis 4. August 1935 angegeben. Mit „Urul'ka“ ist sehr wahrscheinlich das Dorf Urul'ga im Gebiet Čita gemeint, – ein Bahnhof auf der Bajkal-Amur-Magistrale, der Mitte der 1930er-Jahre zum Bamlag (Bajkalo-Amurskij ispravitel'no-trudovoj lager' – Bajkal-Amur-Besserungsarbeitslager) gehörte.³⁵ Führt man sich die menschenverachtenden Zustände während der Häftlingstransporte im Gulag vor Augen,³⁶ wird die starke Bindung, die Protopopov an die Musik gehabt haben muss, und die sich durch das Komponieren unter solchen extremen Verhältnissen äußerte, deutlich.

Durch die Wahl des russischen Liedes „Proščaj, žizn', proščaj, radost' moja“ hat der Komponist wahrscheinlich seine eigene Lage zu verarbeiten versucht. Es handelt sich dabei um ein Klagelied:

²⁷ Ein außergerichtliches Gremium, welches von 1922 bis 1953 existierte. Es verurteilte ohne Verteidigung und in den weitaus meisten Fällen in Abwesenheit des Angeklagten.

²⁸ *Sobranie zakonov SSSR*, 1934, Nr. 1, S. 5.

²⁹ Brief vom Archiv des Föderativen Sicherheitsdienstes der Russischen Föderation vom 10. November 2009 an die Verfasserin.

³⁰ Protopopov lebte von 1918 bis zu seinem Tod in einer Lebensgemeinschaft mit Javorskij zusammen (Lobanova, Sp. 998).

³¹ Für einen Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis des Fonds 329 (Archiv Protopopovs), welcher im Glinka-Archiv in Moskau aufbewahrt wird, danke ich ganz herzlich dem Mitarbeiter des Archivs, Herrn Aleksandr Komarov.

³² Gosudarstvennyj central'nyj muzej muzykal'noj kul'tury im. M. I. Glinki – Staatliches Zentrales Glinka-Museum für Musikkultur (GCMMK), Fond 329, Nr. 44, 66.

³³ Ebd., Nr. 140.

³⁴ Ebd.

³⁵ Sergej Papkov, *Stalinskij terror v Sibiri. 1928–1941*, Novosibirsk 1997, S. 123.

³⁶ Alexander Solschenizyn, *Der Archipel GULAG, 1918–1956. Versuch einer künstlerischen Bewältigung*, Hauptband, Bern 1974, S. 463–551.

Gemäßigt

Solo *Tutti*

Про-щай, жизнь, про-щай, ра-дость мо-я, ой, слы-шу я,—
 е-дешь ми-лый от ме-ня, ой, слы-шу я, е-дешь, ми-лый, от ме-ня.

Notenbeispiel 1. Quelle: *Russkie narodnye pesni*, hrsg. von Azarij Ivanov, Moskau und Leningrad ³1966, S. 145 f.

Der Text der ersten zwei Strophen lautet in deutscher Sprache³⁷:

Lebe wohl, Leben, lebe wohl, meine Freude, ach,
 ich höre, Du fährst, Liebster, von mir fort, ach,
 ich höre, Du fährst, Liebster, von mir fort.

Ich höre, Du fährst, Liebster, von mir fort, ach,
 unser Schicksal ist es, Liebster, uns trennen zu müssen,
 ich werde Dich nie mehr wiedersehen.

Nach der Ankunft Protopopovs im Dmitlag war es Boleslav Javorskij möglich gewesen, ihn zu besuchen. Im Laufe des Jahres 1936 hielt er sich mehrmals in Dmitrov auf. Am 9. März gab er dort ein Konzert mit der Sängerin Tamara Šenejch mit Werken von Robert Schumann, Franz Liszt, Aleksandr Borchman und Protopopov.³⁸ Am 30. Oktober gab Javorskij in Dmitrov zwei Konzerte zusammen mit der Sängerin Olimpiada Goroščenko. Auf dem Programm standen ausschließlich Werke von Protopopov: Ausschnitte aus der Oper *Pervaja konnaja* (Die erste Reiterarmee) sowie ein Volkslied, welches nicht näher benannt wird.³⁹ Diese Konzerte sind ein Beispiel dafür, dass in lagernahen Städten Werke von inhaftierten Komponisten aufgeführt werden konnten, was z. B. in Moskau auf Widerstand gestoßen wäre.

Wenden wir uns erneut dem Kompositionswettbewerb im Dmitlag zu: Dmitrij Kabalevskij als Mitglied der Jury äußerte sich in einer zweiseitigen lagerinternen Publikation über die Ergebnisse und wertete die Lieder als ein Zeichen dafür, dass Menschen, die durch die Überreste der alten Gesellschaft in die Kriminalität gedrängt worden seien, beim Bau des Moskau-Volga-Kanals zu vollwertigen Erbauern des Sozialismus umerzogen würden.⁴⁰ Auch ein Kommentar von Dmitrij Šostakovič, der zwar nicht der Wettbewerbsjury angehörte, aber offenbar mit den Beiträgen konfrontiert worden

³⁷ Übersetzung der Verfasserin.

³⁸ Boleslav Leopoldovič Javorskij. *Stat'i, vospominanija, perezpiska*, hrsg. von Isaak Rabinovič, Bd. 1, Moskau ²1972, S. 655.

³⁹ Ebd., S. 656. Möglicherweise gibt die Korrespondenz Protopopovs mit Olimpiada Goroščenko, die im Glinka-Archiv aufbewahrt wird, genauere Auskünfte über dieses Konzert.

⁴⁰ Dmitrij Kabalevskij, „Kanalarmejskaja pesnja“, in: *Na šturm trassy*, H. 11 (1936), S. 16 f.

ist, wurde in der Lagerzeitschrift *Na šturmu trassy* abgedruckt: „Ich habe eine Reihe von Musikstücken der Kanalarmisten des Dmitlag angeschaut. Sie alle haben ein hohes Niveau. Manche sind besser, manche schlechter. Ich möchte die Leiter der Laienmusikzirkel des Dmitlag dazu ermuntern, so viele Komponisten wie nur möglich unter den Kanalarmisten aufzuspüren. In den von mir gehörten Stücken gibt es viele frische Ideen, die von begabten Menschen komponiert worden sind. Einen guten Geschmack zeigen die Bearbeitungen des Genossen Rozanov.⁴¹ Die Balalaika-Weise des Genossen Stručko ist wunderschön. *Der Wind* von Ševčenko verrät ein großes Talent des Autors. Das Wichtigste ist aber zu arbeiten und zu lernen.“⁴²

Die Ergebnisse des Kompositionswettbewerbs kamen in zwei Publikationen zur Veröffentlichung: zum einen in der zweibändigen lagerinternen Sammlung *Muzyka trassy* (Musik der Trasse; gemeint ist die Trasse entlang des Kanals) und zum anderen in 16 Heftchen der Reihe *Muzykal'naja biblioteka „Perekovki“* (Musikbibliothek der *Perekovka* [Umerziehung; lagerinterne Zeitung]), die 1936 in einer Kooperation zwischen dem Staatsverlag Muzgiz und der Kulturerziehungsstelle des Dmitlag herausgegeben wurden.⁴³

Der erste Band der ebenfalls 1936 gedruckten Sammlung *Muzyka trassy* wird durch einen ausführlichen Artikel des Dmitlager „Musikinspektors“ Michail Černjak eingeleitet.⁴⁴ Zunächst beschreibt Černjak das Musikleben im Dmitlag und die im Wettbewerb mit Preisen ausgezeichneten Teilnehmer, die allesamt keine professionelle Musikausbildung erfahren hatten. Das Ziel einer solchen Preisverleihung war offenbar die Demonstration der Fortschrittlichkeit des sowjetischen Strafvollzugs, in dem sogar Laien in Lagerhaft zu komponieren anfangen. Fast am Schluss seines Vorworts erwähnt der „Musikinspektor“ auch zwei professionelle Musiker, die sich am Wettbewerb beteiligt haben – den Pianisten Aleksandr Rozanov und den Komponisten Sergej Protopopov. Černjak nennt Protopopov einen „Lagerkomponisten“, der sich durch seine komplizierte Technik von der Laienkunst (*chudožestvennaja samodejatel'nost'*) abhebe. Der „Musikinspektor“ sieht es als notwendig an, die große Arbeit Rozanovs und Protopopovs zu würdigen, die die Klavierbegleitung zu den Melodien der „Kanalarmisten“ geschrieben hätten.

Kombiniert man die Aussage des Lagerleiters Firin, Protopopov habe die Lieder der „Kanalarmisten“ aufgezeichnet, und die zuletzt zitierte Aussage von Černjak, so kann gefolgert werden, dass der ganze Erfolg des Wettbewerbs unmittelbar von Protopopov und Rozanov abhängig war. Sie zeichneten Melodien der anderen Häftlinge auf, verbesserten oder vervollständigten sie sehr wahrscheinlich und schrieben die Begleitung dazu. Auf diese Weise entpuppt sich der Wettbewerb, so wie er von den Veranstaltern dargestellt wurde, als fiktiv. Zum Beispiel wird im Glinka-Archiv das Manuskript Pro-

⁴¹ Aleksandr Semënovič Rozanov (1910–1994), Musikwissenschaftler und Komponist, für seine Monographie *Polina Viardo-Garsia* (Pauline Viardot-Garcia) wurde er zum Ehrenmitglied der Association des Amis d'Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran gewählt.

⁴² Dmitrij Šostakovič, „Kompozitory o konkurse“, in: *Na šturmu trassy*, H. 8 (1936), S. 32. – Übersetzung der Verfasserin.

⁴³ Diese Heftchen sind in der Musikabteilung der Russischen Staatsbibliothek in Moskau einsehbar. Damit beschäftigt sich die Publikation von Natal'ja Ryžkova, „Muzyka iz GULAGa. Muzykal'naja biblioteka „Perekovki““, in: *Neva* 49/7 (2003), S. 243–250.

⁴⁴ Dieser Band ist reproduziert in *The Gulag Press. 1920–1937*, Leiden 2000, Mikrofiches 164–166. Der zweite Band war bislang nicht aufzufinden.

topopovs mit der Klavierbegleitung zu *Marš betonščikov* (Marsch der Betonarbeiter) von Nikolaj Cedrik aufbewahrt.⁴⁵ Cedrik aber erhielt für dieses Lied den ersten Preis.⁴⁶

In den 16 Heftchen der *Muzykal'naja biblioteka „Perekovki“* ist kein Stück von Protopopov veröffentlicht worden. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass diese Heftchen teilweise für die zivile Gesellschaft vorgesehen waren. Nichtsdestotrotz sind dort vier Beiträge von Rozanov veröffentlicht. Protopopovs Name war aber möglicherweise zu bekannt. In der lagerinternen Veröffentlichung finden sich jedoch zwei Stücke Protopopovs. Es handelt sich dabei um ein Lied mit dem Titel „Roždenie pesni“ (Die Geburt des Liedes) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und den Marsch *Pobednyj marš kanala* (Der Siegesmarsch des Kanals) für Klavier. Das Lied wurde auch schon vor dieser Publikation in der Lagerzeitschrift *Na šturmskij trassy* veröffentlicht, allerdings ohne Klavierbegleitung, dafür aber zweistimmig. Es ist dort einem Artikel von Michail Černjak über das Musikleben im Lager in den ersten drei Jahren seines Bestehens angehängt. Der Artikel trägt die zynische Überschrift *Mažornye gody* (Jahre der Durklänge).⁴⁷ (Notenbeispiel 2, S. 142)

Protopopov vertonte in seinem Lied „Roždenie pesni“ einen Text des Häftlings Veniamin Kalent'ev, dessen Gedichte den meisten zum Wettbewerb eingereichten Liedern zu Grunde lagen. Als Textdichter teilte sich Kalent'ev zusammen mit Cedrik den ersten Preis in Höhe von 500 Rubeln.⁴⁸ Der Text von „Roždenie pesni“ handelt davon, wie ein Lied auf dem Bau des Kanals geboren und von der Brigade jederzeit gesungen wird. Das Fazit lautet, dass es sich mit einem „Bestarbeiterlied“ fröhlicher auf dem Kanal leben lässt.⁴⁹ Protopopov vertonte das Gedicht ganz traditionell und nur manchmal verraten einige harmoniefremde Töne oder Tritoni-Läufe seine kompositorische Herkunft. Dies trifft auch auf den in *Muzyka trassy* veröffentlichten Marsch zu. (Notenbeispiel 3, S. 143; Notenbeispiel 4, S. 144)

Diese beiden Stücke Protopopovs können eindeutig als solche klassifiziert werden, die im Auftrag der Lagerleitung entstanden sind und deswegen keine Aussage über seinen eigentlichen damaligen Stand als Komponist zulassen.⁵⁰ Unter den Werken Protopopovs aus den 1930er-Jahren, deren Autographe im Glinka-Archiv aufbewahrt werden, befinden sich aber auch solche, die er wahrscheinlich nicht für das offizielle Kulturleben im Lager komponiert hat. Sie sind bislang in keiner Publikation über den Komponisten berücksichtigt worden. Den weitaus größten Teil der Kompositionen aus Protopopovs Lagerhaft machen Bearbeitungen von Volksliedern aus, darunter russischer, ukrainischer, belorussischer, aber auch einiger tschuwaschischer und baschkirischer Lieder.⁵¹

⁴⁵ GCMMK, Fond 329, Nr. 38.

⁴⁶ GARF, F. R-9489, op. 2, d. 89, l. 705.

⁴⁷ Černjak, „Mažornye gody“, in: *Na šturmskij trassy*, 1936, H. 1, S. 47–50.

⁴⁸ GARF, F. R-9489, op. 2, d. 89, l. 705.

⁴⁹ Černjak, „Mažornye gody“, S. 50.

⁵⁰ Dazu wird wahrscheinlich auch der *Siegesmarsch* für Blasorchester gehören, denn Blasorchester waren im Dmitlag weit verbreitet. GCMMK, Fond 329, Nr. 139.

⁵¹ Bei diesen Stücken wird nur ein Blick in die Noten eine Aussage darüber ermöglichen, für welchen Zweck – ob für eine Aufführung im Lager oder ob für sich selbst – sie geschrieben wurden. Die Noten konnten bisher nicht eingesehen werden, weil während der Forschungsaufenthalte der Verfasserin in Moskau entweder das Glinka-Archiv wegen Renovierungsarbeiten geschlossen oder das Archiv Protopopovs nicht freigegeben war.

РОЖДЕНИЕ ПЕСНИ

Музыка С. ПРОТОПОПОВА Слова В. КАЛЕНТЬЕВА

Е — е по сля-га-ли ба-я-ны. на шум-ных ве-се-лых пи-рах —
 — на рож-де-ния в кот-ло-ва-не. в пё-ву-чем рас-це-те ут-ра! 2. 3и.

Ес не слагали баяны
 На шумных веселых пирах, —
 Она рождена в котловане
 В певучем расцвете утра.
 Зимой и в туманную осень,
 Под сердца взволнованный бой,
 Ее над каналом проносим,
 Как чайку над быстрой волной,
 Поет ее наша бригада
 И ею машины звенят,
 И лучших нам песен не надо,
 Чем песня ударных ребят.
 Ее мы над стройкой подняли
 Звучаем горячего дня,
 И жить веселей на канале,
 Ударною песней звеня.

Notenbeispiel 2

In Mariinsk schrieb Protopopov Lieder auf, die er von Volkssängern hörte,⁵² vermutlich seinen Schicksalsgenossen im Lager.

An Originalkompositionen, die wahrscheinlich nicht für die Lagerleitung bestimmt waren, enthält Protopopovs Archiv *Fünf Préludes für Klavier* op. 32, komponiert 1936,⁵³ ein *Prélude für Sinfonieorchester* von 1934, entstanden in Mariinsk,⁵⁴ sowie Lieder nach Texten von Aleksandr Puškin.⁵⁵ Unmittelbar nach der Lagerhaft, im Frühjahr 1937, schrieb Protopopov die Komposition *Smert' poëta* (Der Tod des Dichters) für Stimme und Klavier nach einem Text von Michail Lermontov, die er als „dramatischen vokal-sinfonischen Monolog“⁵⁶ bezeichnete.

Von Puškins Gedichten beschäftigte offenbar „Poslanie v Sibir“ (Sendschreiben nach Sibirien) Protopopov am meisten, denn dieses vertonte er nicht nur Anfang 1936 für

⁵² GСММК, Fond 329, Nr. 47, 48, 312, 614.

⁵³ Ebd., Nr. 119, 120, 615, 616, 617, 618.

⁵⁴ Ebd., Nr. 138.

⁵⁵ Ebd., Nr. 30, 643, 756.

⁵⁶ Ebd., Nr. 19, 642.

РОЖДЕНИЕ ПЕСНИ

Текст В. Казенъева

Музыка С. Протопопова

Moderato *радостно певуче*

cantabile

mf *б - е не слава ли бо-а ны по шум-ных, во-се-льских*

расс *о - на про-г-навко-ва не, впе-ву-шра-фе-су*

p tempo

Notenbeispiel 3. Quelle: *Muzyka trassy*, Bd. 1, Dmitlag 1936, S. 20–24, reproduziert in *The Gulag Press. 1920–1937*, Leiden 2000, Mikrofiche 164

ПОБЕДНЫЙ МАРШ КАНАЛА

Музыка С. Протопопова

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "ПОБЕДНЫЙ МАРШ КАНАЛА" (Victory March of the Canal) by S. Protopopov. The score is written on ten staves. The first two staves contain vocal lines with lyrics in Russian: "ре - сем - го", "mol - то ре - сем - го", and "al". The remaining eight staves contain piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "mol". There are also handwritten annotations such as "Ped" and "Senza Ped".

Notenbeispiel 4. Quelle: *Muzyka trassy*, Bd. 1, Dmitlag 1936, S. 64–74, reproduziert in *The Gulag Press. 1920–1937*, Leiden 2000, Mikrofiche 165 f.

Stimme und Klavier, sondern verarbeitete auch sein Liedthema im fünften Prélude aus op. 32. In seinem Gedicht spricht Puškin diejenigen an, die während der Zarenherrschaft als Häftlinge Zwangsarbeit in den Bergwerken Sibiriens leisten mussten. Er ruft sie dazu auf, in stolzer Geduld abzuwarten, denn es komme die Zeit, in der ihre Fesseln fallen und sie die Freiheit erfahren würden.⁵⁷

Sendschreiben nach Sibirien

Tief in Sibiriens Schächten sollt
Ihr stolz das schwere Schicksal tragen,
Denn nicht vergeht, was ihr gewollt,
Nicht eures Geistes hohes Wagen.

Des Unglücks milde Schwester, trägt
Die Hoffnung in die näch't'gen Räume
Des Kerkers lichte Zukunftsträume,
Bis die ersehnte Stunde schlägt.

Durch alle festen Schlösser dringt
Die Lieb' und Freundschaft treuer Seelen,
So wie in eure Marterhöhlen
Jetzt meine freie Stimme klingt.

Die Fesseln fallen Stück für Stück,
Die Mauern brechen. Freies Leben
Begrüßt euch freudig, und es geben
Die Brüder euch das Schwert zurück.

Es ist naheliegend zu vermuten, dass Protopopov dieses Gedicht auf seine Situation als Lagerhäftling projiziert haben könnte.

Das Gedicht „Smert' poëta“ schrieb Lermontov, nachdem er von Puškins tragischem Tod erfahren hatte. Möglicherweise interpretierte Protopopov es allgemeiner und identifizierte damit seine Situation als den geistigen Tod eines Künstlers. Besonders die folgende Strophe ließe eine solche Interpretation zu:⁵⁸

Nun schweigt sein Lied, das uns beflügelt.
Der wunderbare Glanz ist aus:
Des Sängers Lippen sind versiegelt,
Und eng und düster ist sein Haus.

Spuren von Protopopovs Komposition nach Lermontovs Gedicht finden sich in bereits veröffentlichten Dokumenten. Die Anregung dazu erhielt Protopopov offensichtlich aus einem Brief Javorskij's vom 12. Januar 1937.⁵⁹ Javorskij schreibt über das Gedicht, dass es voller leidenschaftlicher und emotionaler Intensität sei, „nicht so wie vor einem Sturm, [...] sondern wie wenn es bereits geblitzt hätte und es im nächsten Augenblick donnern müsste“.⁶⁰ Dieses Zitat stützt die These, dass dieser Text von Javorskij und auch von Protopopov allgemeiner als von Lermontov gedacht gelesen wurde.

⁵⁷ Übersetzung von Arthur Luther in: Alexander Puschkin, *Gedichte*, hrsg. von Harald Raab (= Gesammelte Werke 1), Berlin und Weimar 1968, S. 277.

⁵⁸ Michail Lermontow, *Gedichte und Poeme*, hrsg. von Roland Opitz (= Ausgewählte Werke 1), Frankfurt a. M. 1989, S. 70.

⁵⁹ Boleslav Leopoldovič Javorskij, S. 656.

⁶⁰ Ebd., Übersetzung der Verfasserin.

Der Korrespondenz Dmitrij Šostakovič mit Protopopov und Javorskij ist zu entnehmen, dass Šostakovič Protopopovs *Smert' poëta* kannte, denn er versuchte im Januar 1941 laut einem seiner Briefe an Protopopov, den Dirigenten Evgenij Mravinskij zur Aufführung dieses Werkes zu bewegen.⁶¹ Vermutlich lag damals bereits eine sinfonische Fassung vor, denn sonst hätte es keinen Dirigenten für die Aufführung gebraucht.⁶² Der Einsatz Šostakovičs für Protopopov ist bemerkenswert, denn als jemand, der Javorskij nahe stand,⁶³ wird er vermutlich von seiner Lagerhaft gewusst haben. Nach dem Tod Javorskij 1942 setzte sich Šostakovič nachdrücklich beim Vorsitzenden des Kunstkomitees Michail Chrapčenko für Protopopov ein.⁶⁴

Die neuen Erkenntnisse über Leben und Werk Protopopovs lassen die These zu, dass dieser Komponist durch die Lagerhaft im Gulag zum Schweigen gebracht wurde. Um diese These zu erhärten oder zu verwerfen, sind weitere Nachforschungen notwendig, vor allem eine Beschäftigung mit dem bislang nicht beachteten musikalischen Nachlass des Komponisten im Glinka-Archiv. Dies betrifft nicht nur die in der Lagerhaft geschriebenen Werke, sondern auch andere, die unveröffentlicht geblieben sind,⁶⁵ sowie seine Korrespondenz aus den Jahren 1934–1954.⁶⁶ Die Auseinandersetzung mit Schicksalen wie jenem von Sergej Protopopov wirft die Frage auf, wie die sowjetische Musikgeschichte verlaufen wäre, wenn er und andere Komponisten wie Aleksandr Kenel', Georgij Kirkor, Aleksandr Mosolov, Michail Nosyrev, Matvej Pavlov-Azančeev, Taisija Šutenko, Aleksandr Veprik, Vsevolod Zaderackij u. a. keine Lagerhaft zu verbüßen gehabt hätten. Die gleichen Überlegungen treffen auf die sowjetische Unterhaltungsmusik zu, denn auch dort waren Komponisten wie Zinovij Binkin, Julij Chajt, Paul-Marcel Rusakov und Aleksandr Varlamov von mehrjähriger Lagerhaft betroffen und David Gejgner wurde nach seiner Verhaftung zum Tode verurteilt. Die Reihe dieser Komponisten könnte mit einer langen Liste von Namen inhaftierter Musiker und Musikwissenschaftler fortgesetzt werden.

Solange die Schicksale aller dieser Komponisten und wenigstens eines Teils der Musiker nicht aufgearbeitet sind, sollte von einer weniger starken Verfolgung von Musikern im Vergleich zu anderen Künstlergruppen unter Stalin nicht gesprochen werden. Denn es ist ein Forschungsdesiderat, welches diesen Schluss bisher zugelassen hatte.

⁶¹ Dmitrij Šostakovič v pis'mach i dokumentach, hrsg. von Irina Bobykina, Moskau 2000, S. 129 und 139 f.

⁶² Der Verbleib dieser sinfonischen Fassung müsste noch recherchiert werden. Möglicherweise ist die Partitur im Archiv des Komponistenverbands oder des Muzfonds zu finden, denn am 13. Mai 1941 spielte Javorskij zusammen mit der Sängerin Z. Fëdorova einige Romanzen Protopopovs nach Texten von Lermontov im Komponistenverband vor, vgl. Boleslav Leopoldovič Javorskij, S. 660. Vielleicht meint die Beschreibung „Romanzen nach Lermontov“ den Monolog *Smert' poëta*.

⁶³ Davon zeugt der Briefwechsel zwischen Šostakovič und Javorskij, vgl. Dmitrij Šostakovič v pis'mach i dokumentach, S. 9–132.

⁶⁴ *Dejatel'nyj russkogo iskusstva i M. B. Chrapčenko, predsedatel' Vsesojuznogo komiteta po delam iskusstv, april' 1939 – janvar' 1948, svod pisem*, hrsg. von Vladimir Perchin, Moskau 2007, S. 634–636.

⁶⁵ Dazu könnten Werke gehören, die Javorskij aufgeführt hat, die aber bislang in keinem Werkverzeichnis Protopopovs zu finden sind: Am 12. Mai 1937 führte Javorskij zusammen mit Leonid Adamov im Beethoven-Saal des Bol'soj-Theaters Protopopovs *Poem 26* für Cello und Klavier auf und am 24. April 1939 wiederum mit Leonid Adamov das *Elegische Poem* im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums, vgl. Boleslav Leopoldovič Javorskij, S. 656 und 658.

⁶⁶ GCMMK, Fond 329, Nr. 655–657, 670–674.

Die Bulle „Docta sanctorum patrum“ . Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*

von Franz Körndle (Augsburg)

Kaum ein Text zur Kirchenmusik hat die Musikwissenschaft bis in die jüngste Forschungsgeschichte hinein so sehr beschäftigt wie die Bulle *Docta sanctorum patrum*, die Papst Johannes XXII. im neunten Jahr seines Pontifikats, also entweder 1324 oder 1325 in Avignon erlassen hat.¹ Nach der neuesten Erörterung, die in einem Beitrag von Michael Klaper geführt wurde, hätte ein Schlusspunkt gesetzt sein können. Immerhin hat sich Klaper eingehend mit Fragen der Entstehung und der Rezeption von *Docta sanctorum patrum* befasst und dabei die Ergebnisse aus Forschungen zur Papstgeschichte und zum Kirchenrecht einbezogen.² Wenn hier also erneut in die Diskussion eingetreten wird, dann nicht etwa, um in einer erweiterten Zusammenfassung die bisherigen Erkenntnisse zu resümieren, sondern um mehrere tatsächlich neue und wichtige Forschungsergebnisse vorzustellen. Dabei müssen allerdings wesentliche Punkte aus Klapers Beitrag korrigiert werden. Dennoch werden manche Fragen auch weiterhin unbeantwortet bleiben, etwa was die Entstehungsgeschichte des Erlasses angeht. Ich bringe zunächst einen knappen Überblick zur Überlieferung, dann werde ich mich mit der Gestalt des Textes und abschließend mit dem Bekanntheitsgrad und der Wirkung selbst befassen. Es wird zu zeigen sein, dass *Docta sanctorum patrum* von Anfang an eine große Verbreitung erfahren hat und außerdem regional unterschiedlich interpretiert wurde. Seit den gedruckten Ausgaben des Textes fand nach der Mitte des 15. Jahrhunderts offensichtlich ein zweiter Schub der Auslegung statt. Die Auswirkungen der Bulle auf die Musikgeschichte können schließlich wenigstens in einem Punkt präzisiert werden, da Praktiken der liturgischen Musik im 15. und 16. Jahrhundert mit großer Wahrscheinlichkeit darauf zurückgehen.

* Für fachlichen Rat und Unterstützung bei den Forschungen zu *Docta sanctorum patrum* danke ich Martin Bertram (DHI Rom), Jörg Müller (Stephan Kuttner Institute of Medieval Canon Law, München), Christoph Fasbender (Friedrich-Schiller Universität Jena), Christian Leitmeir (University of Wales, Bangor), Margret Bent (All Souls, Oxford) sowie Bonnie Blackburn und Leofranc Holford-Strevens herzlich.

¹ Franz Xaver Haberl, „Die römische ‚schola cantorum‘ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: *VfMw* 3 (1887), S. 210; Karl Gustav Fellerer, „Kirchenmusikalische Vorschriften im Mittelalter“, in: *KmJb* 40 (1956), S. 1–11; ders., „Zur Constitutio ‚Docta SS. Patrum‘“, in: *Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 125–132; Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music 95 a. d. to 1977 a. d.*, Collegeville / Minnesota 1979, S. 20; Helmut Hucke, „Das Dekret ‚Docta sanctorum patrum‘ Papst Johannes’ XXII.“, in: *MD* 38 (1984), S. 119–131; Klaus Stichweh, „L’ars nova‘ et le pouvoir spirituel. La bulle ‚Docta sanctorum‘ de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales“, in: *La musique et le pouvoir*, hrsg. von Hugues Dufourt und Joël-Marie Fauquet (= *Domaine musicologique* 3), Paris 1987, S. 17–32; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 218–222; Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit* (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 4), Hamburg und Eisenach 1993, S. 89–104; Frank Hentschel, „Der Streit um die *ars nova* – nur ein Scherz?“, in: *AfMw* 58 (2001), S. 110–130.

² Michael Klaper, „Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz? oder belanglose Augenblickseingebung? Zur Constitutio *Docta sanctorum patrum* Papst Johannes’ XXII.“, in: *AfMw* 60 (2003), S. 69–95.

1. Kirchliche Überlieferung

Obwohl über die Hintergründe, die zum Erlass der Bulle *Docta sanctorum patrum* geführt haben, viel spekuliert worden ist,³ besteht darüber weiterhin vollkommene Unklarheit, da sich aus dem päpstlichen Umkreis bisher keine Dokumente dazu ermitteln ließen. Klaper hat erstmals darauf hingewiesen, dass Konstitutionen nicht selten Reaktionen auf schriftliche Eingaben von Petenten darstellen, die mit einem konkreten Anliegen an den Papst herantreten waren.⁴ Eine solche Eingabe ist für *Docta sanctorum patrum* nicht bekannt. Dennoch darf man sich den Vorgang in der beschriebenen Weise vorstellen. Anlass zu dieser Sicherheit geben Schriftwechsel Johannes' XXII. mit der Universität Paris, die belegen, wie der Papst im Armutsstreit zwischen Dominikanern und Franziskanern auf Antrag mehrere Constitutiones (darunter *Cum inter nonnullos* und *Quia nonnunquam*) gegen „latratus nonnullorum, errores et insanias“ verfasste und am 21. November 1324 nach Paris übermittelte.⁵ Anscheinend blieb der gewünschte Erfolg zunächst aus, weshalb ein weiteres Schreiben vom 18. Januar 1325 folgte.⁶ Wenngleich zeitnah zu *Docta sanctorum patrum* liegt dieses Beispiel inhaltlich freilich fernab von kirchenmusikalischen Belangen. Dennoch lässt sich anhand eines anderen Dokumentes zeigen, dass der Papst damals auch mit Fragen zur Gestaltung der Gottesdienste befasst war. Ein Schreiben vom 1. August 1323 an den Erzbischof von Vienne betrifft die Liturgie in der Stadt Genf, die nach einem Interdikt wie früher gehalten werden sollte.⁷ Trotzdem entspricht diese Begebenheit nicht dem Charakter einer grundsätzlichen Regelung, wie sie mit einer Bulle wie *Docta sanctorum patrum* vorgenommen werden sollte. Der Anlass für diesen Text bleibt ebenso im Dunkeln wie die Frage, ob eine reguläre Promulgation, also durch öffentlichen Anschlag oder Verkündigung erfolgte.

In der jüngeren Literatur zur Bulle Johannes' XXII. ist ein Zusammenhang mit dem *Speculum Musicae* des Jacobus von Lüttich mehrfach negiert worden. Zwar bestünden im siebten Buch gewichtige Übereinstimmungen mit dem Wortlaut von *Docta sanctorum patrum*, doch seien dazu in den übrigen Büchern des *Speculum* inhaltlich gravierende Widersprüche festzustellen, so dass Jacobus derzeit nicht als Petent angesehen werden kann.⁸ In jedem Fall darf die Bulle nicht als persönliche Stellungnahme von Johannes XXII. selbst interpretiert werden, denn der Text hält fest, der Papst habe sich mit seinen Mitbrüdern („nos et fratres nostri“) dazu beraten.⁹

Darüber hinaus hat Klaper die Auffassung vertreten, wegen eines Mangels an direkt vergleichbaren Zitaten „mit anderen Texten“ entziehe sich „die Constitutio einer ‚Kontextualisierung‘ weitgehend.“¹⁰ Dabei weist er selbst ein bis dahin nicht erkanntes Boethius-Zitat nach: „Unde Plato etiam maxime cavendum existimat, ne de bene mo-

³ Etwa Fellerer, „Zur Constitutio“, S. 379; Hucke, „Das Dekret“, S. 131; Eggebrecht, S. 219; Klaper, S. 77 und 80.

⁴ Klaper, S. 77 f.

⁵ Auguste Coulon und Suzanne Clemencet, *Lettres Secrètes et Curiales du Pape Jean XXII (1316–1334)*, Sixième Fascicule, Tome III, Reprint Paris 1961, Nr. 2280. Vgl. auch Henri Denifle, *Chartularium Universitatis Parisiensis, Tomus II, Sectio Prior ab anno MCCLXXXVI usque ad annum MCCCCL*, Paris 1891, S. 276 f.

⁶ Coulon/Clemencet, Nr. 2363; Denifle, S. 279.

⁷ Coulon/Clemencet, Nr. 1765.

⁸ Etwa Hentschel, S. 129.

⁹ Für diesen Hinweis danke ich Martin Bertram vom DHI in Rom ganz herzlich.

¹⁰ Klaper, S. 74.

rata musica aliquid permutetur.“¹¹ Während ein anderes Zitat aus Boethius als solches gekennzeichnet ist, fehlt bei dieser Passage der Hinweis auf den Autor. Gerade der Zusammenhang der beiden Abschnitte in *Docta sanctorum patrum* könnte nun die Frage nach dem Hintergrund in eine neue Richtung lenken. Beide Stellen erscheinen ebenfalls knapp hintereinander im *Speculum doctrinale* des Vinzenz von Beauvais.¹² Zwar war der Autor zur Zeit von *Docta sanctorum patrum* längst verstorben, doch mag man nunmehr einen Einfluss der Dominikaner, zu denen Vinzenz gehörte, und denen Papst Johannes XXII. zuneigte, in der Bulle erkennen. Auch Petrus de Palude, dem wir den Vorschlag zu einem Motettenverbot in seinem Sentenzenkommentar verdanken, gehörte den Dominikanern an.¹³ Dennoch ist die Spur zu dürftig, um weitere Erkenntnisse daraus zu ziehen. Wenn es einen Petenten gegeben haben sollte, der die Bulle provoziert hat, lässt er sich kaum noch ermitteln. Dagegen lässt sich die Verbreitung der Bulle seit der frühen Zeit anhand der Quellen wenigstens teilweise nachzeichnen.

Die handschriftliche Überlieferung von *Docta sanctorum patrum* setzt nur wenige Jahre, nachdem sie erlassen wurde, ein. Es ist nicht überraschend, dass diese frühen Quellen allesamt aus Südfrankreich stammen – sie befinden sich heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana. Bei der Datierung stütze ich mich auf die grundlegenden Studien, die Stephan Kuttner zu den Handschriften des kirchlichen und zivilen Rechts in der Vatikanischen Bibliothek vorgelegt hat¹⁴ (Tabelle 1).

Signatur	Folio	Datierung
I-Rvat Vat. lat. 1397	174va–vb	vor 1334
I-Rvat Vat. lat. 1404	20rb–vb	zwischen 1342 und 1361
I-Rvat Vat. lat. 2548	45ra–rb	Besitz des Itier de Mirmande, Abt von Cluny, 1347
I-Rvat Vat. lat. 1171	67r–v	Avignon, Mitte des 14. Jahrhunderts

Tabelle 1: Die ältesten Aufzeichnungen der Bulle *Docta sanctorum patrum* in der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Insgesamt kennen wir annähernd 50 handschriftliche Aufzeichnungen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, die die Bulle Johannes' XXII. enthalten.¹⁵ Sie zählt damit „zu denjenigen päpstlichen Verfügungen des Spätmittelalters [...], die am weitesten verbreitet wurden.“¹⁶ Dies wäre für sich genommen schon erstaunlich genug, doch die Geschichte der Textüberlieferung reicht noch wesentlich weiter. 1478 erschien *Docta sanctorum* erstmals gedruckt bei Johann Bulle in Rom.¹⁷ Von der Kanonistik wird diese Publika-

¹¹ Ebd., S. 73.

¹² Gottfried Göller, *Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194–1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale*, (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 15), Regensburg 1959, S. 86–118, hier: S. 88.

¹³ Valens Heynck, „Zur Datierung des Sentenzenkommentars des Petrus de Palude“, in: *Franziskanische Studien* 53 (1971), S. 317–327; Thomas Turley, „Infallibilists in the Curia of Pope John XXII“, in: *Journal of Medieval History* 1 (1975), S. 71–101.

¹⁴ Stephan Kuttner, *A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library*, Città del Vaticano 1986–1987 (= Studi e Testi 322 und 328), Bd. 1, S. 36, 186–189 und 196–198 sowie Bd. 2, 122 f. Für die Unterstützung bei der Arbeit in der Biblioteca Apostolica Vaticana danke ich Herrn Dr. Adalbert Roth (Rom) ganz besonders.

¹⁵ Jacqueline Brown, „The *Extravagantes communes* and its Medieval Predecessors“, in: *A Distinct Voice: Medieval Studies in Honor of Leonard E. Boyle, O. P.*, hrsg. von Jacqueline Brown und William P. Stoneman, Notre Dame / Indiana 1987, S. 373–436. Brown zählt 44 Handschriften, in denen *Docta sanctorum patrum* enthalten ist. Seit Browns Publikation sind weitere Quellen bekannt geworden.

¹⁶ Klaper, S. 81.

¹⁷ *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, hrsg. von der Kommission für den Gesamt-Katalog der Wiegendrucke, Bd. 6, Stuttgart und New York 21968, Sp. 210–212; Brown, S. 416 f.

tion als „*Editio princeps*“¹⁸ bezeichnet. Die Aufnahme von *Docta sanctorum patrum* innerhalb einer größeren Gruppe von päpstlichen Dekreten in diese erste gedruckte Ausgabe zeigt, dass es damals und möglicherweise auch schon zuvor keinerlei Diskussion um den kanonischen Status dieser Texte gegeben hat.¹⁹ In einer überwiegend von der Kirche geprägten Zeit genoss der Erlass eines Papstes allerhöchste Autorität.

Mit der Ausgabe, die Jean Chappuis 1500 unter dem hergebrachten Titel *Liber sextus decretalium* besorgte, lag dann eine quasi verbindliche Textredaktion vor.²⁰ Sie wurde nach zahlreichen Neuauflagen 1580 durch Papst Gregor XIII. approbiert und 1582 gedruckt. *Docta sanctorum patrum* blieb damit bis 1917 verbindlicher Bestandteil des *Corpus iuris canonici*.²¹ In einem in der Geschichte der Kanonistik singulären Vorgang wurden damals tatsächlich zahlreiche päpstliche Dekrete getilgt, weil man sie nicht mehr für relevant hielt. Bis dahin war der Bestand der kanonistischen Texte ständig gewachsen. Nun fielen zahlreiche Dekrete einem Kürzungsprozess zum Opfer, darunter auch *Docta sanctorum patrum*.

2. Textgestalt

Der Text von *Docta sanctorum patrum*, der heute allgemein bekannt ist und bis heute die Grundlage musikwissenschaftlicher Deutung bildet, stammt aus der Ausgabe des *Corpus iuris canonici*, die Emil Ludwig Richter und Emil Friedberg im Jahr 1881 publizierten.²² Der Wortlaut entspricht exakt der durch Chappuis besorgten Ausgabe von 1500. Es hat also seit damals eine einheitliche Tradition gegeben. Darauf beziehen sich alle historischen Erläuterungen seit dem 16. Jahrhundert und alle in diesem Zeitraum aus der Bulle stammenden Zitate. Dagegen weist die handschriftliche Überlieferung des 14. und 15. Jahrhunderts recht unterschiedliche Textredaktionen auf, die hier vorgestellt werden müssen. Die ursprüngliche Gestalt, in der die Bulle abgefasst gewesen ist, kennen wir nicht, aber die ältesten Quellen zeigen einen Text, der vielfach nicht identisch ist mit der später gedruckten Version. Obwohl es bisher nicht möglich scheint, eine Art kritischer Ausgabe von *Docta sanctorum patrum* zu erstellen, können einige bemerkenswerte Varianten hervorgehoben werden. Als Vergleichsbeispiel dient hier die aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und aus Südfrankreich stammende Handschrift I-Rvat Vat. lat. 1404. Obwohl sie nicht als die älteste erhaltene Quelle zur Bulle Johannes' XXII. gelten kann, bietet sie einen fast durchgehend gut lesbaren Text. Darüber hinaus zeigt sie erstmals die Auslassung einer längeren Passage (siehe dazu unten). Sie war einst im Besitz von Bernard de la Tour, der 1342 von seinem Onkel (Papst Clemens VI.) zum Kardinal erhoben wurde. Da Bernard de la Tour 1361 starb, dürfte der Codex zwischen 1342 und 1361 entstanden sein (Texttafel im Anhang).

Die Varianten sind teilweise einfach und eher unproblematisch wie etwa im ersten Absatz, wo die älteren Texte „*officio vel obsequio*“ anstelle von „*obsequio*“ allein brin-

¹⁸ *Extravagantes Iohannis XXII*, hrsg. von Jacqueline Tarrant (= *Monumenta iuris canonici* B, 6), Città del Vaticano 1983, S. 121.

¹⁹ Dagegen Klaper, S. 82–84.

²⁰ Brown, S. 423–433.

²¹ Franz Körndle, „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (= *Handbuch der Musikalischen Gattungen* 9), Laaber 1998, S. 91.

²² Emil Ludwig Richter und Emil Friedberg, *Corpus Iuris Canonici* II, Leipzig 1881, Sp. 1255–1257.

gen. Signifikant dagegen ist in jedem Fall die Version im vierten Absatz, in der es anstelle von „sub maturo tenore“ „sub tenore moroso“ heißt. Im sechsten Absatz weisen alle mir bekannten Quellen anstelle des Begriffs „hoquetis“ das Wort „loquetis“ oder „loquutis“ aus, was vermutlich als Geschwätz zu deuten wäre,²³ durch das der Gesang gestört wird. Außerdem fehlt hier folgender Satz komplett: „Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant.“ Damit ist ausgerechnet jener Text weggelassen, der die musikalischen Formen und Gattungen Hoquetus, Discantus und Motetus als missbräuchlich benennt. Da in den Quellen, die gemeinsam diese Veränderung aufweisen,²⁴ weitere Übereinstimmungen in der Textredaktion festzustellen sind, liegt ein direkter Zusammenhang zwischen den Handschriften mit diesem Eingriff nahe. Ein Zufall, etwa auf Grund von Schreibfehlern, darf mit Sicherheit ausgeschlossen werden, zumal die Syntax in grammatikalischer Hinsicht nicht tangiert ist. Man ist eher versucht, an eine Manipulation des Textes zu denken. Diese wäre dann aller Wahrscheinlichkeit nach schon in einem frühen Stadium der Überlieferung vorgenommen worden.

Noch bemerkenswerter ist die Formulierung im fünften Absatz, die in den meisten frühen Niederschriften der Bulle so verändert erscheint, dass sich als Sinn nicht mehr das herauslesen lässt, was sich aus der Fassung von 1500 ergibt. Wenn man den Text „nouis intendunt infingere suas quam cantare in semibreues malunt minimas ecclesiastici cantus notulas percutiuntur“ überträgt mit „[weil] sie nach Neuem trachten und lieber Eigenes erfinden wollen [sowie] in Semibreven [und] Minimen singen, zerstückeln sie die Kirchengesänge in kleinste Noten“, so wird klar, dass von Mehrstimmigkeit überhaupt nicht die Rede ist. Als Neuerung dürften aller Wahrscheinlichkeit nach neu erfundene Heiligenoffizien gemeint sein. Da in dieser Fassung der Abschnitt mit den mehrstimmigen Formen Hoquetus, Discantus und Motetus komplett fehlt, bleibt der gesamte Abschnitt im Bereich der liturgischen Einstimmigkeit. Damit ergibt sich der Anschluss zu den Fundamenten von Graduale und Antiphonar quasi logisch und muss nicht im Kontext eines Verbundes mehrerer Stimmen erschlossen werden, deren Fundament der Choral sein soll.

Bezogen auf Einstimmigkeit muss der Begriff „fundamenta“ allerdings so interpretiert werden, dass die Grundlagen aus dem traditionellen Graduale und Antiphonar mit dem Schaffen neuer Offizien verlassen werden. Das Erfinden neuer Melodien, hauptsächlich in neu geschaffenen Heiligenoffizien, war der Kirche stets ein Dorn im Auge. Papst Leo IV. (847–855) erlaubte keine andere Musik im Gottesdienst als den traditionellen Choral und sah als Strafe dafür sogar die Exkommunikation vor.²⁵ Das Konzil von Trier verbot 1227 Tropen zum Sanctus und Agnus Dei. Das Laterankonzil 1215 untersagte wieder neue Melodien, ebenso das Konzil von Grado 1296, und die Synode von Prag 1355 richtete sich explizit gegen Heiligenoffizien. Nicht selten finden wir diese neuen Melodien seit dem 14. Jahrhundert dann auch rhythmisch aufgezeichnet, eben unter Verwendung

²³ Vgl. hierzu den Eintrag „loqui“ im *Vocabularius optimus*. Dieses mittelalterliche Wörterbuch geht auf den Luzerner Schulmeister Johannes Kotmann d. J. (um 1328/29) zurück. Ernst Bremer, *Vocabularius optimus*, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 55. Als historisches Exemplar wurde die gedruckte Ausgabe von 1495 benutzt.

²⁴ Etwa GB-Ob, Can. Pat. lat. 207, fol. 22v (alt) bzw. 40v (neu); aus dem 15. Jahrhundert.

²⁵ Dieses und die folgende Aufzählung nach Fellerer, „Kirchenmusikalische Vorschriften“. Teilweise auch bei Fiorenza Romita, *Ius Musicae Liturgicae. Dissertatio Historico-Iuridica*, Turin 1936, S. 30 f., 33 und 42–47.

von Semibreven und Miniminen.²⁶ Gelegentlich sind die Hälse von Miniminen auch nachträglich in ältere Chormelodien eingetragen worden, um diese rhythmisch lesbar zu machen.

Im Gegensatz zu den teilweise doch erheblichen Unterschieden der Fassungen hinsichtlich der die Verbote betreffenden Passagen muss die weitgehende Übereinstimmung dort hervorgehoben werden, wo es um die Erlaubnis von mehrstimmigen Praktiken in Quartan, Quinten und Oktaven geht. Dieser Abschnitt fehlt nirgends und erscheint auch nie ernsthaft korrumpiert. Damit dürfte anzunehmen sein, dass die hier erkennbare grundsätzlich positive Einstellung des Papstes zur Mehrstimmigkeit von Anfang an sorgfältig aufgezeichnet und überliefert worden ist.

Es kann nun überlegt werden, wie die festgestellten Textvarianten zu bewerten sind. Die handschriftlichen Quellen sind von höchst unterschiedlicher Qualität. Wir finden sorgfältig aufgezeichnete offizielle Rechtsbücher genauso wie private Sammlungen von kanonistischen Texten. Dies entspricht wohl einem repräsentativen Querschnitt. Manche Lesarten dürfen wohl als Fehler von Kopisten angesehen werden, die aufgrund von Flüchtigkeit oder mangelnder Vertrautheit mit den verwendeten musiktheoretischen Begriffen entstanden sind. Dazu könnte man etwa auch die Variante *loquutus/hoquetus* zählen. Die vor wenigen Jahren durch Klaper in die Diskussion eingeführte Beobachtung, mehrere Quellen seien nicht mit „anno nono“, sondern mit „anno secundo“ oder „anno quinto“ datiert,²⁷ möchte ich mit Vorsicht bewerten. Vermutlich lassen sich diese Jahresangaben unter die Rubrik Lese- bzw. Abschreibfehler einordnen, da sie erst in späten Quellen auftauchen. Die Datierungen sind meist abgekürzt und können daher beim Kopieren leicht zu Verwechslungen führen. In unserem Fall findet sich etwa „n^o“, wobei sich die beiden senkrechten Striche durchaus als „secundo“ („ii^o“) oder auch als „quinto“ („v^o“) lesen lassen, wenn man diese Striche unten zu „u“ bzw. „v“ verbindet. Es gibt also keinen Grund, an der gängigen Datierung mit „anno nono“ zu zweifeln; 1324/25 sollte weiterhin als Termin des Erlasses beibehalten werden.

3. Wirkung in der Zeit handschriftlicher Überlieferung

Die Wirkung einer päpstlichen Bulle wie *Docta sanctorum patrum* ist nicht leicht zu erfassen. Sogar den doch recht umfangreich erhaltenen Textzeugen wohnt selbst nur eine geringe Aussagekraft inne. Immerhin belegen die unterschiedlichen Redaktionen einen – wenigstens teilweise – recht aktiven Umgang mit dem Erlass. Solange dabei aber der Bereich der Kanonistik nicht verlassen worden und die Deutung nicht in die Sphäre der Musiktheorie und -praxis eingedrungen wäre, wäre von *Docta sanctorum patrum* keinerlei Wirkung ausgegangen. Gut vorstellbar, wenn auch kaum nachzuweisen, ist allerdings eine Interaktion im Kreise von Domkapiteln, wo sich Kirchenrechtsgelehrte und

²⁶ Marco Gozzi, „Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAELE“, in: *Il Canto Fratto: L'Altro Gregoriano*, hrsg. von Marco Gozzi und Francesco Luisi, Rom 2005, S. 7–58; Nicolas Bell, „Between Mensural and Non-mensural Notation in Sequences in the Fourteenth Century“, in: ebd., S. 347–358; John Bergsagel, „Some Early Examples of Rhythmic Notation in Plainchant Sources“, in: ebd., S. 359–368. Vgl. auch: Étienne Anheim, „Une controverse médiévale sur la musique: la décrétale *Docta Sanctorum* de Jean XXII et le débat sur *L'Arts Nova* dans les années 1320“, in: *Revue Mabillon: Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses / International Review for Ecclesiastical History and Literature* 11 (2000), S. 221–246, hier: S. 238–243.

²⁷ Klaper, S. 80.

die für den Gesang verantwortlichen Kantoren austauschten. Da auch Komponisten im 14., 15. und 16. Jahrhundert oft nicht nur die niederen Weihen erhalten hatten, sondern selbst in den Rang von Kanonikern aufgestiegen waren, sollten sie auch entsprechende Kenntnisse der kirchenmusikalischen Vorschriften besessen haben. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfen wir das bei den Musikern annehmen, die ein Studium des kanonischen (und meist auch des zivilen) Rechts absolviert haben. Tabelle 2 zeigt eine Zusammenstellung für die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts.

Name	Ort	Zeit	Titel
Person, Gobelinus (1358–1421)	Italien	nach 1384	
Du Fay, Guillaume (1397–1474)	Bologna	1426–1428	
Bodoil, Jo (ca. 1420–1450)	Bologna	1424	Doktor
Bedyngham, Johannes († 1459/60)	Oxford	1455	Doktor
Tinctoris, Johannes (ca. 1435–1511)	Orléans	nach 1463	Doktor
Compère, Loyset (ca. 1445–1518)			Bachalaureus
Burtius, Nicolaus (ca. 1453–1518)	Bologna	nach 1478	
Luscinius, Othmar (1478/80–1537)	Padua	1519	Doktor
Piccolomini, Nicolò (erste Hälfte 16. Jh.)	Siena		Professor
Naldi, Romolo († 1612)			Doktor

Tabelle 2: Komponisten und Musiktheoretiker mit Studium des Kirchenrechts.

Zahlreichen Komponisten sollte demnach das Kirchenrecht vertraut gewesen sein. In den Dekretaliensammlungen könnten sie auf die Bulle Johannes' XXII. gestoßen sein. Eine Sicherheit dafür gibt es nicht, es kann auch nur spekuliert werden, welche Bedeutung ein Musiker dem Text beigemessen hätte. Wir sind jetzt nur noch in der Lage, die in den Quellen hinterlassenen Spuren zu verfolgen.

In etlichen Handschriften sind Kommentare eingetragen. Sie fassen oft kurz zusammen, was man als Aussage eines solchen Dekretes interpretierte. Sie geben die Auffassungen von Kirchenrechtlern wieder, die sich mit den Kanones-Sammlungen befassten. Eine Aussage über die ursprüngliche Bestimmung geht daraus nicht hervor. Mithin sind freilich die Kommentare bedeutender als die Spekulationen darüber, was der Papst gemeint haben könnte. In den Handschriften lassen sich zwei grundsätzliche Tendenzen der Deutung erkennen: a) Eine liberale Haltung, die versucht den Inhalt in der Art zusammenzufassen, der Papst habe den Einsatz von unzüchtigen Gesängen im Gottesdienst verboten. Daneben gehen einige Quellen so weit zu formulieren, Papst Johannes XXII. habe einstimmigen Gesang für die Liturgie angeordnet und für Festtage sogar Mehrstimmigkeit erlaubt. Ein solcher Kommentar steht bezeichnenderweise genau in den Handschriften, die auf die Erwähnung von Hoquetus, Motetus und Discantus verzichten:²⁸

Clerici debent uti in divinis officiis cantu simplici et planu, in diebus autem celebribus quaedam consonantiae addi possunt ad melodiam dum autem praedictus cantus non mutetur.

Kleriker müssen im Gottesdienst den einfachen Cantus planus gebrauchen, an Festtagen aber können gewisse Konsonanzen zur Melodie hinzugefügt werden, solange der genannte Choral nicht verändert wird.

²⁸ Zit. nach GB-Ob, Can. Pat. lat. 207, fol. 22v (alt) bzw. 40v (neu).

Dagegen zeigt sich auf der anderen Seite eine Interpretation b). Sie behauptet nicht mehr und nicht weniger, als dass Papst Johannes XXII. den Discantus, also die Mehrstimmigkeit in der Liturgie, verboten habe.²⁹

Cantus non debet fieri cum discantu in missa & Der Choral darf nicht mit Discantus (Mehrstimmigkeit) in
horis canonicis. Messe und Stundengebet gemacht werden.

Diese radikale Auffassung ist überwiegend in Quellen aus Deutschland anzutreffen. So auffallend dieses Phänomen ist, lassen sich daraus allein nur schwer Schlüsse über die Wirkung von *Docta sanctorum patrum* ziehen, denn wenn solche Abschriften unbenutzt in Bibliotheksregalen verstaubten, dann hatte sich wohl niemand dafür interessiert. Ganz offensichtlich war das aber nicht der Fall.

Eine weit verbreitete Kenntnis der Bulle ist in der Tat nachweisbar, zunächst über einen Eintrag in der Chronik des Gobelinus Person aus Paderborn aus dem Jahr 1418.³⁰ Gobelinus kennt offenbar die Extravagantes von Papst Johannes XXII. genau, denn er führt einige mit Titel und Inhaltsangaben an. Ziemlich am Ende dieser Aufzählung folgt die uns interessierende Passage: „Item prohibuit fieri cantum in Horis Canonicis, et in Missis cum Discantu, Triplis et Motetis vulgaribus.“³¹ Diese Chronik des Gobelinus liegt in nicht weniger als sieben handschriftlichen Quellen vor. Sie ist wohl auch noch lange rezipiert worden und konnte 1599 von Johannes Meibom sowie nochmals 1688 in den *Scriptores rerum germanicarum I* gedruckt herausgegeben werden.

Mit Gobelinus Person haben wir eine Figur vor uns, wie sie mit den unterschiedlichen Tätigkeiten als Chronist, Kanonist und Musiktheoretiker als typisch gelten kann für die Kenntnis und Weitervermittlung eines päpstlichen Erlasses. Sein *Tractatus musicae scientiae* bleibt ganz im Sinne seiner Zurückhaltung gegenüber der mehrstimmigen Musik auf den Choral beschränkt.³²

Um 1430 übernahm ein anderer Chronist, Dietrich Engelhus, weite Teile von Persons *Cosmidromium* in seine eigene Chronik. Bezeichnend dabei ist die Verkürzung, die er vornimmt. Nun heißt es nur noch, Papst Johannes XXII. habe zahlreiche nützliche Konstitutionen geschaffen, die man Extravagantes nenne. Darunter sei ein Verbot des Discantus in der Kirchenmusik.³³ Diese Chronik existiert heute noch in fünf handschriftlichen Quellen.³⁴ Wie aus der Einleitung hervorgeht, war die Chronik zur Verwendung im schulischen Unterricht verfasst. Ich erlaube mir daher anzunehmen, dass solche Chroniken wie ein Multiplikator für die Kenntnis der Bulle gewirkt haben. Eine Fortsetzung zur Engelhus-Chronik schrieb Mathias Döring. Da sie mit dem Jahr 1301 einsetzt, ergibt sich eine substantielle Überschneidung. Döring war also mit dem Abschnitt, der die Interpretation der Bulle betrifft, wohl ebenfalls vertraut. Die Döring-

²⁹ Zit. nach Gottfried Wilhelm Leibniz, *Scriptores Rerum Brunsvicensium*, Hannover 1707–1711, Bd. 3, Index generalis.

³⁰ Anette Baumann, *Weltchronistik im ausgehenden Mittelalter: Heinrich von Herford, Gobelinus Person, Dietrich Engelhus*, Frankfurt a. M. 1995, S. 21–23.

³¹ Max Jansen, *Cosmidromius Gobelini Person*, Münster 1900, S. 70.

³² Hermann Müller, „Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person“, in: *KmJb* 20 (1907), S. 180–196.

³³ Leibniz, Bd. 2, S. 1126.

³⁴ Baumann, S. 24 f.

Chronik wurde später mehrfach gedruckt.³⁵ Mit den *Docta*-Abschriften in deutschen Dekretalien-Sammlungen kommen wir damit auf über 20 Belege für die Kenntnis der Bulle aus der Zeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Dabei fällt auf, dass sowohl Gobelinus als auch Engelhus den monastischen Reformkreisen des frühen 15. Jahrhunderts nahe stehen.³⁶ Vielleicht könnte dies eine Erklärung für die radikale Auffassung des päpstlichen Verbots bieten. In dem zur Windesheimer Kongregation gehörenden und von Gobelinus Person reformierten Kloster Böödeken in Westfalen scheint es noch im 16. Jahrhundert erstaunlich konsequent gegen die Musikpflege eingestellte Leute gegeben zu haben. Nachdem 1532 eine neue Orgel angeschafft worden war, beklagte sich Bruder Göbel: „unde hevet mit etliken der conventesprister unde broder ingebracht eyn kleyn orgel, welck dan dem meisten hoppe van pristeren unde broderen mytsampt unssem werdien pater entegen ist gewest unde noch ist. Unde ducket my, dat et si eyn swar sacke, solken vornyinge anthoheven in so loveliken kloster unde vromer vorgaderinghe, want alle de sonde, de darvan komen, ist he eyn orsacke. Santus Paulus: ‚Loude vos? In hoc non laude.‘ Ick wuolde, dat he des nicht gedain en.“³⁷ In der Vorstellung Bruder Göbels und anderer war die Aufstellung der Orgel der mögliche Ausgangspunkt von Sündlichkeit, vermutlich betrachtete man den Vorgang als ein Eindringen des Weltlichen in die sakrale Sphäre und sah darin die Gefahr des klösterlichen Niedergangs. Um der fortschreitenden Dekadenz Einhalt zu gebieten, sind bekanntlich auch die Reformbenediktiner im süddeutsch-österreichischen Raum seit Beginn des 15. Jahrhunderts mit Vehemenz gegen den „*Discantus*“ im Gottesdienst vorgegangen.³⁸ Obwohl eine Berufung auf *Docta sanctorum patrum* mir dabei nicht bekannt geworden ist, dürfte der Zusammenhang klar sein. Für alle diese Gegner der Mehrstimmigkeit war *Docta sanctorum patrum* natürlich ein idealer Beleg, auf den man verweisen konnte. Strenge Deutungen von *Docta sanctorum patrum* waren aber nicht überall in Europa üblich. So verfasste etwa der französische Kanonist Gilles de Bellemère (1342/43–1407) zwischen 1402 und 1404 einen Codex mit Anmerkungen zu päpstlichen Dekretalien. Ohne den Wortlaut überhaupt anzugeben, bemerkt er zur Bulle Johannes' XXII. lapidar, hier versuche der Papst eine Regulierung der Kirchenmusik vorzunehmen, aber niemand kümmere sich darum. Man solle daher für sich selbst sehen: „*Docta sanctorum patrum. Hic ordinat Jo xxij de cantu ecclesiastico sed non seruatur Et ideo vide per te ipsum.*“³⁹

Die Handschrift Bellemères in der Biblioteca Vaticana zeigt freilich, dass dies eher als Meinung denn als verbindliches Diktum zu verstehen ist. Im Gegensatz zu vielen

³⁵ „*Matthiae Doeringii Continuatio II* [der Chronik von Dietrich Engelhusen, 1301–1467]. *Cronica brevis* (Lipsiensis dixeris) De quibusdam novissimis temporibus actis in partibus Issne et Thuringiae et etiam de aliis memoria dignis [-1497]“, in: *Scriptores rerum Germanicarum praecipue Saxoniarum*, hrsg. von J. B. Menckenius, Bd. 3, Leipzig 1730, Sp. 55–64; „*Mathias Dörings Fortsetzung der Chronik von Dietrich Engelhusen*“, in: *Riedel's Codex diplomaticus Brandenburgensis. Sammlung d. Urkunden, Chroniken u. sonstigen Geschichtsquellen für d. Gesch. d. Mark Brandenburg u. ihrer Regenten. Fortgesetzt auf Veranstaltung d. Vereins für Gesch. d. Mark Brandenburg. Des vierten Haupttheiles oder der Urkunden-Sammlung für die Orts- u. spezielle Landesgesch.*, Bd. 1, Berlin 1862, S. 209–256.

³⁶ Baumann, S. 223 und 253.

³⁷ *Die Chronik Bruder Göbels. Aufzeichnungen eines Laienbruders aus dem Kloster Böödeken 1502 bis 1543*, hrsg. von Heinrich Rühling (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Westfalen 44; Quellen und Forschungen zur Kirchen- und Religionsgeschichte 7), Bielefeld 2005, S. 374.

³⁸ Joachim Angerer, *Die Begriffe ‚Discantus‘, ‚Organa‘ und ‚Scolares‘ in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts* (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 22), Wien 1973.

³⁹ I-Rvat, Vat. lat. 6351, fol. 266v.

anderen Sammlungen mit Dekreten sieht der Codex Bellemères aus, als wäre er neu und vollkommen unbenutzt. Dennoch belegt sein Text ebenso wie die redaktionellen Eingriffe in den Wortlaut der Bulle, dass eine Auseinandersetzung damit erfolgt ist. Dort wo man sich davon betroffen fühlte, wollte man sich auch dagegen zur Wehr setzen. Aus dem Eintrag Bellemères zu folgern, „*Docta sanctorum* [sei] um 1400 praktisch irrelevant gewesen“⁴⁰, scheint dagegen etwas übertrieben. Wie die Kommentare zu anderen päpstlichen Dekreten deutlich machen, hat Bellemère mit seinen Kommentaren lediglich eine Art private Sortierung bei seiner Arbeit an den *Canones* vorgenommen, die keinerlei Außenwirkung beanspruchen wollte.

Auch wenn sich der Einfluss der Bulle Johannes' XXII. in Frankreich bisher nur in Umrissen erkennen lässt, kann hier wenigstens auf zwei Belege verwiesen werden, die als Folgen von *Docta sanctorum patrum* interpretiert werden können. An der Kathedrale von Rouen wurde noch im 14. Jahrhundert der Einsatz von mehrstimmiger Musik verboten.⁴¹ Und auch die Statuten von Notre Dame in Paris sahen im 14. und 15. Jahrhundert Einschränkungen oder sogar den Ausschluss von „Discantus“ vor.⁴²

4. Wirkung der gedruckten Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts

Die frühen Druckausgaben machten die Kirchenrechtsbücher zur überall verbreiteten Textgrundlage für jede Diskussion auf Provinzialsynoden und -konzilien. Wie in vielen anderen Fällen sind auch dem Wortlaut der Bulle *Docta sanctorum patrum* Kommentare beigefügt. Eine solche, von Klaper herangezogene Glosse findet sich regelmäßig bei *Docta sanctorum patrum*. Ein mittelalterlicher Ursprung dieses Kommentars lässt sich nach den von mir eingesehenen handschriftlichen Quellen allerdings nicht belegen.⁴³ Vielmehr scheint es, als ob mit Beginn der Druckausgaben sowohl für den Haupttext wie für die Kommentierung ein neuer Überlieferungsstrang beginnt.

Im Bereich der Musik hatten die Publikationen zur Folge, dass man etwa 1528 auf der Pariser Provinzialsynode zu Sens mit dem Ziel einer Abstellung von Missbräuchen die Bulle Johannes' XXII. heranzog.⁴⁴ Schon zuvor findet sich ein Zitat aus *Docta sanctorum patrum* im erstmals 1494 gedruckten *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum* des Johannes Mauburnus (Jan Mombaer), wenn er das Singen um des Gefallens willen diskutiert.⁴⁵

⁴⁰ Klaper, S. 84.

⁴¹ Amand Collette, Adolphe Bourdon, François Dulot und Guillaume Leroy, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, Rouen 1892, Nachdruck 1972, S. 11 f. und 27 f.

⁴² Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550*, Cambridge 1989, S. 347–349.

⁴³ Klaper, S. 84.

⁴⁴ Helmut Hucke, „Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs ‚Kirchenmusik‘“, in: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), Tutzing 1979, S. 103–125; hier: S. 114; Martin Gerbert, *De Cantu et Musica Sacra a Prima Ecclesiae Aetate Usque ad Praesens Tempus*, Bd. 2, Sankt Blasien 1774, hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1968, S. 228; Wright, S. 358.

⁴⁵ Jan Mombaer, *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum, in quo etiam habetur materia predicabilis per totius anni circulum*, Zwolle 1494, tit. 5, cap. 2, par. 4; weitere Auflagen erfolgten Basel 1504 (in einer durch Johann Speyser revidierten Ausgabe), Paris 1510, Mailand 1603 und Douai 1620. Vgl. hierzu Ernst Benz, *Meditation, Musik und Tanz. Über den „Handpsalter“, eine spätmittelalterliche Meditationsform aus dem Rosetum des Mauburnus*, Wiesbaden 1976. Der Hinweis auf das *Rosetum* Mombaers findet sich in den Ergänzungen zu Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, Paperback Edition, New York 2008, Supplementary Notes for the 2007 Edition, S. 229–238, hier: S. 236 f.

Non quod in cantu delectari non liceat: sed non oportet quod illic delectatio consistat: [...] Ualde ergo vana istiusmodi curiositas precauenda in cantando presertim cum tam districte hanc in extrauaganti sua que incipit. docta sanctorum patrum: prohibuerit Joannes papa .xxij. vbi agens contra nonnullos vt ait nouelle schole discipulos qui vanitate discantus ecclesiasticos cantus intersecabant: a quibus compunctionis deuotio querenda contemnebatur: et inani cantandi curiositate lasciua propagabatur: precipiens eiusmodi per octo dies suspendi: vt patet. Ab huiusmodi itaque vanitate caueamus ne hic suspensi postea in inferno pendeamus.

Nicht weil man sich beim Gesang nicht freuen soll, sondern weil es sich nicht gehört, dass dabei die Freude überhand nimmt. [...] Man muss sich also vor einem derartig nichtigen Ehrgeiz⁴⁶ wirklich hüten, besonders da dies Papst Johannes XXII. in seiner Extravagante, die beginnt mit *Docta sanctorum patrum*, so streng verboten hat, an der Stelle, wo er gegen einige – wie er sagt – Anhänger einer neuen Schule vorgeht, die des nichtigen Erfolgs des Discantus [= Mehrstimmigkeit] wegen den Kirchengesang zerstückelten; von denen wird die nötige Gewissenssorgfalt vernachlässigt, und wegen des eitlen Ehrgeizes beim Singen breitet sich die Sinnlichkeit aus, weshalb er bekanntlich eine Strafe von acht Tagen Ausschluss [vom Gottesdienst] vorgeschrieben hat. Wir müssen uns also vor dieser Eitelkeit hüten, damit wir als hier Ausgeschlossene nicht später in der Hölle leiden müssen.

[* Im klassischen Latein bedeutet „curiositas“ nicht mehr und nicht weniger als Neugier; eine Übertragung ginge aber einen schwachen Kompromiss mit diesem Wort ein. Im mittelalterlichen Latein steht „curiositas“ für allzu große Sorge, „curiosus“ ist jemand, der sich zu sehr kümmert. Siehe hierzu: *Vocabularius optimus*, 1495.]

Zweifellos ist auch dieser frühe gedruckte Verweis auf die Bulle Johannes' XXII. im Sinne einer sehr restriktiven Haltung gegenüber der mehrstimmigen Kirchenmusik zu verstehen. Der Autor schreckt nicht einmal davor zurück, die vergleichsweise harmlose Strafe der Suspendierung vom Gottesdienst (freilich einschließlich der dadurch entgehenden Präsenzgelder) für acht Tage mit der Drohung zu überbieten, am Ende für diese Art von Musikpflege gar in die Hölle fahren zu müssen. Nicht zuletzt die über ein Jahrhundert reichenden Neuauflagen von Mombaers Werk deuten auf eine fleißige Rezeption vor allem in Kirchenkreisen hin, auch wenn sich sicher nicht jeder Käufer mit den Gefahren des mehrstimmigen Singens auseinandergesetzt haben dürfte. Die Verbreitung eines solchen Textes wie auch die Rezeption der Chroniken von Gobelinus und Engelhus könnten es verständlich machen, dass *Docta sanctorum patrum* um 1507 auch in einer Chronik der Augustiner-Abtei Sagan in Schlesien ausführlich gewürdigt wird.⁴⁶ Auch hier liegt eine so genannte Reformchronik vor, in der die Klosterangehörigen mit Beispielen zu einem vorbildlichen Leben angeregt werden sollten.⁴⁷ Dabei bemüht sich der Chronist, die im späten 15. Jahrhundert zurückgegangene strenge Observanz beim Kirchengesang mit Hinweis auf den Erlass Johannes' XXII. zu kritisieren. Doch zeigt der in dieser Chronik wiedergegebene Text der Bulle, dass der Autor eben nicht die Druckfassung zitiert, sondern ganz offensichtlich eine der älteren Manuskriptversionen (etwa mit der Variante „sub tenore morosa“).⁴⁸

Unter den durchaus zahlreichen musikkritischen Texten kirchlicher Autoren des 16. Jahrhunderts ragt erst wieder die *Panoplia evangelica* des Wilhelmus Lindanus von

⁴⁶ Wegman, S. 20. Vgl. hierzu die Rezension von Ted Dumitrescu, „Wars on Music“, in: *EM* 35 (2007), S. 113–115.

⁴⁷ Wjciech Mrozowicz, „Schlesien und die ‚Devotio moderna‘. Die Wege der Durchdringung und Verbreitung der ‚Neuen Frömmigkeit‘“, in: *Die ‚Neue Frömmigkeit‘ in Europa im Spätmittelalter*, hrsg. von Marek Derwich und Michael Staub, Göttingen 2004, S. 133–150, besonders S. 145.

⁴⁸ *Scriptores rerum silesiacarum oder Sammlung schlesischer Geschichtsschreiber*, hrsg. von Gustav Adolf Stenzel, Breslau 1835–1847, Bd. 1, S. 374–376.

1559 heraus.⁴⁹ Sie wurde zwei Jahre später erneut aufgelegt. Hier ist mit besonderer Deutlichkeit zu erkennen, dass man im 16. Jahrhundert aus der Bulle Johannes' XXII. ein klares Verbot der Motette für den Einsatz als liturgische Gattung herausgelesen hat. 1562 befasste sich das Konzil von Trient in seiner 22. Sitzung mit dem Verbot der mehrstimmigen Kirchenmusik auf der Basis der Bulle *Docta sanctorum patrum*.⁵⁰ In die Konzilsbeschlüsse selbst wurde allerdings keine Stellungnahme dazu aufgenommen.⁵¹ Zwischen 1562 und 1569 kommentiert der Kapellmeister Bartolomé de Quevedo aus Toledo die Bulle mit dem Hinweis, diese Constitutio Johannes' XXII. würde nicht genügend beachtet.⁵² 1578 diskutiert Martin ab Azpilcueta den Text der Bulle aus kirchenrechtlicher Sicht ausführlichst.⁵³ Dabei bringt er das alte Verbot – und vor allem die als Restriktionen gegenüber der Motette gedeuteten Passagen – in Einklang mit den Beschlüssen des Konzils von Trient. Zwar sei mehrstimmige Musik nach Johannes XXII. im Gottesdienst verboten, da aber die Sänger der päpstlichen Kapelle ihre Motetten so andächtig und vorbildlich sängen als wäre es Gregorianischer Choral, könne dieses Verbot keine weitere Gültigkeit beanspruchen.⁵⁴ Die Auslegung Azpilcuetas bildet in der Folgezeit die Grundlage für weitere Kommentare und scheint damit die Tür geöffnet zu haben für die Beibehaltung polyphoner Musik in der Liturgie. In die Reihe dieser Kommentare gehören Jean Durant (1591), Francisco Suarez (1609), Pietro Persico (1639) und Giovanni Bona (1663).⁵⁵

1638 geht Agostino Agazzari in seiner kirchenmusikalischen Schrift *La Musica Ecclesiastica* auf *Docta sanctorum patrum* ein.⁵⁶ Papst Alexander VII. bestätigt dann die Bulle 1665 erneut, ebenso wie 1725 das Konzil von Rom.⁵⁷ Dazwischen merkt der päpstliche Kapellsänger Antimo Liberati 1684 an, auf dem Konzil von Trient habe man über *Docta sanctorum patrum* verhandelt, aber Palestrina habe ein Verbot mehrstimmiger Musik abwenden können.⁵⁸ 1734 stellt Jean Grancolas eine ähnliche Verbindung her.⁵⁹ 1749 zitiert Benedikt XIV. in der Enzyklika *Annus qui* die alte Bulle und die Rettungstat vom tridentinischen Konzil.⁶⁰ 1774 druckt Martin Gerbert den Text in *De*

⁴⁹ Wilhelmus Lindanus, *Panoplia Evangelica sive de Verbo Dei Evangelico*, Köln 1559, Liber IV, Cap. LXXVIII. Gradus Ecclesiastici explicati, S. 421.

⁵⁰ Craig A. Monson, „The Council of Trent Revisited“, in: *JAMS* 55 (2002), S. 1–37; Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591): Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009.

⁵¹ Franz Körndle, „Was wußte Hoffmann? Neues zur altbekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil von Trient“, in: *Kmj* 83 (1999), S. 65–90, hier: S. 72–74.

⁵² Martin Gumpel, „Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo und sein Kommentar zu der Extravagante ‚Docta sanctorum‘ Johannes XXII.“, in: *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 21 (= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft I, 21), Münster 1963, S. 294–308.

⁵³ Bonnie J. Blackburn, „How to Sin in Music: Doctor Navarrus on Sixteenth-Century Singers“, in: *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hrsg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge 2007, S. 86–102.

⁵⁴ Körndle, „Was wußte Hoffmann?“, S. 73 und S. 85.

⁵⁵ Jean E. Duranti, *De Ritibus Ecclesiae Catholicae Libri tres*, Rom 1591, S. 333; Franciscus Suarez, *De Religione*, Lyon 1630 [ursprünglich Mainz 1609, Lyon 1610], S. 220; Petrus Anellus Persicus, *De primo ac praecipuo sacerdotis officio Libri tres*, Neapel 1639, S. 667 f.; Giovanni Bona, *De divina psalmodia*, Paris 1663, S. 434. Siehe hierzu auch Körndle, „Was wußte Hoffmann?“, S. 76–78 und 86–90.

⁵⁶ Agostino Agazzari, *La Musica Ecclesiastica*, Siena 1638, S. 12.

⁵⁷ *Acta et Decreta Sacrorum Conciliorum Recentiorum. Collectio Lacensis*, Bd. 1, Freiburg 1870, Sp. 368 und Sp. 942.

⁵⁸ Körndle, „Was wußte Hoffmann?“, S. 74; Karl Gustav Fellerer, *Palestrina-Studien* (= Sammlungen musikwissenschaftlicher Abhandlungen 66), Baden-Baden 1982, S. 185–188.

⁵⁹ Jean Grancolas, *Commentarius Historicus in Romanum Breviarium*, Venedig 1734, S. 55 f.

⁶⁰ *Codices iuris canonici fontes*, hrsg. von Pietro Gasparri, Rom 1923–1932, Bd. 2, S. 199–215.

cantu et musica sacra ab,⁶¹ 1782 berichtet Charles Burney von einem Discantus-Verbot durch die Bulle Johannes' XXII.⁶² In den Nachschlagewerken des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich weitere Belege für die Bekanntheit der Bulle. 1677 bringt das kirchliche Fachwörterbuch *Hierolexicon* von Domenico und Carlo Magri zum Eintrag „Hoqueta“ ein ausführliches Zitat.⁶³ „Discantus“ und „Motetus“ sind nicht enthalten. Dagegen enthält das Du-Cange-Glossarium erstmals in der zweiten Auflage von 1710 unter dem Stichwort „Discantus“ den entsprechenden Abschnitt, dem ganz offensichtlich das *Cosmidromium* von Gobelinus Person als Quelle diente.⁶⁴ In den späteren Ausgaben des Du-Cange ist der Artikel übernommen.⁶⁵ Gerne übersehen wird, dass auch Michael Praetorius im ersten Band der *Syntagma musicum* von 1614/15 die Bulle *Docta sanctorum patrum* komplett publiziert hat.⁶⁶

Auf Seiten der Protestanten hat sich nicht nur Praetorius mit päpstlichen Dekreten befasst. Schon im Jahr 1600 war Seth Calvisius in seinen *Exercitationes* nach einer knappen Erwähnung des fälschlich Johannes XXII. zugeschriebenen Musikbuches⁶⁷ ausführlich (unter Einschluss eines fast vollständigen Textabdruckes) auf die päpstliche Bulle eingegangen.⁶⁸ Calvisius vertrat die Überzeugung, der Papst habe damit die Figuralmusik verbieten wollen. Die Konsequenzen für die Musikpflege nicht nur in den Kirchen, sondern auch in den Schulen sowie im privaten wie im gemeinschaftlichen Leben werden deutlich herausgestellt. Dann weist Calvisius jedoch auch auf die durch Johannes XXII. gegebene Erlaubnis einfacher Mehrstimmigkeit hin.⁶⁹

Quod autem Pontifex addit, se non prohibere, quin interdum consonantiae, Octavae scilicet, Quintae et quartae super cantum choralem sive Ecclesiasticum proferantur, de eo [...] mihi videtur Musicam veteribus planè contrariam etiam tum temporis, ut hodie, introductam fuisse. Veteres enim cantabant, in, sive ad Harmoniam, hoc est, ut Harmonia sive consonantiae fundamentum essent cantilenae, quae accinebatur: Hic si tantum aliquo modo latinè loquitur Pontifex, choralem cantum fundamentum facit consonantiarum addendarum, unde procul dubio non alia Harmonia exorietur, quam contrapunctus extemporaneus, ut vocant, [...] Reliqui vero, qui voce acutiores sunt, consonantias, octavas, quintas et quartas, pro libitu, non praemeditati addunt, quod apud concentores aulicos quosdam in capellis, ut vocant, et in quibusdam coenobijs apud Pontificios hodie in usu est.

Der Papst fügt aber hinzu, er wolle nicht verbieten, dass gelegentlich Konsonanzen wie Oktave, Quinte und Quarte über dem Choral bzw. Kirchengesang vorgetragen würden. Damit [...] scheint mir, hat er schon zu alten Zeiten eine geradezu gegenteilige Musik als heute eingeführt. Die Alten sangen in oder zur Harmonie, das heißt, dass die Harmonie bzw. die Konsonanzen die Grundlage eines Liedes bildeten, zu dem sie hinzu sangen. Hier – auch wenn der Papst es auf andere Weise lateinisch ausdrückt – macht er den Choral zum Fundament von Konsonanzen, die hinzuzufügen sind. Daraus entsteht ohne Zweifel keine andere Harmonie als der so genannte Contrapunctus extemporaneus. [...] Die übrigen, die die höheren Stimmen singen, fügen Konsonanzen nach Gefallen und nicht nach einer Vorbereitung hinzu, Oktaven, Quinten und Quartan. Das ist in den so genannten Hofkapellen und in manchen Klöstern bei den Papisten [also den Katholiken] bis heute in Gebrauch.

Calvisius leitet also aus der Erlaubnis einfacher Mehrstimmigkeit über dem Gregorianischen Choral eine zu seiner Zeit noch übliche musikalische Praxis ab, bei der Sänger

⁶¹ Gerbert, S. 93 f.

⁶² Charles Burney, *A General History of Music* I, London 21789, S. 504.

⁶³ Domenico und Carlo Magri, *Hierolexicon sive sacrum dictionarium: in quo ecclesiasticae voces, earumque etymologiae, origines, symbola [...] elucidantur*, Rom 1677, S. 312.

⁶⁴ Charles du Fresne Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, Frankfurt a. M. 1710, Sp. 127.

⁶⁵ Du Cange, *Glossarium*, Paris 1842, S. 869 (Stichwort „discantus“); Klaper, S. 89.

⁶⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum* I, Wolfenbüttel 1614/15, S. 456.

⁶⁷ Seth Calvisius, *Exercitationes Musicae duae*, Leipzig 1600, S. 3.

⁶⁸ Ebd., S. 129–134.

⁶⁹ Ebd., S. 132 f.

in der untersten Stimme den Choral vortragen, die übrigen fügten darüber improvisierte Konsonanzen hinzu.⁷⁰

Calvisius' Auffassung steht nicht singulär da. Bereits bei Martin ab Azpilcueta (1545) war der Contrapunctus als von Johannes XXII. erlaubt hingestellt worden.⁷¹ Ohne diesen Text zu kennen, formuliert Calvisius mit dem gleichen Bezug zu „Consonantiae“ in der Bulle. Fast gleichzeitig mit den *Exercitationes* fasste Ercole Bottrigari seinen *Trimerone* ab, worin ebenfalls ein ausführlicher Kommentar zu *Docta sanctorum patrum* untergebracht ist. Er schließt mit der päpstlichen Erlaubnis von Konsonanzen über dem Choral „Il che ueramente è quello; che noi diciamo contrapuntizare semplicemente et non tritellatamente: ma à Nota per Nota, ò punto per punto sopra il Canto fermo, come il Papa istesso lo dichiara dicendo. Sic tamen, ut ipsius Cantus integritas illibata permaneat.“⁷²

5. Hermeneutik und Interpretation

Die Reihe mit Belegen für die weit verbreitete Kenntnis der Bulle *Docta sanctorum patrum* und die anhaltende Erörterung ihres Inhaltes ließe sich fortsetzen. Sicher werden weitere Dokumente ans Licht kommen, die eine Differenzierung bei der Deutung erlauben. Schon deshalb kann die vorliegende Darstellung nur den Charakter des Vorläufigen tragen. Dennoch ermöglicht das inzwischen erschlossene Quellenmaterial eine Präzisierung der bisherigen Forschungen. Ich gehe daher an dieser Stelle nochmals auf einige notorische Punkte ein, an denen sich die Diskussion mehrfach entzünden musste.

a) Im Text von *Docta sanctorum patrum* wird – soweit diese Passage nicht ganz fehlt – die Aufführung von Hoqueti / Loquuti, Tripla und Moteti als Abusus verboten, weil damit der Gregorianische Choral als Kirchengesang missachtet würde. Bei den genannten Gattungen handelt es sich um den Hoquetus, dreistimmige Kompositionen und Motetten. Mit dem Zusatz „vulgaribus“ bezieht sich das Verbot streng genommen auf die volkssprachig textierten Motettenstimmen, wie sie im musikalischen Repertoire des 13. und 14. Jahrhunderts besonders häufig anzutreffen sind. Diese Deutung ist für Musikhistoriker seit jeher selbstverständlich gewesen. Freilich waren im 14. Jahrhundert die Leser von *Docta sanctorum patrum* nicht immer mit diesen speziellen und fachliche Kenntnisse erfordernden Gegebenheiten befasst. In Gegenden, in denen man französische Motetten wenig oder gar nicht kannte – und dazu zählte das deutsche Reich⁷³ –, ließ sich der Terminus auf Motette allein einengen. Aus mittelalterlichen Wörterbüchern erhalten wir einschlägige Hilfestellung. Der seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verbreitete *Vocabularius optimus* schlägt als Übertragung des Adjektivs „vulgaris“ auch gar nicht „volkssprachig“, sondern „ghemeenlick“, also „gemein“ oder „gewöhnlich“

⁷⁰ Ebd., S. 132–134.

⁷¹ Körndle, „Was wußte Hoffmann?“, S. 84; Blackburn, S. 90–92.

⁷² Ercole Bottrigari, *Il trimerone de' fondamenti armonici, ouero lo essercitio musicale, giornata terza* (I-Bc, MS B44, fol. 85-142; hier: fol. 88).

⁷³ In Traktaten aus diesem Bereich wird dies ersichtlich, etwa bei folgenden Texten: Johannes Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 1 (1918–19), S. 331–345, hier: S. 336; Lorenz Welker, „Ein anonymer Mensuraltraktat in der Sterzinger Miszellen-Handschrift“, in: *AfMw* 48 (1991), S. 274–281, hier: S. 281; Josef Reiss, „Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)“, in: *ZfMw* 7 (1924–25), S. 261–264, hier: S. 261.

vor. Dem mit der ursprünglichen Sache nicht vertrauten Rezipienten der Bulle – etwa einem Kanoniker oder einem Mönch – hat sich also der Sinn „volkssprachige Motette“ vermutlich gar nicht erschlossen, sondern eher eine Bedeutung wie „gewöhnliche Motette“ oder vielleicht noch „vulgäre Motette“ aufgedrängt. Es verwundert daher kaum, dass sich in den Marginaleintragungen der Kanonisten diese Auffassung vom Verbot Johannes' XXII. niederschlagen konnte. So schreibt eine aus dem Leipziger Predigerkloster stammende Quelle⁷⁴ an den Rand „de discantu et mutetus“, eine andere, aus Münster kommende Handschrift⁷⁵ schiebt zwischen „motetis“ und „vulgaribus“ das Kürzel für „alias“ („motetis alias vulgaribus“) und zeigt damit, dass die Wortkombination hier nicht als Subjekt mit Adjektiv begriffen worden ist. Wenn der Begriff „motette“ oder „mutetus“ überhaupt geläufig war, dann verstand man darunter eine einfache mehrstimmige Komposition, die sich möglicherweise synonym mit dem Begriff „discantus“ benennen ließ. Darüber hinaus veranschaulichen auch Wörterbücher aus dem französischen Sprachbereich wie wenig „vulgaris“ als volkssprachig verstanden wurde. So erklärt der *Dictionarius familiaris et compendiosus*⁷⁶ „vulgaris“ mit „popularis“, „publicus“ oder „communis“, trifft sich also hierin mit den Übertragungen der deutschen Vokabularien.

b) Aus dem ersten Abschnitt der Bulle geht zweifelsfrei hervor, dass von den Regulierungen ausschließlich die Aufführung von Musik im Gottesdienst betroffen sein sollte. Wenn es also um die Motette geht, kann nur der missbräuchliche Einsatz in der Liturgie gemeint sein und nicht ein generelles Verbot. Es ist also kein Widerspruch darin zu sehen, dass Motettenkomponisten wie Philippe de Vitry oder auch Guillaume de Machaut ausgerechnet von Johannes XXII. anderweitig mit Pfründen versehen worden sind. Diese Angelegenheiten haben nichts mit den Vorgaben der Bulle zu tun. Damit stellt auch die höchst wahrscheinlich für Johannes XXII. selbst geschaffene Motette⁷⁷ *Per grama protho paret / VALDE HONORANDUS EST* kein Hinwegsetzen von Johannes XXII. über eine eigene Verfügung dar, solange eine solche Komposition nicht in der Liturgie verwendet wurde.⁷⁸ Darüber wissen wir allerdings nichts.

c) Zu den Passagen der Bulle, die sich nicht leicht verstehen oder interpretieren lassen, gehört die merkwürdige Formulierung „sub maturo tenore“. Von der älteren Forschung ist sie einerseits einfach als Melodie und andererseits direkt als Tenor wie in einer mehrstimmigen Komposition gedeutet worden.⁷⁹ Klaper nimmt in seiner Version den musikalischen Anspruch aus dem Begriff „tenor“ heraus und übersetzt in Anlehnung an klassisches Latein „sub maturo tenore“ zusammenfassend als „in vollkommenem Zusammenhang“.⁸⁰ Konsultiert man die Quellen, lässt sich diese Interpretation kaum halten. Es steht nämlich – wie oben bereits erwähnt – an dieser Stelle in der hand-

⁷⁴ D-LEu, Ms. 1041, fol. 310v.

⁷⁵ D-Bsb, Lat. Qu. 350, fol. 18v.

⁷⁶ *Dictionarius familiaris et compendiosus: dictionaire latin-français de Guillaume le Talleur*, hrsg. von William Edwards (= *Lexica Latina medii aevi; Corpus Christianorum: Continuatio mediaevalis* 3), Turnhout 2002, S. 423.

⁷⁷ Daniel Leech-Wilkinson, „The Emergence of ‚ars nova‘“, in: *Journal of Musicology* 13 (1995), S. 309–315.

⁷⁸ Vgl. dagegen Klaper, S. 85 f.

⁷⁹ Vgl. hierzu etwa die Übersetzung von Hartmut Möller in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert, Studienbegleitbrief 2*, Weinheim u. a. 1987, S. 78–80.

⁸⁰ Klaper, S. 71 f.

schriftlichen Überlieferung fast durchweg „sub tenore moroso“. Der Begriff „morusus“ führt doch wieder in den engeren musiktheoretischen Kontext. „Morusus“ als Adjektiv oder „morose“ als Adverb bzw. das Substantiv „Morositas“ erscheinen im Mittelalter regelmäßig als Erläuterung zur Singweise des Gregorianischen Chorals im Sinne von langsam, meist in der Formulierung „cum modesta morositate“. Die Belegstellen hat Michael Bernhard ausführlich dargelegt.⁸¹ Die von Bernhard zitierten neun Quellen zu liturgischen einstimmigen Gesängen zeigen alle die Vorschrift, es solle langsam und bedächtig gesungen werden. Daher möchte ich hier vorschlagen, „sub tenore moroso“ als „mit langsamen Melodien“ zu übertragen. Die Vorschrift zu langsamem Singen ergäbe auch das nötige Gegenstück zu dem Vorwurf „Currunt enim et non quiescunt“, der wenig später folgt.

d) Papst Johannes XXII. formuliert in seiner Bulle Strafen für Vergehen gegen die erlassenen Vorschriften. Von Fällen, in denen etwa ein Musiker wegen *Docta sanctorum patrum* angeklagt und gegebenenfalls bestraft worden wäre, wissen wir freilich bisher nichts. Allerdings hat auch noch kein Musikhistoriker danach gesucht. Der Kunstgeschichte liegen einige solcher Fälle vor, worauf Jörg Traeger hingewiesen hat: 1456 malte etwa Mantegna im Fresko der Himmelfahrt Mariens hinter dem Altar der Ovetari-Kapelle (Padua, Eremitani) aus „perspektivischen Gründen“ statt zwölf Aposteln nur acht, weshalb er vor Gericht gestellt wurde. Der Prozess fand vor einem weltlichen Gericht statt. Das Urteil ist allerdings nicht überliefert.⁸² 1573 vollendete Paolo Veronese das Letzte Abendmahl im Refektorium von SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Da Veronese das Thema eigenwillig erweitert hatte, unter anderem durch einen Mann mit Zahnstocher und etlichen deutschen Landsknechten, wurde er vor die Inquisition zitiert und dazu verurteilt, die betreffenden Stellen innerhalb von drei Monaten zu ändern. Veronese formulierte stattdessen den Titel des Werkes in „Gastmahl im Hause Levi“ um.

e) Ein gewisses Problem bereitet nach wie vor die nun mehrfach angesprochene Übersetzung. Die zuletzt von Klaper vorgelegte Fassung orientiert sich deutlich am klassischen Latein. Alternativ soll hier eine Übertragung angeboten werden, die unter Einbeziehung mittelalterlicher Wörterbücher entstanden ist. Diese Übersetzung sei hier ausdrücklich als Versuch gekennzeichnet, der den verfügbaren Wortschatz im Latein des späten 14. und des 15. Jahrhunderts einsetzt, um in den Prozess des Verstehens eindringen zu können. Dabei muss selbstverständlich gefragt werden, von welchen Kreisen die bekannten Vokabularien genutzt wurden. Allein die aus den zahllosen erhaltenen Exemplaren ablesbare weite Verbreitung lässt eine reiche Rezeption erahnen. Die verschiedenen Redaktionen des *Vocabularius Ex quo* beziffern einen Gesamtbestand von heute noch fast 280 Handschriften, dazu kommen frühe Inkunabeln und weitere gedruckte Ausgaben seit dem späten 15. Jahrhundert.⁸³ Auch vom *Vocabularius optimus*

⁸¹ Michael Bernhard, „Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das *Lexicon Musicum Latinum* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften“, in: *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 63–77, besonders S. 70–77.

⁸² Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, S. 403.

⁸³ *Vocabularius Ex quo. Überlieferungsgeschichtliche Ausgabe*, hrsg. von Bernhard Schnell u. a., Bd. 1 Tübingen 1988, S. 119, 136, 165, 176, 185 und 206; Bernhard Schnell, „Spätmittelalterliche Vokabularienlandschaften. Ein Beitrag zur Text- und Überlieferungsgeschichte des ‚Vocabularius Ex quo‘, des ‚Vocabularius Lucianus‘ und des ‚Liber ordinis rerum‘“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Sonderheft zum Band 122: Regionale Literaturgeschichtsschreibung, hrsg. von Helmut Tervooren und Jens Hausteijn, Berlin 2003, S. 158–177, hier: S. 159.

existieren immerhin noch 20 Manuskripte.⁸⁴ Dennoch erlaubt die bloße Anzahl noch keine Rückschlüsse auf den Bildungshorizont und die Einsatzbereiche seiner Benutzer. In der Tat konnte Klaus Grubmüller den Kontext für den *Vocabularius Ex quo* dahingehend aufhellen, dass wir einen Einblick in Überlieferung und Verwendung erhalten.⁸⁵ Eine nicht geringe Anzahl der einschlägigen Bücher ist von Schülern oder Studenten nach Diktat niedergeschrieben worden.⁸⁶ Als Besitzer konnte Grubmüller Weltpriester, Schulmeister, aber auch Bibliotheken von Klöstern ausfindig machen.⁸⁷ Weiterhin wies er nach, dass der Pforzheimer Kantor Burkard von Eßlingen über einen *Vocabularius Ex quo* verfügte.⁸⁸ Bernhard Schnell präziserte für einen Überlieferungsstrang („K-Redaktion“) den Redaktions- und Benutzerkreis auf Klöster im Bereich des heutigen Südbayern und Österreich.⁸⁹ Mit diesen Rezipienten treffen wir auf genau jene Kreise, die großer Wahrscheinlichkeit nach im Bereich Liturgie und Kirchenmusik auch der Bulle Johannes' XXII. begegnen mussten. Ihre Interpretation von *Docta sanctorum patrum* könnte also durchaus in die Richtung gegangen sein, wie es die hier vorgelegte Übertragung bietet (Texttafel im Anhang).

Schon mit einem solchen Übersetzungsprovisorium wird deutlich, wie leicht aus einer der kursierenden lateinischen Textfassungen eine Interpretation entstehen konnte, die vielfach von dem abweicht, was die moderne musikwissenschaftliche Hermeneutik bieten will. Damit wird auch plausibel, wie manche Marginalglossen des 14. und 15. Jahrhunderts zu der radikalen Auffassung gelangen konnten, Papst Johannes XXII. habe den Discantus in der Kirchenmusik vollständig verboten, zumal wenn die Autoren ohnehin einer Reformrichtung nahe standen, die mehrstimmige Musik aus der Kirche verbannen wollte.

Dementsprechend sollte es nicht länger als eigenartig hingestellt werden, dass seit dem frühen 16. Jahrhundert von Kommentatoren aus der *Constitutio Johannes' XXII.* ein Motettenverbot herausgelesen worden ist. In der Tat erscheint der Begriff „motetus“ in der Bulle in negativem Kontext. Später hat man sich ganz wörtlich darauf bezogen. Auf die spitzfindige Diskussion um die Sprache der Motetten, die ja bei Johannes auch gemeint war, verzichtete man selbstverständlich, wenn man „vulgaris“ überhaupt als „volkssprachig“ und nicht im Sinne von „gewöhnlich“ interpretierte.

Dagegen konnten die mehrstimmige Messe und auch Propriumskompositionen unter die von Johannes XXII. erlaubten „*Consonantiae*“ fallen. Womöglich ist es aber kein Zufall, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Orten Proprien auftauchen, die den choralen Cantus firmus im Bass enthalten, also die Konsonanzen über dem Choral aufbauen. Während wir also in den ersten 150 Jahren nach dem Erlass der Bulle eine divergierende Interpretation beobachten können, sehen wir bei den gedruckten Ausgaben eine weit ausgreifende Wirkung. Anscheinend erblickte man in der Er-

⁸⁴ Bremer, Bd. 1, S. 5.

⁸⁵ Klaus Grubmüller, „*teutonicum subiungitur*. Zum Erkenntniswert der Vokabularien für die Literatursituation des 15. Jahrhunderts“, in: *Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung. Beiträge der Würzburger Forschergruppe zur Methode und Auswertung*, hrsg. von Kurt Ruh, Tübingen 1985, S. 246–261.

⁸⁶ Ebd., S. 250.

⁸⁷ Ebd., S. 253–257.

⁸⁸ Ebd., S. 250.

⁸⁹ Schnell, S. 168–175.

laubnis einfacher Konsonanzen die Vorgabe für die Beschaffenheit der liturgischen Musik. Zugleich konnten Kompositionen, die unter der Rubrik „Motette“ geführt wurden, vom Gottesdienst ausgeschlossen werden.

Chappuis 1500

Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet.

Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt.

Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur,

in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent.

Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur.

Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi discernuntur ad invicem, obfuscentur.

Frankreich 14. Jahrhundert (I-Rvat, Vat. lat. 1404)

Docta sanctorum patrum decrevit auctoritas ut in diuine laudis officiis que debite servitutis officio uel obsequio exhibentur cunctorum mens uigilet sermo non cespitet et modesta psallentium grauitas placida modulatione decantet.

nam in ore eorum mens resonabat sonos dulces, quippe omnino sonus in ore psallentium resonat cum deum corde suscipiunt letantur uerbis in ipsum, quoque cantibus deotionem attendunt,

inde etenim in ecclesiis dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium excitetur,

in hoc nocturnum diurnum[que] officium missarum celebritates assidue clero ac populo sub tenore moroso distincte psalluntur quod traditione sequitur ut eadem distinctione collibeant maturitate proficiant.

sed nonnulli noue scole discipuli, de temporibus mensurandis inuigilant, nouis intendunt infingere suas quam cantare in semibreues malunt minimas ecclesiastici cantus notulas percutiuntur.

nam melodie loquetis intersecant discantibus lubricant triplis et motetis uulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorant super quo edificant thonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt, [t]ame[n] ex earum multitudine notarum ascensiones pudice discentionemque temperate plani cantus quibus toni ipsi decernuntur ab inuicem obfuscentur.

Übertragung (nach I-Rvat, Vat. lat. 1404)

Die gelehrte Autorität der heiligen Kirchenväter hat festgesetzt, dass in den Gottesdiensten, die mit gebührender Dienstbarkeit erboten werden müssen, der Geist aller Teilnehmer wach zu sein hat, dass ihre Sprache nicht straucheln darf und dass der bescheidene Ernst beim Singen der Psalmen dieselben mit gemäßigter Melodie vortragen soll,

denn in ihrem Munde lässt der Geist die süßen Klänge widerhallen, denn jeder Klang hallt im Munde der Singenden wider, wenn sie Gott in ihrem Herzen empfangen; während sie die Worte aussprechen, berücksichtigen sie zugleich mit den Gesängen die Andacht zu Gott.

Darum also wird der Psalmengesang in den Kirchen Gottes vorgeschrieben, um die Andacht der Gläubigen zu erwecken.

Im Stundengebet bei Nacht und Tag sowie bei den Messfeiern werden unablässig vom Klerus und vom Volk sorgfältig auf einer langsamen Melodie* gesungen, was der Tradition entspricht, damit diese Unterscheidung Gefallen und die altbewährte Art Freude hervorruft.

[* Nach den mittelalterlichen Vokabularen *Ex quo* und *Optimus* bedeutet „tenorare“ soviel wie „untersingen“. Daher könnte „tenor“ als „Untergesang“ oder sogar „Unterstimme“ übertragen werden.]

Weil aber einige Anhänger einer neuen Schule auf das Messen der Zeit achten, nach Neuem trachten und lieber Eigenes erfinden sowie in Semibreves und Minimen singen, zerstückeln sie die kirchlichen Melodien in kleinste Notten.

Sie zerschneiden die Melodien nämlich mit Geschwätz und machen sie mit Diskant schlüpfzig; sie stampfen sie mit Tripla und gewöhnlichen Muteten derart platt, dass sie bisweilen auf das Fundament aus dem Antiphonar und Graduale hochmütig herabschauen und gar nicht mehr wissen, worauf sie bauen. Sie kennen die Kirchentöne nicht, können sie nicht unterscheiden und bringen sie durcheinander; unter dem Gewimmel ihrer Noten werden die züchtigen Aufwärtslinien und die maßvollen Abwärtsbewegungen des cantus planus, durch die sich die Gesänge in den einzelnen Kirchentönen schließlich voneinander unterscheiden, verdunkelt und herabgewürdigt.

Chappuis 1500

Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia proplatur.

Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.

Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus; hoc relegare, immo prorsus abiciere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus.

Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat.

Si quis vero contra fecerit, per ordinarios locorum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per praepositos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi vel similibus pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate huius canonis puniatur.

Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum. Avinioni Pontificatus Nostri anno IX.

Frankreich 14. Jahrhundert (I-Rvat, Vat. lat. 1404)

Currunt enim et non discernunt; aures inebriant et non medentur gestibus simulant quod depromunt quibus devotio quaerenda contemnitur in latuiva appellatur

non enim frustra inquit e[?]elibencius lacivus animus ut lascivioribus delectatur modis uel eadem sepe audiens emollitur et frangitur.

hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus licet relegare immo prorsus abiciere, et ab eadem dei ecclesia profugari efficacius properamus.

quod eciam de fratrum n[ost]ro[rum] consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel hiis similia in diu[er]s[is] officiis praesertim horis canonicis, uel cum missarum solennia celebrantur, attemptare presumat.

Si quis uero contra fecerit, per ordinarios locorum, ubi ista commissa fuerint, uel deputandos ab eis in exemptis, in v[er]o non exemptis non per prepositos seu prelatos suos ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi similibus pertinere dignoscitur uel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per viij dies auctoritate huius canonis puniatur.

per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue in solennibus in missis et praefatis diuinis officiis aliquae consonantie quae melodiam puta sapiunt octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, nichil de bene [me]morata musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantie auditum demulgeant, deuotionem prouocent, et psallentium deo animos corperem conseruant. datum. Auinionni anno IX^o.

Übertragung (nach I-Rvat, Vat. lat. 1404)

Sie eilen nämlich und ruhen nicht; berauschen die Ohren, statt sie zu erquicken und suchen durch Gebärden auszudrücken, was sie vortragen. Dadurch wird die gewünschte Andacht verachtet und Geilheit* hervorgerufen.

[* Sowohl *Ex quo* als auch *Optimus* übertragen „Lascivitas“ mit „Geylheit“. Alternativ könnte „Unkeuschheit“ genommen werden.]

Denn nicht umsonst hat schon [Boethius] gewarnt, dass „ein geiler Sinn entweder immer geilere Melodien zum Genuss braucht oder, wenn er immer wieder dieselben hört, verweichlicht und gebrochen wird“.

Wir und Unsere Brüder haben schon längst erkannt, dass dies einer Korrektur bedarf: Wir beeilen Uns nunmehr, diese Fehlentwicklung zurückzudrängen, ja gänzlich zu unterdrücken und von der Kirche Gottes wirkungsvoller abzuwehren als bisher.

Diesbezüglich legen Wir auf Rat Unserer Mitbrüder ausdrücklich fest, dass niemand von nun an diese oder ähnliche Dinge in den genannten Gottesdiensten, besonders in den kanonischen Stunden oder bei der Messfeier, auszuführen sich herausnehme.

Wenn aber einer zuwider handelt, soll er – autorisiert durch dieses Kirchengesetz – durch die Suspensionierung vom Gottesdienst für acht Tage bestraft werden: entweder durch die Ordinarien der Orte, wo diese Dinge begangen werden, oder durch deren Beauftragte an allen der bischöflichen Gerichtsbarkeit unterstehenden Orten; bei den Exempten durch deren Vorgesetzte oder Prälaten, welchen auch sonst die Maßregelung und Bestrafung dieser und ähnlicher Vergehen und Ausschweifungen obliegt, oder durch deren Vertreter.

Hiermit wollen Wir jedoch keineswegs verbieten, dass bisweilen – besonders an Festtagen in den Hochämtern und im Stundengebet – über dem Gregorianischen Gesang einige Konsonanzen, welche die Melodie also erkennen lassen, wie Oktaven, Quinten, Quartan und derartige Intervalle, ausgeführt werden, und zwar so, dass der Cantus in seiner Ganzheit erhalten bleibt und nichts von dieser wohlgesitteten Musik dadurch verändert wird; und zwar vor allem deshalb, damit Konsonanzen dieser Art dem Ohr schmeicheln, Andacht erregen und die Seelen der zu Gott Singenden körperlich erhalten.

Zu Avignon, im 9. Jahr [1324/25].

BERICHTE

Düsseldorf, 2. und 3. April 2009:

„Eine neue poetische Zeit“. 175 Jahre „Neue Zeitschrift für Musik“

von Michaela G. Grochulski, Gelsenkirchen

Aus Anlass des 175-jährigen Bestehens der *NZfM* fand in den Räumlichkeiten der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste ein von der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. mit den Kooperationspartnern Heinrich-Heine-Institut, Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf und Robert Schumann Hochschule veranstaltetes internationales Symposium in Verbindung mit einer musikalisch-literarischen Abendveranstaltung statt. Die Gesamtkonzeption spiegelte das Programm der *NZfM* konzeptionell wie inhaltlich wider: die Verbindung von Musik und Literatur respektive von Musik- und Literaturwissenschaft. Gefördert wurden die Veranstaltungen von der Fritz Thyssen Stiftung sowie der Strecker-Stiftung und dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM).

Der erste Tag war dem Themengebiet *NZfM* im engeren Sinne gewidmet: Umfeld des Gründungszeitraums und -ortes wurden erarbeitet, um dann in einem weiteren Schritt die Bedeutung einzelner Aspekte und Facetten bis hin zur philologisch relevanten Fragestellung nach einer „Fassung letzter Hand“ zu beleuchten. Es zeigte sich u. a., dass die *NZfM* ihrerseits Vorbild für andere Zeitschriften war. Darüber hinaus wurde die Konzeption der Schumann'schen Zeitschrift thematisiert. Dabei wurde deutlich, dass die Gründung und Ausrichtung der *NZfM* im Zusammenhang mit der damaligen Musik-Zeitschriften-Landschaft gesehen werden muss, von der sich die Redakteure formal wie inhaltlich absetzen wollten. Samuel Weibel (Bern) betrachtete dabei speziell das Jahr 1834. Michael Beiche (Düsseldorf) verglich *NZfM* und *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AmZ*) vor dem Hintergrund des Romantik- und Poesiebegriffs. Anhand der Dresdner Jahre Schumanns, die in der bisherigen Forschung ein Desiderat darstellen, machte Hans-Günter Ottenberg (Dresden) deutlich, wie stark Schumann die Dresdner Tagespresse rezipierte und welche Bedeutung sie für ihn hatte. Isabell Brödner (Düsseldorf) gab anhand des Portobuchs von Robert Schumann interessante Einblicke in die penible Arbeitsweise des Redakteurs und zeigte zudem, wie bedeutsam diese Quelle für die Inhalte verschollener Briefe sein kann. Mit den den einzelnen Nummern der *NZfM* vorangestellten Mottos beschäftigte sich Kazuko Ozawa (Krefeld). Sie untersuchte diese im Hinblick auf Vorbilder, Themen, Funktion und Wirkung und zeigte, wie sie mit Zeit- oder persönlichem Geschehen in Verbindung stehen. Johanna Steiner (Bremen) widmete sich den musikalischen Beilagen der *NZfM* im Hinblick auf Vorbilder, Ziele und Gestaltung. Der Bereich der teilweise intertextuellen Rezeption der Zeitschrift, auch bedingt durch einen internationalen Korrespondentenring, wurde von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Thomas Synofzik (Zwickau) erarbeitet. Anhand der mehrbändigen Ausschnittsammlung „Zeitungsstimmen“ zeigte Ute Bär (Zwickau), welche Themenfelder Schumann sammelte, teils auch mit Kommentaren versah und wie vor diesem Hintergrund die Fassungsfrage in den von Martin Kreisig herausgegebenen *Gesammelten Schriften* (1914) zu bewerten ist. Dass Schumann nicht ausschließlich für die *NZfM*, sondern auch als Rezensent für Leipziger Tageszeitungen arbeitete, wurde von Helmut Loos (Leipzig) vorgestellt. Die wesentliche Frage nach der „Fassung letzter Hand“ und ihrer Bedeutung beleuchtete Bodo Bischoff (Berlin/Kassel) anhand einer Synopse von in unterschiedlichen Jahren verfassten Artikeln Schumanns. Dabei zeigte sich einmal mehr, wie sehr Schumann Texte an seinen Adressaten und Veröffentlichungsorganen orientierte, so dass letztlich der Begriff der Fassung nicht mehr adäquat erscheint. Akio Mayeda (Wien) beschloss den wissenschaftlichen Teil des ersten Konferenztages mit einer Analyse des kompositorischen Werkes von Schumann vor dem Hintergrund des dauidsbündlerischen Gedankenguts.

Die musikalisch-literarische Abendveranstaltung stand ganz im Zeichen der Kongress-Idee einer „literarischen Umsetzung musikalischer Erfahrungen“ und der Verdeutlichung des Schumann'schen Anliegens, die *NZfM* möge „Multiplikator von Kompositionen auch durch musikalische ‚Beilagen‘“ sein, die zudem von jungen Nachwuchsmusikern vorgetragen wurden. Dazu wählte man Kompositionen, die in der Zeitschrift abgedruckt waren oder mit ihr in anderem Zusammenhang stehen. Hanns-Josef Ortheil (Hildesheim) las aus *Die weißen Inseln der Zeit* den autobiographischen Essay „Fantasie in C-Dur“. Fiktion, romantischer Diskurs und Autobiographie gehen hier fließend ineinander über. Der Autor spielt mit dem romantischen Unsagbarkeits-topos und stellt den Protagonisten als Ausdrucksmusiker im Stile von Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* dar. Ortheils Essay nahm auf einer literarischen Metaebene exemplarisch vorweg, was im Referat von Monika Schmitz-Emans (Bochum) am folgenden Tag über die Davidsbündler als Fiktion gesagt werden sollte: Robert Schumann als Prototyp des romantischen Schriftstellers, der Mensch und die Kunstfigur verselbstständigen sich und werden letztlich zum Gegenstand der Erinnerung, wobei sich die beiden Figuren des Essays im Unterschied zu den Davidsbündlern im letzten Schritt wieder einander annähern.

Der zweite Tag stand unter dem Motto „Der über Musik schreibende Komponist“. Hier wurde die Interdisziplinarität von Musik- und Literaturwissenschaft besonders deutlich oder, um es mit Ulrich Konrad zu formulieren: der dialektische Diskurs zwischen dem Eigentlichen (Musik) und Uneigentlichen (Schriften u. a.). Dass sich im 19. Jahrhundert neben Schumann zahlreiche Doppelbegabungen fanden und sich diese auf unterschiedliche Weise ausdrückten, wurde in der thematischen Anlage des zweiten Konferenztages deutlich. Nicht zuletzt zeigte sich auch, inwieweit Schreiben über Musik von Korrespondenten oder Dritten Auswirkungen auf die Ausrichtung einer Zeitschrift haben und wie man dieses als Instrumentalisierungsmöglichkeit nutzen kann.

Ulrich Konrad (Würzburg) gab mit einem grundlegenden Referat einen Überblick über die Problematik des Verständnisses von deutschsprachigen Komponistenschriften. Hierbei geht es nicht nur um die unterschiedlichen Möglichkeiten dessen, was als Komponistenschrift bezeichnet werden kann und deren Inhalte, sondern auch um die Funktion, die diese Schriften im 19. Jahrhundert erfüllten: Sie dienten als bürgerliche Legitimation der praktischen Kunst. Armin Koch (Düsseldorf) widmete sich einigen nicht über Musik schreibenden Komponisten und zeigte anhand von Mendelssohn Bartholdy, Bruckner und Brahms auf, wie unterschiedlich Haltung und Motivation im Hinblick auf ein Nicht-Schreiben begründet sein können und wie widersprüchlich bzw. inkonsequent sie teilweise umgesetzt worden sind. Bernd Kortländer (Düsseldorf) erläuterte den von Schumann eingeführten und auf Ironie als künstlerische Haltung zielenden Begriff des Heinismus und stellte anhand dessen die unterschiedliche künstlerische Haltung Schumanns und Heinrich Heines als Musikkritiker dar. In seinem Beitrag über die geplante Herausgabe einer Zeitschrift durch Carl Maria von Weber und Gottfried Weber entwickelte Oliver Huck (Hamburg) den Entwurf einer Zeitschriftentypologie, den er der Zeitschrift Webers gegenüberstellte. Daraus wurde ersichtlich, dass diese als ein deutlicher Gegenentwurf zur *AmZ* geplant war und Musikwissenschaftliches, vornehmlich Instrumentenkundliches, mit Feuilletonistischem verbinden sollte. Dem Beitrag zum Redakteur Carl Maria von Weber folgte einer über ihn als Schriftsteller. Sikander Singh (Düsseldorf/Weimar) beleuchtete vor dem Hintergrund der frühromantischen Diskurse Webers Fragment *Tonkünstlers Leben* und E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* und zeigte, dass *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe den gattungsgeschichtlichen und auf die Gattung des Musikerromans erstmals übertragenen Bezugspunkt bilden. Yvonne Wasserloos (Düsseldorf) beschäftigte sich mit der Rezeption der *NZfM* in Skandinavien und gab Einblicke in die redaktionelle Arbeit der Zeitschrift *Nordiske Musikblade*, die von Grieg, Horneman und Söderman herausgegeben wurde und sich ausschließlich der Erstedition von Musikstücken widmete, unter der Voraussetzung, dass sie „originell“ und „von hohem künstlerischen Wert“ seien. Vor dem Hintergrund der These, die Romantik sei eine Literatur der Entgrenzung und Transgression, beleuchtete Monika Schmitz-Emans den Davidsbund als literarische Fiktion und sah in Robert Schumann den Prototyp des romantischen Schriftstellers, der in seinen Protagonisten den Topos der Lebendigkeit, Offenheit, Entgrenzung aufgreife, im Laufe der Zeit Menschen und Kunstfi-

guren auseinanderleben und sich verselbstständigen lasse. Diesen Prozess, der mehrere Phasen beinhalte, durchliefen letztlich auch die Schriften Schumanns bis zur Ausgabe der *Gesammelte[n] Schriften über Musik und Musiker* (1914); dadurch würden sie selbst zum Gegenstand des Gedenkens.

Der letzte Teil des Symposiums widmete sich einigen Mitarbeitern der *NZfM*. Mit ausgewählten Beiträgen Franz Liszts für die *NZfM* befasste sich Rainer Kleinertz (Saarbrücken) und legte dabei dar, dass Liszt zwar einerseits ein gewisses Interesse für Robert Schumann hegte, sich aber andererseits als geschickter Promotor Richard Wagners gegen dessen Willen erwies. In diesem Zusammenhang wurde erneut die Frage nach dem Begriff der Fassung aufgeworfen, da Liszt hierbei auf Texte oder Textpassagen früherer Publikationen für andere Zeitschriften oder Tageszeitungen zurückgriff und diese neu kontextualisierte. Matthias Wendt (Düsseldorf) zeigte Heinrich Dorn als einen angriffslustigen und sehr entschieden zur Sache gehenden Musikschriftsteller, der nicht nur für die *NZfM*, sondern auch für verschiedene Tageszeitungen arbeitete und sich teilweise heftiger Gegenkritik ausgesetzt sah. Dennoch währte Dorns 60-jährige Tätigkeit als Musikschriftsteller so lange wie die keines anderen Zeitgenossen. Auch Richard Wagner gehörte zu den Mitarbeitern der *NZfM*. Wie Klaus Döge (München) belegte, war Wagner zwischen 1834 und 1870 in dieser Zeitschrift präsent. Das geschah entweder durch Rezensionen, Artikel oder Aufsätze, deren bekanntester *Das Judentum in der Musik* ist, oder durch Abdruck von Briefen des Komponisten. Auf verschiedene Weise versuchte Wagner auf die Ausrichtung der Zeitschrift massiven Einfluss zu nehmen und instrumentalisierte dazu besonders Theodor Uhlig. Die Konferenz abschließend beleuchtete Joseph A. Kruse (Düsseldorf) Wagner als Musikschriftsteller und bezog sich dabei auch auf das Selbstverständnis des Komponisten, welches nicht nur in Erzählungen und Berichten, sondern insbesondere in seiner Vorstellung des Gesamtkunstwerks deutlich wird. Dabei sei „Heine der Leitstern Wagners“, unterstützt von starken Einflüssen Jean Pauls und Börnes.

Eine Veröffentlichung der Referate des Symposiums ist im Rahmen der Schumann-Forschungen geplant. Als Projekt des Schumann-Netzwerkes werden Konzert und Lesung 2009 und 2010 auch in weiteren Schumann-Städten (Bonn, Dresden, Leipzig und Zwickau) präsentiert.

Garmisch-Partenkirchen, 5. bis 8. September 2009:

„Richard Strauss im europäischen Kontext“

von Christian Schaper, Freiburg im Breisgau

Anlässlich des 60. Todestags von Richard Strauss und zugleich zur Feier des zehnjährigen Bestehens des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen fand dort vom 5. bis 8. September 2009 die internationale Fachtagung „Richard Strauss im europäischen Kontext“ statt; begleitet wurde sie von einer vierteiligen Konzertreihe, die den Komponisten als Teil eines vielfältig ausdifferenzierten europäischen Kulturraums auch sinnlich erfahrbar werden ließ. Das Tagungsvorhaben, Richard Strauss in verschiedensten europäischen Kontexten zu verorten, löste Ulrich Konrad (Würzburg) bereits im Eröffnungsvortrag exemplarisch ein: Im Ausgang von Strauss' Geburtstagsgabe für Romain Rolland, der Goethe-Vertonung aus dem *West-östlichen Divan* „Durch allen Schall und Klang“ (Rolland als „dem heroischen Kämpfer gegen alle ruchlosen, an Europas Untergang arbeitenden Mächte“ gewidmet), verstand es Konrad, Strauss u. a. im Hinblick auf seine Verbindungen zu Literaten-Kosmopoliten als „Kultur- und Sprachnationalisten in der Nähe des Liberalismus“ zu profilieren.

In der ersten Sektion der eigentlichen Tagung standen Strauss' persönliche und musikalische Beziehungen zu seinen europäischen Zeitgenossen im Mittelpunkt. Während Christian Meyer (Wien) Arnold Schönbergs rückblickende – und bei allen Differenzen gleichwohl differenzierte – Beurteilung seines Verhältnisses zu Strauss anhand von späten Schriftzeugnissen und musikalischen Querverweisen nachzeichnete, entwarf Alexander Becker (Karlsruhe) ein Bild der wechselseitigen Beziehung von Max Reger zu Strauss, die bei schwankendem, aber stets mit der typisch

Reger'schen Vehemenz formuliertem Urteil insgesamt begreifbar wurde als künstlerisches Nähegefühl trotz zum Teil erheblicher ästhetischer Differenzen. Ein ebenso zwiespältiges Verhältnis beschrieb Mathieu Schneider (Straßburg) am Beispiel von Paul Dukas, der sich als Komponist in Stil und Kunstauffassung als durchaus an Strauss orientiert zeigte, als Kritiker dessen Werken hingegen – wohl auch mit Rücksicht auf die Ressentiments seines Publikums – eher ablehnend gegenüberstand. Zwei Referate widmeten sich den diversen Modi der Strauss-Rezeption in Italien: Michele Girardi (Cremona/Pavia) beleuchtete das Verhältnis Giacomo Puccinis zu Strauss als produktive Rivalität, bei welcher der strategischen Ablehnung durch Puccini ein konstantes Interesse und zahlreiche Verbindungen zu Strauss' Opern bis in Details dramaturgischer Gestaltung gegenüberstehen; Giangiorgio Satragni (Turin) präsentierte in einem sehr anschaulichen Vortrag mit Adaption (Ottorino Respighi) und Abgrenzung (Alfredo Casella) zwei diametrale Beispiele für Strauss-Einfluss. Dass es eine stark von Strauss geprägte „generazione dell'ottanta“ auch in Polen gab, führte Stefan Keym (Leipzig) an musikalischen Detailanalysen vor; er bereitete damit den Boden für eine Reflexion über den Begriff der Epigonalität. Und dass Strauss selbst für eine Reihe von finnischen Komponisten gleichsam als Katalysator bei der Findung bzw. Erfindung eines spezifisch nationalen Stils eine Rolle spielte, legte Glenda Goss (Helsinki) überzeugend dar.

Der aufführungsorientierten Seite der Strauss-Wirkungsgeschichte widmete sich die zweite Tagungssektion. Nachdem Raymond Holden (London) einen Überblick über Strauss-Aufführungen in England mit Schwerpunkt auf Strauss' eigenen Dirigaten gegeben hatte, stellte Frits Zwart (Den Haag) die Bedeutung Willem Mengelbergs für die Verbreitung von Strauss' Werk nicht nur in den Niederlanden sowie Mengelbergs akribische Detailarbeit an den Partituren (bis hin zur Uminstrumentierung des *Heldenleben*-Beginns) dar. Clair Rowden (Cardiff) entfaltete rund um Strauss' und Antoine Mariottes *Salome*-Opern das ganze Ausmaß der Pariser „Salomania“ von Gabriel Pierné bis zu Florent Schmitt. Griechenland als weißen Fleck auf der europäischen Musiklandkarte problematisierte Ursula Vryzaki (Athen), indem sie anhand der dortigen Strauss-Reisen, -Dirigate und -Rezeption auf Besonderheiten der griechischen Kulturtradition und die damit zum Teil bis heute verbundenen Schwierigkeiten (etwa schon den Mangel an Spielstätten betreffend) hinwies.

Einen weiteren Schwerpunkt der Tagung bildete die Sektion „Musik und Politik“. Matthew Werley (Oxford) stellte hier Strauss' Entwicklung von einer anfänglichen Fixierung auf nationale Kunstideale bis hin zu einem noch während des Kaiserreichs erreichten „nationalist cosmopolitanism“ dar. Michael Karbaum ging in einem historischen Abriss Strauss' Rolle in den zahlreichen musikalischen Autoren- und Verwertungsgesellschaften ab ca. 1900 sowie deren Positionen zu- und Verflechtungen miteinander nach; Petra Garberding (Huddinge) berichtete über das nationalsozialistische, zur Vorbereitung einer europaweiten Gleichschaltung geschaffene Propagandagremium „Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“, als dessen „Präsident per Dekret“ Strauss fungierte, sowie über die vergleichbare Doppelrolle aus Komponist und Funktionär, die Kurt Atterberg in Schweden innehatte. In Anbetracht von Strauss' musikpolitischer Betätigung vor und während der Zeit des Dritten Reichs entlarvte Albrecht Riethmüller (Berlin) die auch von Strauss viel bemühte Vokabel des ‚Unpolitischen‘ als „Zauberwort“ und forderte eine differenzierte Betrachtung ein, ohne zu relativieren; treffend sprach er dabei im Zusammenhang mit dem Eklat um Stefan Zweig 1935 von einer „Desorientierung“ und Überforderung der Künstler durch den totalitären Zugriff des Regimes. Ulrich Mosch (Basel) wies schließlich auf die vielschichtigen Entstehungsumstände von Strauss' *Metamorphosen* hin, in denen sich offenbar verschiedenste Interessen getroffen haben, darunter auch das der Erwirkung einer Ausreisegenehmigung für Strauss in die Schweiz. Im abschließenden Festvortrag „Richard Strauss und die List der Musikgeschichte“ unternahm Walter Werbeck (Greifswald) eine Rückschau und Gesamteinordnung von Figur und Werk, wobei er Strauss' schöpferische Tendenz ins Grundsätzliche und Katalogische bzw. zur „komponierten Musikgeschichte“ hervorhob.

Hamburg 23. bis 25. Oktober 2009:

„Wagners ‚Siegfried‘ und die (post-)heroische Moderne“

von René Michaelsen, Köln

Richard Wagners Siegfried-Figur hat rezeptionsgeschichtlich schon einiges mitgemacht: zunächst als „durch nichts bedingte und beengte mythische Lichtgestalt“ (Thomas Mann) und in seiner Furchtlosigkeit archetypischer Agent sowohl deutschnational aufgeladener als auch proletarisch-revolutionärer Konzepte des „Heroischen“, später als in seiner ihm selbst nicht einsichtigen Abhängigkeit von den Verträgen und Abhängigkeiten der Götterwelt paradigmatisch die unhintergehbare „Geworfenheit“ des modernen Menschen repräsentierender „Diener des listig Bestehenden“ (Adorno), auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert schließlich nur mehr noch als „Idiot des ‚Rings‘“ (Slavoj Žižek). Grund genug also, die Titelfigur des zweiten *Ring des Nibelungen*-Abends einmal vor dem Hintergrund eines Zeitalters, in dem wohl kaum eine frühere Leitidee so entschieden relativiert worden ist wie die Vorstellung eines klar definierbaren Heldentums, erneut ins Visier zu nehmen.

So lud Tobias Janz, Juniorprofessor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, in Kooperation mit der Hamburgischen Staatsoper, an der Claus Guths Neuinszenierung des *Siegfried* am vorangehenden Wochenende Premiere gefeiert hatte, vom 23. bis 25. Oktober 2009 zum Symposium mit dem Titel „Wagners ‚Siegfried‘ und die (post-)heroische Moderne“ in die Opera stabile, Probebühne und Vortragssaal der Staatsoper gleichermaßen. Nach einer generellen Einführung in das Symposiumsthema durch Tobias Janz begann die Tagung mit zwei Vorträgen aus den Nachbardisziplinen: Dem Althistoriker Mischa Meier (Tübingen) gelang es, auf breiter Quellenbasis zu Wagners Antikenrezeption die Herakles-Gestalt als bislang wenig berücksichtigtes konzeptionelles Vorbild für die Siegfried-Figur zu reklamieren, während Nikolaus Henkel (Hamburg) vom Standpunkt der germanistischen Mediävistik auf Wagners Mittelalter-Rezeption blickte und dabei vor allem die bisher vernachlässigte Rolle des Literaturwissenschaftlers Ludwig Ettmüller stark machte.

Im ersten musikwissenschaftlichen Vortrag des Symposiums plädierte Martin Geck (Dortmund) noch einmal entschieden für die bereits seit den 1980er-Jahren diskutierte und u. a. in Jürgen Flimms Bayreuther *Ring*-Inszenierung szenisch angedeutete kritische These, dass die Verwirklichung der *Ring*-Utopie erst im kunstreligiösen Bühnenweihfestspiel *Parsifal* ihren Zielpunkt finde und dass Siegfried eigentlich – wie Wagner es selbst einmal sagte – „Parsifal hätte werden sollen“. Er untermauerte seine Interpretation mit einer Klangcollage aus dem instrumentalen Schluss der *Götterdämmerung* und den Karfreitagsglocken aus dem *Parsifal*. Richard Klein (Freiburg) kritisierte in seinem Beitrag vor allem eine zu eng auf den Dramentext fokussierte Lesart der politischen Inhalte des *Rings* und trat unter Berufung auf Strategien der Entsemantisierung und der Pluralisierung der musikalischen Zeit in der *Götterdämmerung* für eine Differenzierung der politischen Deutung des *Rings* ein. Den ersten Symposiumstag beschlossen zwei rezeptionshistorisch orientierte Vorträge: Während Ulrich Tadday (Bremen) im Anschluss an ein laufendes Forschungsprojekt die bislang kaum dokumentierte zeitgenössische Wagner-Rezeption in der liberalen deutsch-belgischen Zeitschrift *Die Grenzboten* darstellte, befürwortete Udo Bermbach (Hamburg) die Relativierung eines für das frühe 20. Jahrhundert als gängig angenommenen Siegfried-Bildes, indem er den *Siegfried*-Zyklus des Grafikers Franz Stassen mit seiner verletzlichen, bisweilen fast androgynen Verbildlichung der Figur vorstellte.

Der zweite Tag begann mit Tobias Janz' Blick auf die Gesamtstruktur des *Siegfried* aus der „analytischen Vogelperspektive“, bei dem er vor allem die Valenz des Motivkomplexes Wissen versus Nicht-Wissen für die Partitur vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Historismus untersuchte. Arne Stollberg (Bern) näherte sich daraufhin dem „Waldweben“ aus dem zweiten *Siegfried*-Akt auf biographischer Ebene und konnte kompositorische Details überzeugend auf ein „ästhetisches Schlüsselerlebnis“ Wagners (so der Vortragstitel) zurückführen. Anno Mungen (Thurnau/Bayreuth) schließlich etablierte zunächst ein kultursemiotisches Modell zur Musiktheateranalyse, auf des-

sen Grundlage er sich dann dem Spiel von intra- und extradiegetischer Musik in der Szene des zweiten Akts widmete, in der Siegfried versucht, den Gesang der Vögel zu imitieren. Die Diskussionen kamen an diesem Vormittag und im weiteren Verlauf der Tagung immer wieder auf die Figur des Waldvogels zurück, dessen notorisch uneindeutige Stellung im dramaturgischen Konzept des *Siegfried* Anlass zu vielen engagierten Wortbeiträgen gab und somit die Diskussionen fortan quasi-leitmotivisch durchzog.

Johanna Dombois (Köln) rekurrierte in ihrem die Nachmittagssektion eröffnenden Vortrag insbesondere auf die „Medienadaptabilität“ Wagners und führte anhand von *Siegfried* und darüber hinaus vor, wie Wagners *Ring* Schnittstellen für den Anschluss neuer Medien des 21. Jahrhunderts bereitstellt, an denen ein virtuelles Verständnis von Inszenierung ansetzen kann. Performative Fragestellungen prägten auch die weiteren drei Vorträge des Tages: So installierte Christian Thorau (Frankfurt) in seiner Gegenüberstellung verschiedener Analysen der „Wissenswette“ zwischen Mime und dem Wanderer im ersten *Siegfried*-Akt die Performance-Forschung als Brücke zwischen „klassischer“ Analyse und szenischer Verkörperung, während Hartmut Hein (Köln) am Beispiel der *Siegfried*-Aufnahmen Herbert von Karajans einen Einblick in die Interpretationsgeschichte des Werkes wie in die Konstitution populärer Karajan-Topoi gleichermaßen lieferte, bevor Stefan Mösch (Berlin) in seinem Beitrag zum „Vokalprofil des Heldischen“ anhand früher Tonaufnahmen von Ernst Kraus und Max Lorenz den Wandel des Stimmideals in der Ausführung der Siegfried-Partie nachzeichnete und somit belegen konnte, dass die Konstitution des „Heroischen“ im Gesangsstil durchaus historisch differenziert betrachtet werden muss.

Den abschließenden Vormittag eröffnete ein Vortrag aus der Gender-Forschung: Laurence Dreyfus (Oxford) nahm Siegfrieds mangelnde erotische Begeisterungsfähigkeit insbesondere in der Szene auf dem Brünnhildenfelsen in den Blick und interpretierte diesen Zug der Figur materialreich als kompensatorische Sublimierung von Wagners Rückgriff auf sinnliche Schaffensstimuli (der Fetischcharakter von Wagners Vorliebe für rosa Seide wurde im Anschluss kontrovers diskutiert!). Die Schlusszene stand auch im Zentrum des Referats von Katharina Hottmann (Hamburg), in dem sie anhand der Analyse von Motiven des Fürchtens und Nicht-Fürchtens die Hilflosigkeit der Siegfried-Figur betonte und als Argument gegen ein eindimensionales Heldenbild ins Feld führte. Den Abschluss der Tagung gestaltete Hermann Danuser (Berlin) mit seinem Vortrag zum Thema „Des Wanderers Siegfried: kein Idyll“, in dem er die Begegnung zwischen Großvater und Enkel im dritten Akt nicht nur als „pädagogisches Gespräch“, sondern vielmehr auch als selbstreflexive Spiegelszene verstand, aus der sich Befunde zur kompositorischen Gesamtdramaturgie des *Rings* ableiten lassen.

Die Hinzuziehung jüngerer Forscher erwies sich für die konstruktive und inspirierte Atmosphäre der Tagung als ebenso förderlich wie die Einladung arrivierter Koryphäen aus ganz unterschiedlichen Bereichen der Wagner-Forschung. Eine Publikation der Beiträge ist in Vorbereitung.

London, 19. bis 21. November 2009:

„Purcell, Handel & Literature“

von Matthew Gardner, Heidelberg

Anlässlich der Jahresfeier zum 350. Geburtstag Purcells und 250. Todestag Händels veranstalteten das Institute of Musical Research, das Institute of English Studies, die Departments of Music and Literature der Open University, das Handel Institute, die Purcell Society und die Royal Musical Association gemeinsam das Symposium „Purcell, Handel & Literature“ im Senate House der University of London. Vorträge von Kollegen aus Großbritannien, Deutschland, den USA, Irland, Italien, Holland und Frankreich waren zu hören. Mehrere Beiträge verbanden die zwei Komponisten über die Brücke der Literatur, besonders durch die Werke von Dryden, Congreve und Milton, und die Wechselwirkung zwischen Musik und Literatur war ebenfalls ein prominentes wiederkehrendes Thema.

Die Vorträge begannen am Donnerstagnachmittag in einer Plenary Section mit einem Beitrag von Martin Neary, der über die Feiern zu Purcells 300. Todestag im Jahr 1995 sowie die Entwicklungen in den Aufführungen von Purcells Musik seit 1995 berichtete. Andrew Pinnock und Bruce Wood sprachen über Drydens Pläne zu *Alexander's Feast* als einen Versuch einer englischen Oper, der erst bei Händel (1736) fast erfüllt wurde. Bei der zweiten Sektion des ersten Tages wurde die Konferenz in Parallelsektionen geteilt mit einer Sektion über „The Semi-Opera Problem“ mit Vorträgen von Wolfgang Hirschmann und Julia und Frans Muller und einer weiteren über „St Cecilia“; Bryan White hielt hierzu einen interessanten Vortrag über die Cäcilienfeiern in London zwischen 1683 und 1700, einen Bereich, in dem erneute Arbeit überfällig ist – die letzte größere Studie zu diesem Thema stammt von William Henry Husk, veröffentlicht 1857. In der John Coffin Memorial Fund Lecture ging die Opernübersetzerin Amanda Holden auf ihre Erfahrungen als Übersetzerin für die English National Opera und die Inszenierungspraxis von Händel-Opern (u. a. *Partenope* und *Serse*) ein.

Am Vormittag des zweiten Tages befasste sich John Roberts mit den Anfängen von Oratorien, die auf der heiligen Schrift basierten, während Ruth Smith einen Vortrag über die Rolle von *il Moderato* in *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* hielt. In der Parallelsektion zu „Antiquity und Classicism“ sprach Reinhard Strohm über „Handel and the uses of Antiquity“. Anthony Hicks hielt in der zweiten Sektion des Tages einen faszinierenden Vortrag über die Zitiermarkierungen und die gedruckten Textbücher für Händels Oratorien (besonders die Libretti von Thomas Morell) und beleuchtete die verschiedenen Bedeutungen von Anführungszeichen. Die dritte Sektion enthielt u. a. Vorträge von Konstanze Musketa über Händel und die deutsche Dichtung und, in der Parallelsektion, von Andrew Shryock, der über die Textbücher für Händels Oratorien und seinem Publikum sprach. In der Plenary Section, die die Vorträge für den zweiten Tag beschloss, ging Roger Savage auf Purcells Dichter ein, bevor in zwei kurzen Präsentationen laufende Projekte vorgestellt wurden: Donald Burrows berichtete über das „Handel Documents“-Projekt, das voraussichtlich Ende 2011 als neues Referenzwerk alle greifbaren Händel-Dokumente bereitstellen wird, und die Purcell Society über den aktuellen Stand der Purcell-Edition.

Am dritten und letzten Tag der Konferenz bestand der Vormittag aus zwei Gruppen von zwei Parallelsektionen mit Vorträgen über Händels *Accompagnato*-Rezitative in den Oratorien von Liam Gorry, „The role of Handel's music in German fictional literature“ von Annette Landgraf sowie „New modes of inward and outward contemplation in Handel's *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*“ von Matthew Badham, der sehr gut an Ruth Smiths Vortrag über *L'Allegro* des vorherigen Tages anknüpfte. Am Nachmittag des letzten Tages stand eine Plenary Section mit Vorträgen über „Restoration Shakespeare and music“ von Christopher Wilson und „The cantata as diary“ von Ellen T. Harris an, danach eine Panel Section von drei Mitarbeitern (Berta Joncus, Žak Ozmo und Vanessa Rogers) des Ballad Opera Project (Oxford University) mit interessanten Kommentaren zu der Verbreitung von Händels Musik im populären Theater. Besonders schön war auch, dass jüngere Forscher und Promotionsstudenten (Shryock, Badham, Gorry) die Möglichkeit hatten, Vorträge zu halten.

An allen drei Abenden der Konferenz wurde ein Begleitprogramm organisiert: zuerst ein festliches Abendessen, bei dem die Möglichkeit bestand, mit Kollegen länger zu reden und vor allem Kollegen aus verwandten Forschungsgebieten kennenzulernen. Am zweiten Abend wurde ein Empfang im Foundling Museum veranstaltet, bevor das Avison Ensemble mit Werken von Händel, Vivaldi und Avison konzertierte. Am dritten Abend gab es einen Empfang im Handel House Museum in Brook Street, wo die neue Ausstellung „Mr Handel's Friends“ zu sehen war, danach ein Konzert des Solomon Choir and Orchestra mit Musik für die Heilige Cäcilia von Purcell, Draghi und Händel. Besonders interessant war es, die Draghi- und Händel-Vertonungen von Drydens *Song for St Cecilia's Day* (1687) nacheinander hören zu können.

Insgesamt brachten die hohe Qualität der Vorträge, die ausgezeichnete Organisation und die schönen Konzerte mit Empfang das Händel- und Purcell-Gedenkjahr zu einem festlichen und angemessenen Abschluss. Eine Veröffentlichung der Vorträge ist geplant.

Thurnau, 19. bis 21. November 2009:

„Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Musik, Tanz, Theater, Performance und Film“

von Stefan Strötgen, Bonn

Bewegungen als gemeinsames Merkmal hör- und sichtbarer Phänomene in Künsten und (ihren) Medien sind ein Megathema in Wissenschaft und Praxis. Jedoch fand ein Austausch zwischen den Disziplinen bislang eher sporadisch statt, weswegen die innerhalb von Fächergrenzen entwickelten Methoden ihre Verwandten nur selten zu Gesicht bekamen. Ziel des vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloss Thurnau veranstalteten dreitägigen ‚Gedankenmarathons‘ war es daher, die interdisziplinäre Methodendiskussion durch die Zusammenführung von insgesamt 46 Referenten aus unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen und der Praxis zu befruchten und so neue Forschungsperspektiven zu eröffnen.

Einen ersten Eindruck von der Bandbreite der Thematik gab die Einführungssektion am Donnerstag am Beispiel der Musik Johann Sebastian Bachs in verschiedenen Kontexten. Anno Mungen (Bayreuth/Thurnau) veranschaulichte anhand einer Aufführungsanalyse von Herbert Wernickes *actus tragicus*, dass bildliche und musikalische Bewegung auf vielfältige Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden können und dass es gerade die dabei entstehenden Bewegungsüberlagerungen sind, die eine besondere Faszination ausüben. Tobias Plebuch (Berlin) deckte frappierende Parallelen im filmischen Einsatz von Bachs *Drittem Brandenburgischen Konzert* in Oskar Fischingers *Motion Painting No. 1* und der Toccata BWV 565 in Disney's *Fantasia* auf, die offenkundig von einem musikanalytischen Zugang der Filmemacher zur Gestaltung der Bildebene herrührten. Hanno Siepmann (Berlin) gab einen Einblick in das Aufführungskonzept seines Stücks *Kantate 21* (Berlin 2009) für Chor und Klavier, bei dem er ausgehend von den Partituren über Umschichtungen und Auflösungen der Gesangsstimmen in Kombination mit verschiedenen Bewegungsarrangements der Darsteller zu sich ständig verändernden Gesamteindrücken gelangte. Stephanie Schroedter (Bayreuth/Thurnau) beschrieb das Zusammenspiel gestischer und figürlicher Aspekte von Musik und Tanz bei Choreographien zu Kompositionen Bachs und verdeutlichte anhand dieses methodischen Zugangs, wie sich visuelle und musikalische Ebene gegenseitig beeinflussen.

An den beiden Folgetagen fanden vertiefende Betrachtungen in insgesamt drei Blöcken à vier, nach Themenschwerpunkten gegliederten Referatssektionen statt, um das Zusammenspiel von Bewegung, Bild und Musik aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten. Zwei Sektionen widmeten sich dem Verhältnis von Bewegung und Hören, deren Beiträge von Analysen verschiedener Inszenierungskonzepte – z. B. zu den musikbasierten Choreographien von Mark Morris (Stephanie Jordan, London) – bis hin zu dem kognitionspsychologischen Ansatz von Lawrence M. Zbikowski (Chicago) reichten. In ebenfalls zwei Sektionen wurde das vielschichtige Zusammenspiel von Hören und Sehen betrachtet. So verdeutlichte Camilla Bork (Berlin) in ihrem Vortrag anhand der Liebesszene aus Hindemiths *Cardillac* die Orientierung der Komposition an der Kategorie der Geste, während Janice Ross (Stanford) die Bewegungen des Corps de Ballet vor einem sozialästhetischen Hintergrund beleuchtete. Gleich vier Sektionen widmeten sich dem Thema ausgehend von der Musikverwendung in verschiedenen Künsten/Medien, namentlich dem Tanz, dem Theater, dem Film und der bislang kaum beachteten Rolle von Musik und Klang in Computerspielen. Hier wurde insbesondere die Bedeutung von Musik für die Performativität des Spielens in den Vorträgen von Melanie Fritsch (Bayreuth/Thurnau) und David Roesner (Exeter) differenziert durchleuchtet. In den beiden Sektionen zu „Bewegungsgrenzgängen“ wurden ‚Grauzonen‘ der Thematik betrachtet. Beispielsweise zeigte Jin Hyun Kim (Berlin) einige Strategien zur Inszenierung des Körperlichen in interaktiven, digitalen Musikpraxen auf, während Steffen A. Schmidt (Zürich) die wissenschaftlich-methodische Problematik einer gleichzeitigen und insbesondere gleichberechtigten Betrachtung von Musik und Tanz thematisierte. Der Bezug zur Kategorie des Raums wurde in der Sektion „Bewegungs-/Klangräume“ behandelt, wo unter anderem Hans-

Friedrich Bormann (Erlangen) das wechselseitige Verhältnis von institutionell-räumlichen Bedingungen und ästhetischer Erfahrung diskutierte. Einen besonderen Fokus auf die Rolle von „Körper und Darstellung“ legte wiederum eine gesonderte Sektion, in der zum Beispiel Martin Günther (Freiburg) anhand einer historischen Betrachtung des Kunstliedes die Bedeutung von Mimik und Gestik beim Liedvortrag untersuchte.

Neben den wissenschaftlichen Beiträgen stellten auch Vorträge von Praktikern, die Einblicke in ihre Arbeitsweise gaben, einen wichtigen Bestandteil der Konferenz dar. So gab der Schweizer Tänzer und Choreograph Martin Schläpfer unter anderem seiner Überzeugung Ausdruck, man könne mit Tanz Partituren nicht nachbauen, sondern nur etwas hinzufügen, und Heiner Goebbels veranschaulichte anhand einiger Beispiele aus seiner Arbeit Wahrnehmungsirritationen zwischen Sehen und Hören.

Angesichts der vielen Perspektiven, die in den drei Tagen präsentiert wurden, konnten in der Abschlussdiskussion nur einige wenige Punkte hervorgehoben werden, die jedoch die meisten Referate verband. Deutlich wurde nochmals die wechselseitige Regulativwirkung zwischen Klang und Bewegung, indem Klänge einerseits bestimmte Bewegungen nahelegen und andererseits Bewegungen auch als Regulativ für die Wahrnehmung von Klängen fungieren können. Hervorgehoben wurden auch die Bedeutung der Körperlichkeit für die Bewegungswahrnehmung und die Interaktivität von Musikperformances sowie das enge Verhältnis von Bewegung und Zeitauffassung. Neben der näheren Untersuchung dieser Zusammenhänge wurde – speziell mit Blick auf die Musikwissenschaft – für künftige Forschungen insbesondere das Desiderat einer adäquaten Beschreibungsmethode für Musik als klingendes Phänomen betont.

Insgesamt wurde bei der Konferenz deutlich, dass die Untersuchung des Phänomens der Bewegungen zwischen Hören und Sehen in Künsten und Medien nur über einen interdisziplinären Austausch gelingen kann, wozu die Veranstaltung einen inspirierenden Anstoß gab oder wie Matthias Tischer (Berlin) es im Rahmen der Abschlussdiskussion zusammenfasste: „In den letzten Tagen waren die Fächergrenzen weniger streng bewacht. Das hat dazu geführt, dass Methoden entkommen konnten. Diese werden noch befragt, ob sie gut oder böse sind.“ Im Ergebnis führte dies zu einer wissenschaftlich äußerst vielversprechenden Perspektive: „Wir sind mit Antworten gekommen und mit Fragen gegangen“ (Jürg Stenzl, Salzburg).

Oberschützen, 23. und 24. November 2009:

„Joseph Haydns Oratorium ‚Die Jahreszeiten‘“

von Editha Morscher, Graz

Das Institut Oberschützen der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und das Joseph Haydn-Institut Köln richteten im November des vergangenen Jahres ein Symposium zum Oratorium *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn aus. Eine ideale Einführung zu dieser Tagung war durch die Aufführung des Werkes unter der Gesamtleitung von Herbert Weissberg mit SolistInnen und Chor der Kunstuniversität Graz gegeben.

Benjamin Perl (Tel Aviv) widmete sich der Betrachtung des Erhabenen in den *Jahreszeiten*, das in verschiedenen Ausprägungen zu finden ist. Die erhabene Demut vor der göttlichen Allmacht ist in diesem Werk ebenso zugegen wie das fürchterlich Erhabene oder das überwältigend Erhabene. Bernd Edelmann (München) zeigte die Verbindung von Ignaz Scheigers *Das Jüngste Gericht* und Haydns Endzeitvisionen in den *Jahreszeiten* auf. Er verdeutlichte, aus welchen Beweggründen sich Haydn gegen das Sujet Scheigers und für die Zusammenarbeit mit Gottfried van Swieten entschied. Über die Charakteristik des Orchesterklanges machte sich Thomas Schmidt-Beste (Bangor) unter dem Titel „Quakende Frösche, zirpende Grillen und anderer französischer Quark“ Gedanken. Er stellte klar, dass die vielfach zitierten plakativen Klangeffekte der *Jahreszeiten* den Blick darauf verstellen, worin die eigentlichen Leistungen Haydns bezüglich der Instrumentierung lagen, nämlich in der Differenzierung und Ökonomie der Mittel.

Von der textgeschichtlichen Seite näherte sich Marie-Agnes Dittrich (Wien) der Erfolgsnummer „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt“. Durch die Gegenüberstellung wurde ersichtlich, dass vom ursprünglichen Märchen bis zur Version von van Swieten eine starke Entschärfung der sozialkritischen Aspekte stattfand. Petra Bockholdt (Koblenz) thematisierte Aspekte der Tonartendisposition in den *Jahreszeiten* anhand von Umgebung und Stellung der Tonart im Werk, anhand der Besetzungen, Tempi, Ausdehnung, Häufigkeiten und mittels der kompositorischen Arbeit mit und an den Tonarten. Ihre grundsätzlichen methodischen Überlegungen bezüglich der Tonartenkonnotation regten eine lebhaft diskutierte Diskussion an, in der Vorschläge für zukünftige Forschung debattiert wurden. Klaus Aringer (Oberschützen/Graz) konzentrierte sich in seinem Beitrag auf die Orchestereinleitungen, die allen vier Teilen des Werkes vorangestellt sind. Er zeigte, dass Haydn mit diesen Instrumentalkompositionen eine Synthese gelungen ist, die traditionelle Elemente mit zukunftsweisenden vereint.

Im Anschluss an eine Aufführung der *Jahreszeiten* in der Harmoniebearbeitung Georg Druschetzky's durch das Bläserensemble des Instituts Oberschützen unter der Leitung von Gerhard Turetschek widmete sich Bernhard Habla (Oberschützen) einer detaillierten Betrachtung der Harmoniemusikfassungen dieses Werkes. Ulrich Leisinger (Salzburg) zeigte, dass die Aufführung der *Jahreszeiten* in Bückeberg im Jahr 1802 durchaus eine Sternstunde von musikhistorischem Wert für das regionale Musikzentrum war.

Der abschließende Vortrag von Armin Raab (Köln), dem Herausgeber des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe, thematisierte die Besonderheiten der neuen Edition und brachte diese in Verbindung mit der Editionsgeschichte des Werkes. Damit führte er die vorangegangenen Überlegungen zu ihrem gemeinsamen Ausgangspunkt zurück.

Die Referate werden in einem Tagungsbericht veröffentlicht.

Cambridge, 27. und 28. November 2009:

„1948 and All That: Soviet Music, Ideology and Power“

von Christoph Flamm, Saarbrücken

Das oft fatale Verhältnis zwischen Politik und Musik in der Sowjetunion ist, gut drei Jahrzehnte nach deren Auflösung, vielleicht kein ganz heißes Eisen mehr. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Aufarbeitung dieses Themenkreises oder auch nur das Abstecken seiner Grenzen abgeschlossen wären. Im letzten Vierteljahrhundert standen zunächst die Aufdeckung von Repression und (wie auch immer geartetem) künstlerischem Widerstand, dann der vernachlässigte Komplex der Komponistenemigration und schließlich – innerhalb der Länder des ehemaligen Machtbereichs – die geistige Selbstfindung durch das Aufgreifen abgerissener Fäden aus vorsowjetischer Zeit im Zentrum der Forschung, beispielsweise im Bereich der Kirchenmusik. Doch gelegentlich wurde dabei übers Ziel hinaus geschossen: Der Wunsch nach später Aufklärung und Gerechtigkeit hat manchmal auch in der Musikwissenschaft zu unhaltbarer Schwarz-Weiß-Malerei im Sinne von Täter-Opfer-Szenarien geführt. Dass dieses Stadium im Wesentlichen überwunden ist, die Strukturen zwischen Kunst und Macht als viel komplexer und vielschichtiger wahrgenommen werden, zeigte eine hochkarätig besetzte Konferenz im Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH) in Cambridge, zu der Marina Frolova-Walker und Pauline Fairclough geladen hatten, mithin zwei der exponiertesten jüngeren Stimmen auf dem Gebiet russischer und sowjetischer Musikforschung. Thematisch im Mittelpunkt der Veranstaltung stand die „antiformalistische“ Partieresolution von 1948, doch erstreckten sich die Referate um diesen Nukleus herum auf die gesamte sowjetische Musikgeschichte.

Dass die lange zuvor geplanten Vorgänge von 1948 nur im Licht der gesamten politischen Nachkriegssituation verstanden werden können und der Anteil der Musik daran letztlich nahezu marginal war, klärten die eröffnenden Vorträge von Jana Howlett (Cambridge) und John Barber (Cambridge) aus der Perspektive der Historiker: Dass die Musik überhaupt solche politische

Aufmerksamkeit erregen konnte, mag ebenso ihrer grundsätzlich übernationalen Bedeutung wie ihrem populistischen Potenzial geschuldet sein; innenpolitisch war die Resolution von 1948 ein Werkzeug für die organisatorische Umstrukturierung des Kulturlebens, außenpolitisch ein wichtiges Signal im Diskurs des Kalten Krieges. Über das auslösende Moment, Opern von Muradeli und Žukovskij, über das angesichts solch simpler Werke kaum noch fassbare Etikett des Formalismus und über Stalins diktatorische Attitüden und Wankelmut spannte Marina Frolova-Walker (Cambridge) ein breites Fresko von Licht und Schatten, gestützt auf die Unterlagen des Stalinpreiskomitees. Svetlana Savenko (Moskau) referierte über die Rolle der proletarischen Musiker im Vorfeld der Resolution. Welchen Zwecken die von Hanns Eisler redigierte Fassung dieses Textes, das Prager Manifest vom Mai 1948, diene und warum Adorno sie seiner noch im Sommer desselben Jahres entstandenen Kritik überhaupt für würdig erachtete – nämlich weil er um die Autorschaft wusste? –, schilderte Michael Fjeldsoe (Kopenhagen). Wolfgang Mende (Dresden) beschrieb minutiös die bürokratische Durchorganisation der künstlerischen Zensur am Beispiel von Roslavce, der ab 1924 im Glavrepertkom arbeitete, dort seine eigene (skrjabinistische) Ästhetik künstlerischer Moderne zum Maßstab nahm und umgekehrt proletarische Werke verbieten wollte, wofür diese ihn anfeindeten – ein prägnantes Beispiel dafür, dass manche unserer lieb gewonnenen Vorstellungen von modernen Komponisten als Opfern und Märtyrern oder gar von einer aus ästhetischen (statt politischen, rassistischen etc.) Gründen verbotenen Moderne unhaltbar geworden sind.

Wie schwer sich kulturpolitische Entscheidungen überhaupt an ästhetischen Aspekten festmachen lassen, zeigte Kevin Bartig (East Lansing, Michigan) am Beispiel von Eisensteins in Teil 1 mit dem Stalin-Preis ausgezeichneten, in Teil 2 zensierten und in Teil 3 unvollendeten Film *Ivan Groznyj*, zu dem Prokof'ev die Musik beisteuerte. Das Privileg, von Prokof'evs Sohn Svjatoslav die Genehmigung zur Einsicht in die letzten unveröffentlichten Einheiten des Komponistenarchivs erhalten zu haben, nutzte Simon Morrison (Princeton) zu einigen aufschlussreichen Anmerkungen, die offenbarten, dass die streng gehüteten Archivschätze neben völlig belangloser Korrespondenz auch einige wertvolle Dokumente beinhalten, etwa den erschütternden Bericht der Nacht-und-Nebel-Verhaftung von Prokof'evs erster Frau – Licht und Schatten auf biographischer Ebene.

Dass eine Reinwaschung von Prokof'evs berüchtigter und dennoch wieder öfters gespielter Stalin-Geburtstagskantate *Zdravica* weder sinnvoll noch möglich ist, zeigte Vladimir Orlov (Cambridge). Rachel Foulds (London) machte in ihrem Referat über Galina Ustvolskaja deutlich, dass sowjetische Komponisten auch ästhetisch eine offizielle und eine inoffizielle Seite haben konnten; abgesehen von der notwendigen Diskussion über die symptomatische Säuberung sowjetischer Werkverzeichnisse wurde klar, dass eine kompositorische Schizophrenie ohne jegliche Graustufen wohl doch das Spezifikum von Ustvolskaja war. Bei Mjaskovskij war, ohne Anspruch auf Privatheit, die Spaltung in traditionalistische und modernistische Werke lange Zeit offensichtlich, bis das Diktat des sozialistischen Realismus seine künstlerischen Entscheidungen kanalisierte; warum er paradoxerweise dennoch zu den Angeklagten der Resolution gehören konnte, untersuchte Patrick Zuk (Durham) mit Blick auf Mjaskovskijs Schaffen und Position in den 1940er-Jahren. Ivana Medic (Manchester) analysierte Schnittkes *Erste Symphonie* als Dokument der Verweigerung und des Affronts. Als Mitarbeiterin des Glinka-Museums referierte Olga Digonskaja (Moskau) ebenso spannend wie akribisch über ein obskures Werk Šostakovics, den angeblich 1941 entstandenen *Festmarsch* für Bläserorchester, der sich – abweichend von den Angaben in der neuen Gesamtausgabe Manšir Jakobovs – anhand von Handschriftenuntersuchungen auf die Jahre der finnischen Invasion vordatieren und damit völlig neu kontextualisieren lässt. Über seine mühsame statistische Erfassung der sowjetischen Operette, notwendiger Schritt vor Detailstudien, sprach Kiril Tomoff (Riverside). Sowjetische Musiktheorie präsentierte Ildar Khannanov (Baltimore) in Form eines bunten Zitatenschatzes. Elina Viljanen (Helsinki) porträtierte summarisch die Schriften von Asaf'ev, dem sie nicht zuletzt eine Neigung zur Selbstinszenierung attestieren konnte. Dass die von der 1948 wiederholten Forderung nach nationalistischen Qualitäten in der Musik hervorgerufene „neue Folklorewelle“ tatsächlich bemerkenswerte Resultate gezeitigt hat, deren Rezeption jedoch in- und außerhalb Russlands bis heute in extremster Weise auseinanderklafft, zeigte das Referat von Christoph Flamm (Saarbrücken).

Abeits der üblichen Themen historischer Musikforschung wandelten die Referate von Tom Miller (Berkeley) über die Probleme der Tradierung schamanistischer Gesänge in sowjetischer Zeit, von Mechteld Venken (Leuven) über das in sowjetischer Zeit wurzelnde Liedgut deportierter „Ostarbeiterinnen“, die im Nachkriegs-Belgien ihre Identität inmitten von stereotypen (männlichen) Heldenbildern finden mussten, sowie von Yulia Karpova (Bukarest) über die *stiljagi*-Subkultur einer bestimmten Schicht sowjetischer Jugendlicher, an der westliche Phänomene wie Rock'n'Roll nicht spurlos vorüber gingen. Den Abschluss der Veranstaltung bildete ein, wie er selbst es scherzhaft nannte, „non-paper“ von Richard Taruskin (Berkeley): ein ebenso amüsanter wie aufschlussreiches Nachdenken über das vermeintliche oder tatsächliche Liedzitat im Finale von Prokof'evs *Symphonie-Konzert* op. 125, in das die zahlreichen Anwesenden ausdrücklich einbezogen wurden. Was der Grandseigneur der internationalen Musikwissenschaft im Plauderton als trotz aller Indizien und analytischen Scharfsinns unentscheidbare Frage in den Raum stellte, offenbarte möglicherweise die heimliche Botschaft der ganzen Konferenz: dass sowjetische Musik in einem emphatischen Sinne nicht auf Fakten, sondern auf Konstrukten beruht – beginnend mit denen der Komponisten selbst, und endend mit denen der Musikhistoriker. Gut zu wissen.

Venedig, 27. und 28. November 2009:

„Georg Friedrich Händel. Aufbruch nach Italien – In viaggio verso l'Italia“

von Alan Dergal Rautenberg, Weimar-Jena

Anlässlich der Feierlichkeiten zum Händel-Jahr 2009 konnten sich Musikliebhaber, Musiker und Spezialisten der Händel-Forschung über das Schaffen des großen Komponisten mit einer Fülle an Konzerten, Opernproduktionen und Tagungen informieren und zugleich an ihm erfreuen. Im Bereich der Musikforschung bildeten zwei Kongresse einen Höhepunkt: die große wissenschaftliche Konferenz „Händel, der Europäer“ vom 7. bis 10. Juni in Halle an der Saale (vgl. *Mf* 62 [2009], S. 374–377) sowie die Spezialtagung „Georg Friedrich Händel. Aufbruch nach Italien – In viaggio verso l'Italia“ am 27. und 28. November im Deutschen Studienzentrum in Venedig (www.dszv.it). Beide Kongresse zeichneten sich durch die Teilnahme international anerkannter Händelforscher aus und boten zugleich ein Podium für Nachwuchswissenschaftler.

Gegenstand des Händel-Symposiums in Venedig war die musikalische Aktivität des deutschen Komponisten in Italien. Neue Erkenntnisse über Händels Studienreise, Aufenthalt und Schaffen sowie seine kompositorische Entwicklung in jenen „italienischen Jahren“ zwischen 1706 und 1710 wurden in 13 Vorträgen ans Licht gebracht, wobei sein Wirken in Venedig besondere Berücksichtigung fand. Auf diese Weise konnte die in der Musikforschung bisher meist vernachlässigte Rolle Venedigs in Händels Schaffen weiter diskutiert und teilweise neu bewertet werden – und dies in umso begeisterter Runde, als der cinquecenteske Konferenzraum des Palazzo Barbarigo della Terazza mit Gemälden Tizians und Ausblick auf den Canale Grande das ideale venezianische Ambiente ausstrahlte.

Die Organisation wurde in gelungener Kooperation vom Deutschen Studienzentrum in Venedig und dem Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar getragen. Konzeption und Leitung lag in den Händen von Helen Geyer (Weimar-Jena, Vorstand des Wissenschaftlichen Beirats des Deutschen Studienzentrums), unterstützt von der wissenschaftlichen Assistentin Birgit Johanna Wertenson (Weimar) und in Partnerschaft mit dem Gastgeber Uwe Israel (Leiter des Deutschen Studienzentrums in Venedig). Die Veranstalter konnten sich über zahlreiche Besucher (in der Regel meist 30–40), sowohl Musikwissenschaftler wie auch Musiker, Studenten anderer Fachrichtungen und Interessierte unterschiedlicher Herkunft freuen. Das Symposium wurde Wolfgang Osthoff (Würzburg), der noch an der Konzeption des Kongresses mitgewirkt hatte, *in memoriam* gewidmet und dankenswerterweise von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung bezuschusst.

Das Tagungsprogramm legte gleichermaßen Gewicht auf Händels weltliche wie geistliche Kompositionen und konzentrierte sich auf deren Einbindung in den musikalischen und ästhetischen Kontext der Zeit. Dies ermöglichte eine klare Aufteilung in der Programmgestaltung, bei der die weltlichen Kompositionen am ersten, die geistlichen am zweiten Tag behandelt wurden. In diesem Rahmen wurde das musikalische Leben im Venedig des 17. und 18. Jahrhunderts behandelt: Eine grundlegende philologische Erörterung der historischen Quellen skizzierte die finanzielle und soziale Stabilität, welche erst eine dauerhafte musikalische Aktivität sicherte und damit die Bildung einer musikalischen Tradition ermöglichte („Passagio di Haendel in città. La vita musicale a Venezia nel 1708–1709“, David Bryant und Elena Quaranta, Venedig). Auch das Oratorium *Il trionfo del tempo e del disinganno* kann in einer italienischen Tradition verstanden werden, in der die Begriffe ‚tempo‘ und ‚verità‘ als allegorische Figuren in den Kunstformen seit dem 17. Jahrhundert ihren Platz finden („Di Trionfo in Trionfo: estetica della musica sacra e religiosità confessionali nell’oratorio di Händel“, Carlida Stefan, Modena). Ebenfalls lassen sich Parallelen zwischen den Kantaten Händels und seiner Zeitgenossen (u. a. Bernardo Pasquini) aufzeigen, vor allem in den irregulären Strukturen und der Besetzung („La cantata fra Roma e Napoli negli anni del soggiorno italiano di Händel“, Teresa M. Gialdroni, Rom). Andererseits ist jedoch die ausgearbeitete Kontrapunktik in seinen Werken und seine Freude beim Experimentieren mit neuen Formen (unter anderen mit den Konzertformen) beeindruckend und erlaubt neue Überlegungen zur Datierung bzw. zur Problematik eines frühen venezianischen Einflusses (speziell Vivaldis Konzertform, „Überlegungen zum Kantatenschaffen“, Helen Geyer). Im Gegensatz dazu lässt sich die Oper *Agrippina* nicht definitiv in den venezianischen Kontext der Zeit einordnen, da sie durch ihre komischen Elemente und ihre ausgearbeitete Kontrapunktik den Rahmen der Operntradition sprengt. Ebenfalls scheint ihre Themenwahl in einer Zeit, in der die Chinoiserie zur Mode geworden war, überaltert (obgleich dies ihre Funktion als Hofsatire, bezogen auf Clemens XI, ermöglicht). Noch verwunderlicher (wenn nicht sogar fraglich) erscheint aus dieser Perspektive vor allem der angebliche Erfolg der Oper („On the Venetian Background of Handel’s *Agrippina*“, Reinhard Strohm, Oxford).

Indessen scheinen auch die Psalmvertonungen Händels einen Spagat zwischen Gattungstradition und kompositorischem Eigenwillen zu unternehmen. So lassen sich die Merkmale der unterschiedlichen *Laudate pueri* anhand anderer Vertonungen aus ihren respektiven Entstehungsorten (Nord- und Mitteleuropa bzw. Italien) ziemlich genau voneinander abgrenzen, wenngleich beide Werke durch ihre kühne Harmonik und wohlüberlegte Kontrapunktik herausragen („Händels *Laudate pueri* im italienisch-venezianischen Kontext“, Alan Dergal Rautenberg, Weimar-Jena). Auch die Gliederung, mehrhörige Gestaltung und Einbeziehung gregorianischer Choräle als Cantus firmus im *Dixit Dominus* zeigen Parallelen zum venezianischen Usus, wogegen wiederum die innere Durchstrukturierung und das hartnäckig durchgeführte dramatische Bewegungskonzept in ihrem Eigenwillen frappieren („Psalmvertonungen als dramatische Konzeption. *Dixit Dominus* im venezianischen Umfeld Händels“, Birgit Johanna Wertenson, Weimar-Jena).

Einen weiteren Aspekt zum geistlichen Schaffen boten die profunden Darlegungen zur Quellenüberlieferung Händel’scher Werke und ihrer Interferenzen mit Kompositionen anderer Autoren. In dieser Hinsicht wurde auf das Projekt zur Digitalisierung der Instrumentalmusik der Sammlung Pisendels in Dresden hingewiesen, in der venezianische Kompositionen einschließlich einiger Konzerte Händels in bearbeiteter Form zu finden sind („Händel in Dresden. Dresdner Überlieferung venezianischer Instrumentalmusik“, Steffen Voss, Dresden-Hamburg). Detailliert erörtert wurde der italienische Einfluss anschließend anhand einer italienischen Handschrift des 18. Jahrhunderts, in der der Eingangschor von *Acis and Galathea* HWV 49 (hier auf Italienisch) als Teil einer Ballszene zu finden ist. Daraus lässt sich schließen, dass das angeblich englische Werk eventuell früher in Italien entstanden ist oder dass Händel auch zu einer späteren Zeit südlich der Alpen weiter rezipiert wurde („Zur Überlieferung von *Acis and Galathea* in Italien“, Bernhard Janz, Würzburg). In Bezug auf andere Komponisten wurden die Solomotetten Händels als erhaltene Reste eines nicht liturgischen, jedoch für den Gottesdienst zugelassenen Repertoires in Rom erklärt, von dem sonst kaum noch etwas überliefert ist („I mottetti di Händel: tracce di un repertorio romano scomparso?“, Claudio Bacciagaluppi, Fribourg). Verweise nach Italien ließen sich des

Weiteren in der Chorszene „Oh first created beam“ aus dem Oratorium *Samson* erkennen, welche teilweise auf die Motette *Intret in conspectu tuo* von Giovanni Legrenzi zurückgeführt werden kann, von welcher Händel eine Abschrift besaß („*Intret in conspectu tuo*. Intorno a un mottetto di Giovanni Legrenzi in una fonte autografa di Georg Friedrich Händel“, Luigi Collarile, Fribourg).

Zwei Vorträge am zweiten Kongresstag verdienten besondere Aufmerksamkeit: Diskutiert wurde hier die Verlässlichkeit traditioneller Vermutungen und Äußerungen zu Händels italienischer Reise und seiner Musik. So könne die Förderung des Aufenthalts Händels in Italien durch Agostino Steffani und Violante von Bayern als Teil eines Auftrages von Papst Clemens XI. erklärt werden, der den Sieg des deutschen Heeres in Neapel beim spanischen Nachfolgekrieg befürchtet habe und somit die Beziehungen zwischen Deutschland und Rom habe verstärken und die Spannungen zwischen den beiden christlichen Bekenntnissen habe mindern wollen („*La pietas luterana di Georg Friedrich Händel ne La Resurrezione e il risarcimento della passio teologico-politica di papa Albani Clemente XI*“, Mario Valente, Rom). Auf der anderen Seite wurde anhand des Oratoriums *La Resurrezione* festgestellt, dass Händels Musik trotz ihrer Anknüpfungen an die italienischen und deutschen Traditionen hauptsächlich aus Ausnahmen bestehe. In dieser Hinsicht seien die meisten Erklärungsversuche und -begriffe ein Konstrukt, da sie in reiner Form in der Musik kaum zu belegen seien („Händels Charakterisierungskunst in *La Resurrezione*“, Michael Zywietz, Bremen).

Die Vorträge initiierten eine angeregte Diskussion, die schließlich in einen geselligen Abend mit einer herrlichen venezianischen *cena* mündete, abgerundet durch einen exquisiten Beitrag zur historischen Aufführungspraxis (Elmar Fulda, Gerd Amelung, Sarah Souza-Simon) und ein Konzert (Kantaten Händels aus seiner italienischen Zeit), interpretiert durch die Gesangsklasse Weimar (Elmar Fulda, Weimar).

Bremen, 7. und 8. Dezember 2009:

„Im Schatten Palestrinas? Tomás Luis de Victoria – Werk und Rezeption“

von Philemon Jacobsen, Detmold

Tomás Luis de Victoria (1548–1611), spanischer Komponist, Sänger und Tasteninstrumentalist, sowie sein kompositorisches Schaffen und dessen Rezeption standen im Zentrum des internationalen Kongresses, der am 7. und 8. Dezember 2009 im Instituto Cervantes in Bremen stattfand. Die Teilnehmer befassten sich mit einem Thema, das in der Forschung zur Musik der Renaissance bisher relativ wenig beachtet wurde. Michael Zywietz (Bremen) eröffnete die Tagung mit einer kurzen thematischen Einführung. Die erste Referentin des Tages, Alexandra Ziane (Laaber), rückte in ihrem Beitrag eine Reihe spanischer Komponisten in den Mittelpunkt, die am Oratorium des Filippo Neri in Rom aktiv waren. Als ein besonders interessanter Aspekt trat in den Ausführungen Zianes die Verwendung spiritueller und mystischer Sujets hervor. Derartige Inhalte, so Ziane, tauchten erst unter spanischem Einfluss in römischen Lauden auf und fanden im Zeitalter der Gegenreformation und der damit einhergehenden neuen Vorliebe für spirituelle Lyrik denkbar schnell Verbreitung. Stephanie Klauk (Saarbrücken) fokussierte in ihrem Vortrag die *Missa pange lingua*, deren Echtheit wie bei sieben weiteren Werken Victorias noch zur Diskussion steht. Anhand eines Vergleichs der in einer spanischen Handschrift überlieferten *Missa pange lingua* mit weiteren Kompositionen Victorias lasse sich dessen Autorschaft durchaus auch für dieses Werk reklamieren.

Adriano Giardina (Lausanne) befasste sich in seinem Beitrag mit dem ersten Motettenbuch Victorias. Giardina nahm hierbei vor allem stilistische Vergleiche mit Orlando di Lasso und Palestrina vor. Offenbar lässt sich ein Bezug zu einigen Motetten Lassos aus dem Jahr 1566 herstellen. Dabei ließ Victoria sich laut Giardina vor allem von der Textur einzelner Werke inspirieren und benutzte diese als Kompositionsmodelle. Ähnliches gelte auch für einige Kompositionen Palestrinas. Peter Ackermann (Frankfurt am Main) war aus gesundheitlichen Gründen verhindert,

schickte seinen Vortrag aber dennoch nach Bremen. Ackermann befasste sich mit Victorias *Motecta festorum totius anni* (1585). Laut Ackermann kann diese Sammlung von 37 Motetten durchaus als ein Dokument der Rezeption Palestrinas durch Victoria gedeutet werden. Da beide Komponisten in ihren gleichnamigen Sammlungen einem liturgisch-zyklischen Aufbau folgen, erscheint diese Hypothese naheliegend. In der Textwahl findet sich eine weitere Gemeinsamkeit: 21 der von Victoria vertonten Texte wurden auch von Palestrina komponiert. Cristina Urchueguía (Zürich) stellte die Rezeption Victorias in seiner Heimat Spanien und sein *Officium defunctorum* (1603) in das Zentrum ihres Referats. Mittels exemplarisch ausgewählter Passagen wies Urchueguía auf relativ „modern“ wirkende Momente in Victorias *Officium* hin.

Victorias *Missa pro defunctis* bildete den Schwerpunkt des Vortrags von Klaus Aringer (Graz); er konzentrierte sich auf kompositorische Aspekte der Messe. Brenno Boccadoro (Genf) befasste sich in seinem Vortrag mit der Tradition der Temperamenten- bzw. Affektenlehre im Zusammenhang mit Victorias Kompositionsstil. Anhand einiger ausgewählter Beispiele zeigte Boccadoro, wie Victoria mithilfe bestimmter kompositorischer Mittel Melancholie und Schmerz darstellte. Am Abend des ersten Kongresstages bildete ein Konzert des Bremer Barock-Consort unter der Leitung von Detlef Bratschke das gelungene Rahmenprogramm. Außer Werken Victorias, darunter auch die *Missa pro victoria*, erklangen Kompositionen von Cristóbal de Morales und Clément Janequin.

Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) eröffnete mit ihrem Beitrag über Victorias wahrscheinlich im Kontext des spanisch-französischen Krieges entstandene *Missa pro victoria* (1600) den zweiten Kongresstag. Dass Victoria seiner Komposition Janequins *La Guerre* zugrunde legte, lässt sich, so Ehrmann-Herfort, vor allem in den Abschnitten *Kyrie* und *Agnus Dei* erkennen. Insgesamt könne der *Missa pro victoria* eine gewisse Sonderstellung im Œuvre Victorias attestiert werden. Michael Zywiets (Bremen) knüpfte mit seinem Beitrag zu den Parodiemessen Victorias direkt an das Thema von Sabine Ehrmann-Herfort an. Victorias Parodietechnik, so Zywiets, lässt sich nicht mit den engen Kompositionsregeln Pontios und Ceronos erfassen, da die entsprechenden Messen Victorias nahezu sämtliche Möglichkeiten der Parodie repräsentieren. Zywiets ordnete die Parodiemessen Victorias nach drei Kategorien: Messen nach eigenen Motetten, Messen nach eigenen Antiphonen und Messen nach fremden Werken. Der Beitrag von Lothar Schmidt (Marburg) war einigen Stücken des umfassenden *Officium hebdomadae sanctae* von Victoria gewidmet, das 1585 im Druck erschien. Schmidt wies auf Beziehungen zu Carpentras und Costanzo Festa in dieser Komposition hin.

Christiane Wiesenfeldt (Münster) beschäftigte sich in ihren Ausführungen vor allem mit Victorias *Missa de Beata Virgine*. In anschaulicher Weise erläuterte Wiesenfeldt die Verbindungen, die Cristóbal de Morales zu Rom hatte. In seiner *Missa de Beata Virgine* orientierte sich Victoria laut Wiesenfeldt eher an Morales als an Palestrina. Zudem könne Morales als Bezugspunkt sowohl für Victoria als auch für Palestrina angesehen werden. Durch die somit aufgedeckten spanischen Einflüsse wäre die einseitige Kontinuität der italienischen Tradition entgegen der Annahme der älteren Forschung relativiert. Michael Noone (Boston) befasste sich in seinem Beitrag mit den in einer Handschrift aus Toledo (*ToleBC 30*) überlieferten Kompositionen Victorias. Noone schenkte dabei vor allem der Motette *Vadam et circibo* sowie deren Rezeption durch Giovanni Bovicelli seine Aufmerksamkeit. Noel O'Regan (Edinburgh) widmete sich in seinem Referat den musikalischen Verbindungen zwischen Victoria und Luca Marenzio. O'Regan zeigte mit einer vergleichenden Analyse der Motette *Versa est in luctum* (1580) von Victoria und des Madrigals *Doloroso martir* von Marenzio den gattungsübergreifenden Einfluss Marenzios auf Victoria. Die stilistische Beeinflussung, so O'Regan, war jedoch eine wechselseitige.

Das Ziel der Tagung, einen neuen Zugang zu Victoria und seinem Werk zu finden, ist nach diesem Kongress sicherlich in deutliche Sichtweite gerückt. Deutlich wurde auch, dass die spanische Renaissance an sich ein durchaus attraktives Forschungsfeld im Bereich der Musikwissenschaft bildet. Die Publikation der Tagungsbeiträge ist für das Jahr 2011 geplant.

Salzburg, 11. bis 13. Dezember 2009:

„Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren musikalischer Rezeptionsgeschichte“

von Dominik Reinhardt, Salzburg

Die Tagung wurde veranstaltet durch das Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte (IMRI) der Universität Mozarteum Salzburg (Konzeption und Organisation: Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt), mit Unterstützung durch den interuniversitären Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Salzburger Universitäten. Das thematische Zentrum der Veranstaltung bildete die interdisziplinär angelegte Fragestellung: Inwieweit bestimmen Musealisierung und Akademisierung den Umgang mit Überlieferung, welche Probleme ziehen die Folgen philologischer Grundlagenarbeit nach sich? Hierzu wurden Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sowohl aus dem Bereich der Musikwissenschaft als auch ihr verwandter Fachrichtungen eingeladen: Katholische Theologie, Geschichtswissenschaft, Museumskunde, Denkmalpflege, Sprachwissenschaft (Axel Beer, Mainz; Sigrid Brandt, Salzburg; Dominik Collet, Göttingen; Guido Erdmann, Wien; Wolfgang Gratzner, Salzburg; Christoph Großpietsch, Salzburg; Thomas Hochradner, Salzburg; Gregor Maria Hoff, Salzburg; Michael Jahn, Wien; Katalin Kim-Szacsvai, Budapest; Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg; Oswald Panagl, Salzburg; Christa Riedl-Dorn, Wien; Fritz Schweiger, Salzburg; Thomas Synofzik, Zwickau; Oliver Wiener, Würzburg). Vom je spezifischen Standpunkt aus wurden verschiedene Ordnungstheorien und -praktiken untersucht, die im Laufe der Musikgeschichte (lose) Bestände zu methodisch motivierten Inventaren oder Werkverzeichnissen anwachsen ließen. Referate und Diskussionsbeiträge ermöglichten eine interdisziplinäre Vernetzung der Tagungsthematik.

Am Anfang allen Ordo-Denkens steht für Guido Erdmann (Wien) die keinesfalls alberne Frage: Weißt du, wie viel Sternlein stehen? Denn bereits von Kindesalter an werde das Zählen und Erfassen im Menschen herausgebildet; und so sei es nur logisch, dass er Werkverzeichnisse und Gesamtausgaben grundsätzlich anstrebe. Doch mit der Zählung verbindet sich auch eine gewisse Kryptifizierung in Form hermetischer Kommunikation (Axel Beer, Mainz), wobei der bildungsbürgerliche Aspekt der Nummer ein Werk nicht selten erst greifbar werden lässt (Sigrid Brandt, Salzburg). Das Reden in Zahlen hilft dort, wo die Zahl hilft, wie die Diskussion ergab. Vom interdisziplinären Standpunkt aus betrachtet ist die Werkzählung, bei der man nahezu ausschließlich in Nummern und Zahlen denkt (z. B. 525), ein typisch musikalisches Phänomen; wäre sie doch in dieser Form in der Literatur oder Malerei sicherlich undenkbar (Wolfgang Gratzner, Salzburg). Eine weitere Schwierigkeit kann sich aus den grundlegenden Fragen – was und wie wird gezählt? – ergeben, wie der Kontext um Schuberts späte Sinfonien zeigt: Sollen nur abgeschlossene Werke oder nur originale, nur aufführbare Werke oder auch Fragmente gezählt werden, soll chronologisch oder systematisch geordnet werden? (Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg) Die Summe der einzelnen Referate zeigte, dass sich das Feld der Inventare und Werkverzeichnisse insgesamt außerordentlich heterogen gestaltet und die Sachlage zwischen einzelnen KomponistInnen (teils drastisch) differiert. Hinzu kommen quantitative Ausmaße einer Sammlung oder neue Funde, welche die Systematik einer Ordnung gravierend beeinflussen können.

Die Drucklegung der einzelnen Vorträge und ihrer Diskussionen ist in der Institutsreihe *klangreden* geplant.

Hildesheim, 16. bis 18. Dezember 2009:

„Theologische Grundlagen der Kirchenmusik im protestantischen Kontext (1525–1725)“

von Ute Poetzsch-Seban, Magdeburg

Unter dem nicht nur in Hinblick auf das Jubiläum der lutherischen Reformation im Jahr 2017 interessierenden Thema hatte das Evangelische Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik im Michaeliskloster Hildesheim zu einem Seminar eingeladen. Konzipiert und geleitet wurde es von Konrad Küster (Freiburg), Jochen Arnold (Hildesheim), Hans Otte (Hannover) und Hans-Joachim Rolf (Hildesheim). Theologen und Musikhistoriker näherten sich dem lutherischen Musikverständnis unter verschiedenen Aspekten und mit den Schwerpunkten „Luther – Theologische Grundlagen – Gottesdienstliche Praxis“, „Musikalische Umsetzung“, „Pietismus-Fragen und Musiktheologie um 1700“, „Perspektiven des 18. Jahrhunderts“.

In seinem eröffnenden Vortrag zur „Theologie der Musik bei Martin Luther“ arbeitete Jochen Arnold heraus, dass sich Luthers Musikdenken aus Anschauungen des Mittelalters speiste, wobei ihr durch ihre Affinität zum Wort in umfassendster Bedeutung und durch ihre Affekthaltigkeit eine besondere Qualität zuerkannt wurde. Wie differenziert sich „Geistliches Singen und Musizieren“ in den unterschiedlichen Sphären von Lateinschule, Gottesdienst auf dem Land und in der Stadt sowie in Klöstern gestaltete, zeigte Inge Mager (Hamburg) anhand norddeutscher Kirchenordnungen. Sven Rune Havsteen (Kopenhagen) entfaltete ausgehend von Christopher Fricks 1631 im *Musikbüchlein* veröffentlichten Orgelpredigten das Spektrum eines musiktheologischen Systems als Bestandteil einer lutherischen Theorie der Künste. Im Mittelpunkt des Beitrags von Matthias Schneider (Greifswald) standen Aspekte des Orgelspiels hinsichtlich seiner Funktion im Gottesdienst und des vorrangig wohl improvisierten Repertoires. Auf der Grundlage von Biographien lutherischer Kantoren zwischen 1580 und 1650 konstruierte Konrad Küster die Idealbiographie eines für die gottesdienstliche Figuralmusik zuständigen Schulmannes, dessen Bildung auf dem in der Lateinschule erworbenen – auch musikalischen – Wissen aufbaute und dessen Karriereziel das Pfarramt war. Dass für Sigmund von Birken die Sprache der himmlischen Sphäre Musik war, verdeutlichte Franziska May (Hamburg) anhand der *Toten-Andenken und Himmels-Gedanken* und des Titelkupfers sowie des dazugehörigen Gedichts zu Georg Christoph Renschels Psalter (1666). Christian Bunners (Berlin) verfolgte die Argumentationslinien der unterschiedlichen Positionen zu Lied und Figuralmusik des Opernfreundes Georg Motz und des von Johann Arndt beeinflussten Christian Gerber. Details zur Faktur des pietistischen Liedes hallescher Prägung und seinen Kontexten teilten Wolfgang Miersemann (Halle an der Saale – Berlin) und Dianne McMullen (Schenectady N. Y.) mit. Hans Otte analysierte Caspar Calvörs 1705 vollendetes, gelehrtes und theologisch ausgewogenes Hauptwerk *Rituale Ecclesiasticum*, worin sämtliche Aspekte geistlich-kirchlichen Handelns, einschließlich des musikalischen, umfassend beschrieben werden. Der Musikanschauung Erdmann Neumeisters, aus der seine Zusammenarbeit mit den besten Komponisten, insbesondere die mit Telemann, resultierte, wandte sich Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) zu. Nozomi Sato (Yokohama) systematisierte theologische Disputationen über Kirchenmusik und darauf reagierende musiktheoretische Werke, die er in einer Internet-Datenbank erschließt.

In jedem der Beiträge wurde die Vielschichtigkeit des schon in den ersten Jahrzehnten unterschiedliche Formen ausbildenden und immer wieder neu diskutierten Phänomens „lutherische Kirchenmusik“ und ihrer Bedingungen deutlich. Auch in der Diskussion wurde ihre nicht-lineare, oft sprunghafte Entwicklung als Eigenart hervorgehoben. Sehr zu wünschen ist eine Fortsetzung des intensiven und konstruktiven Gesprächs, dessen komplexer Gegenstand fächerübergreifenden Austausch geradezu herausfordert.

Im Jahre 2009 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Oliver Wiener (Würzburg)

Aufgeführt sind die Institute, die auf die Jahresumfrage Auskunft gegeben haben. 24 der 107 hier angegebenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle bekannt.

Nachtrag 2008

Freiburg. *Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Karsten Nottelmann: W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen.

Promotionen 2009

Augsburg. *Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Martin Fogt: Gesang in der Lehrerbildung im Bayern des 19. Jahrhunderts.

Bayreuth. *Professur für Musikwissenschaft.* Michael Loos: Wilhelm Furtwänglers symphonisch konzipierte Kammermusik.

Forschungsinstitut für Musiktheater. Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *FU, Seminar für Musikwissenschaft.* Mufta Ali El-Ageli, Die andalusische Nauba in Libyen – Struktur und Aufführungspraxis. □ Sang Myung Han: Action Music. Zum Konzept der Musik-Theatralischen Kompositionen von Hans Werner Henze 1966–1976. □ Joyce Henderson: Der „Junge“ Ernst Krenek. Der Übergang von der Tonalität zur Atonalität 1919–1921. □ Anke Krump: „Vergessen wir, dass ich eine Frau bin, und sprechen wir über Musik“ (Nadia Boulanger). Eine Untersuchung zur Unterrepräsentanz von Dirigentinnen bei großen Sinfonieorchestern vor dem Hintergrund einer sich verändernden Orchesterlandschaft. □ Andreas Pietsch: Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik. □ Alexander Steinhilber: Die Musikhandschrift F.K.Mus.76/II.Abt. der Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg – eine wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes.

Berlin. *HU, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft.* Hawsuk Song: Over, Under und Dazwischen: Populäre Musik und Kultur in Südkorea. □ Kathrin Massar: ‚Ich glaube an den Beruf des Künstlers.‘ Erich Itor Kahn (1905–1956) – Rekonstruktion einer inneren Biographie.

Berlin. *TU, Musikwissenschaft.* Bojan Assenov: Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie. □ Peter Hoffmann: Music Out of Nothing? A Rigorous Approach to Algorithmic Composition by Iannis Xenakis. □ Anne Röwekamp: Zwischen passion und raison. Zum Frauenbild in der Tragédie en musique von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault. □ Stephan Wolff: Ein Weltenregisseur – Filmmusikalität und Filmästhetik im Werk Gustav Mahlers.

Berlin. *UdK, Fakultät Musik.* David Boakye-Ansah: Musikdramatische Konstruktionen von Religion in Richard Wagners Ring-Tetralogie. □ Florian Edler: Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–47.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Simon Cramer: „Dansez intérieurement“ – Zur Interaktion von Wort, Ton und Bild in Klavierkompositionen von Erik Satie. □ Corinne Holtz: Ruth Berghaus. Leben, Werk, Methode.

Bonn. *Abt. für Musikwissenschaft / Sound Studies.* Daniel Lettgen: ‚Und hat zu retten keine Kraft.‘ – Kulturgeschichtliche, diskursgeschichtliche und kompositionsgeschichtliche Studien zur Melancholie der Musik.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bremen. *Hochschule für Künste, FB Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Johannes Kepper: Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben. □ Franziska Olbertz: Musikalische Hochbegabung: Frühe Erscheinungsformen und Einflussfaktoren anhand von drei Fallstudien. □ Stephan A. Reinke: Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaften.* Ulrich Blomann: Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–47.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Felix Diergarten: „Jedem Ohre klingend“ – Haydns sinfonische Formprinzipien an seinen Sinfonieexpositionen dargestellt. □ Anselm Eber: Ernst Pepping (1908–1981). Biographie eines Komponisten in Berlin. □ Vitus Froesch: Rudolf Mauersberger. Stilkritische Untersuchungen zu seinem Chorschaffen.

Dresden. *TU, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft.* Kerstin Lücker: Die Vollständige Harmonielehre von Leos Janacek. Übersetzung, Edition und Kommentar auf der Grundlage einer Rekonstruktion ihre wissenschaftlichen Kontextes.

Düsseldorf. *Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Eichstätt. *Professuren für Musikpädagogik und Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Erlangen-Nürnberg. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Essen. *Folkwang-Universität, FB 2.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Flensburg. *Institut für Ästhetisch-Kulturelle Bildung, Abt. Musik.* Petra Giese: Wenn AHDS zum Problem wird: Förderung von aufmerksamkeitsdefizit-/hyperaktivitätsgestörten Kindern im Musikunterricht als Therapieansatz.

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

Freiburg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Jörn Rieckhoff: Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtsraum: Mechanismen der Rezeptionsgeschichte und Neubewertung des Bezugs zur literarischen Romantik.

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Juliane Lensch, Die Musik der ostjüdischen Klezmer in den USA des frühen 20. Jahrhunderts. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musikkultur einer migrantischen Minoritätsgesellschaft.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Beate Flath: Sound und Image. Eine experimentelle Untersuchung zum Einfluss von Klangqualitäten auf die Wahrnehmung eines Produktimages im Kontext von Fernsehwerbung. □ Ingrid Isola: Rodolphe Kreutzer in seiner Zeit. Der steile Weg an die Spitze, 1766–1799. □ Angelika Nair: Waldemar Bloch. Ein Polyhistor im Grazer Musikleben nach 1945.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Inga Behrendt: Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 (A-Gu 756). Edition und Kommentar. □ Alberto De Campo: Science By Ear. An Interdisciplinary Approach to Sonifying Scientific Data. □ Wolfgang Dörner: Joseph Lanner im Kontext der biedermeierlichen Tanzmusik. □ Margit Haider-Dechant: Joseph Woelfl: Werkverzeichnis. □ Insook Han: Interkulturalität in der neuen Musik Koreas. Integration und Hybridität in der Musik von Isang Yun und Byungki Hwang. □ Eva Ilona Radics: Jenő Takacs (1902–2005). Leben und Werk. □ Mona Silli: Chronik des Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums. Die musikgeschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusikerziehung von 1815 bis zur Gegenwart. □ Yuan-Hao Wu: Zwischen Selbst- und Fremdbestimmung: Eine vergleichende Untersuchung über Lernmotivation der Musikstudierenden in Taiwan und Österreich. □ Franz Zotter: Analysis and Synthesis of Sound-Radiation with Spherical Arrays.

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft.* Andreas van Hooven: Auditive Einflussgrößen bei der zeitlichen Handlungsplanung im Klavierspiel: Analyse auditiv-sensomotorischer Kopplungen. □ Martin Morgenstern: The Influence of Musical Rhythm on Cardiovascular, Respiratory, and Electrodermal Activity. □ Binh Nguyen: Strategien musikalischer Einflussnahme von Musik in den Propagandafilmen des Dritten Reichs in Deutschland und Hollywood. □ Alexander Saier: Zur Wahrnehmung komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit ihrer musikalischen Realisation.

Hamburg. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Jochen Brieger, Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti in den Motetten Giovanni Pierluigi da Palestrinas. □ Benjamin-Gunnar Cohrs: Das Finale der IX. Sinfonie von Anton Bruckner. Geschichte. Dokumente. Werk. Präsentation des Fragments. □ Christoph Dompke: Operette, Kabarett, Chanson, Schlager und Tanzmusik unter dem Einfluss von NS-Herrschaft und Exil. □ Julia Gehring, Die Überlieferung der Kompositionen Francesco Landinis in Musikhandschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. □ Tim Steinke: Nach Wagner: Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts. □ Juliane Weigel-Krämer, N als Oper. Paevo Heininens Oper Silkkirumpu als Model für Interkulturalität im Musiktheater.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Hauke Egermann, Investigating Social Effects on Emotional Experience in Music Listening Using Physiological and Web-Based Psychological Methods. □ Katrin Eggers: Ludwig Wittgensteins Musikphilosophie. □ Nicole Gonser: Rundfunkbiographien. Beziehungen zu Medien: Zur Aneignung und zum Gebrauch von Radio und Fernsehen im Lebens(ver-)lauf älterer Menschen. □ Maria Mihalea Grajdian: Flüssige Identität. Die postmoderne Liebe, die Takarazuka Revue und die Suche nach einer neuen Aufklärung. □ Thomas Hestermann: Fernsehgewalt und die Einschaltquote. Welches Publikumsbild Fernsehschaffende leitet, wenn sie über Gewaltkriminalität berichten. □ Melanie Krause: Zockerweibchen und Game Girls. Empirische Überprüfung eines Uses- and Gratifications-Forschungsmodells zur Prognose der Nutzungsmotive und des Nut-

zungsverhalten weiblicher Nutzer von Computerspielen. □ Oliver Seibt: Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen. □ Annekaryn Tiele: Nachrichtengeographien der Tagespresse. Eine emotional vergleichende Nachrichtenwertstudie. □ Stefan Weinacht: Medien in Medien. Redaktionelle Medienthematisierungen als Instrument der Unternehmenskommunikation von Medienorganisationen.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Adam Gellen: Brahms und Ungarn – Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien. □ Billy Kristanto: The musical settings of Psalm 51 in Germany c. 1600–1750 in the perspectives of reformational music aesthetics. □ Jessica Riemer: Todesthematik in Rainer Maria Rilkes Frühwerk. Studien zur literarischen und musikalischen Rezeption am Beispiel ausgewählter Vertonungen.

Innsbruck. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Donatella Melini: I Visconti e la Musica a Milano tra XIV e XV Secolo: Cultura, Committenza, Prassi e Iconografia Musicale.

Innsbruck. *Universität Mozarteum, Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Karlsruhe. *Hochschule für Musik, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kassel. *Institut für Musik.* Rappe, Michael: Under Construction. Kontextbezogene Analyse und Interpretation afroamerikanischer Musik am Beispiel des Stücks *Work It* von Missy Elliott.

Kiel. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

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

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Historische Musikwissenschaft.* Cordelia Miller: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. □ Sabine Sonntag: Richard Wagner im Kino. Studien zur Geschichte, Dramaturgie und Rezeption filmmusikalischer Künstlerbiographien.

Köln. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Nicole Lehmann: Sama und die „Schönheit“ im Kathak. Nordindischer Tanz und seine ihn konstituierenden Konzepte am Beispiel des Lucknow-gharānā. □ Cornelia Napp: Verlegerische Betreuung von Heitor Villa-Lobos durch Milton A. Peterson in den USA: Zur Erschließung privater Archive für die Musikforschung in internationalen Netzwerken. □ Franziska Schuler: György Kurtágs „Játékok“. Spiel als kompositorisches Prinzip.

Leipzig. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Juliane Bally, Miklós Rózsa – Ausbildung und Frühwerk als Basis für das filmmusikalische Schaffen am Beispiel Ben Hur. □ Gunnar Wiegand: Kirchlicher Stil und Normativität. Die Entwicklung der Vertonungen des Ordinarii Missae im Kontext der Petersbasilika zu Rom von 1743 bis 1798.

Lüneburg. *Institut für Kunst, Musik und ihre Vermittlung.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Mainz. *FB 07, Musikwissenschaftliches Institut.* Binz, Marianne: Johann Wenzel Kalliwoda (1801–1866) Lebensbild eines fürstlichen Hofkapellmeisters.

FB 11, Hochschule für Musik, Musiktheorie. Keine Dissertation abgeschlossen.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Dong-Woog Jang: Leonhard Lechners durchkomponierte geistliche Liedmotette.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* Keine Dissertation abgeschlossen.

München. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Gerhard Apfelauer: Musik und Sprache in transkultureller Perspektive. □ Julian Bauer, Theorie, Komposition und Analyse – der Einfluss der Mathematik auf die Musik im 20. Jahrhundert. Eine musikwissenschaftliche und mathematische Analyse der Interdependenzen anhand der Beispiele Joseph Schillinger, Conlon Nancarrow, Iannis Xenakis und Jan Beran. □ Robert Erdt: Die Klarinetten- schule von Carl Baermann

Münster. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Bert Hagels: Konzerte in Leipzig 1779/80–1847/48 Eine Statistik. □ Dominik Höink: Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners. Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Musikpädagogik. Shadi Duqmaq: Musikpädagogische Arbeit mit ADHS-Kindern im Grundschulalter unter Einbeziehung musiktherapeutischer Ansätze.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Osnabrück. *Musik/Musikwissenschaft (Musik- und Medientechnologie).* Nicola Katharina Leffers: SPIELRÄUME – Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie. □ Gerhard Schmitt: Musikalische Analyse und Wahrnehmung: Grundlegung einer interdisziplinären Systematik zur semantischen Analyse von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Klangkunst.

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

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

Regensburg. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Rostock. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Christine Dettmann: Ein anderes Gesicht: Lokale brasilianische Musiker in Lissabon.

Saarbrücken. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Salzburg. *Universität, Musik- und Tanzwissenschaft.* Doris Kreuzsch-Orsan: Die Kopfsätze der konzertanten Violinsätze Mozarts. □ Hanna Verena Walsdorf: Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Musikwissenschaft.* Wolfgang Seierl: Antimusic – Versuch einer Darstellung des Wertewandels in der Musik nach 1980; Theorien, Konzepte, Fallbeispiele. *Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Stuttgart. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Alexander Erhard: Bedyngams *O rosa bella* und seine Bearbeitungen in Cantilena-Form. <> Felix Loy: Harmoniemusik in der

Fürstenbergischen Hofkapelle zu Donaueschingen.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Daniel Ortuno-Stühning: Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert. Ein Vergleich der Werke von Franz Liszt, Friedrich Kiel, Anton Rubinstein und Felix Draeseke. □ Christian Storch: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte im auktorialen Diskurs.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Raphaela Hasenauer: Impressionismus in der Musik. □ Maria Helfgott: Die Orgelmesse. Eine Untersuchung der orgelbegleiteten Messen vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jhd. □ Alexander Hermann: Studien zu Entwürfen, Skizzen und Fassungen zum 1. Satz von Anton Bruckners 8. Symphonie. □ Carmen Möbius: Hermeneutische Reflexionen über Händels Selbstzitatphänomen. □ Silvia Pagano: Experimentieren – improvisieren – zuhören: Ursprung, Entwicklung und Theorien der heutigen experimentellen elektronischen Musik sowie Beweggründe und Gedanken in Wien tätiger Musikschafter. □ Barbara Preis: Weibliche Lehrkräfte und Schülerinnen der Reichshochschule für Musik in Wien 1938–1945. □ Johanna Walch: Das Musikschaffen der Organisten des Stiftes St. Florian ab dem Bau der Krismann-Orgel 1770/1774.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Carole Dawn Reinhart: Blechbläserinnen: Geschichtliche Dokumentation und der Einfluss der Internationalen Women's Brass Conference auf deren Berufsbild. □ Grigorios Plitsis: Comparative experimental and analytical study of grand and upright pianos. □ Sabine Constanze Wimmer: Musikvermittlung im Kontext. Aspekte der gegenwärtigen Praxis.

Würzburg. *Institut für Musikforschung, Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Musikpädagogik. Ralf Wittenstein: Musikunterricht an den protestantischen Lehrerbildungsanstalten im rechtsrheinischen Bayern von 1809–1866.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Claudia Heine: „Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äusserer Mittel“. Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts.

BESPRECHUNGEN

PHILIPP JESERICH: *Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters*. Stuttgart: Steiner 2008. 504 S. (Text und Kontext 29.)

Warum sollte ein Musikwissenschaftler sich mit der Poetik des 15. Jahrhunderts auseinandersetzen, es sei denn, er beschäftigt sich mit Machaut oder anderen Chanson-Komponisten? Aber hat man die Einleitung, in der Philipp Jeserich sich mit der Fachdiskussion auseinandersetzt, überflogen, öffnet sich in den folgenden Kapiteln ein historisches Panorama, das jeder Musikwissenschaftler, der einen Zugang zur Musik vor 1600 sucht, dankbar aufnehmen wird.

Ausgehend von der Paulinischen Theologie, die dem Glauben, der *fides*, die Mittel der antiken Logik zuzuführen suchte, entwickelt Jeserich ein klar strukturiertes Bild der an diesem Prozess beteiligten Parameter. Die Integration der pagan-antiken Traditionen „in ein christlich fundiertes Ordnungssystem“ (S. 68) ist das Ziel dieser Verfahren. Und eine entscheidende Voraussetzung dabei war die Aneignung der „Zahlenontologie der platonischen Tradition [...] gemäß Lib. Sap., 11,21: ‚Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuit‘“ (S. 70). Aus diesen Grundgedanken heraus entwickelt Augustinus in *De musica* ein Modell, in dem die zahlhafte Fundierung der Musik zugleich ein Garant ihres Gefallens, der *delectatio* wird: „Ermöglichungsbedingung des Maßes und mithin des Gefallens sei die Zahl“ (S. 84). Damit wird Augustinus ein weiterer grundlegender Schritt ermöglicht, nämlich der Nachweis, dass auch Sinneseindrücke etwas von der Vollkommenheit des Geistigen übermitteln können, weil sie auf dem gleichen Fundament wie die rationale Erkenntnis fußen: „Die Hinwendung zur ‚inneren‘ Zahlstruktur der Seele vollendet [...] die ethische und religiöse Existenz des Menschen“ (S. 104). Dabei ist *De musica* eingebunden in ein Konzept, das alle *artes* umgreift und sie in einen systematischen „Bildungsgang mit konsequenter theologischer Finalisierung“ (S. 115) einspannt. Dies verschafft dem Kanon der *septem artes liberales* eine Legitimität, die

in ihrer Wirkungskraft über 1.000 Jahre hinweg tragen sollte.

Der nächste Schritt bringt Boethius in den Blick, der unter etwas anderen Voraussetzungen ebenfalls die *musica scientia* zwischen *philosophia speculativa* und *philosophia practica* als „ethisch bestimmte Zahlenwissenschaft“ (Schrade 1932, Jeserich, S. 172) auffasst, denn auch für Boethius ist die Zahl Voraussetzung der Erkenntnis (*De institutione arithmetica*, I.1, S. 9). Davon ausgehend wird anhand der beiden *Institutiones* des Boethius das Konzept einer „holistischen Musiktheorie“ entwickelt, das von nun an das abendländische Denken über Musik bis ins 15. Jahrhundert hinein bestimmen und prägen wird.

Im Weiteren geht es darum, in einem äußerst kenntnisreichen Durchgang durch die Geschichte der Musikanschauung die unterschiedlichen Ausprägungen und Formulierungen dieses Konzepts nachzuzeichnen. Das führt über die Spätantike mit Martianus Capella, Cassiodor und Aristides Quintilianus zunächst ins 9. Jahrhundert, wo „die von den *patries* aufgeschobene Zusammenführung von pagan-antik geprägter Theorie und christlicher Praxis [...] jetzt zum vorrangigen Interesse“ wird (S. 224). Hier sind es vor allem die Texte Aurelians, Reginos von Prüm und von Johannes Scotus Eriugena, die für die weitere Entwicklung prägend wurden.

Auch Aribo im 11. Jahrhundert realisiert noch einmal „das Potential, das die Kolonisierung des zahlbasierten, neuplatonisch-holistischen Musikbegriffs dem christlichen Ordnungsdiskurs erschlossen hat: die Devaluation *alles* Geschaffenen zugunsten des Schöpfers, die Fassung *jeder* Form von Ordnung als *signum*, das auf diesen Schöpfer verweist, ihre Reduktion auf eine sinnfällige Manifestation und Konkretion des einen *ordo*“ (S. 254). Dies wird sehr eindrücklich an einer Initiale des 12. Jahrhunderts aus dem Breviarium von Montiramey (F-Pn lat. 796, f. 121^v) demonstriert, die ganz nach proportionalen Gesichtspunkten angeordnet ist. Hier scheint sogar „das Spiel der *joculatrix* – ihre *musica vulgaris* [...] – nicht mehr oder weniger zu sein

als eine Manifestation der einen *musica*“ (S. 256).

Von besonderem Interesse ist der Abschnitt zu Thomas von Aquin, zumal er Texte betrifft, die normalerweise nicht zum Lektürekanon des Musikhistorikers gehören, aber auch, weil mit Thomas die Wiederentdeckung der Schriften Aristoteles' greifbar wird, die das holistische Konzept infrage zu stellen scheint. Aber schon Max Haas konnte anhand Pariser *Quaestiones* das Verfahren greifbar machen, wie die platonische Zahlenontologie auch unter der Vorherrschaft des Hylemorphismus erhalten bleiben konnte (Haas, „Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I“, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung* [= *Forum musicologicum* 3], Winterthur 1982, S. 323–456, Jeserich, S. 259 ff.). Und so wundert es nicht, dass auch die Passagen in Thomas' Musiklehre sich vollständig in das holistische Bild einpassen. Interessant ist dabei, wie das Verhältnis von Form und Materie auf das Verhältnis von Musik und Text durchschlägt. So wird bei Thomas der Inhalt als „willkürlich gesetzt, als ‚nicht wissenschaftsfähig‘ disqualifiziert und der Rhetorik zugeordnet“. Dagegen wird „die Arbeit an der durch *numerositas* konstituierten Form, und exklusiv diese, [...] insofern sie auf der Unterscheidung von *proportiones* basiert, als Metrik der *musica* zugeschlagen“ (S. 264). Dies wird noch einmal im 15. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielen.

Im 13. Jahrhundert erreicht der holistische Musikbegriff mit Roger Bacon einen weiteren Gipfelpunkt, werden doch nicht nur die Fächer des Triviums als propädeutische aufgefasst, die vor allem dazu dienen, das in Worten zu fassen und „per viam narrationis“ zu festigen (S. 291), was in den Fächern des Quadriviums, insbesondere in der *musica* begründet und auf seine Ursachen hin dargestellt werde, sondern sogar die Logik wird – neben Grammatik und Rhetorik – in Abhängigkeit von der *musica* gebracht, wobei diese Abhängigkeit dadurch begründet wird, dass die Grundlage (*principium*) des logischen Beweisverfahrens „aus der Kategorie der *Quantität* entfaltet werde und diese Gegenstand der mathematischen Wissenschaften sei“ (S. 293).

So geht es über Aegidius de Zamora, der leider nach Gerberts *Scriptores* zitiert wird, Marchettus von Padua zu Johannes de Muris und

Jacobus von Lüttich, bei dem wiederum die Musiktheorie die „gleiche Universalität wie die Philosophie“ erlangt und sogar den Kompetenzbereich der Theologie berührt, „insofern die ‚musikalische‘, alleinschließende Ordnung auch die *proportio* von Schöpfer und Schöpfung einschließt“ (S. 303). Ausblicke auf Ugolino von Orvieto und Adam von Fulda bilden den Abschluss dieses eindrucksvollen Panoramas, das unter dem umgreifenden Aspekt des holistischen Musikbegriffs einen Überblick über die Geschichte der frühen abendländischen Musiktheorie erlaubt, der so konzis, sprachlich kompetent und angenehm lesbar dargestellt erscheint, dass man das Buch kaum aus der Hand legen will.

Damit ist aber auch das Ziel erreicht, nämlich die französische Dichtungslehre des 14. und 15. Jahrhunderts. Und es überrascht nun nicht mehr, wenn die französische Poetik – ausgehend von Augustinus' *De musica* – ebenfalls in dem System verortet wird, da jede metrisch gebundene Rede „durch Bezug auf die Zahlenordnung zugleich auf die parallel evolutive musikalische Praxis und ohne relevante Einschränkung auf den holistischen Musikbegriff zu beziehen“ ist (S. 322). Und genau dies bestätigt sich im *Prologue* Guillaume de Machaut, der Metrik und Musik als zwei zahlengebundene Aspekte dichterischen Tuns entfaltet: „Musique steuert zum gelungenen Werk die *sangliche* Qualität, die Melodie, eine Intervallstruktur bei; der Beitrag der Rhetorik reduziert sich auf metrische Bindung und Reim“ (S. 354). Dies wird nun – allerdings ausschließlich für den Aspekt der Metrik – an Beispielen aus Machauts Schaffen vorgeführt. In diesen kurzen Bemerkungen findet sich eine Fülle von Ansatzpunkten, die zur weiteren analytischen Arbeit anregen. Denn keineswegs ist die Lage so eindeutig, wie Jeserich es anhand der fast durchweg älteren Literatur darzustellen versucht. So nennt er als einen Hauptzeugen Gilbert Reaney, dem man trotz aller Verdienste sicher nicht nachsagen kann, dass er den Zugang zu Machauts Werken abschließend geklärt hätte. Neuere Literatur wie insbesondere die Arbeiten von David Maw zur Metrik und auch von Elizabeth Leach und anderen hat er nicht zur Kenntnis genommen. Aber vielleicht gelingt es mit dieser Arbeit, das Interesse an der sprachlichen Kultur des 14. Jahrhunderts neu

zu wecken, muss ich doch meine eigene Einschätzung von 1992 nach der Lektüre dieses Bandes grundlegend revidieren. Der Ausgangspunkt: „Die neue Eigenständigkeit des Dichters bedurfte keiner ‚Stütze‘ mehr durch die Musik“ (Berger, *Hexachord, Mensur und Teststruktur* [BzAfMw 35], Stuttgart 1992) mag noch gelten, aber in einem ganz anderen Sinne, denn gerade bei Deschamps wird die Dichtung sozusagen zu einer Musik mit eigenen, sprachlichen Mitteln. Daraus ergeben sich völlig neue Ansatzpunkte für die literarische wie auch die musikalische Analyse. Auf jeden Fall wird das in Freiburg geplante Forschungsprojekt zu „Musik und Zahl im Spätmittelalter“ diesen Ansatz auch mit romanistischer Hilfe weiterführen, um diese Voraussetzungen, wie sie Jeserich für die Dichtung greifbar gemacht hat, in musikalische Analyse umzusetzen.

Deutlicher als Machaut greifen seine Nachfolger, Eustache Deschamps am Ende des 14. und Jean Molinet im späten 15. Jahrhundert, explizit auf das holistische Musikmodell zurück. Gerade in dieser politisch krisenhaften Zeit setzt die „musikalische‘ Dichtung [...] der krisenhaft ‚chaotisierten‘ Welt tatsächlich kompensatorisch die Ordnung der Zeichen entgegen, nicht jedoch eine ‚selbstgenügsame‘ Ordnung. Der Verweis auf die Musik, die Referenz auf den Diskurs spekulativ-metaphysischer Musiktheorie indiziert das Wissen um die anagogische Potenz der Form als Zeichen“ (S. 414).

In diesem Zusammenhang kommt Jeserich noch einmal zu einer gerade für die Musik entscheidenden Bestimmung des Verhältnisses von Text und Musik, wie sie noch im 16. Jahrhundert, wie Rainer Bayreuther jüngst gezeigt hat (*Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Freiburg 2009), gültig ist. Jeserich weist ausdrücklich darauf hin, dass die „rhythmisch-metrische als musikalische Ordnung [...] von Beginn an gezielt gegen die Arbitrarität sprachlicher Zeichen in Stellung gebracht [wird]. Gerade diese Arbitrarität ermöglicht es der spekulativ-metaphysischen Musiktheorie, zugunsten der spezifischen *numerositas* metrisch-gebundener Rede von der Textsemantik schlechthin abzusehen“ (S. 407). Damit wird auch dem letzten Argument, das immer wieder gegen eine zahlhafte Strukturierung musikalischer und anderer

Kunstwerke in Stellung gebracht wird, dass nämlich eine symbolische Bedeutung solcher Zahlen immer zufällig, willkürlich sei, die Spitze gebrochen. Es geht nicht um Bedeutung, denn die Bedeutung der Zahl liegt in ihr selbst, im Verweis auf die ontologische Strukturierung unserer Welt. Die Klarheit, mit der Jeserich diese und andere Zusammenhänge dem Leser vor Augen führt, kann nicht genug gerühmt werden. Deshalb wünsche ich dem Buch eine breite Leserschaft.

(April 2009)

Christian Berger

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

Wie schwer es ist, ein Handbuch zu verfassen, weiß jeder, der sich einmal daran versucht hat. Verständlichkeit, Pointiertheit und dennoch faktische Sorgfalt werden durch die äußeren Zwänge im Höchstmaß gefordert; gleichzeitig sollen aber verfälschende Verkürzungen vermieden werden. So sind auch Komponisten-Kompaktbiographien immer eine Herausforderung. Anders aber als bei etwa einem Musiklexikon ist die Zielgruppe der *Suhrkamp BasisBiographie*-Reihe der musikinteressierte Laie, dessen Kenntnisse nicht unterschätzt werden sollten. Seriös und lebendig, faktenorientiert, aber nicht trocken – im Grunde werden an diese Reihe Forderungen gestellt, die wir Musikwissenschaftler uns alle auf die Fahnen schreiben sollten.

Der Händel-Band der Suhrkamp-Reihe ist im Grunde nicht anders aufgebaut als ein Lexikonartikel der MGG, jedoch ohne Werkverzeichnis, dafür mit äußerst knapper Bibliographie und kurzem Register. Knapp die erste Hälfte des Bandes nehmen die Ausführungen zu Händels Biographie ein, straff und für den Fachgelehrten nichts Neues bringend, doch faktisch insgesamt treffend und auch das historische Umfeld beleuchtend. Händel und seine Karriere und Lebensumstände werden auf den Punkt gebracht, wobei sich der Autor (seit 2007 Vorsitzender der Händel-Gesellschaft Karlsruhe) wohlthuend jedweder Spekulation enthält. Zahlreiche Abbildungen (deren Nachweise teilweise leider arg zu wünschen übrig lassen) und eingestreute separat gebrachte Zitate von Zeitgenos-

sen (ausschließlich auf Deutsch) bieten zusätzliche dokumentarische Evidenz, wenn auch die Abbildungen vielfach derart klein abgedruckt sind, dass ihre Betrachtung nur ein bescheidenes Vergnügen ist.

Der zweite Teil des Bandes befasst sich mit Händels Schaffen (nach einer kurzen Einführung zu Musiksprache und Stil zunächst den Opern, Oratorien, Serenatas und Oden, dann der Kirchenmusik und der vokalen Kammermusik und schließlich der Instrumentalmusik); allgemeine Besonderheiten in Händels Schaffen finden ebenso ihren Platz wie der Inhalt berühmter Opern, die Form bekannter Oratorien- oder Instrumentalkompositionen und auch die Genese diverser Werke. Insgesamt erhält der Leser durchaus einen Einblick in Händels Schaffen, wobei Overbecks schlichte Sprache (eine Besonderheit ist die durchgängige Verwendung des Präsens) sicher dazu beiträgt, dass das Buch als allgemein verständlich zu bezeichnen ist. Aufgrund des beschränkten Platzes muss der Autor in diesem Abschnitt aber einige faktische Verkürzungen vornehmen, die der Fachmann nicht akzeptieren können mag.

Noch knapper (15 Seiten) fällt der dritte Teil des Bandes aus, der von dem ersten Händel-Denkmal über die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert bis hin zu jüngsten CD- und DVD-Produktionen reicht. Eine sechsstufige Zeittafel schließt die vielleicht nicht für den Musikforscher, so doch aber für den Musikstudenten und den interessierten Laien durchaus ergiebige und sinnvolle Publikation ab.

(April 2009) Jürgen Schaarwächter

KORNÉL MAGVAS: Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert. Beeskow: ortus musikverlag 2008. 2 Bände, 558, 275 S., Nbsp. (ortus studien 5.)

Die hier in einem sehr sorgfältig edierten Druck vorgelegte Dresdner Dissertation stellt sich die Aufgabe, Johann Gottlieb Naumanns bisher nur marginal erwähntes Liedschaffen quellenkundlich zu erschließen und damit einen weiteren Baustein zu der in den letzten Jahrzehnten erfreulich verbreiteten Dresdner Naumann-Forschung zu leisten; sie beleuchtet Naumanns umfangreichen Beitrag zur Blüte

des deutschen Freimaurerliedes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ordnet seine übrigen Lieder diversen biographisch und zeitgeschichtlich wichtigen Freundeskreisen zu.

Des Komponisten Freimaurerlieder an den Anfang der Untersuchung zu stellen, entspricht ihrer biographischen Position; denn der schon bekannte Opern- und Kirchenkomponist entdeckte das Klavierlied erst, als er 1775 mit der Freimaurerei und deren rituellen und geselligen Praktiken in Berührung kam. Zu den letzteren konnte er erfolgreich beitragen, indem er sich des „im Volkston“ gehaltenen Klavierliedes seiner Zeit bediente, ohne als dessen Reformator auftreten zu wollen. Magvas bietet eine gewissenhafte und mit vielen neu entdeckten Quellen angereicherte Übersicht über Naumanns zahlenmäßig an der Spitze stehenden Beitrag zum deutschen freimaurerischen Singen der Aufklärung und Klassik und erschließt auf diese Weise Einblicke in die Freundschafts- und karitative Kultur der Logen. Ergänzt werden seine Untersuchungen durch eine ebenso aktuelle wie konzise Gesamtschau des deutschen freimaurerischen Liedschaffens von 1743 bis 1801, dem Todesjahr des Komponisten.

Es lag für Naumann nahe, sein an den Freimaurerliedern erprobtes Talent für das melodisch anprechende und gesellig anzustimmende Klavierlied auch seinem Dresdner Freundeskreis dienstbar zu machen. Eine besondere Rolle spielten darin die von Johann Adam Hiller eingeführten kurländischen Schwestern von Medem, Elisa geschiedene von der Recke und Dorothea, dritte Gattin des letzten Herzogs von Kurland, die Naumann mit dem Seifersdorfer Kreis des Grafen Hans Moritz von Brühl und dessen Gattin Tina bekannt machten, die wiederum Goethe und dessen Weimarer Freunden verbunden waren. Naumanns Lieder für Seifersdorf spiegeln den „Sitz im Leben“, den das Klavierlied sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erobert hatte, nämlich die musikalische Unterstützung einer vielfältig aufgefächerten Geselligkeit. Unter den Texten treten Goethe und der dem Dresdner Kreis über Christian Gottfried Körner verbundene Schiller (dessen *Lied an die Freude* Naumann immerhin als einer der ersten 1786 vertonte) allerdings hinter den mildempfindsamen Almanach-Dichtern, von Ludwig Heinrich Christoph Hölty bis Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten, zurück, wie sie noch den

Jahrhundertwechsel überdauern und selbst den jungen Schubert ansprechen sollten, eine eher von Freunden und Herausgebern als von literarischer Neugier beeinflusste Textwahl, aus der nur die beiden der Freundin Elisa allein gewidmeten Sammlungen von 1787 und 1799 herausragen. Dabei entlockt Elisas an Gellert angelehnte, mild-empfindsame Religiosität in den *XII. geistliche[n] Liedern* von 1787 dem Komponisten fast Emanuel Bach'sche Töne.

Magvas lässt nach 330 quellenkundlich-biographischen Seiten einen knappen Analyseteil folgen, was angesichts der vorherrschenden Uniformität des Naumann'schen Liedschaffens durchaus genügen sollte. Der Komponist besticht, an der italienischen Oper geschult, durch melodische Eingängigkeit und Einfallsreichtum und textgemäße Deklamation und verlässt selten die Grenzen des Strophenliedes, um zu größeren, dann textbedingten Formen zu greifen (*Das Klavier; Seufzer; An Gott; Nur wer die Sehnsucht kennt*). Das Lied bleibt vorherrschend geselliger Gebrauchsgegenstand, dem sich auch der einfache, allerdings mit der Zeit differenziertere Klaviersatz unterordnet.

Nach weiteren Kapiteln zur Rezeption der Lieder im 19. Jahrhundert, zur Einordnung in die Liedgeschichte und zum Liedschaffen Dresdner Zeitgenossen sowie einer umfassenden Bibliographie bildet Band II den zweiten wichtigen Teil der quellenkundlichen Erarbeitung, ein mit großer Akribie zusammengestelltes chronologisch-thematisches Werkverzeichnis, für das Magvas mit zahlreichen, dem RISM bisher nicht bekannten Autographen- und Abschriftenfunden aufwarten kann. Im Interesse des Gesamtumfanges der Publikation hätte es sich allerdings meines Erachtens empfohlen, eine Reihe von Übersichtstabellen in Band I zu reduzieren und für wiederkehrende Sammelhandschriften Kurztitel zu benutzen.

Als Fazit lässt sich neben dem Gewinn für die Naumann-Forschung eine weitere Leistung des Verfassers nicht hoch genug ansetzen: die ausführliche Gesamtbetrachtung des deutschen Freimaurerliedes im 18. Jahrhundert, wie sie weder MGG² (Sachteil, Bd. 3, 1995) noch das ansonsten so verdienstvolle Handbuch *Musikalische Lyrik* (Hrsg. von Hermann Danuser, *Handbuch der musikalischen Gattungen* 8,1, Laaber 2004) leisten.

(Februar 2009)

Gudrun Busch

FABIAN KOLB: Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Berlin: LIT Verlag 2006. 341 S., Abb., Nbsp., CD (Forum Musiktheater. Band 5.)

Lange Zeit in Wissenschaft und Praxis vernachlässigt, tritt die Oper um 1800, zumindest in der Wissenschaft, in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus des Interesses – und dies vollkommen verdienstermaßen. Pauschale negative Aburteilungen eines musikalischen Epigontums (im Bezug etwa auf Glucks und Mozarts Opernstil) oder einer eher biederen und hinsichtlich ihrer Substanz eher despektierlich behandelten Vorreiterrolle der Opern Rossinis oder Webers lassen sich nicht mehr in dieser Art und Weise aufrecht erhalten. Vornehmlich Studien zu den Opern Johann Simon Mayrs oder Ferdinando Paërs haben bereits die Urteile über das Bild der, in diesen Fällen, italienischen Oper dieser Zeit zu revidieren und relativieren geholfen. Fabian Kolb hat nun in der vorliegenden, verdienstvollen und qualitativ bemerkenswerten Studie (die Druckfassung seiner Magisterarbeit!) mit Joseph Weigl einen weiteren bedeutenden Vertreter dieser Komponistengeneration ins Blickfeld genommen und dadurch zahlreiche neue und interessante Facetten zu der vielen verschiedenen Einflüssen ausgesetzten und dadurch im steten Wandel begriffenen italienischen und deutschen Oper hinzugefügt.

Kolb wählt mit der Introdution denjenigen Formteil der Oper, der zum einen bislang am wenigsten als Untersuchungsgegenstand diente – wurden die Forschungslücken bezüglich der Introdution in der italienischen und französischen Oper (siehe die Darstellung zur Forschungslage, S. 20 ff.) in jüngster Vergangenheit zumindest teilweise geschlossen, so handelt es sich bei Kolbs Arbeit um den ersten nennenswerten Beitrag zur Erforschung der Introdution in der deutschen Oper –, der zum anderen die bis dato kürzeste Geschichte aufwies. Formale Offenheit, Flexibilität des Inhalts und wandlungsfähige individuelle musikalische Gestaltung lassen sich hier in besonders geeigneter Weise näher untersuchen. Neben dem Komponisten Weigl und dem Formteil Introdution beleuchtet diese Studie auch die Wiener Oper dieser Zeit in verstärktem Maße, da Weigl als langjähriger Kapellmeister der Wie-

ner Hoftheater 26 seiner 30 Opern für Wien schuf (die übrigen vier Opern waren Auftragswerke der Mailänder Scala). So bietet diese Arbeit einen konkreten Einblick in die Opernproduktion im Wien der 1790er- bis 1820er-Jahre.

Kolb konzentriert sich ganz bewusst auf die erste musikalische Nummer des ersten Aktes, um terminologisch exakt die als „introduzione“ bzw. „Introduktion“ bezeichnete Nummer analytisch zu untersuchen und nicht, wie in mancher aktueller Forschungsliteratur zu finden, den Begriff Introduktion weiter zu fassen, wodurch sich aber wiederum die Möglichkeit bietet, Entwicklungstendenzen hin zu größeren formalen Einheiten aufzuzeigen. Zudem ließ er zu Recht etwaige Introduktionen des zweiten oder dritten Aktes, die anderen dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, unberücksichtigt.

Kolbs Arbeit gliedert sich in zwei große Blöcke. Im ersten, kürzeren Block („Kettenstruktur und Dramatisierung. Zur *introduzione* in Weigls *Opere buffe*“) betrachtet er vier ausgewählte italienische Buffa-Opern, während im zweiten, umfangreicheren Teil („Disparate Nummer. Die Introduktion in Weigls deutschsprachigen Opern“) zwölf deutschsprachige Opern einzeln analysiert werden.

In den Introduzioni der italienischen *Opere buffe* (hier wählte Kolb *La principessa d'Amalfi* und *Giulietta e Pierotto*, jeweils von 1794, *L'amor marinaro* von 1797 und schließlich *Il rivale di se stesso* von 1808 aus) stellte sich Weigl an die Spitze der Entwicklung. In ihrer formalen szenischen Gestaltung und bezüglich ihren Dimensionen ging er, besonders beim ersten und letzten Beispiel, weit über das „Normalmaß“ seiner Zeitgenossen hinaus (vgl. die Tabelle S. 30–32 mit *Introduzioni* aus nahezu 100 *Opere buffe* zwischen 1770 und 1817). Weigl offenbarte, wie Kolb anschaulich und eindrücklich zu zeigen versteht, ein „ausgeprägtes Gespür für den Entwicklungsgang der italienischen Oper zu Szenenbildungen mit einer verstärkten Durchdringung von dramatischer Handlung und Musik“ (S. 92). Selbst bei bis zu zehn Sätzen zerfallen diese, formal gesehen, Kettenintroduktionen nicht in ihre einzelnen Glieder (S. 93), sondern sind als in sich konsistente, abgerundete Nummern konzipiert.

Bei aller nicht nur in Weigls Werken aufgrund unterschiedlicher textlicher Vorgaben

des Librettos zu konstatierenden individuellen und flexiblen Ausgestaltung der Eröffnungsnummer ist in der italienischen Oper generell eine Tendenz zu einem übergreifenden Bewusstsein für Funktion und Gestalt der Introduktion zu beobachten, während sich das Bild der deutschsprachigen Oper diesbezüglich viel heterogener und disparater zeigt. Hier wird die Suche nach einer eigenständigen Gattung deutlich, die sich im Spannungsfeld der italienischen und französischen Vorbilder bewegte. Die Introduktionen in den deutschen Opern sind im Vergleich zu den italienischen erheblich kürzer, besitzen einen ungleich geringeren dramaturgischen Stellenwert. Trotz aller Kürze exponiert die Eröffnungsnummer jedoch in nahezu allen Weigl'schen Introduktionen die Ausgangssituation, „in der der im folgenden zu entfaltende Konflikt der Oper in nuce angelegt ist“ (S. 227).

Ein besonderes Augenmerk legt Kolb auf die vier zwischen 1807 und 1813 entstandenen Opern *Adrian von Ostade*, *Die Schweizer Familie*, *Der Einsiedler auf den Alpen* sowie *Der Bergsturz*, in denen die Natur bzw. die Beziehung des menschlichen Lebens zur Natur thematisiert wird. Die Natur sieht Kolb hier als Protagonistin von Weigls Opern. Mit dieser stoffgeschichtlichen Umorientierung hält das Romantische in der Oper Einzug. In den spannend zu lesenden Analysen der formal sehr unterschiedlichen Introduktionen von Weigls deutschen Opern vermag Kolb dessen Fähigkeiten, die jeweilige textliche, inhaltliche und dramaturgische Vorgabe sehr individuell und pointiert musikalisch umzusetzen, überzeugend darzustellen. Kolb sieht Weigl zudem „als Mittler zwischen klassischer und romantischer Musikauffassung“ (S. 236).

Kolbs Studie besticht im Übrigen durch ihre sprachliche Brillanz und bietet, trotz der Beschränkung auf einen einzigen Formteil, sehr viele Einsichten und Ausblicke auf die Entwicklung der italienischen und deutschen Oper um 1800 im Allgemeinen. Dem Leser wird neben den vollständigen Introduktionstexten (mit Übersetzung der italienischen Texte und Angabe des Versmaßes; gelegentliche Fehler – S. 69 und S. 83 f. wurden Ottonari für Settenari gehalten – fallen ob der sonstigen Qualität der Arbeit kaum ins Gewicht) die vollständige Edition sämtlicher zwölf untersuchter Introduktionen

auf einer Begleit-CD zur besseren Anschaulichkeit zur Verfügung gestellt. Es bleibt dem Rezensenten zum Schluss nur noch zu konstatieren, dass mitunter zwischen Magister- und Doktorarbeiten qualitativ keine Unterschiede mehr bestehen.

(März 2009)

Wolfram Enßlin

EVA RIEGER: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009. 295 S., Abb., Nbsp.*

Nach Eva Riegers bedeutendem Buch über Wagners erste Ehefrau Minna ist sehr zu begrüßen, dass sie mit der längst überfälligen Aufarbeitung der Gender-Aspekte zum Thema Richard Wagner zurückkehrt. Erfreulich ist, dass sie die manchmal etwas schwarz-weiß gefärbten Stereotypen der Gender-Literatur elegant umgeht und ihre Untersuchung von vornherein auf das Weibliche in Wagners Helden und auf das Männliche in dessen Heldinnen ausweitet. Damit sprengt sie Klischees des männlichen Täters und weiblicher Opferrollen, um die Wahrnehmung des Bühnenpersonals zu erweitern. Über die Revision der Frauengestalten fällt – über den Buchtitel hinausgehend – auch ein neues Licht auf Wagners männliche Helden; die Wagners Musikdramen zugrunde liegende Anthropologie wird präzisiert. Stets bleibt die Autorin erfreulich nahe am musikalischen Text, was angesichts der hohen Beteiligung von Germanisten im Wagner-Schrifttum eher selten ist.

Aus dem Wald semantischer Theorien greift sie zunächst heraus, dass „aufwärtsstrebende Klänge positiv [...] und abwärtsstrebende negativ“ konnotiert seien. Das kann man etwas reduktionistisch finden; man ist jedoch überrascht, wie gut dieses Grundmuster in dem überschaubaren und gut formulierten Text greift und das Überfrachten von Interpretationen vermeidet. Die Begründung leuchtet ein: „Selbstverständlich kann sich, auch wenn die Musiksprache gleich bleibt, der semantische Inhalt verschieben, so dass die ursprüngliche Bedeutung nur noch ausgewiesenen Fachleuten erkennbar sein wird“ (S. 17). Deshalb müssen man sich auf die „Erscheinungen von ‚universellem‘ Charakter“ beschränken, die sich im Laufe der Jahrhunderte nicht oder kaum verän-

dert haben. Wichtig ist auch, wie Rieger den Wagner gegenüber häufig geäußerten Verdacht musikalischer Manipulation aus der Materie selbst erklärt: Schon Mattheson sage, dass die „Klänge an sich weder gut noch böse“ seien; „sie werden aber gut und böse, (je) nachdem man sie gebraucht“ (S. 18). Darauf baut Riegers semiotische Differenzierung auf und führt schließlich zur Frage nach der „geschlechtsspezifischen Bedeutung von Musik“; dabei wird verstaubten Zuweisungen wie „maskulines Dur“ (= Lust) – „feminines Moll“ (= Unlust) definitiv der Rücken gekehrt, um eher die suggestive Kraft musikalischer Gestik zu nutzen.

Während Isabella in *Das Liebesverbot* „ungestraft“ Eigeninitiative ergreift und den Mann als Unabhängige „erlöst“, haben in *Rienzi* die Protagonistinnen bereits viel Glanz an den männlichen Helden abgegeben: Rienzi erscheint in höchstem Pomp, für Irene bleibt nur Sekundäres übrig. Erst in Senta, im *Fliegenden Holländer*, vermeint Wagner „das weibliche Element überhaupt“ entdeckt zu haben. Für die Frau sei „Liebe“ Aufopferung; nur im Hinblick auf den Mann dürfe sie aktiv werden, und mit der Senta-Figur habe dies der Komponist, so Eva Rieger richtig, der „bürgerlichen Frau“ ins Stammbuch geschrieben und als „von höheren Mächten gewollte Forderung musikalisch inszeniert“ (S. 46/49).

In *Lohengrin* wird die Dualität der Frauenbilder, die im *Tannhäuser* vorherrschend ist, als Ausdruck der Weltanschauung Wagners weiter präzisiert. Ortrud, eine als „grauenhaft“ bezeichnete „politische“ Frau, wird zur eigentlichen Gegenspielerin des Positiv-Helden Lohengrin, der hier bereits Züge des „deutschen“ Erlöser-Helden mit der nicht hinterfragbaren Legitimation des Absoluten, des Grals, aufweist. Angriffspunkt ist laut Wagner die „moderne Wirklichkeit“, zu der nun eindeutig auch die sich emanzipierende Frau, Ortrud, zählt. Die Ideal-Frau kann Elsa nur sein, solange sie den Helden fraglos akzeptiert, d. h. auf jede Eigenständigkeit verzichtet. Wagner beginnt, die herrschende Geschlechter-Ideologie als eine „transzendente“ zu zementieren, wobei in der Konnotation der Heldin als Abbild des Volkes zugleich eine Lanze für den straff patriarchalischen Obrigkeitsstaat gebrochen wird.

In *Tristan* verschieben sich die „Fronten“. In dem Isolde emanzipiert und eigenverantwort-

lich handelt, grenzt sie sich gesellschaftlich aus und gerät in Opposition zur dominierenden Männerwelt, was sie mit dem Tod bezahlen muss. Somit nimmt sie die Rolle der Brünnhilde der *Götterdämmerung* teilweise vorweg, während in *Die Meistersinger* Eva, die einzig glückliche, da „unbefragt nicht redende“ Wagner-Heldin, sich in die herrschende Gesellschaftsordnung perfekt einfügt. Siegfried dagegen bleibt, solange er alleine agiert, zwar „nur die Hälfte“; erst „mit Brünnhilde wird er zum Erlöser“, doch deren Rolle bleibt die des „leidenden, sich opfernden Weibes“ (S. 139). Eine neue Gesellschaft vermag sie indes nicht zu schaffen, da sie trotz ihrer Stärke „den Männern freiwillig den Vorrang einräumt“ und sich somit „als das Idealweib des 19. Jahrhunderts“ erweist (S. 205).

Vielleicht tritt mit Erda ein neuer Typus der Frau auf den Plan: Weisheit und Intuition sind weibliche Domänen, ohne die auch Wotan ratlos bleibt – so wie später Parsifal ohne Kundry den Erlöser-Weg zurück zum Gral nicht finden wird. Trotz dieser symbiotischen Rolle wird in ihr die Frau als triebhaft-animalisch dargestellt; „dass das Geistige ein männliches Attribut“ sei, empfindet Rieger als „tödliche Falle für die Frau“, die sich in Wagners Spätwerk auf tut und mit der die „geistige und weltliche Dominanz“ für die „gesamte Männerwelt“ reklamiert wird (S. 237/251). „Dem ‚germanischen/ Mann‘ werde letztlich in politischer Übertragung der Herrschaftsanspruch zugesprochen, während ‚Kundry als Jüdin und Frau eine ‚doppelte‘ Negativität“ schier erdrücke (S. 265 f.).

Doch in Siegmund schuf Wagner immerhin eine Figur, die, so Eva Rieger, die Liebe über männlichen Machtanspruch stellt. Siegmund, dergestalt „feminisiert“ (S. 156), geht zwar zugrunde, lässt indes eine neue, utopische Weltordnung erahnen, „in der nicht Gewalt, sondern Liebe herrscht“. Rieger befreit Siegmund aus dem üblichen Bild des Scheiternden und entdeckt in seiner „weiblich konnotierten Seite“ das Projekt einer besseren Weltordnung.

Auch als Komponist widerspricht Wagner dem Ideologen: In den grandiosen stimmlichen Gestaltungen Isolde, Brünnhilde und Kundry schafft er Modelle der Frau, „die weit über die einer Frau im 19. Jahrhundert“ hinausgehen.

Indem Eva Rieger gerade in der Widersprüch-

lichkeit Wagners „ebenso die normative Geschlechtsauffassung seiner Zeit wie andererseits – wenn auch nur gelegentlich – den Hinweis auf die Untergrabung derselben“ (S. 267 f.) schlüssig darstellt, leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Juni 2009)

Ulrich Drüner

MATTHIAS NÖTHER: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2008. X, 328 S., Nbsp., CD

Es war Roland Barthes, der meinte, die menschliche Stimme sei ein Ort des „Unterschieds“, ein Phänomen mithin, das sich jeder Wissenschaft entziehe. Seitdem ist viel geschieden. Insbesondere vonseiten der Kultur-, Theater- und Medienwissenschaft wurde das Phänomen beleuchtet, wobei natürlich auch psychologische und physiologische Aspekte zum Tragen kamen. Von der Musikwissenschaft wurde und wird Stimme zumeist als Gegenstand der Interpretationsforschung betrachtet, seltener als einkomponierter Klangfaktor, relativ oft als Medium genderspezifischer Interessen.

Wer sich mit Melodram, Deklamation und Sprechgesang um 1900 beschäftigt, wird daher um einen über die engeren Fachgrenzen hinausreichenden Ansatz kaum herumkommen. Matthias Nöther nutzt für seine am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena entstandene Dissertation denn auch verschiedene methodische Zugriffsweisen. Ziel ist keineswegs eine Monographie über das Melodram der Jahrhundertwende, sondern eine Annäherung an die Sprech- und Sprachkultur der wilhelminischen Epoche, wie sie sich nicht nur im Melodram, sondern auch in den Bayreuther Aufführungen der Ägide Cosima Wagners und in einer privaten wie öffentlichen Leben überwölbenden Maskenhaftigkeit manifestiert.

Das erste der vier Kapitel steckt hierfür sozusagen das Terrain ab. Nöther misstraut aus guten Gründen der Kontinuität einer Gattungsgeschichte des Melodrams. Stattdessen blendet er epochenspezifische Besonderheiten und die Sprech- und Sprachkultur des Fin de Siècle wechselseitig ineinander. Der zeit- und kultur-

geschichtliche Hintergrund bleibt als Folie stets präsent und kanalisiert sich als mentalitätsgeschichtliche Voraussetzung für den Boom, den das Melodram ab 1890 erlebte. Das heißt nicht, dass die Gattungsgeschichte ignoriert würde. Nöther skizziert Kontinuitäten und Brüche der Entwicklung seit Benda, umreißt das Wesen des romantischen Konzertmelodrams und die Pole von atmosphärischer, formal eher rhapsodischer Zeichnung (etwa bei Hiller und Foltow) und absolut-musikalischer Konstruktivität (etwa bei Schumann). Entscheidend für die Melodramen der Jahrhundertwende war die Anregung durch Franz Liszt, ergänzt um eine an Wagners Orchester geschulte Klanglichkeit. Der romantische Unsagbarkeitstopos wurde dabei gleichermaßen wiederbelebt wie trivialisiert. Wonach man lechzte (und womit man bedient wurde), war nichts anderes als eine Gegenkraft zu um sich greifendem Positivismus und technizistischer Teleologie. Die ästhetische Spannweite dabei war groß. Sie reichte von schlicht auskomponierter Illustration des narrativen Verlaufs bis zum progressiven Aufriß der *Gurre-Lieder*, der bekanntlich im Abschnitt „Des Sommerwindes wilde Jagd“ das musikalische Material quasi atomisiert und zu einer strukturellen Komplexität treibt, von der Melodram-Schöpfer wie Botho Sigwart oder Max von Schillings weit entfernt sind.

Nöther thematisiert die Problematik der Wagner-Nachfolge, insbesondere die Rolle von *Oper und Drama*, jener zentralen Zürcher Kunstschrift, deren Maximen Wagner weit mehr unterlief als seine Epigonen. Nicht nur von den Melodram-Schöpfern der Zeit, sondern auch im Bayreuth Cosima Wagners wurde die Sprache geradezu fetischhaft allen anderen theatralen Parametern vorgezogen. Wagners Begriff des musikalischen Dramas war damit verkürzt und vereindeutigt. Unter den anspruchsvollen Melodramen porträtiert Nöther Humperdincks *Königskinder* (1897; die Opernfassung entstand erst 1910): Erstmals wird dort die Sprechnotenschrift eingesetzt; sie folgt oft gesanglichen Topoi, bisweilen aber auch (damit an *Oper und Drama* anknüpfend) dem Klangverlauf und Klangmaterial der gesprochenen Sprache.

Im zweiten Kapitel wird das Phänomen des pathetischen, schauspielerischen, aber musikdurchtränkten Sprechens untersucht. Hierzu

erläutert Nöther gesangstechnische Grundbegriffe wie ‚Stütze‘ oder Vokal- und Klangfarbenausgleich, stellt Intonationsverläufe bisweilen auch graphisch dar. Und er liefert eine (zu lang geratene) ideengeschichtliche Herleitung des Pathos-Begriffs. Im klangerorientierten Sprechen der Jahrhundertwende wurde das Wort mit Erhabenheit aufgeladen und damit über seine Begrifflichkeit hinausgehoben. Die onomatopoetische Extension zielte ins Überpersönliche, irrational Wirksame. Worte und Sätze sollten weniger auf Objekte oder Zusammenhänge verweisen; sie waren selbst Objekte, ihre Präsentation wuchs zum Ritual. Die quasi musikalische Ausdrucksgestaltung erfolgte dabei vor allem durch Vokaldehnung, getragenes, nicht selten zelebrales Tempo und genau proportionierte Phrasierung, kurz: durch wohlgeformte Lautgebilde. Nöther verdeutlicht diese „Prunk-Rhetorik“ sehr anschaulich durch den kontrastierenden Vergleich der alten Barden (Ludwig Wüllner, Alexander Moissi) mit Gustav Gründgens. Für Gründgens, den zentralen Vertreter der folgenden Generation, bedeutete sprachlicher Ausdruck grundsätzlich andere Mittel (extreme Dynamik, weder Entwicklung noch klangliche Rundung des Tones, Intensivierung des Konsonanten).

Nach solchen Detailanalysen schlägt das dritte Kapitel wieder den Bogen zur kulturgeschichtlichen Situation. Die Theatralik der wilhelminischen Epoche, die alle Lebensbereiche durchwirkte und die Peter Schamoni in seinem Dokumentarfilm *Majestät brauchen Sonne* (1999) medial virtuos rekonstruiert hat, wird von Nöther im Zusammenhang von wachsender Irrationalität des politischen Diskurses und ebenso wachsender Affirmation des Nationalismus betrachtet. Sprache, Gesellschaft und nationales Bewusstsein rückten eng zusammen. Dabei schließen sich Sprachfixiertheit und Sprachskepsis keineswegs aus, sondern bilden die jeweilige Kehrseite des Anderen. Vor diesem Hintergrund erscheint das pathetisch aufgeladene (physiologisch formuliert: das „vokaltraktororientierte“) Sprechen als „akustischer Fingerabdruck“ (S. 308) der mentalen Verfassung des wilhelminischen Bürgertums. Das abschließende vierte Kapitel verfolgt diesen Faden weiter. Es führt schlaglichtartig Positionen und Personen vor, die dem Sprech- bzw. Sprachgebrauch mit Misstrauen, aber auch Zutrauen be-

gegen, wobei beides oft dialektisch ineinander verschränkt ist: Karl Kraus, die Antipoden Josef Kainz und Ernst von Possart; Cosima Wagners Bayreuther Stilkodex samt Motivationserfolgen und Opfern; Max von Schillings' *Hexenlied*, das erfolgreichste Melodram der Zeit.

Nöthers Buch handelt, und das beweist seinen Rang, die Phänomene nicht chronologisch ab, sondern kreist sie unter wechselnden Gesichtspunkten ein. Zwischenbilanzen, Rückblicke und Vorgriffe unterbrechen immer wieder den argumentativen Aufriss. So wird am Ende eingelöst, was die Einleitung als Arbeitshypothese formulierte: Einem Phänomen wie dem Melodram wird man allein mit der Analyse des Notentextes nicht gerecht. Die „Sprachverfallenheit“ des *Fin de Siècle* in allen ihren Facetten ist mehr als ein kompositionstechnisch verifizierbares Spezifikum. So weit allerdings, für die theatralen Momente des Melodrams auch theaterwissenschaftliche Methodik heranzuziehen, geht Nöther nicht. Zu fragen wäre, ob sich nicht bei Stücken und Aufnahmen, die den Sprecher als Klangregisseur erwarten und erfordern, sowie angesichts „naturalistischer Narrativität der Musik“ (S. 49) analytische Aspekte wie Ereignishaftigkeit oder die Emergenz von Bedeutung anbieten und vertiefend wirken können. Die Bedeutung des Buches, das ein weitgehend ignoriertes Feld mutig beackert, wird damit nicht geschmälert. Die beigelegte CD bietet Tondokumente von 1901 bis 1938. Zu hören sind u. a. Gertrud Eysold, Josef Kainz, Karl Kraus, Alexander Moissi, Ernst von Possart und Ludwig Wüllner.

(Juli 2009) Stephan Mösch

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

Mit ihrer Dissertation legt Jana Zwetschke eine Darstellung der russischen Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert vor, deren Augenmerk den wechselnden ästhetischen und ideologischen Rezeptionsmustern gilt. Methodologisch reflektiert und gut strukturiert, führt die Studie auch einen mit der russischen Kulturgeschichte wenig vertrauten Leser in die Hintergründe der Themenstellung ein und wertet die

nicht ohne Weiteres zugänglichen russischen Quellenpublikationen und Forschungsarbeiten aus. Auch wenn dabei keine eigenen Archivrecherchen vorgenommen wurden, überzeugt der Ertrag der Arbeit, die sich auch mit den ideologischen Konstrukten des sowjetischen Bachbilds auseinandersetzt und immer wieder auf deren historische Wurzeln hinweist.

Ein eröffnendes Kapitel zu den überraschend frühen Anfängen der Bach-Rezeption in der Publizistik des späten 18. Jahrhunderts sowie durch Schüler und Enkelschüler des Thomas-kantors, die im Zarenreich tätig waren, lässt die enge Anbindung an die deutsche Musikkultur greifbar werden. Diese Tatsache macht verständlich, weshalb Gestalt und Musik des deutschen Komponisten für den romantischen Schriftsteller-Musiker Vladimir Odoevskij und für den ersten großen nationalen Komponisten, Michail Glinka, eine so herausragende Bedeutung besaßen. Ausführlich dargestellt wird der radikale Bruch im Verhältnis zu Bach, der in den 1860er-Jahren zu beobachten ist und in Vladimir Stasovs Verhältnis zu dem deutschen Komponisten besonders deutlich wird. Weiter zeichnet die Studie die verschiedenen Kehrtwendungen nach, die Nikolaj Rimskij-Korsakovs Weg zu Bach genommen hat. Als nicht weniger individuell erweist sich das Lager der ‚konservativen‘ russischen Komponisten. Während der Kritiker German Laroš und Sergej Taneev überzeugt davon waren, die russische Musik müsse die in ihrer geschichtlichen Entwicklung fehlende Phase der Vokalpolyphonie und des Kontrapunkts nachholen und einen ‚russischen Bach‘ hervorbringen, besaß Bachs Musik für Petr Čajkovskij wenig Anziehungskraft.

Zumindest angeschnitten wird auch der Bereich der kompositorischen Bach-Rezeption, die sich gerade in der romantischen Phase kaum von der Beschäftigung mit der klassischen Vokalpolyphonie trennen lässt. Die Autorin beschränkt sich in ihren „Analytischen Betrachtungen“ auf exemplarische Klavierfugen von Lev Gurilev, Glinka, Odoevskij, Aleksandr Serov, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij und Taneev, deren Besprechung im Verhältnis zum Gesamttext zwar einen recht kleinen Raum einnimmt, aber doch den dargelegten ästhetischen Auseinandersetzungen eine weitere Facette hinzufügt. Zugleich verdeutlicht die Auswahl, dass die Fragestellung für das Verständ-

nis russischer Musik alles andere als nebensächlich ist. Insbesondere im Falle Čajkovskijs könnte das Buch den Ausgangspunkt für eine Untersuchung seines Umgangs mit kontrapunktischen Verfahren bilden. Gewünscht hätte man sich allerdings umfangreichere Notenbeispiele. Gerade die knappen Fugenkompositionen hätte man komplett wiedergeben können. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als die Quellennachweise der herangezogenen Druckausgaben alles andere als transparent sind. Man findet sie nicht immer, und wenn, dann lediglich in den Fußnoten.

Ein musikalisches Quellenverzeichnis dagegen vermisst man im Anhang, wo lediglich die zitierte Literatur aufgeführt wird. Grundsätzlich stellt der Umgang mit den Quellen einen Schwachpunkt der Arbeit dar, was sicher nicht nur der Autorin anzulasten ist. Gerade weil es sich um ein wichtiges Referenzwerk zum Thema „Bach in Russland“ handelt, das durch viele angenehme Seiten besticht, soll dieses leicht beherrschbare Problem nicht verschwiegen werden. Offenbar war es für die Autorin nicht selbstverständlich, verbindliche Editionen heranzuziehen. Im Falle der sogenannten *Tati-Tati-Paraphrasen*, die zwei Fugen Rimskij-Korsakovs enthalten, hätte dies der entsprechende Band der Gesamtausgabe sein müssen sowie der Erstdruck, nicht aber eine Edition des *Stretto-Verlags* (vgl. S. 254).

Nicht ganz befriedigend ist auch der Umgang mit russischen Zitaten, die in deutscher Sprache wiedergegeben werden. Da werden manchmal Texte in eigener Übersetzung präsentiert, obwohl sie in ihrer deutschen Version allgemeine Verbreitung gefunden haben (so Rimskij-Korsakovs *Musikalische Chronik* oder der Briefwechsel Čajkovskijs mit Nadezhda von Meck). Dann wieder stützt die Autorin sich gerade nicht auf die verbindliche russische Edition, sondern zieht bestehende Übersetzungen heran, manchmal gar solche aus zweiter Hand. Dass sich hier erwartungsgemäß Fehler einschleichen, zeigt sich bei einem Musorgskij-Brief (S. 176): der scherzhaft geprägte Begriff ‚professorija‘ müsste sinngemäß als ‚Professorium‘ übertragen werden. Für weitere Veröffentlichungen wäre dringend auf ein stringentes Prinzip zu raten, am besten die parallele Publikation des originalen russischen Textes und einer Übersetzung.

Eine Leistung stellt gleichwohl die sprachliche Gestaltung dar, denn Jana Zwetschke ist in Russland aufgewachsen. Erst bei eingehender Lektüre fallen einige Spuren des russischen Hintergrundes auf, so die sehr abundante Verwendung des Adverbs ‚überaus‘, das in Wendungen wie „überaus charakteristisch“ (S. 274) oder „überaus repräsentativ“ (S. 284) besser entfällt. Kleinere Formalia seien im Blick auf mögliche künftige Publikationen genannt. Zu vermeiden wären die Verwendung doppelter runder Klammern, die durchgehende Nummerierung der 1.351 Fußnoten und die ständige Herauslösung syntaktischer Glieder aus dem Satzzusammenhang durch Parenthesen oder Klammern, die häufig gar nicht erforderlich sind und den Lesefluss erschweren. Bei der Symphonie schließlich, die Čajkovskij in seinen Briefen an Frau von Meck als „unsere“ bezeichnete, handelt es sich um die *Vierte* und nicht um die *Zweite Symphonie* (vgl. S. 329, Fn. 1256).

(August 2009)

Lucinde Braun

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

Es war der Komponist Edgard Varèse, der durch seine Rede von der „Körperlichkeit des Klanges“ und den damit verknüpften Begriff der „spatialen Musik“ erstmals die Intention verfolgt hat, immanent musikalische Gestalten durch die Konzeption einer realen Bewegung von Klängen mit einer echten Raumvorstellung zusammen zu denken. So oft dieser Umstand auch bereits in der Literatur angeschnitten wurde: eine tiefer gehende analytische Auseinandersetzung mit Varèses Idee der „Klangprojektion“ als zusätzlicher Dimension des musikalischen Raums stand bislang aus. Iakovos Steinhauer nähert sich in seiner Dissertation dieser Problematik dadurch, dass er Analyse Kriterien zu entwickeln versucht, anhand derer sich Varèses kompositorische Ordnung und damit einerseits die strukturellen Voraussetzungen für die Kohärenz seiner Werke sowie andererseits der daraus resultierende Raumbegriff überhaupt erst sinnvoll erschließen lassen. Die Unternehmung wiegt

umso schwerer, als der Komponist sich zeitlebens vehement gegen die Anwendung überlieferter Techniken und Formen der tonalen Musik, aber auch gegen die systematische Begründung atonalen Komponierens durch die Dodekaphonie gewandt hat.

Steinhauer geht zu Recht davon aus, dass der Begriff ‚Klangprojektion‘ die Möglichkeit impliziert, „musikalische Gebilde in beliebige kompositorisch festgelegte Orte des Aufführungsraumes abzustrahlen, das musikalische Gefüge in die reale Räumlichkeit zu projizieren“ (S. 28) und damit auf die Realisation des in der Partitur intentional fundierten musikalischen Raumes zu beziehen ist. Da diese Ebene folglich einen unveränderbaren Bestandteil des musikalischen Werkes darstellt, der wie jeder andere Parameter bei der Ausführung zum Erklingen gebracht werden muss, zielen die exemplarischen Analysen verschiedener Werke darauf, den Klangraum „als selbständige, in entscheidenden Grundzügen schematisch in der Partitur eigens notierte Schicht“, die „eine dialektische Gegenposition zum durchkomponierten musikalischen Raum bildet“ (S. 36), zu erfassen – also jene Mittel festzustellen, mit deren Hilfe Varèse ohne Zuhilfenahme technischer Medien den Eindruck einer spatialen Musik erwecken und für den Zuhörer fasslich zur Darstellung bringen konnte.

Dieser Nachvollzug erfolgt in mehreren Schritten: Steinhauer konstatiert zunächst die Teilung des musikalischen Raums in zwei Ebenen der musikalischen Tiefendimension, nämlich „Figur“ und „Fläche“, die vom Komponisten auf unterschiedliche Weise behandelt werden. Im nächsten Schritt zeigt er dann, wie Varèse den Parameter Klangfarbe dazu benutzt, darüber hinaus einen mehrschichtigen Raum aufzubauen und diesen musikalisch zu artikulieren. Indem er darlegt, wie solches Komponieren durch den strukturellen Tonhöhenraum fundiert wird, kann der Verfasser schließlich aufdecken, dass Varèse hierbei von Zwölfton-Konfigurationen ausgeht und bei der Gestaltung von musikalischen Verläufen auf das „vertikale Schema einer symmetrisch konstruierten Allintervallreihe“ zurückgreift, das als Ordnungskriterium „den im Werk aktualisierten Möglichkeiten der Zusammenhangsbildung zugrunde liegt, sie allerdings nicht ausschließlich determiniert“ (S. 253). Von hier aus

ist der Vergleich mit dem Gebrauch der Reihe bei Anton Webern und Arnold Schönberg ein naheliegender Schritt. Ob es allerdings tatsächlich notwendig gewesen wäre, Adornos keineswegs unproblematische Unterscheidung zwischen motivisch-thematischer und serieller Musik heranzuziehen, um das Verhältnis zwischen den dodekaphonen Konstruktionen Weberns und der atonalen Konzeption Varèses näher zu bestimmen, erscheint fraglich und mutet eher wie eine Pflichtübung an, um den Philosophen in einer Dissertation zu Wort kommen zu lassen. Viel sinnvoller hätte es dagegen sein können, auf Grundlage der festgestellten Details die Differenz zwischen Weberns und Varèses Ansätzen aus den unterschiedlichen kommunikativen Strukturen (bezogen auf die kompositorische Systematik ebenso wie auf deren Wiedergabe durch den Interpreten) und damit aus dem divergenten Verständnis vom Wesen der Musik überhaupt abzuleiten.

Der anschließende Vergleich der in Varèses Werk existenten Intervallordnung mit der Konzeption Schönbergs und deren gedanklichen Grundlagen enthält einige der spekulativsten Gedanken des Buches. Indem Steinhauer die „Konstitution des musikalischen Werkes als sinnfällige Verknüpfung einzelner struktureller Momente zu einem Ganzen“ (S. 22) betont, diskutiert er den Varèse’schen Ansatz auf der Folie des zentralen Problems der Dodekaphonie – nämlich der Idee des „einheitlichen musikalischen Raumes“ –, um in Abgrenzung zu dieser die Merkmale von Varèses Verräumlichungstendenzen aufzudecken. Darüber hinaus leitet er aus dieser Fragestellung das Fundament für eine philosophische Betrachtung des spatialen Konzepts ab und lenkt dabei – die „phänomenologische“ Einstellung Varèses zu seinem Material sowie den spezifischen Raumbegriff des Komponisten hervorkehrend – das Augenmerk auf die Philosophie Edmund Husserls und dessen Raumanalyse. Ihr verdankt sich auch der Begriff des „kompositorischen Gegenstands“, den Steinhauer in Anlehnung an Husserls phänomenologischen Begriff des „Gegenstands“ oder „Dings“ als strukturelle Gegebenheit versteht, „auf die sich die musikalische Anschauung im Verlauf eines Werkes richtet“ und ihr ermöglicht, „einen identifizierbaren Zusammenhang in der Zeit zu konstituieren“ (S. 25). Aufgrund solcher Verknüpfungen

neigt der Autor hier zu Überlegungen, die sich als Projektion von Husserls Denken auf die diskutierten Kompositionen zu erkennen geben und gelegentlich gar den Anschein erwecken, als gehe Steinhauer davon aus, Varèse habe mit seinen Arbeiten eine Übertragung Husserl'scher Maximen in den Bereich der Musik angestrebt.

Von dieser allzu starken Forcierung einmal abgesehen, kann der Verfasser jedoch aus den Betrachtungen philosophischer Kontexte tatsächlich eine phänomenologische Stütze für seine Argumentationsgänge gewinnen – und darin, wie auch in der Untermauerung durch die analytischen Befunde, liegt der nicht zu unterschätzende Wert seiner Studie.

(Februar 2009)

Stefan Drees

MARINA FROLOVA-WALKER: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin. New Haven – London: Yale University Press 2007 / Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XIV, 402 S., Nbsp.

Marina Frolova-Walker, Absolventin des Moskauer Konservatoriums, um 1995 nach England emigriert und seit einigen Jahren an der University of Cambridge tätig, beschreibt in ihrem ersten Buch Genese und Wandlungen des in Russland entwickelten, vom Westen übernommenen und bis heute tradierten nationalen bzw. nationalistischen Mythos einer urwüchsigen, der Volksmusik entsprungenen russischen Kunstmusik und seine Konsequenzen für Musikproduktion und -rezeption von den Anfängen bis in die späte Stalin-Zeit. Kernthese ihres Buches ist, dass es eine solche eigenständige russische Musik nie gab und die in Russland übliche institutionelle Zweiteilung in russische und ausländische Musik keine rationale Grundlage hat. Sie stellt sich bewusst in die Nachfolge Richard Taruskins, von dem sie sogar das Manuskript vorab begutachten ließ (S. XIV).

Im ersten der sechs Kapitel, „Constructing the Russian national character“, widmet sich Frolova-Walker der allmählichen Definition dieses später international akzeptierten Nationalcharakters durch russische Literaten (u.a. Nikolaj Gogol', Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Anton Čechov) im 19. Jahrhundert, die in Abgrenzung zum Westen erfolgte (was der ‚We-

sten' genau sei, wäre einmal gesondert zu erörtern – wahrscheinlich ein weiterer zu entlarvender Mythos), insonderheit zu dem, was als spezifisch deutsch oder französisch empfunden wurde; das spezifisch Italienische, das in der Musik später zum Feindbild schlechthin wurde (siehe Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton 1997, Kapitel „Ital'yanshchina“), scheint interessanterweise keine Rolle gespielt zu haben. Frolova-Walker verweist darauf, dass dieser russische Nationalcharakter – „(1) formless and unkempt; (2) gloomy; (3) crudely realistic; (4) morbid and hysterical; and (5) mystical“ (S. 1) – in scharfem Gegensatz zu dem steht, was sie, in der Nachfolge Milij Balakirevs und seiner Schule, aber auch Sergej Džagilevs, als den „Russian style“ in der Musik ansieht – „exotic, brilliant, more often fantastic than realistic, and largely festive rather than gloomy“ (S. 1).

Das zweite Kapitel, „The Pushkin and Glinka mythologies“, handelt von der verklärenden Rezeption der beiden Künstler in Russland (jedoch nicht im Ausland), die schon zu deren Lebzeiten, im Falle Glinkas unmittelbar nach der Uraufführung der Oper *Žizn' za carja* (Ein Leben für den Zaren), einsetzte und immer mehr kultische, kunstreligiöse Züge annahm, mit einer letzten Überhöhung in der Stalin-Zeit, was eine kritische Auseinandersetzung zum Tabu machte. Frolova-Walkers früherer Aufsatz „On Ruslan and Russianness“ (*Cambridge Opera Journal* 2006) bildet das Kernstück des dritten Kapitels, „Glinka's three attempts at Russianness“. Sie analysiert die beiden Opern des Komponisten als bewusste (und konträre) Versuche, russische Nationalmusik zu schaffen, wobei sie *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan und Ljudmila) als von der Zeit missverstandene allrussisch-imperial(istisch)e Zauberoper interpretiert. Mit dem dritten „attempt“ Glinkas ist nicht etwa, wie man vermuten könnte, die von späteren russischen Komponisten und Geschichtsschreibern so geschätzte und zum Urbild russischer Orchestermusik erhobene Fantasie *Kamarinskaja* gemeint, sondern das nicht mehr zum Tragen gekommene Projekt einer Erneuerung des russisch-orthodoxen Kirchengesangs.

Die Kapitel 4 und 5 sind gänzlich neu geschrieben und bilden hinsichtlich ihres Umfangs das Kernstück des Buches. Unter dem

ebenso kryptischen wie provokanten Titel „The beginning and the end of the Russian style“ schildert Frolova-Walker das Projekt Milij Balakirevs und seiner Schüler, einen russischen Nationalstil in der Kunstmusik zu entwickeln. Für diese Schule gebraucht sie – in der von ihr gewählten Transliteration des *New Grove* – konsequent den russischen Terminus ‚Kuchka‘, groß geschrieben und zum Eigennamen erhoben. Neben Balakirev räumt sie Nikolaj Rimskij-Korsakov besonders breiten Raum ein, den sie aufgrund seiner kompositorischen Produktivität und Lehrtätigkeit als Zentralgestalt der Schule sieht und ohne den eine Rezeption Modest Musorgskijs und Aleksandr Borodins kaum denkbar wäre; man mag in dieser Entscheidung auch den berechtigten Versuch sehen, die traditionelle Vernachlässigung Rimskij-Korsakovs durch westliche Autoren zu kompensieren. Frolova-Walker zufolge ist der Stil des Kreises wohl in gewissem Maße Glinka, aber nicht minder Robert Schumann und noch mehr Franz Liszt verpflichtet (S. 187–193), während Folklorismen mangels Kenntnis der authentischen ländlichen Musizierpraxis eher aufgesetzt sind und darüber hinaus häufig spekulativen Charakter haben (auch die Harmonisierungen von Volksliedern, S. 163–174). Den orientalischen Stil innerhalb der Tonsprache des Kreises sieht Frolova-Walker als Schöpfung Balakirevs, angeregt durch dessen Reisen in den Kaukasus, aber ohne Rücksicht auf Authentizität stilisiert und schematisiert (S. 152). Wenn später dieser Stil sein ganzes Schaffen durchdrang, sogar dezidiert nicht-orientalische Werke wie die *Tschechische Ouvertüre*, sei dies in der These einer engen kulturellen Verwandtschaft von Russen und Orientalen begründet, die auch Vladimir Stasov in seiner von der Musikwissenschaft bisher nicht beachteten Dissertation vertrat (S. 153).

Mit „end of the Russian style“ meint Frolova-Walker die um 1900 zu beobachtende Abwendung der führenden russischen Komponisten einschließlich des späten Rimskij-Korsakov von der zunehmend erstarrten Ästhetik der Balakirev-Schüler und -Enkelschüler. Während ihr die Einordnung von Rimskij-Korsakovs Oper *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii* (Legende von der unsichtbaren Stadt Kitez und der Jungfrau Fevronija) in diesen Kontext erklärtermaßen gewisse Schwierig-

keiten bereitet (S. 214–218), gehört ihre Analyse von Rimskij-Korsakovs Opus ultimum, der Oper *Zolotoj petušok* (Das goldene Hähnchen), zu den glücklichsten Momenten des Buches. Frolova-Walker übernimmt die traditionelle Ansicht, die Oper sei eine Satire auf die russische Autokratie; doch fügt sie eine zweite subversive Schicht hinzu, indem sie das Werk als Satire auf den Stil des Balakirev-Kreises interpretiert, wobei sowohl inhaltliche Aspekte (erstmalig in der Geschichte der russischen Oper besiegen die Orientalen die Russen; patriotisches Pathos älterer Opern wie *Boris Godunov* und *Knjaz' Igor'* [Fürst Igor] wird lächerlich gemacht) als auch kompositorische Verfahren aufs Korn genommen werden (S. 218–224). Nicht nur in musikalisch-technischer, sondern auch in dieser artifiziellen, verfremdenden Absicht habe Igor' Stravinskij – und sonst niemand – an diese Oper angeknüpft (S. 225). Am Rande erwähnt Frolova-Walker, die literarische Vorlage der Oper, ein Märchen von Puškin, gehe direkt auf den amerikanischen Schriftsteller Washington Irving zurück (S. 56); hierüber wüsste der Rezensent gerne mehr.

Wann immer von russischer Nationalmusik die Rede ist, lautet die Gretchenfrage: Wie hältst du's mit Pëtr Čajkovskij? – hier um so mehr, als Čajkovskijs Musik besser mit dem von den Literaten vermittelten russischen Nationalcharakter in Einklang zu bringen ist als jene Balakirevs oder Rimskij-Korsakovs. Čajkovskij kommt bei Frolova-Walker nur am Rande vor, was doch verwundert, schließlich ist für sie der Stil des Balakirev-Kreises nur aufgrund eigenmächtiger Erklärung seiner Apologeten als spezifisch russisch definiert, und demnach spräche es nicht gegen das Russentum eines Komponisten, wenn er sich diesem Stil verweigert. Dass Čajkovskij den russischen Nationalismus gut hieß, steht außer Zweifel: Er suchte die Nähe des nationalistischen Zaren Aleksandr III. und stieg zum inoffiziellen Hofkomponisten desselben auf, wie von Taruskin und auch von Lucinde Braun (*Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999) beschrieben. Frolova-Walkers Verweis auf Djailevs Misserfolge mit Werken Čajkovskijs (S. 47, vgl. Taruskin, *Defining Russia Musically*, S. 49 und 307) ist problematisch: Zwar war dem französischen Publikum Čajkovskij nicht russisch (= exotisch) genug, aber

im Rest des Westens sah es anders aus – sowohl vor als auch nach Djagilev. Sonst hätte weder Frolova-Walkers heutiger Arbeitgeber Čajkovskij 1893 den Ehrendoktor verleihen noch Willi Kahl in seinem Plädoyer für den Balakirev-Kreis von 1923 gegen einen „übertriebenen Tschaikowsky-Kult der letzten Zeit“ polemisieren können („Die russischen Novatoren und Borodin“, in: *Die Musik* 15, 1923, Nr. 10, S. 734). Frolova-Walker erwähnt en passant „Tchaikovsky's successes in England and the United States“ (S. 47), doch behilft sie sich mit der Vorstellung, Čajkovskijs Musik sei infolge der Propaganda von César Cui (Cezar' Kjuj) und Stasov nebst ihrer französischen und englischen Jünger auch dort nicht als spezifisch russisch rezipiert worden. Als Beleg für die international vollzogene Einordnung Čajkovskijs unter die „deutschen“ Komponisten führt sie Hugo Riemanns *Kleines Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig 1908) an (S. 45 f. – übrigens der einzige Verweis auf eine weder in russischer noch in englischer Sprache geschriebene Quelle im ganzen Buch). Dies erscheint nun doch gewagt: Eduard Hanslicks berüchtigte Kritik von Čajkovskijs *Violinkonzert* (1881) ergeht sich geradezu paradigmatisch in Volkscharakter-Stereotypen, und das 1907 publizierte „Russland-Heft“ der Zeitschrift *Die Musik* (Jahrgang 6, Nr. 13) mit Aufsätzen von Oskar von Rieseemann u. a. weist Čajkovskij eine Zwischenstellung zwischen Nationalrussen und westlicher Tradition (vertreten durch Anton Rubinstein [Rubinštejn]) zu.

Es überrascht ferner, dass Frolova-Walker alle russischen Musikkritiker der Zeit unterschiedslos als „nationalist“ brandmarkt – nicht nur Stasov, Cui und Aleksandr Odoevskij, sondern auch Herman Laroche (German Laroš), der den Balakirev-Kreis und seine Ästhetik ein Leben lang bekämpfte und Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* ins Russische übersetzte. Wenn aber damals in der russischen Musikkritik Nationalismus so selbstverständlich war, wie er in der heutigen deutschen (vermutlich auch in der englischen) verpönt ist, ist es problematisch, den betroffenen Personen ihre Haltung zum Vorwurf zu machen.

Das fünfte Kapitel, „Nationalism after the Kuchka“, behandelt Versuche, vor allem aus der Zeit nach 1880, als sich auch das offizielle Russland, regiert von Aleksandr III., zuneh-

mend völkisch gebärdete, an der für nicht hinreichend authentisch erachteten Ästhetik des Balakirev-Kreises vorbei einen neuen Nationalstil allein auf Grundlage des russischen Volksliedes oder aber des ältesten Substrats der Kirchenmusik („znamennyj rozpev“) zu schaffen. Während Frolova-Walker den Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet Sympathie entgegenbringt, vermutlich, weil sie zu künstlerisch überzeugenden Ergebnissen führten (u. a. bei Sergej Rachmaninov, S. 297 ff.), fällt ihr Urteil über die Neo-Folkloristen vernichtend aus. Sie kritisiert sowohl den Ansatz (die Suche nach möglichst ‚unverdorbenen‘, ursprünglichen Liedern und die dahinter stehende Ideologie) als auch die Interpretation der Ergebnisse; in der Volksliedforschung lässt sie nur strikte Empirie gelten. In diesem Kontext wird allerdings die Beschränkung des Buches auf Russland zu einem Manko: Russland beschritt hier keinen Sonderweg, sondern tat, was alle anderen europäischen Musikkulturen, die sich vom Mainstream abzugrenzen trachteten, um dieselbe Zeit auch taten. Das musikethnologische Werk von Béla Bartók und Zoltán Kodály war nicht anders motiviert als das der hier thematisierten russischen Volksliedforscher, und sofern letztere Feldforschung mit Phonographen betrieben (erstmalig Evgenija Linëva 1904, S. 235), waren auch ihre Methoden die gleichen. Allerdings gab es in Russland keinen Komponisten, der aus dem Rohmaterial in Bartóks Manier einen neuen Stil hätte ableiten können oder wollen. Selbst Sergej Taneev, der, wie Frolova-Walker herausarbeitet, nicht weniger slavophil gesinnt war als sein ästhetischer Antipode Balakirev und bereits in einer Tagebuchnotiz von 1879 von einer ur-russischen, vom Westen unabhängigen Musik träumte (S. 255 f.; dt. in *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996, S. 147–149), brach seine polyphonen Studien über russische Volkslieder schließlich ab und blieb in seiner Tonsprache Westler par excellence (S. 256).

Das sechste Kapitel beruht auf Frolova-Walkers Aufsatz „Nationalist in Form, Socialist in Content“ (*JAMS* 51/2, 2000), der wohl auch dann das Zeug zum Klassiker hätte, wenn er an weniger prominenter Stelle veröffentlicht worden wäre. Hier analysiert Frolova-Walker zum einen das stalinistische Projekt eines mu-

sikalischen „nation building“ in den sowjetischen Teilrepubliken nach 1932, wobei sie den Schwerpunkt auf den Kaukasus und Mittelasien legt. Russische Komponisten – der bekannteste von ihnen war Reinhold Glière (Rejngol'd Gliér) – wurden gewissermaßen als Entwicklungshelfer in diese Gebiete entsandt, um unter Einbeziehung lokaler Kräfte und lokaler Folklore nationale Analoga des national-russischen Repertoires zu schaffen. Zum anderen beschreibt sie (als kongeniale Ergänzung zu dem älteren Aufsatz) die Krise der Ästhetik des Balakirev-Kreises nach der Oktoberrevolution und deren Wiederbelebung im Zeichen des unter Stalin erneuerten russischen Nationalismus ab etwa 1936. Zuletzt gibt Frolova-Walker einen kurzen, neutral gehaltenen Überblick über das, was nach dem Zerfall der Sowjetunion davon übrig blieb (S. 354 f.). Es bleibt dem Leser überlassen, Turkmenistans Metamorphose zu einer islamischen Diktatur, die jedes westliche Kulturleben auslöschte, zu bewerten – und in diesem Zusammenhang gehören Russland und Stalin, welche Ironie, zum Westen.

Frolova-Walker geht selbstverständlich auf die philosophisch-weltanschaulichen Grundlagen ihres Gegenstandes ein, namentlich auf Johann Gottfried Herder und die Slavophilen, aber sie beruft sich in ihrer eigenen Argumentation nirgends explizit auf vorgefasste, fremde Theorien und deren Vertreter. Mag sein, dass sich hier ihre britische (statt amerikanische) Sozialisation bemerkbar macht, aber in erster Linie beruht ihre Skepsis gegenüber spekulativen Theorien eindeutig auf ihrer russischen Erfahrung. Wenn Frolova-Walker ausnahmsweise ein typisch postmodernes Zauberwort gebraucht, fügt sie einen ironischen Kommentar hinzu: „an Other, in current parlance“ (S. 153). Wiewohl es dem Rezensenten gut tat, endlich wieder einmal eine englischsprachige musikwissenschaftliche Publikation zu lesen, die sich nicht in modischer Terminologie ergeht, ohne obsessives ‚name dropping‘ auskommt und Ausflüge in sprachliche Substandards konsequent meidet, so missfiel ihm doch, dass Frolova-Walker auch dann andere Namen nicht erwähnt, wenn dies recht und billig wäre. Abgesehen von Taruskin und – seltener – ihrem Moskauer Lehrer Evgenij Levašëv zitiert sie kaum einen lebenden Autor, und wenn, dann gerne als abschreckendes Beispiel, als

Fortschreiber der von ihr entlarvten und bekämpften Mythen. Eine der seltenen Ausnahmen ist der Rezensent: In Endnote 41 zu Kapitel 2 (S. 362) schreibt Frolova-Walker: „A comprehensive overview of Glinka's treatment by Soviet musicologists can be found in Albrecht Gaub, ‚Mikhail Glinka as preached and practiced in the Soviet Union before and after 1937‘, *Journal of Musicological Research*, vol. 22 (2003), 101–34.“ Der Rezensent könnte sich von dem Umstand, dass er als einziger lebender deutscher Musikwissenschaftler in Frolova-Walkers Buch erwähnt wird – und dies lobend – geschmeichelt fühlen, aber tut es nicht, und zwar aus zwei Gründen.

Erstens geht aus der zitierten Endnote nicht hervor, in welchem Maße der betreffende Abschnitt von Frolova-Walkers Buch („The Soviet *Susanin*“, S. 61–73; Teil von Kapitel 2) dem Aufsatz des Rezensenten verpflichtet ist; der Verweis auf die zitierte Endnote findet sich übrigens erst auf S. 69, in der Mitte des Abschnitts. Die Anlehnung beginnt nach dem Satz: „The story of the transformation of *A Life [for the Tsar]* into the Soviet *Ivan Susanin* is remarkable enough to be told in more detail“ (S. 61). Der Rezensent hat diese „transformation“ beschrieben (Gaub, a. a. O., S. 116–121). Der Gedankengang seines Aufsatzes, sogar einige Zitate (namentlich das Zitat von Elena Bulgakova, S. 68 – vgl. Gaub, a. a. O., S. 120), findet sich mit nur geringen Abweichungen als Paraphrase bei Frolova-Walker wieder. Frolova-Walker füllt die Lücken, die der Rezensent mangels Zugang zu nur in Russland verfügbaren Quellen lassen musste. Besonders spannend ist ihre Beschreibung der schwierigen Genese von Sergej Goro-deckijs neuem Libretto (S. 63–67), und sie erklärt auch, weshalb sechs Jahre nach dem ersten sowjetischen Spielfilm über Glinka ein zweiter gedreht werden musste (S. 70 f.). Für diese Ergänzungen und gelegentliche sachliche Korrekturen ist der Rezensent der Autorin dankbar. Für die an ein Plagiat grenzende, unzureichende Anerkennung seiner Vorleistung ist er es nicht.

Zweitens ist es bedenklich, dass Frolova-Walker die in kontinentaleuropäischen Sprachen verfasste Literatur komplett ignoriert, obwohl sie zumindest Deutsch lesen kann. Dieser Vorwurf trifft sie allerdings nicht als Einzelperson: In der gesamten angelsächsischen Musikwis-

senschaft wird es mittlerweile offenbar als hinreichend angesehen, außer der englischsprachigen Literatur nur noch die in der Sprache des Gegenstandes (hier: Russisch) zur Kenntnis zu nehmen; man vergleiche des Rezensenten frühere Besprechung des Buches *New Worlds of Dvořák* von Michael Beckerman (Mf 56, 2003, S. 441, letzter Absatz). Wenn schon die Professoren der Eliteuniversitäten den Rest der Welt mit Verachtung strafen, was kann man dann von ihren Studenten erwarten?

(April 2009)

Albrecht Gaub

GREGOR HERZFELD: Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 365 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 60.)

Im Zentrum der Arbeit stehen mit Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young sechs Komponisten, deren Werke im Hinblick auf eine aus spezifisch amerikanischer Kulturtradition heraus entwickelte Zeitgestaltung untersucht werden. Dabei steht „Prozess“ für einen strukturell als Abfolge nachvollziehbaren Zeitablauf, „Epiphanie“ für eine herausgehobene Erlebniszeit. Herzfeld bezieht sich dabei auf literarische wie philosophische Konzepte (u. a. Emerson, Thoreau, Proust, Joyce, Kierkegaard und Whitehead), die im Zusammenhang der Schwerpunktkapitel näher thematisiert werden. Die mit gerade mal 13 Seiten knapp gehaltene Einleitung irritiert zunächst, da gerade der schwer zu fassende, für die Arbeit aber zentrale Begriff der Epiphanie bisher wenig musikwissenschaftlich diskutiert wurde. Die naheliegende Frage, ob manche Passagen bei Beethoven (Oboensolo im 1. Satz der *Fünften Symphonie*) oder Mahler (Mittelteile der Scherzi) ebenfalls solcherart zu verstehen wären, bleibt ungeklärt.

Herzfeld versteht Epiphanie als „Kategorie mit einem hohen Erklärungspotenzial“ (S. 348), die eine gemeinsame Linie bei den besprochenen amerikanischen Komponisten benennt. Ausgangspunkt ist das *Ceuvre Charles Ives'* als Begründer einer amerikanischen musikalischen Moderne. Herzfeld interpretiert Ives' Formgestaltung vor dem Hintergrund der

Essayistik Ralph Waldo Emersons, deren scheinbare Strukturlosigkeit als individuelle Formbildung gemäß den Erfordernissen der Thematik zu verstehen ist. Diese spontane Entwicklungsweise entspricht „Ives musikalischer Assoziationstechnik, die eine mehrfache Perspektivierung von Grundmotiven der logischen Folgerichtigkeit vorzieht“ (S. 64). Auf diese Weise ergeben sich prozessual gerichtete Vorgänge, wie etwa Auflösungspassagen im „Emerson“-Satz der *Concord Sonata*. Als Epiphanie gelten demgegenüber Momente, die in keiner Weise aus dem zugrunde liegenden Verlauf herleitbar sind und bei Ives häufig außermusikalisch, biographisch vermittelt sind.

Im Sinne der Epiphanie als einer aus der alltäglichen Zeit herausgehobenen Erscheinung versteht Herzfeld auch experimentelle Werke, die analog zu natürlichen Prozessen einen quasi mathematisch nachvollziehbaren Ablauf realisieren. „Im Komponieren mit der strukturierenden Funktion der Zahl wird diese höhere Ordnung als kosmologische Wahrheit offenbart; es wird zum epiphanen Komponieren“ (S. 113). Ähnliche, durch die Übertragung der Obertonverhältnisse auf Rhythmik und Form entstehende Strukturen finden sich auch in Henry Cowells *Romantic Quartet*. Hier wirkt es etwas irritierend, dass Herzfeld ganz ähnliche Konzepte in der Musik Weberns oder Stockhausens mit keinem Wort erwähnt. Die Frage drängt sich förmlich auf, ob es sich trotz des unterschiedlichen Kulturzusammenhangs auch hier um epiphane Musik handelt oder ob die auf ganz anderer Grundlage beruhende geistige Verankerung eine differenzierte Interpretation nahelegt. Solche Ausblicke verbietet Herzfelds Methode, die Begriffe ausschließlich im Kontext ihrer Anwendung zu konkretisieren.

Wie er die unterschiedlichen Positionen dem Leser nahe zu bringen weiß, ist in jedem Fall beeindruckend. Verschiedene philosophische und ästhetische Perspektiven werden stets so weit verständlich gemacht, wie es die im Zentrum stehende Interpretation der Musik erfordert. Dieselbe Klarheit der Darstellung zeichnet auch die musikalischen Analysen aus, die, wie etwa im Falle der hochkomplizierten Zeitschichtungen im prozessualen Komponieren Elliott Carters, auf das Notwendige beschränkt stets die stilistischen Besonderheiten der Kom-

ponisten hervortreten lassen. Wenn manche Ergebnisse, vor allem im Abschnitt über John Cage, aus der Zusammenfassung bereits vorhandener Literatur gewonnen werden, schmälert das nicht die Originalität der Einsichten und Schlüsse.

Eine erste eingehende Untersuchung erfährt im Kapitel über Morton Feldman das Orchesterstück *On Time and the Instrumental Factor*, dessen Konzeption als Folge „musikalischer Bilder“ Herzfeld im Zusammenhang mit Feldmans Rezeption des amerikanischen Expressionismus, insbesondere der „color-field“-Malerei Mark Rothkos interpretiert (vgl. S. 250). Wie dort Farbe als reine Erscheinung zur Wirkung kommt, will auch die Musik Feldmans keine Bedeutung jenseits ihres Klangs vermitteln. Herzfeld entwickelt hier eine Doppelperspektive, in der zwei Varianten des Verstehens im Spannungsfeld von Prozess und Epiphanie für das Stück entwickelt werden.

Den Abschluss der Arbeit bildet die durchaus kritische Auseinandersetzung mit der Musik La Monte Youngs. Deren zwischen Mormonentum und indischer Religiosität angesiedelter ideologischer Hintergrund wird konsequent hinterfragt, der absolute Wahrheitsanspruch der Werke letztlich als „naturalistischer Fehlschluss“ (S. 309) enttarnt. Offensichtliche Distanz zum Komponisten hindert Herzfeld nicht daran, das zuletzt in einer gut sechsstündigen Aufführung durch La Monte Young zu Gehör gebrachte improvisatorische Werk *The Well-Tuned Piano* einer beeindruckend detaillierten Höranalyse zu unterziehen. Während bei Cage und Feldman, so das Fazit, die Kompositionsarbeit eine analysierbare prozessuale Zeitgestaltung hervorbringt, die aufgrund ihrer besonderen Struktur eine Wahrnehmung des Klangs als losgelöste Erscheinung bedingt, bleiben die Klänge La Monte Youngs Ereignisse, an deren epiphanen Charakter man glauben muss, um ihn zu empfinden.

Die Schlussbetrachtung – ähnlich kurz wie die Einleitung – fasst noch einmal die sechs thematisierten Positionen zusammen, um ihren gemeinsamen Ursprung, die teilweise überraschenden Parallelen in technischer Hinsicht wie auch die sich stark unterscheidenden Klangstile abschließend zu vergleichen. Im Hinblick auf die Begriffsdefinition mag die Publikation die letztgültige Klärung vermissen lassen, le-

senswert ist sie allemal für jede Beschäftigung mit der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts.

(März 2009)

Eike Feß

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

Bisweilen im Tonfall recht verklärend muteten einige im vergangenen Jahr unternommene publizistische Versuche an, sich dem Phänomen ‚1968‘ und dessen Auswirkungen aus einer historischen Distanz von nunmehr vier Jahrzehnten anzunähern. Ganz anders wirkt da der von Beate Kutschke herausgegebene Sammelband mit insgesamt 15 Aufsätzen, der anhand eines spartenübergreifenden Querschnitts zeigt, in welchem Maße die Kulturform Musik am gesamtgesellschaftlichen Umbau der damaligen Zeit beteiligt war. Im Blickpunkt steht hier vor allem die Frage, wie und in welchem Grad die Ereignisse zur Veränderung musikalischer Institutionen beigetragen und wie stark sie die kompositionstechnische Entwicklung der europäischen Avantgarde beeinflusst haben. Dass daneben auch andersgeartete Entwicklungen in den Ländern des Warschauer Pakts zur Sprache kommen, nämlich in den Beiträgen von Rüdiger Ritter (durch Darlegung der jeweils länderspezifischen Versuche in Polen, der DDR, der SSR und in Ungarn, die populäre Musik in systemkonforme Bahnen zu lenken) und Bogumila Mika (mit Blick auf die Wandlungen der polnischen Avantgarde), belegt die breit gefächerte thematische Ausrichtung der Publikation.

Was sich zumindest in der Gesamtsicht als eine Art Mythos erweist, ist die griffige Behauptung, die Ereignisse des Jahres 1968 hätten als alleiniger Auslöser zu fundamentalen Wandlungen von musikalischen Praktiken und Institutionen geführt. Eine Reihe von Einzeltexten legt vielmehr nahe, dass die Situation weitaus differenzierter betrachtet werden muss, weil das aufkeimende Bewusstsein für die Notwendigkeit sozialer und politischer Wandlungen sich über einen größeren Zeitraum hinweg entwickelt und auf unterschiedliche Weise Bahn gebrochen hat. So weist Antje Tunat in dem von W. H. Auden und Chester Kallman

verfassten Libretto zu Hans Werner Henzes 1966 uraufgeführter Oper *Die Bassariden* eine (dann allerdings unter Zuhilfenahme recht moderater Mittel in Musik gesetzte) kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bewegungen und der antiautoritären Revolte nach und legt dadurch nahe, dass entsprechende Tendenzen schon vor 1968 in die Kunst eindringen. Dies zeigt auch Simone Heiligendorff durch den Nachweis, dass Dieter Schnebels früh artikuliertes „soziokritisches, in musikalischen Werken artikuliertes Engagement“ nach 1968 problemlos „mit dem reformerisch-revolutionären Impuls der Studenten- und Protestbewegung“ kongruierte (Kutschke, S. 13). Zudem instrumentalisierte die Studentenbewegung, das macht Joachim Scharloths Beitrag über die Strategien der Subversion unausgesprochen deutlich, für ihre Aktionen einzelne Aspekte performativen Handelns, die sich seit Ende der 1950er-Jahre im Rahmen von Kunstformen wie Happening und Fluxus herausgebildet hatten.

Der Band liefert also auf breiter Basis Argumente dafür, dass die Jahreszahl 1968 zwar „als Chiffre für gesellschaftlich-politische Strömungen mit unterschiedlichen regionalen Ausprägungen und Anliegen“ (Frieder Reininghaus, S. 25) stehen kann, aber dennoch ein ganzes Ensemble von Denkfiguren, Theorien und Ereignissen umfasst, die vielfach in historisch weiter zurückliegenden Entwicklungen wurzeln. Demnach käme dem Schlüsseljahr 1968 weniger die Funktion eines Anstoßes als die eines – allerdings in einigen Bereichen sehr wirksamen – Katalysators zu, dessen Effekte erst in Bezug auf eine Darstellung der vorangegangenen Zeit und dem mit ihr verknüpften linksintellektuellen Klima adäquat beurteilt werden können. Unmittelbare Folgen wie die Veranstaltung der „Essener Songtage“ von 1968, über deren Gemengelage zwischen Pop und politischer Kultur Timothy S. Brown berichtet, oder die Integration populärer Musik in das Tanztheater, dem Steffen H. Schmidt anhand von Hans Kresniks Zappa-Collage *Susi Cremecheese* (1969) nachspürt, erscheinen dadurch als auffällige Wegmarken einer Entwicklung, die erst durch eine genaue Analyse von Mechanismen des Umbruchs verstehbar wird. In diesem Sinne erläutert Robert Adlington, wie die im Laufe der 1960er-Jahre erfolgte Poli-

tisierung in den Niederlanden mit den 1968er-Impulsen eine Veränderung der Kompositionsweise von Peter Schat und Louis Andriessen anregte und zu Werkkonzeptionen führte, in deren Rahmen die traditionelle Rollenverteilung zwischen Komponist, Ausführenden und Zuhörern revidiert und eine Annäherung an populäre Musikformen vollzogen wurde. Und auch Luc Ferraris konzeptionelle „Demokratisierung“ der *musique concrète* in der elektroakustischen Komposition *Presque rien* (1970), mit deren Umfeld sich Eric Drott befasst, lässt sich nur auf der Grundlage von Argumenten erklären, die Jahre zuvor im Kontext einer Diskussion um den positiven Wert der Amateurphotographie formuliert wurden.

Vielleicht am eindrucklichsten sind die Konsequenzen von ‚1968‘ dort dargestellt, wo die längerfristigen Auswirkungen auf das Musikleben thematisiert werden und jene soziokulturellen Wandlungen ins Blickfeld rücken, die – in Gestalt mannigfaltiger alltagspraktischer Veränderungen (etwa auch in den von Martin Elste konstatierten Zuspitzungen des Kritikerjargons) – bis weit in die 1970er-Jahre ausstrahlten. Entsprechend beleuchtet Frank Hentschel die Forderungen junger Komponisten nach Demokratisierung, Pluralisierung, Entdogmatisierung und Internationalisierung der Darmstädter Ferienkurse – ein Thema, mit dem sich auch Martin Iddons Ausführungen zur Kritik an der „Leitfigur“ Karlheinz Stockhausens befassen – und zeichnet die Veränderungen in der Festivalstruktur nach. Indem er die weitreichende These aufstellt, dass sich als unmittelbare Folge von ‚1968‘ ab 1974 sowohl die Konsolidierung der sogenannten „Neuen Einfachheit“ als auch der Beginn eines „postmodernen Denkens“ in der Musik vollzogen habe, bringt er jedoch das Bild von der musikhistorischen Entwicklung in eine Schiefelage, da er wichtige Entwicklungen der vorangegangenen Zeit (man denke nur an Ligetis Wiederentdeckung des romantischen Orchesterapparats oder an Berios Befragung der Gattung Sinfonie) völlig ausblendet.

Ogleich es vermessen wäre, angesichts eines so vielfältigen Themas auf Vollständigkeit zu pochen, vermisst man doch Beiträge, die den Geschlechterdiskurs eingehender thematisieren und sich musikbezogen mit dem Wandel des Körperbilds im Zuge der sexuellen Revolu-

tion befassen, zumal auch hier deutlich gemacht werden könnte (man denke nur an die Performances von Nam June Paik), dass bereits früh wichtige Wegmarken gesteckt wurden. Einzig Beate Kutschke besinnt sich in ihrem Aufsatz über Luigi Nonos Musiktheater *Al gran sole carico d'amore* auf die Genderthematik und führt aus, inwiefern Nonos Behandlung der Frauengestalten sich sowohl ideologisch als auch in Bezug auf geschlechtertypische Gestaltungsmodi an traditionellen Denkmustern orientiert, während dem Komponisten die Ideale der „neuen Frauenbewegungen“ Italiens nach 1968 offenbar fremd geblieben sind. Abgesehen davon, dass sich diese Studie auf eine stark eingeschränkte Materialauswahl stützt, zeigt sie exemplarisch, dass ‚1968‘ nicht unbedingt gleichbedeutend mit einer künstlerischen Kehrtwende sein muss.

Dass in einzelnen Aufsätzen gelegentlich auch klischeehafte Behauptungen und pauschalisierende Urteile zutage treten, gehört offenbar zur Natur der Sache. Sprachverliebte, aber leider wenig substanzielle Charakterisierungen wie jene vom „tiefgründelnden Wolfgang Rihm“, vom „ewig medienhungrigen Wolf Biermann“, von dem „seinem Ende zu auf Sensibilismus-Ticket reisenden Parteifunktionär Nono“ oder vom „mal rechts, mal links überholenden Selbstinszenator Henze“ (Reinighaus, S. 37) etwa verhalten sich geradezu kontraproduktiv zu der nur wenige Zeilen weiter ausgesprochenen Forderung, es sei nun endlich an der Zeit, die „Bescherung von 1968“ unter Einsatz der „Werkzeuge kritischer Wissenschaft“ neu zu durchleuchten (ebd.). Doch immerhin erfahren grob verallgemeinernde Aussagen wie „Rockmusik wurde von ihren Hörern nun als Träger politischer Botschaften begriffen“ (Ritter, S. 211) an anderer Stelle eine Korrektur, in diesem Fall durch die Studie von Sebastian Werr zum alternativen Lebenskonzept der Hippies: Denn der Autor fragt, an den Topos von Rock- und Folkmusic als politischer Musik anknüpfend, nach deren Bedeutung „als Stimulans direkter soziopolitischer Praxis ihrer Konsumenten“ (Kutschke, S. 16) und kommt zu dem Schluss, dass sie vor allem als fiktionales Identifikationsmoment diene, das fern jeglicher sozialer Praxis rezipiert wurde. Gerade solche differenzierten, die Entwicklungen auch kritisch kommentierenden Betrachtungen

tragen zu dem Eindruck bei, dass in diesem Band trotz möglicher Einwände gegenüber einzelnen Details eine sehr substanzielle Auseinandersetzung mit dem Phänomen „1968“ stattgefunden hat, die wiederum als solide Basis für weitere Forschungen dienen kann.

(Mai 2009)

Stefan Drees

Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen. Hrsg. von Andreas DORSCHSEL. Wien u. a.: Universal Edition 2007. 584 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 48.)

Unter dem Mantelbegriff ‚Verwandlungsmusik‘ hat Andreas Dorschel 18 Aufsätze zusammengestellt, die Spielarten des Phänomens „komponierte[r] Transfigurationen“ untersuchen. Den „*terminus technicus* für die tönende Begleitung eines Umbaus der Szene“ versteht er „als nicht leicht zu erschöpfende Metapher“, die „an allbekannten Stücken der europäischen musikalischen Tradition [...] noch einmal ungehobene Schätze ans Licht“ bringen solle (S. 9). Die Auswahl der Beiträge zeigt einerseits eine zeitliche Fokussierung, andererseits ein breites, vielleicht etwas zu breites und mitunter ins Beliebige umschlagendes Verständnis des Begriffs. Zeitlich ist die Konzentration auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert auffällig. Zwei Beiträge liegen vor 1800, sie beschäftigen sich mit Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadé Mozart. Vier Artikel gelten der Zeit nach 1950, die an Olivier Messiaen, Andrzej Panufnik sowie Eigenkommentaren der Komponisten Michael Finnissy und Julian Yu thematisiert wird. Die Auswahl überrascht, wenn man Dorschels historisch weit ausgreifende Einleitung liest: „Die Idee der Verwandlung“ verfolgt er bis in die griechische und römische Antike – eine kursorische Reise durch die Ideengeschichte, in der vieles nur am Rande, bisweilen gefährlich verkürzt angerissen ist: Apuleius, der S. 23 im Kapitel „Christliches“ auftaucht, hätte beispielsweise auch mit Blick auf den Abschnitt „Alchimie“ eine wichtigere Rolle spielen sollen. Ziel ist die Klassifizierung dreier „Konzepte von Verwandlung [...] der europäischen Ideengeschichte“, die Dorschel als „Fluktuation“, „lichte Erhöhung“ und „Begegnung von Polaritäten“ fasst (S. 38; dass die Klassifizierung so

trennscharf gelingt, scheint mir fraglich – Ovids *Metamorphosen*, die Dorschel der ersten Kategorie subsumiert, enthalten auch Belege der zwei anderen). Geht es an die Musik, so bleibt auch die Einleitung in Eric Hobsbawms ‚langem 19. Jahrhundert‘: Beethoven, Bruckner und Debussy dienen als Beispiele des Artikels, der mit Gedanken zur Kunstreligion abschließt. Schade, dass der reiche Bestand älterer Quellen nicht thematisiert wird, dass trotz des Teilkapitels zur Alchimie der Band beispielsweise Michael Maiers multimedial die Musik einbeziehende *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618) nicht untersucht: Es wäre ratsam gewesen, die zeitliche Beschränkung im Titel zu benennen.

Dessen ungeachtet bringen die Beiträge ergebnisreiche Untersuchungen, sie laden auch zum Nachdenken über wissenschaftliche Methoden ein. Bettina Varwigs Artikel ‚Weltfreude und Todesverklärung: Zu Bachs Kantate *Ich habe genug* (BWV 82)‘ stellt deren Schlusssatz als ‚ans Makabere grenzende Verbindung von Tanz und Tod‘ (S. 64) in ein Netz kultureller Bezüge von der Vorstellung des Todes als fröhlichem Eingang ins ewige Reich über den Totentanz bis zu einer ‚erschreckend entfremdeten Vision des Todes‘ (S. 71), öffnet also den Blick auf umliegende textliche und ikonographische Quellen. William Kindermans Beitrag ‚Metamorphosis and Transfiguration in Beethoven’s Late Piano Works‘ bleibt mehr auf die Notentexte fokussiert. Gleichwohl sucht er die Auseinandersetzung mit der Literatur (in diesem Falle mit Heinrich Schenker und Theodor W. Adorno/Thomas Mann im *Doktor Faustus*), um Beethovens pianistische Verwandlungsstrategien wie die Auflösung in Figuren und die Transferierung in hohe Lagen nachzuvollziehen; vielleicht hätte die *Bagatelle* op. 126,3 weitere Facetten hinzugefügt.

Zwischen diesen Aufsätzen thematisiert Constantin Floros ‚Figur und Transfiguration bei Mozart. Das Phänomen der Kantabilität in seiner Instrumentalmusik‘. Man muss nicht allen Interpretationen zustimmen (ob das Menuett aus KV 421 wirklich ‚seine [W. A. Mozarts] Betroffenheit wegen ihrer [Constanzes] Geburtswunden‘ widerspiegelt [S. 82]?), um doch die Bedeutung der ‚Verwandlung des Vokalen in Instrumentales‘ (S. 89) nicht nur bei Mozart, sondern darüber hinaus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestätigt zu finden.

Michele Calellas Beitrag ‚Transfiguration der Stimme: Louis Spohrs ‚in modo di scena cantante‘ und die Idee der instrumentalen Gesangsszene‘ diskutiert ebenfalls die Überblendung von Vokalem ins Instrumentale. Calella erörtert sie sowohl vor dem Hintergrund von Violinmusik ‚als Transfiguration eines [...] stumm gewordenen menschlichen Gesangs‘ (S. 121) als auch im Spiegel der Spohr-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Als einen Höhepunkt des Bandes habe ich Susan Youens’ ‚So tönt in Welle Welle‘: Schubert and Pantheism in Song‘ empfunden: eine stringent argumentierte und technisch fundierte Untersuchung von Schuberts Umgang mit pantheistischen Figuren in *Die Gebüsche* D 646 und *Am Meer* D 746. Bloß die Annahme ‚the links, common tones, sequences, and recurring gestures do not seem to add up to a quantifiable system, whether philosophical or tonal‘ auf S. 177 wäre zu hinterfragen – hier scheint mir mehr, vielleicht aber neuartiger, tonaler Zusammenhang zu wirken als die Formulierung unterstellt.

Deborah Crisp (‚Between the Sublime and the Terrible: Moments of Transfiguration in Chopin and Delacroix‘) und Wilhelm Seidel (‚Totengeleit und Lebensbilder. Über Chopins *Phantasie* in f-Moll op. 49‘) untersuchen Kompositionen von Fryderyk Chopin, wieder mit unterschiedlicher Methodik: Crisp fragt nach Korrespondenzen der Ästhetik Chopins und Delacroix, Seidel deutet die f-Moll-Phantasie ‚im Blick auf ihre Semantik‘ (S. 216). Beide Beiträge wenden sich weit vom leider unausrottbaren Klischee Chopins als Autor bloß ‚schöner‘ Musik ab; Crisp deckt Bezüge zur Ästhetik des Erhabenen und Schrecklichen auf, Seidels spannende Interpretation lässt mehrmals an die Welt Edgar Allan Poes denken. In ‚Falling Asleep: Schumann, Lessing, and Death in a *Wunderhorn* Lullaby‘ setzt sich Roe-Min Kok mit Schumanns *Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes* op. 78,4 auseinander und spürt Reflexen weiterer Quellen in dieser Hebbel-Vertonung nach: dem *Schlaf, Kindlein, schlaf!* aus *Des Knaben Wunderhorn* und einer Ikonographie des Todes von Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet* bis zu einer Illustration des *Wunderhorn*-Lieds von 1849. Die spekulative, aber plausibel verdichtete Deutung weist einen faszinierenden Weg zur Interpretation dieser transmedialen Überblendung von Quellen.

Die Untersuchungen zur Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen mit Barbara Eichners Artikel „In träumerischer Entrückung auf pfadlosen Wegen: Verwandlungsmusik in *Der Ring des Nibelungen* und *Parsifal*“, der die Rolle theatraler Verwandlungsmusiken bei Wagner untersucht. Leider kommen die Verlaufsbeschreibungen der behandelten Passagen ohne Notenbeispiele aus und erscheinen in der Analysemethodik wenig ausgefeilt. Thomas Röder widmet sich der Frage „Durchbruch oder ‚Deus ex Machina‘: Themenverwandlungen in Bruckners *Sechster Symphonie*“. Das Hauptthema des Kopfsatzes wird in seinem Gang durch den ersten und Wiedererscheinen im letzten Satz untersucht und in Beziehung zu neuen Prinzipien der tonalen Organisation („Abkehr von der Dominantheharmonik“, S. 318) gebracht – wobei offen bleibt, ob diese Prinzipien mit dem Repertoire der Stufen- und Funktionschiffrierung ausreichend darstellbar sind oder ob die „harmonischen Verwicklungen, die den Schluss der *Sechsten Symphonie* bestimmen“ (S. 327) und in deren Rahmen die Themenverwandlung sich schließlich vollzieht, anderer Werkzeuge bedürfen.

Panja Mücke beschäftigt sich in „Verwandlungsmusik bei Mendelssohn, Bermann und Korngold: *A Midsummer Night's Dream* auf der Bühne und im Film“ mit Medienwechseln von Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik über Friedrich Bermanns Bearbeitung für Max Reinhardt bis zu Erich Wolfgang Korngolds Filmscore und untersucht die Konsequenzen dieser multiplen Medienwechsel für Faktur und Ästhetik der Musik. Leoš Janáčeks *Věc Makropulos* steht im Mittelpunkt von Marion Recknagels „Die Verwandlungen einer Unwandelbaren: Das lange Leben der Elina Makropulos“. Recknagel argumentiert, dass Janáček eine Bedeutung des Melodischen auskomponiere, das das im Sterben wiedererlangte Menschliche bezeichne: „Erst am Schluß, als Elina sich wieder in den natürlichen Lauf der Dinge einfügt, kommt die Musik zu ihr zurück“ (S. 393). Tomi Mäkeläs Beitrag „Verwandlung und Angstbewältigung. Zu Jean Sibelius' Tondichtung *Tapiola* (1926)“ empfand ich als weiteren Höhepunkt des Bandes: Das trotz der 1970 von Salmenhaara erkannten variativen Transformationsstruktur so schwer durchdringlich erscheinende Opus 112 deutet Mäkelä – in der stilistischen Vielschichtigkeit,

in der neben dem Variativen und einem Anklang an das Sonatenmodell (den Tanzberger einseitig freilegte) auch „elementare Ausbruchszonen“ figurieren, „die materialgeschichtlich zu *Tapiolas* progressivsten Elementen zählen“ (S. 411) – als „Abschiedssymphonie im Angesichte der Natur“, als „Seelenbeichte“ (S. 416). „Landschaftlichkeit“ erweise sich als „seelische Landschaft“ und „der Wald in einer symbolistischen Funktion“ (S. 419), anders also als das nicht von Sibelius geschriebene Mottogedicht es suggerieren könnte.

„From Hybrid to Metamorphosis: Poulenc's Path toward Symbolic Resistance and Counter-Discourse during Vichy“ hat Jane F. Fulcher ihren reich annotierten Beitrag über Francis Poulenc überschrieben, in dem sie dessen Kompositionen zwischen 1940 und 1944 mit Blick auf politische Kontexte zwischen Vichy, Collaboration und Resistance untersucht. Letzten Endes bleiben die Ausführungen in der Anbindung an die untersuchte Musik etwas zu blass, um die an sich plausibel erscheinenden Thesen wirklich konkret zu unterfüttern. Siglind Bruhn bleibt bei der französischen Musik und diskutiert „Die Verwandlung in Olivier Messiaens Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965–69)“. Sie deckt eine vielschichtige Symbolik auf, die von Tonarten über Rhythmen und Harmonien bis zu Vogelstimmen und Zahlen reicht, um die „Theologie des Lichtes“ der *Transfiguration* zu vermitteln (S. 518). Jadwiga Paja-Stach untersucht im Anschluss daran „Andrzej Panufnik's *Autumn Music*: Transfigurations of Microstructures and Expression of the Work“. Transfigurationen musikalischer Strukturen in Akkordik, Motivik, Instrumentation, Dynamik und Tempoebenen, auf die bereits der Komponist in seinem Schriftenband *Impulse and Design in My Music* von 1974 hingewiesen hatte und die die Autorin penibel nachvollzieht, kann sie in der untersuchten Komposition von 1968 in Beziehung zu Ausdrucks-Verwandlungen dieses späten Epitaphs für Winsome Ward setzen: „The entire intellectual sphere of the work is strictly linked with its sphere of expression and emotion“ (S. 540).

Die letzten Beiträge sind aus der Perspektive von Komponisten geschrieben. Michael Finnissy geht in „Billard – Pillard. Transfiguring, Disfiguring: the construction and consequences of

some musical events" von Raymond Roussel aus, der „a method of creating narratives" aufzeige „by linking two metagrams, that is linking two words of almost identical sound" (S. 544). Im Folgenden spricht Finnissey Trans- und Disfigurationen in eigenen Kompositionen an, wobei aus dem ersten Teil des Buchs Bach und Chopin in „transcription or metamorphosis or palimpsest" (S. 551) wieder auftauchen. Eine interkulturelle Anverwandlung schildert schließlich Julian Yu in „Transfiguring Bach: Chinese Ornamentation in *Reclaimed Prefu*". Die Ornamentik der chinesischen Musik schildert er als Akt der Metamorphose und Transfiguration, der sich vom Prinzip ausfüllender Ornamentik europäischer Provenienz unterscheidet. Yu bringt die Musikkulturen in einen Dialog, indem er das Prinzip der chinesischen Ornamentik auf europäische Kompositionen des 18. Jahrhunderts anwendet – wobei die Begründung entwaffnend einfach klingt: „Many works of J. S. Bach offer excellent raw material for ornamentation, since they are so well-structured" (S. 566).

Alles in allem ist dem Herausgeber ein trotz der historischen ‚Kopflastigkeit‘ facettenreicher und anregender Band gelungen, der sorgfältig redigiert und abgesehen vom fehlenden Register gut ausgestattet ist. Vielleicht hätte eine Öffnung der zeitlichen Perspektive in Verbindung mit einer Schärfung der Begriffsbestimmung von Verwandlung und Transfiguration dem Buch gut getan. Man wird von einem Sammelband aber ohnehin keine Diskussion unter einer konstanten Fragestellung erwarten, sondern individuelle Stellungnahmen. So ist eine inhaltlich und methodisch bunte Fundgrube entstanden, die die zwei Begriffe für die Musikwissenschaft erstmals in dieser Breite aufschließt.

(Juli 2009)

Christoph Hust

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

Geschichtsschreibung ist nicht nur das Erzählen von Vergangenen, sondern immer auch ein Produkt zeitgenössischer Denkweisen und Gesellschaftsstrukturen. So geht die an Hero-

en, Genies und Meisterwerken orientierte Musikgeschichtsschreibung vor allem des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auf die biologisch begründeten Geschlechterdichotomien dieser Zeit mit einem hegemonialen Anspruch des männlichen Geschlechts zurück. Die Auswirkungen dieses Denkens beeinflussen den Umgang mit Musik bis heute und lassen die Musikgeschichte noch immer einseitig und mit eindeutigem Fokus auf die Männerwelt erscheinen. Vor diesem Hintergrund fordern die Herausgeberinnen des Sammelbandes, Musikgeschichte ‚neu‘ und ‚anders‘ zu denken, die Perspektive zu wechseln, Fragestellungen zu überdenken und dabei das Wirken von Männern und Frauen gleichermaßen zu berücksichtigen.

Der Band mit dem originellen Titel *History/Herstory* geht auf ein gleichnamiges Forschungsprojekt an der Musikhochschule Köln zurück. Ausgangspunkt für die Veröffentlichung war eine 2007 veranstaltete Ringvorlesung zum Thema „Musik und Gender“. Dass es sich bei dem beschriebenen Vorhaben um ein ‚neu‘ zu bauendes Haus der Musikgeschichte handelt, soll schon durch die Anlage des Sammelbandes verdeutlicht werden. Die Beiträge der 23 Autorinnen/Autoren erscheinen unter Überschriften, die an verschiedene Phasen beim Bau eines Hauses erinnern: „Bauplanung“, „Grund und Boden“ oder „Vom Reißbrett zum Bauen“ heißt es hier beispielsweise. Die Zuordnung der Beiträge zu diesen Überschriften und ihre Abfolge insgesamt erschließen sich indessen dem Leser leider nicht unbedingt und in jedem Fall. Das thematische Spektrum der Beiträge ist breit und reicht von der Untersuchung mittelalterlicher Dichtkunst – Poesie der Trobairitz des 12./13. Jahrhunderts (Annette Kreutziger-Herr) – bis hin zur Rolle von Frauen- und Frauenbildern in Rockmusik (Susan Fast) und Heavy-Metal-Szene (Florian Heesch). Besondere Bedeutung wird Christine de Pizans *Livre de la Cité de Dames* (1404/05) – Geschichten um Frauen und Weiblichkeit aus dem frühen 15. Jahrhundert mit einer bis heute ungebrochenen Aktualität – zugestanden: Neben einer Untersuchung zur Rezeptionsgeschichte des Buches zu Beginn (Margarete Zimmermann) und einem Auszug in deutscher Übersetzung an späterer Stelle finden sich farbige Illustrationen aus Pizans Werk auf den gesamten Band verteilt.

Dem Ziel, eine Musikgeschichte zu schreiben, die beide Geschlechter gleichermaßen berücksichtigt und dabei neue Ansätze und Perspektiven eröffnet, wird die Veröffentlichung in überzeugender Weise gerecht. Es geht nicht nur darum, bisher vernachlässigte Frauen in der Musikgeschichte in den Blickpunkt zu rücken, sondern um kulturell geprägte Weiblich- und Männlichkeit in ihren verschiedensten Beziehungen zur Musik. So steht neben Texten zu Fanny Hensel (Peter Schleuning), Luigia Polzelli als Geliebte von Joseph Haydn (Christine Siegert) oder zu Komponistinnen des frühen 20. Jahrhunderts im Blick der zeitgenössischen Presse (Amanda Harris) eben auch ein Beitrag zur ‚Weiblich-‘ und ‚Männlichkeit‘ in der Musik von Johannes Brahms (Marcia J. Citron), in dem kontroverse geschlechterorientierte Aussagen in der zeitgenössischen Musikkritik und in ästhetischen Schriften über Brahms ausgewertet werden. Ein historisch wie systematisch umfassendes Gerüst für die Einzeluntersuchungen liefert Stefan Horlacher mit seinem Beitrag zur „Kulturwissenschaftliche[n] Geschlechterforschung und ihre[r] Notwendigkeit. Historische Entwicklungen und aktuelle Perspektiven“. Dass aus dem kulturwissenschaftlichen Ansatz der Genderforschung neue Fragestellungen im Umgang mit Musik erwachsen, ist Thema mehrerer Beiträge zur Musikanalyse. So weist Annegret Huber zurecht darauf hin, dass die etablierten Methoden der Musikanalyse aufgrund ihrer an den Meisterwerken ausgerichteten Ästhetik in der musikalischen Genderforschung nur bedingt Anwendung finden können, gerade wenn es darum geht, vergessene Musik von Frauen an die Oberfläche zu holen. Dass dabei nicht nur das „Wie“ und die Musik als Ergebnis, sondern auch das „Warum“, das künstlerische Handeln oder Komponieren selbst, Beachtung verdient, bestätigt neben Huber auch Susanne Rode-Breymann. Für sie ist vor allem die Kategorie Ort/Raum zentral, wenn es um das kulturelle Handeln von Frauen geht. Überlegungen zur räumlichen Geschlechtsspezifität, zur Routine und Alltagsgeschichte und zur raumbezogenen Gattungsnormierung können helfen, die „Orte der Musik von Frauen“ sichtbar zu machen. Ihr Plädoyer für die „Ablösung von der Genieästhetik“ (S. 191) wirkt in diesem Zusammenhang allerdings etwas überholt. Wie sich ethisch-moralische Grundsätze einer bestimmten Zeit in musikalischen Wer-

ken widerspiegeln – etwa in der Ausgestaltung von Frauen- oder Männerfiguren –, verdeutlichen die Beiträge von Beate Kutschke („Musikgeschichte – Ethik – Gender“), Thomas Dietrich („Hegemoniale Geschlechterordnung, Musiktheorie und Haydns *Schöpfung*“) oder Eva Rieger („Wagners Einfluss auf Geschlechterrollen in der frühen Filmmusik“), wobei Rieger ihr Augenmerk neben spezifischen Frauen- und Männerfiguren auch auf überlappende Bereiche von Weiblich- und Männlichkeit in der Personendarstellung richtet.

„Den Stier bei den Hörnern“ packt Thomas Jung, studentischer Mitarbeiter im Kölner Projekt. Was ist die Methode – „das Verfolgen eines Ziels im geregelten Verfahren“ (S. 5) – von Genderforschung? Jung nutzt Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, um Genderforschung zum Bildungsprogramm zu erklären. Da Gender und damit verbundene Machtstrukturen alle Menschen betreffen und berühren, kann und sollte Genderforschung aufklärerisch wirken, um langfristig ein Bewusstsein für ein symmetrisches Geschlechterdenken zu entwickeln.

Würde man die thematische Heterogenität der Beiträge als Mangel ansehen, hätte man wohl die Absicht der Herausgeberinnen verkannt. Um einen neuen Weg in der Musikgeschichtsschreibung einzuschlagen, bedarf es zunächst eines geschärften Bewusstseins auf breiter Ebene. Trotz ihres verbindenden Genderaspekts erscheinen die Beiträge thematisch vielfältig. Damit dürfte sich die Veröffentlichung nicht nur an Kultur- und Musikwissenschaftler sowie an Musiker aus dem ernststen und populären Bereich, sondern auch an einen breiten interessierten Leserkreis wenden, dem hier neben wissenschaftlichen Texten auch persönliche Reflexionen (Siri Hustvedt, „Being a Man“) sowie Einblicke in universitäre Diskussionsrunden (Julia Cramer, „Neulich im Wintergarten“) geboten werden. Literaturempfehlungen zum Thema ermöglichen weiterführendes Arbeiten, in einer Übersicht über wissenschaftliche Institutionen mit musikalischem Genderschwerpunkt sind Ansprechpartner zu finden. Bleibt zu hoffen, dass die Texte den nötigen Anstoß erregen, um über das neue Haus der Musikgeschichte mit den verschiedensten Ansätzen weiter nachdenken und daran bauen zu können.

(Juli 2009)

Beate Bugenhagen

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

In den letzten Jahrzehnten hat sich auch im Fach Musikwissenschaft die Genderforschung als äußerst ertragreich erwiesen. Es erscheint nur folgerichtig und ist an der Zeit, dass die vielfachen Aktivitäten in diesem Feld nun in einem Jahrbuch als regelmäßigem Forum präsentiert werden, mit dem – so der ambitionierte Wunsch der Initiatorinnen – „geschichtsschreibende Impulse gesetzt werden, die das gesamte Fach Musikwissenschaft verändern“ (S. 11). Zu diesem Zweck haben sich zur Herausgabe dieses Jahrbuchs, dessen erster Band nun vorliegt, fünf Vertreterinnen der derzeit existierenden großen Institutionen im Bereich der musikwissenschaftlichen Genderforschung zusammengeschlossen, die mit fünf gewählten VertreterInnen der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) den wissenschaftlichen Beirat bilden.

Das ansprechend ausgestattete Jahrbuch besteht aus einem – dem Titel der einzelnen Bände thematisch zugeordneten – Hauptteil, dazu finden sich vier Rubriken mit jeweils unterschiedlichen, zu Beginn des Bandes genannten, Verantwortlichen: „Fundstücke“, „Berichte“, „Rezensionen“ sowie „Noten- und CD-Rezensionen“; der Band schließt mit „Neuerscheinungen 2007“ zum Thema „Frau – Musik – Gender“. Gleich zu Beginn: Die Aufteilung des Bandes außerhalb des „Hauptteils“ in Spalten ist leserInnenfreundlich, die Zählung eben nicht dieser Spalten, sondern von Seiten ist es nicht; dies fällt insbesondere bei den „Fundstücken“ und den „Berichten“ auf.

Der „Hauptteil“ des Bandes wird von wechselnden HerausgeberInnen betreut, die sich mit einem Konzept beim Beirat bewerben können. Das Thema des ersten Bandes erstaunt zunächst, da es grundlegend für die Kulturwissenschaften, aber nicht explizit der Genderforschung gewidmet ist. Die Herausgeberinnen begründen dies damit, dass auf allen Feldern der kulturellen Repräsentation „der Kategorie Geschlecht strukturierende Funktionen zukommen“ (S. 13). Und tatsächlich erweist sich

dieses Konzept in den folgenden Beiträgen als durchaus schlüssig; an sieben Fallbeispielen wird das „Feld zwischen Repräsentation, Geschlecht und Musik“ (S. 13) aufgerollt und dies mit einer sehr konkreten, von den Herausgeberinnen formulierten Fragestellung (S. 13 f.), die eine Vergleichbarkeit im diachronen Feld gewährleistet. Von den sieben Fallbeispielen liegen eins im 16. Jahrhundert (Sabine Meine über „Musikalische Spuren konfessioneller Spannungen“ in Ferrara am Beispiel der calvinistisch geprägten Renée de Valois und ihres katholischen Ehemanns Ercole II d'Este), drei im 18. Jahrhundert (Katrin Eggers über die „Schul-aufführung um 1700 in Altenburg“; Joachim Kremer über die Frage von „Pietistische[m] Bekenntnis und öffentliche[r] Repräsentation“, in der er am Beispiel der Musik zum Begräbnis der Herzogswitwe Magdalena Sibylla von Württemberg das Beziehungsgeflecht von individuellen pietistischen Ausrichtungen mit den „tradierten sozialen Kategorien“ [S. 55] aufzeigt, und Christine Siegert über die Musik anlässlich der Geburt von Erzherzogin Maria Teresa), eins im 19. (Katharina Hottmann über Ingeborg von Bronsarts *Kaiser-Wilhelm-Marsch*) und zwei im 20. Jahrhundert (Stefan Weiss „Zur musikalischen Repräsentation des Frauenbildes in der frühen DDR“ und Dörte Schmidt über Pauline Oliveros' *Bonn Feier*). Der Beitrag von Schmidt, der von den Herausgeberinnen einleitend als Beispiel eines Forschungsfeldes der „ersten Jahrzehnte[n] musikwissenschaftlicher Frauenforschung“ (S. 14) angekündigt wird, zeigt aber vorbildhaft, wie die Analyse einer ‚musikalischen Raumordnung‘ in der *Bonn Feier* „auch die Frage der Geschlechterzuordnung“ betrifft (S. 146 f.). Diese ist zugespißt in der „heroischen Repräsentation“ (S. 149) Ludwig van Beethovens, des ‚männlichsten‘ aller Komponisten, die in den letzten Jahren zunehmend der dringend notwendigen Analyse unterzogen wird.

Das Feld von Stadt bzw. Raum und Musik steht aktuell (namentlich 2008 in Leipzig) im Fokus des Interesses. Dass hier auch die – in Leipzig eher marginal behandelte – Analyse der Geschlechterkonstruktionen und des geschlechtsspezifischen Handelns erkenntnisreich sind, zeigt im vorliegenden Band nicht allein Schmidts Beitrag (vgl. auch die Beiträge von Kremer, Siegert und Hottmann).

Beim Rezensionsteil wird erkennbar versucht, für das Forschungsgebiet exemplarische Werke aus den letzten Jahren zu erfassen, namentlich den 4. Band des von Nicole Schwintt herausgegebenen *Trossinger Jahrbuchs für Renaissancemusik, Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts*. Bei den Rezensionen von Notenausgaben sind die bibliographischen Angaben uneinheitlich, leider scheint nur eine CD der Besprechung wert (S. 194 f.). Es erscheint mir als Einschränkung, dass die Bibliographie keine Aufsätze, sondern nur Buchpublikationen enthält. Zwar wird auf eine entsprechende online verfügbare Aufsatzsammlung verwiesen, wenn eine Bibliographie von Neuerscheinungen aber im Rahmen eines solchen Jahrbuchs überhaupt angegangen wird, sollte hier doch nicht gespart werden.

Auch die Themenstellung der Bibliographie fällt aus dem inhaltlichen Gesamtbild des Bandes heraus: Es ist zu fragen, warum der Titel des Jahrbuchs hier um den Begriff „Frau“ erweitert wurde. Oder sollte der Jahrbuch-Titel eine Reduktion eines Themas sein, das von den Herausgeberinnen als ‚das Eigentliche‘ angesehen wird? Ist also der Begriff ‚gender‘ hier nur ein Deckmäntelchen und geht es eigentlich allein um eine Fortsetzung der ‚alten‘ Frauenforschung? Nein, dieser Band zeigt, dass hier deutlich weitergehend gearbeitet wird. Aber – wie die Initiatorinnen des Jahrbuchs betonen – es müssen mehrere Generationen von Forschern und Forscherinnen mit sehr verschiedenen Interessen integriert werden.

Der erste Band des Jahrbuchs *Musik und Gender* ist exemplarisch für die aktuelle Positionierung des Forschungsgebiets, denn gerade an der kulturwissenschaftlichen Themenstellung des „Hauptteils“ zeigt sich, wie grundlegend die Impulse sind, die die Gender Studies den historischen Forschungsbereichen geben – eine Erkenntnis, die zwar nicht neu, aber weiterhin erwähnenswert ist.

(Juli 2009)

Corinna Herr

JÖRG KLUSSMANN: *Musik im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur Musikbeschallung des Hamburger Hauptbahnhofs*. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 107 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 8.)

Ob wir es uns eingestehen wollen oder nicht: Längst ist Musik zum allgegenwärtigen Bestandteil unserer täglichen Lebensumwelt geworden und begleitet uns oft auch dort, wo wir dies nicht erwarten oder gutheißen. In seinem Buch befasst sich Jörg Klußmann mit einem entsprechenden Auftreten von Musik im öffentlichen Raum und fokussiert dabei auf eine besondere Variante der Verwendung sogenannter ‚klassischer Musik‘, nämlich auf ihren Einsatz zwecks Beschallung des Hamburger Hauptbahnhofs. Die interdisziplinär angelegte Studie setzt genau dort an, wo die begleitende öffentliche Diskussion dieses Phänomens stark vereinfachend zwischen den beiden Wirkungsweisen „Begrüßung der Fahrgäste“ und „Vertreibung unerwünschter Randgruppen“ unterschieden hat, möchte also weder die These belegen, dass „die Junkies vom Hamburger Hauptbahnhof durch die Klassik-Beschallung vertrieben wurden“ (S. 3), noch der Untermauerung einer gegenteiligen Behauptung das Wort reden. Klußmanns Hauptaugenmerk gilt vielmehr ganz grundsätzlich „den verschiedenen Ebenen, auf denen eine Klassik-Beschallung ihre Wirkung zu entfalten vermag“ (S. 3), zielt also jenseits der zugespitzten Dichotomie von klingender Bereicherung der Architektur und Mittel zur Ausgrenzung auf die Herausarbeitung eines komplexeren Beziehungsgefüges. Indem er so danach fragt, „in welchem Grade eine ‚verschönernde‘ Musikbeschallung als ein Mittel sozialer Kontrolle an einer Veränderung der Gestalt urbaner öffentlicher Räume beteiligt sein kann“ (S. 3), nähert sich der Autor wichtigen Fragestellungen, die im Laufe der vergangenen Jahre zu einem zentralen Forschungsgegenstand der sogenannten „Sound Studies“ geworden sind.

Dass Klußmann die einzelnen thematischen Stränge bisweilen lediglich anreißt und dabei manchmal eher an der Oberfläche bleibt, mag man ganz allgemein als Problem der Studie bewerten; dennoch hat das Buch den Vorteil, auf griffige Weise eine ganze Reihe bedeutsamer Punkte in den Mittelpunkt der Diskussion zu rücken. So versucht der Verfasser etwa auf der Grundlage unterschiedlicher Vorüberlegungen, die Wirkung des am Hamburger Hauptbahnhof erklingenden Classic-Kanals der Firma Muzak überhaupt erst einmal genauer zu ergründen und analysiert dazu Arbeitsweise und musika-

lische Bearbeitungsstrategien der Hersteller; darüber hinaus nimmt er aber auch den sich hier abzeichnenden Klassikbegriff unter die Lupe und deckt seine allgemeine Wirksamkeit auf, indem er das zur Beschallung benutzte Repertoire in Beziehung zu vergleichbaren Musikangeboten im Rundfunk setzt. Schließlich befasst sich Klufmann auch mit den Definitionsschwierigkeiten, die sich angesichts von Begriffsbildungen wie „funktionelle Musik“, „Hintergrundmusik“ oder „Environmental Music“ ergeben.

Ganz zu Recht ersetzt er die Begrifflichkeit einer „funktionalen Musik“ durch die einer „funktionalisierten Musik als einem allgemeinen Merkmal zeitgenössischer Musikpraxis“ (S. 57) und hebt hervor, dass vor diesem Hintergrund gerade „die Idee einer autonomen Musik“ zum Sonderfall gerät. Mit dieser Differenzierung stößt er ins Zentrum der gesamten Problematik vor, vermag er doch einleuchtend zu zeigen, dass sich aufgrund einer solchen Umwertung auch die Frage nach Wesen und Wert von ästhetischer Erfahrung neu stellt. Denn durch die als Funktionalisierung begreifbare Verwendung an öffentlichen Orten ändert sich die Bedeutung der Musik und geht in eine Semiotik des Raumes über: Erst indem sie so ihren ritualisierten, an das Bild des Konzerts gebundenen Charakter ablegt, wird sie zum Verweis auf das bildungsbürgerliche Konzert- oder Opernritual mitsamt der damit verknüpften Konnotationen, und dies wiederum befördert die „Ordnungsfunktion,“ die ihr letzten Endes zufällt. Insofern ist die Klassik-Beschallung, obgleich von den Betreibern des Bahnhofs als „Verschönerungsmaßnahme“ titulierte und von bestimmten Benutzern auch in diesem Sinne dechiffrierbar, „durchaus in der Lage, ihren Beitrag zu sozialer Segregation zu leisten“ (S. 94). Denn es erscheint plausibel, „dass sie – als akustisches Zeichen – anderen Gruppen, die nicht ins Bild eines ‚sauberen Bahnhofs‘ passen wollen [...], signalisiert: ‚Hier gehöre ich nicht hin‘“ (S. 97), im Sinne des Soziologen Jan Wehrheim also eine Barriere symbolischer Natur darstellt, die einen sozialen Filterungsprozess in Gang setzt. Mit solchen Kernaussagen streift der Autor Fragen, die über den diskutierten Fall hinaus für die heutige Rolle der Musik relevant sind und sich nicht nur auf Phänomene wie Hintergrundmusik,

sondern auch auf installative Kunstwerke im öffentlichen Raum beziehen lassen. Insofern gibt Klufmann über die eigentliche Thematik seines Buches hinaus eine ganze Reihe von Denkanstößen für unseren – alltäglichen oder weniger alltäglichen – Umgang mit Musik und Klang.

(März 2009)

Stefan Drees

TOBIAS WOLLERMANN: Musik und Medium. Entwicklungsgeschichte der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 358 S., Abb. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 9.)

Tobias Wollermann verfolgt mit seiner Arbeit, vom Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück als Dissertation angenommen, ein anspruchsvolles Ziel: Vor dem Hintergrund jener Veränderung der Arbeitsmethoden, die sich seit geraumer Zeit sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten von Information in Folge einer durch umfassende Digitalisierung ausgelösten Konvergenz moderner Medientechnologie abzeichnet, möchte der Autor Chancen und Möglichkeiten des „Digital Music Publishing“ als Präsentationsform von Wissen darstellen, wozu sich die Musikwissenschaft aufgrund ihres Charakters als „multimediale Disziplin“ (S. 5) besonders gut eignet. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Feststellung, dass „die Digitalisierung sowie die damit einhergehende Globalisierung und Virtualisierung“ (S. 2) als gemeinsame Grundlage heute verwendeter Technologien angesehen werden muss, die früher klar voneinander unterscheidbaren Bereiche einzelner Medien mit ihren differenten Speicher-, Vervielfältigungs- und Distributionsmöglichkeiten also einer zunehmenden Medienkonvergenz gewichen ist, in deren Kontext die Medientypen zu einem digitalen, alle Informationsarten speichernden Unimedium geworden sind.

Diese Entwicklung beleuchtet Wollermann zunächst aus historischer Perspektive, indem er im ersten Teil seiner Untersuchung eine systematisch nach Medientypen gegliederte Geschichte analoger Medien von ihrer Entstehung bis zur Digitalisierung entwirft. Den Ausführungen vorgeschaltet, macht der Autor in einem

Einleitungskapitel allerdings auch darauf aufmerksam, dass das Prinzip der technischen Digitalisierung nur ein Sonderfall ist, der sich logisch aus der „begrifflich kognitive[n] Digitalisierung“ (S. 9) ergibt, da der in einer analogen Welt lebende Mensch generell – wie etwa am Beispiel von Schriftzeichen und Notenschrift erläutert wird – „Digitalität zur Gewinnung von Erkenntnis und Kultur“ (S. 10) erzeugt. In den nachfolgenden Kapiteln werden die einzelnen Medientypen (Buch/Text, Notendruck, statische Grafik, dynamische Grafik und Audio) ausführlich dargestellt und gegebenenfalls nach ihren Speicherarten unterschieden. Lobenswert ist vor allem die gründliche, differenzierte und von ihrer funktionsbedingten Systematik her auch logische Unterteilung Wollermanns, doch schießt der Autor gelegentlich über sein Ziel hinaus, indem er den Text mit überflüssigen Details – etwa zur Biographie Johannes Gutenbergs oder zu regionalen Entwicklungstendenzen des Films – anreichert, die für den darzustellenden Kontext völlig irrelevant sind.

Der zweite Teil des Bandes fokussiert auf die digitalen Ist-Zustände der zuvor ausführlich behandelten Medientypen sowie auf die daraus resultierende medientechnische Konvergenz, verbunden mit den Problemen von universaler Anwendbarkeit und Kompatibilität. Zwar behält Wollermann hier die zuvor eingeführte Systematik bei, zeigt jedoch zugleich, wie diese aufgrund der Koppelung einzelner Medien miteinander (wie etwa im Falle der DVD) an Schlüssigkeit verliert. Problematisch ist das auch dieser Abteilung vorgeschaltete Einleitungskapitel, in dem der Autor die Frage behandelt, „inwiefern bestimmte technische Erscheinungen bzw. Phänomene schon in der Kunst vorausgedacht wurden bzw. sich aus dieser entwickelten“ (S. 5). Dem Verfahren des Medienwechsels, der eigentlich schon immer zur Praxis künstlerischen Agierens gehört (und etwa auch dort zu finden ist, wo ein Notentext in Klang umgesetzt wird), weist Wollermann, ausgehend von der quasi illustrativen „Übertragung“ von Bildern in Programmmusik oder von der Oper als „multimedialem“ Kunstwerk (hier als Vorläufer „multimedialer“ und daher auf digitaler Technik beruhender Konzeptionen im Internet gedeutet) wichtige Impulse zu. Seine Ausführungen weisen allerdings eine Reihe

von Defiziten auf: So zeigt vor allem das Operieren mit dem Stichwort „Multimedialität“, dass der Autor sich einer veralteten Terminologie bedient, die inzwischen längst durch die weit differenzierteren und funktionsbezogenen Begrifflichkeiten der Intermedialitätsforschung ersetzt wurde. Wie aus der Bibliographie des Bandes hervorgeht, hat Wollermann entsprechende Literatur überhaupt nicht zur Kenntnis genommen, so dass die Darstellung von Medienwechsel und -verknüpfung sowie das Aufzeigen von Medienkonvergenzen hier ein wenig unbefriedigend bleibt.

Den dritten Teil seiner Arbeit widmet der Verfasser – aufbauend auf einer Erläuterung der technischen, industriellen und funktionalen Konvergenz von Medien samt der daraus resultierenden Möglichkeiten und Potenziale – der Erarbeitung eines Konzepts für die elektronische Publikationsform des „Cross-Media Publishing“. Dass er hier seinen eigenen Verlag (Electronic Publishing Osnabrück) als vorbildliches Beispiel darstellt, mag zwar naheliegen, wirkt aber angesichts aktueller Digitalisierungsversuche von Quellen, Audiomaterialien und Textdokumenten sowie der damit verbundenen Format- und Verknüpfungsprobleme – man denke nur an das Arnold Schoenberg Center Wien, das darauf bedacht ist, seine Bestände in einer allgemein zugänglichen, miteinander verknüpften Form im Internet zu dokumentieren – nicht bedeutsam genug. So mangelt es den Schlussfolgerungen des Autors letztlich an der nötigen Prägnanz, wie überhaupt der Bezug auf die im Buchtitel genannte Darstellung „der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information“ im Hinblick auf die gegenwärtige musikwissenschaftliche Praxis doch eher enttäuschend ausfällt.

(Mai 2009)

Stefan Drees

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 11: Arien.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XXXVI, 123 S.

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 4: Magnificat I.* Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 187 S.

Mit der inzwischen in zwei von elf Bänden vorliegenden Gesamtausgabe der Vokalwerke

Johann Pachelbels haben die Herausgeber (neben den oben genannten noch Thomas Röder) gemeinsam mit dem Bärenreiter-Verlag begonnen, ein wichtiges Desiderat zu erfüllen: die Edition eines noch wenig beachteten Werkkorpus, den man gewiss nicht – wie dies noch Hans Heinrich Eggebrecht tat – mit der Bezeichnung „Nebenbeschäftigung“ abtun sollte, sondern anhand dessen die Bedeutung des Komponisten überhaupt erst in Gänze ersichtlich wird. An seinen langjährigen Wirkungsstätten St. Sebald in Nürnberg (1695–1706) und der Predigerkirche in Erfurt (1677–1690) gehörte das Komponieren von Vokalmusik jedenfalls zu Pachelbels Kernaufgaben. Dass schon seine Zeitgenossen in ihm in erster Linie den „Kern und Ausbund aller Organisten“ sahen (Johann Matthias Holtzhey, 1703), gründet wohl zuvorderst auf einer ungebrochenen Pflege Pachelbel'scher Orgelmusik in Mittel- und Süddeutschland und seiner prominenten (Enkel-)Schülerschar und weniger auf einer nur vermeintlich geringeren Bedeutung seines damals durchaus verbreiteten Vokalschaffens.

Was für Pachelbels Vokalwerke insgesamt zu konstatieren ist, gilt für seine strophischen Arien (mit instrumentalen Ritornellen, teils mit skordierten Streichern) im Besonderen, die im Band 11 der Ausgabe nun erstmals ediert wurden. Die Überlieferung der Kompositionen gliedert sich in zwei Gruppen: Auf der einen Seite sind dies die bemerkenswerterweise erhalten gebliebenen originalen ‚Belegexemplare‘ (teils Autographe) seiner 1679 in Erfurt komponierten fünf Erbhuldigungsmusiken (die damals zu Ehren der neuen Mainzer Kurfürsten musizierten Werke wurden in sogenannte Huldigungsbücher eingebunden und im Regierungsarchiv abgelegt), auf der anderen Seite wiederum anlassbezogene Kompositionen, deren ursprünglicher Kontext freilich nur noch in den wenigsten Fällen bekannt ist. Letztere liegen in D-B überwiegend ebenfalls als Autographe vor und scheinen zum größten Teil aus Pachelbels Nürnberger Zeit zu stammen. Dass sie zwischenzeitlich im Besitz Johann Nikolaus Forkels waren (also nicht, wie bislang angenommen, zum nach Berlin übernommenen Notenbestand der Erfurter Michaeliskirche gehören), ist im Kritischen Bericht (S. 113) etwas undeutlich beschrieben, jedoch nicht zu bezweifeln.

Die Edition der Stücke lässt kaum Wünsche offen. Die Dichtungen werden, sofern neben den Musikalien auch Textdrucke überliefert sind, in beiden – meist nur geringe orthographische Abweichungen aufweisenden – Fassungen unter dem Notentext abgedruckt. Im Notentext selbst wurde zumeist nur der Text der ersten Strophe unterlegt. Ob es die bestmögliche Entscheidung war, im Rahmen der Editionsrichtlinien festzulegen, deutschsprachige Stücke stets in der Schreibweise des Originals wiederzugeben und damit bewusst auf eine gemeinhin übliche Modernisierung der Orthographie unter Wahrung des originalen Lautstandes zu verzichten (hingegen werden lateinische Texte „auf die Wortformen der ‚klassischen‘ Orthographie“ gebracht; siehe S. VII), sei zwar dahingestellt. Doch dürfte dies bei Musikern, die mit deutschen Texten des Barocks wenig vertraut sind, gelegentlich zu Missverständnissen hinsichtlich der Bedeutung und Aussprache mancher Wörter führen (etwa bezüglich der Behandlung von stumpfen Endungen, wie in Strophe 1 der groß besetzten Arie *Wohl Erfurd* mit dem Wort „Wachsthumb“ in Pachelbels Partitur, wo es im Textdruck „Wachsthum“ heißt; ferner bei zusammengezogenen Wörtern: „kanstu“, „bistu“; oder bei einem „Liecht“, das sich auf „bricht“ reimen soll).

Eine anschauliche Einführung Hirschmanns in die Themenfelder Erfurter Erbhuldigung und Pachelbels Nürnberger Gelegenheitswerke – offenbar komponierte dieser hier einen partiell erhaltenen Arienzyklus auf die zwölf Monate – sowie zahlreiche Faksimiles (darunter auch Abbildungen der Erfurter Erbhuldigungsprozedur) runden die Edition ab, deren äußere Gestaltung musterhaft ist. Nur ganz wenige Druckfehler scheinen sich eingeschlichen zu haben (S. IX ein nicht zum Ziel führender Abbildungsverweis; S. XI, Sp. 2, elfte Zeile, lies: „alles“).

Der musikalische Wert dieser strophischen Arien kann kaum überschätzt werden. Mit ihrer Edition liegt nun ein großer, kunstvoller Werkbestand in jener Gattung vor, die noch bis ins zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein die Hauptform des musikalischen Gelegenheitswerkes war, die jedoch gerade für die – in Pachelbels Werken dokumentierte – Spätphase fast nur noch in stummen Textbüchern überliefert ist. Viele der Stücke regen dazu an (was

Hirschmann in der Einführung als eine „Zukunfts-aufgabe“ beschreibt), die Entstehungsanlässe und -umstände der Werke zu ermitteln, zumal manche Texte Hinweise auf das Profil der gesuchten Personen liefern. Hier seien zumindest die biographischen Rahmen-daten zu denjenigen Personen nachgetragen, die laut der Textdrucke als Poeten und Initiatoren von Pachelbels Erfurter Huldigungsarien firmierten: Der Textdichter von *Wohl Erffurd* und *Bleibt es denn nun also* Johann Christoph Domrich (getauft 19. Mai 1639 Erfurt, Barfüßerkirche, begraben 3. April 1688, Predigerkirche) war schon zu Zeiten der Erbhuldigung Rektor an der Predigerschule (mindestens seit 1678; siehe Martin Bauer, *Erfurter Personalschriften 1540–1800*, Neustadt a.d. Aisch 1998, besonders S. 58 und 481) und trat in Erfurt vielfach als Gelegenheitsdichter hervor. Florian Schmied (geb. um 1630 Erfurt, gest. 1683 ebd.), der ausgewiesene Textdichter von *So ist denn nun die Treu* und vielleicht gar der Dichterkomponist von *Nachdem die Treuepflicht*, war von 1668 bis zu seinem Tod Kantor an der Predigerschule.

Der zweite in der Reihe erschienene Band umfasst drei der insgesamt elf – wohl sämtlich in Nürnberg entstandenen – Magnificat-Vertonungen Pachelbels (PWV 1501, 1502 und 1505), wie sie in den sogenannten Tenbury-Handschriften (in GB-Ob) überliefert sind. Auf die eingehenden Untersuchungen der Manuskripte durch Katharina Larissa Paech (die Herausgeberin des Bandes) geht die im Kritischen Bericht dargelegte Erkenntnis zurück, dass die Bände – sie galten bislang unter Vorbehalten als Autographe – weitgehend von der Hand eines Schreibers stammen, dessen Handschrift derjenigen Pachelbels zwar ähnelt, der jedoch teils Papier verwendete, das erst nach dem Tod des Komponisten geschöpft wurde. Die übrigen vier Kompositionen (sämtlich in GB-Ob, Tenbury 1209) stammen laut Paech indes tatsächlich von der Hand Pachelbels; diese Annahme würde neben dem Schriftbefund auch durch den Umstand untermauert, dass sich hier die (autographe) Autorenangabe auf die Initialen „J. P.“ beschränkt. Da als einzige fremde Komposition innerhalb des Handschriftenkomplexes ein Werk von Pachelbels Sohn Carl Theodorus (1690–1750) auftaucht, zieht Paech den Schluss, dass der Hauptschreiber der Handschriften mit diesem Pachel-

bel-Sohn identisch sein dürfte – eine (auch ohne greifbare Schriftzeugnisse) schlüssige Annahme, zumal diese den immerhin bis 1779 zurück verfolgbareren Überlieferungsweg der Manuskripte in England erklären würde: C. T. Pachelbel wanderte spätestens 1733 über England nach Amerika aus. Das Phänomen der Schriftassimilation lässt sich im Übrigen tatsächlich auch am Beispiel der Pachelbel-Familie beobachten: Die Handschrift des zweiten Sohnes von Pachelbel, Wilhelm Hieronymus (1686–1764), wie sie in einer (bisher ebenfalls nicht greifbaren) Schriftprobe im Stammbuch des Nürnberger Buchhändlers Friedrich Roth-Scholtz belegt ist (Eintrag datiert „Nürnberg den 23 Jan: 1715“; D-GOI, Chart B. 999, fol. 160^f), zeigt deutlich eine Beeinflussung von der Handschrift des Vaters. Ja, die Schriftprobe könnte sogar Anlass geben, in Erwägung zu ziehen, ob Wilhelm Hieronymus identisch mit einem derjenigen Schreiber ist, die in den Nürnberger Arien-Autographen Johann Pachelbels (siehe oben) die Textunterlegung für die hinteren Strophen besorgten.

Die im Band vorzüglich (und erstmalig) edierten Werke PWV 1501, 1502 und das doppelchörige PWV 1505 sind die klangprächtigsten Magnificat-Vertonungen Pachelbels und stellen an die Aufführenden höchste Anforderungen. In ihnen offenbart sich eine bemerkenswerte stilistische und formale Vielfalt: Das Gestaltungsspektrum reicht von kunstvollen Stile-antico-Fugen über mehrchörige motetische Sätze bis hin zu Accompagnato-Rezitativen und virtuosen Soli. Und so bleibt umso mehr zu hoffen, dass diese herausragenden Kompositionen nun tatsächlich Eingang in die Musizierpraxis finden werden. Zugleich darf man auf die Inhalte der übrigen, künftig zweimal jährlich erscheinenden Bände der Ausgabe gespannt sein.

(April 2009)

Michael Maul

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

Der 2007 erschienene erste Band des Verzeichnisses wurde in *Mf* 62 (2009), S. 288 ff. besprochen. In der Anlage wie in der gedie-

genen verlegerischen Ausstattung entspricht der nun vorliegende zweite Band ganz seinem Vorgänger. Das Vorwort des ersten Bandes ist überflüssigerweise erneut abgedruckt, doch ist das Frontispiz diesmal ein anderes, und zwar ein trefflich gewählter, wohl sonst bislang kaum reproduzierter Stich aus der Zeit vor 1750 mit der Szene einer Kantatenaufführung, bei der im Vordergrund Block- und Querflöte gemeinsam zum Cembalo konzertieren.

Über die Stärken und Schwächen des verdienstvollen Projekts braucht hier nicht mehr viel gesagt zu werden. Ein schon in der Rezension des ersten Bandes angesprochener Mangel ist noch einmal zu unterstreichen: Die für den Wissenschaftler wie für den Praktiker gleichermaßen wichtigen Nachweise von Neuausgaben sind leider ziemlich lückenhaft. So fehlt gleich bei dem ersten in diesem Band behandelten Komponisten, Johann Friedrich Fasch, und dessen Trio in F KatGro 3262-F (S. 39) der Hinweis auf die Ausgabe im Verlag Hermann Moeck, Celle, herausgegeben von Hermann A. Moeck und Eitel-Friedrich Callenberg 1957. Ebenso fehlt der Hinweis auf eine Ausgabe desselben Verlages von Reinhard Gerlach 1968 bei dem Graun'schen Trio in F KatGro 3069-F (S. 158). Der Rezensent selbst vermisst die Erwähnung seiner 1974 bei Hänssler erschienenen, inzwischen in den Carus-Verlag Stuttgart übergegangenen Ausgabe des Trios in F KatGro 3279-F von Johann Gottlieb Janitsch (S. 358). Dies sind drei beliebig gewählte Beispiele. Vielleicht ist es kein Zufall, dass es sich in allen drei Fällen um Blockflötenmusik handelt; doch beschränken sich die Defizite nicht auf diesen Sektor.

Ein ausgesprochen interessanter Aspekt ergibt sich gleichsam nebenher aus der Gesamtsichtung des Triosonatenrepertoires für oder mit Flöte: Sehr oft schwanken die Komponistenzuschreibungen, nicht selten ist ein Werk in unterschiedlichen Quellen zwei, gelegentlich sogar drei Komponisten zugewiesen. Beispielsweise ist von den sechs erstmals um 1738 von Witvogel in Amsterdam und kurz darauf auch von Walsh in London herausgebrachten Sonaten für zwei Flöten oder Violinen und Generalbass von Johann Adolf Hasse (Neuausgabe von Wolfgang Horn im Carus-Verlag Stuttgart 1991) überhaupt nur eine, das Trio in E KatGro 3120-E (S. 284), frei von Fremdzuschreibungen; die übrigen fünf sind auch unter den Namen

Graun, Kelléri, Romano Vitali Modonésé und Quantz überliefert. Hier zeichnen sich also vielfältige quellen- und stilkritische Herausforderungen ab.

(Juni 2009)

Klaus Hofmann

LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke III: 3^{ème} Symphonie op. 28 (1911). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVII, 67 S.

LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke VII.2: Pièces de Fantaisie en quatre suites. Livre II op. 53 (1926). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVIII, 68 S.

Gleich zwei deutsche (!) Verlage nahmen bereits im Vorfeld von Louis Vierne 70. Todestag – und damit auch dem Ende der urheberrechtlichen Schutzfrist – eine jeweils eigene Gesamtausgabe seiner Orgelwerke in Angriff. Jon Laukvik und David Sanger zeichnen im Stuttgarter Carus-Verlag für insgesamt 13 Bände verantwortlich, während der Kasseler Bärenreiter-Verlag Vierne's gesamtem Orgelwerk in 14 Bänden (darunter bisher unveröffentlichte und ihm zugeschriebene Werke) noch die nun erstmals in einer vollständigen kritischen Ausgabe vorliegenden Klavierwerke in drei Bänden hinzufügt. Dabei setzt man auf ein Herausgeberkonsortium unter der Leitung von Helga Schauerte-Maubouet (u. a. Autorin mehrerer orgelspezifischer Artikel in MGG² und im *Handbuch Orgelmusik* sowie Herausgeberin von Urtext-Ausgaben u. a. der Orgelwerke von Léon Boëllmann und Théodore Dubois). Im erkennbaren Bemühen, das bis 2011 laufende Projekt auf eine breite, ja internationale Basis zu stellen, stehen ihr mit Thierry Escaich (Organist und Kompositionsprofessor am Pariser Conservatoire), Rollin Smith (Organist und Vierne-Biograph), Olivier Gardon (Pianist und Klavierprofessor am Pariser Conservatoire), Brigitte de Leersnyder (Pianistin und Musikwissenschaftlerin) und Jean-Pierre Mazeirat (Musikwissenschaftler) weitere in der Vierne-Forschung ausgewiesene Vertreter aus Wissenschaft und Praxis zur Seite, denen man noch Juergen Bonn, den für Orgelmusik verantwortlichen Lektor des Bärenreiter-Verlags, erwähnend hinzufügen sollte.

Louis Vierne (Poitiers 1870 – Paris 1937) absolvierte seine Lehrjahre aufgrund eines ange-

borenen grauen Stars an der Institution Nationale des Jeunes Aveugles (Nationales Blindeninstitut) und am Conservatoire in Paris u. a. bei César Franck, dem Begründer des französisch-symphonischen Orgelstils („Mon orgue? – C’est un orchestre“) und Charles-Marie Widor, dem *Vater der Orgelsymphonie* (Ben van Oosten, Paderborn 1997). Durch einen strengen Wettbewerb erlangte er 1900 die Stelle des Organisten an der Kathedrale Notre-Dame in Paris, die er, mit krankheitsbedingten Unterbrechungen, bis zu seinem Tod innehatte. Die Zahl seiner zum Teil hochbedeutenden Schüler – von Marcel Dupré bis Maurice Duruflé, dessen Schüler wiederum der Mitherausgeber Thierry Escaich war – ist groß. Neben seinem exemplarischen Orgelschaffen weist das Werkverzeichnis neben geistlicher Musik auch bedeutende Schöpfungen für Gesang, Klavier, kammermusikalische Besetzungen und symphonisches Orchester aus.

Viernes Kompositionsstil zeigt anfänglich Einflüsse Charles-Marie Widors, der ihn protegierte, wobei Viernes harmonische Sprache noch deutlich stärker von Chromatik durchsetzt ist. Beiden gemeinsam ist die Anknüpfung an die Harmonik Richard Wagners, im Falle Viernes später auch zunehmend an Claude Debussy. Dabei ist Viernes Klangvorstellung mit Aristide Cavallé-Colls 86-registrigen Instrument „seiner“ Kathedrale – wie er Notre-Dame nannte – aufs Engste verknüpft: „In diesem Ambiente habe ich komponiert, was ich komponiert habe, und mir eine Ästhetik des ‚Kathedralorganisten‘ geschaffen“ (*Lebenserinnerungen*, ins Deutsche übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus, Köln 2004).

Aufgrund der mit zahlreichen Druckfehlern und zweifelhaften Passagen behafteten französischen Ausgaben war die Erstellung eines möglichst korrekten Notentextes für den Interpreten bisher eine Herausforderung, die er meist unter Zuhilfenahme in Fachzeitschriften veröffentlichter – und dabei teils erheblich divergierender – Korrekturlisten zu bewältigen versuchte. Nur in den seltensten Fällen stützten sich deren Angaben auf eine Einsicht in die Autographe, sondern vielmehr auf Aussagen ehemaliger Schüler (vor allem Maurice Duruflé) und werkimmanente Konjekturen, welche ihrerseits auf dem korrupten Text der Erstausgabe oder deren veränderten Nachdrucken beruhten.

Die „praktische Urtextausgabe“ im Bärenreiter-Verlag hingegen basiert nun laut Verlagsangaben auf der kritischen Durchsicht und Auswertung aller verfügbaren Autographe, Erstdrucke und bisher unveröffentlichter Briefe. Sie versucht durch eine vergleichende Analyse von Autograph und Erstdruck eine möglichst fehlerlose, gewissermaßen vom Komponisten autorisierte Werkfassung herzustellen. Einige Beispiele zeigen jedoch, dass die philologische Arbeit am Werktext an vereinzelt Stellen zu nicht eindeutigen Ergebnissen führen kann. An solchen problematischen Stellen wird die Entscheidung von werkimmanenten Kriterien oder von Sekundärquellen wie der mündlichen Überlieferung des Schülerkreises (meist unter Bevorzugung der Traditionslinie Duruflés) mitbestimmt. Dies zeigt jedoch recht deutlich, dass man von einem eigentlichen „Urtext“, einer letztgültigen Fassung, wie so oft nicht sprechen kann. Einige Unsicherheiten (die häufig Akzidentien betreffen) sind deshalb in Klammern gesetzt oder werden im Kritischen Bericht angezeigt. Die angewandten Editionsprinzipien sowie die Darstellung des editorischen Verfahrens und der Quellensituation werden im detaillierten Kritischen Bericht (dt., engl., frz.) sowie in einem Begleittext, der darüber hinaus auch die Entstehungsgeschichte der Werke beleuchtet und aufführungspraktische Hinweise enthält, umfassend dargestellt. Eine ausführliche biographische Übersicht, eine Bibliographie und einige teils illustrierende, teils werkrelevante Faksimilia ergänzen den Notentext, der für sich alleine genommen nur etwas mehr als die Hälfte des Heftumfanges einnimmt, während der übrige Text beinahe genauso viel Raum beansprucht.

Worüber sich der Wissenschaftler freut, darauf hätte so mancher primär an der Interpretation interessierte Organist zugunsten eines niedrigeren Verkaufspreises (beispielsweise durch die Zusammenfassung mehrerer Werke in einen Sammelband) verzichtet. Das gestochen scharfe Druckbild und die Papierqualität können als optimal bezeichnet werden. Wendestellen sind praktisch eingerichtet. Im Vergleich zu den bisherigen Ausgaben eine Wohltat, ja, ein Meilenstein.

(März 2009)

Dominik Axtmann

Eingegangene Schriften

Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800. Symposium Graz, 22.–24. März 2007. Bericht. Hrsg. von Barbara BOISITS und Ingeborg HARER. Wien: Mille Tre Verlag Robert Schächter 2009. 431 S., Abb. (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis. Band VII.)

Antiphonaria: Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums. Hrsg. von David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 2009. VIII, 217 S., Nbsp., CD (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 7.)

bild.klang.loss. Ein Dialog von Kyungwoo CHUN, Kunsu SHIM und Gerhard STÄBLER. Saarbrücken: Pfau Verlag 2009. 96, 47 S., Abb.

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 277 S., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 13.)

LORRAINE BRYNE BODLEY: Goethe and Zelter: Musical Dialogues. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVIII, 585 S.

The Cambridge Handel Encyclopedia. Hrsg. von Annette LANDGRAF und David VICKERS. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009. XXII, 836 S.

Composing in Words. William Alwyn on his Art. Hrsg. von Andrew PALMER. London: Toccata 2009. 448 S., Abb. (Musicians on Music 9.)

Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge. Hrsg. von Heinz von LOESCH. Mainz u. a.: Schott Music 2009. X, 342 S., Abb., Nbsp. (Klang und Begriff. Band 3.)

HERMANN DANUSER: Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus 2009. 501 S., Abb., Nbsp.

FRÉDÉRIC DÖHL: „... that old barbershop sound“. Die Entstehung einer Tradition amerikanischer A-cappella-Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 294 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 65.)

MARCUS ERBE: Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 226 S. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 15.)

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler. München: Verlag C. H. Beck 2010. 127 S., Abb., Nbsp. (C. H. Beck Wissen.)

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Molter – Tauscano. Tutzing: Hans Schneider 2009. 572 S., Nbsp.

SERGE GUT: Franz Liszt. Sinzig: studiopunktverlag 2009. IX, 918 S., Nbsp. (Musik und Musikan-schauung im 19. Jahrhundert. Band 14.)

STEFAN HAGEL: Ancient Greek Music. A New Technical History. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2010. XIX, 484 S., Abb.

BERT HAGELS: Konzerte in Leipzig 1779/80 bis 1847/48. Eine Statistik. Berlin: Ries & Erler 2009. 239 S., CD-ROM

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

EVA-MARIA HOUBEN / ISTVÁN ZELENKA: 1 Milieu – ein Buch nicht nur zum Lesen. Zürich: Edition Howeg 2009. 343 S., CD

Leoš Janáček. Thema con variazioni. Briefwechsel mit seiner Frau Zdenka und seiner Tochter Olga. Hrsg. von der Leoš-Janáček-Gesellschaft. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 380 S., Abb.

JOHANNA JAPS: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 500 S., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 12.)

Kammermusik an Rhein und Main. – Beiträge zur Geschichte des Streichquartetts. Christoph-Hellmut Mahling zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Kristina PFARR und Karl BÖHMER unter Mitwirkung des Jubilars. Mainz: Villa Musica Rheinland-Pfalz 2007. 485 S. (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik. Band 4.)

Kammermusik im Übergang vom Barock zur Klassik. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Mainz: Villa Musica Rheinland-Pfalz 2009. 205 S., Nbsp. (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik. Band 5.)

DEREK KATZ: Janáček beyond the Borders. Rochester: University of Rochester Press 2009. XII, 175 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

HEINZ KOCH: Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Posthum hrsg. von Wolfgang BIRTEL und Christoph-Hellmut MAHLING. Bad Kreuznach: Kreisverwaltung Bad Kreuznach 2009. 541 S., Abb., CD-ROM (Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach. Band 36.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog VI (2004–2006). Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2008. 281 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 12.)

KAI KÖPP: Handbuch historische Orchesterpraxis. Barock – Klassik – Romantik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 377 S., Nbsp.

JUDITH KUHN: Shostakovich in Dialogue. Form, Imagery and Ideas in Quartets 1–7. Farnham – Burlington: Ashgate 2010. VIII, 296 S., Nbsp.

Kulturelle Identität(en) in der Musik der Gegenwart. Kolloquium des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau. Hrsg. von Marion DEMUTH und Jörn Peter HIEKEL. Redaktionelle Mitarbeit: Friederike HINZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 259 S., Abb., Nbsp.

György Kurtág. Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti Hommagen. Hrsg. von Bálint András VARGA. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 221 S., Nbsp.

SAVERIO LAMACCHIA: Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des „Barbiere di Siviglia“ von Rossini. Übersetzung von Marcus KÖHLER. Sissach: Deutsche Rossini Gesellschaft e. V. / Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2009. XIII, 344 S. (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V. Band 7.)

KLAUS LANG: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit. Augsburg: Wißner-Verlag 2010. 416 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 2.)

Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten. Hrsg. von András ADORJÁN und Lenz MEIEROTT. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 912 S., Abb.

Bohuslav Martinů. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2009. 160 S., Nbsp. (Musik-Konzepte, Neue Folge. Sonderband.)

MARCOS MESQUITA: Klangprojektion in die Zeit. Ein Weg zum Orchesterwerk „Staub“ von Helmut Lachenmann. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 285 S., Nbsp. (sinefonia 13.)

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2009, Neue Folge Heft 69. Hrsg. von der Hans Pfitzner-Gesellschaft e. V. Redaktion: Rolf TYBOUT. Tutzing: Hans Schneider 2009. 188 S., Abb., Nbsp.

MYRON D. MOSS: Concert Band Music by African-American Composers: 1927–1998. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2009. XV, 366 S., Nbsp. (Alta Musica. Band 27.)

Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hartmut HEIN und Fabian KOLB. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 399 S., Nbsp. (Spektrum der Musik. Band 9.)

Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamp-

rad 2009. 183 S., Abb. (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte. Band 3.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 16. Jahrgang 2008/2009. Begründet von Franz KRAUTWURST, hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Augsburg: Wißner-Verlag 2009. 214 S., Abb., Nbsp.

Carl Nielsen Studies. Volume IV 2009. Hrsg. von David FANNING, Michael FJELDSØE, Daniel GRIMLEY und Niels KRABBE. Kopenhagen: The Royal Library 2009. 289 S., Nbsp.

CORDULA PAETZOLD: „Carceri d’Invenzione“ von Brian Ferneyhough. Analyse der Kompositionstechnik. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 449 S., Nbsp. (sinefonia 14.)

ROBERT HP PLATZ: TOP Skizzentagebuch. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 225 S., Abb.

SIEGBERT RAMPE: Antonio Vivaldi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 447 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen. Ein Symposium des Meetingpoint Music Messiaen. Hrsg. von Albrecht GOETZE und Jörn Peter HIEKEL. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 197 S., Nbsp.

KLAUS RITZKOWSKI: Interpretation Lesen. Analytische Studien zur Interpretation von Anton Webersn Klaviervariationen op. 27. Tutzing: Hans Schneider 2009. 159 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 5.)

„Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900. Hrsg. von Katja SCHULZ und Florian HEESCH. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. 391 S., Abb., Nbsp. (Edda-Rezeption. Band 1.)

THOMAS SCHINKÖTH: Musik – Das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat. Neumünster: von Bockel Verlag 2010. 2. Auflage. 190 S., Abb. (Verdrängte Musik. Band 13.)

BIRGIT SCHMIDT: Untersuchungen zum Verhältnis von „introduzione“, „dramatischem Auftakt“ und „Exposition“ in den Opern Giuseppe Verdis. Tutzing: Hans Schneider 2009. 637 S., Nbsp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 28.)

PETRA STEIDL: Musik und Bildung. Die Verknüpfung musik- und bildungsphilosophischer Konzepte bei A. Augustinus, J. J. Rousseau und Th. W. Adorno. Würzburg: Ergon Verlag 2009. IX, 518 S. (Erziehung Schule Gesellschaft. Band 53.)

Richard Strauss-Jahrbuch 2009. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft in Wien. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2009. 162 S., Nbsp.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Fünfundfünfzigster Band. Hrsg. von Martin EYBL und Elisabeth Th. FRITZ-HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 2009. 364 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPH WOLFF: Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 146 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Eingegangene Notenausgaben

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Konzert in D für Violine und Orchester op. 61. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. Partitur: VIII, 82 S., Stimmen: 22, 22 S., Klavierauszug: 49 S., Kritischer Kommentar: 96 S.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Petits Motets. Vol. 1: Motets à une et deux voix. Hrsg. von Catherine CESSAC. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. CXVII, 304 S. (Patrimoine Musical Français.)

HANNS EISLER: Gesamtausgabe. Serie III: Musik für Singstimme und Klavier. Band 1: Lieder für Singstimme und Klavier 1917–1921. Hrsg. von Julia RITZIG-BECKER und Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXII, 234 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Elias. Oratorium für Soli, Chor und Orchester op. 70. Klavierauszug vom Komponisten. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 205 S. (Breitkopf Urtext. / Edition Breitkopf.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Heilig (1844) für achtstimmigen Chor a cappella MWV B47. Erstdruck hrsg. von Ralf WEHNER. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 6 S. (Chor-Bibliothek.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III: Kammermusikwerke. Band 9: Klaviertrios. Hrsg. von Salome REISER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIX, 261 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 11: Elias. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LV, 458 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lieder für Singstimme und Klavier. Band 3: Nachgelassene Lieder. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Ur-

text der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 151 S. (Breitkopf Urtext. / Edition Breitkopf.)

MAURICE RAVEL: Trio pour piano, violon et violoncelle. Hrsg. von Juliette APPOLD. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XX, 52 S. (Bärenreiter Urtext.)

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Reihe B, IV/14, Band 2: Orchesterfragmente. Kritischer Bericht, Skizzen, Entwürfe, Fragmente. Hrsg. von Ulrich KRÄMER und Ralf KWASNY. Mainz: Schott Music / Wien: Universal Edition. XXXIV, 254 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 8: Fierabras, Teil c, Dritter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. S. 535–837.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 8. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XL, 274 S.

FRANZ SCHUBERT: Lieder. Band 4: Tiefe Stimme. Hrsg. von Walther DÜRR. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. LXI, 201 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 3 C-Dur Op. 52. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 184 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 10: En saga Op. 9. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 275 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Essercizii Musici. 12 Soli und 12 Triosonaten für verschiedene Instrumente. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. Partitur: XXXII, 265 S., Stimmen: 24, 27, 27, 27, 23, 50, 88 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Daniel G. GELDENHUYS am 24. Dezember 2009 in Pretoria,

Dr. Theodora STRAKOVÁ am 29. Februar 2010 in Brno,

Prof. Dr. Siegmund LEVARIE am 9. März 2010 in Brooklyn,

Dr. Ferenc LÁSZLÓ am 17. März 2010 in Cluj,

Prof. Dr. Reinhold HAMMERSTEIN am 22. April in Freiburg i. Br.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf STEPHAN zum 85. Geburtstag am 3. April,

Prof. Dr. Freia HOFFMANN zum 65. Geburtstag am 4. April,

Prof. Dr. Martin JUST zum 80. Geburtstag am 17. April,

Prof. Dr. Akio MAYEDA zum 75. Geburtstag am 18. April,

Dr. Hanspeter BENNWITZ zum 80. Geburtstag am 4. Mai,

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY zum 75. Geburtstag am 7. Mai,

Prof. Dr. Christoph WOLFF zum 70. Geburtstag am 24. Mai,

Prof. Dr. Jürgen EPELSHEIM zum 80. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Klaus KROPFINGER zum 80. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Wolf FROBENIUS zum 70. Geburtstag am 1. Juni,

Prof. Dr. Elmar SEIDEL zum 80. Geburtstag am 7. Juni,

Prof. Dr. Elmar BUDDE zum 75. Geburtstag am 13. Juni,

Prof. Dr. Klaus-Ernst BEHNE zum 70. Geburtstag am 29. Juni.

*

Prof. Dr. Michele CALELLA (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) hat einen Ruf auf die Universitätsprofessur für Neuere Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien (Nachfolge Gernot Gruber) erhalten und angenommen.

Die Internationale Gustav Mahler Gesellschaft hat Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Constantin FLOROS am 7. März 2010 in Wien in Anerkennung seiner langjährigen Forschungen über den großen Komponisten die Gustav-Mahler-Medaille in Gold verliehen.

PD Dr. Franz KÖRNDLE hat einen Ruf auf die musikwissenschaftliche Professur der Universität Augsburg erhalten und zum 1. April 2010 angenommen.

Dr. Martina SICHARDT (Berlin) hat sich an der Freien Universität Berlin mit der Schrift *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik* für das Fach Musikwissenschaft habilitiert; bereits zum Wintersemester 2008/09 erhielt sie einen Ruf auf eine (befristete) Professur an die Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.

*

Im Rahmen ihres Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum* lädt die Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zu einer dreitägigen internationalen Konferenz zu den *Prozessen und Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (ca. 1420–1450)* vom 22. bis 24. November 2010 nach Wien ein. Sowohl seiner faszinierenden institutionellen Schichtung als auch der geographischen Lage wegen bietet das spätmittelalterliche Wien einen exzellenten Ausgangspunkt für die Betrachtung von Vernetzungen zwischen dem österreichisch-zentraleuropäischen Raum mit Böhmen, Oberitalien, dem Oberrhein und anderen Territorien des Heiligen Römischen Reiches. Dabei sollen insbesondere die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sowie die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der zur Rede stehenden Jahrzehnte in den Blick genommen werden. Folgende vier Schwerpunkte sind geplant:

- Repertoiregewinnung (im weitesten Sinne) zwischen Tradition, kulturellem Gedächtnis und Erneuerung;
- die Persönlichkeiten der Sammler und Patrone und ihre jeweiligen Interessen, Strategien der Autorschaft sowie frühe Prozesse der Kanonisierung;
- Kompositionstechnik(en) und Stiltopographie: musikalische Einflüsse, regionale Besonderheiten, Idiome und die Grenzen ihrer Benennbarkeit;
- ikonographische, musiktheoretische, didaktische und andere Reflexe.

Vorschläge für 20-minütige Vorträge werden bis spätestens 31. März 2010 an alexander.rausch@oeaw.ac.at und bjoern.tammen@oeaw.ac.at erbeten (Abstract maximal 300 Wörter). Konferenzsprachen sind Deutsch und Englisch.

Um zu einer möglichst intensiven Diskussion zu gelangen, ist geplant, die Beiträge in Panels mit Respondent speakers zu gruppieren. Eine Publikation im Rahmen der *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* ist vorgesehen.

Vom 30. August bis 2. September 2010 findet im Beethoven-Haus Bonn das 4. Studienkolleg statt. Das vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geförderte Kolleg widmet sich dem Thema *Beethovens Musik in zeitgenössischen Notenausgaben – Bibliographische und drucktechnische Aspekte der Überlieferung*. Die Veranstaltung richtet sich an fortgeschrittene Studentinnen und Studenten der Musikwissenschaft. Die Zahl der Teilnehmer ist auf zwölf begrenzt. Die Bewerbungsfrist endet am 31. Juli 2010. Nähere Informationen: www.beethoven-haus-bonn.de.

*

Mit einer neuen Buchreihe, den *Kompendien Musik*, tragen die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) und der Laaber-Verlag der Herausforderung der Bachelor-Studiengänge und zugleich dem Bedarf musikinteressierter Leser an aktueller Basisliteratur zu den vielfältigen Gebieten der Musikwissenschaft Rechnung. Mit dieser im Auftrag der GfM von Detlef Altenburg, Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Rebecca Grotjahn und Dörte Schmidt herausgegebenen Reihe verfolgt die GfM das Ziel, einer breiten Öffentlichkeit die Musikwissenschaft mit ihren Teildisziplinen und deren verschiedenen Arbeitsgebieten, ihren aktuellen Fragestellungen und methodischen Ansätzen in allgemeinverständlicher Form vorzustellen. Die einzelnen Bände sind in sich thematisch geschlossen. Unterschiedliche Ansätze und insbesondere kontroverse Positionen sollen nicht harmonisiert, sondern durch Gegenüberstellung der alternativen Perspektiven (z. B. aus der Sicht der Historischen und der Systematischen Musikwissenschaft) vor dem Hintergrund ihres unterschiedlichen Erkenntnisinteresses thematisiert werden.

In der Regel geht es um den Überblick über das jeweilige Gesamtgebiet, nicht um den Versuch, dem Leser die Totale der Detailinformationen zu bieten, die nur den Experten interessieren. Adressat dieser Reihe ist der interessierte Nichtspezialist bzw. der kulturell interessierte Leser. Die Kompendien sind also nicht primär als Texte von Spezialisten für Spezialisten gedacht. Zielgruppen sind vielmehr Studenten, Musiker, Musiklehrer, Journalisten und nicht auf das Teilgebiet spezialisierte Wissenschaftler anderer Disziplinen, die sich rasch über die Musikwissenschaft und ihre Teildisziplinen, Methoden, besondere Fragestellungen usw. informieren wollen. Die Bände sollen das Basiswissen des Fachgebietes berücksichtigen und als Arbeitsbücher im Studium verwendbar sein. Daher wenden sich die Bände nicht zuletzt auch an Studienanfänger der neuen BA-Studiengänge der Musikwissenschaft und der Schulmusik.

Der erste Band ist dem Thema „Musik und Gender“ gewidmet und erscheint im März 2010 im Laaber-Verlag. Die Genderforschung ist ein noch junges Gebiet der Musikwissenschaft. Der Band *Musik und Gender* versucht erstmals, ihre wichtigsten Ansätze, Methoden und Perspektiven kompakt darzustellen, und versteht sich als Lese-, Lehr- und Lernbuch. Sein Ziel ist es zu zeigen, wie sinnvoll und ergiebig es ist, musikbezogene Themen unter der Perspektive Genderforschung zu untersuchen.

Unter dem Titel „*Musici*“. *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750): Musik, nationale Identität und kultureller Austausch* haben die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts (DHI) Rom und die École Française de Rome ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der Agence Nationale de la Recher-

che gefördertes Projekt zu europäischen Musikern in Venedig, Rom und Neapel eingeworben. Seit Januar 2010 arbeitet ein 14-köpfiges, interdisziplinäres Team aus deutschen, französischen und italienischen WissenschaftlerInnen unter der Leitung von Gesa zur Nieden (DHI) und Anne-Madeleine Goulet (Centre National de la Recherche Scientifique / Centre de Musique Baroque de Versailles) an einer Topographie europäischer Musiker in den drei Hauptmusikzentren der italienischen Halbinsel im Barock arbeiten, nach den sozial- und kulturgeschichtlichen Bedingungen ihrer Musikausübung fragt und untersucht die Herausbildung unterschiedlicher Musikstile zwischen kulturellem Austausch und nationaler Abgrenzung. Auf dieser Basis wird ein Vergleich des venezianischen, römischen und neapolitanischen Musiklebens angestrebt.

Ein grundlegender Bestandteil dieses deutsch-französischen Musik-Projekts mit einer Laufzeit von drei Jahren ist eine Datenbank zur systematischen Erfassung schon bekannter und neu erforschter Archivressourcen, die in Kooperation mit der Informatikabteilung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter Gerald Neumann (DFG-Projekt *Personendaten-Repositoryum*) entstehen wird. Ein monatliches Forschungsseminar, vier Studientage in Neapel, Rom (im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2010), Venedig und beim französischen Musikwissenschaftler Jean Lionnet sowie eine Abschlusstagung sollen den Austausch der Forschergruppe mit weiteren Wissenschaftlern gewährleisten. Das Projekt, an dem Musik- und LiteraturwissenschaftlerInnen sowie HistorikerInnen beteiligt sind, wird von einem wissenschaftlichen Beirat aus deutschen, französischen und italienischen ProfessorInnen (Bernard Dompnier, Jean Duron, Dinko Fabris, Anselm Gerhard, Silke Leopold, Arnaldo Morelli, Patrice Veit) begleitet. Weitere Informationen unter www.dhi-roma.it/musici.html oder (nach Fertigstellung) unter www.musici.eu. Kontakt: Gesa zur Nieden (zurnieden@dhi-roma.it).

An der Universität des Saarlandes wird seit dem Wintersemester 2009/10 der erste integrierte *Deutsch-Französische Masterstudiengang Musikwissenschaft* (Kernbereich, forschungsorientiert, 120 Leistungspunkte) gemeinsam mit der Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) angeboten. Ab dem Wintersemester 2010/11 wird in Saarbrücken zudem der *Masterstudiengang Musikwissenschaft* im erweiterten Hauptfach und im Nebenfach (93 bzw. 27 Leistungspunkte) angeboten. Schwerpunkte des Studiums sind die Geschichte, Analyse und Edition europäischer Musik seit dem Mittelalter.

Der bisherige *Bachelorstudiengang Musikwissenschaft* wird ab dem Wintersemester 2010/11 ergänzt durch einen *Kernbereich-Bachelorstudiengang Musikmanagement*, der gemeinsam mit der Hochschule für

Musik Saar durchgeführt wird. Dieser Studiengang verbindet musikwissenschaftliche und musikpraktische Lehrveranstaltungen mit einem zusätzlichen Angebot aus den Bereichen Wirtschaft und Recht. Beide Studiengänge können ebenso wie der Masterstudiengang Musikwissenschaft zum Winter- und Sommersemester aufgenommen werden. Fragen zur Studienfachberatung an: thomas.radecke@mx.uni-saarland.de; die Homepage des Saarbrücker Instituts für Musikwissenschaft auf www.uni-saarland.de. Kontakt: Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes, Postfach 15 11 50, D-66041 Saarbrücken.

Am 17. Juli 2009 hat sich in Detmold die *Internationale Ethel-Smyth-Gesellschaft / International Ethel Smyth Society e. V.* gegründet. Ihr Zweck ist die ideelle und materielle Förderung der Auseinandersetzung mit dem Leben und Schaffen Ethel Smyths in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext. Dabei steht die wissenschaftliche Erschließung sämtlicher Kompositionen, Briefe, Schriften und Tagebücher Smyths durch die Ethel-Smyth-Edition und Forschungsstelle im Mittelpunkt. Den Vorstand des Vereins bilden Dr. Cornelia Bartsch (Detmold/Paderborn, Vorsitzende), Dr. Barbara Eichner (Oxford, stellvertretende Vorsitzende) und Heidi Schafmeister (Detmold, Schatzmeisterin).

Interessierte sind herzlich eingeladen, sich als Mitglieder an der Arbeit des Vereins zu beteiligen. Kontakt: Internationale Ethel-Smyth-Gesellschaft, c/o Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, Gartenstraße 20, D-32756 Detmold, Tel. 05231/975 667. Weitere Informationen: <http://muwidetmold-paderborn.de/internationale-ethel-smyth-gesellschaft.html>.

Gleichzeitig hat am Musikwissenschaftlichen Seminar die Ethel-Smyth-Forschungsstelle ihre Arbeit aufgenommen (Leitung: Cornelia Bartsch und Rebecca Grotjahn). Sie plant langfristig u. a. die wissenschaftliche Edition des gesamten kompositorischen und schriftstellerischen Schaffens sowie der Tagebücher, Briefe und Dokumente Smyths und bittet hiermit alle Personen und Institutionen, die Quellen zu Ethel Smyth besitzen (Musikalien, Manuskripte, Briefe, Bild- und Tondokumente etc.), das Projekt mit Informationen zu unterstützen. Mitteilungen werden auf Wunsch vertraulich behandelt. Kontakt: Dr. Cornelia Bartsch oder Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, Gartenstraße 20, D-32756 Detmold, Tel. 05231/975-667, cbartsch@mail.uni-paderborn.de bzw. grotjahn@mail.uni-paderborn.de.

Seit dem 1. Oktober 2009 laufen am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen die Arbeiten am *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV)*. Das Projekt wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert. Ziel ist es, sämtliche weltweit erreichbaren Quellen zu Richard Strauss' Werk zu erschließen und zu dokumentieren. Unter Strauss-Quellen werden insbesondere eigenhändiges Notenmaterial sowie Abschriften davon, Korrekturfahnen, Druck- bzw. Stichvorlagen, ferner Briefe und Postkarten von bzw. an Richard Strauss verstanden. Die so gewonnenen Daten sollen in einem musikwissenschaftlichen Internet-Fachportal als Datenbank veröffentlicht werden.

Personen und Institutionen, die im Besitz von Strauss-Quellen sind oder über entsprechende Informationen zu deren Verbleib verfügen, werden gebeten, mit der Arbeitsstelle Kontakt aufzunehmen. Es geht darum, die Quellen zu beschreiben und zu verzeichnen, nicht jedoch darum, sie etwa in digitaler Form abzubilden. Auf Wunsch bleibt die Anonymität selbstverständlich gewahrt. Kontakt: Richard-Strauss-Quellenverzeichnis im Richard-Strauss-Institut, Dr. Claudia Heine, Adrian Kech M. A., Schnitzschulstraße 19, D-82467 Garmisch-Partenkirchen; E-Mail: quellen-rsi@gapa.de.

Warren Kirkendale, emeritierter Ordinarius der Universität Regensburg, seit vielen Jahren wohnhaft in Rom, hat 2008 als Vorbereitung für eine Exkursion seines ehemaligen Instituts einen kurzen *Romführer für Musikwissenschaftler* (17 Seiten) verfasst. Er enthält Erklärungen zu „Archivalien im Allgemeinen“ (Briefe, Diarien, Zahlungen von Gehältern, Rechnungen und Quittungen, Pfarr-Register, Notar-Archive, Namen, Zeitrechnung, Paläographie, Genealogie und Heraldik, Graphiken) sowie Abschnitte zur Geschichte und zu den Sammlungen von zwölf für die Musikgeschichte wichtigen römischen Archiven und Bibliotheken, mit Listen der besichtigten Quellen (charakteristische Stichproben). Falls ein deutscher Musikwissenschaftler glauben sollte, diese kurze Schrift könne für ihn nützlich sein, etwa im Zusammenhang mit dem Kongress der Gesellschaft für Musikforschung im November 2010 in Rom, wird der Autor ihm das Manuskript durch elektronische Post schicken (E-Mail: kirkendale@tele2.it). Auch steht er Kollegen, die eine Rom-Exkursion veranstalten wollen, mit Auskunft gerne zur Verfügung.

Die Autoren der Beiträge

TOBIAS JANZ, geboren 1974, Studium von Klavier und Musiktheorie an der Musikhochschule Lübeck sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt Universität zu Berlin, Promotion 2005 mit der Dissertation *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘* (erschienen Würzburg 2006); 2006–2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Musikalische Selbstreflexion. Musik über Musik im 19. Jahrhundert“ an der Universität zu Köln. Seit 2007 ist er Juniorprofessor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte sind die Musikgeschichte des 19.–21. Jahrhunderts, Ästhetik und Philosophie der Musik, Moderneforschung, Geschichte und Praxis der Musiktheorie.

INNA KLAUSE, geboren 1977 in Borowoje (Kasachstan); Studium der Musikerziehung (mit Hauptfach Knopfakkordeon), der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover; Diplom-Musiklehrerin 2003, Magistra Artium 2005; aus ihrer Masterarbeit ist die Monographie *Das Leben des Komponisten Vladislav Zolotarëv* (2005) hervorgegangen. Ihren Forschungsschwerpunkt bildet Musik in der Sowjetunion, insbesondere die Zusammenhänge zwischen Musik und Politik. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation mit dem Thema *Musik und Musiker in sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, betreut von Prof. Dr. Stefan Weiss, und ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen tätig.

FRANZ KÖRNDLE, geboren 1958 in Monheim, Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Mittelalterlichen Geschichte an den Universitäten München und Augsburg, Magister Artium 1985, Promotion 1990, Habilitation 1996, 1986 bis 1999 Assistent und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der LMU München, Vertretung von Professuren in Tübingen, Regensburg, München und Augsburg, von 2001 bis 2008 Hochschuldozent am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, von 2008 bis 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter. Seit April 2010 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg. Publikationen zu Kirchenmusik, Orgel, Jesuitendrama, Liedästhetik und Wissenschaftsgeschichte.

JAN PHILIPP SPRICK, geboren 1975, Studium der Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Berlin. Er war Stipendiat des Evangelischen Studienwerks Villigst und 2005/06 Visiting Fellow am Music Department der Harvard University. Seit 2006 ist er hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock mit einem Schwerpunkt in der Schulmusikausbildung und Lehrbeauftragter an der UDK Berlin, Mitglied im Vorstand der Gesellschaft für Musiktheorie und seit 2009 Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Publikationen und Vorträge zur Geschichte der Musiktheorie, zu aktuellen Ansätzen der musikalischen Analyse und zur Aufführungstheorie der Zweiten Wiener Schule.