

Die Musikforschung

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

63. Jahrgang 2010 / Heft 3 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Dieses Heft enthält eine Beilage des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin.

Inhalt dieses Heftes

Wilhelm Seidel: Reinhold Hammerstein	227
Rainer Bayreuther: Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“	228
Eric Reimer: Friedelena Margaretha Bach (1675–1729). Überlegungen zu einer Frau im Hintergrund der Bach-Biographie	248
Nicole Schwindt: Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls	257
Helmut Lauterwasser: Neue Erkenntnisse über Heinrich Bokemeyer (1679–1751). Ein neu entdecktes Exempelbüchlein für die „Tirones musices“	265

Berichte

Halle an der Saale, 24. bis 27. September 2009: „Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen – 50 Jahre Populäre Musik in der Schule“	273
Düsseldorf, 18. bis 20. November 2009: „Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Verhältnis zu Düsseldorf und zur Region“	274
Hannover, 27. bis 29. November 2009: „Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang“	276
Schwerte, 11. bis 13. Dezember 2009: „Gegen/Tenöre“	278
Zwickau, 21. bis 24. Januar 2010: „Robert Schumann – Musik und Dichtung“	279
Köln, 27. bis 30. Januar 2010: „Stockhausen 2010“	280
Göttingen, 29. Januar 2010: „Celebrating difference, promoting division? Religion, culture, and conflict in Northern Ireland and former Yugoslavia“	281
Frankfurt am Main, 17. bis 20. Februar 2010: „Medienwandel – Medienwechsel in der Editions-wissenschaft“	282

Magdeburg, 18. und 19. März 2010: „Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur“	283
Dresden, 22. und 23. März 2010: „Günter Raphael zum 50. Todestag“	284
München, 8. bis 10. April 2010: „Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts“	285
Wien, 15. bis 17. April 2010: „Musicians & Monuments: Tracing Composers' Memorial Iconography Through the Ages“	286
Leipzig, 22. bis 24. April 2010: „Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung“	288

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und anderen Hochschulen mit Promotionsrecht	290
---	-----

Besprechungen

R. Flotzinger: Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210 (Haas; 304) / J. Stenzl: Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts (Zimmermann; 305) / B. Voigt: Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften (Mackensen; 307) / R. Bayreuther: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Erster Band (Haas; 309) / O. Wiener: Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“ (Jacob; 311) / Frederick Delius (Schaarwächter; 313) / D. Lanz: Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken (Gülke; 314) / B. Hofmann: Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren (Drees; 316) / D. Muzzolini: Genealogie der Klangfarbe (Haas; 317) / Chr. Hausmann: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricone (Drees; 319) / D. Ender: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay (Feß; 320) / Chr. Flor: Vokalwerke, Band I, II, III, VII und VIII; Zehn Suiten für Clavier (Lauterwasser; 321) / P. Anfossi: Betulia liberata (Brandenburg; 323) / L. van Beethoven: Werke VIII/1: Christus am Ölberg (Siegert; 324) / G. Rossini: Il barbiere di Siviglia (Jacobshagen; 325) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke IA/1 (Flamm; 327)

Eingegangene Schriften	328
Eingegangene Notenausgaben	330
Mitteilungen	332
Die Autoren der Beiträge	335

Reinhold Hammerstein

von Wilhelm Seidel (Leipzig)

Am 22. April 2010 ist Reinhold Hammerstein, wenige Tage nach seinem 95. Geburtstag, in Freiburg im Breisgau gestorben. Die Musikwissenschaft hat mit ihm einen Gelehrten verloren, der sein wissenschaftliches Interesse über Jahrzehnte beharrlich verfolgt hat und die gewonnenen Erkenntnisse in souveräner Manier zu publizieren wusste.

Hammerstein wurde 1915 in Lämmerspiel bei Offenbach geboren. Er studierte in München und Freiburg, wurde 1940 in Freiburg promoviert und habilitierte sich 1954 ebenda. Nach dem Krieg lehrte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg. 1958 trat er eine Dozentur an der Universität Freiburg an und 1963 wurde er ordentlicher Professor an der Universität Heidelberg. Er blieb es bis zu seiner Emeritierung 1980, obwohl ihn die Universität Basel und die Universität Salzburg für sich zu gewinnen suchten.

Die Forschung bildete das Zentrum seiner Tätigkeit. Ihr hat er gelebt, bis die Augen ihm den Dienst versagten. Sein Thema war die Musik im Bild. Das Buch über „Die Musik der Engel“ hat das hohe Ansehen begründet, das er auch jenseits seines Faches genoss und bis heute genießt. Mit ihr hat er das Terrain der Musikwissenschaft um die Ikonographie erweitert und den Gewinn mit einer exemplarischen Studie vorgewiesen. Hammerstein erkundete mit Hilfe biblischer, liturgischer, theologischer und poetischer Texte den historischen Kontext der Bildwerke und konnte so die Vorstellungen rekonstruieren, die sich die Menschen im Mittelalter von der Musik des Himmels gebildet hatten. An diesem Interesse hielt Hammerstein fest: So konnte ein Oeuvre von eindrucksvoller Breite und Geschlossenheit entstehen. Es umfasst sechs umfangreiche Monographien. Dem Buch über „Die Musik der Engel“ (1962) folgte dessen Gegenstück, das Buch über die Musik des Teufels („Diabolus in Musica“, 1974). Das dritte Buch behandelt „Tanz und Musik des Todes“ (1980) und hat die mittelalterlichen Totentänze zum Gegenstand, das vierte beschreibt unter dem Titel „Klang und Macht“ (1986) die Musikautomaten, deren Gewalt Herrscher der Antike und des Mittelalters ihre Besucher unterwarfen. Die fünfte Studie handelt „Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden“ (1994) und interpretiert das Emblem der zerstörten und der waltenden Harmonie, das sechste und letzte beschreibt unter dem Titel „Die Stimme aus der anderen Welt“ (1998) das Numinose in der Oper von Monteverdi bis Mozart.

Am Ende eines Gelehrtenlebens zählt vor allem das Oeuvre. Doch wäre die Erinnerung an Hammerstein unvollständig, vergäße man über dem Forscher den Lehrer. Er besaß die bewundernswerte Gabe, seinen Hörern ein musikalisches Kunstwerk ohne umständliche Analyse durch ein paar Worte und einige Hinweise auf seinen Kontext zu erschließen. Dabei zog er den Gang zum Flügel dem zum Plattenspieler vor. Hammerstein liebte die Freiheit und ließ sie auch den Studenten. Er akzeptierte ihre Interessen und förderte sie nach Kräften, nicht zuletzt, indem er sie seiner Lust zu fragen aussetzte. Geprägt war jede seiner Veranstaltungen durch die Intention, die Konstanten im Wechsel der historischen Erscheinungen zu erkennen und anzusprechen. Dieses Phänomen beschäftigte ihn sein Leben lang. Seine letzte Publikation, die zweibändige Ausgabe der kleinen Schriften (2000), hat er mit Gedanken über „Kontinuität in der Musikgeschichte“ eröffnet.

Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“*

von Rainer Bayreuther (Freiburg i. Br.)

I. Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik

Wie lässt sich das Politische in politischer Musik bestimmen? Eine übliche Antwortstrategie lautet: Das Politische in politischer Musik ergibt sich aus dem politischen Anlass, zu dem die Musik aufgeführt wird. Damit ist die Vorstellung verbunden, dass Musik so etwas wie einen ästhetischen Rahmen des politischen Anlasses bildet. Ist der musikalische Rahmen zum Beispiel „edel“, „aufwändig“ oder „pompös“, besteht in der Regel die Erwartung, dass sich solche ästhetischen Qualitäten von der Musik auf das gerahmte politische Geschehen übertragen.

Zu einem etwas weitergehenden, substanziell aber nicht wirklich anderen Begriff von politischer Musik kommt man, wenn man statt „Rahmen“ die Kategorie „Inszenierung“ verwendet. Wenn Musik ein politisches Ereignis inszeniert, so ist damit die Vorstellung verbunden, dass das politische Geschehen sich selbst nur ungenügend medial artikuliert und diese Artikulation durch die musikalische Inszenierung komplettiert oder überhaupt erst ins Werk gesetzt wird. Lässt zum Beispiel ein Politiker bei einer Wahlkampfveranstaltung einen bekannten Song oder eigens gestaltete musikalische Klänge abspielen, dann bezweckt er in der Regel damit, dass die Musik nicht nur für die passende ästhetische Aura sorgt, sondern darüber hinaus gehende politische Qualitäten repräsentiert, die der Politiker seinem Auftreten, seiner Person und seiner politischen Botschaft auch selbst zuschreibt, von denen er aber glaubt, sie ließen sich durch den verbalen und visuellen Teil seines Auftretens nicht artikulieren. In einem prinzipiellen Punkt besteht aber zwischen „Inszenierung“ und „Rahmen“ kein Unterschied: Auch in der musikalischen „Inszenierung“ gibt der politische Anlass die politischen Inhalte vor; die musikalische Inszenierung verhilft den Inhalten nur zum sinnlichen Scheinen und zur emotiven Verstärkung.

Mit diesen beiden Konzepten ist im Wesentlichen ein Forschungsprogramm zum Zusammenhang von Politik und Künsten umrissen, das Wolfgang J. Mommsen als den älteren von zwei substanziell unterschiedlichen Zugängen zum Thema benannt hat.¹ In diesem Programm lassen sich Politik- und Geschichtswissenschaft von den Kunstwissenschaften interdisziplinär zuarbeiten. Das Programm impliziert eine prinzipielle Nichtzusammengehörigkeit der beiden Felder Kunst und Politik, die punktuell, anlassbezogen und mit bestimmten Techniken der ästhetischen Chiffrierung und Dechiffrierung zusammengefügt

* Für eine Diskussion meiner Argumente danke ich herzlich Wilfried von Bredow (Marburg), Albrecht von Massow (Weimar) und Jürg Stenzl (Salzburg). Der Text sei dem Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald und seinem langjährigen wissenschaftlichen Geschäftsführer Reinold Schmücker gewidmet.

¹ Wolfgang J. Mommsen, *Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland* (= Schriften des Historischen Kollegs München), München 1994, S. 5.



werden.² Ein alternatives Forschungsprogramm sieht Mommsen bei Thomas Nipperdey ausgearbeitet.³ Nipperdey geht von einem handlungstheoretischen Begriff des Politischen aus: Der politische Raum bildet sich überhaupt erst durch Akteure, die bezogen auf ein staatliches Gemeinwesen handeln. Die Gesamtheit der Sichtweisen, Wahrnehmungen, Einstellungen und Zugriffe konstituiert überhaupt erst das politische Feld. In diesem Sinn kann der Musiker ebenso politisch Handelnder sein wie ein Machthaber. Ich halte ausschließlich das zweite Forschungsprogramm für tragfähig.

Einen dritten Ansatz, die Frage, was politische Musik ist zu beantworten, hat Frank Schneider bei Arnold Schönberg ausgemacht:⁴ Musik ist politisch, insofern jeder musikalische Akteur von der politischen Realität seiner Zeit durchdrungen ist. Dieses Durchdrungensein schlage sich mehr oder weniger bewusst immer musikalisch nieder. Dieses Argument halte ich für gänzlich ungenügend, es besagt alles und nichts. Es erlaubt keine klare Bestimmung, was das Politische sein soll; es erklärt pauschal jede Musik zu politischer Musik, sofern der Komponist nicht in völliger Isolation lebt; es erklärt in keiner Weise, warum und wie Musik eine politische Aussage sein kann. Man kann es ad absurdum führen, indem man es umdreht und behauptet, weil jeder politische Akteur auch von der Musik seiner Zeit durchdrungen sei, sei Politik immer musikalisch. Ohne den Gedanken, dass ein musikalischer Akteur eine politische Intention hat, kommt eine Theorie politischer Musik nicht aus.

Bleiben wir also bei den beiden ersten Ansätzen. Argumentative Grundlage des ersten Ansatzes ist oft die musikalische Autonomieästhetik ab Mitte des 18. Jahrhunderts. Musik, die der Autonomieästhetik verpflichtet ist, ziehe sich aus der Sphäre des Gesellschaftlichen und Politischen zurück und forme eine autonome Kunstwelt aus. Der schöne Schein ist gemäß dieser Position die Chiffre einer politischen Utopie, die der Künstler den realen politischen Verhältnissen entgegenstellt. Dies ist eine etwa in der Frankfurter Schule anzutreffende Position. Das Verhältnis von Kunst und Politik kann sich in einer Spanne von gleichgültiger Beziehungslosigkeit bis zu direkter Entgegensetzung und Konfrontation bewegen. Erst durch seine Autonomie kann gemäß dieser Position der schöne Schein der Kunst zur harten Realität der Politik in ein dialektisches Widereinander treten. Klassiker dieser Position sind Herbert Marcuse und Theodor W. Adorno.⁵ In ihr formte sich eine „Ästhetik des Protests“⁶ aus. Marcuses und Adornos Schriften sind wohlbekannt; ich zitiere stattdessen Hans Werner Henze: „Im 16. und 17. Jahrhundert konnte die Musik sich selbst und die ihr gegebene Zeit verwirklichen und glorifizieren, weil sie

² Jürg Stenzl, „Reinlichkeitsgefühl in Kunstdingen. ‚Politische Musik‘ – Skizze einer Begriffsgeschichte“, in: *Musik-Texte* 39 (April 1991), S. 48–55, hat gezeigt, dass zwar seit dem 19. Jahrhundert allenthalben von politischer Musik gesprochen wird, aber in einer Weise, bei der die Begriffe „Musik“ und „Politik“ als nicht zusammengehörig aufgefasst werden (S. 50). Wurzel der Nichtzusammengehörigkeit ist die romantische Musikästhetik mit ihrem Begriff der Absolutheit und Reinheit der Musik.

³ Mommsen, S. 6, sich beziehend auf Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918*, 2 Bde., München 1990–1992. Vgl. auch Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, wenngleich mir hier die Rolle der Künste nicht nur als vorpolitische Grundlage des Politischen, sondern als Gegenwelt zum Politischen völlig überakzentuiert erscheint.

⁴ Frank Schneider, „Welt, was frag ich nach dir? Politischer Geist in musikalischen Gedanken“, in: *MusikTexte* 39 (April 1991), S. 33–38.

⁵ Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965 (etwa S. 88); Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970.

⁶ So Karl Markus Michel, „Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These“, in: *Kursbuch* 15 (November 1968), S. 169–186.



von ihr getragen wurde. Später ist sie, aus gesellschaftlichen Zusammenhängen immer mehr gelöst, auch immer mehr zu einem individualistischen Tun geworden – und heute [1963] ähnelt sie, die doch eigentlich anreden, offen sein will, nahezu einem Geheimkult, anfechtbar, manchmal wirklich verfolgt, auf der Flucht vor Gefahren, wie von der Vermassung, Verallgemeinerung unter Diktatoren, und andernorts vor den Gemeinplätzen ästhetischer Tagesparolen.⁷ Der Versuch, aus dem Autonomiegedanken der Kunst solche Konsequenzen für ihre politische Stellung zu ziehen, leidet an einem gravierenden Mangel. Vorausgesetzt wird, mit der Autonomie würde die Kunst sich außerhalb des politischen Felds platzieren und von dieser Position im Off aus ein widerständiger politischer Faktor sein können. Das hält den geschichtlichen Fakten nicht stand. Im 19. Jahrhundert war Autonomie ein zentraler musikästhetischer Gedanke. Auf ihm beruht das Wesen der meisten bürgerlichen musikalischen Institutionen. Die Lehrergesangvereine, das Universitätsmusikwesen, ja selbst kirchlich verankerte Domchöre und Oratorienvereine ruhten mit ihrer eigeninitiativen bürgerlichen Verfassung auf der Vorstellung, dass Musik und Musikleben sich aus sich selber formen und eine eigene Sphäre komplementär zu Staat und Kirche im engeren Sinn ausbilden. Die großen Musikfeste des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* waren autonom aus der Musik geboren und folgten eben nicht politischen oder religiösen Anlässen. Aber gerade in ihrer Autonomie, die sich ihre Kunst und ihre Institutionen selbst schuf, anstatt sich Funktionen und Zwecke vom Staat diktieren zu lassen, verstand sich die Musik als ein politischer Faktor sui generis. Just in ihrer ästhetischen und institutionellen Unabhängigkeit vom Politischen beanspruchte sie eine zentrale Rolle im Gemeinwesen. Franz Liszts Positionierung von Weimar als nationale Musikkulturstadt und Richard Wagners Festspielidee⁸ beruhen in ihrem Kern auf der Autonomie der Musik. Aus genau diesem Grund reklamierten sie eine politische Rolle, die nach ihrer Auffassung der Staat selbst nicht von sich aus besetzen konnte, die aber für das Gemeinwohl unerlässlich sei. Auch in der DDR gab es Verfechter einer musikalischen Autonomieästhetik, deren Autonomie nur von Seiten des Staates der Opposition verdächtig war, die aber selbst autonomer Musik eine viel grundsätzlichere politische Valenz zubilligten, die nicht in der Dichotomie von politischer Funktionalisierung und politischem Protest aufging.⁹ Diese Vorstellung autonomer Musik und autonomer musikalischer Institutionen, die sich gerade deshalb als politisch begreifen, hat sich im Wesentlichen bis heute erhalten.

⁷ Hans Werner Henze, „Musik als Resistenzverhalten“ (Vortrag am 28. Januar 1963 an der Technischen Universität Berlin), in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975*, München 1976, S. 90–97, hier: S. 91.

⁸ Vgl. etwa Wagners Äußerungen zum Zusammenhang von Kunst und Politik in „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851), in: Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 6, S. 199–325, hier: S. 286. Wagner fasst sich hier als Künstler auf, der sich nie „eigentlich mit Politik beschäftigt“ hat – und gerade damit begründet er seine politische Aktivität bei der Revolution von 1848: Das „wahre Wesen der Revolution“ sind für Wagner nicht die Aufständischen auf den Barrikaden und nicht die „Heuchelei der politischen Parteien“ (ebd.). Wagner sieht sich „weder [als] republikaner, noch demokrat, noch socialist, noch kommunist“, „Eine Mitteilung an meine Freunde“ [ursprüngliche Fassung], in: Richard Wagner, *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, hrsg. von Werner Breig und Hartmut Fladt, Mainz 1976 (= Sämtliche Werke 29,1), S. 54. Er begreift sich als wahrer Revolutionär, indem er mit seiner Kunst das Bewusstsein der Menschen verändert und dadurch die Politik an ihrem Ursprung beeinflusst (Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6, S. 286 f.). Zum Politikbegriff Wagners siehe Rüdiger Jacobs, *Revolutionstheorie und Staatskritik in Richard Wagners Schriften. Perspektiven metapolitischen Denkens*, Würzburg 2010. Siehe weitere Belege zum Begriff politischer Musik im deutschen Musikschrituum des 19. Jahrhunderts bei Stenzl, „Reinlichkeit in Kunstdingen“, S. 50–52.

⁹ Vgl. Albrecht von Massow, „Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus“, in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2004, S. 157–164.



Aus diesem Grunde ist es irrig, aus der Autonomieästhetik eine genuine Apolitizität der Künste abzuleiten, die in eine sekundäre dissidente Politizität des Protests umgemünzt werden könne. Gerade im Status der Autonomie wird deutlich, dass in der Musik selbstbestimmte Personen agieren, die selbstbestimmte Akte der Äußerung vollziehen. Das ist selbst noch nicht politisch, aber es ist eine von zwei wesentlichen Eigenschaften politischer Musik. Die andere ist, dass die selbstbestimmten Äußerungsakte ausdrücklich auf das Gemeinwesen bezogen sind. Die Eigenschaft der Autonomie des Äußerungsakts ist in genau der politischen Sphäre unabdingbar, die sich durch die Interessen von Individuen konstituiert. Damit wird weder die vorliegende Theorie politischer Musik noch die Möglichkeit politischer Musik überhaupt auf die Ära der Autonomieästhetik eingeschränkt. Das wäre eine absurde Implikation: Auch vor, wahrscheinlich auch nach einer von Autonomie geprägten Musik hat es politische Musik gegeben und wird es sie geben. Die beiden Eigenschaften bilden sehr wohl politische Musik ab, die vor und nach der Ära der Autonomie entstanden ist, sofern man die erste Eigenschaft dahingehend verallgemeinert, dass in der Musik genau die Autorinstanz agiert, die auch die politische Sphäre konstituiert. Das ist – wie ich zeigen möchte – zur Zeit Händels das Volk; im 19. Jahrhundert ist es der individuelle Bürger; vor der Aufklärung im 18. Jahrhundert bis zurück zur Antike waren es göttliche Mächte. Die autonome Kunst und der autonome Künstler sind nur eine von mehreren Konkretisationen dieser allgemeinen Verfasstheit politischer Musik.

Aus diesem Grund halte ich es für falsch, die politische Wirksamkeit von Musik als „subversiv“¹⁰ aufzufassen, eine Formulierung Henzes, unter die sich einige wichtige Bewegungen politischer Musik von der Arbeitermusik der 1920er-Jahre über die marxistische Musikästhetik und den politisierten Rock der 1960er-Jahre bis hin zum politisch unkorrekten und just deshalb politischen Hip-Hop summieren lassen. Das Konzept ist in sich widersprüchlich. Das lässt sich an der 1966 uraufgeführten Oper *Die Bassariden* (nach Euripides' *Die Bacchanten*) zeigen. Henze, der zu dieser Zeit einer marxistischen Ästhetik anhing, wählte ein Sujet, in dem ein drangsaliertes Volk gegen seinen Herrscher aufbegehrt. Der rationale, asketische König Pentheus unterdrückt die ästhetisch-sinnliche Entfaltung des Volkes, indem er ihm den rauschhaften Dionysoskult verbietet. Diese spontanen ästhetischen Kräfte müssen sich zwar aus einer – aus Herrsicht – illegitimen Position heraus Geltung verschaffen. Und freilich repräsentiert das Volk die chaotische, unzivilisierte *Conditio humana*, die gegen das Ordnungsethos des politischen Herrschers und den von ihm repräsentierten Staat steht. Aber dadurch ist das Ästhetische mitnichten in einer „subversiven“ Rolle. Gerade indem beide Streitparteien das Sinnliche und Triebhafte zu einem Politikum machen, erkennen sie die politische Valenz von Musik und Kultus an. Die ästhetische Daseinsweise ist nach dem Selbstverständnis des Volks ein genuiner politischer Faktor, dessen Legitimität nicht vom momentanen Herrscher abhängig sein kann. Auf der anderen Seite der politischen Frontlinie muss Pentheus seine politische Macht aufgeben und damit die ästhetische Artikulation des plebisitären Willens als politischen Machtfaktor anerkennen.

Meine bisherigen Überlegungen sind von einem Grundproblem aller politischen Theorien durchzogen, das erstmals Carl Schmitt benannte und das in der Politologie zu einem

¹⁰ Hans Werner Henze, „Musik ist nolens volens politisch“ (Interview mit J. A. Makowsky 1969), in: ders., *Musik und Politik*, S. 132–140, hier: S. 137.

Standardargument geworden ist. Politische Theorie tendiert zu der zirkelschlüssigen Grundannahme, das Politische werde durch den Staat definiert, der Staat durch das Politische.¹¹ Dass sich die Musikforschung, die sich politischer Musik widmet, bisher so gut wie gar nicht mit solchen Grundproblemen politischer Theorien auseinandergesetzt hat, ist ein erstaunliches Versäumnis. Hier nämlich liegen die grundlegenden Schwierigkeiten, die sich in die Erforschung und Theoriebildung politischer Musik bis in die Einzelheiten fortpflanzen. Der von Schmitt benannte Zirkel ist eine solche Schwierigkeit. Er führt in der Musikforschung zu der tautologischen Annahme, politische Musik müsse von der Politik her definiert werden. Wenn man das Politische und den Staat zirkulär miteinander verschränkt, bleibt kein anderer genuiner politischer Ort als der Staat, und zwar der je real existierende Staat. In der politischen Theorie und in der Theorie politischer Musik kann dann auch der gleiche Einwand erhoben werden: Wenn man eine Sphäre des Politischen als a priori gegeben betrachtet, lässt sich nicht mehr angemessen verstehen, welche Einstellungen welcher Akteure und welche kulturellen Codierungen die Sphäre des Politischen konstituieren. Die je real existierende politische Sphäre weist dann Musik diese und jene politische Funktion zu; oder umgekehrt entzieht sich dann Musik dieser und jener politischen Funktion, die ihr zugewiesen wurde, durch Verweigerung, Protest, Berufung auf ihren utopischen Charakter oder durch *l'art pour l'art*. Als mit der Erosion und schließlich dem Ende der sozialistischen Staaten seit den 1980er-Jahren der repressive Charakter der Funktionalisierung seitens der Politik entfiel, entfiel auch der Impuls, gegen die Funktionalisierung zu opponieren. Wissensgeschichtlich nicht zufällig war dies dann just die Zeit, in der der kulturwissenschaftliche Ansatz von politischer Musik als Inszenierung des Politischen reüssierte. In den 1970er-Jahren hätte er noch unter Ideologieverdacht gestanden.

Es ist ein Begriff politischer Musik erforderlich, der die Tautologie der beiden Auffassungen von der Funktionalisierung oder dem Protest als Existenzformen politischer Musik überwindet: die Tautologie, dass beide nur zwei Seiten derselben Medaille einer von vornherein gegebenen politischen Sphäre sind. Es wird mithin ein Begriff politischer Musik gebraucht, der den politischen Akteur und sein politisches Medium nicht vom Staat her definiert. Dieser Aufgabe gelten meine Überlegungen.

Ein autonomes Kunstwerk als politischen Protest aufzufassen ist immer eine Deutung des Kunstwerks. Der Akt des Schaffens wird als autonom aufgefasst und muss als autonom aufgefasst werden, damit sich die Widerständigkeit des Kunstwerks überhaupt erst ergibt. Es spielt nämlich charakteristischerweise nur eine untergeordnete Rolle, ob der politische Widerstand auf der ästhetischen Ebene explizit oder implizit, womöglich gar nur ex negativo gegeben ist. Damit hat sich dann die jeweilige kunstwissenschaftliche Disziplin zu beschäftigen. In beiden Fällen bleibt das Politische auf der Ebene der Bedeutung und der Deutung des Werks, von der dann, um methodisch kohärent zu bleiben, der nichtpolitische autonome Schaffensakt getrennt gehalten werden muss. Im expliziten Fall erbringt der Künstler selbst den Nachweis, mit seinem Kunstwerk von der autonomen Warte aus in die politische Sphäre hineinwirken zu wollen. Im impliziten Fall muss die jeweilige kunstwissenschaftliche Disziplin es ihm nachweisen. Immer aber ist die Hinwendung des

¹¹ Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1996, besonders S. 20 f., erstmals erschienen in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 58 (1/1927), S. 1–33.



Künstlers zur politischen Sphäre eine dezidiert eingenommene Haltung, die für das jeweils einzelne Kunstwerk gilt und für das nächste unterbleiben könnte.

Aller auftragsgebundenen Kunst kann man auf diese Weise offensichtlich nicht wissenschaftlich Herr werden. Hier kann eine politische Deutung des Kunstwerks vom Schaffensakt und den anderen Entstehungsbedingungen gar nicht getrennt werden. Die politische Deutung ist mithin tautologisch, also irrelevant. Aber ich möchte betonen, dass der Fall der Auftragsbindung von der politischen Deutung autonomer Kunstwerke nur graduell unterschieden ist. In einer prinzipiellen Eigenschaft sind sie identisch: Die politische Bedeutung des Kunstwerks wird von der gegebenen politischen Sphäre gestiftet. Die politische Bedeutung, die die einzelnen ästhetischen Schichten des Werks bekommen, ist gänzlich von den jeweils existierenden politischen Verhältnissen hergeleitet. Hier wie dort bleibt die politische Deutung arbiträr und äußerlich zur ästhetischen Substanz. Man könnte das ästhetische Gerüst auch mit einer anderen Bedeutung aufladen, ob politisch oder nicht. Ich möchte diese – meiner Auffassung nach im Hinblick auf eine Theoriebildung unzureichende – Herangehensweise einen semantischen Theorietypus politischer Kunst nennen.

Für die Bildende Kunst ist eine semantische Theorie politischer Kunst in den letzten Jahren vor allem von Klaus von Beyme verfolgt worden.¹² Für die Musik haben Rainer Dollase,¹³ Dieter Senghaas¹⁴ und jüngst Helmut Rösing¹⁵ semantische Theorien vorgelegt. Auf letztere gehe ich ausführlicher ein, denn an ihr wird eine prinzipielle Problemstellung des Themas deutlich. Wie Senghaas geht Rösing davon aus, dass es ein rein musikalisches

¹² Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a. M. 1998, besonders das theoretische Kapitel „Umriss einer Kunstpolitologie“, S. 7–37. Siehe auch ders., „Ende der politischen Kunst? Von den Avantgarden der klassischen Moderne zur Postmoderne“, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht des XIII. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 16.–21.9.2004 in Weimar*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel u. a. 2010, Bd. 2, S. 228–244.

¹³ Rainer Dollase, „Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung erhält oder auch nicht“, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 109–126. Dollases Theorie lautet im Kern: „Der Kontext macht Musik politisch.“ (S. 113).

¹⁴ Vgl. *Vom hörbaren Frieden*, hrsg. von Hartmut Lück und Dieter Senghaas, Frankfurt a. M. 2005; Dieter Senghaas, *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt a. M. 2001; ders., „Quasi una fantasia. Frieden hörbar machen und ästhetisch grundieren“, in: *Navigieren in der Weltgesellschaft. Festschrift für Rainer Tetzlaff*, hrsg. von Ulf Engel u. a. (= Demokratie und Entwicklung 58), Münster 2005, S. 245–256; ders., „Wie den Frieden in Töne setzen?“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 11/2005, <www.bpb.de/publikationen/LOJP8N.html>, 24.4.2010. Die zahlreichen Beispiele von Kriegs- und Friedensmusiken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, die Senghaas in „Wie den Frieden in Töne setzen?“ anführt, folgen durchweg dem semantischen Erklärungsansatz des Beschriftens, auch dort, wo er die These „Frieden ohne Worte, ohne Beschriftung der Musik: das ist immer ein kompositorisches Wagnis“ (ebd.) diskutiert. An anderer Stelle operiert Senghaas mit dem Begriff der „Friedensphantasien“, die in Musik Gestalt gewinnen könnten, vgl. Senghaas, *Klänge des Friedens*, S. 9–31; ebenso in ders., „Wie den Frieden denken, verbildlichen und in Töne setzen?“, in: *Vom hörbaren Frieden*, S. 15–50, hier: S. 27 und S. 35 ff. Der Begriff des Friedens ist ein politischer Begriff. Folglich erfordert es eine Theorie des Politischen, um scharf zu stellen, wie sich diese politische Kategorie mit der Musik genau verbindet. Eine solche Theorie ist bei Senghaas aber nicht zu finden. Faktisch folgen seine friedenspolitischen Interpretationen der zahlreichen Musikstücke dem semantischen Theorietypus. So sagt Senghaas denn auch: „Frieden erschließt sich also dem Hörer von Musik gemäß solcher (und anderer) subjektiven Projektionen, mit denen er, ausgehend von seinem Alltagsbewusstsein und ganz auf die eigene Sinneswelt bezogen, ‚naiv‘ Kompositionen begegnet oder diese regelrecht sucht.“, Senghaas, *Klänge des Friedens*, S. 16.

¹⁵ Helmut Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, in: *Musikforum* 5 (4/2007), S. 18–20. In ausführlicherer Fassung: Ders., „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, in: *The World's All Out of Tune*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32), Bielefeld 2004, S. 155–168.



Substrat jeder Musik gibt, das für sich prinzipiell unpolitisch ist.¹⁶ Dieses Substrat könne eine „Aufladung mit politischen Inhalten“ erfahren.¹⁷ Rösing spricht von „semantischen Beschriftungen“¹⁸ der Musik mit politischen Gehalten. Wird die Beschriftung vom musikalischen Autor selbst vorgenommen, sei es durch Textwahl, sei es durch Verwendung politisch codierter musikalischer Elemente, bezeichnet Rösing die Musik als „politische Musik“. Geschieht die semantische Beschriftung durch Dritte, etwa eine bestimmte Rezeption beim Publikum, eine bestimmte Verwendung seitens der Kommunikationsmedien usw., spricht Rösing von „politisierte Musik“. Eine zentrale Eigenschaft dieser semantischen Theorie ist, dass die politischen Beschriftungen als weitgehend beliebig revidierbar aufgefasst werden. Damit wären die sehr unterschiedlichen politischen Verwendungen oft ein und derselben Musik zu erklären, von denen Rösing zahlreiche Beispiele gibt und denen ich in einer Studie zur Musik im Jugoslawienkrieg nachgegangen bin.¹⁹

Der kritische Punkt der semantischen Theorie ist, wie das musikalische Substrat zu einem politischen Gehalt kommt. Beachten wir zunächst, dass Rösing den politischen Gehalt grundsätzlich als „Semantem“²⁰ auffasst, und zwar nicht nur dort, wo zu einem gegebenen musikalischen Substrat etwa ein politischer Text hinzutritt, sondern auch dort, wo der musikalische Autor sein Stück in bestimmter Weise komponiert, damit es den politischen Gehalt repräsentiert. So ist impliziert, dass der Autor anders komponiert hätte, hätte er einen anderen oder gar keinen politischen Gehalt ausdrücken wollen. Lassen wir den trivialen Fall beiseite, dass es sich bei der bestimmten Weise der Komposition um eine politische Chiffre handelt, etwa um die Melodie einer Nationalhymne, und nehmen die eigentliche Problemstellung in den Blick, dass der Komponist seine politische Intention in bestimmten Einstellungen der musikalischen Parameter ausdrückt, zum Beispiel, indem er eine laute Dynamik wählt, einen wilden Rhythmus oder – das wird der Fall in Händels *Ode* sein – eine bestimmte Besetzungsregie der Chorstimmen. Eine semantische Theorie erläutert das so, dass diese Parametereinstellungen nicht per se politisch sind – denn laute Dynamik, wilder Rhythmus und bestimmte Anordnung der Chorstimmen haben eben nicht an sich selbst politische Bedeutung. Vielmehr ist gemäß der semantischen Theorie die politische Bedeutung auch hier ein Semantem.

Wo aber soll das Semantem herkommen? Rösing muss annehmen, dass der Autor, bevor er seine kompositorische Entscheidung trifft, es dem Kontext des Stücks entnimmt, also den Umständen der Aufführung, seinem eigenen Vorverständnis, dem Vorverständnis des Publikums usw.²¹ Wo auch immer man das Semantem ansiedelt: Wenn man es nicht in der Musik selbst ansiedeln möchte, um die Vorstellung der apriorischen politischen

¹⁶ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 20. Sachlich koinzidierend unterscheiden Senghaas und Lück zwischen „dem Bezeichnenden, eben den Klängen, und dem Bezeichneten, dem Inhalt“ (Senghaas und Lück, *Vom hörbaren Frieden*, Vorwort, S. 10). Dieser Inhalt, der hörbare Frieden, könne nur als „mögliche[r] semantische[r] Hintergrund“ (ebd., S. 10) gefasst werden. Konsequenterweise muss man dann zwischen der Musik als solcher und ihrer Friedenssemantik unterscheiden: „Und auch die Klänge des Friedens sind in erster Linie Musik und als solche zu beurteilen.“ (ebd., S. 1.)

¹⁷ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 19.

¹⁸ Ebd. Der Begriff der politischen „Beschriftung“ von Kunstwerken wird bereits bei Senghaas, „Wie den Frieden denken, verbildlichen und in Töne setzen?“, S. 31, und in weiteren seiner Aufsätze verwendet.

¹⁹ Rainer Bayreuther, „Umriss eines Forschungsfelds ‚Musik und Bürgerkrieg‘ am Beispiel des Jugoslawienkonflikts“, in: *Kunst, Kultur und Bürgerkrieg. Formen kultureller Auseinandersetzung mit Bürgerkriegsgewalt im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Isabella von Treskow u. a., Berlin 2005, S. 175–210.

²⁰ Rösing, „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, S. 163.

²¹ Rösing nennt den Kontext in beiden Aufsätzen den „musikalischen Zirkulationsprozess“.

Bedeutungslosigkeit von musikalischen Faktoren zu bewahren, gibt man die Unterscheidung zwischen politischer und politisierter Musik faktisch auf. Jede Musik mit politischer Bedeutung ist dann letztlich politisierte Musik, politisiert durch ein unabhängig von der Komposition existierendes Semantem. Erkennbar will Rösing diese Konsequenz vermeiden; er will die Möglichkeit retten, dass ein Musiker eine politische Intention kompositorisch realisieren kann. Aber ich glaube, in jeder Theorie, die den politischen Gehalt von Musik als Semantik auffasst, ist die Konsequenz unausweichlich. In der Auffassung, der politische Gehalt von Musik sei ein Semantem, liegt eine *Petitio principii*: Die kompositorische Entscheidung für ein bestimmtes musikalisches Merkmal, die der Grund für die Politisierung des Kontexts sein sollte, benötigt selbst einen politischen Kontext, damit das musikalische Merkmal ein politisches ist.

Semantische Theorien politischer Musik sind eine nützliche Heuristik, sich dem Thema zu nähern. Sie bleiben aber auf die Bedeutungsebene beschränkt und weichen der Ontologie des Politischen in politischer Musik aus. Ich vermute den argumentativen Fehler der semantischen Theorien, der in eine *Petitio principii* mündet, in der Unterscheidung zwischen der an sich unpolitischen kompositorischen Faktur und dem politischen Semantem. Das Politische von politischer Musik muss ursprünglicher gedacht werden. Es scheint im musikalischen Akt selbst zu liegen in einer Weise, dass zwischen an sich unpolitischen musikalischen Faktoren und einem politischen Semantem nicht unterschieden werden kann, dass also die vermeintliche Bedeutungsreinheit des „an sich“ wie auch die vermeintliche Nachträglichkeit des „Semantems“ verschwinden. Der Akt des Musikmachens selbst ist das Politische, sofern der musikalische Akteur eine politische Intention hat. Aus dem Akt folgt die musikalische Faktur mit einer gewissen Notwendigkeit und wird in derselben Notwendigkeit politisch verstanden, ohne dass dafür eine politische Semantik decodiert werden müsste.

Um das zu verdeutlichen, sei das von Rösing angeführte Beispiel Jimi Hendrix²² aufgegriffen. Gemäß dem semantischen Theoriemodell muss man Jimi Hendrix einerseits als genuine Musiker auffassen, andererseits als einen genuine *Homo politicus*, der dann und wann die beiden Sphären kombinierte und bestimmte Songs mit politischen Aussagen „beschriftete“. Die beiden Sphären werden als autonom angenommen. Um den Gehalt der politischen Aussage in Gänze zu erfassen, wird die Musik nicht benötigt, denn er müsste vollständig von der politischen Sphäre herzuleiten sein. Zwar ließe sich der politische Gehalt in der kompositorischen Faktur aufzeigen. Aber dieses Aufzeigen erklärte nicht, was es eigentlich erklären möchte, nämlich wie die kompositorischen Merkmale zu ihrem politischen Gehalt kommen. Die politischen Gehalte von Jimi Hendrix und von anderen Woodstock-Musikern sind von dem musikalischen Stil, der Art und Weise der musikalischen Darbietung und der Weise des Publikums, die Musik hörend zu praktizieren, genuin mitkonstituiert. Die Wildheit, mit der Jimi Hendrix in Woodstock 1969 *The Star-Spangled Banner* interpretierte, bekommt nicht vom Semantem der amerikanischen Nationalhymne her einen politischen Gehalt, sondern umgekehrt kann der politische Gehalt des Absingens der amerikanischen Nationalhymne in der Weise von Jimi Hendrix erst von der Wildheit her bestimmt werden, mit der hier ein Musiker sein Amerikanischsein ausdrückt. Die Tatsache, dass die amerikanische Hymne das Amerikanischsein in-

²² Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 18.

diziert, und weitere Politiken, die man in Woodstock 1969 damit assoziierte wie etwa den Vietnamkrieg oder den Rassenkonflikt, sind Semanteme, die nicht annähernd explizieren können, welche Fülle an politischem Gehalt darin liegt, dass Jimi Hendrix das Amerikanischsein mit den Mitteln seines Gitarrenstils in einer bestimmten Weise konkretisierte. Man kann sogar sagen, bei dem Anlass, die amerikanische Hymne zu spielen, kommt die Politizität, die in Jimi Henrix' Gitarrenstil generell liegt, zur Konkretisation.

Analog zu diesem Argument werde ich unten darlegen, dass der politische Gehalt von Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne* nicht als Semantem losgelöst von der Musik existiert. Würde man das Politische im Sinn des semantischen Theoriemodells separiert von der Musik bestimmen wollen, wäre sein Gehalt ein anderer. Den so einfachen wie weit reichenden Grund hierfür hat Mathias Spahlinger auf den Punkt gebracht: „die in musik thematisierten denkformen und fühlweisen sind denen, mit denen staat gemacht wird, analog oder sie sind diese selbst.“²³ Das begreifen, mehr oder weniger instinktiv, auch die Politiker. Es ist symptomatisch, dass Machthaber, die ihre Interessen durch Kunst bedroht sehen, den betreffenden Kunstwerken nicht einfach die ihnen genehme Deutung entgegensetzen oder diese durch Repressalien erzwingen. Sie verbieten die Kunst komplett und bringen im Extremfall den Künstler zum Schweigen. Derlei Maßnahmen *ad personam* zeigen, dass sich politische Kunst nicht in Bedeutungen und Symbolen erschöpft, denen man nur andere Bedeutungen und Symboliken entgegensetzen hätte.

Ich habe an anderer Stelle ein Argument entwickelt, wie man das Politische von Musik, die in politischem Auftrag komponiert wurde, jenseits der politischen Auftragsbindung verstehen kann.²⁴ Damit wäre eine Bestimmung des politischen Gehalts auftragsgebundener Musik auch unabhängig von der Semantik, die mit dem Auftrag gegeben ist, möglich. Unabhängig heißt nicht notwendig konträr, aber eben abgekoppelt. Ich behaupte, dass die unabhängige Politizität von politisch in Auftrag gegebener Musik der Auftragsbindung nicht widersprechen muss, sondern im Gegenteil ein konstitutives Moment der Auftraggeberschaft sein kann. Die politische Auftraggeberschaft von politischer Musik war bis ins 18. Jahrhundert der Normalfall. Es geht also darum, einen Ansatz zu finden, der diesen Normalfall abdeckt, ohne in die Tautologie zu verfallen, das Politische der Musik vom politischen Auftrag her zu verstehen. Das Argument sei hier kurz skizziert.

Politische Aufträge an Komponisten, Textdichter und Bildende Künstler im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit haben in der Regel zum Inhalt, mit dem künstlerischen Medium den amtierenden Herrscher und seinen Herrschaftsbereich darzustellen. Das Porträt eines Königs etwa bildet nicht den Körper des Königs als solchen ab, sondern den amtierenden König mit seinen Amtsinsignien. Die Musik, die ein Herrscher für eine Krönung oder eine Hochzeit bestellt, soll nicht die individuelle Persönlichkeit des Repräsentierten charakterisieren, sondern die Herrscherperson. Der Herrscher hat, wie englische Kronjuristen im 17. Jahrhundert feststellten, zwei Körper, einen „body natural“ und einen „body politic“.²⁵ Nur letzteren stellen die politischen Künste dar. Ist der Darstellungsgegenstand

²³ Mathias Spahlinger, „wirklichkeit des bewusstseins und unwirklichkeit für das bewusstsein. politische aspekte der musik“, in: *MusikTexte* 39 (April 1991), S. 39–41, hier: S. 41.

²⁴ Rainer Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: *Intellektuelle avant la lettre. Kritisches Denken und Interventionsformen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Rainer Bayreuther u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–75.

²⁵ Zit. nach Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 29.



das Volk, oder allgemeiner etwas, das im Verfügungsbereich des Herrschers ist, wird nicht das Volk an sich dargestellt, sondern das politische Verhältnis, das das Volk im Mächteverhältnis zum Herrscher einnimmt. Kurz: Politische Auftragskunst hat nicht Menschen an sich darzustellen, sondern den Homo politicus. Aus diesem trivialen Faktum ergibt sich eine weitreichende Konsequenz. Der jeweilige Mensch ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als eine aktuelle Konkretisation des politischen Amtes. Die Qualitäten, die Standards und das Ethos des politischen Amtes bestehen für sich und hängen nicht von der aktuellen Konkretisation ab. Die in Auftrag gegebenen Werke der Musik oder der Bildenden Kunst repräsentieren die aktuelle Konkretisation und die Qualitäten, die Standards und das Ethos des Amtes *zugleich*. Durch diese Gleichzeitigkeit muss sich der Herrscher an den Eigenschaften des Amtes messen lassen. Das Auftragskunstwerk ist eine explizite Aufforderung, den Vergleich zu ziehen. Obwohl auftragsgebunden und obwohl repräsentierend und inszenierend, hat die Kunst hier eine unabhängige Stellung, die der konkrete Herrscher nicht nach Willkür manipulieren kann. Die politische Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist panegyrisch und normativ zugleich. Sie ist eine genuine Artikulation politischer Verhältnisse, ohne von den Interessen der realen Politik wesentlich bestimmt zu werden. Gerade die voraufgeklärte panegyrische Kunst ist politisch in einem Sinn, der sich nicht von der realen Politik herleiten lässt und der sich gegen die zirkelschlüssige Vereinnahmung von ihrer Seite verwahren kann.

Wollen totalitäre Regime die Musik instrumentalisieren, müssen sie an diesem Hebel ansetzen. Es reicht nicht bzw. kann sogar gefährlich in ihrem Sinne sein, einfach ein panegyrisches Stück in Auftrag zu geben. In der DDR wurden, um dem vorzubeugen, auch solche Kategorien, die den Staat moralisch-politisch tragen sollten, aber genau deshalb eigentlich nicht in seiner Verfügung stehen dürften, vorsorglich von der sozialistischen Doktrin her definiert. Den Komponisten wurde vorgegeben, was im Sozialismus das Menschliche zu sein habe. Dann erst wurde ihnen gestattet, mit der Kategorie des Menschlichen künstlerisch zu arbeiten.²⁶ In den sozialistischen Staaten des 20. Jahrhunderts blieb Komponisten nicht viel mehr Spielraum, als mit ihrer Musik zwischen politischer Indienstnahme und politischem Protest zu oszillieren. Wer den dritten Weg einer musikalischen Autonomieästhetik verfolgte, zeigte sich vorderhand als unpolitisch, die latente Politizität autonomer Musik wurde von staatlicher Seite aber durchaus registriert.²⁷ Dass die Dichotomie von Funktionalisierung und Protest dem Ethos vieler Komponisten in der DDR und ihrem eigentlichen Begriff einer politischen Kunst widersprach, zeigte sich in der Wendezeit, als sich die staatliche Repression lockerte. Hier konnten sie erstmals artikulieren, ihr eigentliches Anliegen sei gewesen, mit der Musik selbst sich am Bau des Politischen zu beteiligen, ohne doktrinär diktiert zu bekommen, was konkret das Politische zu sein habe. Eben das sei ihnen verweigert worden.

Eine Musikforschung, die die Musik in totalitären Staaten unter funktionalistischen Vorzeichen betrachtet, begibt sich in den Zirkel einer a priori gegebenen politischen Sphä-

²⁶ Siehe Albrecht von Massow, „Probleme einer kommunistischen Legitimation von Kunst“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2007, S. 163–175.

²⁷ Siehe von Massow, „Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus“. Vgl. auch die Diskussion zwischen Albrecht von Massow und Friedrich Goldmann in: *Zwischen Macht und Freiheit*, S. 165–176.



re. Man kann es dahingehend zuspitzen: Sie nimmt, beabsichtigt oder nicht, die interessengeleitete Sichtweise der Machthaber an.²⁸

So wie eine angemessene Theorie des Politischen dem von Carl Schmitt diagnostizierten Zirkel entkommen muss, so muss eine angemessene Erforschung des Politischen von Musik einen Ansatzpunkt außerhalb der jeweils staatlich definierten politischen Sphäre finden. Das ist nicht nur für die Erforschung der Musik in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts notwendig. Auch politische Musik des Mittelalters, der Renaissance und, wie ich zeigen möchte, Händels Musik für die englische Krone lassen sich in ihrer politischen Valenz nur angemessen verstehen, wenn man betrachtet, wie die jeweilige Musik das politische Feld genuin konstituiert und inwiefern sie eine genuine politische Äußerung und nicht nur eine klangliche Ausstattung politisch vorgegebener Akte ist. Dabei kann man sich an neueren Formulierungen dessen, was Kulturwissenschaft ihrem Wesen nach sein muss, orientieren. Eine medial definierte Disziplin wie die Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft zu verstehen, wird einzig dann sinnvoll, wenn Kultur nicht als der Kontext verstanden wird, in den Musik gestellt ist und von dem aus Musik strukturiert wird, sondern wenn umgekehrt gefragt wird, welche religiösen, politischen und sozialen Lebensräume sich durch die Musik überhaupt erst ergeben und wie sie von der Musik konstituiert und strukturiert werden. Ansätze hierfür bieten die Geschichtswissenschaft²⁹ und einige neuere musikwissenschaftliche Untersuchungen.³⁰

Jede Musik, in der sich ein genuin politischer Akteur artikuliert, ist potenziell politische Musik. Dieser Akteur kann der Komponist sein. Er kann aber auch der Musiker sein, der seine politische Akteursrolle realisiert, indem er zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort ein Konzert gibt. Auch das Publikum realisiert seine politische Akteursrolle, wenn es zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort der Aufführung einer bestimmten Musik beiwohnt. Wohlgemerkt: Hier wird politische Musik keineswegs vom politischen Anlass her bestimmt. Sie ist politisch, weil ihre Akteure genuin politische Akteure sind, die ihre Politizität im konkreten Fall realisieren. Die politische Signifikanz von Zeit und Ort wird durch die Tatsache und die Art der Aufführung wesentlich mitbestimmt. Die Akteure realisieren ihre Politizität freilich nicht immer, wenn sie Musik machen; daher die Einschränkung in obiger Definition auf das Potenzielle der Politizität von Musik.

Man muss neben Komponist, Musiker und Hörer eine vierte Klasse von genuinen politischen Akteuren in Erwägung ziehen, die sich in Musik artikulieren können. Das sind politische Akteure, als deren Artikulationsmedium sich die Musik versteht, auch wenn

²⁸ Das hat Hanns-Werner Heister, Art. „Politische Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1661–1682, hier: Sp. 1662 und 1664, klar erkannt.

²⁹ Etwa Barbara Stollberg-Rilinger, „Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnungen und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags“, in: *Neue Studien zur frühneuzeitlichen Reichsgeschichte*, hrsg. von Johannes Kunisch, Berlin 1997, S. 91–132; Gerd Althoff, „Die Kultur der Zeichen und Symbole“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002), S. 1–17, auch in: ders., *Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter*, Darmstadt 2003, S. 274–297.

³⁰ Vgl. „Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siebert (= Jahrbuch Musik und Gender 1), Hildesheim 2008, S. 13–25. Eine scharfe, berechtigte Kritik des üblichen Begriffs eines ‚Kontexts‘ von Musik bei Albrecht von Massow, „Ästhetik und Analyse“, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 129–174, besonders S. 166 ff. Zur Kritik der Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft und Ansätzen einer Neubestimmung vgl. das Themenheft *Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft* in: *Musiktheorie* 24/4 (2009).



sie selbst nicht am konkreten musikalischen Geschehen beteiligt sind. Im Mittelalter galt Gott als der eigentliche Autor der Musik; der Komponist hatte die Musik Gottes lediglich in akustische Realität zu überführen. Gott war im mittelalterlichen Verständnis der maßgebliche politische Akteur. Bei Thomas von Aquin ist das politische System („iustitia politica“) identisch mit dem Naturgesetz, und das heißt: mit dem göttlichen Gesetz.³¹ Wird diese Akteursrolle bei einem politischen Anlass, zu dem Musik erklingt, realisiert, ist die Musik politische Musik qua ihres Akteurs Gott. Entsprechendes gilt für das Volk als genuin politischer Akteur. Volkslieder oder Musik, in der sich das Volk artikuliert, sind politische Musik, wenn in einem konkreten musikalischen Geschehen diese Akteursrolle realisiert wird und das musikalische Handeln eine politische Intention hat. Dazu muss das Volk nicht physisch anwesend sein.

Von hier aus kann das eigentümliche Verhältnis der Affirmativität von Kunst und ihrer Politizität bestimmt werden. Die Frankfurter Schule hatte den Künsten ein gebrochenes, dialektisches Verhältnis zur Politik zugewiesen, weil Kunst zum Affirmativen tendiere. Die Künste müssten sich daher der Politik entziehen, um nicht zur Affirmation beliebiger politischer Interessen funktionalisiert zu werden. Angesichts der bisherigen Überlegungen halte ich diese Auffassung für falsch.³² Kunst affirmiert ihre Akteure als politische Akteure. Jürg Stenzl hat das im Hinblick auf die Musik des italienischen Faschismus mit dem glücklichen Begriff der „Konkretisierung“³³ bezeichnet: Im musikalischen Werk konkretisiert sich der je individuelle Erfahrungshorizont, die politische Einstellung und das politische Handeln eines Komponisten oder eines politischen Akteurs, der in der Dramatis persona eines Stücks sich artikuliert. Das musikalische Werk ist die Stelle, an der sich der politische Akteur und sein politisches Agieren zu einer politischen Artikulation vereinigen. Mit seiner Ästhetik affirmiert das musikalische Werk seine politischen Akteure. Dass dies die aktuellen Machthaber mit einem Interesse am politischen Status quo sind, wie die Frankfurter Schule befürchtete, ist nur einer von vielen konkreten Fällen dieser allgemeinen Bestimmung politischer Musik.

Diese Umriss einer Theorie politischer Musik ergeben sich, wenn man Nipperdeys Einsicht ernst nimmt, dass sich das Politische durch seine politischen Akteure konstituiert. Aus diesen Umrissen ergibt sich ein spezifisches Forschungsprogramm politischer Musik: Die ästhetische Perspektivierung des politischen Willens der politischen Akteure der Musik ist der ausschließliche Zugang zu dem, was das Politische politischer Musik ausmacht. Zwischen politischem „Kontext“ einer Musik und dem politischen Raum, den sie selbst erzeugt, ist dann nicht mehr zu trennen. Das musikalische Werk selbst als Brennpunkt des musikalischen Handelns der musikalischen Akteure hat in das Zentrum der Forschung zu treten in einer Weise, in der zwischen dem musikalischen Notentext und der politischen Textur, die es generiert, kein Unterschied gemacht wird.

³¹ Thomas von Aquin, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 23 a. 6, ad 3.

³² Mein Urteil „falsch“ ist musikgeschichtlich folgendermaßen zu verstehen: Selbstverständlich handelten die musikalischen Akteure, die sich dem Begriff politischer Musik der Frankfurter Schule verpflichtet fühlten, in ihrem Bewusstsein gemäß diesem Begriff. Aus jeder Auffassung heraus kann gehandelt werden. Die Musikgeschichte, die mit diesem Handeln gemacht wird, legitimiert aber die Auffassung noch nicht als irgendwie historisch wahr. Sie kann falsch sein, wenn sie das Handeln der Akteure in ihrer Zeit unzureichend erklärt. Wenn ich die Auffassung der Frankfurter Schule für falsch halte, dann in dem Sinn, dass sie das musikalische Handeln ihrer eigenen Akteure unzureichend erklärt.

³³ Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, S. 20. Vgl. etwa Stenzls Ausführungen zu Nono ebd., S. 198 ff.



Eine Überlegung zur Geschichtlichkeit meines Begriffs politischer Musik: Man mag sich darüber wundern, wie oft die Formulierung des „genuinen“ musikalischen Akteurs gefallen ist. Das zeigt an, dass das Politische von Musik sachlich an der Stelle angesiedelt ist, an der Meinung und Macht als Konstituenten der Politik „gestiftet“ werden, wie Jacques Derrida treffend sagt.³⁴ Diese Akte des Stiftens von politischer Macht können nicht innerhalb einer politisch schon konstituierten historischen Phase gedacht werden. Sie sind vorgeschichtlich; sie stiften Geschichte, indem sie politische Macht stiften, die Geschichte macht. Aus diesem Grund ist der hier entwickelte Begriff politischer Musik nicht auf eine bestimmte historische Phase eingeschränkt und bedarf einer Einschränkung auch nicht. Er erhebt den Anspruch und muss ihn erheben können, so allgemein zu sein, dass die unterschiedlichen Konkretisierungen von politischer Macht, die es etwa zwischen der griechischen Antike und der DDR, zwischen frühneuzeitlichem Absolutismus und dem Bürgerstaat des 19. Jahrhunderts gibt, gleichermaßen erfasst werden. Ich werde unten am Beispiel Händel zeigen, dass diese Allgemeinheit nicht die Möglichkeit historischer Differenzierungen beeinträchtigt. Man sollte nicht in den historizistischen Fehler abgleiten, nach den geschichtlichen und gegebenenfalls politischen Bedingungen von Musik zu fragen. Die adäquate Frage ist stattdessen, welche geschichtlichen Bedingungen durch Musik (mit)gestiftet werden. Das musikalische Werk und die musikalischen Akteure als genuine politische Akteure aufzufassen impliziert, dass sich die geschichtliche Fragestellung in dieser Weise umkehrt.

Die Unterschiedslosigkeit des politischen musikalischen Werks und der politischen Textur, die es ins Werk setzt, kann das politische Ereignis von Musik genannt werden. In der Abhandlung *Was ist religiöse Musik?* habe ich versucht, den Begriff des Ereignisses für die Musik zu bestimmen, dort für das religiöse Ereignis von Musik.³⁵ So wie sich in religiöser Musik nach meiner Auffassung zwischen der Musik als religiösem Erfahrungsgegenstand (sofern jemand eine religiöse Erfahrung mit Musik macht) und dem, was landläufig der religiöse Kontext von religiöser Musik genannt wird, nicht trennen lässt, so führt die getrennte Betrachtung von politischer Musik und einem politischen Kontext zu einer künstlichen Trennung in zwei Aspekte, die eigentlich zu ein und demselben Sachverhalt gehören. Diesen einen Sachverhalt nenne ich das Ereignis. Zentrales Merkmal des Ereignisses ist, dass die Formierung von religiösen bzw. politischen Erfahrungsmodi und die unmittelbare Erfahrung des musikalischen Werks, das als religiöse bzw. als politische Musik aufgefasst wird, im Ereignis zusammenschießen. So wie es unsachgemäß ist, religiöse Musik dadurch zu definieren, dass gegebene religiöse Erfahrungshorizonte an ein Musikstück von außen herangetragen werden, so ist es unsachgemäß, politische Musik von gegebenen politischen Erfahrungshorizonten her zu definieren. So wie der sachgemäße Untersuchungsgegenstand religiöser Musik das religiöse Ereignis von Musik ist, so ist der sachgemäße Untersuchungsgegenstand politischer Musik das politische Ereignis von Musik.

³⁴ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt a. M. 1991, S. 28.

³⁵ Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler 2010, besonders Abschnitt 31.

II. Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne*

Einige wenige Bemerkungen zur Entstehung der *Ode* sowie zu ihrer textlichen und musikalischen Anlage:³⁶ Händel war 1710 mit der Oper *Rinaldo* im Gepäck nach England gekommen. Das Werk wurde enthusiastisch aufgenommen und sicherte Händel die Gunst des Publikums wie auch die Aufmerksamkeit des Hofes. Im Jahr 1712 erhielt er drei staatliche Kompositionsaufträge. Das politisch dominierende Thema dieses Jahres waren die Friedensverhandlungen zwischen England und Frankreich im Spanischen Erbfolgekrieg. Ein Abschluss stand kurz bevor. Händel erhielt den Auftrag, zwei Friedensmusiken auf lateinische Texte schreiben, ein *Te Deum* und ein *Jubilate*. Diese beiden Stücke, die 1713 zur Aufführung kamen und unter dem Titel *Utrechter Te Deum* (HWV 278) und *Utrechter Jubilate* (HWV 279) bekannt wurden, stehen in engem Zusammenhang mit der *Ode*, deren Aufführung für den Geburtstag der Königin am 6. Februar 1713 vorgesehen war. Wie in den beiden anderen Werken sollte in der englischsprachigen *Ode* der Königin als Friedensbringerin gehuldigt werden. Der Dichter und Journalist Ambrose Philips wurde beauftragt, einen Text mit dem Refrain „The day that gave great Anna birth / who fix'd a lasting peace on earth“ zu schreiben.³⁷ Der Abschluss der Verhandlungen verzögerte sich jedoch über den Geburtstag hinaus, zudem war die Königin erkrankt. Die Aufführung des wahrscheinlich schon im Januar 1713 von Händel fertig komponierten Stücks wurde verschoben und fand erst am Geburtstag des Folgejahrs 1714 statt.

Der Text der *Ode* besteht aus sieben vierzeiligen Strophen, die mit dem zweizeiligen Refrain alternieren. In jeder Strophe wird ein Bereich aus Natur und Kultur geschildert, der sich zur Feier eines „day“ bereitmacht, der dann im Refrain jeweils auf die Königin hin konkretisiert wird. Händel nutzt die enge lexische und metrische Verbindung von Strophe und Refrain und fügt beide zu jeweils einem musikalischen Formteil zusammen. So entsteht ein rund halbstündiges Oratorium in sieben Nummern. Formal schließt sich das Stück durch die Wiederholung der Vertonung des ersten Refrains am Schluss.

Mehrere Strophen von Philips' Gedicht beginnen mit einem auffordernden „Let ...“. In der zweiten Strophe heißt es: „Let all the winged race with joy“, die dritte beginnt mit „Let flocks and herds their fear forget“, die sechste mit „Let Envy then conceal her head“. Auch die übrigen Strophen haben auffordernden Charakter. So bekommen alle Strophen eine Semantik der Aufforderung, einen herausragenden „day“ zu feiern. Die Semantik des Refrains konkretisiert diesen in den Strophen jeweils unspezifisch bleibenden Tag als den Geburtstag von Königin Anne.

Die eigentliche politische Struktur der *Ode* erschließt sich über diese Semantik noch kaum. Sie kommt erst in den Blick, wenn man fragt, welche politischen Akteure die Stro-

³⁶ Für eine ausführliche Darstellung siehe Rainer Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine. Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74“, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, hrsg. von Michael Zywiets, Laaber 2010 (= Das Händel-Handbuch 3), im Druck. Zu weiteren Details der Entstehungsgeschichte vgl. Stoddard Lincoln, „Handel's Music for Queen Anne“, in: *Musical Quarterly* 45 (1959), S. 191–207 (Lincolns Datierung der Uraufführung in das Jahr 1713 ist mittlerweile revidiert); Michael Custodis, „Kunst und Karriere. Georg Friedrich Händels Ode *Eternal Source of Light Divine*“, in: *AfMw* 65 (2008), S. 225–241; Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (= Das Händel-Handbuch 1), Laaber 2008, S. 105–110.

³⁷ Der zu Händels Zeit anonym gebliebene Autor wurde erst vor wenigen Jahren identifiziert. Zu stilistischen und politischen Argumenten für Philips' Autorschaft vgl. James A. Winn, „Style and Politics in the Philips-Handel Ode for Queen Anne's Birthday, 1713“, in: *Music & Letters* 89 (2008), S. 547–561.

phen und den Refrain jeweils artikulieren. Hierfür sind die Sprechakte des Aufforderns zu etwas in der Strophe und dem darauf antwortenden Nachkommen der Aufforderung im Refrain relevant. Ich bezeichne das als das responsoriale Prinzip der *Ode*. Ein Vorsänger, von Händel als Solo oder Soloensemble realisiert, trägt in der Strophe die Aufforderung vor, im Refrain antwortet der Chor. Dieses responsoriale Prinzip ist die kompositorische Grundidee des Stücks und lässt sich an zahlreichen musikalischen Merkmalen zeigen.³⁸

In den responsorial einander zugeordneten Teilen äußern die politischen Akteure nicht nur einen politischen Gehalt, sie werden durch die responsoriale Struktur überhaupt erst zu Akteuren. Mit dem „Let ...“ wird eine Gruppe inauguriert, eine politische Rolle einzunehmen. Indem sie diese Rolle im Refrain annimmt, reklamiert sie eine politische Verantwortung für die politische Aussage des Refrains. Sie reklamiert also via Huldigung die Macht, der Königin die Ehre und die politischen Machtbefugnisse für einen Friedensschluss zuzusprechen. Was das kompositorisch bedeutet, lässt sich an der siebten Strophe erkennen. Zunächst wird solistisch und arios der Wunsch „United nations shall combine“ vorgetragen. Das könnte der fromme, politisch irrelevante Wunsch eines Einzelnen sein. Das, was folgt, macht ihn aber zu einem Teil der politischen Handlung. Ein Doppelchor, den Händel an dieser Stelle zum einzigen Mal im Stück verwendet, fällt ein, nimmt die Worte auf und macht dadurch den Einzelnen zu einem Vordenker und Vorsänger des Volkswillens. Die Parole wird nun zwischen den beiden Chören hin und her geworfen und entwickelt sich weiter zur dritten und vierten Zeile „that Anna's actions are divine, / and this the most important day!“. Hier konstituiert sich nicht nur eine politische Aussage. Wäre es Händel nur darum gegangen, hätte er die Worte vielleicht plakativer oder mit größerer Klangpracht vertont. Hier konstituiert sich die politische Aussagefähigkeit des Chors, und zwar kompositorisch. Händel fügt die Statements der beiden Chöre immer dichter ineinander, bis sie sich im Refrain wieder einhörig zusammenfinden. Die Aussage „that Anna's actions are divine / and this the most important day“ hat sich in einem musikalischen Vorgang von einer vereinzelt Meinungsäußerung über einen Prozess der politischen Willensbildung zu einer geschlossenen politischen Aussage des Kollektivs entwickelt. Das Adjektiv „divine“ lässt sich hier nur noch als Bezeichnung dafür lesen, dass die Königin die exekutive und die legislative Macht innehat. Im Unterschied zum mittelalterlichen Politikbegriff kann es nicht mehr bedeuten, dass die Königin die Macht von Gott verliehen bekommt. Seit Niccolò Machiavellis politischer Theorie war Gott als Grundlage des Politischen suspendiert. Im England der Händelzeit ist der Souverän das Volk. Es hat sich in einem demokratischen Akt zu einer Art Parlament zusammengefunden, das den Herrscher ermächtigt. Dieser Akt hat bei Händel ausschließlich musikalische Existenz. Hier wird nicht in irgendeiner semantischen oder symbolischen Weise auf politische Verhältnisse angespielt. Indem die *Ode* erklingt und Musiker wie Publikum sich die kompositorische Struktur zu eigen machen, vollzieht sich die Ermächtigung. Das Politische der *Ode* liegt nicht darin, politische Gehalte musikalisch zu chiffrieren, sondern politische Akte musikalisch zu vollziehen.

Der singuläre Sprecher der Strophen gehört zu der Gruppe, die im Refrain spricht; nichts im Text oder in der Vertonung weist darauf hin, dass der Sprecher der Strophe nicht aus den Reihen des Volks stammt und stattdessen selbst ein hoher politischer Amtsträger wäre. In der *Ode* spricht das Volk zu sich selbst. Es spricht sich damit die Macht, die im Refrain

³⁸ Vgl. ausführlich Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine“.

zum Ausdruck kommt, selber zu. In diesem Zu-sich-selber-sprechen, das in keinem anderen realpolitischen oder juristischen Akt existiert, sondern ausschließlich im ästhetischen Akt der *Ode*, konstituiert sich das politische Feld. Damit ist nicht nur in meiner wissenschaftlichen Analyse des musikalischen Werks, sondern im musikalischen Werk selber der schlechte Zirkel unterlaufen, das Politische des Werks nur aufgrund präexistenter politischer Verhältnisse erfassen zu können.

Wie dieser Akt sich kompositorisch darstellt, sei an der fünften Strophe der *Ode* „Kind health descends on downy wings“ gezeigt. Händel verwirklicht hier das responsoriale Prinzip in einer eigentümlich verschachtelten Weise, die sonst im Stück nicht vorkommt. Strophe und Refrain verhalten sich responsorisch zueinander, obwohl sie getrennte Nummern sind. Die Strophe ist formal eine in sich geschlossene Da-capo-Arie mit kurzem B-Teil (T. 366–371) und einer wörtlichen, vollständigen Wiederholung des A-Teils (T. 346–365).³⁹ Im Refrain würde man eigentlich den Chor erwarten, denn dieser Besetzungsregie folgen die meisten anderen Strophen-Refrain-Paare. Er wird aber von den beiden Duettstimmen begonnen. Erst nach rund der Hälfte des Stücks tritt der Chor hinzu. Innerhalb der Chorpassage differenziert Händel ein drittes Mal zwischen einer einzelnen Chorstimme und dem vollständigen Chor. Es liegt damit eine dreifach in sich verschachtelte responsoriale Struktur vor: 1. Der solistischen Strophe antwortet der Chor mit dem Refrain. 2. Innerhalb des Refrains antwortet wiederum das Kollektiv den solistischen Vorsängern (Refrain T. 402 ff.). 3. Innerhalb der chorischen Antwort antwortet ein drittes Mal der gesamte Chor einem kleineren Teil des Chors (Refrain T. 406–415). In diesem dritten Responsorium skandieren die Soprane dreimal eine Floskel, die jeweils eine Stufe höher erklingt; der Chor rückt harmonisch nach (F-Dur → G-Dur → a-Moll). Beim vierten Mal sind die Stimmen dann vereint. Hier findet eine formal äußerst disziplinierte Selbstbefragung des Kollektivs über die Gültigkeit der politischen Bedeutung des Refraintexts statt, die eine musikalische und nur eine musikalische Existenz hat.

Die kompositorische Technik der sich in die Höhe schraubenden responsorialen Struktur innerhalb des Chors hat Händel zwanzig Jahre später in den berühmten Passagen „Lord of Hosts“ und „King of Kings, and Lord of Lords“ des *Messiah* aufgegriffen. Erstere stammt aus dem Chor „Lift up your heads“. Das Stück beginnt mit einer Frage des Chors: „Who is the King of glory?“ fragen die Männerstimmen (T. 11 ff.). Die Frage steht am Anfang des Stücks, ist also musikalisch offen. Händel setzt kein affirmatives Statement an den Anfang, das im Folgenden nur ausdifferenziert würde. Des Weiteren handelt es sich um eine Selbstbefragung des Chors. Wäre die Frage an eine autoritäre Instanz gerichtet und ‚von oben‘ entschieden worden, sei es vom Himmel oder vom Thron, dann wären ganz andere politische Verhältnisse konstituiert worden als mit der Selbstbefragung. Indem der Chor sich selbst befragt, autorisiert er sich selbst als legitimen Antwortgeber. Die Frauenstimmen (T. 16 ff.) geben auf die Frage nicht eine einmalige, gewissermaßen fertige Antwort „The Lord strong and mighty“. In einer dreifachen musikalischen Sequenz, die die Kadenzfunktionen durchschreitet und auf einer neuen harmonischen Ebene endet (über die Doppeldominante auf der Dominante C-Dur) bildet sich die Antwort erst heraus. In den folgenden Takten verdichtet Händel die Antwort durch engräumigere Sequenzierung, bis sie schließlich in die zweifache definitive Antwort (T. 53 f.) mündet. Derselbe

³⁹ Taktangaben der *Ode* und des *Messiah* im Folgenden nach der Hallischen Händel-Ausgabe.

Vorgang wiederholt sich auf die Worte „The Lord of Hosts“ (T. 55 ff.), und zwar mit der sich in die Höhe schraubenden Sequenztechnik, die Händel im dritten Responsorium im Refrain zur fünften Strophe der *Ode* entwickelt hatte. Entsprechend lässt sich die Passage „King of Kings / and Lord of Lords“ im „Hallelujah“ des *Messiah* (T. 51 ff.) auffassen. Das sind musikalisch ausgestaltete Prozesse der politischen Meinungsbildung. Wiederum ist zu betonen, dass hier keine Symbolik und keine Inszenierung eines außermusikalischen politischen Vorgangs mit musikalischen Mitteln vorliegen kann. Der politische Vorgang existiert nämlich nicht jenseits der Musik, die ihm nur das ästhetische Gewand lieferte. Das Politische dieser Musik besteht darin, den politischen Vorgang als solchen zur Existenz zu bringen.

Für die beschriebenen responsorialen Akte der *Ode for the Birthday of Queen Anne* und des *Messiah* ist demnach charakteristisch, dass das Volk an sich selbst eine Aufforderung zur Bestätigung einer bestimmten politischen Konstellation richtet, der es nachkommen, im Fall eines Falles die Bestätigung aber auch verweigern kann. Es tritt keine politische Instanz auf, die das Volk zu einer bestimmten Antwort zwingt. Geschichtlich gesehen behielt der responsoriale Sprechakt das ganze 18. Jahrhundert hindurch soziale und politische Relevanz, kulminierend in der Französischen Revolution, in der das Volk seine Herrscher berief und abberief. Es hat sicher viele musikalische und institutionelle Ursachen, aber eben auch diesen politischen Grund, dass Händels oratorische Musik in Deutschland nach 1789, Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, als bruchlos zeitgenössische Musik aufgefasst und aufgeführt wurde,⁴⁰ während seine Zeitgenossen Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann über den Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts erst wiederentdeckt werden mussten. Bachs Musik gehörte in die politische Geschichte, während Händels Musik aktuelle Politik war. Insbesondere gilt das für den Händel des *Messiah*. Bachs Messias in der *Matthäuspassion* ist der demütig leidende Christus, dem das Volk durch sein Mitleiden sich noch unterwirft. Der Messias in Händels *Messiah* dagegen wird, wie die Königin der *Ode*, vom Volk per responsorialer Bestätigung zum Machthaber erkoren. Genau für diese Musik war die *Ode for the Birthday of Queen Anne* das Initial und das Modell.⁴¹

Inwiefern könnte das responsoriale Prinzip in politischer Musik des frühen 18. Jahrhunderts charakteristisch für die politische Situation in England sein? In keinem anderen europäischen Staat hatte der Parlamentarismus eine ähnlich starke Stellung im politischen System erlangt wie in England. Die einzige Ausnahme sind vielleicht einige Freie Reichsstädte in Deutschland mit einflussreichen Bürgerschaften, für deren politische Musik es interessant wäre, im Hinblick auf politische Artikulationsakte untersucht zu werden.⁴² In England war das 17. Jahrhundert eine Ära des harten, oft blutigen Konflikts zwischen Krone und Parlament gewesen. Sie endete zugunsten des Parlaments, das spätestens mit

⁴⁰ Vgl. die Beiträge in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. von Gudrun Busch und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2000.

⁴¹ Im *Utrechter Te Deum* wie auch im *Utrechter Jubilate* finden sich einige Passagen, in denen auf den Huldigungsgesang von Solisten, Solistenensembles oder einzelnen Chorstimmen das Chortutti antwortet. Gegenüber der *Ode* fehlt dort aber der auffordernde und implizit fragende Charakter der Solisten. Es lässt sich dort deshalb nicht sagen, dass die Macht durch das Tutti konstituiert wird, die musikalische Struktur repräsentiert nur die – schlichtere und konventionellere, bei Bach oder Telemann ebenso anzutreffende – Zusammensetzung des Volks aus Individuen.

⁴² Vgl. am Beispiel Hamburgs im frühen 18. Jahrhundert Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.



der Glorious Revolution und der Bill of Rights im Jahr 1689 zum maßgeblichen Machtzentrum wurde. England blieb Monarchie, aber der Monarch war einer von Volkes Gnaden. Bei ihm liegt die absolutistische Macht, aber nicht mehr aufgrund Gottesgnadentum und Erbfolge, sondern aufgrund eines letztlich demokratischen Akts. Die Erbfolge gab nur noch vor, wer König werden durfte und wer nicht. Sie war aber nicht der politisch ausschlaggebende Faktor, dass der Erbfolger König wurde. Dieser Faktor war das Parlament. Das englische Parlament verstand sich als der „body politic“ des Königs. Es war die sprechende oder handelnde Körperschaft, wenn der politische Körper des Königs sprach oder handelte.⁴³ Erst aufgrund dieser Verfasstheit der parlamentarischen Monarchie in England um 1700 ist ein politischer Akt der Selbstbefragung möglich, wie er im responsorialen Prinzip von Händels *Ode* vorliegt.⁴⁴

Es kann also bei der Herausarbeitung des Politischen in Händels *Ode* nicht darum gehen, in der Musik symbolische Repräsentationen der politischen Verhältnisse in England aufzuspüren. Das ist gelegentlich gemacht worden und hat sein eigenes Recht, bedarf aber der sorgfältigen theoretischen Einordnung. So konnte etwa Ruth Smith in Händels späteren Oratorienlibretti über alttestamentliche Stoffe vielfache Bezüge zur Glorious Revolution und zur Erbfolge im Haus Hannover nachweisen.⁴⁵ Bleibt man hierbei stehen, ergibt sich nichts weiter als das, was Rösing die politische „Beschriftung“ von Musik genannt hat. Mein Weg des Verstehens der *Ode* zielt auf das grundlegend Politische der Musik selbst. Zum Politischen der Musik verhalten sich Beobachtungen wie die von Smith wie Symptome. Sie liefern politische Bedeutungen. Warum aber der Musik überhaupt eine politische Deutungsmacht zusteht, kann sich nur aus dem Politischen der Musik selber ergeben. Wenn man dabei stehen bliebe zu konstatieren, dass sich im Libretto der *Ode* symbolisch die parlamentarischen Verhältnisse im England des frühen 18. Jahrhunderts spiegeln, wäre die Rückfrage zu stellen, warum die Musik überhaupt etwas dazu zu sagen haben soll. Sie hat etwas dazu zu sagen, weil sie das parlamentarische Machtgefüge, dass sich das Volk versammelt und sich in einem geregelten Verfahren politische Entscheidungsbefugnis zuweist, selbst konstituiert. Sie repräsentiert es nicht nur symbolisch, sie inszeniert es auch nicht, sie konstituiert es. Ohne Händels *Ode* mit ihrer Aufforderung im „Let ...“ und der Antwort des Volks hätte in einem krude machtpolitischen Sinn das Volk nicht die Macht, die es mit ihr hat.

Das Pendant zum frühen Parlamentarismus in England ist die politische Theorie des Gesellschaftsvertrags. Zwar hat die Denkfigur Vorläufer in der antiken Philosophie. Aber bei zwei englischen Philosophen des 17. Jahrhunderts wird die Idee des Gesellschaftsvertrags erstmals formuliert und bildet den Ausgangspunkt politischer Theorien: bei Thomas

⁴³ Vgl. Kantorowicz, S. 42–44.

⁴⁴ Ein Komplement zu dieser Auffassung ist Udo Bermbach, „Dein Wunsch zu regieren muß oberstes Gesetz sein‘ – Betrachtungen zu Händels Herrschergestalten“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 12 (2008), S. 33–50. Bermbach arbeitet an Händels Opern der 1720er-Jahre einen machiavellistischen Herrschertypus heraus, wie er in dem staatsrechtlichen Essay *The Idea of a Patriot King* entwickelt ist, den Henry St. John Bolingbroke, ein ehemaliger Minister von Queen Anne, in den 1720er-Jahren verfasste. Bolingbrokes Konzeption ist eine einseitige Sichtweise, die den Herrschertypus von Gottes Gnaden gegenüber dem Parlament übergewichtet. Schon bei Machiavelli war das Gottesgnadentum als Grundlage der Politik entfallen. In meinem Verständnis der politischen Struktur von Händels Musik wird demgegenüber die Machtbalance der beiden Institutionen akzentuiert.

⁴⁵ Ruth Smith, „Handel’s Israelite Librettos and English Politics 1732–52“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 195–215.



Hobbes und John Locke.⁴⁶ Der Gesellschaftsvertrag ist der Akt, mit dem sich Individuen zu einer Gesellschaft mit staatlicher Ordnung zusammenschließen. In Hobbes' Konzeption wird der Staat von einem Herrscher angeführt, der mit Zwang und Schrecken regiert. Entscheidend aber ist, dass diese Zwangsherrschaft keine religiöse Basis mehr hat, sondern eine demokratische. Sie setzt die Ordnung durch, zu der im Gesellschaftsvertrag alle ihren Willen bekundet haben. Nimmt man Hobbes' politische Theorie als Grundlage des Königtums um 1700, dann läuft jegliche Panegyrik, die diesem Königtum huldigt, darauf hinaus, einem Herrscher von Volkes Gnaden zu huldigen. Genau diese Struktur von Herrschaft artikuliert Händels Musik. Als politische „Beschriftung“ lässt sich Königin Anne identifizieren. Das ist aber nur die semantische Außenseite. Man versteht die Huldigung nur zur Hälfte, wenn man sie auf diese Semantik beschränkt.⁴⁷ Es bleibt ausgeblendet, wer der politische Souverän ist, der den politischen Sprechakt der Huldigung vollzieht und der die Künste in Anspruch nimmt, um sich zu artikulieren. Die Huldigung und ihre Inszenierung sind selbst Machtfaktoren. Hannah Arendt hat – Jahrzehnte vor dem „spatial turn“ – erkannt, dass der politische Raum, in dem Fahnen schwingen und Musik erklingt, nicht vom jeweiligen Machthaber aufgespannt wird, sondern von den Menschen, die „handelnd und sprechend miteinander umgehen“⁴⁸, also politische Macht konstituieren. Politische Musik setzt keinen solchen existierenden Raum voraus, um in ihm zu erklingen. Sie ist am Aufspannen des Raums und den Regeln des Diskurses, die in ihm gelten, selbst beteiligt. In diesem Sinn lässt sich für Händels Musik sagen: Der politische Gehalt der *Ode* ist die pluralistische und plebiszitäre Struktur des englischen Königtums.

Der Gesellschaftsvertrag der englischen politischen Philosophie ist eine eigentümliche Entität. Seine Existenz ist nicht von der Art, dass es einen realen Akt des Vertragsschlusses gegeben hätte und einen Text, in dem er verbal niedergelegt wäre. Er ist eine fiktive Entität, die sich realpolitisch nur in Gestalt vieler aufeinander bezogener Gesetze und in Gestalt des Herrschers zeigt, der auf seiner Grundlage herrscht und ihn durchsetzt. Er ist aber mehr als eine abstrakte Denkfigur. Seine verbale Existenz ist der politische Diskurs, seine ästhetische Existenz ist der politische Raum in den medialen Dimensionen, die ihn aufspannen. Die politische Musik ist eine dieser Dimensionen.

Betrachtet man nur die Art der politischen Semantik, ließe sich zwischen Händels Musik in politischer Auftraggeberschaft auf der Britischen Insel und etwa Bachs auftragsgebundener politischer Musik auf dem Kontinent kaum unterscheiden. Beides erschiene als Huldigungsmusik für einen Monarchen. Analysiert man aber die politischen Faktoren, die sich in der Musik und als Musik artikulieren und das jeweilige politische Feld konstituieren, erkennt man beträchtliche Unterschiede. Die Unterschiede reichen bis in die

⁴⁶ Thomas Hobbes, *De Cive*, London 1642, hier Bd. 2; ders., *Leviathan*, London 1651 und John Locke, *The Second Treatise of Government*, London 1690.

⁴⁷ So zum Beispiel die Auffassung von Huldigung in der literaturwissenschaftlichen Studie von Jan Andres, „Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“. *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2005. Vgl. auch Wolfgang Hirschmann, „Glückwünschendes Freuden=Licht – Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994, S. 75–117, der den juristischen Akt der Huldigung als Eid auf den Herrscher zum Definitionskriterium von Huldigungsmusik erklärt (S. 90–93). Gemäß dieser Definition ist Händels Stück keine Huldigungsmusik, denn sie wurde nicht anlässlich eines Treueeids aufgeführt. Hirschmanns Präzisierung ist aber wertvoll; sie macht deutlich, wie sich im Huldigungsakt politische Macht und Machtverhältnisse konstituieren.

⁴⁸ Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967, S. 193. Siehe auch dies., *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hrsg. von Ronald Beiner, München und Zürich 1985.

Satztechnik, und hier zeigt sich, dass das rein Musikalische keineswegs unpolitisch ist. Wenn Bach in seinen politischen Kantaten Chöre zu vertonen hat, in denen ein Kollektiv im Angesicht einer Herrscherperson spricht, also eine Situation vorliegt, in der politische Macht artikuliert wird, verwendet er in keinem einzigen Fall eine Struktur, die dem responsorialen Prinzip Händels ähnelt. Meistens lässt er das Kollektiv choralartig singen, zum Beispiel im Schlusschor der *Jagdkantate* (BWV 208), einer Geburtstagskantate für den Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, fast zeitgleich mit Händels *Ode* entstanden und am 23. Februar 1713 in Weimar aufgeführt. Oft verwendet Bach für den Sprechakt des Kollektivs auch polyphon mehr oder weniger aufgelockerte Kantionalsätze, etwa im Eingangsschor der Kantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (BWV 213) oder im Schlusschor der Kantate *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde* (BWV 206). Dieser Satztypus zeichnet sich ebenfalls dadurch aus, gerade keine responsorialen Strukturen zu haben. Auch die doppelchörige Anlage im gleichnamigen Eingangsschor von *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) repräsentiert ein in zwei Gruppen geteiltes Kollektiv. In ihm konstituiert sich politische Einheit in Vielfalt, aber keine Ermächtigung. Die Äußerungsakte des politischen Kollektivs in Bachs Musik sind demütig, nicht demokratisch. Das Kollektiv stellt sich als Untertan in ein Machtgefüge, ohne für sich die Möglichkeit der Ermächtigung zu reklamieren. Aber auch dieses Sich-stellen ist ein politischer Akt. Wie der Gesellschaftsvertrag der englischen Politik hat dieser Akt kaum eine institutionelle, sondern vor allem eine ästhetische Existenz: In demselben Sinn, in dem Händels *Ode* der gesellschaftsvertragliche Akt ist, ist Bachs Musik dieser demütige Akt. Das Politische von Musik als die jeweilige Konstituierung der politischen Verhältnisse aufzufassen, blendet also nicht die Unterschiede im politischen Inhalt aus. Diese Unterschiede sind keine der Semantik, es sind solche der kompositorischen Faktur, in der Musik politisch werden kann.

Friedelena Margaretha Bach (1675–1729). Überlegungen zu einer Frau im Hintergrund der Bach-Biographie

von Erich Reimer (Staufenberg)

Nur die Eckdaten sind bekannt: Im Frühjahr 1709 werden von der Verwaltung des Weimarer Hofes als Bewohner einer Dienstwohnung der „Herr *Organist*: Johann Sebastian Bach, nebst seiner Liebsten, und ihrer Schwester“ aufgeführt.¹ Zwanzig Jahre später, im Sommer 1729, wird im Kommunikantenverzeichnis der Leipziger Thomaskirche als Empfängerin einer Privatkommunion „des Herrn *Cantoris* Jfr. Schwägerin am Thomas Kirchhoffe“ verzeichnet. Laut Kommentar der *Bach-Dokumente* bezieht sich die Eintragung „auf die älteste Schwester Maria Barbara Bachs, Friedelena Margaretha, die bald darauf starb (28.7.1729) und offenbar ständig im Hause Bachs gewohnt hatte“ – „möglicherweise“, wie es unter Hinweis auf den ersten Beleg heißt, „schon seit 1709“². Im Sinne dieses Kommentars und mit Bezug auf die Geburt des ersten Bach-Kindes im Dezember 1708 geht die neuere Bach-Biographik davon aus, dass Friedelena Margaretha Bach von 1708 bis zu ihrem Tod im Jahre 1729 bei Johann Sebastian Bachs Familie gewohnt hat.³ Eine Interpretation der mehr als zwei Jahrzehnte dauernden Hausgemeinschaft liegt allerdings nur ansatzweise vor.

Christoph Wolff, der in seiner Bach-Biographie an den drei Hauptstationen von Bachs Leben – Weimar, Köthen und Leipzig – jeweils zu Beginn des betreffenden Kapitels, auf Friedelena Margaretha Bach als Mitglied von Bachs Familie hinweist,⁴ äußert sich an zwei Stellen zu deren mutmaßlicher Funktion. Nachdem er im ersten Weimar-Kapitel angemerkt hat, Friedelena sei „vermutlich zum Zeitpunkt der Geburt des ersten Kindes mit nach Weimar gezogen“⁵, stellt er fest: „Sie blieb bis zu ihrem Tod im Jahre 1729

¹ *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 2), Kassel u. a. 1969, Nr. 45, Weimar, 13.3.1709, Akten über die Veranlagung zur Haushaltssteuer.

² Ebd., Nr. 162, Kommentar, S. 127, und ergänzend: *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze unter Mitarbeit von Andreas Glöckner (= Bach-Dokumente 5), Kassel u. a. 2007, S. 292. Datum der Privatkommunion: 20.7.1729 („Mittwoch nach Dom: 5 Trinitat. 1729“).

³ Vgl. die im Bach-Jahr 2000 erschienenen Veröffentlichungen: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, Register, S. 604 (Stellenangaben zu: Bach, Friedelena Margaretha), und *Der Junge Bach – weil er nicht aufzuhalten ...*, *Erste Thüringer Landesausstellung. Begleitbuch*, hrsg. von Reinmar Emans, Erfurt 2000, mit den Beiträgen: [1] Gisela Vogt, „Die Musikerfamilie Bach in Thüringen“, S. 107–116, hier S. 110, mit einem zusätzlichen archivalischen Hinweis: „Nach der Heirat mit MARIA BARBARA nahm er seine Schwägerin FRIEDELINA MARGARETHA zu sich, die in den folgenden Jahren die Schwester unterstützte. Auch nach dem Tod MARIA BARBARAS 1720 blieb sie in der Familie JOHANN SEBASTIANS. Ihr Name wird 1726 auf der Rückseite eines Schulheftes von WILHELM FRIEDEMANN genannt. 1729 starb sie in Leipzig.“ [2] Andreas Glöckner, „Bachs Weimarer Jahre. Licht- und Schattenseiten einer Anstellung in höfischen Diensten“, S. 283–321, hier S. 284: „Ende Dezember 1708 erblickte als erstes Kind CATHARINA DOROTHEA das Licht der Welt; zuvor war MARIA BARBARAS unverheiratete Schwester FRIEDELINA MARGARETHA in die Familie aufgenommen worden, bei der sie wohl bis zu ihrem Tode 1729 ständig wohnte.“

⁴ Wolff, S. 131, 208 und 266. Demgegenüber wird von Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbek 2000, nur am Anfang des Weimar- und des Köthen-Kapitels ohne Namensnennung auf die „ledige Schwester“ von Bachs Frau (S. 89) bzw. auf Bachs „Schwägerin“ (S. 111) als Familienmitglied hingewiesen.

⁵ Wolff, S. 131. Die Formulierung ist in Entsprechung zu Glöckner (S. 284) dahingehend zu präzisieren, dass Friedelena nicht „zum Zeitpunkt der Geburt“ der Tochter Catharina Dorothea (27.12.1708), sondern schon im Hinblick auf die zu erwartende Geburt nach Weimar gekommen ist, wo das junge Ehepaar seit Juli 1708 wohnte. Die Geburts- und Sterbedaten von Mitgliedern der Bach-Familien werden, soweit nichts anderes vermerkt ist, angegeben nach: Kurt Hermann Frickel, *Genealogie der Musikerfamilie Bach*, Niederwerrn 1994.

bei der Familie, wohl zum Teil, um sich bei Schwester und Schwager angesichts der wachsenden Familie nützlich zu machen“⁶. Dass Friedelena Bachs Tätigkeit nach dem Tod ihrer Schwester im Juli 1720 über das genannte Nützlich-Machen hinausgegangen ist, erfährt der Leser im Kapitel über die Köthener Zeit, wenn die Tatsache, dass Anna Magdalena Wilcke nach ihrer Hochzeit mit Johann Sebastian Bach (3. Dezember 1721) als Sängerin „vollberuflich bei der Hofkapelle“ blieb, damit kommentiert wird, dies habe „für den Bachschen Haushalt kaum eine Umstellung“ gebracht, da dieser von „Sebastians Schwägerin Friedelena Bach mit der Hilfe einer Magd“⁷ geführt worden sei. Bereits vorher ist Friedelenas veränderte Rolle angedeutet worden, wenn die Frage gestellt wird, wer Bach nach der Rückkehr aus Karlsbad im Juli 1720 die Mitteilung vom Tode seiner Frau gemacht haben könnte und dabei auch Friedelena genannt wird.⁸

Aus den von Wolff gegebenen Hinweisen geht hervor, dass Friedelena Bachs Tätigkeit als Hintergrund für Johann Sebastian Bachs Leben zwischen den archivalisch belegten Eckdaten 1709 und 1729 noch keineswegs ausreichend reflektiert worden ist. Im Folgenden wird deshalb der Versuch unternommen, mögliche Zusammenhänge zwischen bekannten Fakten der Bach-Biographie und der als gegeben vorausgesetzten Tätigkeit Friedelenas aufzuzeigen und einige traditionelle Annahmen der Bach-Biographik vor dem Hintergrund jener Tätigkeit in Frage zu stellen. Um ein differenzierteres Verständnis der Tätigkeit Friedelena Bachs zu vermitteln, ist zunächst auf deren Vorgeschichte einzugehen, das heißt auf die Frage, wie es zur Aufnahme Friedelenas in Bachs Familie gekommen ist.

Wie bekannt, hat Johann Sebastian Bach 1707 seine Base, genauer seine Kusine zweiten Grades Maria Barbara Bach geheiratet. Das Verwandtschaftsverhältnis wird klar, wenn man davon ausgeht, dass sein Großvater Christoph Bach (1613–1661) und Maria Barbaras Großvater Heinrich Bach (1615–1692) Brüder waren. Das Weitere ergibt sich aus der von Bach verfassten Genealogie „Ursprung der *musicalisch-Bachischen Familie*“ (1735), in der es heißt, Heinrich Bachs zweiter Sohn Johann Michael habe eine Witwe und vier unversorgte Töchter hinterlassen: „*Johann Michael Bach*, Heinrich Bachs [...] anderer Sohn ist gleichfalls zu Arnstadt geboren. An[no 1648]. War StadtSchreiber und Organist im Amte *Gehren*. War gleich seinem ältern Bruder [*Johann Christoph*], ein *habiler Componist*. Hinterließ nach seinem Tode [1694] eine Wittib, nemlich Herrn StadtSchreiber Wiedemanns [recte: Wedemanns] von Arnstadt 2te Tochter [*Catharina*], und mit selbiger 4 unversorgte Töchter, aber keinen Sohn.“⁹ Von den vier Töchtern kamen Ende 1704, nach dem Tod ihrer Mutter (19. Oktober 1704), die drei noch unverheirateten, nämlich Friedelena Margaretha (29), Barbara Catharina (25) und Maria Barbara (20), von Gehren nach Arnstadt,¹⁰ wo sie in den Familien der Schwestern ihrer Mutter, Margarethe (verheiratet mit Bürgermeister Martin Feldhaus) und Susanna Barbara (ver-

⁶ Wolff, S. 131.

⁷ Ebd., S. 238.

⁸ Ebd., S. 231.

⁹ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 1), Leipzig 1963, Nr. 184, S. 258. Verstorben war zu diesem Zeitpunkt (1694) außer dem Sohn Johannes Gottfried (1690–1691) offenbar auch die 1682 geborene Tochter Maria Sophia.

¹⁰ Die zweite Tochter, Anna Dorothea (geb. 1677), hatte 1701 in Gehren den Schreinermeister Hans Gregor Schneider geheiratet (nach Fricke, S. 140 und 175).

heiratet mit Stadtschreiber Johann Gottfried Bellstedt), aufgenommen wurden¹¹ und mit ihrem Vetter zweiten Grades Johann Sebastian Bach (19) zusammentrafen, der seit 1703 als Organist an der Neuen Kirche angestellt war und möglicherweise in einem Haus des Bürgermeisters Feldhaus wohnte.¹² Nachdem Maria Barbara, die jüngste der drei Töchter, Johann Sebastian Bachs Ehefrau geworden war (17. Oktober 1707) und Ende 1708 ihr erstes Kind erwartete, war es nahe liegend, dass eine der beiden in Arnstadt bei den Verwandten wohnenden Schwestern als Helferin nach Weimar kam, und möglicherweise ebenso nahe liegend, dass die Wahl auf die ältere, die 33 Jahre alte Friedelena Margaretha, fiel.¹³ Dass diese mit dem Umzug in die Familie ihrer Schwester ihre Lebensaufgabe fand, entsprach, sozialgeschichtlich gesehen, ihrem Status einer „alten Jungfer“, das heißt dem Status einer unverheirateten Frau, die darauf angewiesen war, in einer Familie ihrer Verwandten zu leben und zu arbeiten.¹⁴

Bei Friedelenas Wirken in Johann Sebastian Bachs Familie dürfte in Weimar von 1708 bis 1717, wie von Wolff angedeutet, Art und Umfang der Tätigkeit von Maria Barbaras fünf Schwangerschaften mit sechs Geburten und vier überlebenden Kindern bestimmt gewesen sein.¹⁵ Von April 1712 bis September 1713 war außerdem ein Schüler Bachs, Philipp David Kräuter aus Augsburg, zu versorgen, da dieser neben dem Unterricht auch Kost und Logis im Haus erhielt.¹⁶ In der ab Ende Dezember 1717 in Köthen sich anschließenden Zeit galt die Hilfe dem Haushalt mit den vier heranwachsenden Kindern, zu denen für nur knapp ein Jahr als weiteres Kind der nach seinen fürstlichen Paten benannte Leopold Augustus (1718–1719) hinzukam.¹⁷ Das Zusammenleben der Eheleute mit der rund zehn Jahre älteren Friedelena scheint unproblematisch gewesen zu sein. Jedenfalls hat Carl Philipp Emanuel Bach im Nekrolog seines Vaters (1754) berichtet, dieser habe mit „seiner ersten Ehegattin“ dreizehn Jahre eine „vergnügte Ehe“¹⁸ geführt.

Die Wende für Bachs Familie und Friedelenas Rolle in ihr erfolgt im Juli 1720 mit dem Tod Maria Barbaras, den Friedelena mit den vier Kindern im Alter von elf, neun,

¹¹ Ohne Beleg führt Wolff, S. 99, hierzu aus: „[Maria Barbara] und ihre beiden älteren Schwestern [...] zogen [...] nach dem Tod ihrer Mutter] nach Arnstadt, wo sie bei den Familien der Schwestern ihrer Mutter Aufnahme fanden. Maria Barbara [...] zog zu ihrem Patenonkel, dem Bürgermeister Feldhaus, und dessen Frau Margarethe, der Zwillingsschwester ihrer Mutter [...]. Zum Zeitpunkt des Umzugs, Ende 1704, hatte der wohlhabende Feldhaus genügend Platz für seine verwaisten Nichten, denn er besaß zwei Häuser.“ Ähnlich bereits ohne Beleg über die Aufnahme in Arnstadt: Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958, S. 45: „[Michael Bachs] Witwe starb 1704, 10 Jahre nach ihrem Mann. Die Waisen zogen nun zum Teil nach Arnstadt und Maria Barbara wurde von ihrem Onkel und Paten, Martin Feldhaus, dem Bürgermeister der Stadt, aufgenommen.“

¹² Für den Zeitraum von August 1706 bis Juli 1707 hat Feldhaus eine Zahlung für Kost und Wohnung Johann Sebastian Bachs erhalten (vgl. *Bach-Dokumente* 2, Nr. 26).

¹³ Die vier Jahre jüngere Barbara Catharina, die in der Bach-Biographie als Zeugin in der Geyersbach-Affäre (August 1705) bekannt ist (vgl. *Bach-Dokumente* 2, Nr. 14), blieb unverheiratet in Arnstadt, wo sie 1737 gestorben ist.

¹⁴ Vgl. *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Andrea van Dülmen, München u. a. 1992, Kapitel: „Die Frau zwischen Ausgrenzung und Selbständigkeit“, Vorbemerkung, S. 297 ff.

¹⁵ Wolff, S. 131: „Zum Zeitpunkt des Umzugs [von Mühlhausen nach Weimar im Juli 1708] war Maria Barbara im vierten Monat schwanger mit ihrem ersten Kind, der Tochter Catharina Dorothea. Diese kam im neuen Heim zur Welt und wurde am 29. Dezember 1708 [...] getauft. [...] Ebenfalls in Weimar geboren wurden Wilhelm Friedemann (1710), die Zwillinge Maria Sophia und Johann Christoph (1713), die kurz nach ihrer Geburt starben, Carl Philipp Emanuel (1714) und Johann Gottfried Bernhard (1715).“

¹⁶ Franz Krautwurst, „Anmerkungen zu den Augsburger Bach-Dokumenten“, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 176–184; ders., „Der Augsburger Bach-Schüler Philipp David Kräuter. Eine Nachlese“, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1990), S. 31–52; vgl. *Bach-Dokumente* 2, Nr. 58, und *Bach-Dokumente* 5, S. 116–122.

¹⁷ *Bach-Dokumente* 2, Nr. 94 und 96.

¹⁸ *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze (= *Bach-Dokumente* 3), Kassel u. a. 1972, Nr. 666, hier S. 86 f.

sechs und fünf Jahren in Abwesenheit ihres Schwagers zu bewältigen hat. Von da an führt sie den Haushalt¹⁹ und ermöglicht so ein Zusammenbleiben der Kinder. Es ist somit nicht übertrieben, Friedelena in dieser Phase eine existenzielle Bedeutung für Bachs Familie zuzusprechen. Die Tatsache, dass Bach, der erst nach dem Begräbnis seiner Frau (7. Juli 1720) von Karlsbad zurückgekehrt war, vier Monate später, im November 1720, nach Hamburg reiste, bestätigt die von Friedelena übernommene Rolle. Denn der Entschluss zu dieser Reise, der unterschiedlich interpretiert worden ist,²⁰ zeigt, dass Bach kein Problem darin sah, der Schwägerin während seiner Abwesenheit Kinder und Haushalt zu überlassen.

Die Familiensituation ändert sich erneut durch Bachs Wiederverheiratung am 3. Dezember 1721. Diese erscheint vor dem Hintergrund der Tätigkeit Friedelena Bachs in einem – gegenüber älteren Interpretationen – anderen Licht. Das wird zunächst deutlich, wenn man Spittas Interpretation heranzieht, in der Bachs zweite Eheschließung unter Hinweis auf die Familientradition und die Wiederverheiratung seines Vaters als normal dargestellt wird: „Nach den Lebensanschauungen, die im Bachschen Geschlechte herrschten, war es ziemlich selbstverständlich, daß Sebastian im Wittwerstande, zu welchem er durch den plötzlichen Tod seiner ersten Gattin verurtheilt war, nicht verblieb. Sein Vater hatte in gleichem Falle und bei viel vorgerückterem Alter schon nach sieben Monaten eine neue Ehe geschlossen. Wußte sich nun gleich der Sohn nicht während einer so kurzen Zeit über den schmerzlichen Verlust zu trösten, so traf er doch am Ausgange des Jahres 1721 zu einer neuen Vermählung Anstalt.“²¹

Der von Spitta gezogene Vergleich mit der Wiederverheiratung des Vaters, der die Normalität von Bachs Wiederverheiratung unterstreichen soll, zeigt vor dem Hintergrund der Rolle Friedelenas aber gerade die Andersartigkeit dieser Eheschließung. Denn bei Bachs zweiter Heirat handelt es sich nicht wie bei der Wiederheirat seines Vaters um eine pragmatische Lösung im Hinblick auf Kinderversorgung und Haushaltsführung.²² Derartige Überlegungen dürften kaum eine Rolle gespielt haben, als Bach sich entschloss, die von ihm im Sommer 1721 für die Köthener Hofkapelle als Sängerin engagierte Anna Magdalena Wilcke am 3. Dezember desselben Jahres zu heiraten.²³ Setzt

¹⁹ Die von Wolff (S. 238) erwähnte Magd ist für 1721 belegt: Im Taufbuch der Köthener Schlosskirche ist am 6.8.1721 eine „in diensten bey dem Herrn Capellmeister Bachen“ stehende Patin, Anna Elisabeth, verzeichnet (*Bach-Dokumente 2*, Nr. 106).

²⁰ Vgl. Charles Sanford Terry, *Bach. A Biography*, Oxford ²1933; deutsche Ausgabe: *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, übertragen von Alice Klengel, Leipzig 1929; gekürzte Fassung der deutschen Ausgabe: *Johann Sebastian Bach. Eine Lebensgeschichte*, Wiesbaden 1950, S. 116: „Bach selbst trauerte der treuen Gefährtin [...] aufrichtig nach. In dieser schmerzlichen Stimmung reifte in ihm der Entschluß, von dem Ort wegzugehen, der ihn fortan immer an seinen herben Verlust erinnern würde.“ Demgegenüber Wolff, S. 232: „Bach nutzte diese Angelegenheit [Vakanz an der Jacobikirche in Hamburg] vielleicht nur als Vorwand, um dem provinziellen Klima in Köthen einige Zeit zu entkommen und frei durchzuatmen.“

²¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1 [Leipzig 1873], Wiesbaden und Darmstadt ⁵1962, S. 754.

²² Vgl. Wolff, S. 35 ff.: „Der neunundvierzigjährige Ambrosius [...], der nach sechsundzwanzigjähriger Ehe [Anfang Mai 1694] seine Frau verloren hatte und nun mit drei minderjährigen Kindern allein dastand, fand sich in einer verzweifelten Situation. [...] Dennoch fand er, wie zuvor andere schicksalsgeprüfte Familienmitglieder, einen pragmatischen Weg aus seiner Misere. Er erinnerte sich an Barbara Margaretha, die sechsunddreißigjährige Witwe seines verstorbenen Veters Johann Günther in Arnstadt.“

²³ Anna Magdalena Wilcke ist in Köthen erstmals am 15.6.1721 ohne weitere Angabe im Abendmahlsregister der lutherischen Kirche und am 25.9. in zwei verschiedenen Taufregistern mit der Berufsbezeichnung „fürstl. Sängerin allhier“ bzw. „Cammer-Musicantin“ als Taufpatin nachweisbar (*Bach-Dokumente 2*, Nr. 92 und 108). Zum Zusammenhang zwischen Engagement und Hochzeit vgl. Wolff, S. 236: „Aber dieses Engagement hatte, vielleicht von Anfang an, für Bach auch eine persönliche Seite.“ Ähnlich formuliert Geck, S. 113, die Frage, „ob Bach auf seine künftige Frau schon anlässlich deren Engagement ein Auge geworfen hat.“

man voraus, dass die Schwägerin Friedelena seit Juli 1720 Kinderbetreuung und Haushaltsführung übernommen hatte, wird insbesondere die Hinfälligkeit einer mit der Stiefmutter-Rolle argumentierenden Interpretation, wie sie in der Bach-Biographie von Charles Sanford Terry vorliegt, offenkundig. Die Tatsache, dass der sechsunddreißigjährige verwitwete Hofkapellmeister die zwanzigjährige Sopranistin der Hofkapelle heiratet, kommentiert Terry in einem Passus, der in sich schon widersprüchlich ist, vollends aber unglaublich erscheint, wenn man Friedelena Bachs Tätigkeit berücksichtigt. So ist einerseits von der für die Kinder notwendigen „mütterlichen Aufsicht und Autorität“, andererseits vom geringen Altersunterschied zwischen Stiefmutter und Kindern die Rede. Dementsprechend ist Terry bemüht, jeden Gedanken an eine erotische Motivation Bachs auszuschließen, indem er betont, nicht äußere Reize der Zwanzigjährigen, sondern deren Charaktereigenschaften seien für den nicht mehr jugendlichen Bach ausschlaggebend gewesen: „Mehr noch als die musikalische Ausbildung seiner Kinder lag Bach die Pflicht am Herzen, sie zu rechtschaffenen, tüchtigen Menschen zu erziehen. [...] Daher empfand er die Lücke in seinem frauen- und mutterlosen Haushalt so besonders schmerzlich. Die Kinder standen in einem Alter, in dem sie der mütterlichen Aufsicht und Autorität bedurften, und die wachsenden Ansprüche, die von außen an Bach gestellt wurden, hielten ihn oft von seinem Hause fern und ließen den Wunsch nach Abhilfe immer dringender werden. Er war nicht mehr in den jugendlichen Jahren, in denen äußere Reize ihre große Macht ausüben. Bei seiner zweiten Frau fand er die Charaktereigenschaften, die er zu seinem häuslichen Glück brauchte. [...] Sie hatte kaum ihr zwanzigstes Jahr vollendet, als sie Bach die Hand zum Bunde reichte, und ihre älteste Stieftochter war nur sieben Jahre jünger als sie selber.“²⁴

Mit der Wiederverheiratung ihres Schwagers (36) beginnt für Friedelena (46) im Dezember 1721 eine neue, bis 1723 dauernde Phase aufgrund des Zusammenlebens mit der weiterhin hauptberuflich als Sängerin wirkenden Anna Magdalena (20), die hinsichtlich des Altersunterschieds ihre Tochter hätte sein können. Das für Anna Magdalena wegen ihres jugendlichen Alters und ihrer Berufstätigkeit möglicherweise sich ergebende Problem, von den Kindern als Stiefmutter nicht akzeptiert zu werden, wird von Wolff und Geck überspielt, indem sie der Wiederverheiratung Bachs im Hinblick auf die Kinder nur positive Seiten abgewinnen:

„Als Magdalena Wilcke am 22. September 1721 in Köthen ihren zwanzigsten Geburtstag feierte, nachdem sie gleich in ihrer ersten beruflichen Anstellung eine Spitzenposition und ein Spitzengehalt [...] erreicht hatte, konnte sie einer vielversprechenden Sängerinnenlaufbahn entgegensehen. Und es war eindeutig ihre Absicht, ihren Beruf auch weiterhin auszuüben, als der Kapellmeister ihr die Heirat antrug. Er selbst unterstützte ihren Wunsch, und so blieb sie bis zum Umzug nach Leipzig vollberuflich bei der Hofkapelle. Außerdem brachte das für den Bachschen Haushalt kaum eine Umstellung [...]. Doch als der Witwer Johann Sebastian Bach und Anna Magdalena Wilcke am 3. Dezember 1721 [...] ‚auf Fürstl. Befehl in Hause copuliret worden‘, änderte, ja verbesserte das die Lage Bachs und seiner vier Kinder erheblich.“²⁵

„Jedenfalls wird der sechsunddreißigjährige Witwer Bach die dann gerade zwanzigjährige Tochter des Weißenfelsischen Hoftrompeters Johann Caspar Wilcke am 3. Dezember 1721 in die Ehe führen. [...] Bach hat nicht nur eine zweite Mutter für die fast dreizehnjährige Catharina Dorothea, den elfjährigen Wilhelm

²⁴ Terry, S. 122.

²⁵ Wolff, S. 238.

Friedemann, den siebenjährigen Carl Philipp Emanuel und den sechsjährigen Johann Gottfried Bernhard gewonnen, sondern auch eine professionelle Musikerin“²⁶.

Für das Weiterbestehen von Anna Magdalenas Engagement am Hof war offensichtlich Voraussetzung, dass Fürst Leopold davon ausgehen konnte, dass seine „Cammer-Musicantin“ in dem von Friedelena geführten Haushalt keine Arbeit zu leisten hatte, sondern als Sängerin voll einsatzfähig blieb. Und dass die Eheschließung zwischen Kapellmeister und Kammersängerin kein Hindernis für eine Weiterbeschäftigung darstellte, lag offensichtlich daran, dass schon Bachs Vorgänger im Amt des Kapellmeisters, allerdings unter anderen Voraussetzungen, mit einer am Hof engagierten Sängerin verheiratet gewesen war.²⁷ Die Gehaltszahlungen an Anna Magdalena Bach endeten mit Ablauf des Monats April 1723, bevor die Familie (zu der auch Anna Magdalenas erstes, im Frühjahr 1723 geborenes Kind gehörte) am 22. Mai nach Leipzig umzog.

Um die Frage zu beantworten, wie sich Friedelena Bachs Tätigkeit in Leipzig für die Familie ausgewirkt haben könnte, kann man von Wolffs Ausführungen zum Haushalt in Leipzig ausgehen. Darin heißt es: „Nach bürgerlichen Maßstäben des 18. Jahrhunderts bewohnten die Bachs ein großes Haus [...]. Die Haushaltsführung oblag Anna Magdalena Bach. Abgesehen von den Dienstmägden, unabdingbar für einen solchen Haushalt, hatte sie eine Hilfe in Friedelena Margaretha Bach, der Schwester Maria Barbaras, die seit 1708 in der Familie lebte. Als diese am 28. Juni [recte: Juli] 1729 im Alter von dreiundfünfzig Jahren starb, nahm wohl Catharina Dorothea, die zu diesem Zeitpunkt fast einundzwanzigjährige älteste Tochter Bachs, deren Platz ein.“²⁸

Wolffs Feststellung über die Anna Magdalena obliegende Haushaltsführung klingt wie eine Selbstverständlichkeit, erweist sich aber als Vermutung, sobald man sich die innerfamiliären Verhältnisse zwischen 1723 und 1729 vergegenwärtigt. Zunächst ist zu berücksichtigen, dass die von Friedelena zuvor in Köthen für den Haushalt ausgeübten Tätigkeiten langjährige Erfahrung sowie praktische Fertigkeiten und organisatorische Fähigkeiten voraussetzten, die von einer hauswirtschaftlich wohl weitgehend unerfahrenen, gerade Mutter gewordenen jungen Frau in kurzer Zeit nicht erworben werden konnten.²⁹ Und eine auf langjähriger Erfahrung beruhende ökonomische Haushaltsführung, wie sie bei Friedelena vorauszusetzen ist, dürfte am neuen Wohnort der Familie umso dringlicher gewesen sein, als Leipzig, wie Bach 1730 in seinem Brief an Georg

²⁶ Geck, S. 113 f.

²⁷ Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 19. Nach Wolff, S. 211 f., wurden Anfang 1713 aus der von Friedrich Wilhelm I. von Preußen aufgelösten Berliner Hofkapelle sechs Musiker zur Bildung einer Hofkapelle von Leopolds Mutter nach Köthen verpflichtet, darunter Augustin Reinhard Stricker als Kapellmeister und dessen Frau, die Sängerin und Lautenistin Catharina Elisabeth Stricker.

²⁸ Wolff, S. 443.

²⁹ Zum Typus der Hauswirtschaft im 18. Jahrhundert vgl. die in *Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen*, hrsg. von Heidi Rosenbaum, Frankfurt a. M. 1974, S. 261–281, enthaltenen Auszüge aus: Margarete Freudenthal, *Gestaltungswandel der städtischen bürgerlichen und proletarischen Hauswirtschaft*, Würzburg 1934. Darin heißt es in einer auf die Zeit von 1753 bis 1779 bezogenen Untersuchung des Haushalts der Familie Goethe in Frankfurt, S. 265: „Wir haben es [...] mit einem Haushalt zu tun, der [...] die folgenden charakteristischen Merkmale der Güterbeschaffung des 18. Jahrhunderts zeigt: Einmal spielt der Kauf [konsumfertiger Waren] nur eine geringe Rolle, während Eigenproduktion und Eigenverarbeitung im Haushalt im Vordergrund stehen. Zweitens erfolgt die Güterbeschaffung in großen Quantitäten und auf lange Sicht. Alles, was dieser Haushalt produzierte, verarbeitete oder kaufte, geschah unter dem Gesichtspunkt der Vorratswirtschaft.“

Erdmann schrieb, ein „sehr theurer Orth“³⁰ war. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die weiteren, meist im Jahresabstand aufeinander folgenden Geburten eine kontinuierliche Führung des Haushalts durch Anna Magdalena nicht zuließen, wie eine auf ihre Kinder bezogene Übersicht über die Geburten bzw. Taufen und Todesfälle bis 1730 erkennen lässt:³¹

1723, Frühjahr (Geburt): [1] Christiana Sophia Henrietta (1723–1726)

1724, 27. Februar (Taufe): [2] Gottfried Heinrich (1724–1763)

1725, 14. April (Taufe): [3] Christian Gottlieb (1725–1728),

1726, 5. April (Taufe): [4] Elisabeth Juliana Friederica (1726–1781),

Frühjahr 1726: Es leben die vier in den Jahren 1723, 1724, 1725 und 1726 geborenen Kinder.

1726, 29. Juni: Tod der Tochter [1] Christiana Sophia Henrietta (drei Jahre alt)

1727, 30. Oktober (Taufe): [5] Ernestus Andreas (gest. 1. November)

1728, 21. September: Tod des Sohnes [3] Christian Gottlieb (drei Jahre alt)

Ende September 1728: Es leben nur noch Gottfried Heinrich [2] und Elisabeth Juliana Friederica [4].

1728, 10. Oktober (Taufe): [6] Regina Johanna (1728–1733)

1730, 1. Januar (Taufe) [7] Christiana Benedicta (gest. 4. Januar)

28. Oktober 1730: „Aus 2ter Ehe sind am Leben 1 Sohn [2] u. 2 Töchter [4, 6].“³²

Da Anna Magdalena mit der Versorgung ihrer Kinder voll ausgelastet gewesen sein dürfte und zwischenzeitlich, das heißt während der üblicherweise sechs Wochen dauernden Erholungszeit der Wöchnerin,³³ immer wieder auf Hilfe angewiesen war, ist zu vermuten, dass die Betreuung und Versorgung der Kinder aus Bachs erster Ehe bei Friedelena verblieb, wobei anzunehmen ist, dass die beim Umzug nach Leipzig vierzehnjährige Catharina Dorothea in den folgenden Jahren zunehmend zur Hausarbeit und zur Versorgung der Kleinkinder herangezogen wurde. Damit dürften die Voraussetzungen dafür genannt sein, dass Anna Magdalena gemeinsam mit ihrem Ehemann mehrmals nach Köthen reisen konnte, um am Hof als Sängerin aufzutreten. Zu belegen sind Gastauftritte des Ehepaars im Juli 1724, als Anna Magdalena zwei Kinder, im Dezember 1725, als sie seit April 1725 drei Kinder, und im März 1729 bei den Trauerfeierlichkeiten für Fürst Leopold, als sie seit Oktober 1728 wieder drei Kinder hatte, nachdem

30 *Bach-Dokumente* 1, Nr. 23 (28.10.1730), S. 67; vgl. Bachs Erläuterungen zu den Lebenshaltungskosten in Leipzig, ebd., S. 68: „In Thüringen kan ich mit 400 rthl. weiter kommen als hiesigen Ohrtes mit noch einmahl so vielen hundert, wegen der *exceßiven* kostbaren Lebensarth.“

31 Daten der Übersicht nach Wolff, S. 432 f. Auch nach Frickel, S. 145, ist der Geburts- oder Tauftag der ersten Tochter nicht überliefert.

32 *Bach-Dokumente* 1, Nr. 23, S. 68 (Zitat aus Bachs Brief an Georg Erdmann). Berücksichtigt man, dass die hier aufgeführte zweite Tochter 1733 starb, ist festzustellen, dass von den sieben, in den Jahren 1723–1730 geborenen Kindern nur zwei das Erwachsenenalter erreichten: der musikalisch begabte, aber geistig behinderte Gottfried Heinrich [2] und Elisabeth Juliana Friederica [4], die 1749 Bachs Schüler Johann Christoph Altnickol heiratete.

33 Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Bd. 36, Leipzig und Halle 1743, Sp. 877 f., Art. „Sechswöchnerin“: „Sechswöchnerin [...] ist dasjenige Weibsbild, so nach geschehener Entbindung der Frucht, und Niederkunft sich drey Wochen lang in dem Wochenbette, drey Wochen aber ausser demselbigen, und also zusammen sechs Wochen in ihrer Wochen-Stube [...] aufhält.“ Dass die traditionelle Sechs-Wochen-Frist im 18. Jahrhundert eingehalten wurde und die Wöchnerin von jeder Arbeit freigestellt war, geht aus zwei in der Anthologie *Frauenleben im 18. Jahrhundert* enthaltenen Texten hervor: [1] In einem 1729 publizierten Text („Abergläubische Regeln fürs Wochenbett“) heißt es: „Die Wöchnerin soll in ihren 6 Wochen nicht aus dem Hause gehen. [...] Sie soll auch nicht nehen. [...] Vielweniger spinnen“ (S. 86 f.). [2] In einer 1791 erschienenen Autobiographie heißt es mit Bezug auf die Zeit von 1760 bis 1780: „Sechs Wochenbetten, haben zum Wachsthum meiner Kenntnisse nicht wenig beigetragen, denn ich habe mehrentheils in denen nächsten Augenblicken wieder gelesen, wo ich aus den Händen der Wehmutter kam. Und diese sechs Wochen, wo ich ungestört lesen konnte, waren mehrentheils Erholung für meine Seele“ (S. 249 f.).

zuvor zwei ihrer Kinder gestorben waren.³⁴ Weitere Auftritte als Sängerin, für deren Vorbereitung und Durchführung häusliche Hilfe Voraussetzung gewesen wäre, sind nicht zu belegen, aber wahrscheinlich. Einen Anhaltspunkt für einen Auftritt in Leipzig bietet die von Bach als Huldigungsmusik für Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels am 12. Januar 1729 in Leipzig aufgeführte Sopransolokantate *O angenehme Melodei* (BWV 210a)³⁵, und zwar insofern, als sich vom Material dieser Aufführung die weitgehend von Anna Magdalena geschriebene (und von ihrem Ehemann vervollständigte) Sopranstimme erhalten hat.³⁶ Auf einen anderen Bereich ihrer Musikausbübung in Leipzig, für den eine gewisse Freistellung von Hausfrauenpflichten vorauszusetzen ist, verweist ihr zweites, ohne Titel überliefertes Notenbuch (1725). Denn die Tatsache, dass das 1722, im ersten Ehejahr in Köthen, von ihrem Ehemann für sie begonnene *Clavier-Büchlein* drei Jahre später einen Nachfolger erhielt,³⁷ lässt erkennen, dass sie in Leipzig trotz der veränderten Lebensverhältnisse ihre „Clavier-Übung“ fortsetzen konnte.

Darüber hinaus lässt die Kopistentätigkeit, die sie – außer für die genannte Solokantate – im Untersuchungszeitraum 1723–1729 ausgeübt hat, eine Entlastung von hauswirtschaftlicher Tätigkeit vermuten. So wirkt sie bei der Anfertigung des Aufführungsmaterials von Kirchenkantaten mit: im November 1724 und Januar 1725 bei drei Kantaten³⁸ und im Dezember 1725 und Januar/Februar 1726 bei fünf Kantaten,³⁹ außerdem im Oktober 1729 beim Ausschreiben der Stimmen für die Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* (BWV 226).⁴⁰ Handelte es sich bei diesen Kopierarbeiten um unter Termindruck stehende Tätigkeiten, so gingen die um 1727/32 entstandenen, offenbar für den Verkauf bestimmten Reinschriften der Solowerke für Violine (BWV 1001–1006) und für Violoncello (BWV 1007–1012) aus einem längerfristigen Arbeitsvorhaben hervor.⁴¹

Im Sinne der vorangehenden Überlegungen ist davon auszugehen, dass Friedelena Margaretha Bach nicht nur bei Bachs Familie gewohnt hat, sondern aufgrund der besonderen Umstände zum integrierenden Mitglied der Familie geworden ist. Wegen des frühen Todes ihrer Schwester muss sie für Bachs Familie eine Bedeutung gewonnen haben, die über die normale Rolle einer im Haushalt helfenden unverheirateten Schwägerin hinausgegangen ist. Ihre wichtigste Aufgabe dürfte darin bestanden haben, die vier Kinder ihrer Schwester, für die sie von deren Geburt an die zweite weibliche Bezugsperson

³⁴ *Bach-Dokumente 2*, Nr. 184 (18.7.1824): „Dem Director Musices Bachen und seiner Ehefrauen, so sich hören lassen zu ihrer abfertigung“, Nr. 199 (15.12.1725): „Dem Leipziger Cantori Bachen und seiner Ehefrauen so sich allhier etzliche mahl hören lassen“, Nr. 259 (25.3.1729): „Denen anhero verschriebenen CapellMeister Bachen, deßen Ehefrau und Sohne auß Leipzig [...], so den 23 Martij abends bey der Beysetzung und am 24 Martij bey der Leichen Predigt die Trauer Musiquen [...] machen geholfen, zur abfertigung“.

³⁵ Vgl. Hildegard Tiggemann, „Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs aus dem Jahre 1729“, in: *Bf* 80 (1994), S. 7–9.

³⁶ Zu der von Anna Magdalena Bach weitgehend geschriebenen Sopranstimme vgl. Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beisswenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation. Textband*, Kassel u. a. 2007 (= NBA IX/3), S. 23. Zu den späteren Fassungen dieser Kantate vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel u. a. ⁵1985, S. 954 f. und 974 f.

³⁷ Wolff, S. 238 f. und 428 f.

³⁸ BWV 26 (19.11.1724), BWV 124 (7.1.1725) und BWV 111 (21.1.1725); nach Kobayashi/Beisswenger, S. 22 (mit Daten der Erstaufführungen); vgl. Chronologie, S. 25.

³⁹ BWV 151 (27.12.1725), BWV 32 (13.1.1726), BWV 13 (20.1.1726), BWV 72 (27.1.1726) und eine Kantate von Johann Ludwig Bach (2.2.1726); ebd., S. 22 und 24. Im Stimmenmaterial einer weiteren Kantate, BWV 47 (13.10.1726), finden sich nur zwei kurze Nachträge von der Hand Anna Magdalena Bachs, ebd., S. 22.

⁴⁰ BWV 226 (20.10.1729), ebd., S. 23.

⁴¹ Ebd., S. 24. Zum Auftraggeber der ersten Abschrift (BWV 1001–1006) vgl. Geck, S. 185.

gewesen ist, nach dem Tod der Schwester und der Wiederverheiratung des Schwagers zu betreuen und zu versorgen, und zwar nicht nur von Juli 1720 bis April 1723 in Köthen, sondern, wie die Überlegungen zur Leipziger Zeit gezeigt haben, wahrscheinlich auch zwischen Mai 1723 und ihrem Tod im Juli 1729, solange sie gesundheitlich dazu in der Lage war. Zu vermuten ist deshalb, dass die Position, die sie nach dem Tod ihrer Schwester für ihre Nichte und die drei Neffen eingenommen hat, es Anna Magdalena erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht hat, für die Stiefkinder „eine zweite Mutter“ zu werden. Darüber hinaus erscheint die Annahme begründet, dass Friedelenas Wirken eine Voraussetzung dafür gewesen ist, dass Anna Magdalena Bach nicht in der Hausfrauen- und Mutter-Rolle aufgehen musste, sondern jenes musikalisch orientierte Leben an der Seite ihres Ehemannes führen konnte, das in musikgeschichtlicher Hinsicht eine Besonderheit darstellt.

Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls

von Nicole Schwindt (Trossingen)

Ludwig Senfl gilt als Nestor des deutschen Renaissance-Liedes, speziell der Gattung des im frühen 16. Jahrhundert vorherrschenden Typus des sogenannten Tenorliedes, zu dem er fast 300 Sätze und damit mehr als alle seine Zeitgenossen beitrug. Dass die Zahl nur annähernd bestimmt werden kann, hängt mit der ungünstigen Überlieferung zusammen, die insbesondere sein früheres Liedwerk in primären Quellen nahezu ausschließlich anonym mitteilt, so dass Autorzuschreibungen erst in sekundären Quellen auftauchen. Da diese Handschriften, Drucke und Inventare zwar oft durchaus noch zu Senfls Lebzeiten angefertigt wurden, aber die Nähe zum Autor nicht immer in befriedigender Weise gewährleisten, bleiben Zuschreibungen des Öfteren unsicher oder auch konfliktuell. Unbefriedigend hoch ist die Anzahl von Liedsätzen aus der frühen Phase, die Senfl allenfalls hypothetisch zugeschrieben werden können,¹ und vor allem der immense Fundus an polyphonen Liedern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, der wohl mit keiner Methode je einem Komponistennamen wird zugeordnet werden können und gewiss auch etliche Senfl-Lieder in sich birgt.

Die problematische Quellenlage betrifft des Weiteren die Überlieferung der Liedtexte. Von den 248 Liedern, die in der Gesamtausgabe allein als mehrstimmige Vokalsätze in Partitur ediert sind,² entbehren 19 einer vollständigen deutschen Textierung, obwohl sich zumindest eine Textmarke und damit ein relativ eindeutiges Indiz für die Konzeption als Lied (und nicht etwa als textloses Carmen oder als Instrumentalsatz) erhalten hat; bei den kombinatorischen Liedern beschränkt sich dabei dreimal die Angabe eines der Texte auf ein Incipit. Der notgedrungene Verzicht auf die Information „Text“ bleibt besonders in all jenen Fällen schmerzlich, die unter der Flagge der „Hofweise“ (im Kontrast zum Typus des gleichwohl musikalisch hochartifizialen „Volkslieds“) segeln. Denn bei der Hofweise geht es in besonderem Maße um die musikalische Einkleidung eines Gedichts, das weit häufiger als beim Volkslied-Genre nur ein einziges Mal vertont wurde, also nur selten in einem textgleichen Satz oder einer Mehrfach-Bearbeitung des identischen Cantus firmus vom selben oder einem anderen Komponisten vorliegt. Umgekehrt gehört es zu den unausgesprochenen Anforderungen der musikalischen Hofweise, dass die Tenormelodie in Anpassung an den spezifischen Textverlauf erfunden wird und auch der mehrstimmige Satz sich zumindest unterschwellig eingedenk des Textes verhält. Für ein spezialisiertes Publikum gedacht, operiert die Hofweise mit signalhaften Textbausteinen und gedrechselten Kon-

¹ Dazu insbesondere Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, und ders., „Senfls Musik im Heidelberger Kapellkatalog. Ein Beitrag zur Repertoireüberlieferung im 16. Jahrhundert“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Kassel u. a. 1970, S. 186–190.

² Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 4 und 5: *Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen*, Tl. 1: *Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*, Tl. 2: *Lieder aus Johann Otts Liederbuch von 1534* (= EdM 10 und 15), Tl. 3: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Egenolf 1535, Finck 1536, Schöffer und Apiarius 1536, Forster 1539–1540, Salblinger 1540 und Ott 1544*, Bd. 6: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Rhaw 1544, Forster 1549 und 1556. Einzelne Stimmen. Möglicherweise von Senfl stammende Lieder [...]*, Bd. 7: *Instrumental-Carmina aus handschriftlichen und gedruckten Quellen. Lieder in Bearbeitungen für Geigen, Orgel und Laute [...]*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Basel 1938 und 1940, Wolfenbüttel 1949, 1960 und 1961.

struktionsstereotypen. Entsprechend sind ihre Inhalte aber auch weniger allgemeingültig als die der Volkslieder und stärker an Situationen und Adressaten gebunden. Dass ihre Texte im Überlieferungsprozess öfters verloren gehen, weil sie der neuen Zielgruppe nicht gerecht werden und dann auch nicht aus dem Gedächtnis reaktiviert werden können, ist eine verständliche Konsequenz. Andererseits unterscheidet sich der (idealtypische) Hofweisen- vom (idealtypischen) Volksliedsatz darin, dass er weniger auf polyphone Invention und Exuberanz setzt und musikalisch unaufdringlicher, ja tendenziell blasser ist. Was als Aktivkapital des musico-poetischen Gesamtgebildes einer Hofweise anzusehen ist, wirkt sich bei Verlust der literarischen Schicht freilich ungünstig, wenn nicht ruinös aus.

In diesem Sinne mag es willkommen sein, dass einem Liedsatz Senfls, der bislang nur mit einem Textincipit bekannt war, nun sein Gedicht zugeordnet werden kann.³ Dabei handelt es sich um den Satz, der in der Gesamtausgabe Band 2 (d. h. Teil 1, 1938) als Nummer 22 auf Seite 28 herausgegeben ist. Die bis dato einzige bekannte Quelle und entsprechend Grundlage der Edition von Arnold Geering ist ein Stimmbuchsatz der Basler Universitätsbibliothek (CH-Bu, F.X.1–4).⁴ Diese Handschrift aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach setzt sich aus zwei voneinander unabhängig entstandenen Teilen zusammen. Nach einer kleineren Folge von 18 Liedern enthält der zweite Teil unter seinen 101 Einträgen nicht weniger als 39 Attribuierungen „L. S.“, nachdem beim ersten Fall im Altus der volle Name „Ludovicus Senfl“ erschienen war. Das Lied trägt die auf den zweiten Manuskriptteil bezogene originale Nummer „62“ und steht an der Gesamtposition 80 (Discantus und Bassus fol. 45v, Altus fol. 46v, Tenor fol. 72v).

Für die Autor-Identifizierung gehört diese Basler Quelle generell zu den ergiebigsten unter den Senfl-Materialien. Wenngleich die Identität des Schreibers bis heute nicht zweifelsfrei geklärt ist, verbürgt seine Person hohe Authentizität, indem der Bezug zu Augsburg, mithin eine von Senfls Hauptwirkungsstationen vor seiner Übersiedelung nach München 1523, deutlich in Form eines Vermerks präsentiert wird: „15. JW. 22 [...] Jann Obseus Vindelicus“.⁵ Ob der Name „Obser“⁶, „Obseus“ oder aber „Obscenus“ als Latinisierung des Familiennamens „Wüst“ zu lesen ist, bleibt bis auf Weiteres offen; wesentlich ist die Angabe seiner Herkunft aus Augusta Vindelicorum, die in Verbindung mit einigen datierten Beischriften (1521 und 1522⁷) eine überzeugende räumliche wie zeitliche Nähe des Schreibers zu Senfl in dessen Augsburger Zeit dokumentiert. In diesem wie in den anderen Fällen der Basler Quelle ist die korrekte Zuweisung an Senfl sicher unanfechtbar. Dass der Schreiber wohl auf primäres Material aus Senfls direktem Umfeld zugreifen konnte, ändert

³ Die Identifizierung erfolgte im Zuge einer umfangreichen Studie, die 2011 unter dem Titel „Homo politicus? Senfl und das Manuskript München 3155“ in den *Schweizer Beiträgen zur Musikforschung* als Teil des Symposiumsberichts *Senfl in Zürich*, hrsg. von Cristina Urchueguía, erscheinen wird.

⁴ Zur Quelle insgesamt siehe die bislang ausführlichste Beschreibung bei John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/35), Bern 1995, Kap. 2: „The Compilation and Ownership of Basel University Library Manuscript F X 1-4“, S. 23–48, sowie „Inventory A“, S. 245–250.

⁵ Tenor-Stimmbuch, fol. 38r, abgebildet in John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 420.

⁶ Unpublizierte Beschreibung von Gustav Binz, Anfang 20. Jahrhundert, UB Basel Handschriftenabteilung.

⁷ Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, S. 42 und 246, liest eine Datumsangabe bei Nr. 20, fol. 35r des Tenor-Stimmbuchs als „1524“; Manfred Hermann Schmid, *Mathias Greiter. Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit*, Aichach 1976, S. 20, hatte sie als „1521“ gelesen, da der Querstrich zur Notenlinie gehöre. Da der Eintrag wie eine Überschrift über Nr. 20 platziert ist, macht das frühere Jahr im Zusammenhang mit den später folgenden Datierungen mehr Sinn.

nichts daran, dass er sich in 92 Prozent seiner Eintragungen auf Noten mit Textincipits beschränkt. Eine völlige Gleichgültigkeit dem Text gegenüber ist ihm indes nicht anzulasten, sonst hätte er nicht beim Senfl-Lied Nr. 76 („Mich wundert ser“, Tenor-Stimmbuch, fol. 70v) notiert: „Text such in Mentzer Truck“, womit Peter Schöffers Mainzer Liederbuchdruck von 1517 (RISM [1515]³) gemeint ist. Ob damit sogleich vermutet werden kann, die übrigen Gedichte seien auf separaten Blättern oder in einem eigenen Heft mitgeliefert worden, sei dahingestellt.⁸ Dann wären sie zumindest unterdessen verschollen.

Die Einträge in den vier Basler Stimmbüchern sind übereinstimmend mit der Textmarke „Nichts on vrsach“ versehen (siehe Abbildung 1), ein Textanfang, der bislang kein weiteres Mal nachweisbar ist.



Abbildung 1: CH-Bu, Ms. F.X.4 (Bassus), fol. 45v

Die vorrangige Suche über sprachliche Konkordanzen hat vermutlich bisher die Feststellung verhindert, dass der Tonsatz in einer weiteren, Senfl noch näher stehenden Quelle überliefert ist – mit komplettem hofweisengemäßigem dreistrophigem Text (allerdings einem anderen!) und ohne Nennung des Komponistennamens. Der von der Bayerischen Staatsbibliothek in München verwahrte Liederkodex Mus. ms. 3155⁹ weist als Nr. 49 den identischen musikalischen Satz auf (fol. 52v–53r). Diese in einer Art modifizierter Chorbuchanordnung notierte Handschrift setzt sich ebenfalls aus einem (umfangreichen) ersten und einem (weit kürzeren) zweiten Teil zusammen. Während für den Schlussteil unterdessen Senfls Sänger- und Kopistenkollege Lucas Wagenrieder als Schreiber anerkannt ist, galt der Anfangsteil lange Zeit als Senfl-Autograph, was zumindest für die Textschrift der literarischen Partien nicht mehr gebilligt wird. Wie zu sehen sein wird, kann der Anspruch auch für den Notenteil nicht mehr aufrecht erhal-

⁸ Vgl. dazu Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Kap. 7, S. 187–224; ders., „Singing Texted Songs from Untexted Songbooks: the Evidence of the Basler ‚Liederhandschriften‘“, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–142.

⁹ Für alle im Folgenden nur thesenhaft und ohne Detailnachweise sowie Referenzen aus der Forschungsliteratur angeführten Angaben sei auf die in Anm. 3 genannte Untersuchung verwiesen.

ten werden. Dennoch handelt es sich um eine Liedsammlung, die in überproportionaler Weise und an prominenter Stelle, etwa dem Anfang, Vertonungen von Senfl enthält, ja sie inszeniert nachgerade Senfl als wichtigsten Liedkomponisten des Maximilianischen Hofes, indem seine Sätze von anderen in der Kapelle bis zur Auflösung 1519 tätigen bzw. früheren Mitgliedern (Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer und Adam Rener) und Hof-Assoziierten (Sixt Dietrich und Wolfgang Greffinger) bestenfalls flankiert werden.

Sowohl die äußere Erscheinung als auch die inhaltliche Disposition der Sammlung weisen einige Besonderheiten auf, die ihren Ausnahmecharakter begründen. Zu ersterem zählt neben dem unüblichen Layout die spezifische Art des kalligraphischen Aufwands, zu letzterem der ungewöhnlich hohe Anteil an zeitkritischen und politischen Liedern. Das zeitigte sogar einen fast in die Nähe des Sakrilegs geratenden Anthologiebeginn mit einem Lied, das – statt Maria oder allenfalls eine andere christliche Instanz anzurufen – eine Adresse an Kaiser Maximilian formuliert („Kain höhers lebt noch schwebt“). Entscheidende Zitate und Allusionen wie der bekrönte Adler, das Römische Reich, Maximilians persönliche Devise und nicht zuletzt der Hinweis auf das geistliche Schwert machen den chronologischen, topographischen und politischen Ort des Bandes von Anbeginn klar: den Augsburger Reichstag 1518, auf dem von Juli bis Oktober vor allem über den von Maximilian favorisierten Türkenfeldzug gestritten wurde.

Die spezielle Situation des Reichstags, bei der monatelang ein geballtes Zusammensein von Personen in politischer Mission auch das „Rahmenprogramm“ bestimmte, bildet den Hintergrund für die ungewöhnliche Liedauswahl und -präsentation der Münchner Handschrift. Das betrifft nicht nur die Akzentuierung von Texten mit besonderer Relevanz im höfischen Gesellschaftsleben, sondern auch die über weite Strecken minutiöse Wiedergabe der Gedichte, die als literarisches Element einen offenbar hohen Stellenwert hatten. Die sozioklimatischen Bedingungen bilden auch die Verständnisgrundlage für das Lied Nr. 49, das über die Basler Konkordanz als Senfl'sche Komposition zu identifizieren war.

Der Textabdruck im Anhang bietet neben einer Übersetzung, die vor allem an einer inhaltlichen Klärung interessiert ist, eine diplomatische Wiedergabe der drei Gedichtstrophen nach D-Mbs Mus. ms. 3155, fol. 53r.¹⁰ Die durchaus komplizierte formale Struktur der Strophe macht eine inhaltlich glatte Aussage unmöglich; der Text hat eine mehrfach gezwungene, z. T. schwer verständliche Diktion. Die beigegebene Übersetzung kann nur als Annäherung an das Textverständnis, nicht als genaue Wiedergabe gelten. Runde Klammern enthalten Ergänzungen zur Verdeutlichung des Sinns, editorische Zusätze stehen in eckigen Klammern, spitze Klammern indizieren Auszulassendes. Reimworte sind fett gedruckt, und die vorangestellte Spalte gibt das Silbenschema der Verszeilen an. Die konventionelle Barform korrespondiert mit einem sich im Rahmen des Üblichen bewegendem Spiel mit wechselnden Normal- und Kurzzeilen aus Acht- und Viersilblern (bzw. Vier- und Zweihebern). Eine der kleinen Feinheiten, wie sie eine Hofweise kennzeichnen, ist im symmetrischen Strophenbau zu beobachten, bei dem sich um ein Zentrum von vier doppelten Kurzzeilen zu Beginn des Abgesangs ein Ring von Normal- und Kurzzeile (im Aufgesang stollig verdoppelt) bzw. rückläufig Kurz- und Normalzeile am Ende legt. Dieser spiegelbildliche Rückgriff auf die Anfangsstruktur wird dadurch akzentuiert, dass der Beginn Teil eines Enjambements ist. Es entsteht so gegen Strophenende jeweils eine

¹⁰ Ich danke Dr. Frieder Schanze, Tübingen, herzlich für wertvolle germanistische Beratung.



formale Ambivalenz aus einerseits dem Versablauf, nach dem eine achtsilbige Zeile mit Binnenreim gebildet wird („rechtlichem schein, es mag wol sein“ – „bis auf mein zeit, Ob man mich neyt“ – „Fa was er well, mein sach ich stell“), und andererseits syntaktischem Zusammenschluss über die Versgrenze hinweg („es mag wol sein mit hinden nach“ – „Ob man mich neyt mueß gschehen lan“ – „mein sach ich stell genntzlich zum glückh“). In für das Hofweisenprinzip charakteristischer Weise reagiert die kompositorische Umsetzung auf die sprachliche Ambiguität: An beiden möglichen Zäsurstellen erscheinen Kadenzen („schein/zeit/well“: T. 29; „sein/neyt/stell“: T. 31) und beide sind geschwächt. Die erste, die nach *c/c* führt, durch den nahtlosen rhythmischen Fortgang und das trugschlüssige *a* im Bass, das gleichwohl den Schlussklang antizipiert; die zweite, die zwar eine Pause nach dem Reimwort bereithält, durch die entfernte Tonstufe *G/g*.¹¹

Das Streben des Dichters nach formaler Glättung ist gut erkennbar, und insofern sind – zumal die Formgestalt für eine Hofweise von erstrangiger Bedeutung ist – die von mir vorgenommenen Emendationen womöglich gerechtfertigt: die in der mittleren Strophe ausgefallene Halbzeile, die leicht durch eine zeittypische Redewendung ersetzt werden kann, die synkopische Unterdrückung zweier Silben (Strophe 2, Zeile 7; Strophe 3, Zeile 10), wie sie in den gedruckten Liederbüchern der Zeit in großem Umfang zur Gewinnung eines regelmäßig alternierenden Rhythmus' praktiziert wird,¹² und vor allem an prominenter – und damit für die Textkonstitution zugegeben empfindlicher – Stelle die Anfügung einer Endsilbe sogleich im ersten Wort des Liedes. Zwar existiert im Mittelhochdeutschen das Substantiv „poch“/„boch“ im Sinne von „Prahlererei“, und in Verbindung mit dem Verb „trutzen“/„trätzen“ ergäbe sich ein Ausdruck, der in etwa als „zum Hochmut anreizen“ zu verstehen wäre, doch erscheint mir in Anbetracht einer sonst nur siebensilbigen Initialzeile die dynamische Reihung von Verben mit rabiater Aussage „pochen, trutzen, grawssam sehen“ nicht nur denkbar, sondern ausgesprochen sinn- und effektiv. Der Eingangsvers tritt damit auch in metrischer Analogie zur dritten Zeile auf, so dass sich die beiden Verse als Paar durch auftaktigen Beginn und weibliche Endung vom Rest des Gedichts abheben. Differenzen in der Textunterlegung entfallen dadurch, zumal die breiten Notenwerte des ersten Melodiestollens eine erkennbare Neutralität der Betonungsverhältnisse anstreben und die vier zweisilbigen Worte eine wirkungsvolle aufsteigende Motivsequenz ergeben (siehe Notenbeispiel 1).

Der Sprachstil entspricht der Prioritätenverteilung des Typus Hofweise, bei dem die formalen Bedingungen Strophe, Vers und Reim das Gefäß vorgeben, in das verbale Formeln und standardisierte Ausdrücke oder sentenzhafte Redeweisen eingefüllt werden. In seiner Formulierungsknappheit bewegt sich auch das von Senfl vertonte Gedicht bisweilen an der Grenze zur Unverständlichkeit und nimmt grammatikalische Defekte in Kauf, etwa am Ende der ersten Strophe die Wortumstellung, wo die Konjunktion „das“ erst im letzten und nicht schon im vorletzten Vers zu stehen kommt. Statt durch planmäßige Diskursivität wirkt diese Art der Lyrik eher dadurch, dass mit dem Aufrufen von Bildern und Topoi oder mit begrifflichen Anspielungen Assoziationen in Bewegung gesetzt werden. So repräsentiert die aus vielen Neidhartspielen oder Heinrich Wittenwilers *Ring* bekannte Figur die Untugend der Verschlagenheit, die Redensart „seinen

¹¹ Siehe die Wiedergabe in: Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2 = Tl. 1, 1938, Nr. 22, S. 28.

¹² Siehe Christoph Petzsch, *Hofweisen der Zeit um 1500*, Diss. Freiburg i. Br. 1957, S. 1 f.



Po - ch[en] trut - zen graw - ssam se - hen ist yetz _____ der lauf
 Vor - nen lek - hen, hin - den krat - zen schätz nichts _____ da - rauf,
 Aus - pö - ser art ennt - springt nichts guets, das leit _____ am tag,
 Joh acht es nit ge _____ wie es gee, da - rumb _____ ich sag,
 Laß al - les stan in _____ sei - nem werdt, will pschlic - ssen mit
 Wer mirs nit gand deß _____ wier - ser ist, hillft khai - nen mit

13
 Will ai - ner mich sprich las - sen nit, braucht nit arg - list, [zu die - ser
 kain wun - der ist, des wol - fes list, den geut, be - deut, halt wi - der -
 Vnnd pringt nit gut, groß Ü - ber - muet, Ein tor - hait ist, des Neyt - harts

22
 frist] mag lei - den ich, das thue er mit recht - li - chem schein, es mag wol
 streit, in sol - i - chem Vall, ich leids ain mal, bis auf _____ mein zeit, Ob man mich
 list, macht mich khain grauß, Nem im da - raus, Fa was _____ er well, mein sach ich

31
 sein, nit hin - den nach, das Vnn - fall in nit sel - - - ber schlach.
 neyt, mueß gesche - hen lan, wer zor - nig ist der findt _____ sein man.
 stell genntz - lich zum glückh, ain graw - ssam seh - e - n ich nitt _____ er - schrikk.

Notenbeispiel 1: Ludwig Senfl, „Pochen trutzen“, Tenor

Mann finden“ blättert das ganze Spektrum von „sich durchsetzen“/„zum Ziel kommen“ auf.

Inhaltlich propagiert der Text die Charakterstärke der Patientia oder Sustainentia, das Aushalten in widrigen Umständen, das mit ganz ähnlichem Vokabular in Senfls ungleich bekannterem Lied „Patientiam mueß ich han“ thematisiert ist und auf die Aufwertung der Virtutes Patientia verbunden mit Ratio, Cognitio und Diligentia im weiteren 16. Jahrhundert vorausweist.¹³ In einem sozialen Milieu unausgesetzter Positionierungskämpfe und politischen Intrigantentums, wie es die höfische Welt in besonderem Maße produziert, war sie ein unentbehrliches gesellschaftliches und auch psychohygienisches Regulativ. Während des Augsburger Reichstags von 1518 stieß das Lied auf eine einschlägig sensibilisierte Zuhörerschaft. Seine Botschaft ist zwar nicht so passgenau auf das höfische Publikum hin formuliert, dass der Text im humanistischen Umfeld der Basler Bürgerschaft wertlos geworden wäre, doch ist der Textverlust oder zumindest die Umtextierung in ein nicht näher bekanntes Lied mit dem Anfang „Nichts on ursach“ im Zuge der Überlieferung und des Wechsels in eine andere Nutzergruppe nachvollziehbar.

Die Tatsache, dass die bisher als anonym geltende Nummer 49 aus der Münchner Handschrift nun als Komposition Senfls identifiziert ist, liefert – neben anderen Argumenten – einen weiteren Anhaltspunkt dafür, dass es sich auch beim Musiknotat der Handschrift nicht um die Schrift Senfls handeln kann. Ein gravierender Tonhöhenfehler unterlief dem Schreiber in Mensur 32 (siehe Notenbeispiel 2 und Abbildung 2).

¹³ Vgl. Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Diss. Stuttgart 1999.



Abbildung 2: D-Mbs, Mus. ms. 3155, fol. 52v (Ausschnitt: Bassus, Mensur 30–34)

31

38

sein, nit hin - den nach, [...] - - - ber schlach.

in Ms.: G

Notenbeispiel 2: Ludwig Senfl, „Pochen trutzen“ (Ausschnitt)

Im Bass erscheint anstelle eines A (wie korrekt in der Basler Quelle, siehe Abbildung 1) ein G und somit eine None zum Tenor. Das Versehen ist erklärbar, da der Schreiber an dieser Zäsurstelle wohl automatisch einen Quintfall notierte, wie er schon in der vorangegangenen Mensur im Zusammenhang mit einer Kadenz vorkam. Vergleichbare Fehler, die den musikalischen Sinn entstellen, kommen im Manuskript allgemein gar nicht so selten vor. Es soll nicht apodiktisch ausgeschlossen werden, dass auch einem Komponisten wie Senfl beim Notieren einer Reinschrift – selbst bei einem eigenen Werk – derartige Irrtümer unterliefen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein fehlen uns allerdings belastbare Parallelfälle von autographen Reinschriftfehlern, so dass ich die Wahrscheinlichkeit für größer halte, dass Senfl der falsche Ton aufgefallen wäre. Denn eine gewisse Geistesgegenwart und inneres Mithören dürften dem Urheber des Satzes in Erinnerung gerufen haben, dass es eine Komposition im schon damals heiklen „a-Modus“ war. Gerade in einem tonartlichen Umfeld, das zwischen Dorisch, transponiertem Phrygisch und aufkeimendem Äolisch schwankt und nicht zuletzt aus der Ambiguität von modalen Charakteristika hinsichtlich Ambitus, melodischen Physiognomien, Intervallspezies, Akzidentien und Kadenzstufen musikalisches Kapital bezieht, wäre beim Komponisten auch bei einer Reinschrift mit entsprechender Aufmerksamkeit bei der letzten Kadenz vor dem kurz darauf eintretenden Schluss zu rechnen. Das bleibt allerdings spekulativ, aber dass es sich bei dem Manuskript D-Mbs Mus. ms. 3155 auch im Musikteil nicht um Senfls Hand, sondern die eines noch nicht identifizierten Notisten handelt, ist ein Stück weit wahrscheinlicher geworden.

I.

7/[8]	Poch[en] trutzen grawssam sehen	Seine Ansprüche mit Gewalt durchsetzen, feindselig sein, drohend blicken,
4	ist yetz der lauf //:	(das) ist jetzt Sitte.
8	Vornen lekhen, hinden kratzen	Vorne schmeicheln, hinten lästern,
4	schätz nichts darauf ,	davon halte ich nichts.
4+4	Will ainer mich sprich lassen nit ,	Will einer mich, sag', nicht in Ruhe lassen,
4[+4]	braucht nit arglist, [zu dieser frist]	(und) wendet er [derzeit] keine Arglist an,
4+4	mag leiden ich , das thue er mit	(so) kann ich es ertragen. Er tut es mit
4+4	rechtlichem schein , es mag wol sein ,	dem Anschein des Rechts, (aber) es kann durchaus sein,
4	nit hinden nach ,	dass später
8	das Vnnfall in nit selber schlach .	er selbst vom Unglück getroffen wird.

II.

8	Aus pöser art enntspringt nichts guets,	Aus Boshaftigkeit geht nichts Gutes hervor,
4	das leit am tag //:	das ist offensichtlich.
8	Jch acht es nit ge= wie es gee,	Ich kümmerge mich nicht darum, gehe es, wie es geht,
4	darumb ich sag ,	deshalb sage ich:
4+4	kain wunder ist , des wolfes list ,	Die Hinterlist des Wolfes verwundert nicht,
4+4	den geut, bedeut , halt wider streit ,	die (bekanntermaßen) Gier bedeutet. (Ich) leiste Widerstand
5/[4]+4	in sol<i>chem Vall , ich leids ain mal ,	in diesem Fall, ich halte es aus,
4+4	bis auf mein zeit , Ob man mich neyt ,	solange ich lebe. Wenn man mich mit Hass verfolgt,
4	mueß gschehen lan ,	muss ich (es) hinnehmen,
8	wer zornig ist der findt sein man .	wer erzürnt (und unwillig) ist, der findet seinen Mann.

III.

8	Laß alles stan in seinem werdt,	Ich lasse alles in seinem Wert bestehen,
4	will pschliessen mit //:	damit will ich schließen.
8	Wer mirs nit gand deß wierser ist,	Wer mir nicht gesonnen ist, dessen (Sache) ist (noch) schlechter,
4	hillfft khainen nit //:	es hilft niemandem
4+4	Vnnd pringt nit gut , groß Vber mu et,	und bringt nichts Gutes. Großer Stolz
4+4	Ein torhait ist , des Neytharts list ,	ist eine Dummheit. Die Verschlagenheit (eines) Neidhart
4+4	macht mich khain grauß , Nem im daraus ,	macht mich nicht fürchten. Ich nehme mich (aus seinem Spiel) heraus:
4+4	Fa was er well , mein sach ich stell	Fange er an, was er wolle, mein Geschick überlasse ich
4	genntzlich zum glückh ,	ganz dem Glück.
9/[8]	ain grawssam seh<e>n ich nitt erschrikh .	Ein drohender Blick schreckt mich nicht.

Neue Erkenntnisse über Heinrich Bokemeyer (1679–1751). Ein neu entdecktes Exempelbüchlein für die „Tirones musicales“

von Helmut Lauterwasser (München)

Die Bedeutung Heinrich Bokemeyers für die Musikgeschichte liegt vor allem in seiner Sammlung deutscher und italienischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts. Bekannt ist auch sein Interesse an Fragen der Musiktheorie, jedoch musste man bisher davon ausgehen, dass seine eigenen diesbezüglichen Schriften sämtlich verloren sind. Im Zuge der Katalogisierung der Musikhandschriften im Stadtarchiv Celle durch die Münchner Arbeitsgruppe des *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) ist nun eine Abschrift jenes Werkes ans Licht gekommen, das Johann Mattheson in seiner *Critica musica* ankündigte: „Wolfenbüttel/ vom 6 Nov. Der Herr Cantor Bokemeyer/ so an hiesiger Fürstlichen Schule stehet/ hat vor/ ein Werk von ganz neuer Erfindung/ für die tyrones Musices, heraus zu geben/ so vermuthlich Beyfall erhalten dürffte. Es besteht in vier Theilen/ und mehr in praxi, als theoria.“¹

Die Celler Sammelhandschrift (D-CEsa, Signatur L7, Nr. 1100) enthält mehrere Werke, die offenbar in keinem Zusammenhang stehen. Die Niederschrift der ersten Teile wurde von einer Seite angefangen, für die anderen drehte man das ganze Buch um und begann noch einmal von hinten. Weil die Schreibrichtung mitten in einer Lage wechselt, kann ausgeschlossen werden, dass verschiedene Teile falsch zusammengebunden wurden. Das Buch im Format 20 x 15,5 cm (Höhe x Breite) wurde also, bevor mit den Eintragungen begonnen worden ist, mit leeren Seiten gebunden. Es wurde nur eine Papiersorte verwendet. Leider konnte das Wasserzeichen bisher noch nicht identifiziert werden, vor allem weil das Gegenzeichen, aus zwei oder drei Initialen bestehend, an der Heftung in der Buchmitte nur rudimentär sichtbar ist. Das Hauptzeichen zeigt eine weibliche Figur mit Blumen in ihren Händen (vgl. Abbildung).

Das Titelblatt der offensichtlich älteren Vorderseite besteht aus mindestens vier zusammengeklebten Seiten und trägt die Aufschrift „Q. D. B. V.² | Singe Buch | für JH Benzin. | ANNO | 1717.“ Die rückwärtige Buchseite beginnt, auf dem Kopf stehend, mit dem Titelblatt „Neu componirte Stücke | von | Carl Heinr. Scheer. | 1803.“ Es hat den Anschein, als ob die ursprünglich geplante Anlage des *Singebuchs* bald aufgegeben worden wäre und man die wenigen bereits beschrifteten Blätter zusammenklebte. Die Seiten sind rastriert und zumindest teilweise waren auch Noten eingetragen. Danach folgt unmittelbar, auf das nachfolgende Jahr datiert, ein zweites Titelblatt: „Praxis | Tactus et Scalae Musicae, tradita a Dn. Dn. | Cantore Henrico | Bokemeyer. | Johann Christian Heinrich Benzin. | Anno MDCCXVIII.“ Darunter steht, vermutlich später ergänzt, in derselben schönen Schrift, aber mit etwas anderer Tintenfarbe: „Qui carpit quod non capit, definitur bestia.“ Ganz oben auf dem Titelblatt befindet sich eine spä-

¹ Johann Mattheson, *Critica musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Faks.-Nachdr. Laaber 2003, S. 30. Mattheson wie auch Johann Gottfried Walther bieten sich u. a. auch deshalb als glaubwürdige Zeugen an, weil sie in direktem brieflichen Austausch mit Bokemeyer standen.

² Quod Deus Bene Vertat (was Gott zum Guten wenden möge).



D-Cesa, Signatur L7, Nr. 1100, Wasserzeichen;
Foto: Helmut Lauterwasser mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Celle



tere Bemerkung von anderer Hand: „d[en] 7^{ten} Merz zur P. gelief“, eine Notiz, die wie manch andere in dem Buch schwer zu deuten ist.

Dagegen lassen sich die beiden auf dem rückwärtigen bzw. vorderseitigen Titelblatt genannten Personen identifizieren. Der wahrscheinliche Schreiber, vielleicht auch Erstbesitzer des Bokemeyer-Traktats Johann Christian Heinrich Benzin³ kommt aus Bokemeyers direktem Umfeld in Wolfenbüttel. Man wird davon ausgehen können, dass er dessen Schüler war. In den Matrikeln der Universität Helmstedt findet sich zum Sommersemester 1724 als Ersteinschreibung der Name „Benzin, Johann Christian Heinrich, Wolffbüttelensis.“⁴

„Gegen Michaelis“⁵ des Jahres 1717 kam Bokemeyer nach Wolfenbüttel, zunächst als Adjunkt des erkrankten Kantors der fürstlichen Schule, Johann Jakob Bendeler. Nach dessen Ausscheiden rückte er 1720 in die Stelle des Kantors auf, die er bis zu seinem Tod innehatte. Da Benzins Titeleintrag auf das Jahr 1718 datiert ist, ist anzunehmen, dass er sein im Jahr zuvor angelegtes Singebuch mit dem Eintritt Bokemeyers in die Wolfenbütteler Schule quasi umwidmete, indem er die bereits beschriebenen Seiten zusammenklebte und begann, die Übungen des neuen Cantors abzuschreiben. „Praxis Tactus et Scalae Musicae“, der erste Teil für die „tyrones Musices“, muss somit entweder direkt nach Bokemeyers Amtsantritt in Wolfenbüttel entstanden sein, oder Bokemeyer brachte sein Unterrichtswerk schon aus seinen vorherigen Wirkungsorten mit.

Wie und wann die Handschrift von Wolfenbüttel nach Celle kam, lässt sich nicht belegen, ließe sich aber so erklären, dass Benzin zwar als Schreiber fungierte, das Buch jedoch im Besitz Bokemeyers verblieb. Es wäre dann, wie wahrscheinlich ein Großteil seiner Musikaliensammlung, nach seinem Tod auf seinen Schwiegersohn Johann Christian Winter übergegangen.⁶ Winter war unter Bokemeyer „Cantor adjunctus“ in Wolfenbüttel, wirkte von 1746 bis 1762 als Kantor an der Celler Lateinschule und ging von dort als Hofkantor nach Hannover. Winter verfasste selbst musiktheoretische Schriften. Wie sein Schwiegervater war er Mitglied der *Mizlerschen Sozietät der musikalischen Wissenschaften* in Leipzig. Vermutlich hat Johann Nikolaus Forkel die berühmte „Sammlung Bokemeyer“ von Winter erhalten.⁷

Das Bokemeyer-Werk gelangte spätestens 1803 in den Besitz Carl Heinrich Scheers, der begann, die leeren Seiten des Buches von hinten zu beschreiben (s. o.). Carl Heinrich Scheer war ein Sohn des Organisten Georg Friedrich Scheer in Dorfmark, geboren daselbst am 12. Juli 1785.⁸ In der Literatur zur Celler Musikgeschichte konnte ich keinen Hinweis auf ihn finden, jedoch gibt es im Stadtarchiv eine Akte mit handschriftlichen Berichten über Konzerte, darunter „Konzerte des Schullehrers Carl Scheer auf dem

³ Eine Beziehung zu einer Tochter Lorenz Mizlers, Dorothea Benzin, war nicht herauszufinden.

⁴ Herbert Mundhenke, *Die Matrikel der Universität Helmstedt*, Bd. 3 (1685–1810), Hildesheim 1979, S. 131, Nr. 5601, eingetragen am 23. April 1724 als „ritu depositionis initiatus“ (= Ersteinschreibung), gekennzeichnet als „civis academicus“ (= akademischer Bürger).

⁵ Biographische Angaben bei Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 102 f.; vgl. auch die Faksimile-Wiedergabe des Nekrologs bei Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel u. a. 1970, S. 13–17; Johann Christoph Dommerich, *Memoriam viri praeobilissimi ac doctissimi domini Henrici Bokemeyeri*, Wolfenbüttel 1752, Curriculum vitae dort S. XI–XIV.

⁶ Biographische Angaben zu Winter bei Harald Müller, *Lexikon Celler Musiker*, Celle 2003, S. 294–296.

⁷ Kümmerling, S. 10 und 12.

⁸ Beglaubigter Auszug aus dem Kirchenbuch der evang.-luth. Kirchengemeinde Dorfmark vom 01.08.1972, beigelegt dem Druck mit handschriftlichem Anhang in D-CEsa, Signatur L7, Nr. 1099, ebenfalls mit Exlibris „J. H. Scheer.“



Instrument Aelodocin, 1834–35.“⁹ Außerdem werden im Stadtarchiv mehrere Musikdrucke und -handschriften Scheers verwahrt, so dass es naheliegt, dass er als Musiklehrer in Celle wirkte, davor möglicherweise in Dannenberg.¹⁰ Der Verbleib des Buches zwischen der letzten Eintragung Benzins im Jahr 1721¹¹ und der ersten Scheers im Jahr 1803 liegt im Dunkeln. Folgt man der oben aufgestellten These, dass das Manuskript mit der Bokemeyer-Sammlung in den Besitz Winters übergang, so muss es in Celle später in die Hände des „Schullehrers“ Scheer gelangt sein. Wem es davor gehörte, ist unbekannt. Man kann aber vermuten, dass das Buch am 12. März 1753 im Rahmen einer Auktion der Bibliothek Bokmeyers in Celle veräußert wurde. Von dieser existiert ein gedruckter Katalog,¹² in dem jedoch nicht alle Titel einzeln aufgeführt sind. Einige Einträge lauten nur cursorisch „13 deutsche Traktate“ oder ähnlich. Von Scheer gelangte die Handschrift wahrscheinlich in den Besitz Heinrich Wilhelm Stolzes, denn auf der Rückseite des erwähnten Kirchenbuchauszugs aus Dorfmark befindet sich der Hinweis „Scheer im Nachlaß Stolze“. Stolze, ab 1823 Organist in Celle, wirkte seit 1829 auch als Gesangslehrer an der Höheren Töchterschule zu Celle. Ob Carl Heinrich Scheer dort sein Kollege war? In der Quelle selbst gibt es jedoch keinen Vermerk, der auf Stolze als Besitzer deutet.

Scheer benutzte freie Seiten in dem Buch für ganz verschiedene Eintragungen. Auf der Rückseite des Titelblatts stehen mehrere Notizen mit Datumsangaben aus den Jahren 1804 und 1805, z. B. „Wilken bey mir zum Unterr. d. 22|t|e|n Octbr 1804“ oder „Wilken zum Clavierspielen d. 25|t|e|n Febr 1805“, darunter „bezahlt d. 25|t|e|n Merz.“ Im rückwärtigen Teil der Handschrift sind nur wenige der „Neu componirten Stücke“ Scheers eingetragen.¹³ Es folgen nicht-musikalische Texte wie „Recepte zu einigen Lack-Firnissen“, „Blumenlese“ mit Angaben zu verschiedenen Pflanzenarten sowie eine Liste mit Angaben zu verschiedenen Briefportokosten (auf 1808 datiert). Im vorderen Teil des Buches stehen nach dem Bokemeyer-Traktat zunächst zwei kleine Kompositionen von der Hand Scheers, dann „Erste Anfangsgründe auf dem Claviere“¹⁴, unvollendet und auf 1803 datiert, und schließlich „Anfangsgründe zum Generalbaß.“¹⁵

Von weitaus größerem Interesse sind die Eintragungen Benzins mit den Zuschreibungen „tradita ab Dn: Henrico Bokemeyer Cantore“.¹⁶ Der Vergleich mit Matthesons eingangs zitierter „Zeitung von musicalischen Sachen und Personen“ mit der Quelle selbst macht deutlich, dass es sich mit Sicherheit um das angekündigte Werk handelt, dass es aber auch bemerkenswerte Unterschiede gibt. Mattheson schreibt von einem

⁹ D-CEsa, Signatur L10, Nr. 1037.

¹⁰ Außer den beiden bereits genannten: Signatur L7, Nr. 1097 Gesangbuch „Carl Heinrich Scheer. Dorfmark am 1^{ten} August Anno 1799“; Signatur L7, Nr. 1090 „Der Wechsel, [...] in Musik gesetzt für das Pianoforte von C. H. Scheer“; Signatur L7, Nr. 1103 „Zehn Lieder für Schulen [...] bearbeitet von C. H. Scheer, zunächst für die Töchterschule in Dannenberg, gedruckt bei Wilhelm Ludwig Anthes in Hamburg, 1842.“

¹¹ Vgl. das Titelblatt des letzten Teils der Bokemeyer-Schrift unten, S. 272.

¹² Heinrich Bokemeyer, *Catalogus bibliothecae variae eruditionis apparatus comprehendens, [...] Lutheri et Coaevorum autographa complura, [...] collegit dum in vivis esset vir inter poetas et musicos notissimus Henr. Bokemeyer auctioni publicae*, hrsg. von Johann Dietrich Schulze, Celle 1753.

¹³ Angaben dazu im RISM-OPAC unter der Nummer des Haupteintrags der Sammlung RISM A/II: 450104527 (Die Freischaltung erfolgt im Sommer 2010, eine genaue Internetadresse stand zur Zeit der Drucklegung noch nicht fest).

¹⁴ Fol. 67r–71v.

¹⁵ Fol. 72r–81r

¹⁶ D-CEsa, L7, Nr. 1100, fol. 33v, Titelblatt des zweiten Teils des Werkes von Bokemeyer, sinngemäß gleiche Zuschreibungen in den Titeln der übrigen Teile.

„Werk ganz neuer Erfindung / für die tyrones Musices.“ Ein übergeordneter Titel für das Gesamtwerk fehlt in der Celler Abschrift; mit dem Wort „Tirones“ („Anfänger“) gibt Mattheson jedoch einen Hinweis auf die Tradition, in der es steht. Sammlungen von Übungen für den Schulunterricht des 16. und 17. Jahrhunderts tragen diese Bezeichnung häufig in ihren Titeln. Oft handelt es sich dabei um „textlose Kompositionen“, denen „Solmisationssilben unterlegt wurden.“¹⁷ Auch Bokemeyers Übungen sind durchweg ohne Texte, trotzdem sicherlich als Vokalübungen gedacht. Schließlich hat Benzin seinen ursprünglichen Titel von 1717, „Singe-Buch“, stehen lassen. Erwähnt sei auch, dass Bokemeyer selbst offenbar ein ambitionierter Sänger war. Walther berichtet von solistischen Auftritten Bokemeyers vor „Ihro Königliche[n] Majestät in Dännemarck“ in der Schlosskirche in Husum und anschließend, mit italienischen Cantaten, „bey der Tafel“¹⁸, für die er beschenkt wurde. Die Textlosigkeit der Quelle steht im Widerspruch zu einer Aussage Matthesons: „Es wird dadurch ein guter Grund zu geschickten Passagen gelegt/ von welchen auch sehr viel auserlesene Exempel/ nebst untergelegten Texte/ angefügt sind/ daß also der Hals recht geläuffig wird.“¹⁹ Das Zitat belegt zum einen die vokale Ausführung der Übungen, zum anderen zeigt es, dass in der Celler Handschrift nicht das vollständige Werk Bokemeyers überliefert ist, denn sie enthält keine textierten Stücke. Wahrscheinlich verhält es sich jedoch nicht so, dass bei den Übungen oder einem Teil davon die Texte weggelassen wurden, sondern dass mit den „auserlesenen Exempeln“ Musikstücke gemeint sind, die sich an die etüdenhaften „Passagen“ anschließen sollten. Außerdem fehlt offenbar der gesamte letzte Teil des Werkes: „Endlich beschleußt der vierte Theil/ so aus canonibus und feinen Arien besteht/ das ganze Werk.“²⁰ Kanons kommen zwar auch im ersten Teil vor, dieser ist mit der zitierten Aussage jedoch sicher nicht gemeint (s. u.).

Vor einer eingehenderen Beschreibung des Inhalts, soll versucht werden, für die Frage des fehlenden Gesamttitels eine Lösung zu finden. Naheliegender wäre, dem Titelblatt Benzins folgend, die Bezeichnung „Singe-Buch“. Aber, wie bereits erwähnt, war dieser Titel ursprünglich für ein anderes, vermutlich auch ganz anders geartetes Werk vorgesehen. Die Bokemeyer'sche Schrift ist einerseits ein sehr spezielles „Singe-Buch“, andererseits ist sie mehr als das, eine Art Musiktheorie in Beispielen. Da sie keine Textpassagen enthält, und, wie schon Mattheson ankündigte, „mehr in praxi, als theoria“ gehalten ist, erscheint auch der eingangs gebrauchte Begriff „Traktat“ weniger geeignet. Auf der Suche nach Parallelen zu Matthesons Bezeichnung „ein Werk [...] für die tyrones Musices“ stößt man ein Jahrhundert früher auf eine ganz gleichartig angelegte Sammlung mit dem Titel *Exempel Büchlein Für die Tyrones, oder Anfänger in der Musica* von Maternus Beringer, Nürnberg 1610. Dieses „Exempelbüchlein“ bildet den zweiten Teil von Beringers *MUSICAE Der Freyen lieblichen Singkunst, Erster und Anderer Theil*²¹. Überdies wird in Johann Christoph Dommerichs Nekrolog auf Bokemeyer den „Tirones“ ein ganzer Abschnitt gewidmet. Als Vergleich dient dabei die Ausbildung

¹⁷ Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* (= Göttinger Abhandlungen zur Musikwissenschaft 4), Göttingen 1998, Bd. 1, S. 36.

¹⁸ Walther, S. 102.

¹⁹ Mattheson, S. 30.

²⁰ Ebd.

²¹ Faks.-Nachdr. Leipzig 1974.

der Gladiatoren: „duo erant gladiatorum genera, Tirones s. nouitii, et Vetrani.“²² Als geeigneter Gesamttitel für die weitere Behandlung der Handschrift, bzw. der Teile mit Bokemeyer als Autor, wird im Folgenden „Exempelbüchlein für die Tirones musices“ verwendet.

Mattheson zufolge sollte das Exempelbüchlein aus vier Teilen bestehen. „Der erste Theil begreiff alle Tact-Arten/ nebst den Veränderungen in denselben durch die rhythmos, und ist eine Uebung der scalae musicae in zwo Stimmen/ zur höchsten Vollenkommenheit. Die Knaben finden bey jeglichem Exempel was neues zu lernen/ und werden Stufen-Weise immer fertiger in der Leiter: weil alles/ wie Zahlen/ auseinander gehet. Wenn dieser erste cursus mit gehörigem Fleisse/ vollendet ist/ so hat man einen Lebenslang unbeweglichen Grund im Tacte/ und dabey eine grosse Festigkeit in der Stimme/ geleyet. Denn die Lernenden kennen hiemit alle Noten und Pausen/ nebst ihren Veränderungen und Geltungen im Tacte/ und bekommen eine geschliffene Kehle.“²³ Diese Beschreibung des ersten Teils mit dem Titel „Praxis Tactus et Scalae Musicae“ gibt den Inhalt treffend wieder. Nur in diesem Teil wurden zahlreiche Korrekturen vorgenommen, indem man die betreffenden Stellen mit Papierstreifen überklebte. Auf wen diese Eingriffe zurückzuführen sind, und ob sie vielleicht von Bokemeyer selbst herrühren, lässt sich nicht feststellen. Der Teil umfasst in der Quelle das Titelblatt und 61 Seiten²⁴ mit Noten. Er ist in sieben Kapitel untergliedert, beginnend mit „Pars 1“, 48 Tonleiter-Übungen, zunächst aufsteigend in allen Notenwerten, dann absteigend. Es folgen Aufspaltungen der Notenwerte durch Tonrepetitionen, dann Punktierungen und Kombinationen verschiedener Notenwerte. Die meisten Beispiele sind als Kanons angelegt, angezeigt durch Signa congruentiae und Fermaten. Das entspricht Matthesons Bemerkung „in zwo Stimmen.“ „Pars 2“ ist überschrieben mit „Übung der Pausen“ und besteht aus 17 zweistimmigen Kanons. Es folgen in „Pars tertia“ zwölf Kanons „Alla breve“, im Wesentlichen aus unterschiedlich rhythmisierten Tonleitern bestehend. „Pars IV“, „Tripla maior“ überschrieben, beinhaltet nicht weniger als 116 Kanons in allen denkbaren Varianten ungerader Taktarten vom 3/1- bis zum 3/8-Takt. Die letzten beiden Kapitel dieses Teils, „Pars quinta“ und „Pars Sexta“, enthalten weitere 53 bzw. 42 Kanons mit zusammengesetzten Taktarten, z. B. 6/4-, 9/8- oder 12/8-Takt.

Der zweite Teil²⁵ beginnt mit folgendem Titelblatt auf einer Verso-Seite: „PRAXIS | INTERVALLORUM ET FIGURARUM | MUSICALIUM | tradita | ab | Dn: Henrico Bokemeyer Cantore. | Johannes Christianus Henricus Benzin. | Anno MDCCXVIII“. Unter diesem Titel sind zwei verschiedene Phänomene, Intervalle und Figuren, subsumiert, die bei Mattheson als unabhängige Teile behandelt werden: „Im andern theil wird das Kunst-Stück der Intervallen/ durch einen musicalischen Circulo/ abgehandelt/ und durch allerley Verkehrung derselben ein so fester Grund zum Treffen geleyet/ daß man hiernechst allemal einen Begriff von jeglichem intervallo mit sich herum trägt. Es kommen alle intervalla, so im Singen müglichst angebracht werden können/ darin vor/ und zwar jegliches intervallum durch alle Tone eingeführt.“²⁶ Die 57 Intervall-

²² Faksimile-Wiedergabe bei Kümmerling, S. 15 (im Originaldruck S. VII).

²³ Mattheson, S. 30.

²⁴ Fol. 2r–33r.

²⁵ Fol. 33v–59v.

²⁶ Mattheson, S. 30.



Übungen umfassen 19 Seiten mit Noten, es folgen eine Seite mit „*Scalae fictae*“ und zwei „Sonderliche Exempel.“ Der im Titel genannte Figuren-Teil wird durch eine Titelseite eingeleitet: „Ausübung | der | Musicalischen Figuren.“ Es folgen 170 Exempla auf 31 Notenseiten. Bei Mattheson firmiert dieser Abschnitt als eigenständiger Teil 3: „Der dritte Theil leget eine vollkommene Wissenschaft der musicalischen Figuren dar/ welche nicht allein einzeln auf der *scala musica* ausgeführet/ sondern auch untereinander auf mancherley Weise combinirt sind. Es wird dadurch ein guter Grund zu geschickten Passagen geleyet/ von welchen auch sehr viel auserlesene Exempel/ nebst untergelegten Texte/ angefüget sind.“²⁷ Wie oben erwähnt, fehlt der zuletzt genannte Abschnitt mit textierten Beispielkompositionen in der Celler Quelle. Die vorkommenden Figuren seien in originaler Schreibweise und in allen genannten Kombinationen vollständig aufgezählt:

Bombi, Tirata ascendens (mit Anmerkung „die Tirata, so eine ganzte Octava in sich begreift, wird perfecta genant“), Tirata descendens, andere Arten der Tirata, Tirata deficiens, Tirata aucta, Tirata meza, Tremolo, Tremolo mit der Tirata meza, Groppo, Groppo mit der Tirata meza, Circulo, Circulo mit der Tirata meza, Circulo mit dem Tremolo, Circulo mit dem Groppo, Circulo mezo, Circulo mezo mit der Tirata meza, Circulo mezo mit dem Tremolo, Circulo mezo mit dem Groppo, Messanza (Zusätze: „Erste Art, da die Noten zum Theil bleiben, u. zum Theil sich bewegen“ bzw. „Andere Art, da die Nothen theils springen, theils ordentlich gehen“), Messanza mit der Tirata meza, Messanza mit dem Tremolo, Messanza mit dem Groppo, Messanza mit dem Circulo mezo, eine Messanza mit der andern, Figura corta, umgekehrte Figura corta, Figura corta bombilans, Figura corta mit der Tirata meza, Figura corta mit dem Tremolo, Figura corta mit dem Groppo, Figura corta mit dem Circulo mezo, Figura corta mit der Messanza, Figura suspirans, Salti composti und Epiblema (mit dem Zusatz: „wird dasjenige genant, so zu Erfüllung des Tacts an die Figur gehänget wird“).

Mit Ausnahme der wenigen, in der Aufzählung in Klammern hinzugefügten Zusätze stehen alle Figuren ohne jegliche Erklärungen. Zu etlichen ist eine Vielzahl von Beispielen gegeben. Der Teil schließt mit „Soli Deo Gloria.“ Wie für das ganze Exempelbüchlein gilt auch für den Teil der musikalischen Figuren, dass Bokemeyer im Vergleich zu anderen Abhandlungen nichts grundlegend Neues bringt. Lediglich die letztgenannte Figur, „Epiblema“, gehört nicht zum gängigen Repertoire. Alle übrigen sind beispielsweise in Walthers *Musicalischem Lexicon* beschrieben oder ausführlich in Wolfgang Caspar Printz' *Satyrischem Componisten* und *Musica Modulatoria Vocalis*²⁸ abgehandelt. Vielleicht diente Bokemeyer Printz' *Musica Modulatoria Vocalis* als Vorbild. Darin folgen im Anschluss an die Beschreibung der Figuren mit isolierten Beispielen eben solche mit Texten unterlegte „*Exempla ex variis Authoribus*“, wie sie Mattheson für Bokemeyers Exempelbüchlein ankündigte. Insofern trifft seine Anzeige – „ein Werk von ganz neuer Erfindung“ – nicht ganz zu. Ungewöhnlich ist zum einen die Vielzahl der Beispiele und

²⁷ Ebd.

²⁸ Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus Oder Satyrischer Componist*, 2 Teile, Dresden und Leipzig 1691, besonders Teil 2, S. 46–91. Ähnlich in: Wolfgang Caspar Printz, *Musica Modulatoria Vocalis, Oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst*, Schweidnitz 1678, S. 42–74, und ders., *COMPENDIUM MUSICAE [...] Das ist: Kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen/ so einem/ der die VOCAL-MUSIC lernen will/ zu wissen von nöthen seyn*, Dresden 1689, S. 46–54.



unterschiedlichen Figurenkombinationen, zum andern die Tatsache, dass die Figuren wie alle übrigen Beispiele fast völlig unkommentiert bleiben.

Im Anschluss an das Figuren-Kapitel wird in der Handschrift des Stadtarchivs Celle der Anfang, nur die ersten neun Exempla, der „Praxis Intervallorum“ wiederholt, mit dem einzigen Unterschied, dass die Beispiele eine Oktave tiefer transponiert im Bassschlüssel stehen.²⁹ Das Titelblatt trägt folgende Aufschrift: „Praxis | Intervallorum musicalium transpo-|sitorum in Voc. | Bass: | Qua ordine à Domino Cantore Bockemeyer sunt tradita. | J. C. H. Benzin. | Anno 1721“. Vielleicht war der Schüler Benzin zwischenzeitlich zum Bass mutiert und hat drei Jahre nach der Erstfassung begonnen, die Intervallübungen in seiner neuen Stimmlage aufzuschreiben.

Bleibt an dieser Stelle, eine Marginalie zur Biographie Bokemeyers beizutragen. Bekannt ist, dass er 1712 als Cantor nach Husum berufen wurde, dass er im Februar 1716 um seine „dimission“ nachsuchte und schließlich im Januar 1717 die „graue Stadt am Meer“³⁰ verließ. Bisher war hingegen nicht bekannt, dass er bereits zwei Jahre nach seinem Dienstbeginn in Husum – ohne Erfolg – einen Wechsel nach Celle anstrebte. Im Stadtarchiv Celle werden Akten aus dem Gymnasium Ernestinum verwahrt, darunter Bewerbungsschreiben zur Wiederbesetzung der Kantorenstelle nach dem Tod des Kantors Johann Georg Kühnhausen (beerdigt am 25.8.1714).³¹ Unter diesen befindet sich auch ein undatierter Brief an Bürgermeister und Rat der Stadt Celle, unterschrieben mit „Henricus Bokemeyer, p. t. [pro tempore] Cantor Husumensis.“ Den anderen Schreiben zufolge muss auch Bokemeyers Bewerbung im Herbst 1714 eingetroffen sein. Er geht darin auf seinen nahe gelegenen Geburtsort ein: „Denn mein Geburts=Ort liegt im Zellischen Gebiete: das Dörflein Immensen, drey Meilen von der Stadt, Jm Amte Burgdorf, ists“ und bekennt: „So möcht ich gern ein Glied von Eurer Schule seyn.“ Wäre am 20. Oktober 1714 statt seiner nicht der aus Harburg kommende E. Anthon Rullmann als Kantor der Celler Lateinschule eingeführt worden, dann wäre Heinrich Bokemeyer vielleicht nie nach Wolfenbüttel gelangt.

²⁹ Fol. 60r–62r.

³⁰ Theodor Storm, „Die Stadt“ [Gedicht über seine Heimatstadt, 1852], in: ders., *Gedichte, Märchen und Spukgeschichten*, hrsg. von Hans A. Neunzig (=Gesammelte Werke, 1), München 1981, S. 22.

³¹ D-CEsa, Signatur L13, Nr. 242.

BERICHTE

Halle an der Saale, 24. bis 27. September 2009:

„Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen – 50 Jahre Populäre Musik in der Schule“

von André Rottgeri, Passau

Aufgrund einer Kooperation mit dem Arbeitskreis für Schulmusik (AfS) wurde die jährlich stattfindende Arbeitstagung des ASPM (Arbeitskreis Studium Populärer Musik) im Rahmen des 42. Bundeskongresses für Musikpädagogik in Halle an der Saale veranstaltet. Die Integration der Arbeitstagung in den Bundeskongress hatte sich angeboten, da auch dieser ganz im Zeichen der Populären Musik stand. Dank der Unterstützung durch die Universität Halle-Wittenberg und weiterer Partner (Archiv der Jugendkulturen, Bundesfachausschuss Populäre Musik des Deutschen Musikrats, Bundesverband Musikindustrie, Forschungszentrum Populäre Musik Berlin, Let's Make Music, Pop Akademie Mannheim, Verband deutscher Musikschulen und Verband deutscher Schulmusiker) war es möglich gewesen, ein abwechslungsreiches Kongressprogramm mit circa 170 Veranstaltungen zu organisieren. Es dürfte sich damit um eine der bisher größten Konferenzen in Deutschland gehandelt haben, die Populäre Musik in ihren Mittelpunkt stellten.

Die meisten Programmpunkte fanden im Rahmen des Bundeskongresses für Musikpädagogik statt und verteilten sich auf verschiedene Veranstaltungsorte (Händelhalle, Franckesche Stiftung) im Zentrum der Stadt. Während dort überwiegend Vorträge zu musikpädagogischen Themen (Musikdidaktik, Lehrerbildung) und praxisbezogene Workshops (Perkussion, Gitarre, Chor und Musical) im Vordergrund standen, hatte man für die Arbeitstagung des ASPM wieder einen theoretischen Schwerpunkt gewählt. Das Programm bestand hier aus insgesamt 23 Vorträgen, die sich hauptsächlich auf das Tagungsthema „Sex und Populäre Musik“ bezogen. Damit hatte man sich für eine Thematik entschieden, die innerhalb der deutschen Populärmusikforschung in diesem Umfang noch nicht behandelt worden war.

Alle Veranstaltungen des ASPM fanden in den Räumlichkeiten des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg statt, womit dem Publikum, das hauptsächlich an dieser Tagung interessiert war, der Besuch und der Wechsel zwischen den Veranstaltungsböcken erleichtert wurden.

Während der Bundeskongress bereits am Donnerstag mit der Podiumsdiskussion „50 Jahre Populäre Musik in der Schule“ und einem Konzert des Jugendjazzorchesters Sachsen-Anhalt begonnen hatte, wurde die Arbeitstagung des ASPM am Freitag durch die Keynote von Dietrich Helms (Osnabrück) eröffnet. Dabei handelte es sich um eine historische Einführung in die Thematik unter dem Titel „Die schärfsten Stellen der Musikgeschichte – ohne den langweiligen Rest“. Gegenstand des Vortrags war hier die historische Beziehung zwischen Musik und Sex von den frühen Hochkulturen bis zur Neuzeit. Ein anderer Blickwinkel wurde anschließend vom Referenten der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM), Walter Staufer (Bonn), eingenommen. Dieser gewährte in seinem Vortrag Einblick in den Aufbau und die Entscheidungsprozesse seiner Behörde. Dabei ging er auch auf bekannte Beispiele ein, die in der Vergangenheit von der Indizierung durch die BPjM betroffen waren (z. B. Die Ärzte). In diesem Zusammenhang wurde ebenfalls thematisiert, dass Indizierungsentscheidungen dem gesellschaftlichen Wertewandel unterliegen und mit der Indizierung von Musik oft auch ein unerwünschter Werbeeffekt verbunden ist.

Anschließend an diese Plenumsveranstaltungen wurde das Tagungsthema dann im Rahmen von zwei parallelen Veranstaltungsböcken behandelt. Hier näherte sich Thomas Phleps (Gießen), der die sexualisierte Sprache des „Pre-War-Blues“ untersuchte, dem Thema aus der afroamerikanischen Perspektive. Anhand von zahlreichen Beispielen zeigte er, wie sexuelle Konnotationen im Blues dieser Zeit durch den Gebrauch von bestimmten Metaphern (z. B. Autos) verschlüsselt wurden. Doch auf der Tagung wurden auch problematische Themen angesprochen. So berichtete beispielsweise

Priscilla Gitonga (Nairobi, Kenia) aus ihrem Heimatland, wo populäre Musik zur Aufklärung und zur AIDS-Prävention eingesetzt wird. Darüber hinaus wurde das Vortragsprogramm noch durch zwei weitere Beiträge in englischer Sprache bereichert. Während sich Jan Fairley (Edinburgh) dem Phänomen des Reguetón in Cuba widmete, referierte Paul Carr (Cardiff) zum Thema „Frank Zappa, Sex and Popular Music“. Damit trug der ASPM der Tendenz Rechnung, mehr internationale Referenten zu seinen Arbeitstagen einzuladen.

Ein musiktheoretischer Bezug zum Tagungsthema wurde von Volkmar Kramarz (Bonn) hergestellt. Im Zentrum seiner Präsentation stand der Komponist Johann Pachelbel (1653–1706) und sein *Kanon* in D-Dur, der auch in der Populären Musik schon unzählige Hits (z. B. Percy Sledge, *When a man loves a woman*) beeinflusst hat. Kramarz ernannte den Komponisten, aufgrund der berühmten „Pachelbel-Formel“ (C G Am Em F C F G), auf der diese Hits beruhen, deshalb auch zum „Womanizer of Pop“.

In drei weiteren Vorträgen wurde Populäre Musik mit dem Fokus auf das weibliche Geschlecht betrachtet. Corinna J. Zimmermann (Frankfurt am Main) präsentierte die Ergebnisse ihrer Recherchen zur Rolle weiblicher DJs in der Frankfurter Technoszene. Thomas Burkhalter (Bern), der sich in den letzten Jahren mehrfach zu Recherchezwecken im Libanon aufgehalten hatte, verglich die Biographien zweier Musikerinnen aus diesem Land, und Erika Funk Hennings (Braunschweig) analysierte die Texte typisch weiblicher Stilrichtungen (z. B. Riot Girls). Als Kontrapunkt zu diesem Fokus auf weibliche Phänomene, beschäftigte sich Dietmar Elflein (Berlin) mit dem Männlichkeitsideal im Heavy Metal.

Obwohl sich somit die Mehrheit der Referenten auf das Tagungsthema bezogen, bot die Arbeitstagen einigen Mitgliedern des ASPM auch wieder die Möglichkeit in freien Beiträgen ihre aktuellen Projekte vorzustellen. Zusammenfassend kann man festhalten, dass von der Kooperation der Verbände bei dieser Konferenz alle Beteiligten profitieren konnten. Darüber hinaus kann die Gründung des informellen Arbeitskreises Populäre Musik in der Musiklehrerbildung und die Unterzeichnung der „Hallischen Erklärung“ als herausragendes Ereignis des 42. AfS-Bundeskongresses angesehen werden. In diesem Text, der von 17 Professoren deutscher Universitäten und Musikhochschulen unterzeichnet wurde, wird die Verbesserung der Zugangsmöglichkeiten zum Studium der Musikpädagogik für alle Studierwilligen gefordert, die primär durch die Populäre Musik sozialisiert wurden. Da aber auf der Konferenz auch Themen aus dem Bereich der Kunstmusik nicht zu kurz kamen, kann man abschließend konstatieren, dass den Organisatoren der musikalische Spagat zwischen Händel und Hendrix in Halle durchaus gelungen ist.

Düsseldorf, 18. bis 20. November 2009:

„Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Verhältnis zu Düsseldorf und zur Region“

von Karsten Lehl, Uta Schmidt und Eileen Simonow, Düsseldorf

Zum Abschluss des Mendelssohn-Jahres 2009 veranstaltete die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf gemeinsam mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf ein interdisziplinäres Symposium mit dem Titel „Mendelssohn – Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Verhältnis zu Düsseldorf und zur Region“. Jenseits einer kulturindustriellen Inbesitznahme sollte ein konkreter Kontext aufgesucht werden: Im Mittelpunkt stand die Frage nach der Attraktivität der ‚Region Düsseldorf‘ für Felix Mendelssohn Bartholdys bewusste Entscheidung, nach seiner Berliner Zeit an den Rhein zu wechseln.

In zehn Vorträgen wurde ein breites Spektrum an Themen diskutiert, das weit über den bloßen Regionalbezug hinausging und Aspekte von Mendelssohns geschichtlicher Eingebundenheit, der von ihm erwarteten gesellschaftlichen Rolle und seiner künstlerischen Ansprüche (zusammen mit aus jenen resultierenden Synergien und Konflikten) ausführlich beleuchtete.

Sabine Mecking (Düsseldorf) stellte differenziert die lokalen Bedingungen Düsseldorfs zur Zeit Mendelssohns dar. Als Düsseldorf den Status einer Hauptresidenz verloren hatte, ging damit eine

kulturelle Verarmung einher. Die Industrialisierung in den 1830er-Jahren führte jedoch bald zu einem wirtschaftlichen und kulturellen Neuaufstieg der Stadt und zu zunehmender konfessioneller Liberalisierung. Mecking zeigte so, dass für Mendelssohn nicht nur rein künstlerische Herausforderungen wie die musikalische Reform von Theater und Kirchenmusik (neben der Professionalisierung der Niederrheinischen Musikfeste) ein Anreiz waren, eine Stellung in Düsseldorf anzunehmen.

Bernd Kortländer (Düsseldorf) konzentrierte sich in seinem Vortrag hauptsächlich auf die künstlerischen Aspekte. Er erläuterte sowohl die grundsätzlichen Übereinstimmungen von Mendelssohns künstlerischen Ideen und Karl Immermanns Reformtheaterplänen (wie etwa das gemeinsame Interesse an einer historischen, quellenbasierten Kunst) als auch die sich allmählich entwickelnden Differenzen, die letztlich zum Bruch mit Immermann führten: Die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht durchsetzbare Idee eines bürgerlich-autonomen Theaterbetriebs führte zu finanziellen und personellen Konflikten, von denen Mendelssohn sich durch den Rückzug aus dem praktischen Alltagsgeschäft fernhalten wollte.

Brigitte Metzler (Düsseldorf) beschäftigte sich mit den „Lebenden Bildern“ als Teilaspekt des Reformtheaters und stellte heraus, dass die „Tableaux Vivants“ aus der Kombination von Musik und Bildern den synästhetischen Gesamtanspruch der Theaterbesucher im 19. Jahrhundert traf. Mendelssohns Musik trug dazu bei, die räumlichen Grenzen der Bilder aufzuheben und ihren zeitlichen Aspekt zu betonen.

Mit „Amt und Alltag“ Mendelssohns setzte sich Matthias Wendt (Düsseldorf) auseinander. Die Analyse der Probenbücher ließ nachvollziehen, wie Mendelssohns anfängliche Theaterbegeisterung zugunsten der Kirchenmusik abnahm. Bezug nehmend auf Alltags- und Buchführungsnotizen Mendelssohns betonte er, dass der Komponist offenbar mehr Ausgaben als Einnahmen hatte und das Einkommen aus der Tätigkeit als Städtischer Musikdirektor für ihn von untergeordneter Bedeutung war. Vielmehr erhoffte sich Mendelssohn wohl von seiner Arbeit in Düsseldorf Zeit zum Komponieren.

Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) stellte in seinem Beitrag zum Vierhändigspiel dar, warum Mendelssohn die soziale Praxis des Vierhändigspiels zwar schätzte, aber abgesehen von vier Kompositionen in dieser Gattung nichts hinterließ. Neben der wichtigen Funktion vierhändiger Arrangements, die auch in ihren technischen Fertigkeiten begrenzten Laien die Erschließung großer Teile des Konzertrepertoires ermöglichten, wies Ballstaedt deutlich auf von Mendelssohn wohl als nachteilig empfundene Faktoren hin: die Neigung zum Dilettantismus und den Voyeurismuszwang der Zuhörer, die zu Zuschauern werden. Der hieraus folgenden Veräußerlichung der Kunst wollte Mendelssohn seine Musik nicht aussetzen; er wollte verhindern, so argumentierte Ballstaedt, dass seine Musik zu Werbezwecken genutzt wurde, und legte stattdessen Wert auf Originalität, Authentizität und künstlerische Wahrheit.

Im Mittelpunkt von Hans Peter Reutters (Düsseldorf) Vortrag standen Mendelssohns Opera 1–3. Anhand der Analyse des ersten Satzes von Op. 1 stellte er den erstaunlich früh einsetzenden Reifeprozess Mendelssohns dar. Im Vergleich mit Beethoven zeige sich sein früher Hang, Formprobleme auf neuen Wegen zu lösen und sich nicht am direkten Vorbild seines Lehrers orientieren zu wollen oder zu müssen.

Matthias Geuting (Düsseldorf) zeigte in seiner Analyse des Kopfsatzes der *Orgelsonate* op. 65,1 das Bemühen Mendelssohns, durch Verschmelzen von Fugen- und Choraltechnik eine neue Form zu gewinnen. Das Ziel eines lebendigen Orgeltones konnte Geuting nicht nur in diesem Satz, sondern auch im gesamten Zyklus der Orgelsonaten, die er in ihrem zeitgenössischen Kontext darstellte, nachweisen.

Volker Kalisch (Düsseldorf) stellte in seinem Vortrag die Frage nach dem ‚Bürgerlichen‘ in Mendelssohns Chorschaffen. Dieses ‚Bürgerliche‘ zeigte sich im von seinem Lehrer Zelter ästhetisch geprägten, strophischen „Volkston“, dessen Ziel Unbefangenheit und Wahrhaftigkeit im musikalischen Ausdruck war. In zahlreichen „Liedern im Freien zu singen“ offenbarte sich Mendelssohns Bemühen, der Entfremdung Mensch-Natur entgegen zu wirken und die Poesie der Natur einzufangen. Mendelssohn sah sich als Repräsentant einer aufbrechenden, bürgerlichen Kultur: „Die Wiedergeburt der Gesellschaft aus dem Geiste der Musik.“

In Eckhard Rochs (Würzburg) „Versuch einer soziometrischen Analyse“ standen die Beziehungsstrukturen, innerhalb derer sich Mendelssohn befand, im Mittelpunkt. Auf der Basis von drei hypothetischen Beispielen – „Öffentlichkeit“, „Institutionalisierte Öffentlichkeit“ und „Familiäre Innerlichkeit“ – erläuterte er die Möglichkeiten, Quellenmaterial zur Bestimmung von Mendelssohns Position in unterschiedlichen sozialen Gefügen zu nutzen. Roch kam zu dem Ergebnis, dass viele Facetten der Persönlichkeit Mendelssohns heute noch nicht erforscht sind, und zu Recht gefragt werden müsse: Welcher Mendelssohn wird heute verehrt?

Yvonne Wasserloos (Düsseldorf) schilderte die Vorgänge um die Errichtung und Vernichtung des Düsseldorfer Mendelssohn-Denkmal. Hierbei betonte sie vor allem die Nutzbarkeit eines Denkmals als musikwissenschaftliche Quelle in seiner Eigenschaft als Vermittler von Werten, Identitätsstifter und Symbol für kollektives und subjektives Erinnern und verglich dies mit der NS-Zeit, in der ein Denkmal Macht und Ideologie zu repräsentieren hatte. Sie führte mit ihrem Vortrag vor Augen, dass die Geschichte um das Mendelssohn-Denkmal und seine Vernichtung allein aus der Aktenlage im Stadtarchiv nicht mehr nachvollziehbar ist. Darüber hinaus wurde auf die Erinnerungskultur für Mendelssohn in der Düsseldorfer Nachkriegszeit eingegangen, die als wenig bzw. nur temporär gegeben einzustufen sei.

Die problematische Aufarbeitung der antisemitischen Verfemung Mendelssohns im Nationalsozialismus in Düsseldorf nach 1945 bildete den Ausgangspunkt für die nachfolgende Podiumsdiskussion. Die Teilnehmer Hella Bartnig, Bernd Dieckmann, Elisabeth von Leliwa (alle Düsseldorf), Volker Kalisch, Bernd Kortländer und Yvonne Wasserloos diskutierten die Frage: „Braucht Düsseldorf ein Mendelssohn-Denkmal?“ In der Diskussion um ein potenzielles Mendelssohn-Denkmal wurde die Frage nach der Funktion von Denkmälern in unserer Erinnerungskultur damals und heute aufgeworfen. In diesem Zusammenhang wurde überlegt, welche Gestalt ein Denkmal oder Gedenken heute haben kann und sollte: Dabei wurden Formen wie virtuelle Erinnerungsorte, Museen, das Aufführen seines Gesamtwerks oder die Benennung einer öffentlichen Institution diskutiert.

Im Rahmen des Symposiums gelang es, ein vielseitiges Bild von Mendelssohn zu zeichnen, in dem sowohl künstlerische als auch gesellschaftliche und private Aspekte berücksichtigt wurden. Dank der sehr unterschiedlichen und breit gefächerten Vortragsthemen sowie der gegenwartsbezogenen Schlussdiskussion wurde neben dem Blick in die Vergangenheit immer wieder eine Verbindung zum heutigen Musikleben hergestellt. Das Thema „Felix Mendelssohn Bartholdy“ scheint so heute lebendiger als je zuvor.

Hannover, 27. bis 29. November 2009:

„Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang“

von Ulrike Böhmer, Hannover

Die Frage, was ‚postmodernes‘ Komponieren eigentlich auszeichnet, wurde zwar durch dieses internationale Symposium zum 75. Geburtstag Alfred Schnittkes an der Hochschule für Musik und Theater Hannover einmal mehr nicht eindeutig beantwortet. Der wissenschaftliche Austausch selbst jedoch war geprägt von zwei der konstruktivsten Ideen, die Theorien der Postmoderne bereithalten, von Pluralität und Offenheit. Dies äußerte sich in einer großen Bandbreite von Inhalten und Referenten sowie in einer aufgeschlossenen Haltung der Teilnehmer gegenüber den ganz verschiedenen Ansätzen, zu denen der vorangegangene Call for papers angeregt hatte.

Die spezielleren Studien wurden durch grundlegende Beiträge von Jörn-Peter Hiekel (Dresden) und Dorothea Redepenning (Heidelberg) in einem größeren theoretischen Kontext verankert. Hiekel zeigte zunächst Ansätze auf, den Postmoderne-Begriff abseits der mit ihm oftmals verbundenen Polemik für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Inwieweit westliche Postmoderne-Konzeptionen überhaupt auf sowjetische Musik angewandt werden können, erörterte Redepenning – ein Problem, das im Laufe des Symposiums immer wieder aufgegriffen wurde.

Den kulturpolitischen bzw. alltäglichen Schwierigkeiten, mit denen Schnittke sich in der Sowjet-

union konfrontiert sah, widmeten sich drei Referenten im Einzelnen. So Christian Storch (Weimar), der sich mit einem Brief Schnittkes an die Redaktion der Zeitung *Sovetskaja Muzyka* aus dem Jahr 1961 auseinandersetzte. In diesem Brief und seiner Rezeption sah Storch bereits grundlegende Merkmale des späteren ästhetischen Diskurses um Schnittke, Edison Denisov und Sofia Gubaidulina angelegt. Der Historiker Boris Belge (Tübingen) zeigte die mehr oder weniger erfolgreichen Bemühungen des sowjetischen Komponistenverbands auf, dem Phänomen Schnittke, das die Vorgaben des Sozialistischen Realismus ins Wanken brachte, zu begegnen. Laut Graham Freeman (Toronto) resultiert Schnittkes polystilistische Ästhetik direkt aus den Lebensumständen in der Sowjetunion. Ausgehend unter anderem von Theorien Catherine Merridales und Michel Foucaults vertrat Freeman die These, dass die stilistische Zerrissenheit und Fragmentierung in Schnittkes Werk als Ausdruck der traumatischen Erfahrungen eines Sowjetbürgers zu verstehen sind.

Die Vielseitigkeit von Schnittkes Œuvre vermittelten die Beiträge, die sich auf einzelne Werke konzentrierten. Jean-Benoît Tremblay (Québec) lieferte eine Analyse von Schnittkes *Erster Symphonie*, die als Schlüsselwerk der Polystilistik gilt. Dabei differenzierte er verbreitete Sichtweisen auf Schnittke als einen ‚postmodernen‘ Komponisten. Die Kammermusik Schnittkes war durch das Referat Frederic Döhls (Berlin) vertreten, in dem er das *Klavierquintett* sowohl im Kontext von Postmoderne-Diskursen als auch im Zusammengang mit der Gattungsgeschichte beleuchtete. Nina Noeske (Hannover) stellte den Filmmusikkomponisten Schnittke vor, genauer gesagt seine Musiken zu Zeichentrickfilmen. Sie bereicherte dabei die musikwissenschaftliche Perspektive um die Analyse bildlicher und narrativer Filmelemente, die ein Pendant zu Schnittkes musikalischer Polystilistik darstellen.

Ein weiteres prägendes Thema des Symposiums bestand in der Schnittke-Rezeption durch Komponisten in verschiedenen Ländern bzw. dortigen ‚postmodernen‘ Tendenzen. Interessanter Nebeneffekt war in einigen Fällen die Auseinandersetzung mit Komponisten und Regionen, die nicht selbstverständlich zu den Gegenständen deutscher Musikwissenschaft zählen. Dies trifft insbesondere auf den lettischen Komponisten Imants Kalniņš zu, einen Zeitgenossen Schnittkes, über dessen *Vierte Symphonie* Lorenz Luyken (Hannover) referierte. Polnische Postmoderne-Strömungen beschrieb Bogumiła Mika (Cieszyn) und stellte Bezüge zur Rezeption Schnittkes etwa beim Warschauer Herbst her. Mit Peter Laki (Annandale-on-Hudson) richtete sich der Blick auf Ungarn: Er analysierte zwei explizite Schnittke-Bezugnahmen bei György Kurtág und stellte auf diese Weise interessante Parallelen der beiden auf den ersten Blick sehr verschiedenen Komponisten fest.

Auch deutsche Perspektiven kamen im Symposium nicht zu kurz. Welch unterschiedliche Hintergründe ‚postmoderne‘ Kompositionen allein im geteilten Deutschland hatten, erläuterte Beate Kutschke (Hongkong) anhand der Verwendung musikalischer Zitate in BRD und DDR. Nina Ermlich-Lehmann (Hamburg) brachte mit ihrem Vortrag zu Paul Dessaus Oper *Einstein* einen literaturwissenschaftlichen Ansatz ein, indem sie sich verschiedener Intertextualitätstheorien bediente. Mit der deutschen Schnittke-Rezeption beschäftigte sich Ulrike Böhmer und präsentierte Ergebnisse einer von ihr unter zahlreichen Komponisten durchgeführten Umfrage. Amrei Flechsig, neben Stefan Weiss Organisatorin des Kongresses, fügte dem im Symposium entstandenen Schnittke-Bild schließlich eine weitere Facette zu und stellte den geschickten Kompositionslehrer Schnittke in den Mittelpunkt ihres Beitrags.

Neben der Vielfalt der Themen und der – häufig jungen – Referenten bleibt die produktive Arbeitsatmosphäre des Symposiums in Erinnerung. Besonders erfreulich war auch das Interesse des Publikums. Ergänzt und abgerundet wurde das Symposium durch ein attraktives Rahmenprogramm. Eine Ausstellung, kuratiert von Jürgen Köchel und Holger Lampson von der Hamburger Alfred-Schnittke-Gesellschaft, zeigte Dokumente aus dem Leben des Komponisten. Zur motivierenden Atmosphäre trug mit zwei Konzerten schließlich das erstklassig besetzte Begleitprogramm der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik bei. Im Rahmen der musikvermittelnden Konzertreihe „zeit-lupe“ gab Stefan Weiss (Hannover) Erläuterungen zu Schnittkes *Konzert für Klavier und Streicher*, das anschließend von Ragna Schirmer und dem Hannover'schen Ensemble Musica e basta unter der Leitung von Thorsten Encke eindrucksvoll interpretiert wurde. Am folgenden Abend machte ein Kammerkonzert noch einmal die Vielseitigkeit von Schnittkes Schaffen deutlich.

Insgesamt kann das Symposium schon jetzt nur als Gewinn für die Schnittke-Forschung, aber auch in der Auseinandersetzung mit den verschiedensten Erscheinungen ‚postmoderner‘ Musik bezeichnet werden. Zudem hat es Perspektiven eröffnet, die zu weiteren Forschungen Anreiz geben. Der Kongressbericht soll in diesem Jahr erscheinen.

Schwerte, 11. bis 13. Dezember 2009:

„Gegen/Tenöre“

von Björn Dornbusch (Bonn)

Die Konferenz „Gegen/Tenöre“ an der Katholischen Akademie Schwerte widmete sich einem bis heute häufig missverstandenen Phänomen: dem sogenannten „Falsettgesang“ der Countertenöre. Dass das Falsett keinesfalls eine „falsche“ Stimme ist, sondern vielmehr als eine der vielen Ausdrucksmöglichkeiten menschlichen Singens zu verstehen ist, sollte dargestellt werden.

Countertenöre begegnen uns im aktuellen Konzertbetrieb einerseits mit dem Repertoire der Kastraten des 17. und 18. Jahrhunderts, andererseits in der zeitgenössischen Musik. Der große Unterschied liegt darin, dass das Falsett als Ersatz der Kastratenstimme irreführend ist. Sein Auftreten in der ‚historisch informierten Aufführungspraxis‘ ist der Forderung des Marktes geschuldet und keinesfalls historisch begründet. In den Opern Georg Friedrich Händels z. B. war der Einsatz von Countertenören keinesfalls vorgesehen (Arnold Jacobshagen, Köln). Ganz anders sieht deren Verwendung in der ‚Neuen Musik‘ aus: Hier schätzen Komponisten, wie die an der Podiumsdiskussion beteiligte Isabel Mundry (Zürich), ihr breites Stimm-Spektrum. Kai Wessel (Köln/Wien), als aktiver Countertenor Mitveranstalter der Konferenz, gab dazu Einblicke in seine Erfahrungen aus dem Musikbetrieb und berichtete von großen Akzeptanzschwierigkeiten noch in den 1980er-Jahren. Gründe hierfür suchten Ulrich Linke (Essen) und Anno Mungen (Bayreuth) in den Ansätzen der Gender- und Queerstudies, indem sie das gesellschaftliche Denken über die Verbindung von Stimme und (Geschlechts-) Identität reflektierten.

Dass dies schwer zu verallgemeinern ist, ließ sich aus dem Beitrag des Musikethnologen Raimund Vogels (Hannover) erfahren: Im allgemeinen Kulturvergleich sei Männlichkeit keineswegs mit einer tiefen Stimme gleichzusetzen. Vielmehr gelte ein möglichst großes Stimmspektrum als „maskulin“. Neue Einblicke lieferte der Musik-Mediziner Bernhard Richter (Freiburg), der mithilfe neuester technischer Mittel den anatomischen Unterschied zwischen unausgebildeter und professioneller männlicher Altstimme veranschaulichte. Allerdings zeigte sich trotz der qualitativen Ergebnisse die Schwierigkeit der Differenzierung. Er verwies auf die Uneinigkeit in der Bezeichnung und Unterscheidung der Stimmregister.

Diese Problematik wurde ergänzt durch historische Erläuterungen. Die Veranstalterin Corinna Herr (Bochum/Schwerte) führte unterschiedliche Zeugnisse zur Akzeptanz bzw. Ablehnung des Falsetts ins Feld. Dass der Contratenor ursprünglich keinesfalls eine männliche Falsettstimme war, bewies Thomas Schmidt-Beste (Bangor/Wales). Der „Gegentenor“ sei im 15. Jahrhundert nur die Gegenstimme zum maßgebenden Tenor gewesen. Eine festgeschriebene Lage gab es nicht. Richard Wistreich (Manchester) wiederum verwies darauf, dass hohe Männerstimmen in der säkularen Musik der italienischen Spätrenaissance grundsätzlich üblich waren. Dabei wurde weder das Falsett noch die Kastratenstimme als unnatürlich empfunden, eher noch die Frauenstimme.

Laut Peter Giles (Großbritannien) würden hohe Männerstimmen in Großbritannien – möglicherweise aufgrund der 1400-jährigen Chortradition – nicht als unmännlich erachtet. Anders sei dies in den USA, wo die Falsettstimme eine „homosexuelle“ Konnotation transportiere und deshalb in Chören unüblich sei. Wie unterschiedlich Tenöre des 19. Jahrhunderts hohe Töne erreichten, schilderte Thomas Seedorf (Karlsruhe). Olivier Bara (Lyon) betrachtete den Mythos des hohen Brust-Cs des Tenors Duprez und stellte die ästhetischen Veränderungen in den Kontext des sich wandelnden Männlichkeitsbildes im 19. Jahrhundert. Einblicke in die Besetzungspraktiken seit dem 17. Jahrhundert lieferte Kordula Knaus (Graz). Sie stellte unterschiedliche Gründe für die männliche

Besetzung von Frauenrollen vor. Stefan Drees (Münster/Essen) schloss mit Einblicken in die Arbeit Olga Neuwirths, bei der der Counter als „vokale Chiffre für die allgemeine klangliche Artifizialität der Musik“ fungiere.

Konferenzübergreifend leitete sich die allgemeine Überlegung ab, ob nicht die Artifizialität der Musik bzw. Stimmlichkeit durchaus auf die Künstlichkeit des Nachdenkens über das Geschlecht an sich verweisen kann.

Zwickau, 21. bis 24. Januar 2010:

„Robert Schumann – Musik und Dichtung“

Von Hrosvith Dahmen, Zwickau

Zum Schumann-Jubiläumsjahr veranstaltete das Robert-Schumann-Haus die umfangreichste seiner bisher zwanzig wissenschaftlichen Arbeitstagen zu Fragen der Schumann-Forschung. Aus den spezifischen literarischen Einflüssen seit der frühen Jugend sollte die besondere literarische Prägung musikalischer Werke Schumanns erklärt werden.

Eberhard Möller (Zwickau) ging der Frage nach, welche Werke Robert Schumann am Zwickauer Theater gehört hat oder hätte hören können. Mathias Wendt (Düsseldorf) und Felicitas Marwinski (Weimar) näherten sich aus grundsätzlich verschiedenen Blickwinkeln dem Buchverlag von Vater August Schumann. Die schulhistorischen Voraussetzungen der (nicht nur) literarischen und sprachlichen Bildung Schumanns schilderte Ulrich Tadday (Bremen). Gerd Nauhaus (Zwickau) beschäftigte sich mit dem vergessenen romantischen Dichter Ernst Schulze; Arnfried Edler (Hannover) widmete sich Schumanns Novellenlektüre in den 1830er-Jahren. Schumanns Gedicht- und Notizsammlung *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* stellte Ute Bär (Zwickau) vor. Kontrovers diskutiert wurden die Thesen Helmut Loos' (Leipzig) zu den literarischen Phantasien des jungen Schumann, besonders im Hinblick auf eine etwaige Wissenschaftsfeindlichkeit Schumanns. Joachim Draheim (Karlsruhe) erwies anhand von Vergleichen die Qualität der Übersetzungen antiker Dichtungen durch Schumann. Phänomene der Literarizität in Schumanns Briefen untersuchte Thomas Synofzik (Zwickau). Bernd Kortländer (Düsseldorf) präsentierte umfassende Neuerkenntnisse zu Schumanns Projekt einer komischen Oper über Till Eulenspiegel. Schumanns musikkritische Texte in der *NZfM* betrachtete Florian Edler (Berlin). Jon W. Finson (Chapel Hill/USA) beleuchtete die Textquellen der Byron-Gesänge op. 95, Isabell Brödner (Leipzig) die Textgenese von Schumanns *Manfred*. Harald Krebs (Victoria/Kanada) erläuterte die deklamatorischen Besonderheiten in den Kulmann-Liedern op. 104. Märchenhaftes suchte Sylvine Delannoy (Versailles/Frankreich) in Schumanns Instrumentalwerken für Bratsche. Ein wegen Erkrankung nur verlesener Beitrag von Armin Koch (Düsseldorf) untersuchte das Verhältnis von literarischer Vorlage und musikalischer Umsetzung in den Konzertouvertüren Schumanns und Mendelssohns.

Die stereotypen Geschlechterrollen bei Schumann und Chamisso analysierte Rufus Hallmark auf neue Weise (New Jersey/USA), während sich Kazuko Ozawa (Krefeld) Schumanns Beziehungen zu Dichterinnen widmete. Der *Eichendorff-Liederkreis* und seine eventuell der Wiener Zensur geschuldete Erstfassung standen im Mittelpunkt der Betrachtungen von Michael Heinemann (Dresden). Rebecca Grotjahn (Detmold) legte überzeugende Argumente für die Zyklicität der *Myrthen* vor. Schumanns Beziehungen zum schwäbischen Dichter Eduard Mörike untersuchte Wolfgang Seibold (Waldbronn). Pionierarbeit leistete Herbert Schneider (Mainz) mit umfangreichen Vergleichen unterschiedlicher italienischer und französischer Übersetzungen Schumann'scher Lieder. Reinhard Kapp (Wien/Österreich) gab Antworten auf die Frage, was „Poesie in der Musik“ sei. Werktiteln, Gattungsbezeichnungen und Vortragsanweisungen widmeten sich mit unterschiedlichen Ansätzen Joseph A. Kruse und Michael Beiche (beide Düsseldorf). Schumanns Kontrapunktstudien bei Jean Paul ging Martin Geck (Witten) nach, und Hansjörg Ewert (Würzburg) näherte sich den vielschichtigen literarischen Bezügen der *Kreisleriana* op. 16. Phänomene des Tempo rubato in Schumann-Liedern analysierte Sezi Sezkir (Ithaca/USA). Eine Brücke ins 20. und 21. Jahrhundert

schlug abschließend John C. Tibbetts (Kansas/USA) mit der Vorstellung und Kritik verschiedener älterer und neuerer Schumann-Filme.

Vier begleitende Konzerte brachten u. a. Uraufführungen eines Schumann-Duetts und zweier unbekannter Chorlieder. Die Beiträge der Tagung werden in Band 11 der *Schumann-Studien* dokumentiert.

Köln, 27. bis 30. Januar 2010:

„Stockhausen 2010“

von Gerardo Scheige, Köln

Knapp mehr als zwei Jahre nach dem Tod von Karlheinz Stockhausen (1928–2007) veranstalteten das Musikwissenschaftliche Institut und das Collegium Musicum der Universität zu Köln einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongress (gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft), in dem diverse Aspekte des Œuvres Stockhausens erörtert wurden, um seine musikhistorische Position am Ende des ersten Jahrzehntes des 21. Jahrhunderts neu reflektieren und vertonen zu können.

Zur festlichen Eröffnung sprachen im Musiksaal der Prodekan der Philosophischen Fakultät Walter Pape (Köln), Christoph von Blumröder (Köln) und der Universitätsmusikdirektor Michael Ostrzyga (Köln). Christoph von Blumröder thematisierte in seiner Rede die sieben Besuche, die Stockhausen dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln zwischen 1997 und 2003 abstattete, um sich intensiv am musikologischen Diskurs zu beteiligen und das kulturelle Leben der Universität mit zahlreichen Konzerten elektroakustischer sowie instrumentaler Musik zu bereichern. Hinsichtlich der vier begleitenden Abendkonzerte erläuterte Michael Ostrzyga die vorgenommene Auswahl, die sowohl frühe, mittlere als auch späte Kompositionen enthielt.

In den von Albrecht Riethmüller (Berlin) geleiteten musikwissenschaftlichen Vorträgen sowie in dem als Diskussionsrunde konzipierten Panel wurden sowohl das ästhetische Denken Stockhausens als auch die von ihm daraus unmittelbar abgeleiteten musikalischen Umsetzungen verhandelt. Die unter dem Titel „Aspekte des Gesamtwerkes“ zusammengefassten Beiträge des zweiten Tages beleuchteten verschiedene kompositionsübergreifende Faktoren, wie beispielsweise den Werkbegriff (Rudolf Frisius, Karlsruhe), das Moment der Aleatorik (Iannis Papachristopoulos, Köln), den Tod (Gerardo Scheige, Köln) und die Einflüsse des *Urantia Book* auf die Konzeption des *Licht-* sowie des *Klang-Zyklus* (Thomas Ulrich, Berlin).

Die Beiträge des dritten Tages beschäftigten sich dezidiert mit elektroakustischen Kompositionen. Dabei wurde der bislang postulierte Antagonismus zwischen Paris und Köln erneut aufgegriffen, überdacht und relativiert (Christoph von Blumröder), kompositorische Prinzipien des Werkes *Telemusik* erläutert (Marcus Erbe, Köln), Luciano Berios Konzept der Transkriptivität mit Stockhausens Intermodulationsbegriff verglichen (Tobias Hünermann, Köln) sowie Stockhausens letztes elektronisches Stück *Cosmic Pulses* detailliert analysiert (Leopoldo Siano, Cremona).

Die mit „Stockhausen heute“ betitelte Gesprächsrunde vereinte drei Musikwissenschaftler (Dietrich Kämper, Köln, Ralph Paland, Köln und Paul Miller, Denver) und den langjährigen Interpreten Intuitiver Musik Michael von Hintzenstern (Weimar). Ausgehend von unterschiedlichen Prämissen wurde dabei die Bedeutung der Figur Stockhausen für die musikalische Landschaft des 20. Jahrhunderts diskutiert, um seinen aktuellen Einfluss und seine internationale Stellung abzuwägen.

Während der Kammerchor der Universität zu Köln am ersten Abend die 1950 entstandenen Werke *Chöre für Doris* und *Choral* unter der Leitung Ostrzygas aufführte, spielten Friedrich Gauwerky (Violoncello) und Martin Herchenröder (Orgel) Formelkompositionen der 1970er-Jahre: *Tierkreis*. *12 Melodien der Sternzeichen* (1974/75) und *In Freundschaft* (1977). Im zweiten Konzert, welches in Kooperation mit ON – Neue Musik Köln als Teil der Reihe „Schlüsselwerke der Neuen Musik“ stattfand, konnten alle vier Regionen der *Hymnen. Elektronische und Konkrete Musik* (1966/67) gehört werden. Das Programm des dritten Abendkonzertes vereinigte drei elektroakustische Werke:

Gesang der Jünglinge (1955/56), *Telemusik* (1966) und die Kölner Erstaufführung von *Cosmic Pulses* (2006/07). Das vom Vokalduo Transverbal (Michael Vetter und Natascha Nikeprelevic) dargebotene Abschlusskonzert, zu dem Vetter einen Einführungsvortrag hielt, bestand aus einer von den Interpreten erarbeiteten integralen Fassung der Komposition *Pole für 2* (1969/70).

Göttingen, 29. Januar 2010:

**„Celebrating difference, promoting division?
Religion, culture, and conflict in Northern Ireland and former Yugoslavia“**

von Christian Storch und Cornelia Nuxoll, Göttingen

Die im Rahmen der Exzellenzinitiative an der Georg-August-Universität Göttingen etablierte Nachwuchsgruppe „Musik, Konflikt und der Staat“ unter der Leitung von Morag-Josephine Grant untersucht, wie Musik zur Verstärkung oder Verlängerung von insbesondere bewaffneten Konflikten Verwendung findet. In diesem Zusammenhang organisierte die Forschergruppe in den Räumen des neu geschaffenen Lichtenberg-Kollegs und mit dessen Finanzierung einen internationalen Workshop.

Ziel dieses Workshops war, die Bedeutung kultureller Praktiken in musikalischer Hinsicht innerhalb von Konfliktsituationen gegenüberzustellen. Der Nordirland-Konflikt und der Zerfall Jugoslawiens stellen zwei zentrale Konfliktherde in der jüngeren Geschichte Europas dar, die beide aus unterschiedlicher kulturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet wurden. In beiden Konflikten spielten tatsächliche und vorgeschobene religiöse Differenzen innerhalb und zwischen den beteiligten Gruppen eine wesentliche Rolle. Eine wichtige Frage ist deshalb, in welchem Maße die Konflikte eigentlich „religiös“ motiviert waren.

So gab Dominic Bryan (Belfast) einen Einblick in die Tradition von Wandgemälden in der Shankill Road in Belfast, die vorwiegend von Protestanten bewohnt wird. Bryan zeigte anhand dieser Gemälde den Unterschied zwischen einzelnen paramilitärischen Gruppen auf. Darauf aufbauend betrachtete Jackie Witherow (Belfast) das Phänomen protestantischer Marching Bands, deren Tradition innerhalb Nordirlands weit zurückreicht und die in den letzten Jahren zahlreicher geworden sind, dies aufgrund der zunehmenden Zurückweisung terroristischer Aktivitäten und einer neuartigen Hinwendung zu kulturellen Ausdrucksformen religiöser und politischer Zugehörigkeit. Von staatlicher Seite wird zunehmend versucht, durch Förderprogramme die frühere finanzielle Abhängigkeit vieler Marching Bands von paramilitärischen Gruppen zu überwinden und dafür musikalische Aspekte in den Vordergrund zu rücken.

Svanibor Pettan (Ljubljana) veranschaulichte die ethnischen Konflikte im zerfallenden Jugoslawien mit einem Blick auf die Musik der Roma, die sinnbildlich steht für die Komplexität musikalischer Verflechtungen in der Region. Dabei standen die Roma von allen Seiten unter Verdacht, aufgrund ihrer kulturellen Heterogenität mit der jeweils verfeindeten Partei zu kollaborieren. Dies äußerte sich u. a. darin, dass während des Krieges die Roma ihr musikalisches Repertoire um „neutrale“ Elemente erweiterten, während Serben und Albaner sich mehr und mehr auf „nationale“ Klänge und Idiome konzentrierten. In einigen Fällen in Südserbien jedoch wurden Roma-Musiker von serbischen Nationalisten bezahlt, um nationalistische Lieder zum Jahrestag der Schlacht im Kosovo zu spielen. Ironischerweise basiert mindestens eines dieser traditionellen Lieder auf türkischen Melodien.

Die abschließende Diskussion, geleitet von John Sloboda und Rachel Beckles Willson (London), zeigte noch einmal die politische und soziale Dimension der besprochenen Konflikte auf im Hinblick auf die Bedeutung der Musik für die Kausalität von Konflikteruptionen. John Sloboda warf abschließend zu Recht die Frage auf, inwieweit man bei der Betrachtung dieser Phänomene auf herkömmliche musikwissenschaftliche Arbeitsweisen zurückgreifen kann, vor allem im Hinblick auf ästhetische Bewertungen von Musik vor dem Hintergrund von religiösem Extremismus, Rassenwahn und Völkermord.

Frankfurt am Main, 17. bis 20. Februar 2010:

„Medienwandel – Medienwechsel in der Editionswissenschaft“

von Andreas Münzmay, Bayreuth

„Drum hab ich mich der Magie ergeben, [...] / Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß / Zu sagen brauche, was ich nicht weiß“ – die 13. Internationale Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, ausgerichtet vom Frankfurter Goethe-Haus und dem Institut für deutsche Literatur der Universität Frankfurt, umkreiste die Frage, ob nicht mittels elektronischer Medien eine editorische Transparenz erreicht werden könne, die den interpretatorischen Charakter der Präsentation historischer Texte in Nichts auflöse. Könnte digitales Faksimilieren im Verbund mit hypertextueller Auszeichnung, Erläuterung und Verlinkung die faustische „Magie“ sein, die den Editor des Zwangs enthebt, selbst „mit saurem Schweiß“ etwas „sagen zu brauchen“? Und kann die Editorik so etwas überhaupt wollen? An der Tagung beteiligten sich Literatur- und Musikwissenschaft sowie Philosophie; nur über einiges kann hier berichtet werden.

Nachdem Ulrike Landfester (St. Gallen) den Editor als Mitautor installiert, Hartmut Vinçon (Darmstadt) den Status von Edition als „Inszenierung von Text“ festgehalten, Kurt Gärtner (Marburg) über die Mediengeschichte des Computers als Editionswerkzeug, Wilhelm Jacobs (München) über den medialen Status der Schrift und Thomas Bein (Aachen) über hybrid bucheditorisch-digitale Verfahren nachgedacht hatten, legte Rüdiger Nutt-Kofoth (Hamburg/Wuppertal) dar, wie digitale Editionsbedingungen dichotomische Entscheidungsparadigmen außer Kraft setzen: Multiperspektivität wird möglich, wo ‚herkömmliche‘ Editionen sich etwa zwischen diplomatischer und normalisierter Quellenübertragung oder zwischen textgenetischer und rezeptionsgeschichtlicher Zielsetzung entscheiden mussten. Patrick Sahle (Köln) warf mit der Frage nach der Objektivität des digitalen Kodes ein Problem auf, das den Metadiskurs über das Edieren noch beschäftigen dürfte, und Hans Walter Gabler (München) entwarf die Vision von Edition als offener digitaler Werkstatt.

Dass gerade auch die Musikwissenschaft zu editorischen Zukunftsfragen beiträgt, belegten die Plenarvorträge von Joachim Veit (Detmold) und Thomas Betzwieser (Bayreuth) ebenso wie Arbeitsberichte aus aktuellen digitalen Musikeditionsprojekten. Veit formulierte die These, wissenschaftliches Lesen sei ein nicht-lineares Lesen, dem digitale Präsentationsformen wie die u. a. für die *Weber-Gesamtausgabe* eingesetzte Software Edirom besonders entgegenkommen. Der „Sperrigkeit“, die entsteht, da hier eine weit höhere Zahl von Anmerkungen und Fassungen wiedergegeben werden kann, stünden flexible Möglichkeiten des Einblendens, Vernetzens und der Synopse gegenüber; Quantität könne so durchaus in neue Qualität umschlagen. Betzwieser fokussierte mit dem Melodram *Leonardo und Blandine* (1779) von Anton Zimmermann eine historische Quellensituation, die als Verbindung von literarischem Text, Notentext und einer das Schauspielerische dokumentierenden Bildserie eine multimediale editorische Präsentation geradezu herausfordert, bei der zudem die Fächer Musikwissenschaft, Germanistik und Theaterwissenschaft ineinandergreifen müssten. Peter Stadler (Detmold) problematisierte die Vorfestlegungen und Grenzen digitaler Kodierungen; was andererseits möglich wird, wenn Edieren auch als Kodieren begriffen wird, zeigten Anne Bohnenkamp (Frankfurt) und Fotis Jannidis (Würzburg) an der im Entstehen begriffene *Digitalen Faust-Edition* auf Basis der Kodierung nach dem Schema der Text Encoding Initiative (TEI) ebenso wie Christine Siegert (Bayreuth) und Johannes Kepper (Detmold), die am Beispiel der Anfossi'schen Arie „Vorreï punirti“ zeigten, dass es – obgleich erst seit allerjüngster Zeit die Music Encoding Initiative (MEI) zu TEI komplementäre und damit kompatible Musikkodierungsnormen erarbeitet – bereits heute im Ansatz möglich ist, komplizierteste Fassungsinterdependenzen präzise zu kodieren und mit flexiblen Umschaltmöglichkeiten wieder als Noten ausgeben zu lassen. Reinmar Emans (Bochum) regte am Beispiel Johann Sebastian Bachs eine Diskussion über „Fassungsprobleme und ihre Darstellungen in wissenschaftlichen Ausgaben“ an.

Stefanie Steiner, Christopher Graf-Schmidt und Stefan König (Karlsruhe) stellten den ersten Band der Edirom-basierten *Reger-Werk-Ausgabe* vor, die auch Kompositionsprozesse und Regers fast

kalligraphisches Schreiben visualisiert. Iacopo Cividini (Salzburg) ließ in den Stand der Textedition im Rahmen der *Digitalen Mozart-Ausgabe* blicken, in der verschiedenste Textformate von der diplomatischen Übertragung bis zur Neuübersetzung in Browser-Spalten nebeneinandergestellt werden sollen, und Eckard John und Tobias Widmaier (Freiburg) stellten „Die Konzeption des Historisch-kritischen Liederlexikons“ vor, wo unter der Maßgabe heutiger Bekanntheit liedhistorische Materialien ins Internet gestellt werden.

Ganz pragmatisch zeichnete sich als dringende gemeinsame ‚Baustelle‘ auch die Neujustierung der Verhältnisse zwischen Bibliotheken, Verlagen und Editionsinstiuten ab. Die Publikation der Beiträge ist geplant.

Magdeburg, 18. und 19. März 2010:

„Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur“

von Christine Klein, Halle an der Saale

Die im Zweijahresturnus veranstaltete internationale wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der diesjährigen 20. Magdeburger Telemann-Festtage nahm derzeit aktuell diskutierte Fragestellungen zu höfischer und städtischer Musikkultur im 18. Jahrhundert auf. Als Veranstalter der wiederum interdisziplinär konzipierten Tagung kooperierten in bewährter Weise das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung im Gesellschaftshaus der Landeshauptstadt Magdeburg, das Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Abteilung Musikwissenschaft, und die Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung).

In seiner Begrüßung umriss Carsten Lange (Magdeburg) unter Verweis auf Telemanns durchaus bewegtes Leben, pendelnd zwischen höfischem und städtischem Anstellungsverhältnis, das Anliegen der Konferenz, Unterschiede und Gemeinsamkeiten von aristokratischer und bürgerlicher Musikkultur im 18. Jahrhundert exemplarisch in den Blick zu nehmen sowie innovative Veränderungen für das Musik- und Geistesleben aufzuspüren.

Auf grundlegende Aspekte höfischer und städtischer Musikkultur in Deutschland im 18. Jahrhundert ging Erich Reimer (Staufenberg) im einleitenden Hauptreferat mit Bezug auf zeitgenössische Theoretiker wie Johann Mattheson, Johann Walther, Heinrich Christoph Koch und Johann Nikolaus Forkel ein. Im Einzelnen betrachtete er die Verschiedenartigkeit von Dienstverhältnissen im Kapellmeister- und im Kantorenamt und stellte nachfolgend der sich durch Exklusivität auszeichnenden Hofmusik das „öffentliche“ Konzert als wichtigste Institution städtischer Musikkultur entgegen.

Innerhalb ihrer konzentrierten Darstellung des Leipziger universitären Umfeldes der Telemann-Zeit konstatierte Eszter Fontana (Leipzig) das für die damalige Messestadt typische Zusammenwirken universitärer Musikausübung mit städtischen und bürgerlichen Institutionen wie Thomasschule, Stadtpfeiferei, Collegium musicum und Oper. Telemanns Zeit als Sorauer Hofkapellmeister von 1705 bis 1708 beleuchtete Klaus-Peter Koch (Bergisch-Gladbach) und verwies auf die größtenteils verschollenen Musikalienbestände der Sorauer Hauptkirche, einer wichtigen Pflegestätte von Telemann-Kantaten im 18. Jahrhundert. Am Beispiel des im Jahr 1709 für die Leipziger Oper komponierten *Narcissus* TVWV 21:5 von Georg Christian Lehms und Georg Philipp Telemann gelang Michael Maul (Leipzig) der Nachweis „bürgerlicher“ Bearbeitungspraxis ursprünglich höfischer Libretti, und über Beziehungen des Bayreuther Markgrafenhauses zum Musikdirektor Telemann referierte Rashid-Sascha Pegah (Würzburg).

Am Jahrgangsdruck *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien*, exemplifizierte Brit Reipsch (Magdeburg) den Rezeptionswandel des ursprünglich für den Eisenacher Hof komponierten Kantatenjahrgangs im höfischen, städtischen oder privaten Gebrauch. Auf musikalische Gedichte zu öffentlichen Anlässen am Beispiel politisch repräsentativer Texte von Barthold Heinrich Brockes ging Jürgen Rathje (Hamburg) ein und stellte Verbindungen zu hochgestellten höfischen und reichsstädtischen Adressaten fest.

Innerhalb der Beiträge, die das öffentliche Musikleben der Stadt Hamburg zur Telemann-Zeit thematisierten, erläuterte Dorothea Schröder (Hamburg) die Geschichte und Bedeutung der Glockenspiele, insbesondere an St. Petri, St. Nicolai und St. Katharinen, und demonstrierte das bewusst vom Komponisten angewandte Prinzip der Klangdeportage. Birgit Kiupel (Hamburg) wies erstmals auf die Problematik Oper und Prostitution hin und deckte sowohl offene als auch versteckte sexuelle Konnotationen im Umkreis der Hamburger Oper auf. Die Rolle der Passionsoratorien für den Beginn des bürgerlichen Konzertlebens im 18. Jahrhundert untersuchte Carsten Lange (Magdeburg) anhand der Telemann'schen *Brockes-Passion* TVWV 5:1 und des beliebten *Seligen Erwägens* TVWV 5:2 und ging dabei auf spezifische Umstände ein, die ein Heraustreten der Kompositionen aus dem privaten wie auch aus dem sakralen Raum und Kontext in die urbane öffentliche Sphäre beförderten. Ähnliches konstatierte Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) für Telemanns *Serenata auf den Tod Augusts des Starken* TVWV 4:7, welche weniger als Trauermusik, vielmehr als eine weltliche Gedenk-musik außerhalb jeden Zeremoniells in Nähe eines autonomen Kunstwerkes zu betrachten sei. Die Stadt als soziales Gefüge und Spannungsfeld nahm Wolfgang Hirschmann (Halle) in den Blick und thematisierte Konflikte zwischen dem Hamburger Senat und dem geistlichen Ministerium der Stadt anhand von Telemanns *Festmusik zur Einweihung der Großen St. Michaeliskirche* TVWV 2:12 von 1762. Unter soziologischem Aspekt betrachtete Martin Thrun (Frankfurt am Main) das „Stadtkonzert“ von Hofkapellen nach 1750, welches seiner Ansicht nach als Schauplatz eines Elite-Kompromisses zwischen Hof, Adel und Bürgertum zu gelten habe.

Mit Fragen der Distribution und Verbreitung der Telemann'schen Werke beschäftigen sich die beiden abschließenden Referate, so von Manuel Bärwald (Leipzig) zum Kopialienhandel des sächsischen Kantors Johann Caspar Dietel und von Peter Schmitz (Münster) zum Verleger Johann Gottlob Immanuel Breilkopf wie zur Entwicklung des deutschen Musikalienhandels im 18. Jahrhundert im Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Kommerz.

Im Resümee dankte Joachim Kremer (Stuttgart) im Namen der Tagungsleitung allen Referentinnen und Referenten, die dem interessierten Auditorium wesentliche Zugänge zur Tagungsthematik ermöglicht hatten, ebenso allen Verantwortlichen für inhaltliche und organisatorische Vorbereitungen. Die Ankündigung der Drucklegung des Tagungsberichtes verband er mit der Einladung, den konstruktiven interdisziplinären wissenschaftlichen Breitendialog auch künftig fortzuführen.

Dresden, 22. und 23. März 2010:

„Günter Raphael zum 50. Todestag“

von Sibylle Schwantag, Siegen

Günter Raphael (1903–1960) gehört zu jener Komponistengeneration, deren Werdegang von den Nationalsozialisten brutal unterbrochen wurde. Anfangs gefeiert, wurde er 1934 wegen seiner „halbjüdischen“ Herkunft aus dem Leipziger Konservatorium entfernt, wo er seit 1926 gelehrt hatte, und erldedete ab 1939 ein totales Berufsverbot. Er überlebte das ‚Dritte Reich‘ völlig zurückgezogen, „stumm“, immer wieder drangsaliert, in Meiningen, wo seine Frau Pauline Raphael den Lebensunterhalt der Familie mit Klavierstunden bestritt. Nach dem Krieg lehrte er in Duisburg, Mainz und schließlich als Professor an der Kölner Musikhochschule. Es gelang ihm jedoch nicht, an die Erfolge vor 1933 wieder anzuknüpfen; seine Kompositionsweise wurde als unzeitgemäß betrachtet. Sein Werk ist im Aufführungs- und im Schallplattenbereich heute gänzlich in den Hintergrund getreten.

Die von Matthias Herrmann (Dresden) konzipierte und geleitete Tagung an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden stellte sich die Aufgabe, Raphaels Werk durch Vorträge, Konzerte, Anhörung von Zeitzeugen und ein für den MDR aufgenommenes Roundtable-Gespräch aus der Vergessenheit zu heben. Dazu sollen auch die „Günter-Raphael-Tage“ beitragen, die vom 13. bis 19. Oktober 2010 in Meiningen stattfinden werden.

Maren Goltz (Meiningen) gab anhand des unveröffentlichten Briefwechsels Günter Raphaels mit Elsa Reger (1941–1949) einen detaillierten Einblick in die Drangsalierungen der Meininger Zeit

mit ihren charakteristischen Akteuren einer Diktatur, missgünstigen Funktionären und opportunistischen Freunden und Kollegen. Als Zeitzeugen berichteten u. a. Raphaels Nachfolger an der Kölner Musikhochschule, Wolfgang Stockmeier (Velbert), der Komponist Atli Heimir Sveinsson (Reykjavik) und Wilrich Hoffmann (Berlin).

Frederik Pachla (Husum), Vorsitzender der Christine-Raphael-Stiftung, die Raphaels Nachlass pflegt, zeigte anhand der Kammermusik die Entwicklung des Komponisten von der unter dem Einfluss Regers stehenden frühen Periode über die Ausprägung des eigenen Stils in der „stummen“ Periode bis hin zum „tonalen Zwölfton“ und der freien Tonalität der Nachkriegszeit; analoge Entwicklungen konstatierte Vitus Froesch (Mönchengladbach) im Bereich des geistlichen Chorwerks.

Diese drei Hauptphasen illustrierte das von Studierenden der Musikhochschule gestaltete Kammer- und Chormusikkonzert, in das Peter Benary (Luzern) einführte. Für das Verschwinden Raphaels aus dem Musikleben machte er folgende Gründe aus: den politisch unterbrochenen Werdegang, das Bewahren der Tradition, das Fehlen eines zentralen Repertoirestücks, Komposition insbesondere kirchenmusikalischer Werke, Verstreuung des Werks auf acht Verlage und schließlich die Beschleunigung des Musiklebens. Ob das Werk wieder sichtbar gemacht werden könne, sei offen; der „Bonus der Verfemung“ dürfe den klaren Blick nicht beeinträchtigen.

Hermann J. Busch (Siegen) stellte Stationen des Orgelwerks dar. Raphael orientierte sich an traditionellen Gattungen und Formen, verfremdete diese jedoch in „verstörter Stilkopie“ auf charakteristische Weise. Vom neoklassizistischen Gestus der frühen Werke verläuft die Linie über die Aufnahme kirchentonalen Elemente zu polytonaler und -modaler Klanglichkeit in der *Orgelsonate* op. 68 (1949). Matthias Herrmann (Dresden) zog eine Linie von der *Ersten Symphonie* des jungen Raphael, die 1926 durch Wilhelm Furtwängler im Leipziger Gewandhaus aufgeführt wurde, bis zur weit über den abendländischen Kulturraum hinausgreifenden späten *Chorsymphonie* „Von der großen Weisheit“ nach Laotse op. 81 (1955/56).

Mit der achtstimmigen Motette „Die Versuchung Jesu“ op. 35 (1934) aus dem Jahr der Entlassung und ihrem zeitgenössischen Bezug befasste sich Christfried Brödel (Dresden). Ekkehard Klemm (Dresden) führte analytisch in das *Zweite Violinkonzert* op. 87 (1960) ein, das als Höhepunkt der Tagung unter seiner Leitung in einer Aufführung durch das Sinfonieorchester und Solisten der Musikhochschule Dresden erklang. Eine Aufnahme mit Christine Raphael als Solistin wird beim Label cpo vorbereitet, wo bereits das sinfonische Werk verlegt ist.

Der von Matthias Hermann herausgegebene Tagungsband soll im Herbst im Druck erscheinen.

München, 8. bis 10. April 2010:

„Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts“

von Solveig Kirschner, München

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es zu zahlreichen Neu- und Weiterentwicklungen in vielen Musikinstrumentengattungen und auch bei den Holzblasinstrumenten. Jedoch konnten sich in vielen Orchestern ältere Bauformen noch lange halten und wurden erst allmählich durch die neu entwickelten Modelle ersetzt. Die von Sebastian Werr (München) geleitete und im Senatssaal der Ludwig-Maximilians-Universität ausgerichtete Tagung stellte sich der Aufgabe, die verloren gegangene Vielfalt an Bauarten zu präsentieren und die unterschiedlichen Ursachen für die gewandelten Anforderungen an Holzblasinstrumente von mehreren Seiten zu beleuchten.

Nach einer Begrüßung durch den Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts, Hartmut Schick, und einer Einführung durch den Tagungsleiter erörterte Erich Tremmel (Augsburg) die Unterschiede zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten im 19. Jahrhundert auf französischer und deutscher Seite. Er ging auf trennende und verbindende Faktoren ein, die zu den zum Teil gravierenden Abweichungen in der Bauart, aber auch zum Auftreten französischer Bauarten im deutschsprachigen Raum führten. Josef Focht (München) referierte über die bayerische Militärmusik und ihren Einfluss auf den Blasinstrumentenbau unter König Maximilian Joseph. In seinem Vortrag zu Wiener

Holzblasinstrumenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sprach Klaus Hubmann (Graz) über deren bauliche Besonderheiten, Klang und Spieltechnik, wobei er einen Schwerpunkt auf die Entwicklung der Wiener Lehrwerke für Holzbläser legte, die als wichtiges Zeugnis der damaligen Klangvorstellung und Griffmöglichkeiten gelten können.

Martin Skamletz (Bern) beleuchtete die Umstellung von der alten Flöte auf die Böhm-Flöte in Frankreich und untersuchte die Kompositionen und Lehrwerke der am Pariser Conservatoire unterrichtenden Professoren Jean-Louis Tulou und Louis Dorus, den wichtigsten Exponenten der beiden Bauarten. Henrik Wiese (München) informierte über die historischen Quellen zur Flötensonate *Undine* op. 167 von Carl Reinecke und betrachtete die Sonate aus biographischer Perspektive, um zu zeigen, in welchem Verhältnis der Widmungsträger Wilhelm Barge zu diesem Werk stand. Das Referat von James Koop (New York) gab Auskunft über die Rezeption der Fagotte von Jean Nicolas Savary jeune in England und wies den Einfluss der Instrumente des französischen Instrumentenmachers auf den dortigen Fagottbau nach.

Gunther Joppig (München) stellte anhand von Exemplaren aus seiner Privatsammlung, die auch angespielt wurden, anschaulich die Entwicklung der Kontrafagotte und verwandter Konstruktionen im 19. Jahrhundert dar. Heike Fricke (Berlin) schilderte die Vorzüge des von Iwan Müller entwickelten chromatischen Klarinetten-Modells, das der damals üblichen Vielzahl an Klarinetten Einhalt gebieten sollte, und beschrieb die Funktion der neu hinzugefügten Klappen. Thomas Reil (Uhingen) thematisierte die Anwendung des Ringklappen-Prinzips auf die Klarinette, das eine Erleichterung der Grifftechnik und eine Verbesserung der Akustik bewirkte. Über die Erfindung und Verbreitung des Heckelphons referierte Ann-Kathrin Zimmermann (Tübingen). Sie zeigte auch, welche Rolle es im Repertoire des beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem in der Musik Richard Strauss', gespielt hat.

Mit der Frage nach der Authentizität heutiger historischer Aufführungspraxis setzte sich Sebastian Werr (München) auseinander, indem er unter anderem die heutige Normierung des Stimmtons problematisierte. Klaus Aringer (Graz) legte die Entwicklung der Holzblasinstrumente des 19. Jahrhunderts anhand von Instrumentationslehren dar und veranschaulichte die länderspezifischen Bauweisen sowie die zögerliche Akzeptanz von Neuerungen. Den Schlussbeitrag lieferte Beatrix Darmstädter (Wien). Sie untersuchte den „Wiener Klangstil“ der Holzbläser am Wiener Hof um 1900 und präsentierte dazu Archivalien des Österreichischen Staatsarchivs und des Kunsthistorischen Museums Wien. Die Vorträge wurden durch zwei Konzerte bereichert.

Wien, 15. bis 17. April 2010:

„Musicians & Monuments: Tracing Composers' Memorial Iconography Through the Ages“

von Alexander Rausch, Wien

Die von der Kommission für Musikforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gemeinsam mit der Study Group on Musical Iconography der International Musicological Society veranstaltete Konferenz (Konzeption und Organisation: Björn R. Tammen) befasste sich mit der bisher vernachlässigten Thematik der Musikerdenkmäler im weitesten Sinn.

In einführenden Reflexionen über die Begriffsgeschichte von ‚monumentum‘ seit der Antike (Sigrid Jalkotzy-Deger), über Identitätspolitik als Orientierungssuche (Gernot Gruber) sowie über nationale, ideologische, touristische und synästhetische Aspekte (Björn R. Tammen) wurde das Spektrum der (musik-)historischen, medialen und kulturwissenschaftlichen Implikationen des Themas angedeutet.

Am Beginn der ersten Sektion („Genius loci“) zeigte der Kunsthistoriker Werner Telesko (Wien) anhand von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und Johann Strauss (Sohn), wie im Kontext des Denkmalkults der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert die Artefakte eine Emanzipation des bürgerlichen Selbstbewusstseins, nationale Kodierungen oder auch Aspekte der Persönlichkeit betonen. Erich Wolfgang Partsch (Wien) veranschaulichte in seinem

Referat über das erste Anton-Bruckner-Denkmal in Steyr, wie die Initiativen von Freunden und Verehrern sich vom ursprünglichen Plan eines Motivfensters in der Stadtpfarrkirche in Richtung auf ein 1898 enthülltes Monument im öffentlichen Raum verschoben, wobei patriotische und liberale Kreise über eine klerikale „Vereinnahmung“ triumphierten. Der Beitrag Peter Stachels (Wien) zur touristischen Vermarktung der „Musikstadt Wien“ durch Erinnerungsorte musste krankheitsbedingt entfallen; an seiner Stelle präsentierte Wolfgang Sandberger (Lübeck) bereits in der ersten Sektion das Deckengemälde der 1895 eröffneten Tonhalle in Zürich, auf dem Johannes Brahms (der zu diesem Anlass sein *Triumphlied* dirigierte) schon zu Lebzeiten in den Heroenkanon aufgenommen wurde, auch hier als Inszenierung einer „Ikonographie des kalkulierten Maßhaltens“.

Sektion II war Fallstudien (19./20. Jahrhundert) gewidmet. Im Chopin-Jahr untersuchte Dominika Grabiec (Warschau) die Ikonographie des polnischen Nationalkomponisten, die etwa in der Zerstörung des die melancholische Landschaft Masowiens assoziierenden Chopin-Denkmal im Łazienki-Park durch die Nationalsozialisten die Geschichte Polens reflektiert. Maren Goltz (Meiningen) beleuchtete die Aufträge des künstlerisch engagierten Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen an den Bildhauer Adolf von Hildebrand sowie die Innenausstattung des Meininger Theaters (u. a. Büsten von Otto Ludwig und Richard Wagner) und die Denkmäler im Englischen Garten (Johannes Brahms, Max Reger). Licia Mari (Brescia) dokumentierte die Ikonographie des Mantuaner Komponisten Lucio Campiani (1822–1914), die mit einer Daguerreotypie von 1865 einsetzt und mit weiteren Darstellungen an den autoritativen Meister auch als Organisten und Musikpädagogen erinnert.

Angesichts der Vielzahl an Denkmälern deutete Nada Bezi (Zagreb) den Komponisten der ersten Nationaloper und Operndirektor Vratoslav Lisinski (1819–1854) als „Gewinner“ der kroatischen Musikgeschichte, während der für das Zagreber Musikleben bedeutende Ivan Zajc (1832–1918) in der nationalen Erinnerung unterging. Laura Seddon (London) – ihr Manuskript wurde verlesen – griff aus den über 800 blauen Gedenktafeln („blue plaques“) im Londoner Stadtbild jene heraus, die auf Sängerinnen (die berühmteste darunter Jenny Lind) und eine Pianistin (Myra Hess) hinweisen, wobei die Tafeln in ihrer geschlechtsneutralen Formulierung den Genderaspekt unterdrücken.

In Sektion III („Bildnis – Porträt – Aura“) brachte zunächst Melanie Wald-Fuhrmann (Zürich) Beispiele für Musikerdarstellungen der griechischen Antike (Vasenmalereien, Statuen oder auch Pausanias' literarische Beschreibungen), die einen funktional zu verstehenden Denkmalbegriff nahelegen, bei dem es auf den wirkungsorientierten Vollzug der musikalischen bzw. des professionellen Musizierens ankam. Michele Calella (Wien) problematisierte verschiedene Aspekte musikalischer Autorschaft in Mittelalter und Renaissance in vermeintlich individualisierenden Bildnissen, indem er den Bogen von Musiktheoretikern an Mensurinstrumenten über den Typus des inspirierten Autors (Gregor der Große) bis hin zu den (in der Diskussion freilich differenziert erörterten) Miniaturen und Porträts eines Francesco Landini oder Oswald von Wolkenstein spannte. Donatella Melini (Triest) versuchte, die Chronologie der ikonographischen Zeugnisse Tartinis (Totenmaske, Kupferstich, Porträts und das vermutlich einzige authentische Bildnis in Triest) zu klären, wobei sie dessen Testament und einen Brief an den möglichen Auftraggeber für ein anonymes Porträt in Bologna, Padre Martini, heranzog. Walter Kreyszig (Saskatoon) bot einen Überblick über die Darstellungen Leopold Mozarts mit einem Vergleich der verschiedenen Auflagen der *Violinschule*, der Versionen von Louis de Carmonelles Aquarell sowie Johann Nepomuk della Croces Familienbildnis unter Berücksichtigung aufführungspraktischer Aspekte.

In Sektion IV („Apotheose und Parnass“) stellte Markus Grassl (Wien) den *Parnasse françois* (1732) des Évrard Titon du Tillet in den Kontext der Tradition der Galerien berühmter Frauen sowie der literarischen Parnasswerke im Grand Siècle, um so die Einträge zu Musikerinnen (im Fall von Élisabeth Jacquet de La Guerre mit einem Porträtmedaillon) zu untersuchen. Daran anknüpfend analysierte Florence Gétreau (Paris) das Grabmal Henry Du Monts, das ursprünglich in der Pariser Pfarrkirche Saint-Paul an den Hofkomponisten Ludwigs XIV. erinnerte, von Titon du Tillet beschrieben wurde und außer einer Orgel und einer Basse de viole auch das Notenincipit einer (verschollenen) Motette nach Psalm 136 zeigt. Andrea Cardone (Trient) behandelte die Sammlung von Musikerporträts im Museum des Konservatoriums San Pietro a Majella in Neapel, dessen Bibliothekar Francesco Florimo sich um bildliche Repräsentation bemühte und (neben der Instru-

mentensammlung) das Projekt einer nationalen Musikgeschichte Neapels von den Anfängen bis ins Ottocento verfolgte.

Die „Grenzüberschreitungen“ der Sektion V boten zunächst mit dem Vortrag Evgeniya Lianskaya-Linigiers (Wien) Einblicke in die Ikonographie der häufig mystifizierten Symbolfigur Dmitri Schostakowitsch (dessen Symphonien als immaterielle Denkmäler verstanden wurden und werden) und des 2009 in Moskau mit einem Grabstein (mit Kreuz) gewürdigten „Grenzgängers“ Alfred Schnittke. Björn R. Tammen stellte die „Utopie eines Denkmals“ vor: ein lauschendes Paar vor einer die Instrumentalmusik symbolisierenden Harfe als Monument für Richard Strauss in Wien von 1955/58, eine den eigentlichen Auftrag der Stadt Wien unterlaufende Anspielung auf den *Rosenkavalier* des politisch links orientierten Bildhauers Siegfried Charoux.

Abschließend diskutierte Tomi Mäkelä (Halle-Wittenberg) die omnipräsente Verherrlichung Jean Sibelius' in Finnland, auch als Selbstinszenierung auf auratischen Fotos, neben der Erinnerung an Fredrik Pacius, den Schöpfer der Nationalhymne, und der offiziellen Inszenierung des zeitgenössischen Komponisten Einojuhani Rautavaara. Die jeweiligen Medien und Instrumentalisierungen wurden dabei mit Fragestellungen differenziert, welche für die Konferenz insgesamt themen- und impulsgebend waren.

Abgerundet wurde das Programm durch eine Präsentation des jüngsten Bandes (Vol. XXIII) des Jahrbuchs *Imago Musicae* durch deren Senior Editor und derzeitigen Präsidenten der International Musicological Society Tilman Seebass (Innsbruck). Eine Veröffentlichung der Beiträge ist geplant.

Leipzig, 22. bis 24. April 2010:

„Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung“

von Ulrike Thiele, Ruprecht Langer und Nicole Waitz, Leipzig

Im Schumann-Jahr 2010 gibt es der Ehrungen viele anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten. Eine wichtige Station unter den Schumann-Städten bildete im April Leipzig: als Stadt, in der Robert Schumann sein ungeliebtes Jurastudium aufnahm und nicht nur zur Musik, sondern auch zu seiner Clara fand. Diese Beziehung stellten gleich zu Beginn der von Helmut Loos initiierten internationalen Konferenz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig drei Referenten in den Fokus ihrer Vorträge: Während Constantin Floros (Hamburg) seine These veranschaulichte, dass Schumanns Musik in hohem Maße autobiographisch und vor allem durch die Beziehung zu Clara geprägt ist, lieferte Nancy B. Reich (New York) einen umfassenden Überblick über Claras Leben bis zur Hochzeit. Rebecca Grotjahn (Paderborn/Detmold) führte beide Figuren wieder zusammen und beleuchtete aus der Perspektive der Gender-Forschung die Bedeutung von Zyklichkeit und Autorschaft im *Liebesfrühling* op. 37 von Clara und Robert Schumann. Der Blick auf das Weibliche wurde von Rufus Hallmark (New York) auf die literarische Grundlage für Carl Loewes und Schumanns Vertonungen von *Frauenliebe und -leben* gelenkt, vor allem auf Amadeus Wendts *Bilder des weiblichen Lebens*, die als Vorbild für Chamisso's Zyklus gedient haben könnten.

Angesichts des Auftaktreferats von Gerd Nauhaus (Zwickau), der die poetische Ader des Primaners Schumann und dessen Wissen um die innige Verwandtschaft von Poesie und Tonkunst hervorgehoben hatte, erschien Folke Bohlins (Lund) Ansatz, den literaturwissenschaftlichen Begriff der Intertextualität auf Musik anzuwenden, umso naheliegender. Auch der Vortrag von Michael Heinemann (Dresden) über einen möglichen Synergieeffekt zwischen Philosophie und Musik am Beispiel eines Texts von Gilles Deleuze machte deutlich, dass sich Schumann als interdisziplinäres Forschungsobjekt eignet. Der politische Schumann war Thema sowohl von Ulrich Tadday (Bremen), der das *Patriotische Lied* WoO 5 im Kontext des deutschen Nationalismus verortete, als auch von Jon Finson (North Carolina) in seinem Referat „Schumann, der Antisemitismus und die *Drei Gesänge aus Lord Byrons Hebräischen Gesängen*“. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) näherte sich diesem Werk auf anderem Wege, indem er der Frage nach religiösem „Byronismus“ in verschiedenen Vertonungen der *Hebrew Melodies* durch Schumann, Joseph Joachim, Carl Loewe und Max Bruch nachging.

Der zweite, primär werkanalytische Teil der Konferenz begann mit Michael Strucks (Kiel) Überlegungen, ob Schumanns singuläre *Variationen* Es-Dur WoO 24 als vollständiges Werk betrachtet werden können. Der von ihm akzentuierte Aspekt des Tempos spielte – neben der Klangfarbe – auch eine zentrale Rolle bei Thomas Synofzik (Zwickau), der 170 Jahre Aufführungsgeschichte der *Frühlingssymphonie* B-Dur op. 38 an zahlreichen Klangbeispielen pointiert zusammenfasste. So gelang über die Betrachtung der Rezeption ein Brückenschlag zu Damien Ehrhardt (Paris) und Bodo Bischoff (Berlin), die über Netzwerke zwischen Paris und Leipzig bzw. über den Gebrauch der Begriffe ‚bizarr‘, ‚grell‘ und ‚barock‘ in Lexika des 18. und 19. Jahrhunderts referierten. Wolfgang Steinbeck (Köln) legte dar, wie im 4. Satz der *Rheinischen Symphonie* Es-Dur op. 97 das Zuhören explizit zum Gegenstand des musikalischen Geschehens gemacht wird. Stefan Keym (Leipzig) zeigte an der *Klaversonate* fis-Moll op. 11 und der *Vierten Symphonie* d-Moll op. 120, dass die entscheidende Phase der „per aspera ad astra“-Dramaturgie in Schumanns mehrsätzigen Mollwerken meist im Kopfsatz liegt und zum Teil erhebliche Konsequenzen für die Sonatenform hat.

Wie ein roter Faden zog sich die Kategorie des „Poetischen“ durch die Vorträge. Hans-Joachim Köhler (Leipzig) erläuterte anschaulich Schumanns Umgang mit dem Kontrapunkt, der als „leere Hülle“ Träger der poetischen Aussage sei. Renata Suchowiejko (Krakau) verteidigte Schumanns Fähigkeit, trotz schwerer Depression in seinem *Violinkonzert* d-Moll WoO 23 „reine Poesie“ zu schreiben. Helmut Loos (Leipzig) erklärte, wie diese Kategorie gar in die Sphären der Religion gehoben wurde, da Musik eben kein Schoßkind der Logik, sondern vielmehr eine Annäherung an das transzendente Unendliche darstelle.

Den letzten Konferenztag eröffnete Matthias Wendt (Düsseldorf) mit der heiteren Seite von Schumanns Persönlichkeit, indem er durch zahlreiche Zitate, vor allem aus den Brautbriefen, dem vorherrschenden Bild des melancholischen und introvertierten Komponisten einen scherzenden „Bierpamphletikus“ entgegenstellte. Dem in Schumanns Werk verarbeiteten Zeitgeist widmete sich Kazuko Ozawa (Düsseldorf). Sie legte dar, dass das Zitat der *Marseillaise* im *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (1839) kein politisches Statement, sondern lediglich eine Reflexion der in Wien erlebten Karnevalsereignisse war, wobei wohl das *Marseillaise*-Zitat im *Paris-Walzer* von Johann Strauss Vater als Inspiration gedient habe. Die kürzlich aufgetauchte Stichvorlage zu Robert Schumanns Ballade *Belsazar* op. 57 bot Bernhard R. Appel (Bonn) Anlass dazu, ausgehend von einer Quellenübersicht zu diesem Werk einen Einblick in Schumanns Schaffensweise zu geben.

Mit ihrem Referatstitel „Darf man das? – Robert Schumann als Filmheld“ thematisierte Beatrix Borchard (Hamburg) den Konflikt zwischen Kunst und Wissenschaft, den ein Film mit historischem Sujet – wie z. B. *Geliebte Clara* – als Kunstobjekt in sich birgt und wie er die öffentliche Wahrnehmung historischer Personen wie Clara und Robert Schumann prägen kann. Peter Andraschke (Gießen) spürte anhand von Werken Dieter Schnebels und Mauricio Kagels der Aktualität Schumanns in der Neuen Musik nach. Schumanns Rezeption in Russland um 1900 stellte Olga Lossewa (Moskau) am Beispiel von *Genoveva*-Aufführungen dar. Die weiteren Referenten zur Rezeptionsgeschichte konnten aufgrund des durch die Aschewolke des isländischen Vulkans bedingten Flugverbots leider nicht persönlich anwesend sein, stellten ihre Referate aber den Konferenzteilnehmern in schriftlicher Form zur Verfügung. Luba Kyyanovska (Lviv) verglich die Schumann-Rezeption in Galizien vor und nach der sowjetischen Periode. Roe-Min Kok (Montreal) gab einen Überblick über die nordamerikanische Schumann-Forschung der letzten 150 Jahre. Laura Tunbridge (Manchester) skizzierte die englische Schumann-Rezeption um 1900 und regte dabei eine Neubewertung von Schumanns späten Werken an mit Bezug auf den dramatischen Stil in den *Szenen aus Goethes Faust*. Eine Aufführung dieses selten zu hörenden Werks im Leipziger Gewandhaus ergab einen eindrucksvollen künstlerischen Kontrapunkt zu der Konferenz.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

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

Nachtrag Sommersemester 2009

Kassel. PD Dr. Kadja Grönke: S: Einführung in die Musikwissenschaft – an Beispielen aus der Wiener Klassik – S: Gaetano Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor*. Formen der Annäherung – S: Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde* – S: Crashkurs Musikgeschichte.

Nachtrag Wintersemester 2009/2010

Kassel. PD Dr. Kadja Grönke: S: Musikinstitutionen in Kassel, mit Exkursionen – S: Musik und Romantik.

Nachtrag Sommersemester 2010

Bremen. Prof. Dr. Clemens Wöllner: S: Grundfragen der Musikästhetik – S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – S: Musik und Sprache – S: Sozialpsychologie des Musikgeschmacks (gem. mit Friedemann Lenz) – S: Qualitative und quantitative Methoden der Musikforschung (gem. mit Friedemann Lenz).

Frankfurt am Main. PD Dr. Martin Thrun: Musikkritik in Geschichte und Gegenwart – S: Einführung in die Musikwissenschaft (unter besonderer Berücksichtigung der „Vorklassik“) – S: Werkkommentar und -analyse. Vom Notentext zum eigenen Text – HS: Bauten für Musik. Architektur, Musik und Gesellschaft.

Freiburg. Prof. Dr. Rainer Bayreuther: Die Geschichte des Fachs Musikwissenschaft von den Anfängen bis 1945 – HS: Die Musik der Olympiade von 1936 – S: Das geistliche Konzert bei Schein und Schütz – S: Musik und Sprache – Musik als Sprache. □ Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts – HS: Die Chansons Gilles Binchois' (gem. mit Prof. Ludwig Holtmeier) – S: Gustav Mahlers 1. Sinfonie. □ Stefan Häussler M. A.: S: Lektürekurs. Historische Akustik I. Antike und Mittelalter – PS: John Cage und Fluxus (gem. mit Dr. Hans-Peter Hagmann). □ Nathalie Meidhof: S: Frédéric Chopin: Aspekte seiner Musik. □ Dr. Matteo Nanni: S: Metrische Analyse mittelalterlicher Musik. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Lyrik – Lyrikvertonung.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Janina Klassen: S: Musik-Bewegung-Maschine.

Kassel. □ PD Dr. Katja Grönke: S: Franz Schubert: Komponieren an der Grenze – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Praxis des musikwissenschaftlichen Arbeitens.

Wintersemester 2010/2011

Augsburg. Stefanie Bilmayer-Frank M. A.: S: Musik & Politik: Die französische Oper zwischen Revolution und Napoleon. □ Hans Ganser M. A.: S: Musikalische Paläographie. □ Erwin Herthenstein: S: Musik und Literatur im Werk von Leoš Janáček. □ PD Dr. Johannes Hoyer: S: Musikwissenschaft in Museen – Mozart- und Bach-Söhne – S: Jugendstil und Musik – S: Analyse – Ü: Musikwissenschaftliche Grundkenntnisse – S: Analyse III. □ Prof. Dr.

Franz Kördle: Musikgeschichte im Überblick (17.–20. Jahrhundert) – S: Analyse II – S: Musik in Filmen von Alfred Hitchcock – S: Musik auf Bildern.

Basel. Dr. Nils Grosch: Ü: Das Bühnenschaffen von Stephen Sondheim. □ PD Dr. Martin Kirnbauer: S: Peripherie und Zentrum in der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts – Ü: Sebastian Virdungs *Musica getutsch* (Basel 1511) – Basler Lehrschriften zur Musik um 1500. □ Dr. Dominique Müller: S: Der musikalische Satz des 16.–18. Jahrhunderts (Satzlehre II). □ Dr. Matteo Nanni: Ü: Paläographie der Neuzeit (Paläographie III). □ Dr. Ivana Rentsch: Grundlagen der Instrumentalmusik vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: S: Analyse lernen: Musik zwischen Empfindsamkeit und Klassik – Ü: Die Konstruktion einer Biographie: Eugen Gunst: Ü: Schreibwerkstatt (gem. mit L. L. Wüstendörfer, lic.phil.). □ Balz Trümpy: S: Harmonielehre I. □ PD Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Ferruccio Busoni. □ N. N. Musikwissenschaft und Geschlecht.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Musik des 17. Jahrhunderts – S: Musik im Kontext europäischer Festivalkulturen – S: Einführung in die Musikwissenschaft: Joseph Haydn: Die Jahreszeiten – Musik- und Theaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst). □ Priv.-Doz. Dr. Daniel Brandenburg: S: Händel auf der Londoner Bühne. □ Priv.-Doz. Dr. Manuela Jahrmärker: Das Libretto und seine Darstellungsmodi. □ Priv.-Doz. Dr. Stephan Mösch: Die Symphonien von Anton Bruckner – S: Die Symphonie im 18. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. Janette Seuffert M. A.: Ü: Einführung in den Computernotensatz. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christine Siebert: S: Performing Gender. □ Prof. M. Zdrlek: Ü: Musikalische Satzlehre.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst: Die Formsprache des Dramas – Ü: Festival dramaturgie – Koll: Musiktheaterwissenschaftliches Kolloquium. □ Dr. Rainer Franke: S: Wie schreibe ich eine Rezension? – S: Experimentelles Musiktheater: Zeitoper. Musiktheater in der Weimarer Republik – Ü: Einführung in die Theaterwissenschaft. □ Melanie Fritsch: S: E. T. A. Hoffmann und das klassische Ballett. □ Dr. Knut Holtsträter: HS: Cultural Turns im zeitgenössischen Theater – S: Comeback – musiktheatrale Aspekte eines kulturellen Topos. □ Dr. Thomas Steiert: Ü: Einführung in die Theaterwissenschaft – Ü: Grundbegriffe und Methoden der Analyse von Inszenierungen I. □ Prof. Dr. Susanne Vill: HS: Transmediale Dramaturgie in Theater und Film – S: Der Gral und Richard Wagners *Parsifal* – S: Die Passion in Theater und Film – Ü: Formen transmedialer Erzählung in Theater und Film. □ Dr. Saskia Woyke: S: Archive, Bibliotheken, Institutionen.

Berlin. *Freie Universität.* Prof. Dr. Bodo Bischoff: Die Klaviersonaten nach Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt – S: Tonsatz 3. Bachs Harmonische Polyphonie/Gehörbildung. □ Priv.-Doz. Dr. Michael Custodis: Auf der Suche nach dem Neuen im 20. Jahrhundert – S: Zur Gründung der Darmstädter Ferienkurse. □ Dr. Frédéric Döhl: S: Musik im Wandel. 1890–1920. □ Dr. Gregor Herzfeld: S: Die Messe der Renaissance – S: Musik und Biografie. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Forschungssemester. □ Priv.-Doz. Dr. Michael Maier: Geschichte der Fugenkomposition – S: Analysen von Beethovens Klavierkammermusik. □ Dr. Peter Moormann: S: Musik im Fernsehen. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: S: Musik am Übergang von der Antike zum Mittelalter (gem. mit Prof. Dr. Johannes Niehoff-Panagiotidis) – Koll: Berichte aus laufenden musikwissenschaftlichen Forschungsprojekten. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Glenn Stanley: S: Problems of American Music and Musicology. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Lokale Musiktradition in Südasien – S: Randgruppenmusik III. □ Dr. Rebecca Wolf: S: Battaglia und Schlachtenlärm.

Berlin. *Humboldt-Universität.* Dr. des. Tobias Bleek: S: Musikvermittlung in den Medien und im Konzertwesen (gem. mit Dr. Meret Forster). □ Dr. Judith Crispin: S: Introduction to the compositional techniques of Olivier Messiaen. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Theorie der musikalischen Kommunikation – S: Modernisierungsprozesse in der europäischen Musikgeschichte – S: Methoden der empirischen Sozialforschung in der Musikwissenschaft – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Tobias Robert Klein: S: Reproduzierte Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. habil. Burkhard Meishein). □ Kathrin Massar: S: Musik und Politik im Nationalsozialismus. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Idiophone Spiele. □ Jens Gerrit Papenburg: S: Mobile Musik. Vom portablen Radio zum MP3-Player – S: Grundlagentexte der Popular Music Studies. □ Dr. habil. Tobias Plebuch: S: Musikalische Topik – von Monteverdi bis Schnittke. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Dramaturgie des Musiktheaters – S: Johann Sebastian Bach, Der Choralkantaten-Jahrgang – Analysen. □ Dr. Ullrich Scheideler: Ü: Musiktheoretische Grundlagen. □ Dr. Jutta Toelle: S: Die Societas Jesu und die Musik – S: *Fidelio*: Revolution und Tradition. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Technologien der Musikproduktion – S: Afroamerikanische Musik in Geschichte und Gegenwart – S: Popmusik im Internet – S: Populäre Musik in der Theorie: Theoreme – Methoden – Konzepte – Paradigmen – Koll: Forschungskolloquium „Popmusik“.

Berlin. *Universität der Künste.* PD Dr. Christa Brüstle: Geschichte des Konzerts. 19. und 20. Jahrhundert – HS: Experimentelles Musiktheater. Schnebel & Co. (gem. mit Daniel Ott) – S: Stimme und Performance. Lady Gaga und ihre Schwestern. □ Caroline Bungeroth: S: Das Mysterium historische Aufnahmen (Projektseminar, in Kooperation mit Dr. Bettina von Seyfried und Thorsten Ahl, Deutsches Musikarchiv). □ Kim Feser: S: San Francisco. Gegenkultur und musikalische Avantgarde der 1960er-Jahre. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Bürgerliches Musikleben im 19. Jahrhundert – HS: Sergej Prokofjew – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Susanne Heiter: S: Musikwissenschaft für Musiker. □ Dr. des. Cordula Heymann-Wentzel: S: „Leben, Singen, Kämpfen“. Musik und Musikpolitik in der DDR. □ PD Dr. Lars Christian Koch: HS: Gitarrenkultur. □ Claudia Knispel: S: Die Opern Joseph Haydns. □ Dr. Andreas Münzmay: S: Stimme, Sprache, Klang. Kompositorische Perspektiven der geistlichen Vokalmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Schnebel, Britten, Penderecki, Ligeti, Messiaen, Pärt u. a.). □ Matthias Pasdzieny: S: Eduard Hanslick und die Idee der absoluten Musik. □ Prof. Dr. Conny Restle: S: Einführung in die

Instrumentenkunde. Gitarre. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: Wolfsquinten und Viertelöne. Untersuchungen zu Stimmungssystemen und Temperaturen (gem. mit Dr. Gerhard Rammer, TU). □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: 18. Jahrhundert – HS: Arnold Schönberg und die Erfindung der Moderne – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christine Siegert: HS: Lasciate mi morire. Liebe, Tod und Schmerz im Madrigal des 16. und frühen 17. Jahrhunderts – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Martin Supper: S: Elektroakustische Musik. Geschichte und Ästhetik.

Musiktheorie. Dr. Ellinore Fladt: HS: Solokonzerte des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Vom Mittelalter bis zur Avantgarde und zur Pop-Musik der Gegenwart. Ein höranalytischer und analytischer Gang durch die Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Studien zur Orchestrationslehre von Rimsky-Korsakov.

Bern. PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: PS/HS: Neoklassizismus und Postmoderne. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Deutschsprachiges Musiktheater im 19. Jahrhundert – GS: Musikalische Analyse in Beispielen – PS/HS: Quellentexte zur Opernästhetik 1750–1850. □ PD Dr. Christoph Hust: PS/HS: „Orientalism“ – Repräsentationen des Orients in Film- und Videospieldmusik. □ Dr. Sarah Ross: PS/HS: Der Tango Argentino und seine kulturübergreifende Rezeption – GS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Britta Sweers: Urbane Musikkulturen im globalen Kontext – PS/HS: Soundscapes: Wahrnehmung, Komposition und Dokumentation von Klanglandschaften – PS/HS: Zum Umgang mit Quellen: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und alles dazwischen. □ Prof. Dr. Cristina Urchueguía: Frühe Instrumentalmusik (bis 1680) – PS/HS: Guillaume Dufay – PS/HS: Zum Umgang mit Quellen: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und alles dazwischen. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Gewusst wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche. – GS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Bremen. Friedemann Lenz: S: Aktuelle Fragen der Musiksoziologie. □ Dr. Christian Höltke: S: Musik im Radio – zwischen Kunst und Kommerz. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: Ü: Musiktheorie – Ü: Analyse/Formenkunde. □ Ezzat Nashashibi: S: Einsatz elektronischer Medien in Präsentationen – S: Praktisches computergestütztes Arrangieren – S: Musik und Medien: Produktions-Grundlagen der Audio-Produktion – S: Notation – S: Offene Arbeit im Tonstudio. □ Dr. Frank Nolte: S: Musik und Gesellschaft: Zur Soziologie des Musiktheaters. □ Prof. Markus Poschner: S: N. N. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Notationskunde. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: Einführung in die Musikgeschichte – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: J. S. Bach: Leben und Werk. – S: Die Wiener Schule. □ Prof. Dr. Clemens Wöllner: S: Grundfragen der Musikpsychologie – S: Musikalische Entwicklung und Expertise – S: Musikalische Akustik: Phänomene der Klangerzeugung, Ausbreitung und Wahrnehmung – S: Musik und Emotion: psychologische, neurowissenschaftliche und philosophische Perspektiven.

Bremen. *Hochschule für Künste.* Veronika Greuel M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte II – S Quellen zur Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Michael Zywiets: Franz Liszt und seine Zeit – HS: Cristóbal de Morales – S: Kirchenmusik der Wiener Klassik – S: *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: V (Master): Einführung in die Sound Studies – S/S (Master): Sound/Musik in kulturellen Formationen – HS: Musik des (ganzen) Körpers: Schlagwerk-Komposition und -Improvisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Volkmar Kramarz: S (Master): Einführung in die Sound Studies – S/S (Master): Sound/Musik in der Gegenwartskultur. □ Björn Müller-Bohlen M. A.: S/Ü (Bachelor-Minor): Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: S (Bachelor-Minor): Musikalische Satztechnik und Analyse – S (Master): Klangräume und Klangkörper. □ Prof. Dr. Emil Platen: N. N. □ Prof. Dr. Bettina Schlüter: S (Bachelor-Minor): Musik in intermediären Zusammenhängen (Musiktheater) – S (Bachelor-Minor): Musik in intermediären Zusammenhängen (Film) – HS: Musikalische Repräsentationen der Shoa. □ Stephan Schmitz M. A.: S/Ü (Master): Musikstrukturen.

Detmold-Paderborn. Dr. Markus Bandur: S: Filmmusik II. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: S: Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung – S: Musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: S: Musikgeschichte als Mediengeschichte – HS: Die späten Opern von Richard Strauss – Musikgeschichte I – BA/MA Projekt: Tagung des DVSM im Januar 2011 (gem. mit Dipl. Kulturwiss. Marleen Hoffmann). □ Prof. Dr. Werner Keil: S: Analyse I – S: Was ist Barock? – HS: Wilhelm Heinse. Hildegard. von Hohenthal – HS: Harmonie und Zahl. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: Popmusik. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Ü: Notation und Edition älterer Musik – S: Musik zu Shakespeare – S: Lektüre I – S: Westliche Musik im pazifischen Raum – HS: Das Madrigal um 1600. □ Prof. Dr. Stefan Morent: S: Hildegard von Bingen. Überlieferung, Analyse, Interpretation. □ PD Dr. Panja Mücke: S: Ernst und Komik. Italienische Opern im 18. Jahrhundert. □ Prof. Martin Christoph Redel: Neue Musik I. □ Dr. Stefanie Rauch: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Roman Salyutov: S: Geschichte der russischen Musik im 19. Jahrhundert. □ Lydia Steiger: S: Musikalischer Satz I. □ Prof. Dr. Joachim Veit: S: Grundlagen des professionellen Notensatzes. Von traditionellen Stichregeln bis zu moderner Notationssoftware (gem. mit Dr. Stefanie Rauch).

Dortmund. Dr. Thomas Erlach: S: Musiktheater bei Strawinsky – S: Geschichte der Musikpädagogik. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Folklore aus Südosteuropa – S: „... was zum Sagen zu dumm ist?“ Gesänge und Gesänge aus drei Jahrhunderten – S: Liedermacher – Liedermachen. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: S: Schreiben über Musik. □ Alexander Gurdon: S: Sinfonische Dichtungen von Felix Mendelssohn bis Bernd Alois Zimmermann. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Partituren des 20. und 21. Jahrhunderts: Das Zeiterlebnis in der Musik der Gegenwart – S: Analyse:

Beethovens Symphonien. □ Prof. Dr. Holger Noltze: S: Schreiben über Musik – S: Einführung in den Musikjournalismus. □ Dr. Klaus Oehl: S: Musikgeschichte(n) des 18. und 19. Jahrhunderts: Wesentliche musikalische Strömungen – S: Tschairowsky – S: Analyse: Klavierstücke am Beispiel von Brahms und Tschairowsky – Musikgeschichte I. – S: „Ins Konzert!“ Musikalische Regionaltopographie. Einführungen und Konzertbesuche. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte der Rockmusik am Beispiel ausgewählter Musikfilme. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Bewegungskomposition und Improvisation. □ Burkhard Sauerwald: S: Die Balladenkönige: Carl Loewe & Co. □ Dr. Christina Stahl: S: Musik und Medien. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Musikgeschichte II – S: Franz Liszt – S: Interpretationsforschung: Beethovens Streichquartette.

Dresden. Technische Universität. Dr. Katrin Bemmann: Ü: Musikmanagement. □ Sebastian Biesold M. A.: S: Quellenrecherche. □ Dr. Andrea Hartmann: HS: Quellenkunde. □ Dipl. paed. Bernhard Hentrich: HS: Historische Quellen zur Aufführungspraxis. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Musikpsychologie – S: Musiksoziologie. □ Dr. Wolfgang Mende: S: Dramaturgie und Semantik im Musiktheater Richard Wagners – S: Die Wiener Moderne – Kunst / Musik / Geist (gem. mit Dr. Bertram Kaschek). □ Martin Morgenstern MMus: S: Musikkritik. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – Exemplarische Studien zur musikalischen Regionalkunde.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: BS: Beethoven, Konzerte – AS: Geschichte der Filmmusik – AS: Soziale Konfigurationen im Solokonzert des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Michael Geuting: BS: Grundlagen der musikalischen Notation – AS: Oliver Messiaens „theologische Musik“. □ Dr. Achim Heidenreich: AS: Meisterkurse für Hörer: Rezeptionskonzepte im gegenwärtigen Komponieren. □ Dr. Manfred Heidler: BS: Focus Bläsermusik. Die Donaueschinger Musiktage zwischen gestern und heute – AS: Militärmusikgeschichte: Geschichte der geblasenen Musik in deutschen Streitkräften. □ PD Dr. Corinna Herr: AS: Geschlechterkonstellationen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts – AS: Geschichte, Theorie und Ästhetik der Singstimme. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: BS: Musiksoziologisches Denken und Methoden – BS: Was ist Musik? – AS: Die europäische Kunstmusik des Mittelalters. Begriff und Phänomen. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: AS: Kirchenmusik ab 1960. □ Dr. Uwe Pätzold: AS: Musik, Performance, Migration – Wie migrieren Aufführungskünste zwischen Kulturen? □ Dr. Yvonne Wasserloos: AS: Musik um 1900 – AS: „All you need is love“? Musikalische Dimensionen eines menschlichen Themas.

Essen. Prof. Dr. Norbert Abels: S: Dramaturgie. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Von Spontini bis Rossini – Oper des Empire und der Restauration – S: Einführung in wissenschaftliches Arbeiten. – S: Lektürekurs Musikästhetik – S: Das Madrigal. □ PD Dr. Stefan Drees: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Musik und Alltag. □ Dr. Dominik Höink: S: Die Opern von Giacomo Puccini. □ Dr. Gordon Kampe: Grundlagen der Musikgeschichte 1 – S: Literatur- und Interpretationskunde. □ Prof. Michael Kaufmann: S: Kulturmanagement. □ Prof. Dr. Stefan Klöckner: S: Die Geschichte der Messe 2 – S: Einführung in Theorie und Geschichte des Gregorianischen Chorals – S: Kirchenmusik während der Reformation und der Gegenreformation. □ Dr. Konrad Landreh: S: Die Musik der Ballets Russes. □ Dr. Ulrich Linke: S: Der Liederzyklus im 19. Jahrhundert. □ Dr. Julio Mendivil: „Oye mi canto“ – Musiktraditionen aus Lateinamerika. □ Dr. Jan Reichow: S: Was sind „musikalische Hochkulturen“? □ Prof. Hanns-Dietrich Schmidt: S: Theatergeschichte. □ Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: Opern im 20. Jahrhundert – S: Praxisseminar – Hans Werner Henze. □ Dr. Peter Schmitz: S: Musikerbriefe als Lebensdokumente. □ Nicole Strohmann M. A.: S: Neue Perspektiven gewinnen durch die Kategorie Gender. Methodische Überlegungen und aktuelle Tendenzen in der musikwissenschaftlichen Genderforschung. □ Dr. Jana Zwettschke: S: „Musica est disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur ...“ – Zahlenstrukturen und -symbolik in der Musik vom Mittelalter bis heute.

Frankfurt am Main. Diplom-Musiklehrer Jörg Ditzel: S: Notensatz am Computer. □ Dr. Martina Falletta: HS: Musikalische Kostbarkeiten in hessischen Bibliotheken. □ Dr. Eric Fiedler: HS: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Einführung in die musikalische Analyse (unter besonderer Berücksichtigung des Kunstlieds im 19. Jahrhundert) – S: Das Phänomen Franz Liszt: Klavier, Kult, Künstler. □ N. N. (PD Dr. Ulrike Kienzle): Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*, Teil 1. In Kooperation mit der Oper Frankfurt – S: Einführung in die Musikwissenschaft (unter Berücksichtigung von Berufsbildern) – S: Richard Wagner: *Das Rheingold* und *Die Walküre* (Seminar zur Vorlesung). In Kooperation mit der Oper Frankfurt. – HS: Robert Schumann: Die Symphonien. Analyse und Interpretationsvergleich. □ Dr. Ulrich Morgenstern: Volkslied- und Volksmusikforschung in der Sowjetunion – S: Musikethnologische Feldforschung – S: Traditionelle Mehrstimmigkeit in Europa – HS: Musik und politische Bewegungen seit dem 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: HS: Das Buxheimer Orgelbuch und die Musik für Tasteninstrumente des 15. Jahrhunderts. □ PD Dr. Marion Saxer: Expressionismus in Musik und anderen Künsten – S: Improvisation in Theorie und Praxis (gem. mit Prof. Müller-Hornbach) – S: Konzertdramaturgie (gem. mit Dr. Stolla) – HS: Der musikalische Expressionismus und seine Auswirkungen im 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ausgewählte Texte und Analysen. □ N. N.: HS: Satz- und kompositionstechnische Entwicklung der Messe von 1350 bis 1650. □ Dr. Iakovos Steinhauer: S: Musik und Raum. Raum in der Neuen Musik.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert – S: Notationskunde: Tabulaturen und Weiße Mensuralnotation – S: Musikgeschichte im Überblick II. □ Carola Finkel: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Blechblasinstrumente I – S: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – S: Lektüre ausgewählter musikalischer Texte Theodor W. Adornos –

S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: S: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse I – Mozarts Musiktheater. Geschichte, Dramaturgie und Analyse seiner Meisteropern. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Formenlehre I. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Franz Liszt und seine Schüler. □ Daniel Hensel: S: Anton Bruckners Sinfonien und ihre Harmonik. □ PD Dr. Rainer Heyink: S: Musikwissenschaft und Aufführungspraxis Ia – S: Einführung in die Musikwissenschaft/ Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.). □ Veronika Jezovšek M. A.: S: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit PD Dr. Rainer Heyink). □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz I. □ Dr. Lutz Riehl: S: Dmitri Schostakowitsch. □ Ernst Schlader: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Holzblasinstrumente I. □ Prof. Dr. Giseler Schubert: S: Französische Musik ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Von der Oper zum Musikdrama – Richard Wagner in seiner Zeit. □ PD Dr. Ferdinand Zehentretter: S: Was der Musikwissenschaftler vom Interpretieren lernen kann ... – S: Einführung in die Musiksoziologie.

Musiktheorie. Thomas Enselein: S: Zweistimmiger Renaissance-Kontrapunkt. □ Volker Helbing: S: Bartók, *Für Kinder* und *Mikrokosmos* als Einführung in die modale Kompositionstechnik Bartóks. □ Franz Kaern: S: Barocker Kontrapunkt nach den *Sonate da chiesa* op. 3. □ Julian Klein: S: Rhythmus in der Musik und auf der Bühne. □ Ernst August Klötzke: S: Spätbarocke Fugenkomposition. □ Claus Kühnl: S: Zweite Wiener Schule. □ Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Struktur und Farbe – Aspekte der Instrumentation. □ Prof. Johannes Quint: S: Klangkomposition: Wagner, Debussy und das 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Musik in Verbindung mit anderen Künsten – Analysen musikalischer Multimedialität – S: Walzer-Übungen. □ Michael Zink: S: Olivier Messiaen: Ein Weg zur Komposition im 20. Jahrhundert.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Frankreich im 17. Jahrhundert – HS: Musiktheorie vor Rameau (gem. mit Prof. Ludwig Holtmeier) – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Die französische Oper von Lully bis Rameau – HS: Berlioz, Sinfonien der 1830er-Jahre: *Harold* und *Roméo et Juliette*. □ Stefan Häussler M. A.: S: Einführung in die Notationskunde. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 17. Jahrhunderts – S: Italienisches Madrigal – HS: Gregorianik für Fortgeschrittene. □ Nathalie Meidhof: S: Johannes Brahms: Kammermusik mit Klavier. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Georg Trakl: Hermeneutik – Struktur – InterArts (gem. mit Prof. Dr. Wilfried Gruhn).

Freiburg. *Hochschule für Musik.* PD Dr. Marion Saxer: S: Zeit der Oper – Zeit des Films. *Der Rosenkavalier* im Stummfilm. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Die Musik zur Zeit des Barock – S: Lektüre zur Musikästhetik (17./18. Jahrhundert) – Ü: Textwerkstatt Musikwissenschaft (auch Einführung in die Musikwissenschaft).

Gießen. Dr. Ralf von Appen: S: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit André Doehring M. A.). □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: Einführung in die Musiksoziologie – PS/S: Musik und Alter – PS/S: Musik und Ökonomie – PS/S: Musik im Bollywoodfilm (gem. mit Anja Hakim, Dipl.). □ André Doehring M. A.: S: Independent? Dimensionen eines Organisationsbegriffs populärer Musik. □ Andreas Domann M. A.: PS/S: Musik und Rhetorik. □ Dr. Markus Frei-Hauenschild: S: Analyse 1: Analyse westlicher Kunstmusik und Neuer Musik – S: Repertoirekunde – S: Schreibwerkstatt – S: Satzlehre und Satzanalyse – Tonsatz 1 und Tonsatz 2. □ PD Dr. Richard von Georgi: S: Empirische Forschungsmethoden I – S: Musik, Persönlichkeit und Emotion. □ Anja-Maria Hakim, Dipl.: PS/S: Empirische Forschungsmethoden II. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: S: Musik in den Filmen Stanley Kubricks – S: Musik des Schreckens – PS/S: Die Symphonien Gustav Mahlers – S: Was ist Neue Musik? □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Black Music I: Nothing But The Blues – S: Unterrichtsmaterialien – kritisch gesichtet. □ Björn Rückert M. A.: S: Musik und Radio. □ Dr. Gunnar Wiegand: PS/S: Kreisleriana.

Göttingen. AOR Dr. Klaus-Peter Brenner: S: Einführung in die Musikinstrumentenkunde – Projektseminar: Musikethnologische Museumsforschung. □ Dr. Christiane Gerischer: S: Vom Rhythmus zum Groove: Musikpsychologische und musikanalytische Annäherung an ein Wahrnehmungsphänomen. □ Prof. Dr. Morag J. Grant: S: Göttingen 1790: Einführung in die historische Anthropologie der Musik. □ Christine Hoppe M. A.: S: Die Anfänge der Oper. □ Inna Klause M. A.: Ü: Quellen- und Notationskunde I. □ Dr. Nina Reuther: Ü: Methoden der musikethnologischen Feldforschung. – Indianische Gesänge als Form der mündlichen Überlieferung von kulturellem Wissen. □ Dr. Christian Storch: S: Die Symphonie nach Beethoven. □ Dr. Anja-Rosa Thöming: Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine*. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: Grundkurs Europäische Musikgeschichte I: Musik und Musikdenken in Mittelalter und Früher Neuzeit – S: „Wer sondert, wird unrecht tun.“ Operndichtung und -komposition bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (mit Kolloquium) – S: Die handschriftlichen Musikalien aus dem Nachlass der Familie von Münchhausen in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars: Katalog, Edition, Kommentar.

Graz. Mag. Dr. Beate Flath: S: Aspekte der populären Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Priv.-Doz. Dr. Werner Jauk: S: Musikpsychologische Experimente zu Musik und Medienkunst – Musikmarkt, Rezeption, Medienanalyse – S: Musikpsychologische Experimente zu Musik und Medienkunst 2: Codierung. □ Dr. Kordula Knaus: S: Musik und Gender (Männlichkeit in der Musik des 19.–21. Jahrhunderts) – Musikhistorische Entwicklungen 03 (17./18. Jahrhundert). □ Dr. Tatjana Markovic: S: PS zur Musikgeschichte des 17.–21. Jahrhunderts (Orientalism in music of the 18., 19. and 20. century). □ Prof. Dr. Leon Stefanija: What is classical in the 20th-century music? A history of an idea. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 01: 17./18. Jahrhundert (opera seria und opera buffa) – S: Bürgerliches Musikleben: der Musikverein für Steiermark I – S: Strauss: Die Tondichtungen – Musikwissenschaft aktuell 1–3.

Zentrum für Systematische Musikwissenschaft. Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Musikpsychologie – Music Performance Research.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: Musikgeschichte 3. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: S: Musikethnologische Regionalforschung/Musikhistorisches Seminar; „Yue“ – Aspekte der Rezeption der Musik des Fernen Ostens in der Musik des 19.–21. Jahrhunderts (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe) – Spezialvorlesung aus Musikgeschichte: Jenseits von Atonalität und Dodekaphonik: Tonale Konzepte im Musikschaffen in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer) – Musikgeschichte 1 – Musik nach 1900.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: VO Orgelkunde BA 01. □ Dr. Peter Ebenbauer: VO Liturgik Katholisch BA SP 01. □ Dr. Stefan Engels: VO Geschichte der Kirchenmusik MA. □ Dr. Ernst Hofhansl: VO Spezialvorlesung Theologie WF 01 (gem. mit O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Karl Praßl). □ O. Univ.-Prof. Dr. Mag. Franz Karl Praßl: VO Geschichte der Kirchenmusik MA 01 – VO Gregorianische Paläographie – SE Gregorianik Seminar – VO Gregorianischer Choral SP 01 – SE Kolloquium für DoktorandInnen – VO Musikhistorische Entwicklungen 01 – VU Semiologie 01 – VO Spezialvorlesung Theologie WF 01 (gem. mit Dr. Mag. Ernst Hofhansl). □ Dr. Mag. Wolfgang Reisinger: VU Hymnologie Katholisch oder Evangelisch MA 03.

Institut 7 – Gesang, Lied, Oratorium. Kletmann Martin: VO: Didaktik und Methodik des Gesangs 01.

Institut 9 – Schauspiel. Univ. Prof. Regine Porsch: S: Künstlerische Interpretation II. □ O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner: S: Dramaturgie I – S: Dramaturgie I, WF – S: Dramaturgie III – Dramaturgie III, WF – Theater- und Literaturgeschichte I – Theater- und Literaturgeschichte I, WF – Theater- und Literaturgeschichte III – Theater- und Literaturgeschichte III, WF – PR: Produktionsdramaturgie.

Institut 12 – Oberschützen. Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (Musikgeschichte 1) – Komponistenportrait Anton Bruckner – Aufführungspraxis – Musik nach 1900 (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers) – Jenseits von Dodekaphonie und Atonalität (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). □ Dr. Bernhard Habla: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde I – Historische Blas- und Salonorchestrikunde I.

Institut 13 – Ethnomuskologie. Dr. Helmut Brenner: V+Ü: Marimbas in Lateinamerika – S: Country and Western Music: Geschichte, Stile, Interpreten – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation. □ Mag. Daniel Fuchsberger: Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Mexikanische Marimba. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung) – Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – V+Ü: Theorie und Praxis nichtwestlicher Musik 01 – Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Gamelan-Ensemble – Einführung in ausgewählte Musiktraditionen der Welt – S: „Yue“. Aspekte der Rezeption der Musik des Fernen Ostens in der Musik des 19. bis 21. Jahrhunderts. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: S: Musikinstrumente der Welt.

Institut 14 – Musikästhetik. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić: Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – VS: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr) – Kulturgeschichte II/Kultur- und Sozialgeschichte der Musik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr). □ PDoz. Dr. Federica Celestini: Musikästhetik I. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Ideengeschichte – Philosophie der Kunst I – Spezialvorlesung SP Kammermusik IS MA – Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kulturgeschichte II/Kultur- und Sozialgeschichte der Musik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić) – S: Die Ordnung der Künste – Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić). □ Mag. Dr. Susanne Kogler: Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – S: Musik und Gender – Ü: Von Schubert bis zum Jazz. Musikhören nach Adorno.

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: VO Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung WF 01 – UE Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – PS: Musik und Gender – VO Historische Aufführungspraxis 01. □ Ao. Univ.-Prof. Mmag. Dr. Klaus Hubmann: VO Historische Aufführungspraxis 05 – VO Historische Stimmungen 01 – VU Notationskunde WF 01. □ Mag. Dr. Gudrun Rottensteiner: Aufführungspraktische Spezialvorlesung Studio Alte Musik 01

Institut 16 – Institut für Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V+Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte I – VO: Geschichte des Jazz für IGP und Musikologie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDR. Franz Krieger: S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – V+Ü: Einführung in die Jazzforschung – VU: Jazztheorie und Analyse. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining.

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1+3 – S: Computermusik und Multimedia 1+3 – VU: Digitale Verfahren und Klanganalyse – KE: Elektroakustische Komposition 1–4 – VÜ: Einführung in die Computermusik 1 – VÜ: Digitale Verfahren und Klanganalyse – PR: Projekt – PR: Toningenieur Projekt – EX: Exkursion 2. □ DI Matthias Frank: VU: Aufnahmenanalyse – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Matthias Goldenschuh: PR: Toningenieur-Projekt. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – Ü: Sound Design 2. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Christian Kranzler: PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Johannes Luig: PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Dr. Gerhard Nierhaus: VÜ: Algorithmische

Komposition – S: Musikinformatik 2 – KE: Praktikum für Elektronische Musik – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt. □ DI Markus Noisternig: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen – LÜ: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen. □ MMag. David Pirrò: PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ DI Hannes Pomberger: PR: Toningenieur-Projekt. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ DI Harald Rainer: LÜ: Aufnahmetechnik 3. □ ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 1 – LU: Computermusiksysteme – S: Klangsynthese in Echtzeit – VU: Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 1 – S: Kunst und Neue Medien – PR: Toningenieur Projekt – PR: Projekt. □ DI Johann Steinecker: LÜ: Filmtone und DVD-Authoring. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Aufnahmetechnik 1 – VU: Music Information Retrieval – VU: Versuchsdesign in der Psychoakustik. □ Univ.-Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – S: Musikalische Akustik – SE: Seminar Modul D BAKK: Musikalische Akustik. □ DI Stefan Warum: LÜ: Beschallungstechnik und Klangregie 2 – LÜ: Aufnahmetechnik 1. □ DI Johannes Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – LÜ: Kunst und Neue Medien – Ü: Technische Entwicklung/Betreuung künstlerischer Arbeiten – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Franz Zotter: Akustische Holografie und Holografie – PR: Toningenieur-Projekt – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2.

Greifswald. Dr. Beate Bugenhagen: S: Methoden und Perspektiven der angloamerikanischen Musikwissenschaft. □ Dr. des. Martin Loeser: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Französische Klaviermusik der Moderne: Bonis, Debussy, Ravel, Satie – S: Weltmusik – Musikkulturen der Welt. □ N. N.: S: Kulturmanagement. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: E. T. A. Hoffmanns Schriften zur Musik – S: Notations- und Partiturlinien – S: Schreiben über Musik. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Anton Weberns *Der Weg zur neuen Musik* – S: Formen klassischer Musik: Rondo, Sonate, Variation.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: S: Aktuelle Problemstellungen der Systematischen Musikwissenschaft – Ü: Einsatz von Computerprogrammen zur Musikanalyse – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Geschichte musikpsychologischer und musiksoziologischer Forschungsparadigmen – Statistische Analyseverfahren. □ Hansjörg Drauschke M. A.: S: Editionspraxis. □ PD Dr. Kathrin Eberl-Ruf: S: Formen des Musiktheaters – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Ästhetik und Kritik der Oper im 18. Jahrhundert – S: Entwürfe der europäischen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert – S: Grundformen ein- und mehrstimmiger Musik – Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. □ Bledar Kondi: Ü: Gehörbildung. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: S: Aufführungspraxis und musikalische Interpretation im 19. Jahrhundert – S: Forschungskonzepte der Historischen Musikwissenschaft aktuell – S: Multimediale Musikformen und Berufsfelder musikbezogener Medien – Koll: Forschungskolloquium (Schwerpunkt: 19.–21. Jahrhundert). □ Prof. J. Marggraf: Musiktheorie I. □ Eckehard Pistrick M. A.: S: Musik im Kaukasus – Ü: Transkription und Notationskunde. □ Dr. Kathrin Schlemmer: S: Musik hören und Interpretationsforschung – S: Populäre Musik im sozialen Gebrauch. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: S: Aktuelle Forschungsprojekte – S: Forschungsprojekt: Persische Künstler in Europa – S: Instrumentenkunde und Tonssysteme – Musik in China.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Friedrich Geiger: S: Tschaikowskys Opern – Oper und Musiktheater: Grundlagen, Geschichte, Analyse – HS: Antikerezeption in der Musik der 1920er-Jahre. □ Prof. Dr. Oliver Huck: Die Musik des Mittelalters – HS: Musik und Text bei Monteverdi (gem. mit Prof. Dr. Marc Föcking). □ Jun. Prof. Dr. Tobias Janz: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – HS: Musikalischer Kitsch. Geschichte und Ästhetik eines Geschmacksurteils. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Programm Musik (2) – HS: Analyse und Hermeneutik: Die Wiener Schule. □

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Rolf Bader: S: Akustik für Fortgeschrittene (3). □ Dr. Klaus Frieler: S: Krautrock. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Einführung in die Musikethnologie: Die Musik Ozeaniens. □ Dr. Marc Pendzich: S: Musik und Medien. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – HS: Neurokognition der Musik (3). □ Dr. Jörgen Torp: S: Tango.

Hamburg. Hochschule für Musik und Theater. Beatrix Borchard: Musikgeschichte I – RV: Gender Studies: Gustav Mahler – S: Musikstadt Hamburg – S: Sprechen über Musik. □ Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte im Überblick I. Von den Anfängen bis zum Zeitalter der Wiener Klassiker – S: Zwischen Alapa und Zwinuln. Improvisation in verschiedenen Musikarten, Zeiten und Kulturen – S: Musik im Freien. □ Sven Hiemke: Kirchenmusikgeschichte. □ Wolfgang Hochstein: S: Requiemvertonungen.

Hannover. Prof. Dr. Eckard Altenmüller/Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Musik und Ausdruck – Musikhistorische und Neurowissenschaftliche Aspekte – S: The neurosciences of music – Musikphysiologie und Musiker-Medizin: die körperlich-geistigen Grundlagen gesunden Musizierens. □ Dr. des. Katrin Eggers: S: Projekt: Trauerzeremonien der Frühen Neuzeit als Medienereignisse (gem. mit Corinna Meyer). □ Dr. des. Katrin Eggers/Dr. Nina Noeske: S: Musikphilosophie im 20. Jahrhundert. □ Dr. Nils Grosch: S: Geschichte der Populären Musik in Lateinamerika – S: Lied als Medium für Erotik und Gewalt – S: Mediengeschichte der Musik – S: Das Musiktheater von Stephen Sondheim. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: S: Komponistenbiografien im Spielfilm – Franz Liszt (gem. mit Johannes Herwig) – S: Musik im Alter – Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Marco Lehmann). □ Marco Lehmann M. A.: S: „Musik und seelisches Gleichgewicht“. Zu den Umgangsformen mit Musik. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Musik bespiegelt und befeuert. Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* – Musikgeschichte im Überblick 1 – S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten 1 & 2. □ Lilli Mittner M. A.: S: Norwegen | Deutschland. Musikkul-

turelle Begegnungen. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Richard Wagner. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Koll: Aktuelle Perspektiven der Musikwissenschaft. □ Dr. des. Sabine Sonntag: Die Oper – Ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 1: 1600–1700 – Die Oper – Ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 3: 1800–1900 – S: Außer Verdi nichts gewesen? Italienische Oper zwischen 1860 und 1890 – S: Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* – S: Programmheft zur aktuellen Opernproduktion: Blockseminar. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick I – Die Musik des 19. Jahrhunderts – S: Sergei Prokofjew.

Heidelberg. Mauro Bertola M. A.: S: Kämpfen und Erinnern: Der Erste Weltkrieg musikalisch betrachtet. □ Prof. Dr. Mathias Bielitz: Die antike Musikkultur und ihre Folgen. □ Dr. Katharina O. Brand: S: Helmut Lachenmann – zum 75. Geburtstag. □ Heinz-Rüdiger Drengemann, UMD: GS: Satzlehre und Gehörbildung I. □ Dr. Matthew Gardner: GS: Grundlagen und Methoden musikwissenschaftlichen Arbeitens – HS: Händels Oratorien. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Musikgeschichte in Beispielen II: Das 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Die Oper zwischen Mozart und Rossini – S: Instrumentalmusik am Mannheimer Hof zur Zeit Karl Theodors – HS: Gesualdos Musik und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert. □ Dr. Oliver Seibt: S: Entstehung, Ausdifferenzierung und Verbreitung des Hip Hop – S: Kunst, Volk und das Populäre: Japanische Lesarten eines europäischen Klassifikationssystems am Beispiel der Musik (gem. mit Prof. Dr. Keisuke Takayasu, Ehime University, Japan) – Ü: Lektürekurs zum PS „Kunst, Volk und das Populäre“ (gem. mit Prof. Dr. Keisuke Takayasu); beide Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit dem Institut für Japanologie und dem Institut für Ostasiatische Kunstgeschichte der Univ. Heidelberg. □ Dr. Joachim Steinheuer: GS: Grundkurs Musikgeschichte III (ca. 1730 – ca. 1850) – GS: Analyse II – S: Josquins Messen – HS: Bizets *Carmen* und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert. □ Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst: S: Musikwissenschaftliche Editionstechniken. □ Dr. Hanna Walsdorf: S: Popstars der Tanzgeschichte: Von Bathyllus bis Michael Jackson.

Karlsruhe. Hochschule für Musik. Nuria Cunillera: S: Seminar zur Aufführung von Musik für Vokalensemble mit oder ohne Elektronik – Ü: Stimmbildungskurs für Anfänger. □ Dr. h. c. Hans C. Hachmann: Musikkritik. □ Bernd Haerper / Christoph Seibert: Musik in den Medien I – Übung zur Vorlesung Musikinformatik I. □ Markus Hechtle: Streifzüge durch die Musik bis 1945. Fortsetzung – S: Ohne Netz und doppelten Boden. □ Hannes Hoelzl: Meisterkurs: SuperCollider und Live Performance. □ Sara Jaffe: Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Denis Lorrain: Musikinformatik III, Symbolische Programmierung auf Common Lisp I – Symbolische Programmierung auf Common Lisp III – S: Musikalische Anwendungen von Musikinformatik – S: Musikalische Anwendungen der Symbolischen Programmierung I – S: Musikalische Anwendungen der Symbolischen Programmierung III. □ Prof. Dr. Paulo Ferreira-Lopes: Musik nach 1945 I: Elektronische und Computermusik – Sonic Arts – S zur Vorlesung Sonic Arts. □ Eva Fodor: Ü: Komponisten dirigieren eigene Werke, immer die „treueste“ Interpretation? □ Christian Langen: DSP Programmierung, Erarbeitung von Projekten. □ Rainer Lorenz: Ü: Praxis der Audio- und Medientechnik I. □ Christine Muschaweckh: Ü: Gehörbildung und Harmonielehre I, II, III – Ü: Analyse und Formenkunde. □ Dr. Stefanie Steiner: Musikedition. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Klang-Welten: Die Lieder und Symphonien Gustav Mahlers – S: Musikalische Interpretationsforschung. Eine Einführung – S: E. T. A. Hoffmann. Dichter, Komponist, Musiker – S: Benjamin Britten und das Musiktheater. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Musikinformatik I – V + Ü: Aktuelle Programmiersprachen – V + Ü: Einführung in die Musikprogrammiersprache SuperCollider – V + Koll: Einführung in Psychoakustik, Kognition und Epistemologie – V + Koll: Konstruktivismus, Musik und KI – S: Rock- und Popmusik I (V + S zur Musik nach 1945 IV) – S: Elektronische Komposition und Aufführungspraxis I. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Symphonische Dichtungen und Fantasie-Ouvertüren – S: Seminar zur Musik nach 45: John Adams – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Franz Schuberts Kammermusik. □ Anna Zassimova: Ü: Neue Klaviermusik. □ Vito Zuraj: Instrumentenkunde und Akustik II – Einführung in den Gregorianischen Choral (mit Übung).

Kassel. Bodo Bischoff: S: Tonsatz „be-Greifen“. □ Timo Fischinger: S: Angewandte Musikwissenschaft. □ Tobias Marx: S: Gruppenprozesse beim Musizieren. □ Prof. Dr. Jan Hemming: Geschichte und Grundlagen der Musiksoziologie – HS: Der Begriff der musikalischen Erfahrung – S: Wirkung von Musik. □ Prof. Dr. Jan Hemming / N. N.: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: S: John Zorn: Masada.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Epochenzäsur 1770? Zur Frage des „klassisch-romantischen Zeitalters“ in der Musik – S: Wolfgang Amadé Mozarts *Don Giovanni* – S: Von der Musica Poetica zur Critica Musica. Diskursivierung musiktheoretischen Wissens 1550–1750 (3) – Koll: Forschungskolloquium: Musik, Narrativität, Selbstreflexion (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ PD Dr. Signe Rotter-Broman: Europäische Musikgeschichte zur Zeit der Renaissance – S: Seminar zur Vorlesung – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundzüge der Musikästhetik – S: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen – S: Kunst und Kitsch. Ausgewählte Analysen – S: Der Diskurs um E- und U-Musik. □ Dr. Friedrich Wedell: S: Einführung in die Spektrale Musik an ausgewählten Beispielen von Gérard Grisey.

Klagenfurt. Dr. Wolfgang Benedikt: S: Einführung in die musikalische Notationskunde. □ Mag. Dahlia Borsche: S: Pop-Musik-Konzepte: Grundlagentexte zur Populärmusikforschung. □ Dr. Frans Brouwer: K: Cultural Management: Introduction and Basics. □ Dr. Mathis Fister: S: Musik und Recht. □ Dr. Werner Göbl: K: Historische Instrumentenkunde/Akustik. □ Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff: Musikgeschichte im Überblick III: Von der Klassik bis zur Spätromantik – S: Musik erforschen und Musik vermitteln (Einführung in die Musikwissenschaft) – K: „Schwere Zeiten“: zur musikalischen Aufführungspraxis in Barock und Klassik – Koll: Musikwissenschaftliches Forschen und Schreiben für Fortgeschrittene – K: Experimentelle Musik-Konzepte: KIM-Coach-Training. □ Dr. Constanze Wimmer: S: Musikvermittlung.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Geschichte der Musik – Musik im 15. und 16. Jahrhundert – HS: Johannes Brahms: Das Spätwerk – S: Der protestantische Choral im Werk von J. S. Bach – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Martin Jira: S: Musik des 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Speck: Forschungsfreiemester. □ PD Dr. Gerhard Poppe: Ü: Musikkritik in Geschichte und Gegenwart.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Julian Caskel M. A.: S: Schuberts Klavier-sonaten. Analyse und Interpretation. □ Dr. Simone Galliat: S: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft (Kurs B). □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Das geistliche Spiel im Mittelalter. □ PD Dr. Hartmut Hein: Karajan. □ René Michaelsen M. A.: S: Jacques Offenbachs komisches Musiktheater – S: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft (Kurs A). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Programmatische Musik bis um 1800. □ UMD Michael Ostrzyga: S: Musiktheorie I (Kurs A) – S: Musiktheorie I (Kurs B) – S: Komponieren – mit Klängen, Tönen, Geräuschen, Worten und anderem. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Monteverdi – HS: Die Streichquartette Joseph Haydns – HS: Musik um 1900 und die Auflösung der Tonalität. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: HS: Mauricio Kagel.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Schlüsselwerke elektroakustischer Musik – S: Neue Musik 1945 bis 2010 – HS: Die Kategorie der Natur im Kontext der Neuen Musik – Koll: Kolloquium Musik der Gegenwart. □ Dr. Marcus Erbe: S: Stimme – Musik – Medium – S: Scoring the Game: Musik im Videospiele. □ Dr. Ioannis Papachristopoulos: S: Einführung in die Zwölf-Tonkomposition.

Systematische Musikwissenschaft. Son-Hwa Chang M. A.: S: Medialität und Kommunikation. □ PD Dr. Roland Eberlein: Was ist Systematische Musikwissenschaft? □ Dipl.-Ing. Andreas Gernemann-Paulsen M. A.: S: Einführung in das physical computing. □ Dr. Michael Oehler: S: Klangsynthese. □ Dr. Lüder Schmidt: S: Einführung in die Science of Music I. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: S: Einführung in die Methoden der CASM 1 – S: Einführung in die Methoden der CASM 2 – S: Kognitive Musikwissenschaft A: Psychologische Grundlagen – HS: Kognitive Musikwissenschaft: Theoretische Grundlagen – HS: Kognitive Modellierung.

Musikethnologie. Prof. Dr. Robert Günther: S: Theorie der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ Prof. Dr. Lars-Christian Koch: HS: Kulturgut digital – Das Projekt MIMO „Musical Instrument Museums Online“. □ PD Dr. Julio Mendivil: S: Musikethnologisches Forschungsprojekt – HS: Viva Colonia: Das musikalische Portrait einer deutschen Stadt – HS: Sound and Sentiment: Aufnahmetechnik, Tradition und die Konstruktion von Authentizität. □ Monika Schoop M. A.: S: World Music 1: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung. □ Jan Steiger M. A.: S: Race, Class, Gender, etc: identitäre Achsen und deren Verhandlungen im US-amerikanischen Hip-Hop.

Köln. *Hochschule für Musik.* Jörg Ebrecht M. A.: S: Die geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: Musikgeschichte I (1200–1800) – HS: Gustav Mahler und seine Zeit (Kompaktsseminar in Montepulciano) – S: Musik und Mythos – K: Musikwissenschaft der Gegenwart. □ Johannes Laas M. A.: Ludwig van Beethoven und die Missa solemnis. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: Melodiekonzeptionen im Kulturvergleich (Ringvorlesung) – S: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – S: Südindische Kunstmusik – HS: „Taste Cultures“: Musikgeschmack, Lebensstil, Sozialstruktur – Ü: Solkattu I/II. □ Dr. Rainer Nonnenmann: S: Natur-Kunst-Schöpfungs-Mythos. Quellen, Motive, Figuren und Rezeption von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. □ Prof. Michael Rappe: Geschichte und Entwicklung des Hip Hop – Popmusik III: 1970–1990. □ Dr. Markus Schweiring: Drama und Diskurs. Exemplarische Werke der Wiener Klassik.

Leipzig. Prof. Dr. Eszter Fontana: Historische Instrumentenkunde. □ Prof. Bernd Franke: Tonsatz / Werkanalyse / Komposition / Improvisation / Gastvorlesungen. □ Dr. Andreas Glöckner: Das Leipziger Thomaskantorat im 18. Jahrhundert. □ Dr. Birgit Heise: S: Musikinstrumente aus aller Welt – Ü: Einführung in die musikalische Akustik. □ PD Dr. Stefan Keym: Die Musik der Antike und des Mittelalters – HS: Klavierkammermusik – S: Josquin Desprez. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Einführung in die Musikpsychologie – HS: Intentionalität, Kohärenz, Unbestimmtheit. Kommunikative Prämissen der musikalischen Logik – S: Kolloquium zur Systematischen Musikwissenschaft. □ Michael Lohmann: Ü: Popmusik und Revolution. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Richard Wagner – HS: Richard Wagner – S: Der Gregorianische Choral. □ Prof. Andreas Schulz: Ü: Das Gewandhaus zu Leipzig: Künstlerisches Management für Orchester und Konzerthaus. □ Dr. Gilbert Stöck: S: Das Solokonzert bis 1750 – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Formanalyse Vokalmusik – Ü: Notationskunde – Ü: Gamelan beleganjur. □ UMD David Timm: S: Jazzimprovisation. □ PD Dr. Peter Wollny: S: Die Chanson im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Quellen, Notation und Übertragung, Stil und Analyse.

Lübeck. Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: Mythos „Spätwerk“: Bach, Beethoven, Schumann, Liszt und andere – Lektürekurs: Eduard Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

Lüneburg. Prof. Helmut Erdmann: Ü: Gehörbildung I – Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Gesa Hartje M. A.: S: Stimme und Kultur. Seminar mit Praxisanteilen – S: Ensemble-Management. □ Apl. Prof. Dr. Carola Schormann: S: Begleitseminar zum Fachpraktikum – S: Methoden des Musikunterrichts. Das rhythmische Prinzip – Planung, Durchführung und Nachbereitung von Musikunterricht – S: Popmusik und Konzertmarkt: South By Southwest (SXSW) – Musikmesse und -festival. □ Apl. Prof. Dr. Carola Schormann / Prof. Dr. Sven Kramer: Kulturgeschichte. □ Dirk Zuther: S: Musiktheorie I – Ü: Ensembleleitung II – S: Theorien und Modelle des Musiklernens – S: Musikpädagogische Handlungsfelder – S: Geschichte der Rockmusik II – S: Zur Entwicklung des Sounds in der Studiotechnik.

Mainz. Jürgen Banholzer: Ü: Form und Musikalischer Satz – Ü: Historische Satzlehre I – Ü: Partiturspiel. □ Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick II – S: Musikalische Konzepte zu Beginn des 20. Jahrhunderts – PS zur Vorlesung (ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte) – Ü: Quellen- und Handschriftenkunde – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, PD Dr. Christoph Hust, Prof. Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Prof. Dr. Ludwig Striegel). □ Dr. Albert Gräf: S: Musikrepräsentationen: MIDI, Partituren und andere Codes – S: Einführung in die mathematische Musiktheorie – Ü: Studio-Software – Ü: Super-Collider. □ Dr. Thorsten Hindrichs: S: Der „ridotto“ des Grafen Mario Bevilacqua. □ PD Dr. Christoph Hust: Filmmusik. □ Fabian Kolb M. A.: S: Musikalische „années folles“. Musik und Intermedialität bei Eric Satie und dem „Groupe de Six“ – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft Kurs A. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Musikjournalismus. □ Stephan Münch: Ü: Form und Analyse – Ü: Historische Satzlehre II – Ü: Historische Satzlehre III – Ü: Historische Satzlehre IV. □ Dr. Peter Niedermüller: S: Popmusik und musikalische Analyse. □ N. N.: Einführung in die Musikwissenschaft Kurs B. □ Dr. Bertold Over: Ü: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik seiner Zeit. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: S: Das Streichquartett. Zum ästhetischen und kompositionstechnischen Anspruch der Gattung. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: Musik und Politik in der Frühen Neuzeit – S: In Arkadien: Italienische Vokalmusik um 1700 – S: Proseminar zur Vorlesung Musik und Politik in der Frühen Neuzeit – S: Schubertforschung – Fragestellungen und Methoden. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Der *Micrologus* des Guido von Arezzo und die Situation der Musiktheorie im frühen 11. Jahrhundert.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Jürgen Arndt: Geschichte des Jazz und der populären Musik – S: Musikalische Sozialisation – S: „Body and Soul“: Popular Songs und Jazz Standards – S: Von Alt-Wien nach New York: Musik in Metropolen. □ N. N.: S: Lied. □ Prof. Dr. Michael Polth: Geschichte der Musik nach 1900. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: V/Ü: Musikgeschichte I: Europäische Musikgeschichte bis um 1600. □ S: Biedermeier: Musik, Kunst und Literatur im Halbschatten der Politik – S: Musik der Stauferzeit.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Kompositionsgeschichte, Tanzmusik – Konzertmusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring/PD Dr. Panja Mücke: S: Musik und Medien (Gruppe A und B). □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring/Prof. Dr. Lothar Schmidt: S: Musikästhetik (Gruppe A und B). □ PD Dr. Panja Mücke: S: Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Natascha Pflaumbaum: S: Berufspraxis Musikwissenschaft (Gruppe A und B). □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musikästhetik – S: Musik bis 16. Jahrhundert – Ü: Musik und Aufzeichnung □ Martin Schüttler: Ü: Einführung Musiktheorie (Gruppe A und B) – Ü: Instrument und Stimme (Gruppe A und B) – Ü: Kompositionstechniken. □ Andreas Trobitius: S: Einführung in die Musikwissenschaft (Gruppe A und B). □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Musikalische Terminologie (Werkgruppen).

München. Hon.-Prof. Dr. Claus Bockmaier: HS: Ludwig van Beethoven: Werke der „ersten Schaffensperiode“. □ Dr. Bernd Edlmann: S: Klangflächen-Komposition – S: Musik im Kabarett – S: Verdi, *La Traviata* – Ü: Grundlagen der Formenlehre – Ü: Strauss-Arbeitsgemeinschaft: Richard Strauss und Richard Wagner – Ü: Editionstechnik: Spartieren, Kollationen, Quellenbewertung. □ Dr. Joseph Focht: Ü: Bibliographie, Mediographie, OPAC. Wissenschaftliche Hilfsmittel zur Erschließung von Literatur, Medien und Forschungsfeldern. □ Dr. Inga Groot: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Veronika Halser: Ü: Grundlagen der Satzlehre. □ Dr. Bernhard Hess: Ü: Generalbass. □ Anne Kaiser M. A.: Ü: Analyse der Klaviersonaten Joseph Haydns. □ Hon.-Prof. Dr. Wulf Konold: Alexander Zemlinsky: Das Musiktheaterwerk. □ Prof. Dr. Martin Lücke: Ü: Ausgewählte Aspekte der Systematischen Musikwissenschaft: Kunst und Kommerz im Progressive Rock. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musik und Musikleben zwischen den Weltkriegen – Kulturgeschichte der amerikanischen Musik (gem. mit Prof. Dr. emer. Berndt Ostendorf) – HS: Musik im Nationalsozialismus (gem. mit Dr. Klaus Peter Richter) – Koll: Kolloquium für Magistranden und Doktoranden sowie zu aktuellen Fragen der Gegenwartsmusik. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Überblick Neuere Musikgeschichte I – HS: Die Lieder von Gustav Mahler – Ü: Übung zur Vorlesung „Überblick Neuere Musikgeschichte I“. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus. □ Hildegard Schön: Ü: Musikpraxis I: Collegium Musicum. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: HS: Die Figur des Judas in der europäischen Religions- und Kunstgeschichte, Blockseminar an der VIU 22.-27.11.2010 (gem. mit Profs. v. Brück, Berner u. a.) – S: Das Deutsche Lied im Mittelalter – Ü: Ausgewählte Aspekte der Systematischen Musikwissenschaft: Aktuelle Arbeiten zur Biologie und Psychologie der Musik – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – OS: Laufende Arbeiten zur älteren Musikgeschichte. □ PD Dr. Sebastian Werr: Oper in Italien: 1810–1840.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik I: Von den Anfängen bis ca. 1700 – HS: Ludwig van Beethoven: Werke der „ersten Schaffensperiode“. □ Dr. Dorothea Hofmann: Musikgeschichte inklusive Opern- und Liedgeschichte I (Studiengang Gesang) – Geschichte der Orchestermusik – Einführung in die Volkskunde/Ethnologie – PS: Musiktheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts – S: Musiksoziologie: Musik im Freien. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I.

Münster. Garry Crighton: Ü: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance (Ensemble): Musik aus deutschen Quellen von 1452 bis 1539. □ Uwe Droszella: Ü: Harmonielehre I. □ Dr. Markus Giljohann: Ü: Harmonielehre I. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde. □ Prof. Dr. Ralf Martin Jäger: S: Grundlagen der Musikethnologie. □ N. N: Beethoven und die Folgen – S: Musikalische Zentren im 15. Jahrhundert – Ü: Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft – S: Von der Quelle zum Notendruck – S: Neue Medien – S: Performance, Happening, Klangkunst und Videoinstallation – Grenzgänge im Musiktheater 1950–2010 – S: Populärmusik. □ Kai Schabram M. A.: S: „Große“ Symphonik zwischen 1800 und 1850. Ästhetik – Theorie – Analyse. □ Dr. Peter Schmitz:

Ü: Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert – S: „Synthese einer Epoche“?: Der Komponist Igor Strawinsky. □ Jürgen Tiedemann: Ü: Collegium musicum instrumentale: Großes Orchester. □ Dr. Yvonne Wasserloos: S: „Fin de siècle“ – Zwischen Aufruchstimmung und Todessehnsucht? □ Dr. Christiane Wiesenfeldt: Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Zwischen allen Stühlen: Der Komponist Max Reger – S: „Call it techno“: Die Anfänge der elektronischen Tanzmusik.

Oldenburg. Stefanie Alisch: S: Radiokultur – Kulturradio – S: Body & Gender in Popular Music. □ Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: S/Koll/V: „Das Monopol wird brechen!?“ Musikwirtschaft im Wandel technologischer Herausforderungen – S: Noten, Schall- und Festplatten: zur Bedeutung und Funktion fixierter Musik – S/Koll: Geschichte der Populären Musik II Jugendkulturen (1945–2010). □ Christian Broecking: S: Zurück auf Anfang – Eine multimediale Lehrveranstaltung zur Geschichte des afroamerikanischen Jazz von 1890 bis 2010. □ Niklas Büdenbender: S/Koll: Musik – Gehirn – Lernen. □ Prof. Violeta Dinescu: S/Koll: Komponisten-Colloquium. □ Anke Fischer: S: Video pet shop – das morphische Filmteam. □ Dr. Markus Gärtner: S: „Der Jude wird allezeit ein Fremdkörper sein ...“ Musik und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Kadja Grönke: S/Koll: Lektürekurs. □ Sabine Himmelsbach: S: Kunst und Ökologie. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Wege zum Musikhören in der Schule: Didaktische Interpretation (Überblick). □ Prof. Dr. Gunter Kreutz: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Einführung in die Musikpsychologie – S/Koll: Musik und Evolution. □ Dr. Andreas Lüderwald: S: Einführung in die Musikethnologie: Musikulturen Asiens. □ Ingo Roden: S/Koll: Einführung in die empirische Musikforschung. □ Dr. Anja Rosenbrock: Einführung in die Musikvermittlung – S: Musik im Museum – S/Koll: Forschungsmethoden in der Musikpädagogik. □ Thomas Schopp: S: Geheime Miterzieher der Jugend? Populäre Musik und Medien in Bildungsdiskursen von 1950 bis heute. □ Lisbeth Suhrcke: S: Musikgeschichten im Vergleich. □ Prof. Dr. Melanie Unsel: S/Koll: Debussy und die Oper: Vom Wagnérisme zu *Pelléas et Mélisande* – S/Koll: Hausbauen oder Hausbesetzen? Oder: Wie schreibt man Musikgeschichte heute – S/Koll: Götterfunken und Denkmalsockel: Beethoven-Rezeption. □ Axel Weidenfeld: S: Musik des 20. Jahrhunderts als Gegenstand des Musikunterrichts (gem. mit Niels Knolle) – S: Kulturgeschichte der Musik im Überblick: Klassische Moderne (Schönberg, Stravinskij, Bartók). □ Julia Wieneke: S: Response-Projekt in Kooperation mit dem Staatstheater Oldenburg.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – S: Analoge, digitale und virtuelle Synthesizer – S: Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik. □ OstR Mechthild Esch-Klemme: S: Stationenlernen im gymnasialen Musikunterricht. □ Vera Anne Gehrs: S: Musik, Sprache und Bewegung in der grundschulbezogenen Lern- und Entwicklungsdiagnostik. □ Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick II: Von 1720 bis 1900 – V/Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Ü: Schlüsselkompositionen der klassisch-romantischen Epoche. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: Musikgeschichte im Überblick I: Antike bis ca. 1730 – S: Mozarts ‚Don Giovanni‘ und die Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S/Ü: Klassische Instrumentation/Partiturspiel – V/Ü: Geschichte der Musikerziehung von 1800 bis heute. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – S: Die Eisenbahn in der Musik. □ Dr. des. Ildiko Keikutt-Licht: S: Internationale Tänze in Theorie und Praxis. □ Prof. Dr. Christoph Louven: Koll: Aktuelle Literatur und Forschungsvorhaben in der Systematischen Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die Arbeit im Mac-Musiklabor – S: Filmmusik. Musik im Spielfilm – Ü: Filmmusik – Musik im Spielfilm (Filmabend). □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Tanzgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts – S: Psychologie des Musiklernens – S: Tänze in Jugendkulturen – Jugendkulturen im Tanz. □ StD Ludger Rehm: S: Last oder Leidenschaft: Analyse und Interpretation im Musikunterricht am Gymnasium. □ Dr. Gerhard Schmitt: Tonsatz und Analyse – von der Dissonanz und ihrer ‚Natur‘. □ Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Vom kompositorischen Würfelspiel zur algorithmischen Komposition.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Repertoirekunde: Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – Ü: Computergestützte Notenedition. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde. □ Frank Ebel M. A.: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Joseph Haas und das Oratorium. □ Prof. Dr. David Hiley: Musik in England I – S: Prozessionen und ihre Gesänge im Mittelalter (gem. mit Prof. Dr. Harald Buchinger) – S: Notationskunde I (9.–14. Jahrhundert) – S: Haydn: Klaviersonaten, Streichquartette, Symphonien. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte II (Renaissance) – S: Max Reger – S: Barocke Triosonaten – Ü: Strukturelles Hören. □ Dr. Andreas Pfisterer: Einführung in den Gregorianischen Choral – S: Nicolaus Gombert.

Rostock. Prof. Dr. Hartmut Möller: Mehrdimensionale Kultur-Prozesse in der älteren europäischen Musikgeschichte – HS: Into Africa. Representations of Post/Colonial Encounters in British and American Films/Film music – S: Get Back? Let it be! Film- und Tondokumente zur letzten Aufnahmesession der Beatles – Ü: En marge des Stéréotypes: mondes parallèles dans le cinéma francophone – S: Zur Erforschung des spätmittelalterlichen Liedes. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: S: Formen klassischer Musik: Rondo, Sonate, Variation – Ü: Analyse klassischer Formen – Lektürekurs: Anton Webern, „Der Weg zur neuen Musik“. □ Jun.-Prof. Dr. Barbara Alge / Dr. Frances Wilkins: Projektseminar: Sounds of Rostock – A Soundscapes Project. □ Dr. Frances Wilkins: Scotland’s Musical Traditions – Ü: Scottish Music Traditions.

Saarbrücken. Dr. Jörg Abbing: S: Einführung in die Kirchenmusik. □ Wolfgang Bogler: Ü: Musikmanagement. □ PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick (Antike bis 18. Jahrhundert) – Koll: Kolloquium zur Berufspraxis – S: Methodenfragen der Musikwissenschaft – S: Musik und Kunst: Von der Ikonographie zur Synästhesie. □ Dr. Stephanie Klauk: Ü: Editionspraxis. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: HS: Musiktheater des 20. Jahrhunderts in

Deutschland – HS: Zur Edition von Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts. – Ü: Einführung in die Analyse. □ Wolfgang Korb: Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Prof. Dr. Pedro Memelsdorff: HS: Die Musik des 14. Jahrhunderts. Quellen und Repertoires – Ü: Analyse von Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Astrid Opitz M. A.: Ü: Notationskunde. □ Dr. Thomas Radecke: S: Henry Purcell und seine Zeit – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Markus Waldura: S: Die Klaviersonaten von Franz Schubert. □ PD Dr. Tobias Widmaier: S: Arbeitermusikultur bis 1933.

Salzburg. AoProf. Dr. Manfred Bartmann: S: aus der Musikethnologie/Systematischen Musikwissenschaft – Medien und Kunst – S: Mentalistische Kulturtheorien. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 1 – Ü: Historische Satzlehre 3. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: Einführung in die Tanzwissenschaft – S: aus der Tanzwissenschaft – Ü: Bewegungsanalyse. □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Musikhistorische Spezialgebiete. Schubert im 20. Jahrhundert. □ N. N.: P: Berufsspezifische Anwendungen – S: Tanzwissenschaft – Tanzgeschichte – Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 5 – S: aus der Hist. Musikwissenschaft – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete – S: Musikwissenschaft – Ü: Lesen und Hören. □ Dr. Susana Zapke: Ü: Notationskunde 2.

Salzburg. Universität Mozarteum. Ao.Univ.-Prof. Dr. Joachim Brügge: S: Geschichte der Cembalomusik nach 1945 – Musikgeschichte 3 – Geschichte der Klaviermusik (gem. mit Peter Cosse) – Geschichte der Musiktheorie. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer: Zeitgenössische Musik im Überblick – S: Grundlagen eines Dissertationsprojektes 1 – S: Dissertantenseminar. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Musikgeschichte 1 – S: Musikalische Volkskunde: Hochzeitsmusik – VÜ: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Produktionsbegleitende Theaterwerkstatt (gem. mit Univ.-Prof. em. Oswald Panagl). □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Krakauer: Einführung in die Musikethnologie und Musikanthropologie 01 – Einführung in die Musikethnologie und Musikanthropologie 02 – S: Europäische Kunstgeschichte – S: Musikgeschichtliches Seminar. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Tanzgeschichte – VU: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – KG: Soziale historische Tanzformen – VS: Ausgewählte Themen der Musikwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: Einführung in die Volksmusik in Österreich (nur für Studierende Innsbruck) – S: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Musikalische Volkskunde (nur für ZKF Volksmusikinstrumente; nur für Studierende Innsbruck) – S: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Musikalische Volkskunde (nur für IGP Schwerpunkt Volksmusik in Österreich; nur für Studierende Innsbruck) – Vorlesung und Ü: Geschichte des Spiels und der Literatur Volksmusikinstrumente 01 (nur für Studierende Innsbruck) – S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik 01 (nur für ZKF Volksinstrument). □ Ass.-Prof. Dr. Wolfgang Thies: Akustik – VU: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten.

Stuttgart. Prof. Dr. Joachim Kremer: Unbekannte ‚Meisterwerke‘. Vom Bewahren und Vergessen in der Musik – HS: Bachs *Johannes-Passion*. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Musikgeschichte im Überblick: 1200–1550 – PS: Hugo Wolf, Conrad Ansoerge, Arnold Schönberg: Klavierlieder um 1900 – HS: Josquin des Prez. Der Komponist und sein Double. □ Dr. Michael Kube: PS: Die Messe in der Wiener Klassik. □ Dr. Michael Oehler: PS: Einführung in die Grundbegriffe der Psychoakustik und Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Kunst als Vermittlung von Welterfahrung – HS: Musikalische Kreativität – HS: Kunst als Vermittlung von Welterfahrung. □ Uni.-Ass. Mag. Art. Thade Buchborn: PS: Musikisieren und Gestalten im Musikunterricht. □ Dr. Eva Verena Schmid: PS: Vergleich der deutschen Bildungspläne. □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Komponistenbiographien im Musikunterricht und in den Medien. □ N. N.: HS: Bildungsstandards: Kompetenzorientierung und Musikunterricht.

Trossingen. Prof. Dr. Thomas Kabisch: Text und Klang, Objekt und Handlung. Theorie und Geschichte der musikalischen Ausführung – S: Das Streichquartett. Geschichte – Analyse – Aufführungspraxis – S: Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik der Renaissance – S: Turin J.II.9. Die Quelle, ihr Repertoire, der Kontext – S: Methodik der Opernanalyse (am Beispiel Mozart *Le nozze di Figaro*) – Ü: Notationskunde I (Weiße Mensuralnotation). □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Musikgeschichte III: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. – S: Ausgewählte Klavierwerke von Frédéric Chopin – HS: Jazz-Einflüsse auf die Musik des 20. Jahrhunderts. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Michael Kube: S: Letzte Werke: Biographie, Philologie und Mythos. □ Prof. Dr. Stefan Morent: S: Choral in der Musikgeschichte (gemeinsam mit Prof. B. Schmid) – Ü: Schola cantorum: Gregorianischer Choral in Theorie und Praxis. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs A. Skrjabin. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Schrift in der abendländischen Musik – S: Die großen Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts: C. Ph. E. Bach (Clavier), J. J. Quantz (Flöte) und L. Mozart (Violine) – HS: Guido von Arezzo und seine Schriften. □ Dagmar Schmidt-Wehinger: S: Formkonzepte der Neuen Musik. □ Eric Schneeman: S: Die Opern von Christoph Willibald Gluck. – S: Recent scholarship and research in American Musicology. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Anton Bruckner: 9. *Symphonie*. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Quellenkunde – Ü: Repertoirekunde.

Weimar-Jena. Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar – Friedrich-Schiller-Universität Jena. □ Prof. Dr. Michael Berg: Ludwig van Beethoven – Idee und Ideal. □ Daniela Fugellie M. A.: Ü: Kulturwissenschaftliche Grundbegriffe in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Helen Geyer: S: Abenteuer Psalmvertonungen. Zwischen Frömmigkeit und Theater – S: Probleme der Aufführungspraxis: Willkür, Geschmack, Überzeugung – S: Stationen der Musikgeschichte Roms und Neapels. □ Prof. Dr. Michael Klaper: Musikgeschichte im Überblick III: Von ca. 1600 bis 1800 – S: Cul-

ture Clash: Die italienische Musik im französischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Einstimmige Musik des Mittelalters zwischen handschriftlicher Überlieferung, Edition und Aufführungspraxis: Das Beispiel von Tropus und Sequenz – Ü: Notationsgeschichte II. □ Dr. Lars Klingberg: Ü: Formenlehre – Ü: Instrumentenkunde. □ Ralf Kubicek: Ü: Gehörbildung 1 – Musiktheorie 1. □ Dr. Arne Langer: Ü: Angewandte Operndramaturgie: Übertitel in Theorie und Praxis. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturerkunde. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Neue Musik als Konzertrepertoire – S: Die Ästhetik des ‚Phantastischen‘ in zeitgenössischer Musik – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Dr. Christoph Meixner: Ü: Musikarchive und -sammlungen in Deutschland. Eine Einführung. □ N. N.: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis ca. 1400 – Ü: Formenlehre. □ Stefan Menzel M. A.: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Matthias Middelkamp: Ü: Einführung in die Tonstudientechnik und Akustik. □ Prof. Dr. Martin Pfeleiderer: Geschichte der populären Musik I (bis 1945) – S: Jazzgeschichte III – S: Neuere Ansätze der Rhythmusforschung (Forschungsseminar) – S: Analyse von nicht-notierter Musik (gem. mit Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto). □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Grundfragen der Musikethnologie / Transcultural Music Studies – S: Organologie: Instrumentenkunde Asiens und Afrikas – Ü/S: Feldforschung in Bahia – Ü: Transkribieren (gem. mit Prof. Dr. Martin Pfeleiderer). □ Dr. Daniel Ortuno: Ü: Musikanalyse. Grundkurs. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Zur Bruckner-Edition und -Interpretation im 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Cornelia Brockmann). □ Dr. Ruth Seehaber: S: Musikverstehen. □ Nico Thom M. A.: Ü: Die Lippmann+Rau-Agentur – Zwei Männer ein Imperium. □ PD Dr. Matthias Tischer: Musikfilm und Musikerfilm. □ PD Dr. Erich Tremmel: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik bis zur späten Romantik.

Wien. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Einführung in die Ethnomusikologie 1 – S: Indische Musik: die klassischen Traditionen – Einführung in die Musikwissenschaft – S: Wissenschaftliches Arbeiten mit ethnomusikologischem Archivmaterial (gem. mit Schmidhofer) – UE: Ausseer Fasching (gem. mit Lubej, Schmidhofer und Weber). □ Univ.-Prof. Dr. Michele Calella: Die Oper im 18. Jahrhundert – VO+KO: Filmmusik in Hollywood von *King Kong* (1933) zu *Der Herr der Ringe* (2001) – S: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt und die anderen: Klaviermusik von ca. 1830 bis 1856 – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Stefan Gasch M. A.: A la battaglia oder der Sound der Schlacht (gem. mit Dr. Rebecca Wolf). □ Mag. Michael Hagleitner: UE: „Lieblingskomponisten“ – eine Musikästhetikübung (gem. mit Handlos) – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: S: Symphonik im 19. Jahrhundert – Einführung in die Musikwissenschaft – S: Geschlechterkampf im Musiktheater – UE: „Lieblingskomponisten“. Eine Musikästhetikübung (gem. m. Hagleitner). □ Ramona Hocker M. A.: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Uni.-Prof. Dr. Birgit Lodes: Ludwig van Beethoven – S: Neue Musik um 1430: Dunstable–Binchois–Dufay – UE: Musikwissenschaft aktuell – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Emil H. Lubej: UE: Laborübungen – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft I – Einführung in die Musikwissenschaft. – UE: Ausseer Fasching (gem. mit Allgayer-Kaufmann, Schmidhofer und Weber). □ Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer: UE: Transkription – Einführung in die Musik Ozeaniens – UE: Ausseer Fasching (gem. mit Allgayer-Kaufmann, Lubej und Weber) – UE: Wissenschaftliches Arbeiten mit ethnomusikologischem Archivmaterial (gem. m. Allgayer) – Einführung in die Musikwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: UE: Musikwiss. Arbeitstechniken. □ Mag. Sonja Tröster: UE: Geschichte und Methoden der Edition älterer Musik. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: UE: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – VO: Musik der Welt im Überblick I – VO: Einführung in die Musikwissenschaft – UE: Ausseer Fasching (gem. mit Allgayer-Kaufmann, Lubej).

Externe: Dr. Mario Aschauer: UE: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – UE: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – VO+UE: Einführung in die Methoden der Analyse 1. □ MMag. Patrick Boenke: UE: Tonsatz 1 – UE: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Dr. Walter Brauneiss: UE: Tonsatz 1 – UE: Tonsatz 1. □ Univ.-Doz. Dr. Oskar Elschenk: VO: Musikhören, Musikverstehen, Musikinterpretation. □ Mag. Daniel Ender: PR: Musikjournalismus. □ Mag. Dr. Wolfgang Fuhrmann: UE: Musikgeschichte 1 (Anfänge–1300) – KO: KO zur VO. □ Univ.-Doz. Dr. Dagmar Glüxam: Ausgewählte musiktheoretische Lehrwerke des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis. □ Dr. Werner Goebel: VO+KO: Musikalische Interpretation mit dem Computer durchleuchtet: Quantitative Methoden zur computergestützten Performance-Forschung. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerlinde Haas: S: Der Mythos des Orpheus im Wandel der Zeit. □ Mag. Michael Hecht: UE: Theorie der Jazz- und Populärmusik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Robert Klugseder: UE: Einführung in die Notations- und Kompositionspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Kubik: Afroamerikanische Musikformen. □ Scott Laury: PR: Afro-Brazilian Percussion. □ Univ.-Doz. Dr. Walburga Litschauer: PR: Editionstechnik am Beispiel von Tagebüchern und Chroniken zu und um Franz Schubert (gem. mit Gerrit Waidelich). □ Dr. Marko Motnik: VO+UE: Quid est dansa? – Tanz und Tanzmusik vom Mittelalter bis zum Biedermeier. □ Dr. Michael Oehler: S: Grundlagen der Klangerzeugung und Akustik von Musikinstrumenten – S: Auditive Wahrnehmung und Kognition – S: Angewandte Musikinformatik. □ Gerhard Reiter: UE: Einführung in das Hören von Strukturen (ethnologisch). □ Mag. Stephan Reisigl: UE: Tonsatz 1. □ Dr. Dominik Sedivy: UE: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Mag. Benno Sterzer: UE: Transkription. □ Sang-Yeon Sung: Vo+UE: East Asian Popular Music (neg. verst.). □ Florentinus Suryanto: VO+UE: Einführung in das javanische Gamelan (gem. mit Tajan Tajan). □ Tajan Tajan: VO+UE: Einführung in das javanische Gamelan (gem. mit Florentinus Suryanto). □ Mag. David Thallinger: S: „Mein A ist grün“ Synästhesie aus neuro- und geisteswissenschaftlicher Sicht. □ Gerrit Waidelich: PR: Editionstechnik am Beispiel von Tagebüchern und Chroniken zu und um Franz Schubert (gem. mit Univ.-Doz. Dr. Walburga Litschauer).

□ Dr. Rebecca Wolf: S: A la battaglia oder der Sound der Schlacht (gem. m. Stefan Gasch M. A.). □ N. N. (Ass.): 2 LV zur Musik des 20. Jh.. □ N. N. (Ass.): S: Alte Musik.

Würzburg, Hochschule für Musik. Dr. Torsten Blaich: S: Neue Musik ab 1945. □ Prof. Dr. Christoph Henzel: Musikgeschichte im Überblick: 19. Jahrhundert – Geschichte der Kirchenmusik I – S: Komponistinnen des 19. Jahrhundert □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Grundfragen der Systematischen Musikwissenschaft – HS: Gefühle in Musik – erdacht, erspielt, erlitten – S: Aspekte musikalischer Entwicklung im Kindes- und Jugendalter – S: Musikalische Weltreise: Eine Einführung in die Musikkulturen der Welt. □ PD Dr. Panja Mücke: Musikgeschichte im Überblick: 10.–17. Jahrhundert – S: Kurt Weill: Komponist für Radio, Bühne und Film. □ Prof. Dr. Thomas Münch: Populäre Musik. □ Bernhard Pichl: S: Geschichte der Jazz-Musik I. □ Lucy Russell: S: Französische Barockmusik.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Musik im Internet. □ Christoph Bruggisser: GS: Vorkurs Allgemeine Musiklehre. □ PD Dr. Therese Bruggisser: S: Der venezianische Stil – S: Neoklassizismus und Postmoderne. □ Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre I. □ Dr. Bernhard Hangartner: GS: Musikgeschichte bis 1600. □ Prof. Dr. Alois Koch: S: Kirchenmusik der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: GS: Qualitative Methoden in der Ethnomusikologie und Populärmusikforschung. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Richard Strauss – S: Musik und Liturgie im Umfeld des Tridentinum (mit Exkursion nach Rom, gem. mit Prof. Dr. Klaus Pietschmann). □ Dr. Ivana Rentsch: GS: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll: Vergleichende Analysemethoden und Analysetheorien (gem. mit PD Dr. Melanie Wald-Fuhrmann). □ PD Dr. Melanie Wald-Fuhrmann: S: Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts.

BESPRECHUNGEN

RUDOLF FLOTZINGER: *Von Leonin zu Perotin: Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 504 S., Abb., Nbsp. (*Varia musicologica*. Band 8.)

Rudolf Flotzinger, einer der *grand old men* der Mittelalterforschung, hat vor Jahren ein Buch über Leonin und eines über Perotin veröffentlicht. Aufgrund der Diskussionen um diese Publikationen sowie aufgrund weiterer Recherchen versucht er nun, in einem weiteren Werk Zusammenfassungen, Erweiterungen und Ergänzungen vorzulegen. Flotzinger wendet sich ausdrücklich an „Fachkollegen wie interessierte Laien“ (S. 10), wenn er auf rund 500 Seiten ein Geschichtsbild umreißt, das die Zeit zwischen etwa 1170 bis 1240 betrifft. Entgegen anderer Ansichten – fasslich in Ausdrücken wie ‚Ereignis Notre Dame‘ oder ‚Notre-Dame-Schule‘ – versteht der Autor den Zeitraum nicht als homogen angelegt. Als Repräsentant der Zeit vor 1210 gilt ihm Leonin, während Perotin eine spätere Phase vertritt. Der erste Abschnitt wird um 1210 durch einen Paradigmenwechsel – „Modalrhythmik, Stimmenzahl, Gestaltungsprinzipien etc.“ (S. 476) – zu einem späteren transformiert.

Das Buch wirkt ungemein sympathisch, da der Autor seine Sache mit großem Eifer vertritt und seine Leser ‚mitzunehmen‘ versucht. Dabei verarbeitet er eine große Menge an Literatur, mit der er sich angelegentlich ebenso sachlich wie engagiert auseinandersetzt. Wofür aber engagiert er sich?

Aufgrund der wachsenden Zahl an Lexika, Handbüchern und Enzyklopädien sind die Jahrhunderte in passende Begriffsbündel zerlegt worden, deren Darstellung es erlaubt, die unbequemen und schwierigen Fragen – wie entsteht Modalnotation? wozu braucht man *Clausulae*? – aus Platzgründen eher wegzulassen als zu fokussieren. Rudolf Flotzinger dagegen beschäftigt sich in wohlthuender Weise mit allen Problemen an seinem Wegesrand. Wer sich die Zeit nimmt, das Buch durchzuackern, wird nicht nur das eigene Repertoire an Fragen revidieren müssen, sondern kann es gewinnbringend auch erweitern. Und wer ein interessantes Seminar organisieren will, nehme ein Kapitel als Tisch-

vorlage. Fünf Studierende werden im Nu zehn Meinungen diskutieren. Von größtem Nutzen für alle denkbaren Leser ist der Umstand, dass der Verfasser entschieden über die Technik, an einem Beispiel vieles aufzuhängen, hinausgeht und der Exemplifizierung viel Platz einräumt. Da die Forschung seit Jahren größere Teile der verschiedenen Repertoires in Übertragung vorgelegt hat, sollte es möglich sein, die vorliegenden, ausführlichen Analysen (S. 349–451 u. ö.) für eigene weitere Arbeit zu nutzen.

Einige kritische Bemerkungen seien angebracht. Bislang sah ich im Umfeld um das Reizwort ‚Notre Dame‘ die Bäume vor lauter Wald nicht. Nach der Lektüre sehe ich den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr. Ich kann keinerlei Lösung anbieten, sondern höchstens ein gewisses Unbehagen artikulieren.

1. Es ist mir kaum je möglich gewesen, die verschiedenen Hintergrundinformationen (etwa zu Universität, Papsttum, Paris) mit den diversen Vordergrundinszenierungen zu verbinden. Die für mich nach wie vor disparate Quellenlage um die Mehrstimmigkeit im 12./13. Jahrhundert wird in ihrer gesellschaftlichen Situierung nicht klarer, obgleich Flotzinger gerade um Klärung dieser Verhältnisse bemüht ist.

2. Die Schwierigkeiten lassen sich verdeutlichen. Der Verfasser sieht im Entstehen der Modalrhythmik einen Paradigmenwechsel. Damit habe ich zweifache Schwierigkeiten. Erstens setzt der Begriff ‚Paradigmenwechsel‘ trotz aller modebedingten Verschleißerscheinungen voraus, dass eine Gemeinschaft Phänomene mit einem bestimmten Erklärungsmodell interpretiert. Werden zusätzliche Phänomene mit diesem Modell nicht mehr fasslich, kann das Modell, das Paradigma ersetzt, ausgewechselt werden. Es ist mir nicht nachvollziehbar, um welche Erklärungsmodelle es im Falle der Modalrhythmik gehen soll. Zweitens würde ich jederzeit, wie Flotzinger es tut, die ‚ars metrica‘, also einen Teil der Grammatik, heranziehen. Allerdings in deutlich begrenzter Weise, nämlich nur als Wissensspeicher innerhalb der Subalternationstheorie des 12./13. Jahrhunderts. Das heißt: die ‚musica‘ subalterniert die ‚ars metrica‘, kann sich also im Wissensarsenal der ‚ars metrica‘

bedienen und dieses auch verändern. Doch betreffen solche Interpretationen ja erst eine Musiklehre, die sich mit „verdeutlichter Modalnotation“ (Wulf Arlt) beschäftigt. Die Modalnotation selbst benötigt keine Musiklehre, da sich brauchbare Notierungsweisen bzw. Lesarten aufgrund einfachster Regeln ergeben, die sich aus dem Wissen der ‚ars metrica‘ nicht herleiten lassen (Akzentuierung, Konventionen zur Lesung von Ternariae im 1. und 2. Modus, Binaria stets Brevis-Longa; alle Weiterungen lassen sich daraus herleiten). Wenn ich allerdings strikt zwischen der Entstehung von Phänomenen einerseits und deren in diesem Fall späterer Einführung in sprachliches Wissen andererseits unterscheidet, wäre erneut zu fragen, was eigentlich diese Modalnotation sein soll – das Phänomen, das wir uns dauernd aus einer anders ausgerichteten Musiklehre erklären.

3. Nun sind meine im Vorangehenden angesprochenen Bedenken für Flotzinger nicht neu. Sie lassen sich sogar weitgehend aus seinem Text ableiten, der dazu auch bereits vielfältige Gegenargumente bietet. Für den Verfasser ergibt sich gesamthaft ein anderer Ansatz, da er, im Unterschied zu mir, mit bestimmten, feststellbaren gesellschaftlichen Bedingungen rechnet, in deren Bann er zahlreiches Personal am Werk sieht. Dementsprechend versucht er im ganzen Buch, mit großem Aufwand Personen nachzuweisen, die planend, herstellend, nachdenkend an den musikalisch produktiven Prozessen im 12./13. Jahrhundert Teil hatten. In dieser Optik gewinnt das Buch natürlich stark an Plausibilität, da Phasen solcher Musikgeschichte zwischen Leonin und Perotin nicht nur aus Notiertem und aus Lehrtexten abgeleitet werden, sondern auf einer großen Bühne mit intakter Besetzung inszeniert werden. Dass mich die Inszenierung nicht überzeugt, hat wohl weniger mit dem Buch als mit meiner Überzeugung zu tun, dass beim mittelalterlichen Schrifttum mit seinem enormen Arsenal an anonymen Texten Namen oft nur Platzhalter für weitere Anonymi sind.

Summa: Was Rudolf Flotzinger vorlegt, ist ein in sich vielschichtiger Streifzug durch eine vielschichtige Noten- und Textlandschaft. Ob der Verfasser signalisierte Probleme gelöst hat, wird jede Leserin und jeder Leser selbst entscheiden. Wichtig scheint mir, dass gerade im Dutzend Probleme auf den Tisch kommen, über die zu

diskutieren sich lohnt. Dass ein großes Kapitel der Musikgeschichte nicht abgehakt, sondern neu aufgeschlagen wird, ist nicht zuletzt eines der Verdienste dieses Buches. Gegenüber der zunehmenden Sterilität der in Übersichtsdarstellungen verbreiteten Verschrottungspraxis von nicht hinterfragten Mittelalterplattitüden ist Flotzingers Buch ein wahres Antidot. Auch für Laien, die wissen, dass die Langsamkeit der Lektüre nichts mit Unbildung, sondern mit der Schwierigkeit des Gegenstandes zu tun hat, ist das Werk sehr empfehlenswert.

Der Text ist orthographisch fehlerfrei; Flotzingers guter Stil erleichtert die Lektüre. Im Satz stören manchmal stehen gebliebene Trennzeichen; die Notenbeispiele sind durchgehend sehr schön gemacht. Der Band enthält nebst Bibliographie auch Index und Glossar sowie 69 Notenbeispiele und 12 Faksimiles. Die von Peter Maria Krakauer herausgegebene Reihe *Varia musicologica*, zu der Flotzingers Buch gehört, empfiehlt sich auch durch diese Publikation.

(September 2009)

Max Haas

JÜRGEN STENZL: *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. Textband: 231 S., Notenband: 214 S. (Salzburger Stier. Band 1.)

Angesichts dieses Doppelbandes darf man ruhig ein bisschen euphorisch werden, denn es gelingt dem Autor, den Inhalt – umfassende Repertoireerschließung und detaillierte Einzelbetrachtungen zum „Klang des Hohen Liedes“ – in einer Darstellungsform zu erreichen, die dem faszinierenden Gegenstand auf angenehmste Weise entspricht: mit einem Mut zur Sinnlichkeit, der nicht zuletzt wieder einmal demonstriert, dass akribische Forschungsarbeit und über Jahre hinweg betriebene Studien keinesfalls in spröder, emotionslos-nüchterner Faktenhäufung resultieren müssen.

Wiewohl „der ursprüngliche Klang des Hohen Liedes [...] vor mehr als zweitausend Jahren unwiederbringlich verstummt“ ist (S. 20), so zieht dieser eminent sinnliche Text doch geradezu zwingend immer neue Klanggewänder an – ganz wie es einem Liebeslied, dem „Canticum canticorum“ geziemt –, und Stenzl begreift sein Projekt als „Versuch, einen [...] Aspekt der Wirkungsgeschichte dieses ungewöhn-

lichen Textes [...] zu erfassen und an konkreten Beispielen zu erhellen.“ (S. 19 f). Diese musikalische Wirkungsgeschichte auf der Basis schriftlicher Quellen beginnt mit Hohelied-Antiphonen des 9. bis 11. Jahrhunderts. Sie sind immer für Marienfeste bestimmt (und zwar austauschbar für verschiedene), wobei die Marianische Lesung der Texte auffälligerweise keinesfalls den Kommentaren und Auslegungstraditionen von den Kirchenvätern bis hin zu Alcuin etc. entspricht (S. 22). Die älteste Schicht umfasst Antiphonen aller Kirchentöne, mit merkwürdiger Ausnahme ausgerechnet des 5. und 6. Tons (S. 32 irrtümlich als „E-Melodien“ bezeichnet; derlei Unschärfen, zu denen z. B. auch der hartnäckig wiederkehrende Buchstabendreher „Oteochos“ zählt [S. 25], wären zu vermeiden gewesen, ebenso die kleinen Pannen im Samselurium unterschiedlicher Übertragungen des Notenbandes, wo schon mal beim Scannen eine Zeile verloren geht und Locher Spuren in den Vorlagen hinterlassen haben).

Die auf verschiedene Texte anwendbaren Modelle dieser ältesten Antiphonen sind dezidiert keine „Vertonungen“, nicht einmal als „Melodie“, erst recht nicht als „Musik“ möchte Stenzl diese „Vortragsmodi“ bezeichnet wissen (S. 35). Hingegen findet in den Individualmelodien der „großen Antiphonen“ wie *Anima mea liquefacta est* (S. 51) durchaus eine „Dramatisierung“ in Reaktion nicht mehr nur auf strukturelle, sondern auch auf inhaltliche Gegebenheiten der Texte statt, und die Melodien werden auf eine Weise planvoll mit Melismen durchsetzt und wohl durchdacht gestaltet, dass Stenzl sie mit guten Gründen als „komponiert“ bezeichnet. Folgen jener „Dramatisierungstendenzen“ wird das vierte Kapitel präzisieren, das sich mit der Gestaltung als Hochzeitsdialoge (in Anschluss an den Kommentar des Origines), im Rahmen des Osterspiels (so bei Abaelard), mit belehrend-moralischem Unterton im *Speculum*, oder als Dialog (etwa zwischen *Ecclesia* und *Salomo*) befasst und der Frage nach möglichen Zusammenhängen zu höfischer Minne nachgeht.

Die *Votivantiphonen* des Hoch- und Spätmittelalters und ihre Verwurzelung in eigentümlichen Arten der Frömmigkeit und verschiedenen Formen des Marienkultes sind Gegenstand des dritten Kapitels, zu dessen Ende der Autor Spuren volkstümlicher Marienverehrung nachspürt und die berechtigte Frage auf-

wirft, ob deren teils ganz andersartige Melodien von schriftlosem Musizieren beeinflusst sein könnten, eine These, die nicht zuletzt durch einen Exkurs zu Hildegard von Bingen (S. 98) Plausibilität gewinnt.

Das letzte Drittel des Buches gehört den mehrstimmigen Hohelied-Vertonungen: Eher selten und verhältnismäßig spät – ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – greifen die Motetten der *Ars Antiqua* das Hohelied auf, was insofern nicht weiter überrascht, als dieses Repertoire vorwiegend an seine eigenen Texte gebunden ist und wenig auf Bestehendes zurückgreift. Anstatt die Hohelied-Texte zum Anlass zu nehmen, das beliebte Spiel mit Doppeldeutigkeiten auf die Spitze zu treiben, beschränken sich die vorgestellten mehrtextigen Motetten auf die Kombination mit einschlägig Marianischen Texten oder verbleiben ganz innerhalb des Hohen Liedes. An je einer pan- und teisorhythmischen Motette Machauts (auf die Tenores „*Ecce tu pulchra es*“ und „*Quia amore langueo*“) führt Stenzl dessen Kunst vor, ‚varietas‘ und ‚unitas‘ so zu verwirklichen, dass sich auf höherer Ebene gar etwas wie ‚universitas‘ einstellt.

Aus der chronologischen Anordnung des Stoffes ergibt sich fast zwingend eine Art Steigerung, die im sechsten Kapitel zu Vertonungen des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet: Kaum eine Werkgruppe dürfte besser geeignet sein, die von Franc le Martin beschworene, viel zitierte „*contenance angloise*“ sinnfälliger werden zu lassen. Mit den neuen Funktionen im Rahmen privater Andachten gelangt die Komposition von *Votiv-Antiphonen* zur Blüte. Hat man sich erst einmal durch aufwendige Statistik – die im Grunde nicht viel mehr zutage bringt als das Übergewicht englischer Kompositionen (mit weiter Verbreitung in kontinentalen Quellen) – zu Stenzls brillanten Einzelwerkbesprechungen durchgearbeitet, lernt man unter seiner kundigen Führung bekanntere Werke wie Dunstaples *O quam pulchra es* und ihre Subtilitäten in Blick auf Deklamation und Textbedeutung neu schätzen und staunt über Dufays *Anima mea liquefacta est* mit seiner außergewöhnlich tiefen Stimmdisposition und dem Wunderwerk einer Polyphonie dreier choralgebundener Stimmen – eine Kostprobe Stenzl’scher Sprachkunst: „[...] das ‚Alte‘, die einstimmige Melodie, wird zum Material einer Verräumlichung die-

ser Melodie“, es entsteht in der „Fülle kontrapunktischer Gleichzeitigkeit“ ein „mystisches“ Klanggewand, das die Erzählung „wie ein Reliquiar umschließt“ (S. 199).

Die 14 Hohelied-Antiphonen des *Glogauer Liederbuchs* holen kurzzeitig zurück auf den Boden handfester regionaler Gebrauchsmusik, bevor Busnois' Motette *Anima mea – Stirps Jesse* von Mythen befreit und stattdessen mit ihren kompositionstechnischen „Manierismen“ (S. 219) gewürdigt wird und die bemerkenswerte fünfstimmige Chansonmotette Ockeghems und Josquins Votivgebet *Ecce tu pulchra es*, mit dem der erste Motettendruck Petruccis 1502 eröffnet wird, wahre Glanzpunkte auf den gedrängten letzten acht Seiten der Ausführungen setzen. Ein ikonographischer Exkurs demonstriert Verwandtschaften mit bildlichen Strategien der Textkompilation und der Entfaltung von Marienattributen. Der zweite Band bietet neben Notenmaterial zum Text alphabetisch nach Textincipits geordnete Inventare mit Quellenverzeichnissen (ergänzt durch Biblio- und Diskographie, Namens- und Initienregister).

Stenzl verfolgt die kluge Mitteilungsstrategie, stets zunächst eine Fülle von Informationen auszubreiten, um dann, warnend mit Formulierungen wie „Bemerkenswert jedoch ist“ oder „Dabei fällt auf“ eingeleitet, zu Interpretationen der Sachverhalte auszuholen, die den eigentlichen Reiz dieses nicht nur daten-, sondern vor allem auch gedankenreichen Buches ausmachen. Zusätzlich führt er in zahlreichen Parenthesen eine weitere Textschicht ein, die Nebengedanken abseits der Hauptargumentation Raum gibt. Jeder Fachterminus (Antiphon, Tonar etc.) wird bewundernswert knapp und dabei deutlich und prägnant, allgemeinverständlich und dabei wissenschaftlich exakt erläutert – nicht immer mit der kanonisierten Allerwelts-erklärung einschlägiger Hand- und Wörterbücher, dafür aber stets mit dem Plus Stenzl'scher Originalität und gefärbt von seiner mitunter ganz eigenen Sicht der Dinge.

Warum man die neue, mit einem Paukenschlag eröffnete, auch optisch ansprechende Reihe ausgerechnet nach dem wenig Wohlklang verströmenden Salzburger Hornwerk benannte, ob sich dahinter irgendein höherer oder tieferer Sinn verbirgt, entzieht sich der Kenntnis der Rezensentin. In Verbindung mit derart feinsinnigen Betrachtungen und der für wissenschaft-

liche Publikationen ungewöhnlichen, zart erotischen Sinnlichkeit des Covers wirkt der Reihentitel jedenfalls hochgradig grotesk. Bei solchen Äußerlichkeiten braucht man sich jedoch nicht aufzuhalten, denn ansonsten überzeugt an diesem Doppelband eigentlich nahezu alles – mit einer Ausnahme: dem Ende. Der Autor schließt sehr abrupt, als habe der Lektor am Fuß der 231. Seite Einhalt geboten, mitten in den Betrachtungen zu Josquins Motette: keine Zusammenfassung, kein Fazit, kein Ausblick – oder doch? Zieht die Josquin'sche Vertonung selbst eine Summe aus dem Vorhergegangenen, um zugleich vorauszuweisen auf die an Hohelied-Vertonungen so reichen folgenden Jahrhunderte? Bedeutet dieses überraschende Ende, das betont keines ist, dass man auf Fortsetzung hoffen darf? Eine Inventarisierung mag für die Folgezeit nicht zu leisten sein – aber „die Geschichte der musikalischen ‚Sprachfähigkeit‘“ (S. 19) ließe sich anhand der Rezeption des Hohelied-Textes „im klingenden Medium“ gewiss noch trefflich fortschreiben...

(August 2009) Ann-Katrin Zimmermann

BORIS VOIGT: Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 456 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 16.)

Voigts Buch wendet sich einem großen Thema zu. Unverkennbar steht im Hintergrund der Arbeit, die eine Geschichte musikalischer Ökonomie in Antike und Mittelalter entwirft, eine aktuelle und durchaus brisante Frage, nämlich die nach Funktion, Bedeutung und Legitimation von Kulturförderung und von musikalisch-künstlerischer Repräsentation auch in der modernen, marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaft. Was die „Reichen und Mächtigen“, mit den Worten Lessings, dazu bewege sich als Mäzen zu betätigen, ist die Ausgangsfrage (S. 7).

Gerade aus den erheblichen Differenzen, die sich zwischen vormodernen Formen reziproker Tauschbeziehungen im Kulturbereich und heutigen Modellen wie etwa dem Sponsoring zeigen, erwächst das Potenzial zu einer fundierten Einschätzung aktueller gesellschaftlich-kultureller Strukturen – die unverändert Machtstrukturen darstellen. Dies deshalb, weil die analytischen Modelle, die Voigt heranzieht, geeignet sind, eine überhistorische Perspektive

zu entwickeln und damit eine eigentlich vergleichende Forschung zu gewährleisten. Die idealtypische Rekonstruktion, die er auf den Spuren Max Webers unternimmt, weist sich als umfassende Theorie der politischen Ökonomie der Musik aus, als eine Theorie großer Reichweite.

Voigts Ansatz ist genuin musiksoziologisch, entwickelt dabei aber zugleich eine historische Tiefe, die das Buch zu einem wesentlichen Beitrag zur Mittelalter- und Frühneuzeit-Forschung macht. Neben Soziologie im engeren Sinne gehören zu den theoretischen Grundlagen auch Konzepte der Historischen Anthropologie und der Musiksemiotik. Kernpunkt ist die Frage, wie Musik in gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsstrukturen eingebunden ist und in welcher Weise soziale Wertigkeit in musikalischen Tauschrelationen vermittelt wird. Als von höchster Aktualität erweist sich hier einmal mehr der Machtbegriff Max Webers, dessen Handlungstheorie ohnehin in der deutschen Sozialwissenschaft zurzeit eine Konjunktur erfährt. Mit dem Konzept von symbolischer Macht (die Voigt nach sechs Kriterien differenziert) rückt der Aspekt der Repräsentation in den Mittelpunkt. Dieser spielt bekanntlich in zahlreichen Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit eine wichtige Rolle, wo es um Bedeutung und Funktion von musikalischer Praxis insbesondere an Höfen und in Städten geht. Dass hierbei Teilhabe und Integration genauso wie soziale Abgrenzung, aber auch bloße Zurschaustellung von Reichtum eine Rolle spielen können, wurde in der Forschung häufig hervorgehoben. Selten aber kommt es zu einer eingehenderen Analyse, aufgrund welcher Mechanismen Kunst und speziell Musik überhaupt Macht und Herrschaft ausdrücken und symbolisieren, ja sogar fallweise selbst unmittelbar sein können. Genau diesen Aspekt betont Voigt und berührt mit der Frage, in welcher Weise Musik grundsätzlich Inhalte bedeuten, repräsentieren oder in anderer Form vermitteln kann, genuin musiksemiotische Materie. Er nähert sich diesem Gegenstand unter Rückgriff auf Gottlob Freges Konzept der Vorstellungsbegriffe an (S. 56 ff.), das er durch eine Bestimmung der Kongruenz bzw. Inkongruenz zwischen Wertvorstellungen und Wünschen der Akteure, denen die Machtdarstellung gilt, und der symbolischen Repräsentation von Macht ergänzt.

Sobald – etwa durch gewandelte Wertvorstellungen – eine Veränderung dieser Kongruenz einsetzt, könne es dazu kommen, dass symbolische Formen ihre symbolische Funktion nicht mehr erfüllen, ohne dass sie selbst geändert würden. Zugleich würde aber die Darstellung selbst erkennbar bleiben. (S. 64). Damit kann Voigt einmal mehr dem Vorurteil einer irgend unmittelbaren, im Gegenstand liegenden Wirksamkeit von symbolischen Formen begegnen, ohne auf die Idee allein subjektiv-assoziativer Bedeutungskonstruktionen rekurren zu müssen.

Vor dem Hintergrund solcher theoretischer Vorüberlegungen kann Voigt ein Modell der Vermittlung sozialer Wertigkeiten, von Macht und Herrschaft in musikalischen Tauschrelationen entwickeln. Der weitaus umfangreichste Teil des Buches dient im Folgenden der historischen Entfaltung dieser Ökonomie. Wie nebenbei fügt sich dabei die detaillierte Erörterung griechischer Agone vor dem Hintergrund eines antiken Harmoniebegriffs in eine musiksoziologische Theorie der Professionalisierung in vormodernen, nicht marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaften. Ein Schwerpunkt der weiteren Darstellung liegt auf der Institution der Stiftung, wie sie als Ausdruck der Versachlichung bei der Finanzierung kultureller Ereignisse ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert in Erscheinung tritt. Den Stiftungsgedanken und zahlreiche damit verbundene Ausformungen nutzt Voigt als Leitfaden durch die Jahrhunderte. Wie eng Stiftungen – etwa Messstiftungen – mit teils theologisch brisanten Diskussionen um die Legitimität von materiellem Gewinn verknüpft sind, macht etwa die Vorstellung deutlich, Gott durch Almosen in einer quasi-reziproken Beziehung zum Schuldner zu machen (S. 224).

Als Fallbeispiele für diesen Themenkomplex im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit wählt Voigt die Einrichtung von Altarpfünden und bürgerlichen Musikstiftungen in den Hansestädten Lübeck und Lüneburg. Systematisch wertet er hierzu Archivbestände bis 1500 aus, wobei Lübeck durch die vorhandenen Bestätigungsurkunden die bessere Forschungslage bot, während für Lüneburg nur bürgerliche Testamente herangezogen werden konnten (S. 253). Am Beispiel der lübeckischen Kaufleute demonstriert Voigt konkret die Folgerichtigkeit

und Notwendigkeit einer Transformation von ökonomischer in symbolische Macht (S. 257).

Wie hilfreich zur Beschreibung solcher Symbolisierungen historisch-anthropologische Zugangsweisen sind, zeigt der Aspekt der Verhaltensregulierung durch Musik, den das Buch am Beispiel Platons ausführlich erörtert und ohne den auch symbolische Repräsentation von Macht kaum verstanden werden kann. Die Einbeziehung einer derartigen Perspektive muss sich allerdings die Kritik gefallen lassen, ob sie nicht mitunter eine umfangreichere Abstützung durch Ergebnisse systematischer Musikwissenschaft hätte erfahren können. Dies gilt speziell da, wo Voigt mit dem Begriff der Verhaltensregulierung weniger auf soziologische als eher auf naturwissenschaftliche, psychologische und biologische Parameter abzielen scheint (S. 87 ff.). Tatsächlich wären hier die Vorstellungen etwa der philosophischen Anthropologie bzw. Biosozologie von Arnold Gehlen vor dem Hintergrund moderner Forschung abzusichern oder zu relativieren.

Geplant ist eine Fortsetzung der politischen Ökonomie der Musik bis in die Gegenwart. Von dieser Analyse moderner, kapitalistisch geprägter Strukturen vor der Kontrastfolie vormoderner musikalischer Tauschbeziehungen lässt sich jetzt schon Grundlegendes erwarten – für Kultur- und Musikgeschichte nicht weniger als für eine historisch und strukturell-vergleichend denkende Musiksoziologie.

(November 2009)

Karsten Mackensen

RAINER BAYREUTHER: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Erster Band: Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2009. 381 S., Nbsp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Der Verfasser hat sich durch mehrere Publikationen zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts hervorgetan. Auch vom vorliegenden Werk werden die noch nicht erschienenen Bände 2 und 3 „Untersuchungen zur Rationalität der Musik im 17.“ und „zum frühen 18. Jahrhundert beinhalten“ (Umschlagtext). So bündelt der vorliegende erste Band Untersuchungen zur älteren Zeit. Ob der Verfasser aus einer gewissen

Naivität heraus oder aus Marketinggründen seine Untersuchungen umfassend erscheinen lassen will, weiß ich nicht. Ich kann nur hoffen, dass er für die noch zu schreibenden Bände zu mehr Forschungsaufwand bereit ist, die vorhandene Sekundärliteratur zur Kenntnis nimmt und sich über bislang herangezogene Quellenbestände informiert.

Das Buch enthält entgegen dem Titel keine „Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert“. Von den angekündigten Untersuchungen betreffen die erste und zweite Notationsprobleme des 12./13. Jahrhunderts; in der dritten geht es um Aspekte des 16. Jahrhunderts. Der Verfasser versucht, über eine „ausschließlich musikimmanente Rationalität“ hinausgehend in seiner Arbeit „dem zu folgen, was in diesen Zeiten selbst an der Musik als rational aufgefasst wurde.“ (S. 15). Wer sich nun erhofft, darum würden die im Fach so gerne an Max Webers Œuvre festgemachten Rationalitätsüberlegungen aufgrund der von Wolfgang Schluchter angeregten, Rainer Bayreuther bekannten Untersuchungen im Sinne Webers als Zusammenhang von Wirtschaft und Rationalität seit dem 11. Jahrhundert behandelt, sieht sich enttäuscht. Behandelt wird in der ersten Untersuchung die Zusammensetzung von ‚figura‘ geheißenen Objekten; die zweite ist einem rhythmischen Problem „der mehrstimmigen Saint-Martial-Musik“ gewidmet; die dritte gilt der Frage nach „Kontinuität und Transformation rationaler Grundlagen der Musik im 16. Jahrhundert“.

Die erste Untersuchung sei ausführlicher behandelt, um die Arbeitstechnik des Verfassers anzusprechen. Es sei zunächst festgestellt, dass in den letzten Jahrzehnten eine Unmenge an Aristoteles-Kommentaren aus der Zeit zwischen Boethius und 1500 als handschriftlicher Bestand bekannt wurde. Weitere Untersuchungen ergaben, dass zwischen 1500 und 1650 mehr Aristoteles-Kommentare entstanden als zwischen Boethius und 1500. Unsere mittelalterlichen Kollegen haben allerdings kaum je auf Augenhöhe mit dem Philosophen Aristoteles diskutiert, sondern gebrauchten eine Art Sedimentbildung an aristotelisch beeinflusstem Wissen. Dies ist den zahlreichen Wissenschaftsklassifikationen abzulesen, die auch manchmal die ‚textus‘ (Textbücher) angeben, welche für artistische Vorlesungen genutzt

werden. Allerdings beachtet der Verfasser diese grundlegenden Materialien nicht, sondern will „das platonistische Paradigma“ diskutieren. Wäre er Platoniker, könnte das interessant werden. Da er aber, wie gesagt, „dem zu folgen“ gewillt ist, „was in diesen Zeiten selbst an der Musik als rational aufgefasst wurde“, muss ich die Texte meiner Kollegen im 13./14. Jahrhundert durch eine quellenkundlich niemals verbürgte Brille lesen – nicht aristotelische Sedimentbildung erhält Gewicht, sondern Texte von Augustin, Proklos, Boethius u. a. Auch das könnte interessant werden, wenn ich und alle anderen, die noch nie an ein „platonistisches Paradigma“ gedacht haben, mit ihrer Hilfe verstehen könnte, was in der Musiklehre des 13. Jahrhunderts steht.

Wie steht es damit? Das Grundgerüst der im Fach bislang für plausibel gehaltenen und weitgehend stillschweigend übernommenen Argumentation stammt von Fritz Reckow. Es wurde vertieft, erweitert und korrigiert durch dessen Freiburger Kollegen Wolf Frobenius, Ulrich Michels, Erich Reimer und Klaus-Jürgen Sachs. Als Zusammenfassung einschlägiger Versuche liegen die Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* vor. Bislang hielt ich für die Interpretation der Lehrschriften wie für die Arbeit an den notierten Handschriften solche Arbeiten für ausreichend. Zudem nahm ich an, dass der verwinkelte Platonismus des 12. Jahrhunderts durch die langjährigen Quellenuntersuchungen eines Édouard Jauneau wie durch die grundlegenden Arbeiten etwa eines Peter Dronke, eines Brian Stock oder eines Winthrop Wetherbee etwas erhellt sei. Allerdings nimmt der Verfasser die musikwissenschaftlichen Untersuchungen wie die platonistische Forschung kaum zur Kenntnis. Wie also soll ich Bayreuther folgen? Ich kann keine der Querverbindungen, die er sporadisch zwischen Exponenten seines „platonistischen Paradigmas“ und der Musiklehre herstellt, nachvollziehen. Das sei beispielhaft verdeutlicht. Der Verfasser behauptet, es gebe „im frühen 13. Jahrhundert genau zwei Denotate: Länge (Longa) und Kürze (Brevis)“ (S. 29). Damit gewinnt er eine von mehreren wesentlichen Stützen für seine Argumentation. Nun kann es zwar bei Garlandia durchaus heißen, „figura [...] est signum denotans sonum vel sonos“; doch ist ‚denotare‘ hier einfach in der vokabulären Bedeutung von ‚bezeichnen‘

aufzufassen. Wie die philosophiehistorische Forschung gezeigt hat, kennt man seit dem 12. Jahrhundert eine extensionale und eine intentionale Semantik, zielt also auf Unterschiede zwischen Denotat und Konnotat. Bayreuther beschäftigt sich aber gar nicht mit solchen mittelalterlichen Versuchen, darum auch nicht mit der Frage, ob Verben wie ‚denotare‘, ‚significare‘, ‚repraesentare‘, ‚appellare‘ in der Musiklehre sprachlogisch zu differenzieren sind, sondern beginnt geradewegs mit der Behauptung, es gehe u. a. um ‚figura‘ und ‚denotatum‘ (S. 28). Ich kann Bayreuthers Argumenten hier wie an unzähligen anderen Stellen nicht folgen, da ich nicht verstehe, wie er zu ihnen kommt.

Eine grundsätzlichere Schwierigkeit ergibt sich zum Beispiel dann, wenn wir auf S. 68 in Anm. 150 lernen, „kein Autor des 13. Jahrhunderts“ spreche „von den Denotaten als qualitates“. Aber was machen wir, wenn ‚musica‘ zu dieser Zeit die Relation zwischen dem mathematischen Term ‚numerus‘ und dem physikalischen Term ‚sonus‘ behandelt, ‚numerus‘ als Quantität und ‚sonus‘ als Qualität gilt und es wissenschaftshistorisch um das Thema „Quantifizierung von Qualitäten“ geht? In einem „platonistischen Paradigma“ hat die ‚musica‘ des 13./14. Jahrhunderts keinen Platz; die vertrackte Frage nach einem ‚numerus contractus ad sonum‘ etwa bei Robert Kilwardby oder beim Anonymus 11 stellt sich gar nicht. Bayreuther schreibt, als könne im Verständnis von Musik die Zahl vom Ton, die Mathematik von der Physik gelöst werden.

Für das ganze Buch gilt, dass ich Bayreuthers Anliegen der Ausrichtung nach wohl verstehen kann, damit aber die Texte unserer Kollegen im 12./13. und 16. Jahrhundert bis zur völligen Unkenntlichkeit verzerren muss. Bayreuther seh‘ ich wohl, allein wo ist das Mittelalter? Vom Versuch, Darlegungen des Verfassers zu widerlegen, muss ich einfach darum absehen, weil ich keine Verwendung eines „platonistischen Paradigmas“ ausmachen kann.

Zur zweiten Untersuchung: Wie der Verfasser weiß, gehört die Rede vom Zentrum Saint-Martial seit Sarah Fullers Arbeiten zur fachinternen Mythologie. Die heute eher einer „aquitaniischen Mehrstimmigkeit“ zugeordneten Stücke stammen aus mindestens neun Faszikeln unterschiedlicher Provenienz, die in Saint-Martial zusammengebunden wurden.

Bayreuther stellt einfach fest, das „für unseren Kontext irrelevante Problem besteht in der heterogenen geografischen Provenienz der unter dem Begriff Saint Martial versammelten Quellen“ (S. 96 Anm. 2), konstruiert damit die benötigte Einheitlichkeit des Notierten, das er dann ab S. 134 im „ontologischen Horizont von Zusammensetzung im 12. Jahrhundert“ betrachtet. Wer sich mit den Quellen selber beschäftigt hat, wird dem gegenüber nicht einfach wegen der kodikologischen Befunde misstrauisch, sondern wegen der unglaublichen Schwierigkeiten, aquitanische Neumen zu lesen (mit sehr unerwarteten Ergebnissen dann, wenn man die Quellen in Paris einmal im Original sieht und versteht, was Mikrofilme suggerieren können).

Zur dritten Untersuchung: Dass mir nach dem Versuch, den ersten beiden Untersuchungen etwas abzugewinnen, der Weg durch die dritte schwer fiel, hat wohl mit dem Thema des Buches zu tun. Der wissenschafts- und philosophiesgeschichtliche Topos von einer Spanne zwischen Aristoteles und Leibniz meint ja nicht homogenes Philosophieren, sondern dauernde Auseinandersetzung mit aristotelischen Texten, denen für eine Wissenskultur, damit auch für Rationalitätsfragen Notwendiges entnommen wird. Es wäre nun interessant gewesen, für das 16. Jahrhundert die mannigfachen Anknüpfungspunkte an frühere Zeiten nachlesen zu können. Ich denke an die ganzen Inventions-Strategien aufgrund des oft untersuchten Antiqui-Moderni-Schemas oder an die Mimesisproblematik, in der eben der Satz, die Kunst („ars“) imitiere die Natur (die physikalische Welt), wo immer sie könne („Ars imitatur naturam in quantum potest“, *Physik B 2* [194a21–22]), nach den physikalischen Komponenten fragen lässt. Doch ist dem Verfasser an solchen Kontinuitätsfragen nicht gelegen, obgleich in „vielleicht keinem anderen Bereich [...] die Frage der Kontinuität oder Diskontinuität so intensiv diskutiert worden ist wie in der Naturphilosophie“ (Jan A. Aertsen, *Miscellanea mediaevalia*, Berlin 2004, Bd. 31, S. XIX).

Zum Schluss: Die kommenden zwei Bände werden zeigen, wie weit Bayreuther auf Pfaden, die ihm quellenkundlich und forschungsgeschichtlich vertrauter sind, im Lichte bisheriger Forschung verständlicher argumentiert. Zwei Fragen bleiben für mich zurück. Erstens frage ich mich, warum Bayreuther sein Bedürf-

nis, ein „platonistisches Paradigma“ zu behandeln, nicht als Bedürfnis thematisiert. Es fragt sich doch, was im Fach immer wieder zu einer an der Zahl festgemachten Suche führt, die den Kontakt zu den von der Lehre tatsächlich benutzten Quellen verliert, aber andererseits ihre Stütze in einer über 2000-jährigen Tradition findet. Zweitens frage ich mich bei Bayreuthers großem Interesse an ‚figura‘, warum er nicht versucht hat, das mit diesem Begriff evozierte, unglaublich breite Spannungsfeld jenseits musikwissenschaftlicher Fachlichkeit mit einem Bildbegriff, wie ihn Gottfried Boehm und andere entlang dem ‚figura‘-Aufsatz von Erich Auerbach (1938) entwickelt haben, zu untersuchen. Das systematische, stark philosophisch orientierte Interesse Bayreuthers könnte darin vielleicht einen adäquateren Lebensraum gewinnen.

(September 2009)

Max Haas

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

Johann Nicolaus Forkel und seine in zwei Bänden veröffentlichte (jedoch unvollendet gebliebene) *Allgemeine Geschichte der Musik* befinden sich – oder vielmehr: befanden sich vor ihrer Untersuchung durch Oliver Wiener – innerhalb der Selbstreflexion des Fachs Musikwissenschaft in einer merkwürdigen Position: Einerseits fehlen in entsprechenden Überblicksdarstellungen so gut wie nie Hinweise auf die Schlüsselposition des Werks und seines Autors innerhalb der Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, ihrer methodischen Fundierung sowie ihrer (auch institutionellen) Einbindung in die Universitas der Wissenschaften. Andererseits konnte nicht die Rede davon sein, dass Text und Textgestalt sowie ihre Verortung im zeitgenössischen Diskurs erschöpfend oder auch nur hinreichend topographiert worden wären. Mit Wiener lässt sich der „Verdacht“ artikulieren, dass die bereits relativ früh (1919 durch Willibald Gurlitt) vorgenommene „Kanonisierung der Lektüre dieses Texts [...] in vergleichbarem Maße geschadet hat, wie sie ihr förderlich sein wollte“ (S. XV). Der Mythos vom Begründer der universitären Musik-

wissenschaft samt dem dazugehörigen Gründungsdokument führte vielfach dazu, den sanktionierten Gegenstand in den Bereich der Proto-Geschichte zu entlassen, der lediglich in seiner unterstellten Vorläuferfunktion in den Blick geriet.

Hier setzt Wiener in seiner beeindruckenden Studie an, um zum einen das von Forkel verfolgte Konzept von Geschichtsschreibung samt seiner Orientierung am Systembegriff herauszuarbeiten, zum anderen aber auch die Besonderheiten der vorliegenden Textgestalt und ausgeprägten Erzählstrukturen in ihrer Genese wie ihrem Kontext zu klären. Dabei stößt Wiener auf Befunde und gelangt zu Erkenntnissen, die für mehrere Dissertationen (denn um eine solche handelt es sich bei seiner Schrift) ausgereicht hätten.

Zunächst wird nachgezeichnet, wie Forkel bei seinem Bemühen, die Beschäftigung mit Musik als akademische Disziplin zu installieren, auf die Methoden und Standards der Historik rekurrierte, die er an der Göttinger Universität kennenlernte (Kapitel 1, S. 1–70). Dabei orientierte sich Forkel in unterschiedlichem Maße an Modellen pragmatischer, technographischer sowie kulturgeschichtlicher Historiographie, deren Rezeption durch den Versteigerungskatalog seiner Bibliothek belegt ist (bei Wiener auszugartig als Appendix 1 mitgeteilt, S. 349–388). Forkel schulte demzufolge – um nur ein zentrales Untersuchungsergebnis festzuhalten – seinen Begriff von Kultur (und damit auch die Vorgehensweise von Kulturgeschichtsschreibung) an Johann Christoph Adelungs *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (Leipzig 1782) – und nicht etwa an Johann Gottfried Herder, wie sich vielleicht vermuten ließe. Weiterhin benennt Wiener auch Neuerungen der musikalischen Historiographie ab 1750, die für Forkel als Ausgangspunkt dienen, so etwa das Auseinandertreten von Musiktheorie und Musikgeschichte oder die Problematisierung des Verhältnisses von Subjekt und System.

Der Systembegriff selbst stellt für das 18. Jahrhundert einen Leitbegriff dar und wurde im Musikschrifttum ebenfalls häufig aufgegriffen. Wiener beschreibt „brüchige Systeme“ von 1734 bis 1773 (Kapitel 2, S. 71–126), namentlich diejenigen von Johann Mattheson, Lorenz Mizler und Johann Adolph Scheibe, bevor er auf die

Konzepte von Forkel und seiner Zeitgenossen eingeht (Kapitel 3, S. 127–172). Die Aufgabenstellung war, eine Entwicklungsgeschichte der Musik zu entwerfen, deren Regulativ sich als natürlich bzw. anthropologisch herleiten ließe. Bekanntlich hat Forkel dieses Regulativ im Topos einer neu definierten Sprachanalogie bzw. – grundsätzlicher noch – in der logischen Funktionsweise der Musik erblickt, für deren musiktheoretische Begründung er auf Johann Philipp Kirnbergers Modell der Akkordfortschreitungen im harmonischen Satz zurückgriff. Wiener glückt es, die musikbezogenen Verwendungsweisen des schillernden Begriffs des Systems im 18. Jahrhundert kritisch zu rekonstruieren – für den Rezensenten stellt dies angesichts der in dieser Hinsicht problematischen bis verworrenen zeitgenössischen Diskurse alleine bereits ein enormes Verdienst der Untersuchung dar.

Darüber hinaus erhellt Wiener am Beispiel von Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* von 1792 auch den „fachliterarischen Prozess“, den Musikschrifttum und insbesondere Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchliefen (Kapitel 4, S. 173–192). Forkels *Litteratur* wird hier gelesen als „eigenständiger Beitrag, der die Frage nach dem Verhältnis von Geschichtlichkeit und System des musikalischen Wissens von anderer Seite beantworten konnte, als dies in der spezifischen narrativen Darstellungsweise der *Allgemeinen Geschichte* möglich war“ (S. 187). Schließlich wendet sich Wiener der Textgestalt von Forkels *Allgemeiner Geschichte* zu, wobei zunächst auf verschiedene „transtextuelle Verfahren“ hingewiesen wird, derer sich Forkel bediente (Kapitel 5, S. 193–257). Transtextualität steht hier vor allem für verschiedene Weisen, vorhandene Texte neu zusammenzustellen, bei diesem Neuarrangement das Vorgefundene jedoch kritisch zu ergänzen bzw. zu verbessern. Dabei wird minutiös nachgewiesen, wie Forkel den ersten Band seiner *Geschichte* als „großflächiges Plagiat“ (S. 229) von Charles Burneys *General History of Music* (Bd. I, London 1776) verfasste, gelegentlich auch zusammenmontiert mit anderen Texten wie Friedrich Wilhelm Marpurgs *Kritischer Einleitung* (Berlin 1759).

Neben einem System und einer Geschichte der Musik stellte der Entwurf einer musikspezifischen Ästhetik ein drittes großes Desiderat für das 18. Jahrhundert dar, auf das auch For-

kels *Geschichte* eine Antwort enthält (Kapitel 6, S. 259–288). Der dynamische musikalische Prozess wird bei Forkel mit den affektiven, jedoch als Ideen konzeptionalisierbaren Vorgängen im Hörer zusammengekoppelt. Damit ist die medienästhetische Analogisierbarkeit der Wirkungsweise von Musik und Sprache ausgesprochen. Wiener grenzt Forkels originären Beitrag zur Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts ab gegen die einseitige Akzentuierung des Ursprünglich-Sinnlichen in der Musik, wie er sie in Johann Georg Sulzers Kraft-Begriff antrifft. Ebenso wird Forkel hier in Opposition zu Herders als „musikalische Monadologie“ (S. 286) gekennzeichnete Philosophie des Tons gebracht. Wenn Wiener jedoch an einer Stelle bemerkt: „der Ton [macht] für Forkel (im Gegensatz zu Herder) noch keine Musik“ (S. 266), behauptet er einen verkürzten Musikbegriff Herders, der sich bereits anhand der von ihm selbst zitierten Textausschnitte Herders widerlegen ließe. (Ganz im Gegenteil definiert Herder gerade die zeitliche Abfolge der Töne, deren Sukzession, als medialen Bestimmungsgrund von Musik als energetischer Kunstdisziplin und ihrer Wirkungsweise.) Unter Umständen ist diese Verkürzung aber auch der von Wiener in seiner Einleitung niedergelegten Intention geschuldet, die oftmals postulierte Abhängigkeit Forkels von Herder zu relativieren, weswegen er „die Differenz zu Herder möglicherweise überstrapaziert“ habe (S. XIX).

Abschließend arbeitet Wiener einige Besonderheiten von Forkels Erzählstil heraus (Kapitel 7, S. 289–350). Dabei analysiert er einerseits die verwandten Metaphern (insbesondere für Geschichte), bestimmt andererseits die auftauchenden „Unschärfen der Darstellung“ als Symptome einer Erzählstrategie der „Geschichte der Allmählichkeit“ (S. 321). Beides wird bei Forkel in einem zweiphasigen Geschichtsmodell von mediterraner und europäischer Kultur aufgehoben, dessen Abrundung wohl vom nicht geschriebenen dritten Teil der *Geschichte* zu erwarten gewesen wäre.

Der ausführliche Anhangsteil (S. 351–508) enthält unter anderem verschiedene Appendices mit bis dato unveröffentlichten Manuskripten Forkels, die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden. Hier findet sich auch – unter weiteren Auszügen aus den *Miscellanea musica* – jener Entwurf *Apollo's musi-*

calische Reisen, dem Wieners Buch seinen Titel verdankt (S. 439–442): eine „im erzählenden Ton geschriebene Kritik“ verschiedener Nationen (einschließlich etwa Hollands und Portugals), zu deren darin vorgenommenen „Beurteilung des jezigen Zustandes“ der Musik der Verfasser seine heimische Bibliothek nicht verlassen musste. Mit einem derartigen Konzept wird auch eine der motivationalen Komponenten von Forkels Geschichtsschreibung präsentiert: Neben dem Aspekt aufklärerischer Belehrung prägt Forkels *Allgemeine Geschichte* auch Elemente eines individuellen Bildungsgedankens am theoretischen Gegenstand aus (der von Wiener übrigens nicht erwähnt wird, obwohl er für die Person Forkels gleich zu Anfang seiner Darstellung – S. 2 – die Wirksamkeit jenes Bildungsgedankens erklärt).

Neben ihrer quellengesättigten Darstellungsweise besticht Wieners Studie durch methodisch durchgängig höchstes Niveau: Zur Analyse musikalischer Diskurse werden Ansätze der neuzeitlichen Historik ebenso gewinnbringend eingesetzt wie literatur- und wissenschaftstheoretisches Instrumentarium (an einigen Stellen jedoch mit der Tendenz, den Haupttext zur Abreviatur des ausführlichen Paratextes werden zu lassen). Mit seiner Arbeit legt Oliver Wiener eine längst überfällige Monographie zu einem Meilenstein der Musikgeschichtsschreibung sowie gleichzeitig ein überaus lesenswertes Werk zum Denken und Schreiben über Musik im 18. Jahrhundert vor.

(August 2009)

Andreas Jacob

Frederick Delius. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2008. 207 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 141/142.)

Frederick Delius – ein Komponist, den man nicht unbedingt mit der Reihe *Musik-Konzepte* verbindet, insbesondere da andere Komponisten britischer Herkunft bislang noch nicht Aufnahme finden können. Umso erfreulicher ist die Initiative Ulrich Taddays, einen hierzulande immer noch weitgehend unbekannteren Komponisten vorzustellen. Freilich muss auch darauf hingewiesen werden, dass sich selbst die britische Delius-Forschung immer wieder ‚unter Ausschluss der Öffentlichkeit‘ vollzieht, nämlich im *Delius Society Journal*, das selbst

in England keineswegs zu den Standardbeständen der wissenschaftlichen Bibliotheken zählt. Doch hat der Archivar der Delius Society Lionel Carley immerhin durch herausragende Briefeditionen in den letzten Jahrzehnten zumindest den Zugang zu Originalquellen stetig deutlich verbessert. Längst wäre es wünschenswert, die in den Vereinspublikationen durchaus wissenschaftlich ernst zu nehmenden neuen Erkenntnisse auch in Buchform der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Somit schließt aber gerade im Moment der nun vorliegende Band eine wichtige Lücke. In zehn Beiträgen werden unterschiedlichste Aspekte von Delius' Schaffen beleuchtet, Beiträgen, die allesamt wohlwendig frei sind von Präkonzeptionen vergangener Zeiten. Und diese Freiheit ist erforderlich, um Neues zu entdecken.

Delius (1862–1934) hat sich selbst schon bald nicht mehr als britischer Komponist gesehen; den größten Teil seines Lebens verbrachte er im Ausland, zunächst in Florida, wo er eine Orangenplantage leitete, in Leipzig, wo er von 1886 bis 1888 bei Reinecke und Jadassohn studierte und sich mit Grieg anfreundete, sowie in Frankreich, zunächst fast zehn Jahre in Paris, dann in Grez-sur-Loing bei Fontainebleau. James Deaville, der deutschen Musikwissenschaft seit langem durch seine Arbeiten zum Allgemeinen Deutschen Musikverein bekannt, befasst sich mit der deutschsprachigen Delius-Rezeption. Das heißt, man muss von einem Versuch sprechen, denn bislang war keine systematische Materialerschließung betrieben worden und so kann Deaville nur einige Schlaglichter setzen. Insbesondere wäre interessant zu erfahren, wie die deutschsprachigen Verlage, die zu Delius' Lebzeiten den größten Teil seiner Werke veröffentlichten, sein Schaffen in Deutschland tatsächlich förderten. Auch die umfassendere Spiegelung von Delius' Schaffen in Aufführungen muss unterbleiben. Weitaus umfassender in ihren Ergebnissen sind da die Beiträge zu einzelnen Kompositionen, zu den Orchestervariationen *Brigg Fair* (1907) von Rebekka Sandmeier, zu dem hybriden Werk *The Song of the High Hills* (1911) für Orchester und Chor von Guido Heldt, zu dem orchestralen „Nocturne“ *Paris. The Song of a great City* (1899) von Peter Revers und der Oper *A Village Romeo und Juliet* (1899–1901) von Barbara Eichner. Sandmeier untersucht vertieft den anglophonen Bezug anhand des englischen Volks-

liedes und kommt zu dem bezeichnenden Ergebnis, dass sich auch „in ‚Delius‘ most english work' *Brigg Fair* bis auf das Volkslied wenig Englisch in der Musik“ findet (S. 35). Heldts Beitrag hebt besonders auf die typische Eigenart Delius' ab, textlosen Chor in eine Orchesterkomposition zu integrieren. Revers betrachtet intensiv die thematische und Motivarbeit in Delius' Orchesterkomposition und erschließt die dem Werk innewohnende ganz eigene musikalische Logik. Eichner verortet Delius' bekannteste Oper in der Musiktradition der Zeit, „im Kontext eines größeren Zirkels von spätromantischen Opern [...], die die Liebestod-Thematik gemeinsam haben“ (S. 158).

Zentrales Thema ist immer wieder der Naturbezug von Delius' Schaffen – nachgerade thematisiert wird er in einem grundsätzlichen Aufsatz von Julian Johnson ebenso wie in Arne Stollbergs Untersuchungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Bild und Klang in dem Orchesterwerk *In a Summer Garden*. Quasi den Gegenpol zu diesen Beiträgen bietet Andreas Dorschel, der sich mit Delius' Nietzsche-Rezeption und seiner Umsetzung in der *Messe des Lebens* (1904/05) befasst; er wirft viele wichtige Fragen auf, die eine vertiefte Untersuchung etwa in einer Dissertation wünschenswert erscheinen lassen. Eric Saylor spiegelt die drei auf Texte von Walt Whitman verfassten Vokalkompositionen mit der allgemeinen kompositorischen Entwicklung Delius' und Delius' Persönlichkeit gleichermaßen. Ein Beitrag von Anthony Gritton über die Konzerte mit Blick auf Michail Bachtins für die Literatur entwickeltes Konzept der ‚Vielstimmigkeit‘ rundet das Bild ab, dem einzig Texte zur Kammermusik und den Liedern fehlen.

Insgesamt hat der Band dennoch das Potenzial, viele neue Studien zu evozieren; ob eine regelrechte Renaissance von Delius' Werken in deutschen Konzertsälen und auf deutschen Bühnen möglich sein wird, wird sich zeigen.
(November 2009) Jürgen Schaarwächter

DORIS LANZ: *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 267 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)*

Wladimir Vogel, Lehrer u. a. von Rolf Liebermann, Einojuhani Rautavaara, Robert Suter und Jacques Wildberger, spielt im heutigen Musikleben kaum noch eine Rolle; die Spuren, die er als Mensch hinterlassen hat, sind zwiespältig, und die einem angemessenen Verständnis dienlichen Gesichtspunkte erscheinen nicht sonderlich aktuell. Normalerweise sollten wissenschaftliche Arbeiten hiervon nicht abhängig sein; noch besser aber, wenn sie es reflektieren und als Erkenntnishebel benutzen. Eben das ist bei dieser Arbeit der Fall, sie lässt sich – im Detail gründlich, im Hinblick auf übergreifende Gesichtspunkte souverän – darauf ein, dass dieser Komponist sich üblichen Zuordnungen nicht fügt und nur kaleidoskopisch beweglichen Betrachtungsmethoden erschließt. Gerade, indem sie von der speziellen Frage ausgeht, wie so ein zunächst auf die Busonis Ästhetik Vereidigter im Finale des in den 1930er-Jahren komponierten *Violinkonzerts* zur Dodekaphonie übergeht, und in hieraus sich ergebenden Folgerungen macht sie das deutlich. Herausgekommen ist ein Buch über mehr als diesen Musiker und seine Musik; so finden sich hier glänzende Darstellungen der Ästhetik und spezifischen Klassizität Busonis (S. 28 ff., 82 ff.), oder der Situation der 50er- und 60er-Jahre (S.125 ff.).

Dass die Autorin die letztere auch von den damals kurrenten Vorurteilen her aufschlüsselt, zeichnet ihre Untersuchung besonders aus; nicht zuletzt kommt zutage, wie viel seinerzeit übliche, durch den Ost-West-Gegensatz beförderte Dogmatismen verwandelt oder umgelenkt in heute gängigen Kategorien und Betrachtungsweisen fortwirken. So fällt es z. B. schwer, Dodekaphonie über die von Schönberg als oberstes Anliegen bezeichnete „Faßlichkeit“ (S. 45) hinaus mit antifaschistischem Kampf und Volksfront zusammenzudenken (S. 65) – über die Zusammenhänge gibt die Arbeit differenziert und triftig Auskunft.

Damit u. a. trägt sie dem Umstand Rechnung, dass der in jedem Sinn heimatlose Vogel nur von weitgreifenden Zusammenhängen her verstehbar scheint; demgemäß reicht die Untersuchung, bei pedantischer Quellenarbeit ansetzend, von musikalischen Analysen bis zu Kritik der Musikhistoriographie, von Biographica bis zu Fragen kompositorischer Methode etc. Dabei klärt sie nicht nur aufschlussreiche Filiationen – etwa Anregungen, die von Hanns Eislers *Streichtrio*

für das Finale von Vogels *Violinkonzert* ausgegangen sind (S.70 ff.), sie kommt auch dem Geheimtuer, zu dem Vogel sich zunehmend entwickelte, auf die Schliche, etwa, wenn er in einer 1947 dem Berner Konzertveranstalter Gattiker als Verlobungsmusik zgedachten *Marche dansée* ausführlich eine frühere Vertonung von Erich Weinerts *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* zitiert (S. 135 ff.).

Mit guten Gründen verzichtet die Darstellung hier auf eine Erklärung: Der Mann und sein Leben geben wenig verlässliche Anhalte – zu gewunden die Wege des als Kind deutsch-russischer Eltern in Moskau Geborenen, bald nach Berlin zu Busoni Gekommenen, der sich an Eislers Seite politisch engagiert, deshalb und der jüdischen Mutter wegen Deutschland verlassen muss und jahrelang als Staatenloser zwischen Frankreich und der Schweiz hin- und hergetrieben wird, Schönberg teils adaptiert, teils ablehnt, von der politischen Kameradschaft der 20er-Jahre später nichts mehr wissen will, am Ende sich von reichen Witwen aushalten lässt und es mit der Wahrheit oft nicht genau nimmt.

Essenzielle Heimatlosigkeit und utopische Bedürfnisse bedingen einander in diesem Leben wie, von der Autorin minutiös verfolgt, im Werk. Vogel war ein Fanatiker der Mitteilung („Die Haupttendenz aller meiner Kompositionen ist die Ansprache“), er prägt die Kategorie „musique directe“ (S. 34) und dekretiert nachdrücklich, „das Ohr“ müsse „dem Verstand die Vorgänge vermitteln, nicht der Verstand dem Ohr sie aufdrängen wollen“. Dies führt ihn nicht, gängigen Vorstellungen entgegen, von der Dodekaphonie weg, sondern zu ihr hin. Jenes Finale erscheint ihm ein „résultat très naturel“ (S. 38), wobei sich Schönberg'sche Kriterien der Fasslichkeit – sämtliche Parameter nunmehr von einer einzigen Grundreihe strukturiert – und politische Argumente überlagern: Zur neuen Zeit, zum neuen Menschen gehört neue Musik – durch die Verfolgung der „Entarteten Kunst“ sah man sich darin negativ bestätigt; ein Kapitelthema lautet „Zwölftontechnik: eine ästhetische Notwendigkeit“ (S. 46 ff.), ein anderes „Zwölftontechnik: eine politische Notwendigkeit“ (S. 65 ff.). Nun mag man die von Schönberg erhoffte Fasslichkeit ebenso aberwitzig illusorisch finden wie die Kongruenz einer strikt innermusikalischen Begründung mit einer strikt politischen kurzschlüssig – mindestens jedoch je-

nes utopische Vertrauen respektierend, das sie fundiert und derlei Fragwürdigkeiten trägt.

Als Glanzstück einer Analyse, die tief dringt und weitreichende Verallgemeinerungen triftig ableitet, erweist sich die den *Sieben Aspekten einer Zwölftonreihe* gewidmete. Das 1949/50 komponierte Stück, worin das Hauptthema von Rimsky-Korsakows *Scheherazade* leicht erkennbar erklingt, erweist sich in mehrerlei Hinsicht als Gegenentwurf: ebenso zu Schönbergs, auch Leibowitz' musikalischem Germanozentrismus wie – als „musique directe“ – zur sektiererischen Arroganz der späteren Schönberg-Nachfolge. Bezeichnenderweise versuchte Vogel, von der Verfasserin schlüssig überführt, den Eindruck zu erwecken, das Zitat sei versehentlich unterlaufen. Offenbar lag ihm daran, als naiv komponierender zu gelten, der er nicht war. Derlei Flunkerei mag von der Ahnung befördert sein, dass die mit einer Sache verbundenen Absichten noch nicht die Sache selbst seien und der Weg von utopischen Illusionen zu Selbstbetrug nicht weit. Seit jenen Jahren und später immer deutlicher betreibt Vogel die eigene Vereinsamung fast selbsterstörerisch, verprellt frühere Freunde und Genossen, schlägt eine ehrenvolle Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen aus usw.

Etliche Kompositionen taugten durchaus als Exemplifizierung von Gottfried Benns Diktum, Kunst sei das Gegenteil von „gut gemeint“; zweifellos wiegt Vogels Musik symptomatisch schwerer denn künstlerisch. Diese Divergenz, bei vergleichbaren Arbeiten im Zuge engagierter Beschäftigung mit dem Gegenstand oft aus dem Blickfeld geratend, behält die Verfasserin konsequent im Auge und verhilft eben damit etlichen Aspekten zu ihrem Recht, die in Diskussionen um die Musik des 20. Jahrhunderts gern vernachlässigt werden. Darüber hinaus machen die konkret-anschauliche Diktion und methodische Transparenz die Lektüre zum reinen Vergnügen.

(September 2009)

Peter Gülke

BORIS HOFMANN: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 2 Bände, 173 S., Anhang mit 36 Tafeln (sinefo-
nia 10.)*

Boris Hofmanns Dissertation unterscheidet sich wohltuend von jenen Publikationen über Iannis Xenakis, die dem komplexen Schaffen des Komponisten primär aus der Warte der Mathematik und ihrer gleichsam objektiven Gesetzmäßigkeiten auf die Spur kommen wollen. Der Autor ist vielmehr von Fragestellungen angeregt worden, die aus seiner Tätigkeit als Tonmeister und musikalischer Aufnahmeleiter resultieren. Von dieser Perspektive aus strebt er einen praxisorientierten Analyseansatz an, der in erster Linie auf eine Untersuchung der neuartigen Hörform von Xenakis' Kompositionen sowie auf den Wahrnehmungseindruck des Konzertbesuchers zielt. Ausgangspunkt ist eine überblicksartige Darstellung zentraler historischer Entwicklungen in Bezug auf Wechselwirkungen zwischen Raum und Musik, die u. a. über Giovanni Gabrieli, Hector Berlioz und den Vordenker Edgard Varèse bis hin zu den theoretisch fundierten Raum- und Zeitbegriffen in der Musik von Xenakis' Zeitgenossen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann reicht. Die Rekapitulation historischer Positionen dient der Feststellung, inwieweit Xenakis auf Vorhandenes zurückgreift oder sich innerhalb bestimmter Traditionslinien verorten lässt; ergänzt wird dies durch Details zu bestimmten mathematisch-technischen Voraussetzungen: Naturgemäß spielt hier die Tätigkeit Xenakis' als Mitarbeiter des Architekten Le Corbusier eine zentrale Rolle, insbesondere seine Gestaltung der Fensterfronten im Kloster Ste Marie de la Tourette in Eveux sur l'Arbresle westlich von Lyon sowie die Übernahme vergleichbarer Proportionierungen einerseits in den Philips-Pavillons der Weltausstellung in Brüssel (1958), andererseits in die Glissandostrukturen des Orchesterstücks *Metastaseis* (1954/55). Darüber hinaus liefern aber auch die *Polytopes*, temporäre intermediale Arbeiten unter Einbeziehung von Licht, Klang und Raum, von denen Xenakis zwischen 1967 und 1978 insgesamt fünf Stück schuf, einige wichtige Erkenntnisse zur spezifischen Ausprägung räumlicher Vorstellungen.

Wie Xenakis nun die räumliche Disposition von Musikern und Publikum einsetzt, um damit die oft simultan ablaufenden rhythmischen oder zeitlichen Strukturen seiner Werke zu verdeutlichen, zeigt der Autor im analytischen Teil seiner Arbeit. Hofmann liefert erstmals ausführliche Untersuchungen der Kompositionen

Terretektorh für 88 im Raum verteilte Musiker (1965/66) und *Persephassa* für sechs (räumlich angeordnete) Perkussionisten (1969) und greift dabei auch auf das erhaltene Skizzenmaterial zurück, das zum Teil im Anhang der Arbeit abgedruckt ist. Innerhalb des Modells eines virtuellen dreidimensionalen Raumes, wie er sich in der Vorstellung des Hörers ausbilden soll, weist der Autor diverse „Raumzustände“ nach, deren Abfolgen, Varianten und Kombinationen einerseits die unterschiedlichen Formteile und Entwicklungen generieren, andererseits aber auch die Wahrnehmung des Hörers maßgeblich bestimmen. Gerade dadurch, dass er seine analytischen Untersuchungen immer wieder mit der Frage nach der Hörperspektive verknüpft, kann Hofmann verdeutlichen, wie Xenakis dem Publikum „ein neues Raumverständnis“ vermittelt, das im Grunde erst ein Bewusstsein für die „Bedeutung des Raumes und seiner Wahrnehmung“ (S. 110) ermöglicht: indem er nämlich die Wahrnehmung bewusst herausfordert und den Hörer im Sinne eines geradezu körperlichen Klangerlebens an „akustischen Grenzerfahrungen“ (S. 111) teilhaben lässt. Raum wird damit zum integralen Bestandteil der Musik, da er nicht nur als form- und strukturbildendes Element Material und Disposition der Werke maßgeblich beeinflusst, sondern auch die Hörwahrnehmung und das Musikerleben mitbestimmt. Genau dieses Element jedoch – und dies ist eine bedeutsame Feststellung – lässt sich weder durch bloßes Partiturstudium, noch anhand von Tonaufnahmen nachvollziehen, obgleich es strukturell in den Partituren verankert ist. Besonders deutlich wird dies anhand von Hofmanns Analyse der Komposition *Persephassa* (1969), die eine genau erarbeitete Abfolge einander ablösender Raumzustände und räumliche Prozesse an den Tag legt.

Es ist ein großes Verdienst des Autors, all diese Spuren nachzugehen und sowohl ihre Wahrnehmbarkeit als auch ihre strukturelle Bedeutung innerhalb der kompositorischen Kontexte zu untersuchen. Auf überzeugende Weise kann er zeigen, dass Xenakis prinzipiell den Raum mit dem Rezipienten zusammendenkt, also dessen Wirkung auf Betrachter oder Zuhörer in seine Konzeptionen einbezieht und so – durchaus entsprechend zu seinen architektonischen Arbeiten – den „Wahrnehmungsraum [...] in der Zeit moduliert“ (S. 139), indem er dem vorhan-

den architektonischen Raum eine akustisch-musikalische Wahrnehmungsebene hinzufügt. Erst die Interaktion von Realraum und musikalischer Komposition und ihre Ausrichtung auf den Rezipienten hin konstituiert daher das eigentliche Kunstwerk. Indem er schließlich auf das Nebeneinander individueller Wahrnehmungsorte aufmerksam macht, durch das jedem Zuhörer „ein ganz individuelles Klangbild der Komposition angeboten [wird], das anderen Klangbildern nicht über- oder unterlegen, sondern nur eine von vielen Möglichkeiten ist und nur einen Baustein zur Raumwahrnehmung darstellt“, und zudem darauf hinweist, dass jeder Hörer dieses individuelle Klangbild anders wahrnimmt, „weil seine persönliche Hörfähigkeit und Hörerfahrung diese Wahrnehmung entscheidend prägen“ (S. 149), führt Hofmann wichtige Variablen in die Überlegungen ein, die bei herkömmlichen musikalischen Analysen immer noch gern ausgeklammert werden. Genau darin aber liegt die Bedeutung dieser Arbeit, die einen Weg zeigen könnte, auch die Betrachtung anderer Musik an ähnlichen Prinzipien auszurichten.

(Oktober 2009)

Stefan Drees

DANIEL MUZZULINI: Genealogie der Klangfarbe. Bern u. a.: Peter Lang 2006. 598 S., Abb. (Varia musicologia. Band 5.)

Da Musikgeschichte oft als Behälter für ästhetisch relevante Objekte der Geschichte aufgefasst wird, übersieht man gerne, dass sie auch Teil der Wissenschaftsgeschichte ist. ‚Musik‘ gilt ja seit der griechischen Antike als Fach zwischen Mathematik und Physik. Die wissenschaftsgeschichtlich fassbaren Transformationen dieser Fächer im Laufe ihrer Geschichte sind nicht einfach Veränderungen irgendwelcher Theorien. Verändert haben sich damit auch die geistigen Voraussetzungen des Nachdenkens über Töne.

Neben der Vorstellung von den Kriterien hoch/tief und lang/kurz in Bezug auf Töne hantieren wir mit dem etwas ominösen Begriff ‚Klangfarbe‘ – ominös schon einfach darum, da er keinen klaren Sachverhalt meint. Daniel Muzzolini, bestens ausgebildet in Musikwissenschaft, Mathematik und Physik, hat sich der Aufgabe unterzogen, dieses vielschichtige Gebilde namens ‚Klangfarbe‘ systematisch unter wissen-

schaftsgeschichtlichen Gesichtspunkten zu erforschen. Die Arbeit versteht sich als Beitrag zur „theoriegeschichtliche[n] Grundlagenforschung der abendländischen Musik“ (S. 13). Entstanden ist ein faszinierendes Buch, beginnend mit einer Untersuchung der Beiträge des zeitweise mit Descartes befreundeten holländischen Philosophen und Wissenschaftlers Isaac Beeckman (1588–1637) zum Thema. Sie kommt zu ihrem Ende in der Darstellung der mannigfachen Überlegungen zur Spektralanalyse im 19. und 20. Jahrhundert. Dabei geht es immer wieder um Begriffe wie ‚Resonanz‘, ‚Obertöne‘, ‚Klangqualität‘, ‚Superposition‘, ‚Timbre‘, ‚Tonfarbe‘, ‚Klangfarbenraum‘ und ‚Spektrum‘.

Wie gliedert der Autor sein Vorhaben? Nach einer Übersicht schaffenden Einleitung, die auch in den Stand der Forschung einführt, vermittelt das erste Kapitel die Grundlagen, um das Buch für geisteswissenschaftliche Leser ohne Hochschulausbildung in Mathematik und Physik lesbar zu machen. Der Weg der Darstellung geht im ganzen Buch einer Serie von geschickt gewählten Zitaten entlang, mit denen die verschiedenen Themen zur Sprache gebracht werden. Fremdsprachige Zitate sind immer ins Deutsche übersetzt; der Stoff wird immer wieder durch insgesamt 134 Abbildungen anschaulich. Viele stammen vom Verfasser, dessen großes Geschick im Visualisieren komplizierter Sachverhalte ich bewundere.

Bereits Einleitung und erstes Kapitel machen deutlich, dass Tontheorien ganz unterschiedlichen Ansätzen geschuldet sind: Neben philosophischen und ästhetischen Grundlagen geht es vor allem um mathematische Ansätze, genauer: um die Frage, wie mithilfe mathematischer Überlegungen physikalische Sachverhalte aufgenommen werden können. Dabei werden im 17. Jahrhundert „die verschiedenen Ansätze ebenso wenig zu einer geschlossenen Theorie integriert, wie auch die gehörphysiologischen und physikalisch-akustischen Erkenntnisse nicht zu einer umfassenden Theorie des Klangs führen“ (S. 53). Der Verfasser spricht denn auch von einer diskontinuierlichen Theoriendynamik, deren Verfolg die Einsicht zeitigt, dass als Errungenschaften des 19. Jahrhunderts aufgefasste Konzeptionen und Theorien allesamt bereits früher vor- bzw. ausgebildet sind.

Daraus ergibt sich die Stoffgliederung der restlichen Kapitel. Die verschiedenen, nach ei-

ner materialreichen Sondage im 17. Jahrhundert sich ergebenden Ansätze werden weiter verfolgt und gelegentlich wieder aufgenommen, wobei sich Schwerpunkte für das 17., das 18. und dann für die Zeit bis 1850 ergeben.

Da ich mich immer nur ‚nebenbei‘ mit Mathematik und Physik befasste, wurde die Lektüre gelegentlich schwierig, obgleich der Autor jede pädagogisch sinnvolle Möglichkeit der Verständigung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften nutzt. Damit sei das Buch aber nicht in die Ecke anderer Fächer geschoben! Mit zunehmend roten Ohren habe ich bei der Lektüre lernen müssen, mit wie vielen unerträglichen Vereinfachungen wir als gelernte Musikhistoriker uns wesentliche mathematische und physikalische Vorstellungen aneignen. Offensichtlich halten wir die trivialen Bemerkungen zur Akustik in einer Allgemeinen Musiklehre oft genug für ausreichend, um den naturwissenschaftlichen Wissensbedarf zu decken, bevor wir uns ‚der Sache selber‘, der Musik, nähern. Muzzolini plädiert nicht für eine Reform; doch werden Leserinnen und Leser seines Buches nach eingehender Lektüre sich sehr reformgestimmt fühlen. Hier wird nicht für eine Aufhebung des Gegensatzes von Geistes- und Naturwissenschaft geworben. Der Autor führt vor, wie eine solche Aufhebung funktioniert.

Aber auch jenseits dieser Fachlichkeit ist das Buch eine schwierige Lektüre. Muzzolini hat, wie bereits angedeutet, eine große Sammlung von Texten zusammengetragen, die als Grundgerüst der Darstellung dienen. Dadurch wird der Stoff enzyklopädisch umgesetzt. Diese Anlage des Buches möchte man nicht missen; doch wünschte man sich einen zweiten Band zum vorliegenden. Denn erstens macht es die Vielzahl der Quellen nicht möglich, die geistigen Voraussetzungen der einzelnen Zugangsweisen aufzuzeigen. Zu lesen sind Überlegungen eines Beeckman oder eines Helmholtz eher im Sinne von Ergebnissen als im Sinne von Prozessen, die unter ganz bestimmten Umständen möglich waren. Und zweitens erschließen sich die verschiedenen literarischen Gattungen zu wenig, wenn nachzuvollziehen ist, aus welchen Positionen ein Wackenroder oder ein Jean Paul Klangfarbe behandeln. Wäre der Autor dem nachgegangen, worauf ich hinweise, hätte er allerdings den Bauplan seines Werkes ändern müssen, und wir hätten sein Buch nicht. Seien wir also froh,

dass der enzyklopädische Teil vorliegt, und hoffen wir, dass andere ebenso begabte Fachleute sich um weitere Aspekte des Themas im Sinne einer Verständigung zwischen den Disziplinen kümmern.

Das Buch ist sorgfältig hergestellt und in sehr angenehmer Weise frei von Druckfehlern. Eine 30 Seiten starke Bibliographie hilft weiter, und sorgfältig erarbeitete Indices wie auch die feinnervige Kapitelgliederung garantieren eine gute Übersicht.

(August 2009)

Max Haas

CHRISTIANE HAUSMANN: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 345 S., Nbsp. (sinefonia 8.)

Christiane Hausmanns Studie ist der erste umfassende Versuch, das filmmusikalische Schaffen Ennio Morricones mit seinem Komponieren für den Konzertsaal in Beziehung zu setzen. Letzteres untersucht die Autorin, indem sie zehn ausgewählte Werke aus der Zeit zwischen 1957 bis 2001 im Kontext von Nachkriegs-avantgarde und spezifisch italienischem Konzertleben betrachtet. Die Ausführungen sollen einerseits veranschaulichen, wie sich Morricone vor diesem Hintergrund ästhetisch positionierte, andererseits aber auch den Blick für verschiedene Entwicklungsstadien seines konzertmusikalischen Schaffens und den kompositorischen Umgang mit verschiedenen Genres schärfen. Die Analysen selbst, als Zusammenfassung zentraler Aspekte in den laufenden Text eingebunden und in ausführlicher Gestalt im Anhang des Bandes abgedruckt, dienen dem Nachweis struktureller und kompositionstechnischer Details und arbeiten eine Reihe charakteristischer Verfahren und Tendenzen heraus. Dass die Präsentation manchmal nicht so recht überzeugt, hängt mit Hausmanns Sprache zusammen, die gelegentlich der notwendigen Präzision entbehrt und eine Reihe von terminologischen Schwächen aufweist. So spricht die Autorin gern von „Floskeln“ oder von der „Ausdifferenzierung von Klangeffekten“ (S. 23), wodurch sie – im Gegensatz zu ihrer eigentlichen Intention – die beschriebenen Phänomene sprachlich eher als Marginalien markiert. Formulierungen wie der Satz, Morricone experimentiere „mit verschiedenen Formen sowohl se-

rieller als auch nicht-serieller (vor allem in Form horizontaler ebenso wie vertikaler Symmetrien) Natur“ (S. 23), offenbart eine Unschärfe in Bezug auf den undifferenziert angewandten Begriff ‚Form‘, und auch historisch fragwürdige (und zudem wenig hilfreiche) Verweise sind zu finden, bezogen etwa auf die Kompositionen *Musica per 11 violini* und *Totem secondo*, die der Autorin gemäß als monochromatisch angelegte Werke „sich hinsichtlich der beteiligten Instrumente auf eine Gruppe“ beschränken und „darin an der Tradition der Kompositionen für Consort-Ensembles der Renaissance“ (S. 25) orientieren.

Bedeutsam ist der theoretische Ansatz, den Hausmann im zweiten Teil mit Blick auf die Analyse von Morricones Filmmusik verfolgt: Ausgehend von dem Gedanken, dass Filmmusik immer in engem Zusammenhang mit ihrer narrativen Funktionalität gesehen werden muss, welche ihrerseits einer Analyse von visueller und auditiver Ebene bedarf, entwickelt sie, die Nähe des Mediums Film zur Narrativität der Literatur betonend, ein „neoformalistisches Modell filmischer Narrativität“ (S. 48) in Anlehnung an das narratologische Modell der Gegenüberstellung von Fabel (als abstrakter formaler Struktur) und Sujet (als dramaturgischer Präsentation der Fabel auf visueller wie auditiver Ebene). Indem sie in der Folge mit Syntax und Semantik lediglich zwei grundlegende Dimensionen filmmusikalischer Narrativität und damit „zwei elementare und diskrete Kategorien filmmusikalischer Funktionen“ (S. 50) unterscheidet, vermeidet sie die Probleme, die bei anderen Autoren bezüglich einer Systematisierung der Funktionen von Filmmusik auftauchen. Von dieser Warte aus kann die Autorin, „die Bedeutung der mitschaffenden Wahrnehmungstätigkeit des Rezipienten bei der Konstruktion der filmischen Narration“ (S. 57) einbeziehend, unabhängig von Stilmerkmalen „Annahmen über die Struktur und das Funktionieren von Filmen und Filmmusiken“ (S. 56) liefern und von einer genaueren Bestimmung, wie diese Elemente in einer bestimmten Filmmusik stilistisch konkretisiert werden, absehen. Ausgangspunkt ist also der „konkrete ästhetisch-technische Gegenstand“, der – trotz aller möglichen Individualität einzelner Arbeiten – auf verschiedenen Ebenen eine Vergleichbarkeit von Filmen gewährleistet. Zugleich führt Hausmann aber mit dem Begriff des „Verfrem-

dungspotentials“ die Möglichkeit ein, „das je Besondere oder Konventionelle einer konkreten Filmmusik zu definieren“, was zugleich „eine Einordnung in den filmisch- bzw. filmmusikalisch-historischen Kontext“ (S. 56) voraussetzt und dadurch über die historische Situation und deren Kennzeichen Auskunft gibt.

Dass die hier mitgedachte Trennung von „filmmusikalischem Stil und filmmusikalischer Funktion“ in der Praxis eine weitaus „differenziertere Beschreibung des technisch-ästhetischen Gegenstands der Filmmusik und ihres Verhältnisses zur visuellen Ebene des Films“ (S. 57) erlaubt als dies durch die einschlägigen Begriffe ‚Motivtechnik‘, ‚Mood-Technik‘, ‚Underscoring‘ und ‚Baukastentechnik‘ möglich ist, belegen die nachfolgenden Filmmusikanalysen, die eine Vielzahl wertvoller Einzelkenntnisse zu Morricones Musik bündeln. Dem ersten Teil des Buches entsprechend sind die ausführlichen filmmusikalischen Protokolle im Anhang abgedruckt, während im Haupttext eine zusammenfassende Lesart, reduziert auf wesentliche Argumentationsstränge und unter Verwendung eigens angefertigter Partiturtranskriptionen, wiedergegeben ist. Die Beschränkung auf zehn zwischen 1964 und 2000 entstandene Filme ist – auch wenn man über die eine oder andere Wahl sicherlich diskutieren könnte – sehr überzeugend und unterstützt die Zielsetzung, möglichst unterschiedliche Aspekte, aber auch wichtige Wandlungen in Morricones Arbeit aufzuzeigen.

Ogleich sich die Ergebnisse angesichts eines inzwischen auf rund 500 Filmmusiken angewachsenen Œuvres nicht ohne Weiteres verallgemeinern lassen, gelingt es der Autorin, bestimmte Grundeigenschaften von Morricones Stil zu isolieren und diese im abschließenden Kapitel vergleichend auf ihre Beobachtungen zum Schaffen für den Konzertsaal zu beziehen. Gerade Elemente wie „die Durchgestaltung jedes musikalischen Parameters“ (S. 179) und die Aufmerksamkeit für die „Suche nach Klangfarben, die durch das Experimentieren mit ungewöhnlichen Besetzungen, die Einbeziehung von Geräuschen und die Nutzung der klanglichen Möglichkeiten elektrischer bzw. elektronischer Instrumente erreicht werden können“ (S. 182), zählt sie zu jenen Charakteristika, die Morricone durch die ästhetisch wie funktional überzeugende „Übertragung von kompositorischen

Prinzipien seiner Konzertmusik auf die Filmmusik im Sinn einer funktionalen Anverwandlung“ (S. 180) ausformuliert hat. Dass die Entstehung solcher Kennzeichen tatsächlich aus der Wechselwirkung mit Morricones Erfahrungen im Bereich der zeitgenössischen Musik zu verstehen ist, stellt eines der wichtigsten Ergebnisse von Hausmanns Arbeit dar.

Unabhängig von einzelnen Einwänden erweist sich das Buch daher als substanzielle Darstellung von Morricones Beitrag zur Filmmusik und dürfte in Zukunft eine grundlegende Lektüre für jede weitere Beschäftigung mit dem Komponisten sein.

(Juni 2009)

Stefan Drees

DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp., Abb.

Ein erstes Aufblättern dieses Buches vermag Irritation auszulösen: Eine große österreichische Bank vergibt einen Kompositionsauftrag und lässt dessen langjährige Geschichte ausführlich dokumentieren. Handelt es sich hier tatsächlich um ein wissenschaftliches Informationsmedium oder eher um eine PR-Aktion für das eigene Engagement?

Erfreulicherweise resultierte Kultursponsoring hier nicht in einer bunten Hochglanzbroschüre, sondern in einer sehr ansprechend gestalteten Publikation, die ganz unabhängig von ihrer Entstehungsgeschichte ihre Relevanz behauptet. Die meisten der vorgestellten Preisträger sind bis heute im österreichischen Musikleben präsent, manche konnten sich auch international durchsetzen. Dabei bewies der einzige Juror Lothar Knessl nicht nur ein gutes Gespür für die längerfristige Durchsetzungsfähigkeit der Prämierten. Seine Auswahl dokumentiert auch die beachtliche Vielschichtigkeit Neuer Musik in Österreich, von dem auch Elemente des Jazz und der Populärmusik integrierenden Christian Mühlbacher über Wolfgang Mitterer, der in vielen seiner Werke neue Klang- wie Aufführungskonzepte entwickelt, bis zur ebenso komplexen wie fein ausgehörten Kompositionsweise Wolfgang Schurig.

Dieser Eindruck von Vielfalt entsteht auch durch die Darstellungsweise: Die Komponistenporträts sind weniger kontextuell im Sinne ei-

ner Zuordnung zu Stilrichtungen oder Schulen gestaltet, sondern wollen jede Persönlichkeit aus ihrem eigenen Denken heraus begreifbar machen. Dazu skizziert Ender den künstlerischen Werdegang, erläutert ästhetische Positionen – teilweise auf Grundlage von zuvor geführten Interviews – und beschreibt einige wichtige Werke, von denen zwei pro Artikel auch mit Notenbeispiel vertreten sind. Er findet dabei zu einer Vermittlungsweise, die den musikalisch weniger geschulten Leser nicht überfordert, ohne auf eine angemessene Darstellung spezifisch musikalischer Sachverhalte zu verzichten. Statt ausführlicher Strukturanalysen werden individuelle Musikkonzepte vorgestellt, das Besondere der Werke konzis zusammengefasst und gelegentlich am prinzipiell auch hörbaren Detail erläutert.

Eine gewisse Distanz zum Gegenstand bleibt dabei erfreulicherweise stets gewahrt. Es geht Ender nicht darum, unbedingte Wertschätzung für den jeweils besprochenen Komponisten zu erheischen, sondern dessen Schaffen so transparent wie möglich zugänglich zu machen. Ansatzweise kritische Anmerkungen dienen dabei weniger der Bloßstellung als der Schärfung eines kompositorischen Profils. So wird mit Johannes Maria Stauds Eigenart, formale Einschnitte durch musikalische „Fähnchen“ (S. 88) überdeutlich zu markieren, zugleich ein wesentliches Strukturmerkmal seiner Musik benannt. Die Diskussion von Herbert Willis oft in Programmheften wiedergegebenen, in ihrer Selbstbezogenheit jedoch wenig für das klingende Werk relevanten Werkeinführungen macht abseits der leicht polemischen Note auch dessen Außenseiterrolle innerhalb der Neue Musik-Szene besser begreiflich.

Jedes Komponistenporträt wird durch ein bis zwei Fotos, Kurzbiographie, Bibliographie und Werkverzeichnis begleitet, weshalb sich die Publikation auch als Nachschlagewerk eignet. Über die Geschichte des Kompositionspreises der Erste Bank Austria, welcher alljährlich im Rahmen des Festivals Wien Modern verliehen wird, informiert Daniel Ender in einem instruktiven Essay. Als profunde Übersicht einer jüngeren österreichischen Komponistengeneration sind die einzelnen Beiträge auch über den unmittelbaren Anlass hinaus lesenswert.

(Juli 2009)

Eike Feß

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band I: Machet die Thore weit. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 22 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band II: Pastores currite in Bethlehem. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band III: Hochzeitlicher Freuden=Segen. Es segne dich der Gott Israels. Kantate für Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 18 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VII: Gelegenheitsmusiken. Drei Werke für Singstimmen, Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VIII: Gläubiges Senffkorn. Das ist Andächtige und inbrünstige Hertzens=Seufftzer, Lübeck 1665. Lieder für Singstimme und Basso continuo.* Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 24 S.

CHRISTIAN FLOR: *Dreizehn & Ein Choral für Clavier nach den Handschriften der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2004. 13 S.

CHRISTIAN FLOR: *Zehn Suiten für Clavier nach der Handschrift Mus. ant. pract. 1198 der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2006. 31 S.

Mit den sieben Heften des Bremer Verlags wird ein großer Teil der erhaltenen Werke Christian Flors (1626–1697), u. a. Organist der beiden Lüneburger Kirchen St. Lamberti und St. Johannis, zugänglich gemacht. Die Gelegenheitsmusiken sowie die drei als Kantate bezeichneten Werke vermitteln einen Eindruck von Flors Vokalschaffen. Besonders *Machet die Tore weit* kann durchaus als Bereicherung des Repertoires für die kirchenmusikalische Praxis bezeichnet werden. Die Stücke sind jeweils als Partitur in den heute gebräuchlichen Schlüsseln notiert, dabei der Generalbass als bezifferte Einzelstimme. Die Kritischen Berichte sind äußerst knapp gehalten. Im Fall von *Pastores currite in Bethlehem* ist eine Quellenüberlieferung u. a. „für

den Sopran und den Basso continuo in Tabulatur“ erwähnt. Hier wünscht man sich eine etwas genauere Beschreibung und, sollte es sich bei der Tabulatur um eine ausgesetzte Continuo-Stimme handeln, um eine Übertragung desselben als Beispiel für die zeitgenössische Generalbasspraxis. Bei der Edition des *Gläubigen Senffkorn*, 1665 in Rendsburg gedruckt, wurde auf einen Kritischen Bericht gänzlich verzichtet, vorangestellt ist jedoch eine ausführliche Einleitung. Die Melodien mit beziffertem Bass dokumentieren Flors Beitrag zur Gattung des generalbassbegleiteten arienhaften Kirchenliedes. Für den Benutzer hilfreich wäre hierbei ein alphabetisches Register der Textanfänge. Ebenso fehlt ein Hinweis auf das der Ausgabe zugrundeliegende Exemplar bzw. eine Angabe der erhaltenen Drucke (in D-Kil und D-Leu) oder deren Nachweis in gängigen Bibliographien, z.B. *Das Deutsche Kirchenlied* (RISM B VIII): WeberH 1665 = 1665¹².

Die in den beiden Heften mit Musik für Tasteninstrumente enthaltenen Werke sind, größtenteils wahrscheinlich autograph, in der Sammelhandschrift Mus. ant. pract. 1198 der Lüneburger Ratsbücherei überliefert, die Choralbearbeitung über *Ein' feste Burg ist unser Gott* als Nr. 57 der Sammlung unter der Signatur Mus. ant. pract. K. N. 209. In seinem Vorwort zu den *Zehn Suiten* betont der Editor, bei seiner Übertragung „so viel wie möglich von der Handschrift in die moderne Fassung hinüber retten“ zu wollen. In einigen Fällen geschieht dies, mitunter auch an Stellen, an denen es nicht ratsam oder gar widersinnig erscheint; in anderen jedoch ist dieses Versprechen nicht eingelöst, und der Benutzer erhält keinerlei Hinweise, beispielsweise warum an einer Stelle eine Notengruppe in Einzelnoten erscheint, an einer anderen gebalkt, ohne dass diese unterschiedliche Handhabung sich auf Gruppierungen der Notenbuchstaben in der Tabulatur stützen könnte; an anderer Stelle sind Alterationszeichen ergänzt, ohne diese Hinzufügungen als solche kenntlich zu machen. Fragwürdig ist weiterhin das Einfügen von Wiederholungszeichen und Voltenklammern in den Eingangsteilen eines Großteils der Suiten. An keiner Stelle erfährt der Benutzer, wie die betreffenden Passagen in der Quelle aussehen, und wenn der Herausgeber, wie es oft geschieht, vor dem Wiederholungszeichen unter einer er-

sten Voltenklammer den Auftakt des Beginns des betreffenden Stückes quasi in den Schlussakkord des zu wiederholenden Teils hinein komponiert, so finden sich in der Quelle für diese Vorgehensweise keinerlei Hinweise.

Eklatant sind die zahlreichen Ungenauigkeiten und Fehler der Übertragungen, so dass es an dieser Stelle nützlich erscheint, auf eine weitere Besprechung zu verzichten und stattdessen dem Leser und Benutzer der Editionen eine Auflistung der Korrekturen an die Hand zu geben.

Suite 1: 2. Variatio, Takt 11: statt der Punktierung *f' e'* in der Oberstimme zwei Achtelnoten; im selben Takt Tenorstimme, Auftakt zum Folgetakt Achtelnote *g* statt *a*.

Suite 2: Satz 1, Allemande (nicht „Allemande“!), Takt 2, 2. Zählzeit ist über dem *e'* im Alt ein Triller zu ergänzen; Satz 2 (Current), Takt 8, Oberstimme nach den Pausen Achtelnote *f'* statt *g'*; Satz 5 (Gigue), Takt 3, 3. Note der Oberstimme wieder *es'* statt *e'*; Takt 7, erste Note im Alt *b'* statt *h'*; Takt 10, Alt, Achtelnote *c'* mit Triller.

Suite 3: In der ganzen Suite sind etliche Trillerzeichen nachzutragen; es darf an dieser Stelle auf Robert Hills sehr sorgfältige Edition des Werkes nach der Berliner „Möller'schen Handschrift“ verwiesen werden. Satz 1 (Allemande), Takt 7 erste Zählzeit, Oberstimme statt vier Sechzehntel nur zwei Noten punktierte Achtel *fis'* und Sechzehntel *g*, einzufügen ist eine Altstimme, mit einer Sechzehntelpause beginnend und einer nachfolgenden punktierten Achtel *d'*; Satz 2 (Corrente) ist im letzten Takt eine Halbnote *d* auf der dritten Zählzeit zu ergänzen; Satz 5 (Gigue), Takt 14, letzte Note im Tenor *h* statt *a* (die Lüneburger Handschrift ist an dieser Stelle defekt, der Ton kann jedoch nach der Berliner ergänzt werden).

Suite 4, Satz 1 (Praeludium), Note 17 *c* statt *d*; Satz 4 (Sarabanda), Takt 3 ist im Tenor auf der Eins eine Viertelnote *h* zu ergänzen.

Suite 5: In der Oberstimme sind jeweils auf der ersten Note unter beiden Voltenklammern Verzierungszeichen zu ergänzen.

Suite 6: Satz 1 (Ballet), zusätzliche Verzierungszeichen, Satz 1, Takt 4 auf der Eins in der Unterstimme und auf der Drei in der Oberstimme; Satz 2 (Courant), zusätzliches Verzierungszeichen auf der Eins des Schlusstaktes.

Suite 7: Satz 2 (Allemande), Takt 4, zusätzliches Verzierungszeichen auf der Achtelnote *gis'*;

Satz 3 (Corrente [nicht „Courrente“!]), Takt 6, punktierte Viertel *c*’ mit Triller.

Suite 8, Satz 1, Takt 4, Oberstimme, Sechzehntel *e*’ statt *fis*’; Takt 8, Oberstimme, Sechzehntel *a* statt *h*.

Suite 9: Satz 1, Takt 2, Viertel *h* im Tenor mit Verzierungszeichen; Satz 2 (Corrente), Takt 10, vorletzte Note im Tenor steht in der Quelle *e* (nicht *es*; ergänztes *b* wäre in Klammern zu setzen).

Suite 10: Satz 1 (Praeludium), vorletzter Takt, Oberstimme, vorletzte Note *h* mit Triller; Satz 2 (Allemande), Takt 3, Alt, zweite Zählzeit, statt 2 Achtelnoten: punktierte Achtel *h*’ und Sechzehntel *c*’.

Choral *Aus meines Herzens Grunde*: Takt 9, Alt, statt Achtelnote *fis*’: Sechzehntelpause und Sechzehntelnote *fis*’.

Choral *Ich dank dir schon*: Schlusstakt, Oberstimme: Ganzenote *a*’ statt Halbenote.

Choral *Ach Jesu dessen Treu*’: Takt 2, Tenor, vor dem Wiederholungszeichen: *gis* als Halbe statt Viertelnote.

Choral *Jesu meine Freude*: Takt 6 Unterstimme, vierte Note (*b*) mit Triller.

Choral *Helft mir Gott’s Güte preisen*: Takt 1, erste Note (*a*) der Oberstimme mit Verzierungszeichen; Takt 2, letzte Note der Unterstimme Halbe statt Viertel; Takt 6, erste Note der Oberstimme mit Triller.

Abschließend sei noch erwähnt, dass die Zuschreibung aller 10 Suiten an Christian Flor keineswegs so gesichert ist, wie in der Edition dargestellt. Lediglich eines der Werke trägt in der Möller’schen Handschrift (D-B, Mus. ms. 40644) den Namen Flors; für die übrigen lässt sich aufgrund von Schriftvergleichen Flor zwar als Schreiber feststellen, allerdings sind in derselben Quelle auch Eintragungen von der Hand Flors enthalten, die nachweislich Werke anderer Komponisten sind.

(September 2009) Helmut Lauterwasser

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

Pasquale Anfossi, zu seiner Zeit ein gefragter Komponist von Opern und Kirchenmusik, ist

heute weitgehend vergessen. Das Wenige, das ihm an Aufmerksamkeit geblieben ist, verdankt er vor allem seiner Oper *La finta giardiniera*, die immer gerne in Zusammenhang mit Wolfgang Amadeus Mozarts gleichnamigem Werk Erwähnung findet. Inwieweit Anfossis Œuvre insgesamt es wert sein könnte, für den heutigen Musikbetrieb wiederentdeckt zu werden, mag dahingestellt bleiben. Außer Frage steht jedoch, dass eine eingehendere wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem beliebten, aber wahrscheinlich nicht erstrangigen Komponisten uns einen vertieften Einblick in die Gegebenheiten des allgemeinen italienischen Repertoires der Zeit vermitteln könnte.

Die vorliegende Ausgabe verspricht ein erster Schritt in diese Richtung zu sein. Sie geht auf die Initiative Mario Valentis zurück, der im Metastasio-Jahr 1998 im Geburtshaus des Dichters in Rom ein Forschungszentrum ins Leben gerufen hat, das mit einer wissenschaftlichen Reihe den unterschiedlichsten Aspekten des Lebens und Wirkens des Wiener „poeta cesareo“ nachgeht und sich deshalb auch dessen Oratoriumsdichtung *Betulia liberata* angenommen hat. Rom, der Geburtsort Metastasios, war für Pasquale Anfossis Wirken wichtig, dort wurde seine Vertonung der *Betulia liberata* 1781 uraufgeführt. Die besondere Popularität des Werks und sein Rom-Bezug waren deshalb auch die Hauptgründe, gerade dieses Oratorium für eine kritische Edition auszuwählen. Der Ausgabe vorangestellt ist ein Vorwort von Friedrich Lippmann, das einen knappen, jedoch aufschlussreichen Einblick in Anfossis musikalischen Stil gibt: schlichte Harmonik, ein hohes Maß an Singbarkeit, eine für Oratorien dieser Art übliche, gegenüber der Oper gemäßigtere Expressivität.

In einer etwa 30 Seiten langen „historisch-kritischen“ Einführung beschäftigt sich sodann Mario Valente mit der Congregazione dell’Oratorio di San Filippo Neri in Rom, deren Oratorienpflege und den Hintergründen der Entstehung des edierten Werks. Die Darstellung verrät große persönliche Begeisterung für die Sache, verzichtet aber auf jeglichen Nachweis der dargebotenen Informationen. Das ist angesichts der insgesamt spärlichen Literatur zu diesem Komponisten überaus bedauerlich. Eine tabellarische Übersicht Valentis zu den verschiedenen Vertonungen des Oratoriums und deren Aufführungen verzichtet ebenfalls

darauf, dürfte aber in der Substanz auf den Katalog Claudio Sartoris zurückgehen. Eine weitere Tabelle gibt einen Überblick über Textincipits, Tempoangaben und Besetzung der geschlossenen Nummern der *Betulia* Niccolò Jommellis und der Pasquale Anfossis, eine Fleißarbeit, aus der jedoch im Text keinerlei Schlüsse gezogen werden. Sinnvoll ist die tabellarische Biographie Pasquale Anfossis, weniger notwendig eine ebensolche Pietro Metastasio.

Die Edition selbst wurde von dem Dirigenten Giovanni Pelliccia angefertigt, ganz offenkundig in der Absicht, Anfossis *Betulia liberata* vor allem für die musikalische Praxis zu erschließen: Da es nicht darum geht, eine Quellenlage auch in der Edition wissenschaftlich-kritisch nachvollziehbar darzustellen, fallen die Beschreibungen der herangezogenen Quellen knapp aus. Angegeben werden nur Maße, Aufschriften und Zahl der Blätter; Hinweise zur Rastrierung, Partituranordnung, ggf. zum Papier werden nicht gemacht. Etwas lakonisch fällt dann auch die Erklärung der editorischen Kriterien aus. Infolgedessen verzichtet der Herausgeber darauf, den Notentext durch Kennzeichnung sämtlicher Varianten, Lesarten und editorischer Ergänzungen optisch zu überfrachten, vermerkt diese jedoch im kritischen Apparat. Manche der Anmerkungen muten allerdings ein wenig banal an. So wird z. B. zu S. 146, T. 59–60 darauf hingewiesen, dass eine Fermate über der Gesangsstimme auf die Notwendigkeit einer Gesangskadenz hinweise; für jeden, der sich ein wenig mit der Aufführungs- und Notationspraxis der Zeit auskennt, eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Ebenso hätte man auf so manche Anmerkung zu – nach heutiger Notationspraxis – überflüssigen Warnvorzeichen verzichten können.

Insgesamt zeugt die Ausgabe zwar von der guten Absicht, ‚kritisch‘ mit den zur Verfügung stehenden Quellen umzugehen, allerdings auf eine im wissenschaftlichen Sinne nicht ganz zufriedenstellende Weise. Dies gilt sowohl für den informativen Textteil als auch für den dargebotenen Notentext, die beide dem Leser nur bedingt die Möglichkeit einräumen, die Inhalte kritisch zu überprüfen. Als Versuch, den Komponisten Pasquale Anfossi dem Vergessen zu entreißen und aus der musikalischen Praxis heraus Interesse an seinem Schaffen zu wecken,

ist die vorliegende Publikation jedoch zweifelsohne sehr zu begrüßen.

(September 2009)

Daniel Brandenburg

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VIII, Band 1: Christus am Ölberge Opus 85.* Hrsg. von Anja MÜHLENWEG. München: G. Henle Verlag 2008. XI, 303 S.

Wenn in Einzelfällen Editionen als Teilleistungen von Dissertationen anerkannt werden können, so ist dies sehr zu begrüßen. Neue historische Erkenntnisse können auf diese Weise unmittelbar in die zu erstellende Ausgabe einfließen, philologisch interessierte Doktorandinnen und Doktoranden können sich somit schon zu Beginn ihrer wissenschaftlichen Laufbahn entsprechend profilieren. Schließlich wohnt derart wissenschaftlich fundierten Editionen zumindest das Potenzial einer kritischen Reflexion von editorischen Gewohnheiten inne, die in langjährigen Gesamtausgabenprojekten allzu oft als selbstverständlich gelten. Im Fall von Anja Mühlenwegs Würzburger Dissertation von 2004 *Ludwig van Beethoven „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, der 2008 die Edition des Oratoriums im Rahmen der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* gefolgt ist, vermag diese Kombination jedenfalls zu überzeugen. Die Dissertation ist vollständig unter <http://www.opus-bayern.de/uni-wuerzburg/volltexte/2005/1239/> im Internet zugänglich.

Für die Edition von Beethovens *Christus am Ölberge* sind im Wesentlichen drei Quellen relevant: eine vom Komponisten revidierte Abschrift mit zahlreichen autographen Einlageblättern (A), wobei das Stadium vor Revision als A₁, das Stadium nach Revision als A₂ bezeichnet wird, eine weitere vom Komponisten durchgesehene Kopie (B) sowie die vom Komponisten überprüfte Erstausgabe im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel (C), wobei der Verlag nicht alle Änderungswünsche Beethovens umsetzte. So kann die Herausgeberin Anja Mühlenweg aus C in Kombination mit B, die als gleichberechtigte Hauptquellen dienen, eine Fassung letzter Hand rekonstruieren. Beethovens Autograph, das Kompositionslibretto sowie das Auführungsmaterial der Uraufführung am 5. April 1803 sind verschollen; auch vom Textbuch der Uraufführung ist kein Exemplar bekannt.

Die von Beethoven nicht autorisierten Änderungen, die Breitkopf & Härtel an der Partitur vornahm, betreffen insbesondere den Text des vor allem als Opernlibrettist bekannten Franz Xaver Huber. Mühlenwegs Edition übernimmt die von Christian Schreiber durchgeführte Neutextierung nicht, da Beethoven sich brieflich deutlich davon distanzierte: „ich weiß der text [Hubers] ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde“ (S. 236). Konsequenterweise gibt Mühlenweg den von Beethoven vertonten Text in der Originalgestalt wieder. Damit unterscheidet sich der in der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* vorgelegte Text deutlich von der bekannten Werkfassung. Schreibers Text wird in einer übersichtlichen Synopse der Worttextfassungen (S. 298–303) dokumentiert.

Bedauerlich ist hingegen die Entscheidung, die in einem handschriftlichen Wiener Libretto sowie in zwei zu Wiener Aufführungen gedruckten Textbüchern vorhandenen Szenenanweisungen nicht mit in den Notentext aufzunehmen, obwohl sie teilweise von Beethoven in der Quelle B nachgetragen (später allerdings wieder gestrichen) wurden. Sie dürften auch in dem verschollenen Uraufführunglibretto vorhanden gewesen sein. Zwar sollten diese Szenenanweisungen, worauf die Herausgeberin zu Recht hinweist, „nicht als Hinweis auf eine geplante szenische Aufführung des Oratoriums missverstanden werden“ (S. 238). Doch sind sie Ausdruck des theatralen Potenzials, das Beethovens *Christus* wie dem Oratorium als Gattung innewohnt. Dies scheint auch deshalb von entscheidender Bedeutung, weil *Christus am Ölberge* seine Uraufführung am Theater an der Wien erlebte. Der theatrale Kontext war also allgegenwärtig. Zudem ermöglichen die Szenenanweisungen nicht nur „ein besseres inhaltliches Verständnis des Librettos“ (S. 237), sondern auch ein besseres Verständnis von Beethovens Komposition, wenn es zu dem anschwellenden Paukenwirbel und Streichertremolo zu Beginn des Rezitativs „Erzittere, Erde! Jehovas Sohn liegt hier“ heißt: „[...] Die Gegend erbebet umher von dem rollenden Donner, der die Ankunft des Seraphs verkündet“. Die Anweisung „Chor der Kriegsknechte in der Nähe, da sie Christum erblicken“ gehört

nicht zur Nummer 4, wie auf S. 238 irrtümlich angegeben, sondern zu Nummer 5. Auch sie ist von musikalischer Relevanz, da sie den großen dynamischen Kontrast gegenüber der Nummer 4 (*fortissimo* versus *pianissimo*) erklärt, zu der es heißt: „Chor der Kriegsknechte in der Ferne, welche Christum aufsuchen“. Beethoven hat diese imaginierte räumliche Disposition verbunden mit dem semantisch den Kriegsknechten zugeordneten Bewegungselement des Marsches kompositorisch verwirklicht. Die musikalische Analyse vermag Mühlenwegs Vermutung, dass „[m]öglicherweise [...] die szenischen Bemerkungen in Beethovens Textvorlage noch nicht vorhanden waren“ (S. 238), also nicht zu stützen, zumal dieselbe Raumvorstellung auch dem gesungenen Text inhärent ist.

Bezogen auf die Edition wiegt der Einwand indes nicht schwer, da das handschriftliche Textbuch vollständig faksimiliert ist (S. 290–297), und jeder Benutzer sich auf dieser Basis selbst ein Bild machen kann. Ohnehin ist die Quelldokumentation, beginnend mit dem Farbdruck zweier Seiten aus der Partiturschrift der British Library mit der Neutextierung Christian Schreibers (B), hervorragend. Dies gilt vor allem für die rekonstruierbaren Teile der ersten Fassung, die Mühlenweg in einer kommentierten Übertragung im Anhang zur Verfügung stellt (S. 280–289; im Haupttext wird jeweils mit Fußnoten auf die entsprechenden Stellen verwiesen). Die Dokumentation der Frühfassungen ermöglicht dem Benutzer interessante Einblicke in Beethovens Kompositionswerkstatt und in die Variabilität der Werkgestalt seines einzigen Oratoriums.

(Januar 2010)

Christine Siegert

GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Libretto di Cesare STERBINI. Edited by Patricia B. BRAUNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 552 S.

GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Critical Commentary by Patricia B. BRAUNER. With an Appendix on Early Vocal Ornamentation by Will Crutchfield. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 420 S.

Die Tatsache, dass viele der bekanntesten Opern des Repertoires auch heute noch regel-

mäßig nach fehlerhaften oder philologisch fragwürdigen Ausgaben musiziert werden, hat weniger mit der Routine der Theaterpraxis als vielmehr damit zu tun, dass es noch immer an wissenschaftlichen Editionen zumal italienischer musikalischer Bühnenwerke mangelt. Eine erfreuliche Ausnahme bilden hier die Opern Gioachino Rossinis, die seit 1979 nahezu vollständig in der vorbildlichen Gesamtausgabe der Fondazione Rossini unter der wissenschaftlichen Leitung von Philip Gossett erschienen sind. Diese Ausgabe bildet auch in methodologischer Hinsicht eine Pioniertat, denn der Erkenntnis, dass Opern multimediale Kunstwerke sind, die sich nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur reduzieren lassen, wurde hier durch eine konsequente editorische Erweiterung Rechnung getragen: Neben den Partiturbänden und Kritischen Berichten hat die Fondazione separate Librettoeditionen (einschließlich alternativer Fassungen und Editionen der Sujetvorlagen) und sogar ikonographische Inszenierungsdokumentationen veröffentlicht.

Ausgerechnet den *Barbiere di Siviglia* sucht man in der ‚alten‘ Rossini-Gesamtausgabe bislang jedoch vergeblich. Stattdessen legt nun der Bärenreiter-Verlag die berühmteste Oper Rossinis innerhalb einer eigenen, ebenfalls von Gossett geleiteten Werkausgabe vor. Die Hintergründe für dieses Kuriosum in der musikwissenschaftlichen Editions-geschichte sind längst kein Geheimnis mehr: Nachdem die der Stadtverwaltung von Pesaro unterstehende Fondazione ihren wissenschaftlichen Direktor Anfang 2006 offenbar aus primär kommunalpolitischen Gründen entlassen hatte, wurden Gossett und sein hochkarätig besetztes wissenschaftliches Team vom Bärenreiter-Verlag mit offenen Armen empfangen, um dort die vergleichsweise wenigen bislang noch nicht kritisch edierten Werke herauszubringen. Da die Fondazione ihrerseits ankündigte, ihr eigenes Editionsprojekt unter neuer Leitung zum Abschluss bringen zu wollen, verwundert es nicht, dass man sich in Kassel gerade mit der Edition des *Barbiere* besonders beeilte.

Das vorzeitige Erscheinen des zunächst erst für 2010 angekündigten Bandes hat der herausragenden philologischen Qualität der nun vorliegenden Edition keinerlei Abbruch getan, da Patricia B. Brauner natürlich bereits lange vor dem ‚Rossini-Schisma‘ hieran arbeitete. Als Ko-

ordinatorin des ebenfalls unter Gossetts Direktion stehenden Center for Italian Opera Studies an der Universität Chicago hat sie zugleich die Redaktionsleitung der neuen Rossini-Ausgabe inne. Aufgrund der personellen Kontinuitäten ist es nicht verwunderlich, dass die grundsätzlichen Editions-kriterien denen der Fondazione Rossini entsprechen. Dem Notenband ist neben einer umfangreichen zweisprachigen Einleitung (Englisch und Italienisch), die über die historischen Hintergründe der Werkentstehung, die Premiere und weitere frühe Aufführungen sowie die Quellenlage informiert, auch eine kritische Edition des Librettos in der von Rossini komponierten Fassung vorangestellt. Brauners Edition des *Barbiere* basiert auf rund sechzig Hauptquellen, darunter fünf autographen Quellen, zwanzig vollständigen Partiturschriften, fünfzehn weiteren Abschriften allein der Sinfonia (die ursprünglich für die Oper *Aureliano in Palmira* geschrieben worden war), drei zeitgenössischen Partiturdrukken, zwölf Klavierauszügen, fünf Librettoeditionen sowie diversen Einzelnummern. Neben dem bis auf die Sinfonia vollständigen Partiturautograph des Civico Museo Bibliografica Musicale di Bologna (das bereits seit 1993 in einer Faksimile-Edition vorliegt) hat Rossini für die Cavatina Rosinas, das Duett Rosina-Figaro und das Terzett Rosina-Figaro-Conte autographe Verzierungen hinterlassen, die im Anhang I ediert sind. Allein für Rosinas Cavatine „Una voce poco fa“ sind hier vier verschiedene Varianten dokumentiert, die für künftige Aufführungen eine wesentliche Bereicherung darstellen. Anhang II bringt die von Rossini für die Sängerin Giuseppina Fodor-Mainvielle 1819 in Venedig hinzugefügte Arie „Ah se è ver che in tal momento“, die etwas höher gelagert ist als die übrige Partie und sich also für eine Sopranbesetzung der Mezzorolle anbietet. Anhang III enthält einige Veränderungen, die Rossini noch im Uraufführungsjahr 1816 für die ersten Neuinszenierungen in Bologna und Florenz vornahm.

Zwei weitere Anhänge sind, da sie nicht persönlich auf Rossini zurückgehen, nicht im Notenband, sondern nur im Kritischen Bericht platziert. Der erste dokumentiert eine neapolitanische Fassung von 1818, die nach damaligem Lokalbrauch mit gesprochenen Dialogen zur Aufführung kam und in der die Rolle des Don Bartolo in neapolitanischem Dialekt dargebo-

ten wurde. Den Abschluss bildet eine von Will Crutchfield zusammengestellte Anthologie der in mannigfachen Drucken und Manuskripten überlieferten unterschiedlichen Verzierungen aus den ersten Jahrzehnten der Rezeptionsgeschichte, die ein außergewöhnliches Kompendium für die vokale Aufführungspraxis darstellt.

Verglichen mit diesen reichen und aufführungsrelevanten Ergänzungen bietet der Haupttext vergleichsweise weniger Überraschungen. Immerhin finden sich hier zahllose korrigierte Lesarten, die vor allem hinsichtlich der von Rossini extrem differenzierten Artikulationsangaben durchaus hörbare Veränderungen bedeuten und das gewohnte Klangbild schärfen. Erst recht gilt dies für die korrekte Lesart doppelter anstelle von einfachen Punktierungen in einigen Passagen der Introduction. Die Gesamtstruktur des Werkes ist von diesen Korrekturen freilich nicht betroffen. Auch dass sämtliche Seccorezitative nicht in Rossinis Hand überliefert sind, ist der Forschung bereits bekannt.

Am kompliziertesten liegen die Verhältnisse bei der Sinfonia, für die es überhaupt keine autographe Quelle gibt, dafür aber zahlreiche untereinander teilweise erheblich abweichende Abschriften. Dass die Originalfassung der Ouvertüre zu der Opera seria *Aureliano in Palmira* reicher besetzt ist als das Orchester der Vokalnummern des *Barbiere* (statt einer je zwei Flöten und Oboen, ferner Pauken), deutet nicht darauf hin, diese drei Jahre ältere Version für die Opera buffa als verbindlich anzusehen. Auf diese nicht mehr restlos auflösbaren Abweichungen wird nicht nur im Kritischen Bericht, sondern auch im Notenband in einer Fußnote gleich zu Beginn der Ouvertüre hingewiesen. Hier wie in jeder anderen Hinsicht befriedigt die vorbildlich gestaltete Edition sowohl die wissenschaftlichen wie die aufführungspraktischen Bedürfnisse. Nun ist es an den Bühnen und Interpreten, nicht nur auf dieses verlockende Angebot an Möglichkeiten und Alternativen zurückzugreifen, sondern sich zugleich auch zu einem gewissenhafteren Umgang mit dem Werk des bedeutendsten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

(September 2009) Arnold Jacobshagen

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

Mandyczweski hatte sie in den 1920er-Jahren einer Aufnahme in die Gesamtausgabe nicht für wert befunden: Brahms' vierhändige Klavierbearbeitungen seiner Symphonien. Wie die meisten anderen derartigen Fassungen eigener Werke führen sie tatsächlich ein stiefmütterliches Dasein. Das liegt weniger an der Verfügbarkeit von Notendruckern als an der Tatsache, dass die Funktion solcher Arrangements seit gut einem Jahrhundert weggebrochen ist – mit dem Erscheinen von Schallaufnahmen sind auch größere besetzte Werke dem Musikliebhaber jederzeit zugänglich, er muss sich nicht mehr mit einem Kompagnon ans Klavier begeben und mit dem üblicherweise vierhändigen Surrogat vorliebnehmen. Ausnahmen hiervon sind bei Brahms nur die Klavierfassungen des *Klavierquintetts* und der *Haydn-Variationen*, aber bezeichnenderweise handelt es sich dabei ja nicht um vierhändige Hausmusik, sondern um Konzertstücke für zwei Klaviere, also grundsätzlich anders intendierte und gearbeitete Werkalternativen. Doch die Vorzeichen der Gesamtausgabenpolitik haben sich gewandelt; selbstverständlich sind auch die eher merkantilen als ästhetischen Bedürfnissen geschuldeten vierhändigen Bearbeitungen wichtige und gültige Teile von Brahms' Schaffen.

Robert Pascall, der schon 1996 und 2001 die Partituren der *Ersten* und *Zweiten Symphonie* für die Kieler Gesamtausgabe ediert hat, legt nun die vierhändigen Fassungen dieser Werke vor. In der Einleitung skizziert der Herausgeber, gestützt auf Brahms' Briefwechsel mit Simrock sowie auf spezielle Darstellungen von Michael Struck und Valerie Goertzen, die spezifische Art des Arrangierens: „Ich gehe eben dreister, frecher mit m[einem] Stück um, als Sie d[as] oder ein Anderer kann“, schrieb Brahms am 8. Oktober 1884 an Robert Keller, der vieles von Brahms zu zwei und acht Händen eingerichtet hatte, selten allerdings zur Zufriedenheit des Komponisten. Sehr dreist ist das, was Brahms aus seinen beiden ersten Symphonien auf dem Klavier zu vier Händen macht, allerdings wohl

kaum zu nennen: Es handelt sich um getreue Übertragungen, die nur selten neue klavieristische Mittel anstelle orchesterlicher setzen, etwa bei der markant transformierten Paukenstelle vor Beginn des Hornsolos im Finale der *Ersten Symphonie* (T. 29). Doch meist sind nur die Vermeidung von Fingerkollisionen, Liegetöne oder das Problem der Oktavverdoppelungen als anpassungsbedürftige Elemente erkennbar. Bemerkenswert erscheinen dagegen die im Autograph hinzugesetzten Instrumentenangaben und veränderte Balkensetzungen, um „den motivisch-thematischen Gehalt des Werkes klarer und für die Ausführenden verständlicher zum Vorschein“ zu bringen (Editionsbericht, S. 178). Auch deswegen handelt es sich unverkennbar bei diesen Arrangements um eine Art von Studienedition für Hausmusiker, die dementsprechend als „Clavier-Auszug“ veröffentlicht wurden und nicht zum öffentlichen Vortrag gedacht waren, während sich der Komponist für zweihändige Fassungen eher Liszts Beethoven-Symphonien als Modell erträumte (Brief an Simrock vom März 1880, Einleitung S. XV). Und dass bei aller Sorgfalt und Wohlabgewogenheit das klavieristische Ergebnis zuweilen trocken und hölzern klingt, die pastosen Orchesterfarben mitunter zur dünnlinigen Radierung gerinnen, liegt eigentlich schon in der Natur der Sache – es sei denn, man wählte wie Liszt einen ganz anderen Weg, den wirklich dreisten.

Die Edition ist mit mustergültiger Akribie ausgeführt, der Editionsbericht gibt auf etwa 80 Seiten erschöpfende Auskunft über jede noch so kleine Lesart oder Änderung innerhalb der Quellen; sinnvollerweise werden die Herausgeber-Eingriffe mit kleinem Pfeil aus der Masse der Anmerkungen herausgehoben. Sehr instruktiv sind auch die zahlreichen Faksimiles aus Autographen, Korrekturabzügen und Erstdrucken, die ganz gezielt erwähnenswerte Revisionen und Übergangsstadien zeigen. Mit Ausnahme der Autographe weisen alle späteren Abschriften und Drucke Notenseiten im Hochformat mit stimmenmäßiger Trennung von Primo und Secondo auf.

Und daran knüpft sich eine kritische Anmerkung zum Schluss: Die Entscheidung, den Notentext nicht nach Stimmen getrennt, sondern als Partitur zu publizieren, findet im gesamten Band (bona fide) weder Erwähnung noch Rechtfertigung. Lediglich in dem jeden Gesamtaus-

gabenband eröffnenden einheitlichen Vorwort heißt es pauschal: „Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung.“ Anders als beispielsweise die *Neue Mozart-Ausgabe*, in der die vierhändigen Werke nach Primo und Secondo getrennt und im Querformat erschienen sind, erstellt die *Brahms-Gesamtausgabe* also Grundlagen „für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms“, wie das Vorwort angibt – aber in diesem Fall ganz gewiss keine Grundlage für eine künstlerische Auseinandersetzung. Beim Durchspielen der beiden Symphonien musste der Rezensent nicht nur den unerwarteten Schwierigkeitsgrad der Klavierfassungen feststellen (der in erster Linie aus der vielstimmigen Komplexität des musikalischen Satzes resultiert), sondern seiner Secunda bis an den Rand der Ohrfeige auf den Leib rücken. Kein Pianistenduo der Welt wird aus diesem Band spielen. Und das ist doch sehr schade, wenn man bedenkt, dass diese Arrangements wohl dringender einer praktischen Reanimation bedürfen als alle anderen Brahms-Werke. Vielleicht wird ja eine spielpraktische Edition nachfolgen, die dann schließlich erlaubt, die von Pascall so detailversessen beschriebenen Eigenheiten der Arrangements aktiv spielend und hörend nachzuvollziehen.

(Dezember 2009)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

BRIAN ALEGANT: *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press 2010. X, 326 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens. Beiträge zum zehnjährigen Bestehen der *Academia Musicalis Thuringiae*. Hrsg. von Helen GEYER, Franz KÖRNDLE und Christian STORCH. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2010. VII, 221 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN CHUR: *Der Feuervogel – ein Tanz in die Moderne*. Die musikdramatische Konzeption von Igor Stravinskij und Michail Fokin. Marburg: Tectum Verlag 2010. 122 S., Abb., Nbsp.

MICHAEL CRUMP: *Martinů and the Symphony*. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)

European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz. Hrsg. von Luca SALA. Bologna: UT Orpheus Edizioni 2010. 415 S., Abb., Nbsp. (Ad Parnassum Studies. Band 4.)

Ewig die deine. Briefe von Lea Mendelssohn Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein. Band 1: Briefe. Band 2: Kommentare und Verzeichnisse. Hrsg. von Wolfgang DINGLINGER und Rudolf ELVERS. Hannover: Wehrhahn Verlag 2010. XIII, 841 S.

Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent. Neu hrsg. und ergänzt, erläutert und übersetzt von Stefan Ikarus KAISER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XXXIX, 247 S. (Spudasmata. Band 128.)

JOHANNES FRITSCH: Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006. Hrsg. von Rainer NONNENMANN und Robert von ZAHN unter redaktioneller Mitarbeit von Fabian KOLB. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 338 S. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 10.)

Göttinger Händel-Beiträge. Band XIII. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX und Wolfgang SANDBERGER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010. 256 S., Abb., Nbsp.

KATERINA GROHMANN: Karlheinz Stockhausen. Oper MITTWOCH aus LICHT. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2010. 206 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 12.)

PETER GÜLKE: Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2010. 271 S.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). 56. Jahrgang 2010. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 600 S., Abb., Nbsp.

MICHAEL HEINEMANN: Der Komponist für Komponisten. Bach-Rezeption vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010. 207 S., Nbsp. (Bach nach Bach. Vol. 2.)

MARIE-THERESE HOMMES: Verkettungen und Querstände. Weberns Schüler Karl Amadeus Hartmann und Ludwig Zenk und die politischen Implikationen ihres kompositorischen Handelns vor und nach 1945. Schliengen: Edition Argus 2010. 441 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)

Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender. Hrsg. von Simon OBERT und Matthias SCHMIDT. Basel: Schwabe Verlag 2009. 471 S., Abb., Nbsp.

Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Rauhe zum 80. Geburtstag. Hrsg. vom Institut für kulturelle Innovationsforschung an der Hochschule

für Musik und Theater Hamburg. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 420 S. (Schott Musikwissenschaft.)

FELIX KARLINGER / GIUANNE MASALA: Omaggio a Ennio Porrino. Hrsg. von Giuanne MASALA. Stuttgart: Giuanne Masala Verlag 2009. 204 S., Abb. (Collana Sardinia. Volume 7.)

Ernst Krenek – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941). Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK unter Mitarbeit von Rainer NONNENMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010. Teil I und II, 997 S.

Kunst und Technik in medialen Räumen. Hrsg. von Sabine SANIO. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 126 S., Abb.

CLAUDIA DI LUZIO: Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 468 S. (Schott Campus.)

Masculinity and Western Musical Practice. Hrsg. von Ian BIDDLE und Kirsten GIBSON. Farnham u. a.: Ashgate 2009. 333 S.

BERNHARD MOOSBAUER: Antonio Vivaldi. Die Vier Jahreszeiten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 158 S., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Heidy ZIMMERMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 406 S., Abb. (Reihe Jüdische Moderne. Band 9.)

SIGRID NEEF: Die Opern Dmitri Schostakowitschs. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2010. XXXVII, 395 S. (Schostakowitsch-Studien. Band 8 / studia slavica musicologica. Band 47.)

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Der sprachhafte Charakter der Musik. 2., erweiterte Auflage. Köln: Verlag Dohr 2010. 64, X S., Nbsp.

ELIZABETH NORMAN MCKAY: Schubert: The Piano and Dark Keys. Tutzing: Hans Schneider 2009. XII, 135 S., Nbsp. (Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik. Band 13.)

KARSTEN NOTTELMANN: W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. Band 1: XI, 435 S., Nbsp., Band 2: Systematisch-chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von W. A. Mozart Sohn. VI, 361 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 14,1 und 14,2.)

Of Poetry and Song. Approaches to the Nineteenth-Century Lied. Hrsg. von Jürgen THYM. Rochester: University of Rochester Press 2010. XX, 450 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-

Joachim HINRICHSSEN in Verbindung mit Carmen OTTNER. Köln: Verlag Dohr 2009. 215 S., Nbsp.

MICHAEL RAPPE: Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Köln: Verlag Dohr 2010. Teilband 1: Kapitel I–III. 335 S., Abb., Nbsp., Teilband 2: Kapitel IV: Materialien. 203 S., Abb., Nbsp. (musicologia. Band 6.1 und 6.2.)

Rossini und das Libretto. Tagungsband. Hrsg. von Reto MÜLLER und Albert GIER. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. XIV, 229 S., Abb. (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V. Band 6.)

Rückspiegel. Zeitenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik. Hrsg. von Christian THORAU, Julia CLOOT und Marion SAXER. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 271 S., Nbsp. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band XIII.)

Schütz-Dokumente. Hrsg. vom Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Band 1: Schriftstücke von Heinrich Schütz. Unter Verwendung der von Manfred FECHNER und Konstanze KREMTZ nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2010. 446 S.

Robert und Clara Schumann an Oberrhein und Neckar. Hrsg. von Claudia RINK. Mit Beiträgen von Joachim DRAHEIM und Wolfgang SEIBOLD. Ubstadt-Weiher u. a.: verlag regionalkultur 2010. 84 S., Abb. (Archiv und Museum der Universität Heidelberg. Schriften 17.)

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 6: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in Berlin und Hamburg. Hrsg. von Hrosvith DAHMEN, Michael HEINEMANN, Thomas SYNOFZIK und Konrad SZIEDAT. Köln: Verlag Dohr 2009. 542 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 7: Briefwechsel Robert Schumanns mit Verlagen in Nord- und Ostdeutschland. Hrsg. von Hrosvith DAHMEN, Michael HEINEMANN, Thomas SYNOFZIK und Konrad SZIEDAT. Köln: Verlag Dohr 2009. 472 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 8: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen im Ausland 1832 bis 1853. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2009. 436 S.

Schütz-Jahrbuch. 31. Jahrgang 2009. Hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 170 S., Abb., Nbsp.

SABINE SONNTAG: Richard Wagner im Kino. Studien zur Geschichte, Dramaturgie und Rezeption filmmusikalischer Künstlerbiographien. Köln:

Verlag Dohr 2010. 412 S., Abb., Nbsp. (musicologia. Band 8.)

ANKE STEINBECK: Jenseits vom Mythos Maestros. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010. 218 S., Abb.

ANGELIKA VARGA-BEHRER: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“. Studien zur Chopin-Rezeption in der zeitgenössischen Musikpresse Deutschlands und Frankreichs. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 257 S. (Schott Campus.)

NICHOLAS VAZSONYI: Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand. Cambridge: Cambridge University Press 2010. XII, 222 S.

BETTINA ZIMMER: Der Vogel als Symbol. Eine Neufundierung des Lebenskonzepts in der Musikpädagogik. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 482 S., Abb., Nbsp. (Schott Campus.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33. Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis. Faksimile der autographen Partitur, der Originalstimmen und des originalen Textdruckes. Mit einem Kommentar von Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Leipzig: Bach-Archiv / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Kommentar: 15 S.

NORBERT BURGMÜLLER: Ouvertüre op. 5. Vier Entr'actes op. 17. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2010. 176 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 38.)

NORBERT BURGMÜLLER: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 2. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2009. 260 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 36.)

NORBERT BURGMÜLLER: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 11. Vervollständigt von Robert Schumann. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 37.)

CLAUDE DEBUSSY: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 10. Hrsg. von Douglas WOOD-FULL-HARRIS. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Taschenpartitur: XXX, 69 S. (TP 414.)

PHILIPP DULICHIOUS: Opus Ultimium: Primus tomus centuriae senarum vocum (Stettin 1630). 36 Motetten für sechs Stimmen. Hrsg. von Otfried von STEUBER. Beeskow: ortus musikverlag 2009. XVIII, 172 S. (Beiträge zur wissenschaftlichen Dokumentation aller vollständig überlieferten Werke von Philipp Dulichius. Band 4.)

CHRISTIAN FLOR: Vokalwerke. Band V: Der Herr ist des Armen Schutz. Kantate für Alt, Tenor, zwei

Violen, Fagott (Violone) und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2010. 13 S.

JOHANN ANASTASIUS FREYLINGHAUSEN: Geistreiches Gesangbuch. Edition und Kommentar. Im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle hrsg. von Dianne Marie MCMULLEN und Wolfgang MIERSEMANN. Band II: Teil 2 [Lied 435–815]. Berlin – New York: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle bei De Gruyter 2010. S. 553–1055.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische und komische Opern, Band 11: *L'Arbre enchanté* (Versailles 1775). Opéra-comique in einem Akt. Hrsg. von Bruce Alan BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLV, 115 S.

PIERRE GUÉDRON: *Les Airs de Cour*. Hrsg. von Georgie DUROSOIR. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. XCIX, 719 S. (Patrimoine Musical Français. Édition Critique. Anthologies: Airs. V.1.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe H, Band 3: Die Donau. Sinfonie (1923–1928). Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRŮN. Praha: Editio Bärenreiter 2009. XXXIII, 117 S.

LEOŠ JANÁČEK: Streichquartett Nr. 2 „Intime Briefe“. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRŮN. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Stimmen: 16, 16, 16, 12 S., Taschenpartitur: XXII, 60 S. (TP 533.)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht. First Complete Version, 1832–33. Hrsg. von John Michael COOPER. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2008. XXXVIII, 327 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries 49.)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht. First Complete Version, 1832–33. Piano-Vocal Score. Hrsg. von John Michael COOPER. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2008. IX, 118 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries 49P.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Violinkonzert e-Moll, Opus 64. Faksimile nach dem Autograph der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Mit einem Kommentar von Stefan DREES. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 12, 68 S. (Meisterwerke der Musik im Faksimile. Band 10.)

CASPAR OTHMAYR: *Bicinia sacra*. Kritisch revidierte Neuausgabe. Hrsg. von Marco DE CILLIS. Köln: Verlag 2010. 54 S. (Edition Dohr 10253.)

ENNIO PORRINO: *L'Organo di Bambù*. *Dramma lirico in un atto*. Esculapio al Neon. *Fantasia teatrale e musicale in un atto*. Hrsg. von Guanne MASALA. Stuttgart: Guanne Masala Verlag 2009. 203 S. (Collana Sardinia. Volume 8.)

HENRY PURCELL: *The Works*. Volume 12: *The Fairy Queen*. Hrsg. von Bruce WOOD und Andrew PINNOCK. London: Stainer and Bell 2009. XCVI, 272 S. (Purcell Society Edition.)

GIOACHINO ROSSINI: „*Mi lagnerò tacendo*“. Unterschiedliche Vertonungen eines Textes von Pietro Metastasio für Singstimme und Klavier einschließlich diverser Varianten mit zahlreichen Erstausgaben. Erster Band. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2009. 65 S. (Edition Dohr 28821.)

GIOACHINO ROSSINI: *Works*. Band 3: *Petite Messe solennelle*. Hrsg. von Patricia B. BRAUNER und Philip GOSSETT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. LI, 199 S., Critical Commentary: 130 S.

FRANZ SCHUBERT: Variationen über „Trockne Blumen“ e-Moll für Flöte und Klavier op. 160 / D 802. Faksimile des Autographs der Wienbibliothek. Mit einem Kommentar von Andrés ADORJÁN. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 11, 21 S. (Meisterwerke der Musik im Faksimile. Band 17.)

ROBERT SCHUMANN: Klavierkonzert a-moll Opus 54. Klavierauszug. Hrsg. von Peter JOST. Klavierauszug von Johannes UMBREIT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel / München: G. Henle Verlag 2010. VIII, 78 S.

ROBERT SCHUMANN: Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54. Hrsg. von Peter JOST. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel / München: G. Henle Verlag 2010. 101 S. (Partitur-Bibliothek 15121.)

THOMAS SELLE: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Sieben Choralbearbeitungen für 5, 6, 10, 20 und 23 Stimmen aus den Sammlungen *Opera omnia*, *Contrapunctus simplex* und *Chorus fidicinius*. Hrsg. von Wolfgang WISSEMANN. Beeskow: ortus musikverlag 2009. XXI S., S. 2–132. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 23.)

KAROL SZYMANOWSKI: Gesamtausgabe. Serie A: Orchester- und Vokalwerke, Band 1b: 1. Sinfonie F-Moll op. 15. Hrsg. von Teresa CHYLIŃSKA. Redaktion: Adam MRYGON. Einleitung: Stefan KEYM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne / Wien: Universal Edition 2009. XX, 111 S.

KAROL SZYMANOWSKI: Gesamtausgabe. Serie A: Orchester- und Vokalwerke, Band 1d: 2. Sinfonie B-Dur op. 19, 2. Satz: Ursprüngliche Fassung, Faksimile. Hrsg. von Teresa CHYLIŃSKA. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne / Wien: Universal Edition 2007. XIV, 95 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten*. Oratorio und Serenata zum Convivium der Hamburger Bürgerkapitäne (Kapitänsmusik 1724). Bandbearbeiter: Bert SIEGMUND. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XX, 110 S. (Michaelsteiner Musik-Archiv.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Germanicus (1704/1710). Kritische Edition der erhaltenen 41 Arien von Georg Philipp Telemann und des Librettos von Christine Dorothea Lachs. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XIV, 127 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 15.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 20, II B: Opernbearbeitungen 2 WWV 62 B. Gaetano Donizetti: „La Favorite“. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz u. a.: Schott Music 2009. IX, 360 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 11: Einlagen zu fremden Opern und Singspielen, Konzertarien und Duett mit Orchesterbegleitung. Hrsg. von Markus BANDUR, Solveig SCHREITER und Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. Band 11a: Werktexte. XXXVII, 299 S., Band 11b: Kritischer Bericht. XII, S. 303–574.

SAMUEL SEBASTIAN WESLEY: Anthems III. Hrsg. von Peter HORTON. London: Stainer and Bell 2009. XLV, 223 S. (Musica Britannica LXXXIX.)

ERNST WILHELM WOLF: Drei Quartette op. 1 für zwei Violinen, Viola und Bass. Hrsg. von Phillip SCHMIDT. Beeskow: ortus musikverlag 2010. Partitur: XVI, 109 S., Stimmen: 24, 24, 24, 22 S. (Quellenpublikationen aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Band 1.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Professor Johannes FRITSCH am 29. April 2010 in Bonn,

Prof. Dr. Diether de la MOTTE am 15. Mai 2010 in Berlin.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Peter PETERSEN zum 70. Geburtstag am 17. Juli,

Prof. Dr. Martin ZENCK zum 65. Geburtstag am 9. August,

Prof. Dr. Hans SCHMIDT zum 80. Geburtstag am 1. September,

Prof. Dr. Jobst FRICKE zum 80. Geburtstag am 5. September,

Prof. Dr. Emil PLATEN zum 85. Geburtstag am 16. September.

PD Dr. Kadja GRÖNKE vertritt seit dem Sommersemester 2009 die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel.

Dr. Christoph MEIXNER wurde mit Wirkung zum 1. März 2010 an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar zum Leiter des Hochschularchivs / Thüringischen Landesmusikarchivs bestellt, das mit dem historischen Notenarchiv des Deutschen Nationaltheaters Weimar (18. bis 20. Jahrhundert), dem Notenarchiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV), den historischen Adjuvantenarchiven (evangelische Kirchenmusik, 17. bis 19. Jahrhundert) sowie mit zahlreichen Sammlungen und Nachlässen (u. a. Arno Werner, Franz Magnus Böhme, Hermann Abendroth, Johann Cilenšek, Richard Wetz oder der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR) wertvolle Bestände für die Forschung bereithält.

In Kooperation zwischen der University of North Carolina at Chapel Hill, der Duke University und der Humboldt-Universität zu Berlin findet am 1. und 2. Oktober 2010 in Chapel Hill und Duke ein internationales Symposium mit dem Thema *Tonalität 1900–1950: Konzept und Praxis* statt. Dabei soll die kompositorische Praxis von Tonalität in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts reflektiert und zugleich das Phänomen Tonalität in einen breiteren kulturgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet werden, indem unterschiedlichen konzeptionellen Auffassungen sowohl in der Musiktheorie als auch der Musikpublizistik nachgegangen wird. Die Konferenz wird durch die Ernst von Siemens Musikstiftung, das TransCoop-Programm der Alexander von Humboldt-Stiftung, die University of North Carolina at Chapel Hill und die Duke University finanziell unterstützt. Nähere Informationen: Dr. Ullrich Scheideler, Humboldt-Universität zu Berlin, Prof. Dr. Felix Wörner, University of North Carolina Chapel Hill (tonality2010@gmail.com) sowie unter: www.muwi.hu-berlin.de/internationale-konferenz-tonalitat-1900-1950-konzept-und-praxis

Das musikwissenschaftliche Teilprojekt B8 („Formen symbolischer Kommunikation in der Messvertonung des 15. bis 17. Jahrhunderts“) des Münsterischen Sonderforschungsbereiches 496 veranstaltet vom 11. bis 14. Oktober 2010 in Münster ein Symposium mit dem Titel *Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*. Die Tagung wird sich mit stil- und gattungsgeschichtlichen, kontextuellen und konfessionellen sowie mit symbolischen Aspekten des Ordinarium Missae beschäftigen. Abgerundet wird die Tagung durch ein Konzert des Ensembles Weser-Renaissance Bremen unter der Leitung von Manfred Cordes. Die Organisatoren

sind: Prof. Dr. Jürgen Heidrich, Dr. Daniel Glowotz, Andrea Ammendola, M. A. – Weitere Informationen: juergen.heidrich@uni-muenster.de.

Im Rahmen des 42. Internationalen Heinrich Schütz-Festes in Kassel veranstaltet die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft vom 1. bis 2. November 2010 in der Evangelischen Akademie Hofgeismar ein internationales Symposium zu den Themen *Heinrich Schütz und Europa* sowie *Heinrich Schütz in Kassel*. Die Referentinnen und Referenten werden die Einbindung von Schütz in europäische musikalische bzw. kulturelle Kontexte ebenso wie Aspekte seiner Kasseler Jahre näher beleuchten. Ergänzt wird das Thema *Schütz und Europa* durch den Blick auf heutige internationale Schütz-Bilder, und zu *Schütz in Kassel* gibt es einen kleinen organologischen Akzent. Ausführlicher Prospekt über 0561 / 3105-0 oder info@schuetzgesellschaft.de; Informationen bei Prof. Dr. Walter Werbeck (werbeck@uni-greifswald.de) sowie unter www.schuetzgesellschaft.de.

Das Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt am Main und das Institut für zeitgenössische Musik I z M der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main veranstalten im Rahmen des Frankfurter Kulturfonds-Projekts „Phänomen Expressionismus“ vom 11. bis 14. November 2010 im Haus am Dom ein interdisziplinäres Symposium zu dem Thema *Expressionismus heute*.

In seltener Gleichzeitigkeit partizipieren nahezu alle Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den Ideen des Expressionismus. Das interdisziplinäre Symposium führt diese Kunstgattungen zusammen. Namhafte Künstlerinnen und Künstler aus Musik, Bildender Kunst und Literatur sind eingeladen, ein Werk des Expressionismus zu kommentieren und anschließend im Gespräch das eigene Schaffen in seiner Beziehung oder Abgrenzung zum Expressionismus zu erläutern. In Fachvorträgen diskutieren Musik-, Kunst-, Literatur- und Medienwissenschaftler/innen sowie ein Philosoph die Vorgeschichte(n) des Expressionismus in den Künsten und seine Auswirkungen bis zur Gegenwart. Mehrere Institute der Goethe-Universität Frankfurt sind in das Symposium eingebunden. Zudem werden zahlreiche Werke des Expressionismus in Live-Musik-Beiträgen, Lesungen, Bildprojektionen, Konzerten und einem Filmabend präsentiert.

Konzeption und Durchführung: Dr. Julia Clout (Institut für zeitgenössische Musik I z M der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main), PD Dr. Marion Saxer (Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt). Nähere Informationen unter: www.muwi.uni-frankfurt.de und www.hfmdk.de.

Das Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

veranstaltet vom 19. bis 20. November 2010 eine internationale Fachtagung zur *Musica Baltica*. Unter dem Thema *Musikfeste im Ostseeraum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert – Rezeption und Kulturtransfer, Intentionen und Inszenierungsformen* soll anhand zentraler Musikfeste des Ostseeraumes nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Rezeption der namentlich in England und Deutschland ausgeprägten Musikfestidee gefragt werden, ebenso nach Vorbildern und Anknüpfungspunkten für den jeweiligen Kulturtransfer sowie nach dessen spezifischer, auf unterschiedlichen lokalen oder regionalen Voraussetzungen fußenden Ausprägung. Interessenten sind herzlich willkommen. Weitere Informationen unter www.phil.uni-greifswald.de/bereich2/musik/tagung-musica-baltica-2010.html oder bei Prof. Dr. Walter Werbeck, Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 17487 Greifswald; Tel. 03834 / 86-3521, E-Mail: werbeck@uni-greifswald.de.

Anlässlich des 250. Geburtstages von Luigi Cherubini findet vom 25. bis 27. November 2010 am Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena ein internationales und interdisziplinäres Symposium statt, das unter dem Motto steht: *Luigi Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt*. Die Veranstaltung widmet sich verschiedenen Aspekten vor allem des Operschaffens und der Kirchenmusik des Komponisten. Das Symposium, welches in Zusammenarbeit mit der Internationalen Cherubini-Gesellschaft und der Cherubini-Werkausgabe steht, setzt sich zum Ziel, die durchaus umstrittene Komponistenpersönlichkeit kritisch zu beleuchten und die Werke des Komponisten stärker in das Interesse der Forschung zu rücken. Im Rahmen des Symposiums werden Ergebnisse der Werkausgabe in zwei Konzerten erklingen, u. a. mit bislang unbekanntem Jugendmesser und den neuesten Quellen-Erkenntnissen zu den Streichquartetten. Kontakt: Christian Märkl M. A., Tel. 03643 / 555-267, E-Mail: christian.maerkl@hfm-weimar.de, und Prof. Dr. Helen Geyer, Tel. 03643 / 555-164 oder -165 und E-Mail: helen.geyer@hfm-weimar.de.

* * *

Seit Juni 2010 wird ein neuer, kostenfreier Online-Katalog zur Musik unter: <http://opac.rism.info> angeboten. Etwa 700.000 Nachweise von meist handschriftlichen Quellen werden in dieser Datenbank ausführlich nach wissenschaftlichen Kriterien katalogisiert angeboten. Die Handschriften werden heute in Hunderten von Bibliotheken und Archiven weltweit aufbewahrt. In ihnen sind musikalische Werke von 30.000 Komponisten überliefert. Der Katalog wurde ermöglicht durch eine Kooperation zwischen

dem *Internationalen Quellenlexikon der Musik (Répertoire International des Sources Musicales, RISM)*, der Bayerischen Staatsbibliothek und der Staatsbibliothek zu Berlin.

Die Katalogeinträge umfassen u. a. Angaben zu den Komponisten (mit Lebensdaten), Titel und Besetzung der Kompositionen mit Nachweisen zu deren Verzeichnung in der Fachliteratur. Die Handschriften selbst werden ausführlich im Blick auf deren Schreiber, Herkunft und Entstehungszeit beschrieben. Zudem wird fast jedes Werk durch Musikincipits eindeutig identifizierbar. Verschiedene Suchfelder erlauben nicht nur die Recherche nach bestimmten Komponisten, Werktiteln oder musikalischen Besetzungen, sondern auch nach der Herkunft und der Entstehungszeit der Handschriften oder nach anderen Personen wie Textdichtern, Vorbesitzern und Widmungsträgern. Ansprechpartner: Klaus Keil, RISM-Zentralredaktion an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sophienstr. 26, 60487 Frankfurt am Main, Tel. 069 / 706231, E-Mail: k.keil@ub.uni-frankfurt.de.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig haben die Arbeiten an dem Forschungsprojekt *Erfassung und Auswertung des Repertoires des Leipziger Thomanerchors in einer Online-Datenbank für die Zeit von 1808 bis 2008* begonnen. Das Ziel des Vorhabens ist es, eine EDV-gestützte Bestandsaufnahme zum Repertoire des Leipziger Thomanerchors (1808–2008) sowohl der Forschung wie auch der interessierten Öffentlichkeit als Datenbank online verfügbar zu machen. Die aufbereiteten Massendaten gewähren einen möglichst lückenlosen Einblick in die Aufführungsstatistik (Erfassung von Komponisten und Werktiteln) und die Aufführungspraxis (Besetzungen, Bearbeitungen, Spielorte, Mitwirkende). Mittels gezielter Datenabfrage wird es den Nutzern möglich sein, die jeweils gewünschten personenbezogenen, repertoire- und programmstatistischen Auskünfte zu erhalten.

Die umfangreiche Untersuchung, die sich auf die Zeitspanne von zwei Jahrhunderten konzentriert, soll die Statik und Dynamik des musikalischen, theologischen, stadt- und kulturgeschichtlichen Profils des Chors einzigartig greifbar machen. Sie bietet eine unverzichtbare Grundlage nicht nur zur umsichtigen Darstellung des städtischen und kirchlichen Musiklebens, sondern ebenso zur Beurteilung der Chorpraxis in gesellschaftspolitischer Hinsicht. Erste Auswertungen der Befunde bleiben einer eigenständigen Publikation vorbehalten, die im Rahmen weiterer musikwissenschaftlicher und kirchengeschichtlicher Forschungen zur 800-Jahrfeier des Chors im Jahr 2012 erscheint. Weitere Informationen: Dr. Gilbert Stöck, Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig, Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig, Tel. 0341 / 9730-454 oder -450.

Das an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg angesiedelte Forschungsportal *Musikvermittlung und Genderforschung im Internet*, kurz MUGI, ist dem musikalischen Wirken und Schaffen von Frauen einst und heute und Fragen der kulturellen Geschlechterrepräsentation gewidmet. Durch lexikalische Artikel, multimediale Präsentationen, Bilder, Interviews, Musik- und Notenbeispiele gewinnen Musikerinnen und Komponistinnen und ihre vielfältig miteinander vernetzten Tätigkeitsfelder in Wort, Bild und Ton Gestalt.

MUGI ging 2004 online und wächst seitdem kontinuierlich. Das Lexikon bietet inzwischen mehr als 300 Artikel, darunter die jüngsten Beiträge von Cornelia Bartsch über Fanny Hensel, von Annika Forkert über Luise Adolpha Le Beau, von Danuta Gwizdalanka über die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa, von Katharina Talkner über die englische Komponistin und Bratschistin Rebecca Clarke und von Eva Neumayr über die zeitgenössische Komponistin Olga Neuwirth. Der Bereich „Multimedia“ beschreitet neue Wege der Vermittlung musikwissenschaftlicher Inhalte, so z. B. die zuletzt veröffentlichten multimedialen Präsentationen „Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik“ von Cornelia Bartsch und „Das Liederbuch der Catherina Tirs – Auf der Suche nach einer verlorenen Handschrift“ von Martina Bick. In den vergangenen Monaten wurde die MUGI-Homepage <http://mugi.hfmt-hamburg.de/> überarbeitet und in vielen Funktionen optimiert.

Wer Interesse an der Mitarbeit bei MUGI hat, selbst einen lexikalischen Artikel zu einer Musikerin verfassen möchte oder mit neuen Forschungsergebnissen zur Aktualisierung eines Artikels beitragen will, schreibt an: mugi@hfmt-hamburg.de.

* * *

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Der erste Teil der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2010 mit den Sitzungen der Gremien des Vereins fand am 11. und 12. Juni in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz statt. Der Festvortrag „Die klassische Tradition: Deutsche und italienische Stimmen zur Musikgeschichte“ wurde von Professor Dr. Reinhard Strohm gehalten, der damit auf den zweiten Teil der Tagung verwies, die mit dem Thema *Mobilität und musikalischer Wandel. Musik und Musikforschung im internationalen Kontext* vom 2. bis 6. November in Rom stattfinden wird. Im Rahmen der Mainzer Tagung wurden Forschungsprojekte des musikwissenschaftlichen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur durch die jeweiligen Projektleitungen vorgestellt. Außerdem konnten sich neue bzw. geplante Fachgruppen präsentieren. Einige Fachgrup-

pen der Gesellschaft nutzten die Möglichkeit, ihre Sitzungen während der Tagung abzuhalten.

Weiterhin wurde in der Mitgliederversammlung am 12. Juni dem Vorstand nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin auf Vorschlag der Sprecherin des Beirats einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2009 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Mitgliederversammlung beauftragte Dr. Irmilind Capelle und Prof. Dr. Andreas Waczkat, die Prüfung des Haushalts 2010 der Gesellschaft vorzunehmen.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für

Musikforschung findet vom 5. bis 8. Oktober 2011 in Kiel statt. Sie wird am 5. Oktober abends im Audimax der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel eröffnet. Im Rahmen der Jahrestagung sind drei Symposien geplant: *Kunstreligion 1800–1900–2000* (6. Oktober), *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse* (7. Oktober) und *‚Italienisch‘ und ‚französisch‘ um 1400* (8. Oktober). Parallel dazu sind Freie Referate und Fachgruppensitzungen sowie ein Rahmenprogramm geplant. Die Fachgruppen werden gebeten, bis zum 20. Dezember 2010 ihren Bedarf für eventuell geplante Sitzungen anzumelden. Vorschläge für freie Referate werden mit kurzer Vita und halbseitigem Abstract bis zum 31. März 2011 erbeten. Kontakt: rotter@musik.uni-kiel.de.

Die Autoren der Beiträge

RAINER BAYREUTHER, geboren 1967 in Esslingen/N., Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Evangelischen Theologie in Heidelberg, Promotion 1994 (*Richard Strauss' Alpensinfonie*), Habilitation 2004 in Halle (*Das pietistische Lied und sein Einfluss auf die Musik des 18. Jahrhunderts*); 2008–2009 Junior Fellow am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, seit 2006 Vertretungsprofessuren in Frankfurt a. M., Göttingen und Freiburg i. Br. Jüngere Publikationen: *Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 1: Das platonistische Paradigma* (2009), *Was ist religiöse Musik?* (2010).

HELMUT LAUTERWASSER, geboren 1958, Studium der Musikerziehung (Ludwigsburg), Kirchenmusik (Herford) und Musikwissenschaft (Göttingen), dort Promotion 1998; Tätigkeiten als Kirchenmusiker (1986–2000) sowie als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der *Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds* in Kassel (2000–2008) und ab Mai 2008 beim *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Arbeitsgruppe Deutschland e.V. an der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

ERICH REIMER, geboren 1940 in Menden (Sauerland), studierte ab 1959 in Freiburg i. Br. Schul- und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik sowie Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität, 1969 Promotion im Fach Musikwissenschaft. 1970–1976 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Arbeitsstelle an der Universität Freiburg. 1976–1980 Dozent und 1980–1986 Professor für Musikgeschichte an der Universität Gießen, dort Habilitation im Fach Musikwissenschaft. 1986–1991 Vertretung von Professuren u. a. in Göttingen, Marburg, Saarbrücken und Tübingen. 1991–2005 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln, seit 2005 im Ruhestand. Letzte Buchveröffentlichungen: *Die Ritornell-Arien der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs 1714–1716*, Köln 2007, und *Musicus und Cantor. Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2008 (= musicolonia 2).

NICOLE SCHWINDT, geboren 1957, studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Saarbrücken und Tübingen, Promotion 1986 in Heidelberg bei Ludwig Finscher über Streichquartette von Mozart und Haydn. Lehrt seit 1993 als Professorin für Musikwissenschaft Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen. Publikationen vor allem zur Quellenkunde, Kammermusik der Klassik und der weltlichen Vokalmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts. Jüngere Veröffentlichungen: *Musikalische Lyrik in der Renaissance*, in: *Musikalische Lyrik*, Laaber 2004; *Die Kammermusik*, in: *Mozart Handbuch*, Kassel 2005; *Die burgundische Formel*, in: *L'esprit français und die Musik Europas*, Hildesheim 2007; *Zwischen Musikhandschrift und Notendruck: Paratexte in den ersten deutschen Liederbüchern*, in: *Die Pluralisierung des Paratextes*, Münster 2008.