

DIE MUSIKFORSCHUNG

65. Jahrgang 2012 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Rainer Bayreuther: Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft	99
Siegfried Maier: „ein seltsam unruhiges Stück in h-Moll“. Zur rhythmischen Struktur im Benedictus der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach	114
Martina Grempler: Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre	127
Klaus Rettinghaus: Zehn unbekannte Berlin-Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy	146

Besprechungen

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach (Hust; 154) / J. Oberschmidt: Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik (Krause; 155) / Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld (Rosmer; 156) / I. Kraft: Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744 (Lütteken; 158) / Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Caskel; 160) / Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn (Fuhrmann; 161) / Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur (Schipperges; 163) / Schumann Briefedition. Serie III, Band 6–8 (Beer; 165) / B. R. Appel: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar (Sühring; 167) / U. Bermbach: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen (Mösch; 168) / I. Kapsamer: Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung (Rieger; 171) / St. Strigl: Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito (Erkens; 172) / Felsen-sprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth (Grönke; 173) / D. Redepenning: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 2: Das 20. Jahrhundert (Unsel; 174) / Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechn.

nik (Drees; 176) / M. D. Moss: Concert Band Music by African-American Composers: 1927–1998 (I. Keikutt-Licht; 178) / Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre (Bork; 179) / I. Weinbuch: Das musikalischen Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven (Walsdorf; 181) / J. H. Schröder: Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz (Saxer; 185) / J. Rosenmüller: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke II/4/11, II/6/13 (Agusti Bruach; 186) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/2 (Flamm; 188) / P. Hindemith: Sämtliche Werke, Band VIII: 2 (Bork; 190)

Die im Jahr 2011 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	192
Eingegangene Schriften	196
Eingegangene Notenausgaben	200
Mitteilungen	203
Tagungsberichte	208
Die Autoren der Beiträge	209

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 65. Jahrgang 2012 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

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

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 wenden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3015-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 78,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 24,80. 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 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilagen: Bärenreiter-Verlag, Kassel; Symposium „The Art of Listening“ der Universität Potsdam

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Rainer Bayreuther (Freiburg i. Br.)

Friedrich Kittlers Bedeutung für die Musikwissenschaft

1. Disziplinarität

Der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler ist am 18. Oktober 2011 gestorben. Sein Tod ist kein guter Anlass, seine Bedeutung oder vielmehr seine Herausforderung an die Musikforschung in den Blick zu nehmen. Man hätte es schon früher tun können. Von seinen ersten Schriften an spielt die akustische Dimension von Medien eine zentrale Rolle. Allerdings hat er sich in den letzten Jahren mit dem ersten Band seiner auf vier Bände angelegten Studie *Musik und Mathematik* (2006 und 2009) ausdrücklich der Musik zugewandt. Muss die Musikwissenschaft die kühnen Behauptungen eines Medienwissenschaftlers ernst nehmen? Soll sie sich wirklich mit Sätzen wie „Vor Liebe summen uns die Ohren“ oder „Die Welt des Hörens und der Ohren geht Pythagoras also auf wie sonst nur Sappho ihre Liebe“¹ befassen, die wie aus dem disziplinären Jenseits gesprochen anmuten und an den gegenwärtigen Diskurs im Fach beim besten Willen nicht anschlussfähig erscheinen?

Ja, sie sollte. Sie ist gut beraten, Kittlers Überlegungen zu Musik und Musikgeschichte zu bedenken. Ich habe die Vermutung, dass Kittlers Denken der Musik einige blinde Flecken der disziplinären Musikforschung aufdeckt. Political Correctness verabscheute nicht nur Kittler, sie wäre auch in der Auseinandersetzung mit ihm fehl am Platz. Es geht schlicht um plausible oder unplausible Argumente.

Kittler provoziert mit dem, was er sagt, und damit, wie er es sagt. Eine weitere Provokation besteht darin, dass es sich ein Vertreter der Medienwissenschaft herausnimmt, als musikwissenschaftlicher Dilettant Grundlegendes zu Musik und Musikgeschichte zu sagen. Das ruft pauschale Abwehrreflexe hervor. Auch von der Zunft, aus der er ursprünglich stammt, in der er promoviert wurde und sich habilitierte, der germanistischen Literaturwissenschaft, wird Kittler mit derartigen Reflexen abgewehrt. Es scheint nicht unnötig zu sagen, dass man mit etwaigen sachlichen Fehlern in Kittlers Denken der Musik nach den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis umgehen sollte. Erstens sollte geprüft werden, ob eine als falsch vermutete Behauptung falsifizierbar ist, um ihr zweitens gegebenenfalls eine besser begründete Behauptung entgegenzustellen. Drittens wäre zu überlegen, ob Kittlers strittige Behauptung die Plausibilität seines Ansatzes insgesamt tangiert; wenn nein, ist es damit getan, den Fehler richtigzustellen, wenn ja, ist allgemeinere Kritik erlaubt und geboten. Schließlich sollte man sich nicht deshalb dazu hinreißen lassen, diese Regeln des Argumentierens zu brechen, weil sich Kittler selbst nicht an sie gehalten hat.

2. Einschreiben

Wie viele Medienwissenschaftler spezifiziert Kittler das Prädikat „schreiben“ durch mehrere Präfixe: „aufschreiben“, „anschreiben“, „einschreiben“. Wenn man etwa davon spricht, dass ein Komponist ein Musikstück schreibt, dann meinen die Spezifizierungen Folgendes: Der

1 Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik I/1: Aphrodite*, München 2006, S. 236.

Komponist schreibt das Stück auf, das heißt, er bringt es in irgendeiner musikalischen Notation zu Papier. Der Komponist schreibt die Klänge des Stücks an, das heißt, er bringt bestimmte Parameter des Stücks (Töne, Akkorde, Dauern usw.) in eine bestimmte symbolische Form. Der Komponist schreibt sich mit dem Auf- und Anschreiben in ein Medium ein, das heißt, er nimmt die Handlungsoptionen und gegebenenfalls auch die Bedeutungsoptionen, die das Medium bietet, in Anspruch. Letzteres ist für die Medienwissenschaft der springende Punkt, denn an diesem Punkt situiert das berühmte medienwissenschaftliche Theorem des Medienaprioris: „The medium is the message“. Man darf sich nicht davon irritieren lassen, dass Kittler gegen Marshall McLuhan, den Urheber des Theorems, gern polemisiert hat. Kittlers Denken der Musik läuft just darauf hinaus, dass es unsachgemäß ist, zu sagen, Musik habe/repräsentiere/symbolisiere/transportiere eine „message“. Sie ist selbst ihre „message“. Damit ist ganz und gar nicht gesagt, dass Musik immer abstrakt bliebe, immer *L'art pour l'art* sei. Kittler verfolgt das fundamentalontologische Programm Martin Heideggers, das Verb „ist“ des Satzes „Musik ist selbst ihre *message*“ auszulegen. Dazu muss er analysieren, worin sich musikalisches Agieren einschreibt.

Soll sich die Musikwissenschaft dafür interessieren? Ja, sie sollte, denn die Behauptung, es sei unsachgemäß zu sagen, Musik habe/repräsentiere/symbolisiere/transportiere eine „message“, beinhaltet fundamentale Weichenstellungen des musikalischen Verstehens.

Mit dem Begriff „Aufschreibesysteme“ im Titel seiner literaturwissenschaftlichen Habilitationsschrift wurde Kittler schlagartig berühmt.² Die Herausforderung für die Literaturwissenschaft lag darin, dass hier nicht Literatur als solche Gegenstand der Untersuchung war, sondern eine Reihe von Medien, in die ein konkretes Stück Literatur sich einschreibt und die zu einem Teiltod des Autors beitragen, indem ihnen ein gutes Stück der eigentlichen Autorschaft zukommt. Einen besonders kontrovers diskutierten Grund entlehnt Kittler von Jacques Lacan³ und Roman Jakobson⁴: Jeder neu geborene Mensch hat seine absolut individuellen Laute, bis ihm die Mutter eine vorbegriffliche Ur-Sprache einflüstert. Diese Ur-Sprache wird dann zum Medium, in die der heranwachsende Mensch und schließlich der reife Dichter sein Sprechen und Dichten einschreibt. Dieses im frühen Lebensalter erworbene Lautsystem ist die Basis dafür, dass die Dichter uns ein Bedeutungsnetz von aufeinander bezogenen, kausal und sinnhaft verbundenen Sachverhalten, kurzum: eine Welt er-dichten können. Weil dieses Lautsystem der begrifflichen Welt vorgelagert ist, ist es auch relevant für die nichtbegriffliche musikalische Kunst, denn ebenso er-komponieren die Komponisten musikalische Welten, das heißt Netze von musikalischen Sachverhalten, die als Klang- und Rhythmussysteme oder als akustische Zeitsysteme an der Welt partizipieren. Das Medium ist hier in mehrerer Hinsicht Referenz: Bedeutungsreferenz, Wahrhaftigkeitsreferenz, Referenz weiterer sprachlicher Pragmatiken,⁵ Referenz der Klanglichkeit. Die Plausibilität der jeweils er-dichteten oder er-komponierten Welt wird vom Medium approbiert.

2 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München ¹1985, ²1987, ³1995, ⁴2003. Die zweite Auflage ist geringfügig, die dritte und vierte jeweils stark überarbeitet.

3 So bereits in *Aufschreibesysteme 1800/1900*, in extenso ausgeführt in Friedrich Kittler, *Dichter Mutter Kind*, München 1991.

4 Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik II/2: Eros*, München 2009, S. 93.

5 Den Aspekt der sprachlichen Pragmatik, der alle nicht-bedeutungshafte Aspekte der Sprache bezeichnet, entlehne ich von Herbert Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge/MA 1989. Wahrhaftigkeit (Glaubwürdigkeit) einer Aussage sei im Folgenden als eine Implikatur der Aussage im Sinn von Grices Pragmatik aufgefasst.

Soll sich die Musikwissenschaft dafür interessieren? Ja, sie sollte, ohne dass sie sich verpflichtet fühlen muss, Kittlers psychoanalytische Herleitung zu akzeptieren. Denn in Kittlers These, dass es ein klangliches, aber vorbegriffliches Medium des Dichtens gibt, ist eine These über die Relation von Musik und Dichtung enthalten. Das eine kann nicht der Ursprung des anderen sein. Weder „prima la musica e poi le parole“ noch umgekehrt. Vielmehr wachsen beide auf dem Boden eines vorausliegenden Systems. Die These ist falsifizierbar; ihre beiden Falsifikate lauten: Zuerst, und zwar entwicklungspsychologisch, paläoanthropologisch, neurologisch, kompositionsgeschichtlich usw. zuerst, die Sprache, dann die Musik bzw. umgekehrt. Man müsste weit ausholen, um das Für und Wider der Alternativen zu diskutieren. Aber es kann kein Zweifel bestehen, dass eine solche Diskussion jede Fallanalyse des Verhältnisses von Musik und Sprache flankieren müsste, angefangen vom Wort-Ton-Verhältnis in der mittelalterlichen Einstimmigkeit durch die Jahrhunderte bis zur Verwendung von Sprache als kompositorischem Material im 20. und 21. Jahrhundert. Die Interpretation jedes Pink-Floyd-Songs, jeder Strauss-Oper, jedes Taktes von Wagners *Götterdämmerung*, ja selbst eines wortlosen Bach-Präludiums in der Interpretation von Glenn Gould – um als beliebige Beispiele einige Hausgötter Kittlers zu nennen – ist herausgefordert von Kittlers Behauptung, dass hier nicht einfach nach Gutdünken des Komponisten Worte und Töne zueinanderfinden, sondern dass das Zueinander von einer vorgängigen Ordnung durchherrscht ist, die durch eine gewöhnliche Interpretation der Musik vom Text her nicht erreicht werden kann. Und es steht seine herausfordernde Behauptung im Raum, dass diese Ordnung an Stellen an die ästhetische Oberfläche drängt, die von den etablierten Methoden der musikalischen Analyse schlecht erfasst werden, zum Beispiel in den allerersten Tönen eines Stückes.

An der psychoanalytischen Deutung hängt die Plausibilität von Kittlers medientheoretischem Ansatz in der Tat nicht. Aber sie hängt an dem, worauf Lacan hinauswollte: dass die vorgängige Ordnung, in die sich Komponiertes und Gesagtes einschreiben, nichts mit dem seelischen Innenleben oder mit der Selbstreflexivität eines idealistisch aufgefassten Subjekts zu tun hat. Vielmehr ist es ein Sich-erstrecken des musikalischen oder sprachlichen Akteurs in eine vorgängige Ordnung, eine Beziehung zum Beispiel zu seiner Mutter, zu seinem Vater, zu Dingen und Menschen, ein ek-sistere, das als Ek-sistenz die Welt dieses Akteurs bildet. Die Ordnung, in die sich Kunstwerke einschreiben, ist ontischer – und nicht psychischer, nicht anthropologischer, auch nicht kultureller – Natur. Der medientheoretische Gedanke des Einschreibens wird damit zu einem höchst bedenkenswerten Ansatz, um zu erklären, wie es zu politischen, religiösen, sozialen usw. Charakteristiken von Musik kommt. Indem sich ein Akteur in eine mediale Ordnung erstreckt, spannt sich eine Welt auf. Je nach der Art und Weise des Erstreckens ist dies dann eine politische, eine religiöse, eine familiäre usw. Welt. In diese Welt geht die mediale Ordnung als eine – wie ich unten ausführen werde – Bedingung der Wahrhaftigkeit von Aussagen ein. (So möchte ich das Theorem „The medium is the message“ präzisieren.) Aber auch die Musik wirkt an der Ausgestaltung der Welt mit, indem sie sich in die Weise des Sich-erstreckens einmischt. Genau dadurch bildet sie die Charakteristik der Welt mit. Das ist eine weit plausiblere Beschreibung diesseits der unbefriedigenden Auffassung, Musik sei irgendein ästhetisches Ding sui generis und werde von psychischen, politischen, religiösen, sozialen usw. Gegebenheiten bloß semantisiert.

Die Ordnung, in die sich musikalische und andere Kunstwerke einschreiben, ist beim frühen Kittler der Diskurs (Foucault)⁶, beim späteren Kittler das Medium (McLuhan).⁷ Beim frühen Kittler dominiert der Diskurs das Medium. Beim späteren Kittler dominiert das Medium den Diskurs, der aber als Theorieelement seine Bedeutung einbüßt. Das sind zwei unterschiedliche, ja konträre Auffassungen darüber, welche Ontologie vorgängige Ordnungen haben. Muss sich die Musikwissenschaft damit befassen? Ja, denn sie sollte eigentlich ein Wort mitzureden haben dabei, auf welche Weise uns eine vorgängige Ordnung zugänglich und wie sie materialiter beschaffen ist. Hier muss eine Unterscheidung getroffen werden, die bei Kittler nur allgemein als Übernahme von McLuhans zweitem medienwissenschaftlichem Theorem auftaucht, dass der Inhalt eines Mediums wiederum ein Medium sei. Ein konkretes Musikstück schreibt sich ein in vorgängige Ordnungen. Es kann aber auch selbst eine vorgängige Ordnung für nachgelagerte Äußerungen sein. Ein – sagen wir – Schubertlied ist nicht nur auf eine mediale Ordnung angewiesen, die über die Möglichkeiten von Sinnproduktion und Sinnverstehen geböte. Es ist auch selbst ein Medium, das regelt, welche Sinnmöglichkeiten und welche Pragmatiken der verbalen Schicht realisiert und wie sie übermittelt werden. Es ergibt sich dann die Frage, ob sich die beiden Ordnungen verschiedener Stufe wechselseitig bedingen und was sie miteinander zu tun haben. Sind diese Ordnungen verschiedener Stufe im Foucault'schen Sinn diskursiv? Oder müssen sie ontologisch anders gefasst werden? In Kittlers Werk gibt es in dieser Frage einen Umbruch, ohne dass Kittler sich damit explizit auseinandergesetzt hätte.

Die Musik ist in die Frage geradezu existenziell involviert, und zwar auf zwei Ebenen: Erstens, indem sie selbst Teil der medialen Ordnung ist, in die sich Aussagen und Handlungen des politischen oder religiösen Daseins einschreiben. Der gesamte Typus der empirischen musiksoziologischen Studien, der danach fragt, wie sich Menschen in ihrem Denken, Fühlen und Handeln von Musik beeinflussen lassen, gehört hierher. Zweitens, indem sich jedes musikalische Agieren – gleich ob produktiv, nachschaffend oder rezeptiv – in mediale Ordnungen einschreibt, die im weitesten Sinn musisch, aber kein konkretes Musikstück sind: die erwähnten welthaltigen Klang-, Rhythmussysteme oder akustischen Zeitsysteme. Auf diese zweifache Weise erhält Musik ihre Charakteristik und wird zum Beispiel religiöse oder politische Musik. Sie prägt die jeweilige Daseinscharakteristik mit, indem sie erstens als Medium selbst einem bestimmten kulturellen Bereich ihre spezifische ästhetische Färbung verleiht, und indem sie zweitens als konkretes Musikstück oder als konkrete musikalische Handlung die Information ist, die auf einem vorgängigen Medium prozessiert wird. Indizien dafür gibt es in Fülle. In den zwei grundlegenden menschlichen Existenzweisen Religion und Politik hat man auf Schritt und Tritt mit Musik zu tun. Die Religion hat sich seit alters her bei der Musik für ihr Handeln bedient; die Politik agiert spätestens mit dem Siegeszug der technischen Repräsentationsmedien Radio und Fernsehen und seit Kurzem mit dem „totalen Medienverbund auf Digitalbasis“⁸ im Sound und als Sound.

Der medientheoretische Zugriff auf die Musik, so kann Kittlers Ansatz präzisiert werden, fördert also zwei elementare Sachverhalte zutage:

6 *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von Friedrich Kittler und Horst Turk, Frankfurt a. M. 1977.

7 Siehe ausführlich und exzellent dargestellt bei Geoffrey Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg 2005.

8 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 8.

1. Die Welt hat musische Merkmale (neben anderen Merkmalen selbstverständlich). Daher hat sie die Kraft, Aussagen, Handlungen, Artefakte usw. als wahrhaftig, das heißt gültig vor dem Horizont der Welt, zu beglaubigen.
2. Der Umgang mit musikalischen Artefakten – produktiv, nachschaffend, rezeptiv – ist eine Weise, sein Dasein zu erstrecken, um in dem erstreckten Raum zu leben. Die Voraussetzung dafür, dass dies gelingt, ist, dass das musikalische Artefakt sich in die Welt der ersten Ebene auch einfügt.

Beide Ebenen haben also einen im weitesten Sinn musischen Aspekt. Daher ist jede Vereinseitigung der Rolle der Musik bei der Ausbildung von Daseinscharakteristiken falsch. Die fragliche Ontologie einer vorgängigen Ordnung ist also immer dann auch eine musikwissenschaftliche Fragestellung, wenn die Ordnung musische Merkmale hat (1.) bzw. wenn die auf ihr errichtete Daseinscharakteristik musikalische Aspekte aufweist (2.). Auch wenn Kittler die erforderliche Präzision der Ausführung vermissen lässt, auch wenn dasjenige, was der frühe Kittler Medium nennt und der späte nur noch erzählend umschreibt, einer ontologischen Analyse bedarf: Es bleibt sein Verdienst, die Musikforschung an diese ihre Aufgabe erinnern zu haben. Wenn sie sie vernachlässigt, dann früher oder später um den Preis ihrer gesellschaftlichen Relevanz.

3. Totale Mobilmachung

Wohl am meisten erregte Kittler die Gemüter mit seinen notorischen Querverweisen auf Krieg und Militär. Das beginnt mit dem Buch *Grammophon Film Typewriter* (1986), setzt sich in vielen teils ungedruckten Vorträgen fort und endet erst beim ersten Band von *Musik und Mathematik* (2006). Dort spart Kittler sein Lieblingsthema aus, wobei ich vermute, dass er es in den geplanten Bänden *Hesperien* und *Turingzeit* wieder aufgenommen hätte.

Was hat Medienwissenschaft mit Militär zu tun, und sollen wir uns allen Ernstes aufgefordert fühlen, eine Trias Medium/Musik/Militär zu denken?

Kittler ist der Auffassung, zwei zentrale moderne Entwicklungen seien ursächlich mit Militär und Krieg verbunden: Massenmedien und Digitalisierung. Die Kamertechnik des Fernsehens etwa sei aus der militärischen Aufklärungstechnik entstanden, der Kameragebrauch aus dem Schusswaffengebrauch, die Übertragungs- und Verschlüsselungstechniken aus der Kommunikation des Militärs.⁹ Dafür muss sich die Musikwissenschaft nicht interessieren. Dass die Rockmusik ein Abkömmling der Kriegstechnik ist, wie Kittler behauptet,¹⁰ fällt durchaus in ihr Aufgabengebiet. Solche direkten Kausalitäten kann man mit guten Gründen bestreiten. Um die Tragweite der Dinge zu erfassen, ist es jedoch ange raten, den Zusammenhang zwischen Musik und Militär an seiner medialen Basis zu erörtern, und das ist die Digitalisierung. In der Digitalisierung seit den 1980er Jahren gelangt, so glaubt Kittler, eine Entwicklung zu ihrer massentechnischen Umsetzung, die seit dem frühen 20. Jahrhundert anwesend ist. Ihr epochales Signum ist der Gedanke der allgemeinen Mobilmachung, wie er in den 1920er und 30er Jahren aufkam. Um diesen Zusammenhang zu erläutern, müssen wir etwas ausholen.

9 Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002, S. 39, 290 und passim, in: *Grammophon Film Typewriter*, S. 352.

10 Friedrich Kittler, „Rockmusik – ein Missbrauch von Heeresgerät“, in: *Short Cuts*, Frankfurt a. M. 2002, S. 7–30.

Das Wesen der Digitalisierung besteht darin, die symbolischen Codes aller beliebigen Medien – Verbalsprache, Buchstabenschrift, durmolltonale Musik, Notenschrift, Zahlen, mathematische Kalküle usw. – in abstrakte, nicht-symbolische Ein/Aus-Zustände umzuwandeln. Dadurch lassen sich alle Medien nach der Zeit korrelieren, nach beliebigen mathematischen Algorithmen kombinieren und letztlich ineinander überführen. Die digitale Schaltung ist das Supermedium aller Medien. Es ermöglicht eine nicht-symbolische Verflüssigung aller Gehalte und Semantiken, die vormals nur in symbolischen Medien repräsentiert werden konnten. Die digitale Welt ist notwendigerweise eine Welt, die die vielen Welten abgeschlossener Sinnzusammenhänge, Sprachräume, Kulturen und Zeichenpraktiken kassiert.

Genau das war in den 1920er Jahren das Wesen von Totalitarismus¹¹ und totaler Mobilmachung.¹² Im Stadium der totalen Mobilmachung werden alle geschlossenen Welten aufgelöst und in eine einzige überführt. Diese einzige Welt ist nolens volens eine politische Welt, denn in ihr kommen alle Menschen und alle kulturellen Praktiken zusammen. Sie ist aber auch, und darauf will Kittler hinaus, eine totale materialistische Elementarisierung. Im Stadium der totalen Mobilmachung ist es irrelevant, ob ein gegebener Klang eine Autohupe, ein Ausschnitt aus einer Beethoven-Symphonie oder die innere akustische Empfindung eines bestimmten Menschen zu einem bestimmten Zeitpunkt ist. Relevant ist einzig, dass die Ereignisse im Fall eines Falles austauschbar und beliebig operabel – und das heißt medientechnisch: digital – sind. Meines Erachtens braucht man die Kategorien Krieg und Militär nicht, um die Koinzidenz plausibel zu machen. Totalitarismus und totale Mobilmachung waren ursprünglich keine Beschreibungen militärischer oder kriegerischer Ereignisse. Heidegger, der den Begriff der totalen Mobilmachung in den 1930er Jahren kritisch analysiert hat, hat ihn als Wesen der modernen Technik insgesamt aufgefasst, nicht nur der Kriegstechnik.¹³ Dass die Kriege des 20. Jahrhunderts nach den Spielregeln der totalen Elementarisierung alles Gegebenen funktionierten, ist offenkundig, sie sind aber nicht die Ursache der totalen Elementarisierung.

Dies alles fällt in das Aufgabengebiet der Musikwissenschaft. Denn die Musik spätestens ab dem 19. Jahrhundert hat an dieser Entwicklung Anteil. Dreieinhalb Beispiele:

1.a) In der deutschen Musikwissenschaft der 1920er Jahre war das Musische ein Label dafür, dass Musik in der Lage ist, unterschiedlichste Lebensbereiche zu koppeln: Arbeit, Religion, Sport, Wehrdienst, Feste, Bräuche. In der Musikpädagogik Fritz Jödes oder Georg Götschs, in der phänomenologischen Musikforschung Heinrich Besslers, Wilibald Gurlitts, Walter Wioras oder Friedrich Blumes und in der politischen Ästhetik Carl Schmitts, Hans Freyers oder Ernst Kriecks war die Musik mehr als die anderen Künste ein Medium, das eine totale Übersetzbarkeit aller Lebensbereiche im Sinn einer totalen Mobilmachung ermöglichte.

1.b) An der historischen Schwelle zum Nationalsozialismus wurde erstmals in voller Schärfe die Möglichkeit der politischen Eskalation der Musik erfasst. Die Voraussetzung für diese Eskalation ist darin gegeben, dass das Politische, das bisher in den symbolischen

11 Zur Genese des Begriffs im faschistischen Italien siehe Jens Petersen, „Die Geschichte des Totalitarismusbegriffs in Italien“, in: *‘Totalitarismus’ und ‘Politische Religionen’. Konzepte des Diktaturvergleichs*, hrsg. von Hans Maier, Paderborn u. a. 1996, S. 15–35.

12 Der Begriff wurde von Ernst Jünger, „Die totale Mobilmachung“, in: *Krieg und Krieger*, hrsg. von dems., Berlin 1930, ed. in: ders., *Essays 1* (= Sämtliche Werke 7), Stuttgart 1980, S. 119–142, geprägt.

13 Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt a. M. 1989 (verfasst in den späten 1930er Jahren), Abschnitt 74.

Gestalten der Institutionen, Stände, der Verfassung und ihrer Organe usw. eingeschlossen war, atomisiert wurde in elementare, und das heißt: nicht-symbolische, nicht-humane Vorgänge der Gemeinschaftsbildung. Erst in dieser Atomisierung, die medientheoretisch einer Digitalisierung entspricht, wird das politische Potenzial des Ästhetischen – gleichsam medienarchäologisch – freigelegt. Die Möglichkeit des Politischen von Musik muss meines Erachtens mit den medientheoretischen Kategorien gedacht werden, die in Kittlers Konnex von Digitalisierung und totaler Mobilmachung enthalten sind.

2. Bei Wagner wird ab *Tristan und Isolde* (1865), teilweise schon bei Vorläuferfiguren wie Chopin, Berlioz und Liszt, nicht mehr auf der symbolischen Ebene komponiert. Das heißt, die Komposition besteht nicht mehr aus musikalischen Gestalten, die als solche Gegenstand der Wahrnehmung und der Interpretation des Rezipienten sind. Wagner komponiert unter der Oberfläche des genuin Musikalischen. Er komponiert direkt auf der Klaviatur der Wahrnehmung und des Gefühls. Oder mit Friedrich Nietzsches Worten: Wagner komponiert nicht Musik, Wagner komponiert musikalische Wirkpotenziale.¹⁴ Das bedeutet – medientheoretisch gesagt – eine Digitalisierung der Musik. Musik wird in eine Medialität überführt, die an ausnahmslos alles anschlussfähig ist und alles aneinander anschließen kann. Kittler hat sich selbst immer wieder mit Wagner beschäftigt¹⁵ und aus dieser Diagnose, die der von ihm verachtete Theodor W. Adorno noch wagnerkritisch vortrug,¹⁶ eine radikale anthropologische Behauptung abgeleitet: Wagners Musik bringt an den Tag, dass der Mensch – und der moderne Mensch zumal – eine Wahrnehmungs- und Emotionsmaschine ist.

3. Die Atomisierung des musikalischen Materials in der Zwölftontechnik, und dann in einer zweiten Eskalationsstufe nach 1945, führte zu einer Auflösung der symbolischen Einheit der musikalischen Parameter. Die Parameter konnten nun auf absolut beliebige Weise miteinander korreliert und ineinander überführt werden. Die Eigenqualität der Parameter setzte dem keine Grenzen mehr. Nicht zufällig gingen serielle und elektronische Musik nach 1945 Hand in Hand. Der Einsatz der Elektronik war eine konsequente technische Umsetzung der Tatsache, dass die kompositorische Ebene in der seriellen Musik auf das akustische Supermedium schlechthin verlagert wurde, das die Einzelmedien der vormaligen musikalischen Parameter in ein und demselben Material modellieren konnte. Dieses Material ist die Sinusschwingung, die eine klangliche Qualität (Amplitude und Phasenwinkel) in die Zeitdimension (Periodendauer) erstreckt. Für den menschlichen Hörer bedeutet diese Digitalisierung eine Totalisierung. Sie verwischt komplett die Grenzen, anhand derer in der menschlichen Wahrnehmung akustische Kontinuen in distinkte Klangereignisse (Klang/Stille, hoch/tief, laut/leise, Einzelton/Akkord usw.) separiert werden. Dem wahrnehmenden Menschen entgleitet damit auch die Möglichkeit, zwischen distinkten Klangereignissen und anderen distinkten mentalen Einstellungen (Emotionen, beliebige

14 „Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat!“ Friedrich Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, durchgesehene Aufl. 1988, Bd. 6, S. 9–53, hier: S. 31

15 Am ausführlichsten in *Grammophon Film Typewriter*. Vgl. auch die Vorträge „Das Nahen der Götter vorbereiten“ (2008) und „Weltatem. Über Wagners Medientechnologie“ (1984), erschienen in: Friedrich Kittler, *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München 2011.

16 Theodor W. Adorno, „Versuch über Wagner“ (ursprünglich „Fragmente über Wagner“) in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939/40), S. 1–48; erweitert unter dem endgültigen Titel erschienen München 1964, ed. in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1971 (= Gesammelte Schriften 13), S. 7–148.

vorgestellte Semantiken, Körperwahrnehmungen usw.) stabile Relationen herzustellen. Der Mensch kommt in einen Zustand totaler rezeptiver und mentaler Mobilmachung. Das ist seit der seriellen Musik im Wesentlichen unsere musikalische Situation.

4. Musik

Kittler hat sich en passant schon immer mit Musik auseinandergesetzt. Erst mit seinen letzten Büchern aber rückte die Musik in den Mittelpunkt seiner Arbeit, nachdem in den 1980er Jahren die verbalsprachlichen Medien¹⁷ und in den 1990er Jahren Computer, Militärisches und visuelle Medien¹⁸ im Zentrum gestanden hatten. Die Wendung hin zur Musik war zugleich eine Hinwendung zu den alten Griechen. Zusammen mit der 2010 jung verstorbenen Rechtswissenschaftlerin Cornelia Vismann schrieb Kittler das Buch *Vom Griechenland* (Berlin 2002). Das schmale Bändchen nimmt das Großprojekt *Musik und Mathematik* in nuce vorweg. Es schrieb Wissenschaftsgeschichte und reihte sich selbst in eine andere Wissenschaftsgeschichte ein. Es läutete die großen Forschungsprojekte zur Antike ein, die heute an den Berliner Universitäten angesiedelt sind. Kittler gefiel sich offenkundig aber auch darin, eine ältere wissenschaftsgeschichtliche Volte nachzuvollziehen, nämlich Heideggers Kehre der 1930er Jahre. So wie Heidegger sich von der Analyse der Existenz in der Moderne in der von ihm selbst so genannten Kehre den Vorsokratikern zugewandt hatte, so kehrte sich Kittler nun den Vorsokratikern zu, und zwar speziell deren Musik.

Zu Kittlers Rezeption der Philosophie Heideggers sei noch bemerkt: Obwohl Kittlers Denken den bislang umfänglichsten Versuch darstellt, Heidegger für die Musikforschung fruchtbar zu machen, legt Kittler die konkreten Bezüge zu Heidegger nie offen. Wenn er ihn erwähnt, dann in einer Mischung aus Bewunderung und Koketterie. Im einzigen Text, der explizit von Heidegger handelt, sagt er, er ziehe es vor, „über manche Denker nicht zu schreiben, sondern von ihnen her“¹⁹.

Kittler hat kein speziell musikhistorisches Erkenntnisinteresse. Musikhistorische Beiträge ergeben sich nebenbei und stehen unter dem breiteren Dach einer umfassenden Seinsgeschichte des Abendlandes. Diese Seinsgeschichte ist für Kittler eine Mediengeschichte. Die angemessene Methodik ist folglich eine medienarchäologische. In dieser Seins- bzw. Mediengeschichte muss, so behauptet Kittler, die Musik einen bevorzugten Platz einnehmen, aber nicht sie allein: Musik, Zahl und Alphabetschrift stehen gleichursprünglich und eng ineinander verflochten am Anfang der abendländischen Seinsgeschichte. Die visuellen Medien hingegen wie auch kulturelle Ausprägungen wie Religion und Metaphysik gehören späteren Stadien an.

Wie bei Heidegger ist bei Kittler die Seinsgeschichte eine Verfallsgeschichte. In dieser Verfallsgeschichte bekommt die Musikgeschichte eine geradezu exzeptionelle Rolle. Während Heidegger den Untergang des Abendlandes erst spät beginnen lässt, bei René Descartes im 17. Jahrhundert, ist für Kittler das musikalische Denken schon bei Platon, Aristot-

17 Neben der Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*, vor allem die Texte „Carlos als Carlsschüler“, in: *Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. von Wilfried Barner u. a., Stuttgart 1984, S. 241–273; *Grammophon Film Typewriter; Dichter Mutter Kind*.

18 „Farben und/oder Maschinen denken“, in: *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, hrsg. von Eckhard Hammel, Essen 1996, S. 119–132; *Optische Medien; Short Cuts*.

19 Friedrich Kittler, „Heidegger und die Medien- und Technikgeschichte. Oder: Heidegger voraus“, in: *Heidegger-Handbuch*, hrsg. von Dieter Thomä, Stuttgart 2003, S. 500–504.

teles und Aristoxenos ein Symptom des Verfalls. Der gesamte zweite Teilband von *Musik und Mathematik I* zielt auf den Nachweis, dass bereits 400 v. Chr. das musikalische Denken der homerischen und pythagoreischen Zeit nicht mehr verstanden wurde. Von da aus lässt sich der mutmaßliche Skopus der geplanten weiteren Bände recht genau umreißen:

Im Band *Musik und Mathematik II: Roma aeterna* und seinen beiden Teilen „Sexus“ und „Virginitas“ wollte sich Kittler mit der Musik der vorchristlichen (Sexus) und der christlichen (Virginitas) lateinischen Welt auseinandersetzen, wo sich das Missverstehen und Umdeuten der Musik der ganz alten Griechen weiter fortsetzt.²⁰

Im Band *Musik und Mathematik III: Hesperien* weist die geographische Angabe Hesperien (der Westen) in Hölderlins Elegie *Brod und Wein* den Weg: Im westlichen und späten Teil des Abendlandes, dem Europa der Renaissance und der Neuzeit, haben die „entflohenen Götter“ eine „Spur“ hinterlassen, wie Hölderlin dichtet, und diese Spur wollte Kittler in den drei Teilen „Minne“ (Renaissance), „Liebe“ (18. und 19. Jahrhundert) und „Sex“ (Moderne) verfolgen. Diese Spur der alten Götter der homerischen Zeit und ihrer Musik wäre also in den Blütezeiten der kunstvollen Mehrstimmigkeit aufzuzeigen gewesen. Es wäre zu einem Aufeinandertreffen einer Fortschritts- und Aufstiegsgeschichte der europäischen Musikkultur, wie sie von der etablierten Musikgeschichtsschreibung gesehen wird, mit der verfallsgeschichtlichen Sichtweise des Seins- und Mediengeschichtlers gekommen. Ein gewisser Spektakelwert wäre zu erwarten gewesen.

Den abschließenden Band *Musik und Mathematik IV: Turingzeit* plante Kittler ohne Unterteile. Dahinter kann man Programm vermuten. Mit der von Alan Turing ausgedachten virtuellen Maschine wird nichts weniger als das Ende der Geschichte eingeläutet. Historische Stadien hat es seitdem und wird es auch künftig keine mehr geben, denn die Digitalisierung ist ein irreversibler Prozess. Mit der Turingmaschine ist der mathematisch strenge Beweis verbunden, dass alle Behauptungen genau dann mit Ja/Nein bzw. Wahr/Falsch verifizierbar sind, wenn sie durch eine Turingmaschine modelliert werden können. Und diese Modellierung ist denkbar einfach, sie kommt mit den drei Operationen Schreiben, Lesen und Schreib-/Lesekopf bewegen aus und kann technisch einfach implementiert werden. Oder umgekehrt: Alle Fragen, die entscheidbar sind, können auch im digitalen Supermedium des Ein- und Auslesens eines einzigen Informationsgehalts (1 oder Nicht-1) auf ein beliebiges Speichermedium modelliert werden. Wenn man akzeptiert, dass eine historische Epoche als der Horizont von Gründen aufgefasst werden kann, aus denen letzten Endes alle Fragen mit Ja/Nein bzw. Wahr/Falsch beantwortet wurden, dann wäre mit der Turingzeit in der Tat das Ende der Geschichte erreicht. Die Turingzeit wird letzten Endes nur noch Fragen akzeptieren, die digital modellierbar sind, und alle anderen als sinnlos verwerfen. Es wird darin auch nur graduelle Perfektionierung, aber keine fundamentalen historischen Umbrüche mehr geben, denn die völlige Allgemeingültigkeit der Turingmaschine ist bewiesen. Und man muss nicht nur erwarten, sondern kann es an den Veränderungen der gegenwärtigen Universitätslandschaft allenthalben beobachten, dass sich die digitale Modellierung sukzessive aller historischen Gegenstände bemächtigt. Die Digitalisierung löst vom Ende der Geschichte her alle Epochen rückwirkend auf. Der Computer wird uns, das ist Kittlers medientheoretische Wette, nicht nur das Speichermedium für die überlieferte Musik der Vergangenheit sein, sondern er wird seiner Eigenschaft als Supermedium gerecht werden, indem er alle produktiven und rezeptiven Betriebsgeheimnisse einer

20 Rund 180 Seiten des Bands hat Kittler als druckreifes Manuskript hinterlassen (Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach).

beliebigen Musik beliebiger Zeit modelliert. Für den Musikhörer gibt es nichts mehr zu interpretieren, für den Musikhistoriker nichts mehr historisch zu forschen. Man muss sich nur noch in das digitale „absolute Wissen als Endlosschleife“²¹ einloggen, und schon schaut man nicht mehr mit dem Rankeschen Historikerblick zurück, sondern man „ek-sistiert im“ Musikleben am Hof Karls V., man „ek-sistiert im“ Gesang in der Liturgie eines Klosters der Karolingerzeit, man „ek-sistiert als“ Beethoven, der die Große Fuge komponiert, man „ek-sistiert als“ Odysseus, der zwischen den Sirenenfelsen hindurchsegelt. Die Turingzeit wird die totale Gleichzeitigkeit alles musikalisch Ungleichzeitigen bringen. Kittler sah mediengeschichtlich zwingende Gründe dafür, dass die musikalische Seinsvergessenheit gegenwärtig zu Ende geht. Daher seine eigentümliche Verschränkung von digitaler Posthistoire mit der Hölderlin'schen/Heidegger'schen Rede von der Wiederkehr der Götter, die Kittler desto triftiger scheint, als die Überlegungen von Turing und Heidegger nahezu exakt gleichzeitig formuliert wurden: im Jahr 1936.²² Symptomatisch auch, dass Kittler für den vierten Band ursprünglich den Titel „Turinggalaxis und Heideggers Gestell“ vorgesehen hatte²³ – eine schließlich getilgte Referenz auf Heideggers Technikphilosophie, die allerdings hätte umgedeutet werden müssen: Bei Heidegger war die moderne Technik (das „Ge-stell“) das finale Stadium der totalen Seinsvergessenheit, Kittler begreift sie als das Tor, durch das hindurch alle Ungleichzeitigkeiten überwunden werden und die Götter nahen.

Muss sich die Musikwissenschaft damit beschäftigen? Zum einen wurde darauf schon unter dem Aspekt Totale Mobilmachung weiter oben hingewiesen. Zum anderen: Sie muss es dann, wenn zutrifft, dass die Aussagen der Musikwissenschaft mit einer virtuellen Maschine à la Turing modellierbar sind. Mit dieser Frage sollte es sich die Musikwissenschaft nicht zu leicht machen.

Kittlers zentraler These in *Musik und Mathematik* kommt man vielleicht am besten mit einer klassischen musikwissenschaftlichen Frage auf die Spur: Wie kommt Musik zu einem Gehalt, zu einer Semantik, zu einer Botschaft? Oder als musikwissenschaftliche Agenda formuliert: Wie kann die Musikwissenschaft einen Gehalt, eine Semantik, eine Botschaft einer bestimmten Musik rekonstruieren? Kittler analysiert in *Musik und Mathematik I/1: Aphrodite* die singenden Frauen aus Homers Erzählungen. Odysseus befragt die Zauberin und Sängerin Kirke nach dem Weg heim nach Ithaka. Sie gibt ihm eine lange Wegbeschreibung, die sich als eine Mischung aus wahren und falschen Angaben entpuppen wird. Genauer: Die Lügen ergeben sich aus freiem verbalem Weiterspinnen von Wahrheiten; für sich genommen ist Kirkes Wegbeschreibung ein einziges Wortgeplänkel. Kittler behauptet nun, Odysseus hätte sich nie aufgrund des Wortgeplänkels allein in den fremden Gewässern zu rechtgefunden. Er hat nur deshalb Vertrauen in die Nennkraft von Kirkes Worten, weil er Kirke als Sängerin kennengelernt hat. Und als sie sang, log sie nicht, konnte sie nicht lügen. Der Gesang ist zwar keine Wahrheitsbedingung der Worte im strikten Sinn, aber doch etwas, was ich oben als Implikatur der Wahrhaftigkeit erläutert habe. Medientheoretisch gesagt: Die Verbalsprache braucht, damit die Worte ihre Wahrheit auch tatsächlich nennen und nicht einfach dahingesagt sind, eine Aura der Wahrhaftigkeit. Die Sirenen im weiteren

21 Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 8.

22 Turing veröffentlichte seine Theorie 1936, Heidegger hielt im selben Jahr den Vortrag „Hölderlin und das Wesen der Dichtung“, in dem Hölderlins Dichterworte von der Wiederkehr der Götter erstmals als seinsgeschichtliche Beschreibung der Gegenwart Verwendung finden; sie finden sich ab diesem Zeitpunkt in zahlreichen seiner Publikationen.

23 So die Verlagsankündigung vom Jahr 2005 vor Erscheinen des ersten Bands; siehe Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, S. 180.

Verlauf der Geschichte singen, ohne etwas rein verbal zu sagen, und deshalb singen sie die reinste Wahrhaftigkeit, ohne dass eine Semantik angegeben werden könnte.

Kittlers These zum Gehalt von Musik lautet folglich: „Stimmen bannen, aber sagen nicht wohin. Das [sc. letzteres] nennen wir seit Aristoteles Semantik.“²⁴ Das Bannende der singenden Stimme hat von sich aus keine Semantik, keine Botschaft. Die Semantik des „Sagens wohin“ hingegen bleibt für sich genommen leer und selbstreferenziell. Nennkraft bekommt das Sagen von Worten erst, wenn es in eine Wesensweise der Wahrhaftigkeit gebettet wird. Und Musik ist eine solche Wesensweise, pythagoreisch und vorsokratisch gedacht sogar das Wesen selbst.

Ohne dass der Medienwissenschaftler Kittler in *Musik und Mathematik* auch nur an einer Stelle noch das Wort „Medium“ in den Mund nimmt, bleibt das Medienapriori weiter gültig. Musik ist das Medium, in das nachfolgende Botschaften mit ihrer Semantik sich einschreiben. Nur wird es bei Homer nicht aus Mutter-, sondern aus Frauenmund empfangen. Das Eingeschriebensein von semantisierte Sprache in Musik bezeichnet Kittler nun mit dem Heidegger'schen Begriff „Lichtung“: „Helden ist im Gegensatz zur Männergier ein Sinn vergönnt, dem Unheil schwant, bevor es eintritt. Wir nennen diesen Sinn die Gegenwart des Geistes, Griechen die von Göttern. Noch haucht und flüstert aus der rechten Hälfte ihres Hirns ein Geheiss zur linken, eine Botschaft, die Gehör und selbst Gehorsam fordert, weil noch kein Gewissen oder Ego heilsame Stimmen in den Wind schlägt. Linke Hirnhälften verstehen bloss Worte, rechte lauschen der Musik. So wesen Göttern an bei ihren Helden, wann immer sie als Vogelfrau Athene oder bärtig junger Hermes aus inneren Ohren in die Lichtung draußen strahlen. Also wenn die Rede scheint wie Licht. Wenn Musik vor Augen tritt.“²⁵

Hier begegnet uns eine weitere maßgebliche Referenz Kittlers, Julian Jaynes' Theorie vom Zusammenbruch des bikameralen Geistes als dem Ausgangspunkt der abendländischen Kultur.²⁶ Erst mit Homer und der Schriftkultur, so Jaynes, sei es zu einem permanenten Austausch zwischen der rechten und der linken Hemisphäre des menschlichen Gehirns gekommen. Vorher hätten die imperativische rechte und die ausführende linke Hemisphäre weitgehend getrennt gearbeitet. Die rechte – für Jaynes gleichbedeutend mit der Stimme der Götter – habe der linken eingeflüstert, was zu tun sei. Zusammen mit dem Konzept, dass die rechte Hemisphäre für das emotionale und musische Vermögen der menschlichen Psyche zuständig ist, ergibt sich Kittlers medientheoretische Grundüberlegung: Das Medium Musik (rechte Hemisphäre) wird als ein Lichten, als ein Einräumen der Möglichkeit des vollen Erfassens und Fürwahrnehmens von Worten (linke Hemisphäre) aufgefasst. Mit der griechischen vokalalphabetischen Schrift, die bei der Verschriftlichung der homerischen Gesänge historisch erstmals auftaucht, kommt es zu einer fugenlosen Interaktion beider Hemisphären. In der vokalalphabetischen Schrift sind die bedeutungstragenden und die klanglichen Elemente in ein und dasselbe Medium von 24 Buchstaben eingegangen. Fortan werden beim Sprechen, Schreiben und Singen das Erfassen von Bedeutungen (linke Hemisphäre) und der Appell von Wahrheit und Dringlichkeit der Bedeutungen (rechte Hemisphäre) im selben Medium prozessiert. Mit diesem Zusammenbruch des Zwei-Kammern-Bewusstseins ist für Kittler der Keim der Seinsvergessenheit gesetzt. Bewusst sind uns nämlich nur die Gehalte der vormals linken Hemisphäre. Die

24 *Musik und Mathematik I/1: Aphrodite*, S. 26.

25 Ebd., S. 28.

26 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston/MA 1976, dt.: *Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche*, Reinbek 1988. Auch diese Referenz legt Kittler nur selten offen, hier in: *Musik und Mathematik I/1: Aphrodite*, S. 28.

psychischen Funktionen der Beglaubigung und des Dringlichkeitsappells der vormals rechten sind als solche keine Gegenstände des Bewusstseins, ohne dass sie aufgehört hätten, im Verborgenen weiterzuarbeiten.

Wie oben beim Thema Militär muss man Jaynes' strittige Theorie keineswegs in allen Details akzeptieren, um die Behauptung, Musik sei ein Lichten, ein Raum-geben, ein appellierendes Beglaubigen von Semantiken, nicht aber ein Trägermedium von Semantiken oder gar selbst semantisch, zur Prüfung zuzulassen. Die Wette, dass es sich mit dem menschlichen Bewusstsein so verhält, wird nicht dadurch entschieden, dass neurologisch dies oder jenes der Fall ist, sondern dadurch, dass es eine denkerische Notwendigkeit für ein Ineinander von begrifflichem Gehalt und Beglaubigungsinstanzen für Gegenstände des menschlichen Bewusstseins gibt oder nicht. Auf vielen disziplinären Wegen wird diese Behauptung gegenwärtig überprüft. Nehmen wir an, sie stimmt, wofür es viele Indizien gibt. Dann ergeben sich für die Musikwissenschaft folgende Perspektiven:

1. Kittler macht die Behauptung historisch in der Gründungsphase der abendländischen Kultur fest. Seine Behauptung beinhaltet also, dass sie die gesamte abendländische Musik prägt, wenngleich möglicherweise in den beschriebenen Verfallsstadien. Daraus ergibt sich ein gewaltiges interdisziplinäres Forschungsprogramm zwischen der Musikwissenschaft und derjenigen Disziplin, aus deren Gegenstandsbereich jeweils die Semantik stammt. Allerdings erzwingt die Behauptung eine disziplinäre Gewichtung, die in der gegenwärtigen interdisziplinären Forschungslandschaft kaum anzutreffen ist: Die Musikwissenschaft müsste eine Art Grundlagendisziplin für die jeweils andere Disziplin sein. Die Musikwissenschaft hätte die gründenden und verifikativen Prozesse von Semantiken der je anderen Disziplin zu explizieren.

2. McLuhans erstem medientheoretischen Hauptsatz „The medium is the message“ will Kittler im alten Griechenland zur Evidenz verhelfen. Im Vergleich mit Kittlers früheren medienwissenschaftlichen Arbeiten wird mit dieser Beschreibung der Wirksamkeit von Medien ein neuer Akzent gesetzt. In vielen älteren medientheoretisch inspirierten Studien nicht nur Kittlers, sondern auch von in die Kulturwissenschaften abgesunkenen Adaptionen konnte man den Eindruck gewinnen, im weißen Rauschen des Medienaprioris verschwinde jeglicher Gehalt und alle wahrheitswertfähige Bedeutung. Das dürfte einer der unausgesprochenen Gründe gewesen sein, warum die etablierte Musikwissenschaft vor medientheoretischen Ansätzen zurückschreckte. Heideggers Begriff der Lichtung mag spekulativ und metaphorisch sein, aber er stellt McLuhans so berühmten wie unpräzisen und missverständlichen Hauptsatz klar:

- Ein Medium bringt von sich aus keine wahrheitswertfähige Semantik mit (die Stimmen sagen nicht wohin).
- Ein Medium vertilgt wahrheitswertfähige Semantiken aber auch nicht (Odysseus findet mit, nicht entgegen Kirkes Beschreibung den Weg).
- Ein Medium verhilft einer wahrheitswertfähigen Semantik zu ihrer Faktizität (Stimmen bannen).

3. Kittlers Ansatz wurzelt in seiner Grundhaltung erstens in Heideggers spätem Denken von Ereignis und Sprache, zweitens in Lacans und Jaynes' kulturpsychologischen Theorien, drittens in Foucaults Diskurstheorie.²⁷ Bemerkenswert ist, dass er gegenwärtig auch un-

²⁷ Neben Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966 (dt. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1999) bezieht sich Kittler häufig auf Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1976–1984. An letzterer Referenz ließe sich Kittlers beständiges Überblenden von Musik und Liebe explizieren, ein Zusammenhang, den ich im vorliegenden Beitrag ausspare. Die französischen Phonozentristen Derrida (*La voix et*

abhängig von dieser Tradition an Aktualität gewinnt. So nähert sich ihr Albrecht Wellmer von Adornos Musikphilosophie her an,²⁸ von Noam Chomskys Universalgrammatik aus versuchen es Jonah Katz und David Pesetsky,²⁹ Andreas Luckner von der analytischen Sprachphilosophie,³⁰ ich selbst versuche Ansätze von Alain Badiou, Jean-Luc Nancy und Herbert Paul Grice weiterzudenken.³¹

Muss sich die Musikwissenschaft dafür interessieren? Ja, sie sollte, denn hier wird für die alte Frage, wie Musik zu einem Gehalt kommt und welche Verbindung Wortsemantiken und ihre Musikalisation eingehen, eine diskutabile These formuliert. Die oft an der Oberfläche bleibenden musikwissenschaftlichen Deutungen in den wortgebundenen musikalischen Gattungen von der Wortsemantik her (Musik vertont den Text, Musik deutet den Text aus, Musik repräsentiert den Text, Musik geht am Text entlang usw.) werden mit ihr vom Kopf auf die Füße gestellt. Der so einfache wie grundstürzende Umstand, dass Sprachbedeutungen oder auch Sinnzusammenhänge etwa in Politik oder Religion ihren eigenen Anspruch auf Nennkraft nicht von sich aus einlösen können und dafür einer Verifizierung bedürfen, und dass Musik (im weitesten Sinne, nämlich auf den beiden oben beschriebenen Ebenen) offenkundig diese Verifikation zu leisten imstande ist, bringt die Musik in ein Grundlegendes Verhältnis zur Sprache. Entsprechend groß sind Last und Verantwortung der Musikforschung, die stiftende Rolle der Musik für die Existenzweisen Religion, Politik oder auch Liebe zu erläutern.

5. *Mathematik*

Warum Musik *und* Mathematik? Die fortschreitende Seinsvergessenheit, die Kittler in seinem unvollendeten Projekt darstellen wollte, ist auch eine Verfallsgeschichte des *und*. Um das nachzuvollziehen, müssen wir das Medium Sprache hinzuziehen, und zwar in der eben diskutierten Hinsicht, dass Sprache in einem vorsprachlichen Medium gegründet werden muss, um eine Sache wirklich zu benennen. Und dieses Medium, so Kittler, ist bei den alten Griechen Musik – und Mathematik mit ihr im Verbund.

Was es meint, dass Sprache eine Sache wirklich benennt, dafür verweist Kittler gerne auf einen weiteren Freiburger Gewährsmann, bei dem er im Unterschied zu Heidegger noch selbst studiert hatte, den Altphilologen Johannes Lohmann. Eine Grundreferenz Kittlers ist folgende These Lohmanns: Ein Wort werde bei den vorsokratischen Griechen nicht als willkürliches Zeichen aufgefasst, dem man arbiträre Bedeutungen zuordnen könne, „son-

le phénomène, Paris 1967, dt. *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 2003) und Roland Barthes (*Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*, Frankfurt a. M. 2002) spielen hingegen nur beim frühen Kittler eine Rolle. In seinen letzten Jahren hat sich Kittler namentlich von Derrida polemisch abgewandt.

28 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.

29 Jonah Katz und David Pesetsky, *The Identity Thesis for Language and Music* (Januar 2011), <<http://ling.auf.net/lingBuzz/000959>>, 4.1.2012.

30 Andreas Luckner, „Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie“, in: *Musikphilosophie*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte, Sonderband), München 2007, S. 34–49.

31 Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler 2010, bes. Kap. 43–50; ders., *Der musische Staat* (in Vorb.).

dern das Wort ist der Name einer Sache: als Name, onoma, hat das Wort eine Kraft, dynamis, die Kraft zu nennen.“³²

Kittler behauptet nun, diese Kraft hat nicht nur das gesprochene Wort. Die Kraft hat auch das griechische Vokalalphabet, und zwar deshalb, weil es im Unterschied etwa zur jüdischen Konsonantenschrift, die im Prinzip eine Silbenschrift ist, oder zu den ägyptischen Hieroglyphenschriften, die eine Kombination von Ganzwortzeichen und Einzelkonsonantenzeichen sind, die Phoneme des ausgesprochenen Worts aufzeichnet. Eine Vokalschrift bildet die aufeinanderfolgenden Mikromomente des Sprechens selber ab. Während die Konsonanten- und Hieroglyphenschriften aufgrund ihrer Nachrangigkeit von vornherein auf Verifikationen ihrer Wahrhaftigkeit verzichten und diese der ausgesprochenen Sprache überlassen, erheischt bei den Griechen das geschriebene Wort dieselbe Verifikation wie das gesprochene. In der gesprochenen Sprache wird diese Verifikation vom einhüllenden Sprachklang geleistet, vom – wenn man so will – gesungenen Wort. Dazu sucht Kittler ein Äquivalent für die Schrift. Dieses besteht im Wesentlichen aus drei Merkmalen: 1. Die griechische Schrift zeichnet auch die Vokale auf. Das heißt, sie funktioniert nicht mehr symbolisch, sondern zeichnet ihre eigene Klanglichkeit auf. 2. Nach einer kurzen historischen Spanne schreiben die Griechen mit ihren 24 Alphabetzeichen auch die Töne der drei Tongeschlechter und die Zahlen auf. Das ist ein Indiz dafür, dass sich die Griechen das Verifikationsmedium Klang nicht als einen bloßen psychischen Effekt des Schmeicheln, Überredens, Vertrautseins, mütterlichen Geborgenseins etc. vorstellten, sondern dass dieses Medium eine wesentliche Struktur der Welt ist: die Zahlen und ihre elementaren Verhältnisklassen, und die Tongeschlechter, die aus den Verhältnisklassen der Zahlen hervorgehen. Kurz: Die vokalalphabetisch geschriebene Sprache oder das in Tonbuchstaben angeschriebene Musikstück enthalten in nuce ihre Verifikationsmedien in sich selbst.

Von hier aus kann die Seinsverlassenheit, die Kittler mit dem allmählichen Verlust des *und* verbindet, klarer gesehen werden. Bei Platon und Aristoteles sind Sprachphilosophie, Musikwissenschaft und Arithmetik eigenständige Disziplinen geworden. Der materialistische Verifikationszusammenhang ist zerbrochen, ihre Beglaubigung erhalten Worte, Zahlen und Klänge nur über das geistige Konstrukt der Ideen. Die Ausdifferenzierung der Künste, etwa in der literarischen Gattung der Tragödie oder im allmählichen Missverstehen der alten Tongeschlechter beim freien Setzen von Tönen, ist ein epochales Vergessen der Tatsache, dass sich Wort-Sätze und Ton-Sätze in ein welthaltiges Medium – Klang oder Zahl oder beides – einschreiben müssen, damit der literarische oder musikalische Akteur über das Stück Literatur oder Musik auch tatsächlich in ein Weltverhältnis kommt.

Kittlers wilde Deutung der *Odyssee* hat die Gräzisten und die Historiker auf den Plan gerufen. Erstere reiben sich an den eigenwilligen und in vielen Details falschen Homer-Übersetzungen im ersten Teilband von *Musik und Mathematik I*. Letztere heben die großen Unsicherheiten von Kittlers – von dem Altphilologen Barry Powell übernommenen³³ – Hypothese hervor, das Vokalalphabet sei eigens zur Aufzeichnung von Homers Epen erfunden worden. Sind diese Einwände für die Musikwissenschaft ein Grund, seine Überlegungen pauschal zu verwerfen? Nein. Die für die Musikforschung relevante Überlegung von *Musik und Mathematik* lautet: Die übliche Frage nach dem Gehalt eines Musikstücks

32 Johannes Lohmann, „Musiké und Logos“, in: ders.: *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, hrsg. von Anastasios Giannarás, Stuttgart 1970, S. 1–15, hier: S. 14. Auch Lohmanns Aufsatz „Die griechische Musik als mathematische Form“ (ebd., S. 17–25) hat für Kittler große Bedeutung.

33 Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge/MA 1991.

ist falsch gestellt; die sinnvolle Frage ist, welche Rolle ein Musikstück bei der Genese und Beglaubigung anderweitiger Gehalte spielt, die im Reifestadium der Auskonkretisierung nicht-mehr-musikalische Gehalte sind. Diese Fragerichtung ist falsifizierbar. Und die Antwort darauf, ob die Fragerichtung richtig oder falsch ist, hängt weder davon ab, ob das Vokalalphabet tatsächlich von Homer und seinem Sekretär auf der Insel Euböa 800 v. Chr. erfunden wurde, noch davon, dass Kittlers Homerinterpretation in allen Details philologisch fehlerfrei ist. Ob Kittlers Fragerichtung richtig ist, muss musikästhetisch und musikphilosophisch entschieden und durch musikalische Analyse belegt werden. Von der Antwort darauf hängt nichts Geringeres ab als dies: Kann die Musikwissenschaft eine grundlegende Deutungskompetenz über die Grundweisen der menschlichen Existenz – Religion, Politik, Liebe – beanspruchen?

Siegfried Maier (Oberursel)

„ein seltsam unruhiges Stück in h-Moll“. Zur rhythmischen Struktur im Benedictus der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach

Wenn Arnold Schering einen der merkwürdigsten und rätselhaftesten Sätze in Bachs h-Moll-Messe, das Benedictus, mit den im Titel dieses Aufsatzes zitierten Worten charakterisiert,¹ so dürfte er vor allem dessen widersprüchliche rhythmische² Gestalt im Auge gehabt haben: Einerseits erscheint die Komposition, besonders in den Vokalteilen, über weite Strecken fast wie musikalische Prosa – zumal wenn bei der Aufführung ein allzu langsames Tempo gewählt wird. Auf der anderen Seite sind die zahlreichen rhythmischen und melodischen Korrespondenzen nicht zu übersehen. Die vorliegende Untersuchung soll zu einer Klärung dieser Widersprüche beitragen.

Schering verbindet seine Charakterisierung des Benedictus mit dem Gedanken, dass die Komposition „vielleicht ursprünglich auch einem anderen Text gehörte“³. Inzwischen ist sich die Bachforschung weitgehend einig darüber, dass es sich bei dem Benedictus – wie bei der Mehrzahl der Sätze in der h-Moll-Messe – mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Parodie handelt. Dabei beziehen sich die Argumente meistens auf äußerliche Anzeichen, wie den Reinschriftcharakter des Autographs.⁴ Eine genaue Analyse der kompositorischen, insbesondere der rhythmischen Faktur könnte hier zusätzliche Belege erbringen.

Die Position der Kadenzten und Absätze

Für den Eindruck musikalischer Prosa ist nicht zuletzt die scheinbar unregelmäßige Position der syntaktischen Einschnitte, d. h. der Kadenzten und Absätze, verantwortlich. So fallen die Einschnitte in T. 4, 14, 16, 18, 20, 33, 35 und 39 – maßgebend ist die letzte Hebung – jeweils auf das zweite Viertel. Nach den Regeln des 18. Jahrhunderts aber muss ein Einschnitt im ungeraden Takt auf den Beginn des Taktes fallen.⁵ Eine Ausnahme bilden die Polonaisen. Wie Friedrich Wilhelm Marpurg detailliert beschreibt,⁶ kann bei ihnen ein

1 Programmheft zum 9. Deutschen Bach-Fest, Hamburg 1921, S. 69, zitiert nach: Yoshitake Kobayashi, „Die Universalität in Bachs h-moll-Messe“, in: *MuK* 57 (1987), S. 9–24, hier: S. 18.

2 Der Begriff Rhythmus bzw. rhythmisch wird, um Verwirrung möglichst zu vermeiden, im Rahmen dieser Arbeit nicht nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts verwendet, sondern im heute üblichen Sinn, d. h. entweder die Längenverhältnisse der Töne oder – wie an dieser Stelle – ganz allgemein die temporale Verfassung der Komposition betreffend.

3 Ebd.

4 Zum Beispiel Friedrich Smend, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach: Missa Symbolum Nicenum [...] später genannt: Messe in h-Moll*, Kassel u. a. 1956 (= NBA II/1), S. 184; Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 337; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll*, Kassel u. a. 2009, S. 20.

5 Siehe zum Beispiel Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. Kassel 1954, S. 147; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763, Faks.-Nachdr. Hildesheim u. a. 1974, Bd. 2, S. 26.


6 Marpurg, S. 27 und 39.

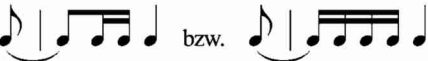
männlicher⁷ Schluss oder Absatz – bei der gewöhnlichen Notation im 3/4-Takt – auch auf dem zweiten Viertel gemacht werden, ein weiblicher Absatz auch vom zweiten zum dritten Viertel (wie zum Beispiel in T. 14 und 18). Dies bedeutet, dass wir es bei dem Benedictus der h-Moll-Messe mit einer Polonaise zu tun haben. Paradoxerweise ist gerade dasjenige Merkmal des musikalischen Satzes, das wesentlich zum Eindruck der Prosamelodik beiträgt, ein wichtiges Indiz dafür, dass der Komposition ein Tanzcharakter⁸, eben der der Polonaise, zugrunde liegt.


Allerdings gelten die beschriebenen Ausnahmeregelungen streng genommen nur für die volltaktig beginnende Polonaise, nicht jedoch für die – eher seltene – auftaktige Form.⁹ Bach vermischt im Benedictus offenbar die beiden Formen, indem er die Eigenart der volltaktigen Polonaise, Kadenzes und Absätze auf dem zweiten Viertel bilden zu können, mit der Auftaktigkeit der anderen Form verbindet. Das bringt eine zusätzliche Beeinträchtigung des rhythmischen Gleichmaßes mit sich.


Charakteristische Rhythmen

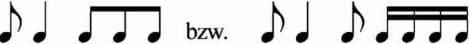
Der Polonaisencharakter sollte sich auch in den rhythmischen Formeln und in deren regelmäßiger Anordnung zu erkennen geben. Was die Rhythmen angeht, so lassen sich im Benedictus der h-Moll-Messe zwei Grundtypen unterscheiden (vgl. Notenbeispiel 1).

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

Notenbeispiel 1: Charakteristische Rhythmen

Der erste ist der bekannte Polonaisenrhythmus. In seiner typischen Gestalt mit anschließender Achtfolge (vgl. Notenbeispiel 1a) erscheint er mehrmals in der Stimme des Continuo (T. 9 f. und Parallelstellen T. 29 und T. 54 f., außerdem T. 33 und 40). Ohne Achtfolge ist er in der thematischen Formel des Continuo in T. 1 (ebenso T. 13 und 49)

7 Marpurg (S. 37 ff.) unterscheidet männliche und weibliche Absätze, je nachdem, ob die Betonung auf die letzte oder auf die vorletzte Note bzw. Silbe fällt. Diese Terminologie wird in der vorliegenden Arbeit übernommen – ungeachtet ihrer Problematik aus soziologischer Sicht.

8 Siehe dazu Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970 (= Tübinger Bach-Studien 6). Das Benedictus der h-Moll-Messe wird von Finke-Hecklinger in ihrem Abschnitt über die Polonaise (S. 53 ff.) nicht erwähnt.

9 Marpurg, S. 39. Bei den auftaktig notierten Polonaisen ist der Takt gewissermaßen um ein Viertel verschoben.

sowie – als Variante mit vier Sechzehnteln¹⁰ – in T. 3 (ebenso T. 15) enthalten, wobei jeweils die erste Note als Vorhaltsdissonanz an die vorausgehende Note angebunden ist (vgl. Notenbeispiel 1b). Die beiden Varianten werden in T. 39 bzw. T. 20 in der Flötenstimme¹¹ – dort allerdings in anderem Zusammenhang – aufgegriffen. Die Vokalstimme bringt den Polonaisenrhythmus in T. 14 und 18 in Verbindung mit einer in Bachs Polonaisensätzen ebenfalls sehr beliebten Floskel (vgl. Notenbeispiel 1c). Und schließlich können auch die Sechzehntelfiguren auf dem ersten und zweiten Viertel in T. 25, 40 und 44 sowie auf dem zweiten Viertel in T. 21 und 47, bei denen jeweils die ersten beiden Sechzehntelnoten zusammengebunden sind, als Variante des Polonaisenrhythmus angesehen werden.

Zum zweiten Typus unter den rhythmischen Formeln, die das Erscheinungsbild des Satzes prägen, gehören die synkopischen Rhythmen. Auch sie zeigen sich am deutlichsten in der Continuostimme, meist wie in T. 5 ff., 26 ff. und 50 ff. als taktfüllende Figur mit zwei Synkopen (vgl. Notenbeispiel 1d), seltener wie in T. 24 und 46 (oder um ein Viertel verschoben in T. 20) in rudimentärer Form mit nur einer Synkope (vgl. Notenbeispiel 1e). Die Flötenstimme bringt eine Version mit nur einer Synkope in T. 1 (entsprechend in T. 49) sowie eine Variante davon, den Continuo dabei imitierend, in T. 3. Bisweilen setzt die Synkope nach einer Achtelpause frei ein (T. 13, 16 und 35); mehrmals gehen ihr statt einer Achtelnote zwei Sechzehntelnoten voraus (T. 9 f., 29 und 54 f.).

In der Vokalstimme tritt die Synkope nur in Verbindung mit zwei vorausgehenden Sechzehnteln auf (T. 32, 36 und 37). An mehreren Stellen ist die Synkope, der Prosodie und der Gliederung des Textes entsprechend, durch eine (unbetonte) Achtelnote mit anschließender Achtelpause ersetzt (T. 15, 17, 19, 34, 38 und 46), wobei die synkopische Wirkung – da der mit der Achtelnote angeschlagene Ton während der Achtelpause intentional (und in der Aussetzung des Generalbasses gegebenenfalls auch real) bis zum Beginn des nächsten Tones weiterklingt – weitgehend erhalten bleibt, ausgenommen T. 46, wo die Flötenstimme auf dem zweiten Viertel über dem *fis* des Continuo einen Quartsextakkord umschreibt, mit dem das *e'* des Tenors schlecht vereinbar wäre.

Während bei dem Polonaisenrhythmus die Zugehörigkeit zur Polonaise bereits im Namen zum Ausdruck kommt, steht diese bei den synkopischen Rhythmen nicht von vornherein fest.¹² Auffallend ist immerhin die Bedeutung synkopischer Figuren für das rhythmische Erscheinungsbild in mehreren, dem Typus der Polonaise nahestehenden Chören und Arien Bachs (zum Beispiel im Weihnachts-Oratorium in dem Chor „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ BWV 248/43 oder in der Arie „Nur ein Wink von seinen Händen“ BWV 248/57). Hier wären jedoch eingehendere Untersuchungen notwendig.

Charakteristische Bewegungsart

Bei aller Vielfalt der rhythmischen Gestalten ist die vorherrschende Bewegungsart im Benedictus der h-Moll-Messe die für die Polonaise charakteristische Achtelbewegung, sei es,

10 Gruppen von vier Sechzehnteln am Beginn des Taktes sind charakteristisch für die eigentlichen (polnischen) Polonaisen, während es sich bei der Folge von einem Achtel und zwei Sechzehnteln um eine Eigenheit der deutschen Polonaisen handelt (Marpurg, S. 43). Vgl. Daniela Gerstner, Art. „Polonaise. III Musikalische Charakteristika und Funktion der Polonaise“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1688 f.

11 Der Einfachheit halber wird die Stimme des Melodieinstruments hier und im Folgenden, entsprechend dem Vorschlag in der NBA, als Flötenstimme bezeichnet.

12 Marpur (S. 43 f.) gibt mehrere Beispiele für synkopische Figuren in den (eigentlichen) Polonaisen.

dass diese unmittelbar in den konkreten Notenwerten in Erscheinung tritt (so vor allem in der Stimme des Continuo), sei es, dass sie mittelbar zum Ausdruck kommt, entweder durch entsprechende Gruppierungen der Sechzehntel und Sechzehnteltriolen (so in der Stimme des Soloinstruments) oder als komplementärer Rhythmus im Verbund zweier Stimmen (wie in T. 1).

Die charakteristische Achtelbewegung der Polonaise gilt nicht zuletzt für die Fortschreitung der Harmonie, insbesondere bei der Vorbereitung der Kadenzen (als notwendige Bedingung für die Einschnitte auf dem zweiten Viertel). Dementsprechend bewegt sich im Benedictus der h-Moll-Messe die Harmonie bei der Vorbereitung der Kadenzen (auch derjenigen auf dem ersten Viertel) stets in Achteln, außerhalb der Kadenzen jedoch in sehr unterschiedlichen Notenwerten.

Tänzerischer Rhythmus und Textdeklamation

Ein wesentlicher Aspekt bei Vokalkompositionen mit Tanzcharakter betrifft die Prosodie des Textes im Verhältnis zum musikalischen (Tanz-)Rhythmus. Sofern es sich beim Text, wie gewöhnlich, um deutsche Versdichtung handelt, besteht in der Regel eine besondere „Affinität von tanzrhythmischen Modell und Textmetrum“¹³. Bei der lateinischen Prosa des Benedictus ist eine solche Affinität nicht von vornherein zu erwarten. Wie sich jedoch herausstellt, sind die charakteristischen Rhythmen der Polonaise in besonderem Maße geeignet, die Prosodie des Textes angemessen wiederzugeben. So fügen sich z. B. die Silbenfolgen „(be-)ne-di-ctus qui ve-(nit)“ (T. 14 und 18), „qui ve-nit in no-(mi-ne)“ (T. 25, 40, 44 und 46) sowie „in no-mi-ne Do-(mi-ni)“ (T. 15, 19, 25, 34, 38, 40 und 44) ganz natürlich dem (hier mit Auftakt beginnenden) Polonaisenrhythmus (vgl. Notenbeispiel 2). Dabei wird anscheinend nicht nur der gewöhnliche Akzent der Silben, sondern auch deren äußere Quantität berücksichtigt.



[be]-ne - di - ctus qui ve-[nit]
 qui ve - nit in no-[mi-ne]
 in no - mi-ne Do-[mi-ni]

Notenbeispiel 2: Textierung des Polonaisenrhythmus

Im Übrigen erscheint die Deklamation im Benedictus, entsprechend der Vielgestaltigkeit der rhythmischen Modelle, ziemlich variabel.¹⁴ Vorherrschend ist die Deklamation in Achteln, wobei die betonten (d. h. innerlich „langen“) Silben oftmals durch ein Melisma gedehnt werden, jedoch so, dass die darauffolgende unbetonte (innerlich „kurze“) Silbe wieder auf ein unbetontes Achtel fällt. Deklamation in Vierteln findet man nur bei den

13 Finke-Hecklinger, S. 20. Unter einem „tanzrhythmischen Modell“ versteht Finke-Hecklinger im Anschluss an Walter Gerstenberg („Grundfragen der Rhythmus-Forschung“, in: *Bericht über den siebten internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, hg. von Gerald Abraham u. a., Kassel 1959, S. 113–118) die Verbindung mehrerer Tanzrhythmen, analog zu einer Verszeile des Textes (S. 14 f. und 24).

14 Vgl. Finke-Hecklinger, S. 23 f. Nach Finke-Hecklinger kann bei der Polonaise „jeder Notenwert, von der punktierten Halben bis zum Sechzehntel [...] Silbenträger sein“.

weiblichen Absätzen in T. 14 und 18 (für die Polonaise charakteristisch jeweils vom zweiten zum dritten Viertel) sowie in T. 24, 42 und 43 (jeweils vom ersten zum zweiten Viertel). Sechzehntel hingegen bilden keine selbständige Deklamationseinheit: Sie kommen nur bei unbetonten („kurzen“) Silben vor, insbesondere dann, wenn – wie in dem Beispiel oben – zwei unbetonte Silben aufeinander folgen.

Die periodische Gliederung

Zum Tanzcharakter gehört gewöhnlich eine regelmäßige periodische Gliederung.¹⁵ Eine solche ist im Benedictus – wenn auch teilweise verdeckt – durchaus gegeben. Dabei liegt den Instrumentalritornellen einerseits und den beiden Vokalteilen andererseits jeweils ein eigenes Gliederungsprinzip zugrunde.

Das einleitende Ritornell umfasst 12 Takte. Es besteht aus einem viertaktigen Vordersatz (T. 1–4) und einem doppelt so langen Fortspinnungsteil (T. 5–12). Der Vordersatz ist in sich in zwei korrespondierende Absätze¹⁶ von je zwei Takten gegliedert. Der erste Absatz schließt in T. 2 auf der Tonika (wobei nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob auf dem ersten oder auf dem dritten Viertel¹⁷); der zweite Absatz, die melodisch und harmonisch leicht veränderte Wiederholung des ersten, endet auf dem zweiten Viertel von T. 4 mit einem Halbschluss auf der Dominante. Diesem Halbschluss am Ende des Vordersatzes steht am Ende des Fortspinnungsteils in T. 12 ein Ganzschluss auf der Tonika gegenüber, nun auf dem ersten Viertel des Taktes. Anders als in T. 2, wo die Tonika zwar ebenfalls auf dem Taktbeginn eintritt, aber auf dem zweiten Viertel vorübergehend noch einmal der Dominante Platz macht, fällt der Schluss hier eindeutig auf den Beginn des Taktes, auch wenn die Phrase in den beiden Stimmen durch einfache oder umspielte Dreiklangsbrechungen bis zum dritten Viertel verlängert wird.¹⁸

Im Gegensatz zur klaren symmetrischen Gliederung des Vordersatzes in 2×2 Takte ist die Binnengliederung des Fortspinnungsteils mehrdeutig. Er beginnt mit einer Sequenz (T. 5–8), deren thematisches Glied aus den Schlussphasen der beiden Absätze des Vordersatzes (T. 2 bzw. T. 4) entwickelt ist (vgl. Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: Thematische Ableitung des Sequenzgliedes im Ritornell

¹⁵ Siehe dazu Finke-Hecklinger, S. 25 ff.

¹⁶ Als „Absatz“ wird hier sowohl ein bestimmter grammatikalischer Einschnitt als auch die durch ihn begrenzte Phrase bezeichnet.

¹⁷ Zu den Absätzen auf dem 3. Viertel bei der Polonaise vgl. Marpurg, S. 39.

¹⁸ Vgl. Marpurg, S. 14. Derartige Schlussverlängerungen, mit oder ohne Wechsel der Harmonie, sind charakteristisch für die Suitensätze im frühen 18. Jahrhundert.

Das Sequenzglied enthält in seinem hinteren Teil (2. und 3. Viertel) bereits in sich eine Sequenz, die auf den ersten beiden Vierteln von T. 8 fortgesetzt wird. Der Absatz, der am Beginn von T. 8 im Continuo angedeutet ist (auf der Zwischendominante zur Subdominante), wird dadurch überspielt. Deutlich ausgeprägt sind dagegen in der Melodiestimme die Absätze in T. 9 auf der Subdominante und in T. 10 auf der Dominante. Während somit durch die Continuostimme eine Gliederung in 4+4 Takte nahegelegt wird, folgt aus dem Verlauf der Melodiestimme eine Gliederung in 5+1+2 Takte.¹⁹ Inhaltlich (melodisch-thematisch) gesehen ist der Fortspinnungsteil in jedem Fall asymmetrisch gebaut, wobei in der ersten Hälfte sehr deutlich die drei sequenzierenden Takte 5–7, in der zweiten Hälfte weniger deutlich die Takte 9 und 10 sowie andeutungsweise die Takte 11 und 12 jeweils miteinander korrespondieren.

Das Ritornell wird am Ende der Arie mit verkürztem Vordersatz wiederholt. Dabei entfällt nicht nur die variierte Wiederholung des ersten Absatzes (T. 3 f.), sondern auch dessen ursprüngliche Schlussphase (T. 2). Stattdessen mündet der erste Absatz direkt in die Sequenz (T. 50 ff.), deren thematisches Glied, wie oben gezeigt worden ist, aus seiner nun entfallenden Schlussphase hervorgegangen war. Der vordere Teil des Sequenzgliedes (T. 50, 1.–3. Achtel) erscheint nun als neue Endung des ersten Absatzes, die dann in den folgenden Takten sequenzartig fortgesponnen wird. Durch die Verkürzung des Vordersatzes verliert nicht nur die erste zweitaktige Phrase ihr korrespondierendes Gegenstück, auch das ausgewogene Zahlenverhältnis zwischen Vordersatz und Fortspinnungsteil (4:8 Takte = 1:2) wird zum Verhältnis 1:8 verzerrt.

Bei dem kurzen instrumentalen Zwischenspiel zwischen den beiden Vokalteilen (T. 26–31) entfällt der Vordersatz ganz. Lediglich der Auftakt in der Melodiestimme (T. 25, 3. Viertel) erinnert noch an ihn. Ansonsten ist von dem Eingangsritornell nur noch der Fortspinnungsteil übrig geblieben, dessen Name hier freilich seinen Sinn verliert. Er ist jetzt in die Paralleltonart D-Dur transponiert und um zwei Takte gekürzt (um die Takte 8 und 9 des Modells, d. h. um den vierten Takt der ersten und um den ersten Takt der zweiten Viertaktgruppe), was in T. 29–31 (vgl. T. 10–12) leichte Veränderungen in der Stimmführung des Continuo und der Flöte sowie in der daraus resultierenden Harmonik nach sich zieht. Von der thematischen Struktur her könnte man nun zwei Gruppen von je drei Takten unterscheiden (T. 26–28 und T. 29–31); grammatikalisch ergibt sich durch den Absatz auf der Dominante am Beginn von T. 29 jedoch eine Gliederung in 4+2 Takte.

Der Beginn dieses Zwischenspiels ist mit dem Ende des vorausgehenden Vokalteils in der Weise verschränkt, dass der letzte Takt des Vokalteils (T. 26) mit dem ersten Takt des Zwischenspiels zusammenfällt. Bei den anderen Nahtstellen (T. 12, 31 und 48) stoßen Instrumental- und Vokalteile ohne Überlappung aneinander.

Die in Bachs Arien und Chören gewöhnlich anzutreffende thematische und strukturelle Abhängigkeit der Vokalteile vom Instrumentalritornell²⁰ ist im Benedictus nur ansatzweise vorhanden. So dient der Vordersatz des Ritornells (T. 1–4) als Modell für die ersten vier Takte des ersten Vokalteils (T. 13–16). Dabei wird jedoch nicht das von Bach sonst so oft praktizierte Verfahren des Vokaleinbaus angewandt, sondern lediglich die Stimme des

19 Zur Diskrepanz von regelmäßiger (d. h. durch vier teilbarer) Taktzahl und unregelmäßiger (d. h. unpaariger) Binnengliederung in Instrumentalwerken Bachs siehe auch: Werner Breig, „Periodenbau in Bachs Konzerten“, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 27–42; Hermann Gottschewski, „Metrum und Takt in der Kleinform bei Johann Sebastian Bach“, *AfMw* 58 (2001), S. 144–177.

20 Alfred Dürr, *Studien zu den frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1977, S. 128.

Dem Halbschluss am Ende der ersten Viertaktgruppe (auf dem 2. Viertel von T. 16) entspricht am Ende der (modulierenden) zweiten Viertaktgruppe harmonisch ein Ganzschluss in e-Moll (T. 20, ebenfalls auf dem 2. Viertel), dessen Schlusswirkung allerdings eingeschränkt ist (nicht nur wegen der Position auf dem zweiten Viertel, sondern auch wegen der Terzlage der Vokalstimme und wegen der Art, wie die Kadenz harmonisch und stimmführungsmäßig vorbereitet wird), und der deshalb grammatikalisch nur als (männlicher) Absatz anzusehen ist. Erst mit dem zwei Takte später folgenden vollkommenen Schluss in der Paralleltonart D-Dur (T. 22, nun auf dem ersten Viertel) wird der Fortspinnungsteil – er sei hier mit allem Vorbehalt als solcher bezeichnet – abgeschlossen.

Es folgt ein ebenfalls mit einem Ganzschluss in D-Dur schließender viertaktiger Epilog (T. 23–26). Dieser ist in sich durch weibliche Absätze vom ersten zum zweiten Achtel (T. 23) bzw. vom ersten zum zweiten Viertel (T. 24) in drei Phrasen von unterschiedlicher Länge (1+1+2 Takte) gegliedert, von denen die beiden ersten als zwei Varianten miteinander korrespondieren. Die dritte, zweitaktige Phrase (T. 25 f.) korrespondiert thematisch mit der zweitaktigen Schlussphrase des Fortspinnungsteils (T. 21 f.), gleichsam als deren nachdrückliche Bestätigung. Bei dieser abschließenden Phrase (T. 25 f.) zeigt sich gleichzeitig wieder ein enger thematischer Bezug zum Ritornell: Dessen Kadenzakte (T. 11 f.) erscheinen hier, nach D-Dur transponiert, in einer einfacheren, vokalen Version (vgl. Notenbeispiel 5).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#), starting at measure 11. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one sharp, starting at measure 8. It contains a simpler melodic line with quarter and eighth notes. Below the bottom staff, the lyrics 'qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni.' are written. Above the first measure of the bottom staff, the text 'Original eine Terz höher' is written. Above the second measure of the bottom staff, the number '25' is written. Above the fifth measure of the bottom staff, there is a large 'X' mark.

Notenbeispiel 5: Schlussphrase im Ritornell und im 1. Vokalteil

Bestand das Eingangsritornell aus zwei Teilen von 4+8 Takten, so ist der erste Vokalteil nach dem Schema 4+6+4 Takte in drei Abschnitte gegliedert, die ihrerseits – ebenso wie der Ritornellvordersatz, der ja als Modell für den Vordersatz des Vokalteils dient – in Absätze von je zwei Takten unterteilt sind. Die gleichmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen aber ist charakteristisch für die Polonaise.²³ Somit wird der Polonaisencharakter des Benedictus auch in dieser Hinsicht bestätigt.

Die beschriebene Gliederung des Vokalteils ergibt sich aus dem Verlauf der Singstimme, unterstützt durch die Führung des Continuo. Durch die Flötenstimme wird diese Gliederung teilweise konterkariert. Deren (eintaktige) Phrase von T. 16 f. kadenziiert am Beginn von T. 17, also im ersten Takt einer Zweitaktphrase der Vokalstimme, mit der sie sich somit überlappt. Derartige Verschränkungen zwischen vokalen und instrumentalen Phrasen sind aber durchaus nicht ungewöhnlich in Bachs Arien – zumal wenn es sich wie hier um Über-

23 Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Faks.-Nachdr. Hildesheim u. a. 1985, Sp. 1490, Anm. **) erwähnt im Blick auf die Polonaise die „stete Folge von Abschnitten, die immer auf den zweyten Takt fallen“. Mit „Abschnitten“ sind die interpunktischen Einschnitte, nicht die durch sie abgeteilten Phrasen gemeint.

Aw = weiblicher Absatz HS = Halbschluss TS = Trugschluss
 Am = männlicher Absatz GS = Ganzschluss

1. Vokalteil
Takt 13-16
Be - ne di - ctus, be - - ne di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, [HS]

2. Vokalteil
Takt 32-35
Be - - - - ne di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, [HS]

1. Vokalteil
Takt 17-20
qui ve - nit, be - ne di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, [Am]

2. Vokalteil
Takt 36-39
be - ne di - ctus, be - ne - di - - - ctus qui ve - - - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, [Am]

Notenbeispiel 6a: Die Phrasen der Vokalstimme im synoptischen Vergleich (1)

leitungen handelt. Irritierend sind hingegen die mehrfachen Diskrepanzen hinsichtlich der Position der Einschnitte innerhalb des Taktes. So kadenziiert die Flöte in T. 14 (analog zu T. 12) und in T. 18 (analog zu T. 17) jeweils auf dem ersten Viertel (unterstützt durch einen Quartsprung bzw. Quintfall des Continuo), während der Einschnitt in der Singstimme an beiden Stellen auf das zweite Viertel fällt. In T. 22 ist es umgekehrt: Auf den Ganzschluss der Singstimme auf dem ersten Viertel folgt in der Flötenstimme – schattenhaft angedeutet, doch immerhin durch einen Quartsprung im Continuo unterstützt – ein Kadenzschluss auf dem zweiten Viertel (analog zu T. 20, wo alle Stimmen gemeinsam auf dem zweiten Viertel kadenzieren). Der Vorrang gehört jedoch in allen diesen Fällen der Vokalstimme als der thematisch dominierenden Stimme, wohingegen die Instrumentalstimme mit ihren Überleitungen und Begleitfiguren eher wie nachträglich hinzugefügt erscheint.

Der zweite Vokalteil (T. 32–48) folgt im Prinzip dem gleichen periodischen Schema wie der erste (vgl. Notenbeispiel 6a und b). Auch hier schließt die erste Viertaktgruppe (T. 32–35) – sie entspricht dem Vordersatz – mit einem Halbschluss auf dem zweiten Viertel (vgl. T. 16) und die zweite Viertaktgruppe (T. 36–39) mit einem männlichen Absatz, ebenfalls auf dem zweiten Viertel (vgl. T. 20). Am Ende des ganzen Fortspinnungsteils sowie am Ende des Epilogs, der hier von vier auf sieben Takte erweitert ist, steht wieder jeweils ein Ganzschluss auf dem 1. Viertel (T. 41 bzw. T. 48; vgl. T. 22 bzw. T. 26).

Die harmonische, melodische und rhythmische Ausgestaltung der einzelnen Abschnitte ist mehr oder weniger eng an das Vorbild des ersten Vokalteils angelehnt. Die abschließende Phrase des Fortspinnungsteils und der Epilog werden, in die Haupttonart h-Moll transponiert, in allen Stimmen fast wörtlich übernommen (T. 40 ff., vgl. T. 21 ff.). Dagegen sind in den ersten beiden Viertaktgruppen (vgl. Notenbeispiel 6a) – abgesehen von der Flötenstimme, die bereits von T. 35 an weitgehend der Vorlage folgt (vgl. T. 16 ff.) – melodische Übereinstimmungen allenfalls ansatzweise zu finden, so etwa am Beginn der zweiten Viertaktgruppe (T. 36, 1. Viertel; vgl. T. 17). Wenn man jedoch vom Tonhöhenverlauf abstrahiert und nur die Deklamation des Textes vergleicht, ist auch hier die Abhängigkeit vom ersten Vokalteil – besonders in den letzten zwei Takten von beiden Viertaktgruppen (T. 34 f. und 38 f., vgl. T. 15 f. bzw. 19 f.) – nicht zu übersehen.

1. Vokalteil
Takt 21-24
in no - - mi-ne Do- mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

2. Vokalteil
Takt 40-43
qui - ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

1. Vokalteil
Takt 25-26
qui ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni.

2. Vokalteil
Takt 44-46
qui ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni, qui ve - - - - nit,

2. Vokalteil
Takt 47-48
qui ve- nit in no - - mi-ne Do- mi - ni.

Notenbeispiel 6b: Die Phrasen der Vokalstimme im synoptischen Vergleich (2)

Auch die teilweise recht eigenwillige Phrasierung lässt sich am besten im Vergleich mit dem ersten Vokalteil beschreiben. So ist der Vordersatz (T. 32–35) wie im ersten Vokalteil (vgl. T. 13–16) in zwei Absätze von je zwei Takten gegliedert, wieder durch einen weiblichen Absatz vom 2. zum 3. Viertel (T. 33, vgl. T. 14), wobei die weibliche Endung hier, durchaus in Übereinstimmung mit dem Akzent des Textes, synkopisch um ein Achtel vorgezogen ist. Während jedoch der zweite dieser beiden Absätze (T. 34 f.) wie im ersten Vokalteil (T. 15 f.) durch einen melodischen Absatz in der Vokalstimme (Achtelpause) noch einmal in zwei kleinere Phrasen unterteilt ist, wird eine solche Unterteilung im ersten Absatz (T. 32 f.) durch die Art der Stimmführung zugunsten eines größeren Melodiebogens vermieden. In der zweiten Viertaktgruppe (T. 36–39, vgl. T. 17–20) geht die Vokalstimme, unterstützt durch die chromatische Führung des Continuo, nicht nur über die im ersten Vokalteil beobachtete Zäsur innerhalb der ersten Zweitaktphrase hinweg (T. 36, vgl. T. 17), sondern auch über den Absatz in der Mitte der Viertaktgruppe (T. 37, vgl. T. 18, 2.–3. Viertel), so dass eine Phrase von drei Takten entsteht (T. 36–38). Diese endet mit einem weiblichen Absatz am Beginn des dritten Taktes dieser Viertaktgruppe (T. 38), also an der Stelle, wo sich in der Vorlage die melodische Zäsur innerhalb der zweiten Zweitaktphrase befand (T. 19, 1. Viertel). Obwohl also das rhythmische Muster der Vorlage durchaus noch zu erkennen ist, wird die Viertaktgruppe hier nicht wie im ersten Vokalteil in zwei gleich lange Phrasen oder Absätze von 2+2 Takten, sondern in zwei ungleiche Phrasen von 3+1 Takten geteilt. Die für die Polonaise charakteristische regelmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen wird dadurch unterbrochen.

Die abweichende Gliederung der Vokalstimme in der zweiten Viertaktgruppe (T. 36–39) kommt offenbar auch in der Flötenstimme zum Ausdruck: Das Dreiklangsmotiv erklingt hier, anders als im ersten Vokalteil, dreimal hintereinander, ehe es beim vierten Mal mit dem Vorhaltsmotiv kombiniert wird. Da in T. 37 der Absatz der Vokalstimme entfällt, entsteht hier auch keine Diskrepanz bezüglich der Position des Einschnitts wie in T. 18. Ebenfalls im Unterschied zum ersten Vokalteil tritt das Dreiklangsmotiv nun bereits in der ersten Viertaktgruppe auf (T. 32–35). Es ist dabei um ein Viertel verschoben, in Übereinstimmung mit dem Absatz der Vokalstimme auf dem zweiten Viertel von T. 33.

Während die beschriebenen Abweichungen gegenüber dem ersten Vokalteil nur die melodische (und harmonische) Ausgestaltung betreffen, das periodische Schema im Grunde aber unberührt lassen, greift die Erweiterung des Epilogs in dieses selber ein. Sie erfolgt durch einen zusammenhängenden Einschub von drei Takten unmittelbar vor der Schlussnote. Dazu wird die abschließende Phrase der Vokalstimme nach einem Trugschluss in die Doppeldominante (T. 45; anstatt eines Ganzschlusses wie in T. 26) um einen Takt verlängert und kommt nun erst am Beginn von T. 46 zu Ende – allerdings nicht in der Tonika, sondern mit einem Halbschluss auf der Dominante. Der harmonische Verlauf wird so auf den Stand von T. 43 zurückgeworfen, was in den korrespondierenden Formeln der Flötenstimme (T. 46 als Umkehrung von T. 43) auch melodisch-thematisch sehr feinsinnig zum Ausdruck kommt. Um zum endgültigen Abschluss in der Tonika zu führen, wird die ursprüngliche Schlussphrase in veränderter Form wiederholt (ab T. 46, 2. Viertel). Da die vorangegangene Phrase mit einer weiblichen Endung am Beginn von T. 46 bereits auf dem zweiten Achtel endet – anders als die weiblichen Endungen in T. 43 und in T. 24, die bis zum zweiten Viertel reichen –, beginnt die abschließende Phrase hier bereits ein Viertel früher. Damit der Schluss trotzdem wieder auf den Taktanfang fällt, muss sie um ein Viertel verlängert werden, was durch das längere Melisma auf der Silbe „no-“ (ähnlich wie in T. 21) erreicht wird. Die abschließende Phrase korrespondiert so auf verzerrte Weise mit der ursprünglichen Schlussphrase. Dadurch – und durch den überzähligen Takt 45 – wird die regelmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen ein weiteres Mal gestört.

Das Benedictus als Parodie

Allem Anschein nach ist die Gestalt der Gesangsstimme im zweiten Vokalteil das Ergebnis einer nachträglichen Überarbeitung. Anders sind die recht erheblichen melodischen Abweichungen vom ersten Vokalteil, insbesondere das Fehlen von fast jeglichen melodisch-thematischen Beziehungen in den ersten acht Takten, bei gemeinsamem rhythmischem und periodischem Grundschema kaum sinnvoll zu erklären.

Aber auch im ersten Vokalteil gibt es Anzeichen dafür, dass wir es bei der vorliegenden Fassung mit einer Bearbeitung zu tun haben. So scheint bei einigen Stellen die Priorität bei der Version des zweiten Vokalteils zu liegen. Dazu gehören die synkopischen Figuren in T. 32 und 36. An der entsprechenden Stelle im ersten Vokalteil erscheint im einen Fall (T. 13) die Synkope in anderer Form in der Flötenstimme, während die Vokalstimme eine ganz individuelle Gestaltung aufweist, was auf eine nachträgliche Bearbeitung hindeutet. Im andern Fall (T. 17) steht anstelle der synkopischen Figur eine Formel, die auch sonst mehrfach anzutreffen ist (T. 15 und 19 im ersten sowie T. 34 und 38 im zweiten Vokalteil), und bei der die ausgehaltene Synkope durch eine Achtelnote mit anschließender Achtelpause ersetzt ist. Wenn es sich bei der Version mit ausgehaltener Synkope um die ursprüngliche handelt (die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen beiden Formeln sind oben bei den charakteristischen Rhythmen erörtert worden), müsste sie, da der zweite Vokalteil nicht vor dem ersten entstanden sein kann, bereits in einer anderen Vorlage enthalten gewesen sein. Bei der Umarbeitung zum Benedictus wäre sie dann – offenbar durch den neuen Text („qui ve-nit“) bedingt – in T. 15, 17 und 19 sowie in T. 34 und 38 durch die Version mit Achtel und Achtelpause ersetzt worden. Die einzige Stelle, bei der sich die Formel mit Achtelpause nicht auf eine synkopische Figur zurückführen lässt, T. 46, befindet sich bezeichnenderweise innerhalb des dreitaktigen Einschubs, der in der Vorlage möglicherweise noch gar nicht vorhanden war.

Ein weiteres Beispiel ist der Absatz in T. 23 mit einer weiblichen Endung auf dem zweiten Achtel. Im Autograph befindet sich an dieser Stelle eine Korrektur aus einer Version, bei der die weibliche Endung „-ctus“ wie in T. 42 auf das zweite Viertel fiel.²⁴ Dass in T. 42 nicht die korrigierte, sondern die ursprüngliche Fassung steht, könnte bedeuten, dass die Wendung dort – ebenso wie zunächst in T. 23 – direkt aus einer Vorlage kopiert worden ist.

Als Vorlage für das Benedictus kommt wegen des Polonaisencharakters am ehesten eine Arie aus einer weltlichen Kantate in Frage, da in Kirchenkantaten Polonaisen ziemlich selten sind. Beim ursprünglichen Text dürfte es sich deshalb höchstwahrscheinlich um deutsche Versdichtung gehandelt haben. Dabei ist anzunehmen, dass der regelmäßigen Folge von zweitaktigen Phrasen, wie sie für die Polonaise charakteristisch ist, eine ebenso regelmäßige Anordnung gleichartiger Verse entsprach.²⁵ Die Parodierung mit lateinischer Prosa machte naturgemäß eine größere Umarbeitung notwendig, insbesondere in der Vokalstimme.²⁶ Vorrangiges Ziel scheint dabei die angemessene Deklamation des Textes, nicht nur in rhythmischer, sondern auch in melodischer Hinsicht, gewesen zu sein.²⁷ Dabei könnten thematische Korrespondenzen, die in der Vorlage vorhanden waren, verlorengegangen und der Tanzcharakter stellenweise in den Hintergrund gedrängt worden sein. Zwar fügt sich der Text des Benedictus hinsichtlich seiner Prosodie, wie oben gezeigt worden ist, sehr gut den charakteristischen Rhythmen der Polonaise; gegenüber deren regelmäßiger Anordnung zu zweitaktigen Phrasen verhält sich seine Prosastruktur jedoch eher sperrig.

Während die melodische Gestalt, insbesondere der Vokalstimme, demnach zahlreiche und umfangreiche Eingriffe vermuten lässt, gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, inwieweit der Grundriss der periodischen Struktur und der formale Bau im Ganzen von der Umarbeitung betroffen ist. Mit einiger Wahrscheinlichkeit könnte die Erweiterung am Ende des zweiten Vokalteils (T. 45–47) und die Verkürzung des Vordersatzes im abschließenden Ritornell (T. 49 gegenüber T. 1–4) – beides Eingriffe, durch die das periodische Gleichmaß gestört wird – erst im Zusammenhang mit der Parodierung erfolgt sein. Ein größerer architektonischer Umbau innerhalb der Vokalteile ist indessen kaum vorstellbar: Gegen einen solchen spricht nicht nur das Argument, das bisher am häufigsten für den Parodiestatus des Benedictus angeführt worden ist, nämlich die Korrekturarmut des Autographs; gewichtiger noch ist die Überlegung, dass das äußerst differenzierte periodische und rhythmische Grundschema, das beiden Vokalteilen gemeinsam ist, schwerlich erst im Zuge eines solchen

24 Siehe dazu Johann Sebastian Bach, *Messe h-Moll*, hrsg. von Joshua Rifkin, Wiesbaden 2006, S. 272. Auch an dieser Stelle könnte die Änderung durch den Text bedingt sein.

25 Häfner (S. 339 f.) hat die regelmäßige periodische Struktur, die der Komposition zugrunde liegt, bei seiner hypothetischen Unterlegung zweier Arientexte offenbar übersehen.

26 Dies ist auch bei anderen lateinischen Messsätzen, die auf eine Vorlage mit deutschem Text zurückgehen, zu beobachten. Vgl. dazu: Georg von Dadelsen, „Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren“, in: *Bachiana et alia musicologica: Festschrift Alfred Dürr, zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a., 1983, S. 52–57, hier: S. 54.

27 So betont auch Wolff (S. 114) die „höchst einleuchtende Deklamation des lateinischen Textes“.

Umbaus zustande gekommen sein dürfte – nur um im zweiten Vokalteil durch die Phrasierung an der Oberfläche sogleich wieder durchkreuzt zu werden.²⁸

Abschließend sei betont, dass es bei solchen Überlegungen nicht darum gehen kann, eine frühere Gestalt der Komposition auch nur annäherungsweise oder in Umrissen zu rekonstruieren. Das Ziel ist vielmehr, die gegebenen Strukturen besser zu verstehen. Diese sind gekennzeichnet durch den Widerspruch zwischen einem dem Polonaisencharakter entsprechenden regelmäßigen rhythmischen und periodischen Grundschema – das jedoch an mehreren Stellen durch Erweiterungen und Auslassungen gestört wird – einerseits und einer über weite Strecken wie Prosa anmutenden melodischen Gestaltung an der Oberfläche andererseits. Eine angemessene musikalische Interpretation hätte beide Aspekte zu berücksichtigen, wobei extrem langsame Tempi ebenso zu vermeiden wären wie die einseitige Forcierung des tänzerischen Charakters.

28 Wolff (S. 114) scheint dagegen nicht auszuschließen, dass es sich bei T. 26 ff., also bei dem Zwischenstück und wohl auch beim Beginn des zweiten Vokalteils (T. 32 ff.), um Rudimente des B-Teils einer Da-capo-Arie handeln könnte.

Martina Grempler (Wien/Bonn)

Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre*

Die Diskussion um die Ensembles nimmt in der Sekundärliteratur zum Thema Opera buffa traditionell breiten Raum ein.¹ Dieser intensive Blick der Musikforschung erscheint nur allzu gerechtfertigt, denn nicht zuletzt sind es die Ensembles, die die Opera buffa des 18. Jahrhunderts von der Opera seria absetzen. Sie sind in den Worten Wolfgang Ostoffs, der die Besprechung der Ensembles mit Bedacht an das Ende seines 1973 erschienenen grundsätzlichen Beitrags zur Opera buffa stellte, für die Gattung von entscheidender Bedeutung: „Wenn die Opera buffa als musikalische Komödie ein Theater ist, das der Struktur der Gemeinschaft unterliegt, so ist es folgerichtig, daß ihre eigenste Realisation nicht in den Arien, sondern in den großen Ensembles, besonders im Finale zu suchen ist.“²

Ein großer Teil der Literatur beschäftigt sich vorwiegend mit den Ensembles der Mozart-Zeit, wobei das Finale des zweiten Aktes von Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* als Musterbeispiel gilt. Besonderes Interesse erweckte außerdem das frühe 19. Jahrhundert, also die Epoche des voll ausgeprägten „Großen Finales“,³ wofür das absurde Ende des ersten Aktes von Gioachino Rossinis *L'italiana in Algeri* als Prototyp gelten kann. Die Literatur zur früheren Opera buffa stellte vor allem die Frage, welche Autoren als Verantwortliche für die Entwicklung komplexer Ensemblestrukturen ausgemacht werden können,

* Es handelt sich um die erweiterte Fassung eines bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2010 am Deutschen Historischen Institut in Rom gehaltenen Vortrages, der aus der Arbeit an dem an der Universität Wien angesiedelten Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1773)* erwuchs, gefördert vom Austrian Science Fund (FWF): P 21323 (Projektleiter: Michele Calella).

- 1 Bereits Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1919–1921 hat sich in dem Kapitel zur Opera buffa ausführlich über die Ensembles Gedanken gemacht. Ihm folgten mit wichtigen Einzelbeiträgen etwa Herbert Schneider, „Vaudeville-Finali in Haydns Opern und ihre Vorgeschichte“, in: *Bericht über den Internationalen Haydn Kongress Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 302–309; Sabine Henze-Döhring, „La tecnica del concertato in Paisiello e Rossini“, in: *NRMI* 22 (1988), S. 1–23; Gerd Rienäcker, Art. „Finale“, in: *MGG2*, Sachteil 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 474–488. Im angelsächsischen Raum befasste sich beginnend mit Edward J. Dent, „Ensemble and Finales in 18th Century Italian Opera“, in: *SIMG* 11 (1909–10), S. 543–569 sowie 12 (1910–11), S. 112–138, eine ganze Reihe von Autoren ausführlich mit den Finali, insbesondere Daniel Hertz, „The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera“, in: *PRMA* 104 (1977–78), S. 67–78; John Platoff, *Music and Drama in the ‚Opera Buffa‘ Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781–1790*, Diss. Ann Arbor 1984; ders., „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale“, in: *The Journal of Musicology* 7 (1989), S. 191–230; Caryl Clark, „Ensembles and Finales“, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, hrsg. von Anthony R. DelDonna und Pierpaolo Polzonetti, Cambridge 2009, S. 50–65.
- 2 Wolfgang Osthoff, „Die Opera buffa“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von Wulf Arlt u. a., Bern 1973, S. 678–743, hier: S. 722.
- 3 Vgl. zu diesem Begriff v. a. Friedrich Lippmann, „Das ‚Große Finale‘ in Opera buffa und Opera seria. Paisiello und Rossini“, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 377–398.

wobei zwangsläufig der Name Carlo Goldoni fällt. Trotz der bereits existierenden Untersuchungen kann jedoch gerade für den Zeitraum zwischen etwa 1750 und 1780 weiterhin einiger Forschungsbedarf konstatiert werden.

Dieser Beitrag soll den Blick auf die Wiener Theater in den 1760er Jahren lenken und damit auf eine im Vergleich zur Mozart- oder Rossini-Zeit bislang weniger beachtete Epoche, die jedoch von einigem Interesse ist, da gerade zu dieser Zeit die künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem durch Goldoni erst kurz zuvor konstituierten Modell des *Dramma giocoso* stattfanden, das von Italien aus nach ganz Europa exportiert wurde.

Der hier verwendete methodische Ansatz, die Ensembles unter dem Gesichtspunkt der Bearbeitungspraxis zu betrachten, bietet sich daher geradezu an und stellt ein bislang hinsichtlich der Ensembles nur selten diskutiertes Thema dar, abgesehen von Einzelfallbesprechungen, die etwa für die Prager und Wiener Version von Mozarts *Don Giovanni* vorliegen.⁴

Es kann als gewisser Common Sense gelten, dass Bearbeitungsvorgänge in der Oper sich überwiegend auf die Arien richteten, die als Solonummern für bestimmte Sänger stärker an die individuelle Besetzung einer Rolle gebunden scheinen als die Ensembles. Die Praxis, Arien auszutauschen oder neu zu komponieren und Rezitative zu verändern oder zu kürzen, jedoch das vorgegebene Gerüst aus Introduction und Finali sowie eventuell weiteren Ensembles inmitten der Akte zu erhalten, kann als typisch für den Bereich Opera buffa gelten.

Gerade der Rahmen aus Ensemblenummern ist es, der einer Buffa neben der spezifischen Handlung überhaupt ihre Identität verleiht. Die Ensembles ermöglichten die Wiedererkennung einer Oper, wenn für einzelne Aufführungen bis zu 80 Prozent ihrer Musik verändert wurde, wie es in der damaligen Theaterpraxis durchaus Usus war.

Das ‚Ensemblegerüst‘ bleibt erhalten, bei den Arien wird kräftig ausgetauscht – dieses Grundprinzip lässt sich insgesamt auch für die Wiener Produktionen von aus Italien importierten Opern buffe in den 1760er Jahren feststellen, selbst wenn die folgenden Ausführungen diese Erkenntnis relativieren werden.

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den Ensembles im Allgemeinen, sein Schwerpunkt liegt jedoch auf den Finali und vor allem den Schlussfinali, die in besonderem Maße zum Objekt von Bearbeitungen wurden. Ensembles innerhalb eines Aktes sind bei den hier untersuchten Opern noch selten anzutreffen und die Introductionen scheinen weniger häufig von Änderungen betroffen als die Finali.

Von den 37 in Italien uraufgeführten Opern, die zwischen 1763 und 1770 auf den Wiener Spielplan gelangten, weisen fast zwei Drittel Änderungen bei den Ensembles auf. Wie bei Arien und Rezitativten findet sich dabei ein ganzes Spektrum an Bearbeitungsmöglichkeiten von kleineren Modifikationen (Abänderung der Singstimme, Instrumentation, Textänderungen, Kürzungen) über die Hinzufügung neuer Teile bis hin zur vollständigen Ersetzung eines Finales oder zur Neukomposition des ursprünglichen Librettotextes.

4 Vgl. u. a. Ian Woodfield, *The Vienna Don Giovanni*, Woodbridge 2010; Wolfgang Rehm, „Zur Dramaturgie von Mozarts *Don Giovanni*. Die beiden Fassungen Prag 1787 und Wien 1788 – ein philologisches Problem?“, in: *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und die Oper seiner Zeit*, hrsg. von Martin Ruhnke (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), Hamburg 1981, S. 247–249. Zum Thema Bearbeitungspraxis siehe insbesondere: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Ulrich Konrad, Tutzing 2007 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 27).

Wiener Aufführung	Titel	Komponist	Uraufführung	Bearbeitungen bei den Ensembles
1763	<i>La conversazione</i>	Giuseppe Scolari	Venedig 1758	Wegen gestrichener Figuren Änderungen in allen 3 Finali
1763, 1768	<i>Il filosofo di campagna</i>	Baldassare Galuppi	Venedig 1754	Kleine Korrekturen/ Kürzungen
1764	<i>L'amore in musica</i>	Antonio Boroni	Venedig 1763	Coro finale des III. Aktes fehlt
1764, 1768	<i>La buona figliuola</i>	Niccolò Piccinni	Rom 1760	1764 wegen gestrichener Figuren Änderungen in allen Finali
1764	<i>La buona figliuola maritata</i>	Niccolò Piccinni	Bologna 1761	Änderungen wegen gestrichener Figuren
1765	<i>Li tre amanti ridicoli</i>	Baldassare Galuppi	Venedig 1761	Kleinere Modifikationen (Instrumentation)
1766	<i>La vedova ingegnosa o sia Il medico Strambone</i>	Giuseppe Sellitti?	Neapel 1735	Ersetzung des finalen Duetts ⁵
1767, 1770	<i>La contadina in corte</i>	Antonio Sacchini	Rom 1766?	Ersetzung des Duetts vor dem Schlussfinale; dort Einfügung eines neuen Finalteils
1767	<i>Le contadine bizzarre</i>	Niccolò Piccinni	Venedig 1763	Statt Duett und Coro finale des III. Aktes neues Finalensemble
1767	<i>Il marchese villano</i>	Baldassare Galuppi	Venedig 1762	Introduzione, Finali I und II ersetzt
1768	<i>La cascina</i>	Giuseppe Scolari	Venedig 1756	Finale II: Akt neukomponiert Finale III: Akt erweitert
1768	<i>Lo sposo di tre e il marito di nessuna</i>	Pasquale Anfossi	Neapel 1767	Finale I leicht verändert; Finale III: Akt ersetzt; zusätzliche Introduzione zum III. Akt eingefügt
1768	<i>Gli uccellatori</i>	Florian Gassmann	Venedig 1759	Veränderung der Introduzione; im III. Akt neues Finalensemble
1769	<i>Il barone di Torre Forte</i>	Niccolò Piccinni	Rom 1765	Introduzione des II. Aktes verändert
1769	<i>La pescatrice</i>	Niccolò Piccinni	Rom 1766	Kürzung Schlussfinale

5 Bei *La vedova ingegnosa* handelt es sich um ein älteres, ursprünglich neapolitanisches Intermezzo für nur zwei Personen, das mit einem Duett schließt (in der Wiener Version ersetzt durch „Lieti canori ugelli“ aus Baldassare Galuppi's *Il filosofo di campagna*).

Wiener Aufführung	Titel	Komponist	Uraufführung	Bearbeitungen bei den Ensembles
1769	<i>L'isola d'amore</i>	Antonio Sacchini	Rom 1766	Introduzione, Finali I und II um Chöre erweitert ⁶
1769	<i>La sposa fedele</i>	Pietro Alessandro Guglielmi	Venedig 1767	Coro finale III. Akt fehlt ⁷
1770	<i>Il ciarlone</i>	Giuseppe Avossa	Neapel 1763	Änderungen / Hinzufügungen in Finali I. und II. Akt
1770	<i>Il paese della cuccagna</i>	Baldassare Galuppi	Venedig 1750	Änderungen / Hinzufügungen in allen 3 Finali
1770	<i>Il villano geloso</i>	Baldassare Galuppi	Venedig 1769	Neues Finalensemble III. Akt
1770	<i>La serva astuta</i>	Alessandro Felici	Florenz 1768	Neues Finalensemble III. Akt
1770	<i>Lo sposo burlato</i>	Niccolò Piccinni	Rom 1769	Erweiterung Finale III. Akt

Rollenstreichungen

Kleinere Veränderungen innerhalb eines Ensembles ergaben sich etwa, wenn für die Wiener Aufführungen die Anzahl der handelnden Personen reduziert wurde. So entfiel bei der ersten Wiener Aufführungsserie von Niccolò Piccinnis *La buona figliuola* 1764 sowie im selben Jahr bei *La buona figliuola maritata* jeweils die Figur der Paoluccia. Deren Arien konnten einfach gestrichen werden, für die Ensembles galt es, eine andere Lösung zu finden. Man entschied sich für die denkbar einfachste Variante, nämlich ihren Part einfach bestehen und von einer anderen Figur singen zu lassen.

Bei *La buona figliuola* übernahm im Finale des ersten Aktes die Marchesa die Zeilen von Paoluccia, im Finale des zweiten Aktes Mengotto, dessen Partizipation dort ursprünglich nicht vorgesehen war. Piccinnis Idee, Sandrina und Paoluccia in den Finali musikalisch wie dramaturgisch stets zusammenzuspannen, fiel weg und damit ein origineller Gedanke der Theaterpraxis zum Opfer. Der Einfall verliert an Wirkung, wenn es in beiden Finali unterschiedliche Personen sind, mit denen Sandrina zusammen singt, da die Paarbildung von Sandrina und Paoluccia auf der Hand lag: beide sind Dienerfiguren und agieren über

6 Die Erweiterung durch Chöre bildet einen Sonderfall in der Bearbeitungspraxis der damals in Wien gespielten Opern buffe. Eine ausführlichere Besprechung von *L'isola d'amore* soll deshalb nicht an dieser Stelle stattfinden.

7 In den Partituren A-Wn, Mus. Hs. 17789 sowie P-La, 44–IX–11 endet die Oper mit einem Rezitativ, an dessen Ende ausdrücklich „Fine dell'opera“ steht. Gleiches gilt für *L'amore in musica* (Partituren A-Wn, Mus. Hs. 18261 sowie D-Wa, 46 Alt 116, letzteres eine venezianische Kopie). Die Partitur I-Nc, 25.6.8–10, ansonsten der Wiener Fassung entsprechend (sie entstammt der Sammlung der nach Neapel verheirateten Habsburgerin Maria Carolina), enthält hingegen den Coro finale, vgl. <<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0159593>>, 9.1.2012. Dass diese Opern bei der Aufführung wirklich mit einem Rezitativ schlossen, ist unwahrscheinlich, zumal die Libretti die Schlussnummer jeweils enthalten.

die gesamte Oper hinweg gemeinsam als Intrigantinnen gegen die Titelfigur Cecchina. Die Lösung mit Mengotto, der eigentlich Cecchina liebt, wirkt hingegen forciert.

Die Übernahme von Paoluccias Part durch die Marchesa im ersten Akt von *La buona figliuola* sowie in den Aktfinali von *La buona figliuola maritata* bewirkte die Beteiligung einer Parte seria an den Finali, denn im Gegensatz zu Sandrina und Paoluccia gehört die Rolle der Marchesa eigentlich zu diesem Typus. In den Uraufführungsversionen beider Opern blieb sie dementsprechend von den Finalensembles ausgeschlossen, ebenso wie ihr männliches Pendant, Cavaliere Armidoro.⁸

Bereits Michele Calella hat darauf hingewiesen, dass in Wien die Rolle der Marchesa gegenüber der Uraufführungsversion abgewertet wurde und kaum noch als klassische Parte seria gelten konnte.⁹ Das im Vergleich zur Uraufführung kleinere Wiener Sängereensemble von 1764 bewirkte also einen Bruch mit den Konventionen bezüglich der Parti serie. Die Veränderung in den Finali mit der Übernahme des Parts einer Dienerfigur durch die Marchesa erscheint wie eine logische Konsequenz aus der ohnehin veränderten Rollenkonzeption.

Zu analogen Veränderungen kam es in Giuseppe Scolas *La conversazione*, wo Marianna, ebenfalls eine Dienerfigur, gestrichen war. Im Finale des ersten Aktes hätte sie lediglich drei Zeilen zu singen gehabt, nämlich die Aufforderung an die anderen Figuren, sich zu Tisch zu begeben. In Wien wurde diese Aufgabe der „giovane spiritosa“ Lucrezia übertragen, wofür der Text verändert werden musste, da es sich bei Marianna ausdrücklich um eine „Tedesca serva“ handelte, was Gelegenheit bot, den für die Opera buffa so typischen Wortwitz in Form von verballhorntem, in diesem Fall ‚verdeutschtem‘ Italienisch zu bringen. Zu dieser Art von Komik gehörte das Spiel mit nationalen Stereotypen und so fordert Marianna die Gäste auf:¹⁰

Star in tafola, sì signori,
no star tempo de far gritori
trinke Vain tempo star.

Im Wiener Libretto wurde der nun von Lucrezia gesungene Text in korrektes Italienisch verwandelt und es entfiel die Aufforderung zum Alkoholgenuss, sicher nicht nur aus metrischen Gründen, sondern weil es sich um ein den Deutschen zugeschriebenes Charakteristikum handelte:¹¹

E' già in tavola signori;
Non è tempo di rumori
A mangiare e allegri star.

In der Wiener Partitur¹² allerdings blieb das falsche Italienisch erhalten und die Zeilen fielen dort sinnvollerweise der als Gastgeberin fungierenden Madama Lindora zu. Was letzt-

8 Dessen Partie 1764 war bei der Wiener Aufführung von *La buona figliuola* gestrichen. Lediglich am Coro finale des dritten Aktes waren beide Parti serie beteiligt, weswegen die Anzahl der Singstimmen in Wien entsprechend reduziert werden musste.

9 Michele Calella, „*La buona figliuola* für die ‚Teatri Privilegiati‘: Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Wien u. a. 2009, S. 149–170.

10 Libretto zur Uraufführung von *La conversazione*, S. 23. Konsultiertes Exemplar: <<http://www.braidense.it/rd/00414.pdf>>, 9.1.2012.

11 Libretto zur Wiener Aufführung, S. 21. Konsultiertes Exemplar: A-Wn, 641432-A.11,1 Mus.

12 A-Wn, Mus. Hs. 18042 (das erste Finale in Bd. 1, fol. 118v–154r).

lich bei der Aufführung gesungen wurde und von wem, ist also nicht sicher, wahrscheinlich der hochitalienische Text, da weder Lucrezia noch Madama Lindora als deutschsprachige Figuren gezeichnet sind, vielleicht aber dennoch die ursprünglichen Zeilen einfach um des komischen Effekts willen, obwohl es in diesem Zusammenhang dramaturgisch unsinnig erscheint.

Das Problem des III. Aktes

La buona figliuola, *La buona figliuola maritata* und das Finale des ersten Aktes von *La conversazione* sind Beispiele für interne Veränderungen eines Ensembles, die sich aus pragmatischen Gründen ergeben. Bei einer Erweiterung oder vollständigen Ersetzung scheinen jedoch häufig ästhetische Gründe eine maßgebliche Rolle gespielt zu haben. Überdurchschnittlich betroffen waren bei den Wiener Bearbeitungen die Schlussfinali der dreiaktigen, in der Regel aus Venedig importierten Drammi giocosi. Die traditionelle Nummernkonstellation mit Duett des Hauptliebespaares, einem darauf folgenden Rezitativ sowie kurzem Coro finale forderte in einigen Fällen zur Veränderung heraus. Für Rom entstandene Werke, abgesehen von *La buona figliuola* grundsätzlich zweiaktige Intermezzi, die ohnehin bereits ein umfangreicheres Ensemble am Schluss aufwiesen, tangierte es konsequenterweise weniger.¹³

Mehrfach wurde aus einem einfachen Coro finale ein wirkliches Ensemble, entweder durch Erweiterung wie zum Beispiel in *La serva astuta*, *Lo sposo burlato* und *Il villano geloso* oder durch eine vollständige Ersetzung wie in *Le contadine bizzarre* und *Gli uccellatori*. An diesen Beispielen zeigt sich ein Bestreben zur Musikalisierung der Finalhandlung: Spielte sich bei der Uraufführung die Handlungsauflösung mit dem Zusammenfinden der Liebespaare im Rezitativ ab, so geschah dies in Wien innerhalb eines Finalensembles.

Die Abänderung des Coro finale ging häufig einher mit einer Ersetzung oder auch Streichung des obligatorischen Liebesduetts. In *Le contadine bizzarre* stand bei der Uraufführung in Venedig zunächst ein Duett für Fiorina und Masino („Queste mane me l’ha fatte“), jeweils nach Rezitativen folgten eine Cavatina Aurretas sowie ein Duett Aretta/Nardone und anschließend nochmals zwei Rezitative (III. Akt, Szene 13 und Beginn Szene 14), an die der vierzeilige Coro „Viva, viva d’ogni affanno“ anschloss. In Wien entfiel nahezu dieser gesamte Finalkomplex und die letzte Nummer vor dem Abschluss bildete das erwähnte, vergleichsweise kurze Duett Fiorina/Masino. Darauf folgte bereits die *Scena ultima* mit neuem Rezitativ sowie einem vom Wiener Operndirektor Florian Leopold Gassmann komponierten Finalensemble „Non sei tu quella“.¹⁴ Insgesamt ergab sich für den dritten Akt eine Reduktion von 13 auf 6 Szenen, wobei vor dem Finale neben dem kleinen Duett lediglich mehrere aufeinanderfolgende kurze Ariosi der Livietta (Sängerin in

13 John Rice sieht das Vorhandensein eines Schlussembles als wesentliches Differenzkriterium zwischen zweiteiligem Intermezzo und dreiaktigem Drama giocoso. Vgl. John A. Rice, „The Roman Intermezzo and Sacchini’s *La contadina in corte*“, in: *Cambridge Opera Journal* 12 (2000), S. 91–107, hier: S. 92.

14 Die Wiener Fassung ist abgesehen vom Libretto durch drei vollständige Partituren dokumentiert (A-Wn, Mus. Hs. 1062, 1087 und 17826). In Mus. Hs. 17826 findet sich für das Finale (Bd. 3, fol. 21v–52r) wie für mehrere Einlagearien die Zuschreibung „Del Sig.^r Floriano Gas[s]mann“.

Wien: Rosa Baglioni) sowie eine ebenfalls nicht besonders ausgedehnte Arie des Gianfriso (Giuseppe Pinetti) erhalten blieben.¹⁵

Die Bearbeitung brachte eine gewisse Veränderung der Personenhierarchie mit sich. Bei der Uraufführung wurde die Hauptintrigantin Aurette nochmals ausdrücklich herausgestellt,¹⁶ während der abschließende Coro, wie für eine solche Nummer üblich, alle Figuren der Handlung in musikalischer Einheit präsentierte. In Wien vollzog sich die Vereinigung aller drei Paare der Oper innerhalb des Finalensembles. Der Ensemblegedanke erscheint somit stärker betont, was bei einem Stück wie *Le contadine bizzarre*, das in besonders starker Weise von Einzelsituationen sowie ‚Stimmungsbildern vom Lande‘ lebt, einigen Sinn macht. Auf der anderen Seite bot das ausführlichere Schlussensemble die Chance, in einer Nummer gleich mehrere Figuren durch Solostellen zu exponieren, und dies wurde von Gassmann im Interesse seiner Stars, neben Pinetti vor allem Francesco Carattoli als Gianfriso sowie Teresa Eberardi als Aurette, genutzt. Eine gewisse Differenzierung im Ensemble bleibt also sichtbar, die Präsentation klarer Hauptfiguren erscheint jedoch in der Bearbeitung weniger deutlich.

Das auch für Wiener Verhältnisse drastische Bearbeitungsverfahren im dritten Akt von *Le contadine bizzarre* erklärt sich vor allem aus der Beschaffenheit der unmittelbaren Finalhandlung: In Venedig war dies eine komplizierte Geschichte um einen angeblichen Wunderbaum, aus dessen Wipfel man Dinge sehen soll, die in Wirklichkeit nicht geschehen. Dies führt zu ausgiebiger Kletterei mehrerer Personen, verbunden mit pantomimischen Darstellungen der am Fuße des Baums Stehenden, und damit zu einer nochmaligen kurzfristigen Verkomplizierung des Liebesreigens. Es kann nicht allzu sehr verwundern, dass diese reichlich abstrus wirkende und sich zudem in ausgiebigen Rezitativen entfaltende Handlung in Wien wenig Begeisterung erweckte. Dort bevorzugte man offenbar klarere dramatische Strukturen, weshalb die gesamte Handlung um den verzauberten Baum gestrichen und durch eine Gerichtsszene ersetzt wurde. Darin erscheinen fast alle Mitwirkenden als Angeklagte, während Gianfriso als Kläger und Richter in einer Person fungiert und eine Inhaftierung verfügt. Erst auf die durch laute Hilferufe aus dem Gefängnis unterstützte Nachricht, dass Aurette dort vor Angst und Schmerz zu sterben drohe, lässt er sich erweichen.

Das dem Ensemble vorangehende Rezitativ erscheint dabei kurz gehalten und führt lediglich in die Gerichtssituation ein, präsentiert juristisch gesprochen die Verfahrenseröffnung. Mit der Formulierung der Anklage beginnt das Ensemble und in der Folge setzt Gassmann die verschiedenen Stufen eines Gerichtsverfahrens in Musik: auf die Anklage folgen Vernehmung, Urteil, Bitten um Gnade, deren Ablehnung durch einen bereits unsicheren Gianfriso, Einkerkierung der Verurteilten und schließlich die überraschende Wende durch Aurettas vermeintlichen Zusammenbruch im Gefängnis. Ein Ensemble also, das verschiedene Affekte in sich vereinigt, dessen Handlung hinreichend Anregungen für musikalische Formgestaltung bietet und für das man bereits den Terminus „Aktionsfinale“ verwenden kann.

Bezeichnend für die Gerichtssituation mit den unruhigen Angeklagten auf der einen und dem um richterliche Würde bemühten Gianfriso auf der anderen Seite erscheint die

15 Mit dem dritten Akt herrschte offenbar häufiger Unzufriedenheit, einige Änderungen finden sich etwa auch in den Libretti zu den Aufführungen Lucca 1766 sowie Mailand 1766. Giuseppe Pinetti sang schon bei der Uraufführung, seine Arien blieben in Wien unverändert.

16 Außer ihrem Duett mit Nardone unmittelbar vor dem Finale hatte sie im dritten Akt eine Cavatina zu singen. Beide Nummern entfielen in der Wiener Bearbeitung.

Tempobezeichnung „Allegro maestoso“ des ersten Teils (G-Dur, C). Die diesen Abschnitt abschließende Bekräftigung des Urteils („io comando, e così va“) lässt Gassmann gleichzeitig mit dem Protest Nardones („questa è troppa crudeltà“) singen und ermöglicht so ein direktes musikalisches Aufeinandertreffen der Stimmen von Pinettis Buffotenor und Carattolis Bass.¹⁷ Der Tenor fungiert hier als lächerlich wirkende Amtsperson, er steht am Schluss als Verlierer und als einziger ohne Braut da, während die Bassrolle, der „contadino ricco e sciocco“ Nardone, auch Züge des Liebhabers trägt.

Allegro maestoso

Gianfriso
Co-me no lo co-man-do, e co-si

Nardone
Oh que-sto no que-sta è trop-pa cru-del-

G.
va io co-man-do, e co-si va e co-si

N.
tà que-sta è trop-pa cru-del - tà è trop-pa cru-del -

G.
va e co-si va.

N.
tà è trop-pa cru-del - tà.

Notenbeispiel 1: *Le contadine bizzarre*, Finale III. Akt, A-Wn, Mus. Hs. 17826, Bd. 3, fol. 27r–28r

Mit den Gnadensitten setzt der zweite Finalteil an (Larghetto, Es-Dur, C , Beginn im Piano), in dem zunächst Aretta durch eine Solostelle herausgehoben erscheint und anschließend Gianfriso versucht, bedrohlich und unerschütterlich zu wirken („Son più duro d’un Nerone“), was allerdings musikalisch nicht ganz überzeugend gerät.

¹⁷ Für Carattoli vertonte Gassmann auch die Arie im ersten Akt „Quest’aria non è nobile“ neu, eine weitere Arie Nardones im ersten Akt wurde ersetzt.

Larghetto

Son più du - ro d'un Ne - ro - ne que - sta è trop - pa i - ni - qui -
 -tà Son più du - ro d'un Ne - ro - ne usw.

Notenbeispiel 2: *Le contadine bizzarre*, Finale III. Akt, A-Wn, Mus. Hs. 17826, Bd. 3, fol. 30r–v

Noch innerhalb des Larghetto schafft Gassmann verstärkte Unruhe in Form einiger rasch abwechselnder Kurzsätze Arettas (verschiedene Bitten) und Gianfrisos (abwehrende Gesten wie „non ascolto“ oder „in prigion“), gefolgt durch ausführlichere, von falscher Pathetik geprägte nochmalige Beschwerden Arettas über die Ungerechtigkeit des Gerichts. Daran schließen sich Parlando-Kommentare Nardones an, zwischen gespielter Mitleid und unterdrücktem Lachen, während Aretta und ihre vermeintlichen Komplizen abgeführt werden. Auf engem Raum, innerhalb eines Teils des Finalensembles, finden sich somit eine Fülle unterschiedlicher Emotionen und Reaktionen von Flehen über Schimpfen und Wut bis hin zu (falschem) Pathos und Mitleid.

Im anschließenden Abschnitt (Wechsel zum 3/4-Takt) bildet die Intervention von Fiorina und Masino, die mit Aretta eingesperrt wurden und nun gemeinsam um Hilfe rufen, einen finaltypischen, allgemeine Konfusion provozierenden Colpo di scena. Nach schließlich erreichter Begnadigung inklusive der Feststellung, dass Gianfriso gehört wurde, erfolgt ein nochmaliger Wechsel zum 6/8-Takt. In diesem vorletzten Abschnitt des Finales bilden sich musikalische Paare, wobei sich allerdings Nardone überraschend dem „Ah villanacci, ah mascalzoni ladri briconi“ Gianfrisos anschließt, während Aretta zusammen mit den an diesem Finale teilnehmenden Parti serie Rosalba und Lucio notiert ist. Das Tempo lautet nach wie vor Larghetto, ein Wechsel zum Presto erfolgt erst unmittelbar vor dem von allen Figuren gesungenen Schlussmotto, also angesichts der turbulenten Handlung eigentlich überraschend spät. Gassmann bevorzugt zunächst andere Parameter wie etwa rasche Achtelketten in den Singstimmen oder Crescendi, um mehr Bewegung zu erzeugen, und spart das schnelle Tempo für den endgültigen Schluss auf.

Im abschließenden Tutti wird Gianfriso zu Beginn noch von den anderen Stimmen abgesetzt und singt als einziger die ersten beiden Zeilen nicht mit („A gustare ognun s'appresti / Dell'amore i dolci frutti.“). Stattdessen erhält er mit „Io a restare con denti asciutti / Io son solo, e bene mi sta“ nochmals eine Solophrase. Von der Liebe bleibt er also ausgeschlossen (nicht ohne Erleichterung), kann sich jedoch der abschließenden Erkenntnis, genarrt worden zu sein, nicht verschließen und stimmt somit in die Schlussworte „Ecco fatto il becco all'Oca, / E le Corna al Podestà“ mit ein. Die sich durch eine Ensemblenummer ergebende größere Flexibilität im Zusammenspiel der Personen, also die Möglichkeit, ganz unterschiedliche Figuren herauszuheben oder zusammenzuspannen (Aretta versus Gianfriso, Gianfriso versus Nardone¹⁸ usw.) scheint ein wesentliches Anliegen bei der Gestaltung des neuen Finalensembles gewesen zu sein.

¹⁸ Gerade die Interaktion der beiden Männer Carattoli und Pinetti (beide mit Sicherheit talentierte Darsteller) scheint Gassmann gereizt zu haben. Bei einem traditionell gestalteten Finalkomplex mit einem

In der bereits in Bezug auf das erste Finale erwähnten Oper *La conversazione* von Giuseppe Scolarì kam es wie in *Le contadine bizzarre* nicht nur zur Abänderung des eigentlichen Finales, sondern zu einer Modifikation des gesamten Schlussaktes in struktureller, inhaltlicher wie musikalischer Hinsicht. Die Anzahl der Solonummern wurde erweitert mit zwei zusätzlich eingefügten Arien für Don Fabio (Giuseppe Andreoli) in der ersten sowie für Madama Lindora (Francesca Buini) in der zweiten Szene.¹⁹ Ab der dritten Szene ergaben sich inhaltliche Veränderungen mit Auswirkungen auf die gesamte finale Szenenfolge. In der Uraufführungsversion beschließt Lucrezia, nachdem sie erfahren hat, dass Sandrino²⁰ und Don Fabio zu einem geplanten Fest maskiert kommen wollen, sich ebenfalls zu verkleiden, und zwar als Türkin. Dies gibt Anlass zu der Arie „Salamelecch / stara Sultana / con Ottomana“, die ihren Witz wie unschwer zu erkennen aus einem vermeintlich ‚türkischen‘ Tonfall zieht. Die beiden Herren erscheinen hingegen in der vierten Szene „vestiti da calabresi“, in der Hand das in Süditalien verbreitete Instrument Calascione, was Anlass zu einem im Dialekt gesungenen Lied („La carciofolà“) bietet. Diese heitere Stimmung wird in dem anschließenden Duett von Madama Lindora und Giacinto aufgenommen, die gewissermaßen tanzend zusammenfinden.²¹

Von all dem blieb in Wien kaum etwas erhalten, abgesehen von dem kalabresischen Lied, bei dem jedoch statt Sandrino Giacinto sang, der damit eine recht bescheidene Kompensation für sein gestrichenes Duett mit Madama Lindora erhielt. Die türkische Maskerade der Lucrezia, nach der Arie „Salamelecch“ ohnehin im Libretto nicht weiter thematisiert und damit lediglich ein für die Handlung eigentlich überflüssiger Farbtupfer, entfiel. Stattdessen fanden in Wien Lucrezia und Sandrino zusammen, allerdings nicht in einem Duett, sondern in zwei aufeinanderfolgenden Einzelnummern, für Sandrino die Instrumentenarie „S’ha da ballare, s’ha da cantare“, entnommen aus Domenico Fischietti’s *Il mercato di Malmantile*,²² für Lucrezia eine Kanzone unbekannter Herkunft im neapolitanischen Dialekt, „Fegliole semplecelle“, als Ersatz für „Salamelecch“.²³ Damit glich sich ihre Solonummer der Stimmung des darauf folgenden kalabresischen Gesangs an, der ebenfalls im 6/8-Takt steht und nur von Streichern begleitet wird. Auf die ursprünglich vorhandene Varietas, negativ formuliert: auf den willkürlich anmutenden Kontrast von süditalienischem Dialektlied und „alla turca“, wurde verzichtet.

Duett, üblicherweise ein Liebesduett für Mann und Frau, und dem einheitlichen Coro finale, hätte diese Möglichkeit kaum bestanden.

- 19 „Non temo d’un esercito“ (komponiert von Niccolò Piccinni ursprünglich für *Le vicende della sorte*, Rom 1761) wurde von Andreoli in Wien auch in *La vedova ingegnosa* verwendet, es handelte sich also um eine typische ‚Kofferarie‘. Ursprünglich entstand die Rolle des Don Fabio in Venedig für Francesco Carattoli. Die Herkunft der Sopranarie „Bel vedere in allegria“ konnte bislang nicht geklärt werden.
- 20 Giacomo Tibaldi, ursprünglich eine für Francesco Baglioni geschriebene Rolle.
- 21 Die Szenenanweisung lautet „Si suona il minuetto e fanno la riverenza“. Eine der Uraufführung entsprechende Partitur scheint nicht zu existieren. Das Manuskript in I-Fc, B. I. 647–649, neben A-Wn, Mus. Hs. 18042 offenbar das einzig überlieferte Gesamtmanuskript, enthält zwar den Coro finale der Uraufführung und steht dieser insgesamt näher als die Wiener Version, das letzte Duett ist dort jedoch durch ein anderes ersetzt.
- 22 Bei den Wiener Aufführungen dieser Oper 1763, also im selben Jahr wie *La conversazione*, wurde die Arie durch eine andere Nummer ersetzt.
- 23 In italienischen Dialekten gehaltene Librettoabschnitte wurden bei Wiener Aufführungen häufig, aber keineswegs durchgängig eliminiert, wie das Beispiel von *La conversazione* zeigt. In Einzelfällen wurde auch statt eines hochitalienischen Textes eine Dialektarie eingefügt (etwa für Francesco Carattoli).

In Wien kam es laut Libretto vor dem „alla calabrese“ zu einem Szenenwechsel („Sala illuminata, con sedie. Madama, poi Giacinto, e Sandrino mascherati“²⁴) und auf diese Nummer folgte die letzte Szene mit Rezitativ sowie dem abschließenden kurzen Coro finale „Libertà, libertà“, der die analoge Nummer „E qui la nostra conversazione“ ersetzte. Bei der Uraufführung hingegen fand der Szenenwechsel erst unmittelbar vor der durch einen Instrumentalsatz eingeleiteten *Scena ultima* statt und die Anweisung lautete abweichend „Sala illuminato [sic] per la Festa de Ballo. / Tutti / Si fanno varj Minuetti, ed altri Balli a piacere dopo di che si termina col seguente Coro“²⁵. Die Oper schloss also in Venedig mit einer durch den Inhalt des (in Wien fehlenden) Liebesduetts vor dem Finale schon vorbereiteten Tanzszenerie. Im Wiener Libretto findet sich zwar nach dem kalabresischen Lied ebenfalls eine Szenenanweisung „si intrecciano vari minuetti“, in der Partitur jedoch fehlt eine separate Instrumentalmusik, und so erscheint das Tanzelement, in Venedig prägend für die gesamte finale Nummernfolge, zurückgedrängt. Wie bei *Le contadine bizzarre* werden pantomimische Elemente, die für die Handlung kaum erforderlich sind, sondern ein reines Spiel um des Spiels willen darstellen, reduziert.

Opera buffa und Vaudeville-Finali

Die Bearbeitung der 1767 und 1770 in Wien gespielten *La contadina in corte* von Antonio Sacchini²⁶ zeigt ebenfalls, dass eine allzu verwickelte, ungewöhnliche inhaltliche Elemente bietende Finalhandlung Missfallen erwecken konnte. Bei der Uraufführung in Rom²⁷ bot das obligatorische Duett vor dem Finale statt der Vereinigung des Liebespaares eine Liebesprobe: Tancia verkleidet sich als Mann und versucht, Sandrina zu verführen, die jedoch widersteht und so ihre Treue zu Ruggiero beweist. Der Reiz dieses Duetts (in Rom gesungen von zwei Kastraten in Frauenrollen) bestand nicht nur in dem gewissermaßen potenzierten Spiel der Geschlechter, sondern auch in der Musik, die so interpretiert werden kann, als seien durchaus echte Gefühle bei Sandrina wie Tancia im Spiel.

In Wien, wie auch an anderen Orten vornehmlich im deutschsprachigen Raum, ging dies wohl zu weit und es kam zu einer Ersetzung des Duetts. Für die Wiener Aufführung komponierte abermals Gassmann eine neue Nummer, „Mi permetta per favore“,²⁸ in der Ruggiero selbst sich verkleidet und seine Geliebte auf die Probe stellt. Tancia fungiert le-

24 Libretto zur Wiener Aufführung von *La conversazione*, 1763, S. 41 (A-Wn, 641432-A.11,1 Mus).

25 Zitiert nach dem Libretto zur Uraufführung in I-Mb, S. 46. <<http://www.braidense.it/rd/00414.pdf>>, 9.1.2012).

26 Vgl. auch Rice, „The Roman Intermezzo“.

27 Es existieren zwei weitgehend übereinstimmende Libretti für 1765 und 1766, die aber unterschiedliche Sängernamen nennen, und zwar das jeweils am Teatro Valle aktive Ensemble. Ob hier der ungewöhnliche Fall einer Wiederaufnahme gleich im Jahr nach der Uraufführung vorliegt oder die Aufführung 1765 nicht stattfand, ist bis heute nicht definitiv geklärt.

28 Enthalten auch in den Partituren zu *La contadina in corte* in A-Wgm, IV 15747 / Q 1973; I-Nc, 31.4.20–21; I-MOe, Mus. F. 1033 sowie I-Bc, KK.18, alles Wiener Abschriften, die die Fassung von 1767 wiedergeben, deren Änderungen bei der Wiederaufnahme 1770 zum Teil übernommen wurden. Auf einer Wiener Partitur basierte offensichtlich auch die Aufführung in Regensburg (o. J., konsultiertes Libretto D-Mbs, Po. it. 292 m). Libretto wie Klavierauszug und Stimmenmaterial in D-Rtt, Sacchini 7/I–II (neue Signatur: 424–425) enthalten ebenfalls mehrere der Wiener Einlagen, darunter wiederum Gassmanns Duett. Ebenso beachtlich wie die (in dieser Intensität ungewohnte) Diffusion von Wiener Partituren zu *La contadina in corte* ist die Anzahl von sicher oder wahrscheinlich aus römischen Kopistenwerkstätten stammenden Exemplaren (I-Rdp, 123/A; I-Rc, Fondo Baini Mss. 2824–2825; I-Fc,

diglich als Zeugin, und so erscheinen sämtliche möglichen Implikationen von gleichgeschlechtlicher Liebe ausgeschlossen. Der Coro finale von *La contadina in corte*, „Semplice io nacqui“, blieb erhalten, jedoch wurde bei der Wiener Wiederaufnahme von 1770 ein neuer Teil in Form eines Vaudeville-Finales daran angehängt.²⁹

Die Änderungen stehen in Zusammenhang mit einer allgemeinen Glättung des römischen Librettos, das auch sozialkritische Aspekte aufscheinen lässt. Im Gegensatz zu vielen anderen Opere buffe endet *La contadina in corte* wirklich mit der Heirat eines aus unterschiedlichen Schichten stammenden Paares, dem Baron Ruggiero und der Bäuerin Sandrina, die sich am Schluss nicht etwa als adelig entpuppt wie zum Beispiel Cecchina. In Rom wies Sandrina zudem eine gewisse Ambivalenz auf und artikulierte ihre Motivation, durch Heirat der Armut entfliehen zu können. Auch Berto, den Sandrina zu Beginn aufrichtig liebt, zeigt sich aufsässig und setzt der naiven Naturschwärmerei des Barons den trockenen Hinweis auf die Armut der Landbevölkerung entgegen.³⁰ In Wien verfolgten die Bearbeiter hingegen die Prämisse, dass Sandrina wenigstens über einen moralisch einwandfreien Charakter verfügen müsse, um so die Heirat mit Ruggiero (der hier auch Bedenken gegen die nicht standesgemäße Verbindung äußert) zu rechtfertigen. Gerade aus diesen Gründen wies die Wiener Version von *La contadina in corte* zwar nur einen durchschnittlichen Anteil an ersetzten Arien auf, jedoch einige intensiv bearbeitete Rezitative.³¹ Letztlich, und dies ließe sich auch für *Le contadine bizzarre* sagen, boten die neuen Finalnummern im Vergleich zur bunten Handlung der Uraufführung textlich konventionellere Lösungen.

In *Gli uccellatori*, der einzigen in diesem Zeitraum aufgeführten Opera buffa Gassmanns, die er nicht direkt für Wien komponierte, kam es gegenüber der venezianischen Uraufführung ebenfalls zu einer Ersetzung des Duetts vor dem Finale (Rocolina/Cecco), allerdings ohne dramaturgische Konsequenzen.³² Auf das Duett folgte in Wien direkt ein neues Finalensemble, „Si cara, vi credo“, das sowohl das letzte Rezitativ als auch den sechszehnteiligen Coro finale „Quel bambinel d’amore“ ersetzte. Das Zusammenfinden der beiden anderen Liebespaare Mariannina/Toniolo sowie Contessa Armelinda/Marchese Riccardo vollzog sich damit innerhalb des Ensembles und nicht mehr wie bei der Uraufführung im Rezitativ.³³ Beide Parti serie sind hier also abermals an einem wirklichen Finalensemble und nicht mehr lediglich an einem vom Solistentutti gesungenen Abschlusschor beteiligt.

Auch Galuppis *Il villano geloso* zeigt eine Neugestaltung des Schlussfinales und einmal mehr findet sich ein Gassmann zugeschriebenes Ensemble, das Liebesduett, Coro finale

D.I. 639–640; P-La, 46–III–35 e 36; D-Wa, 46 Alt 121–122 und vielleicht B-Bc, 2333, die vermutlich auch für eine Aufführung im französischen Sprachraum verwendet wurde).

29 Dokumentiert nur über das Wiener Libretto von 1770. Das neue Duett Gassmanns wurde auch 1770 gespielt.

30 Szene I,2: „Signor di questi Colli / ne trovarete mille / Più leggiadri, e più ameni: quivi solo / Regna la Povertà.“. Libretto zu *La contadina in corte*, Rom, Teatro Valle, 1765, S. 6. Konsultiertes Libretto: B-Bc, 19.729.

31 A-Wn, Mus. Hs. 17815 zeigt gerade bei den Rezitativen zahlreiche Bearbeitungsspuren (Überklebungen, Ausstreichungen, Korrekturen). Einige Rezitative existieren doppelt, sodass nur durch Vergleiche mit dem Libretto sowie den ‚sauberen‘ Kopien der Wiener Partiturfassung erschlossen werden kann, was letztlich gesungen wurde. Auffallend ist der Anteil der komplett neu gefassten Rezitative.

32 A-Wn, Mus. Hs. 18080 kann der Wiener Aufführung zugeordnet werden, P-La, 44–VII–46 a 48 der Uraufführung, I-Fc, D.I.237–239 einer Bearbeitung für Florenz 1761.

33 Ein ähnliches Vorgehen zeigt *La serva astuta*, wozu bislang keine Partitur bekannt ist. Dort steht nach dem Rezitativ lediglich ein vierzeiliger Schlusschor. In Wien setzte nach einem Teil des ursprünglichen Rezitativs ein neu eingefügtes Ensemble ein, in dessen Rahmen die Handlungsauflösung stattfand.

sowie das dazwischenliegende Rezitativ ersetzt.³⁴ Gassmanns Finale beginnt mit einem Duettino für Giannina und Pierotto, als dessen Text er, in verkürzter Form, den des ursprünglichen Liebesduetts verwandte. Aus dem großen Duett vor dem Coro finale, einer unabhängigen, durch ein Rezitativ klar abgesetzten Musiknummer, wurde somit der Einleitungsteil eines Finalensembles.

Die neue Schlussnummer von *Il villano geloso* mündet in ein Vaudeville-Finale und diese Form scheint sich in Wien einiger Beliebtheit erfreut zu haben. Ein eingelegtes Vaudeville findet sich nicht nur in *Il villano geloso*, sondern wie erwähnt auch in *La contadina in corte* sowie in Piccinnis *Lo sposo burlato*. Während es sich bei *Il villano geloso* jedoch insgesamt um ein neues Finalensemble handelt, bleibt in den anderen genannten Opern, beides Importe aus Rom, das ursprüngliche Ensemble bestehen und ein Vaudeville-Teil wird daran angehängt bzw. eingebaut.

Wie dies musikalisch funktioniert, zeigt *Lo sposo burlato*, geschrieben 1769 für das Teatro Valle in Rom und ein Jahr später nach Wien gelangt, eventuell durch Vermittlung von Francesco Bussani, der bei der Uraufführung mitgewirkt hatte. Insgesamt gehört dieses Werk zu den weniger bearbeiteten Opern. Lediglich eine Sopranarie wurde in Wien zusätzlich eingefügt, drei weitere Arien neu vertont. Alle drei Neuvertonungen betrafen die Partie der Lindora, die in Rom von einem Kastraten (Pietro Benedetti) gesungen worden war, dessen gesangliche Fähigkeiten die der unbekanntenen Wiener Primadonna³⁵ überstiegen haben müssen und der über einen deutlich größeren Stimmumfang verfügte. In den Ensembles erscheint die Rolle der Lindora wie in den Arien hinsichtlich der Verzierungen vereinfacht und alle *f*“ übersteigenden Töne wurden nach unten transponiert.

Die nötigen Modifikationen bei der Gesangspartie der Lindora bieten allerdings keine Erklärung dafür, dass dem Schlussfinale, in diesem Fall das Ende des zweiten Akts, ein neuer Teil hinzugefügt wurde. Im Libretto der Uraufführung und im Partiturmanuskript³⁶ findet sich am Ende das Finalensemble, „Belle luci di diamante“: Don Pomponio erfährt, dass er genarrt wurde und die vermeintliche „Hochzeitsprobe“, bei der Florindo die Rolle des Bräutigams spielte, in Wirklichkeit eine gültige Vermählung war. Die verschiedenen Intrigenfäden entspinnen sich, Don Pomponio wütet zunächst, lässt sich aber durch die Bitten der anderen Figuren erweichen und fügt sich in sein Los.

Bei der Uraufführung endete an dieser Stelle das Finalensemble mit einem konventionellen harmonischen Schlusstutti „S'onori un tal giorno“. Im Wiener Libretto hingegen folgt auf diesen Abschluss noch ein Vaudeville, eingeleitet durch eine Solostrophe des Don Pomponio, an die der Refrain anschließt: „E le donne in conclusione / sembran nate a comandar“. Danach geben die übrigen drei Figuren ihr musikalisches Statement ab, immer gefolgt vom Refrain, der zunächst am jeweiligen Strophenende solo intoniert und dann von allen vier Sängern gemeinsam wiederholt wird. Mit dieser „Moral von der Geschichte“ anstelle eines Jubelchors endet die Oper im Wiener Libretto.

Das Partiturmanuskript der Wiener Fassung³⁷ zeigt jedoch, dass hier wohl ein Fehler des Librettodruckers vorliegt. Der neue Vaudeville-Teil erscheint in der Partitur einge-

34 Zu dieser Oper scheint nur die Partitur A-Wn, Mus. Hs. 18073 zu existieren, welche die Wiener Fassung wiedergibt und in der die Namen der Komponisten zahlreicher Einlagearien notiert sind.

35 In den Wiener Libretti fehlen 1767 teilweise und in den Jahren ab 1768 generell die Besetzungen.

36 I-Nc, 16.3.29–30; <<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oi%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0152783>>, 9.1.2012.

37 A-Wn, Mus. Hs. 17816 (das Finale in Bd. 4, fol. 54v–105r).

schoben hinter einem Ensembleteil (Allegro, 6/8-Takt) und vor dem abschließenden Tutti „S'onori un tal giorno“. Außerdem beginnt dieser Abschnitt mit dem von allen Figuren gesungenen Refrain, dann erst folgt die erste Solostrophe von Don Pomponio sowie die weiteren drei Strophen, alle jeweils abgeschlossen durch den Refrain, zuerst im Solo und dann wiederholt im Tutti. Lediglich nach der letzten Strophe, intoniert von der Intrigantin Livieta, fehlt die von allen gesungene Refrain-Wiederholung. Stattdessen folgt eine Generalpause mit anschließendem Taktwechsel zum 3/8-Takt und das Tempo wechselt zum Allegro spiritoso, womit auch das Wiener Finale in den ursprünglichen Finalchor „S'onori un tal giorno“ mündet, der um ein paar Takte ausgedehnt erscheint. Die offenkundige Vorliebe für Vaudeville-Finali legt eine auf einen spezifischen ‚Wiener Geschmack‘ ausgerichtete Bearbeitung und Verbindungen zum sonstigen damaligen Repertoire der Wiener Bühnen nahe, insbesondere zur intensiven Pflege der französischen Oper.³⁸

Neue Finalmusik zu altem Text

Einen von den bislang behandelten Beispielen abweichenden Fall präsentiert *La cascina* von Giuseppe Scolari, für die in der Wiener Nationalbibliothek sowohl eine Abschrift der Wiener Aufführungspartitur als auch die aus Venedig importierte Quellenpartitur existieren und zudem eine Sammlung von einigen durch Gassmann auf die alten Texte neuvertonten Einzelnummern.³⁹ Scolaris Oper wurde 1756 am Teatro San Samuele in Venedig uraufgeführt und in der Folge bis in die 1770er Jahre hinein an zahlreichen Theatern nachgespielt.⁴⁰ Erst zwölf Jahre nach der Uraufführung gelangte das Stück nach Wien (1768). Das dortige Libretto nennt zwar noch den Textdichter Goldoni, nicht jedoch den Komponisten Scolari. Stattdessen findet sich die Angabe „La Musica è di diversi autori“, und in der Tat handelt es sich um eine besonders intensive Bearbeitung, bei der nur weniger als ein Drittel der Nummern erhalten blieb. Gassmann war im Fall von *La cascina* wie generell in diesen Jahren der Hauptbearbeiter und griff nachweislich gerade bei den Ensembles ein, erklärte sie gewissermaßen zur ‚Chefsache‘ des Operndirektors.⁴¹

Von drei Aktfinali blieb lediglich das zum ersten Akt unangetastet. Im dritten Akt wurde das letzte Rezitativ gestrichen und ging nun inhaltlich im ersten Teil eines umfangreicheren Schlussembles auf. Das Finale folgte damit ohne Unterbrechung durch ein Rezitativ direkt auf das Duett des Hauptliebespaares, bei dem es sich ebenfalls um eine

38 In dieser Hinsicht äußerte sich bereits Schneider, der auch die wechselseitige Beeinflussung von Buffa und Opéra comique bei der Finalgestaltung betonte und speziell hinsichtlich des Vaudeville-Schlusses zudem Glucks *Orfeo* als Vorbild nannte. Vgl. ebenfalls John Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London 1998, S. 109.

39 Wiener Partitur: A-Wn, Mus. Hs. 1065; Venezianische Quellenpartitur für die Wiener Aufführung (mit vereinzelt Eintragungen für die Bearbeitung): A-Wn, Mus. Hs. 17852; Einlagennummern Gassmanns: A-Wn, Mus. Hs. 3979 (und Mus. Hs. 3980 mit der neu eingefügten Arie für Berto aus II, 10, „Pippo, consolati“).

40 Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 2, Cuneo 1990, S. 78–80.

41 Das neukomponierte Finale ist in dem erwähnten Band mit den von Gassmann neuvertonten Nummern in A-Wn, Mus. Hs. 3979 enthalten (fol. 31r–53v), in der Wiener Gesamtpartitur A-Wn, Mus. Hs. 1065 in Bd. 2, fol. 117r–135v, und das Finale der Uraufführung von Giuseppe Scolari in A-Wn, Mus. Hs. 17852, Bd. 2, fol. 65r–84r.

Einlage handelte.⁴² Die Auflösung der Handlung erscheint also auch in diesem Beispiel ‚musikalisiert‘.

Den Abschlussteil des Finalensembles im dritten Akt bildete der Text des Coro finale der Uraufführung „Sposi già siamo“. Ob hier auch die Musik Scolaris erhalten blieb, also eine Erweiterung der ursprünglich schon vorhandenen Schlussnummer stattfand wie bei *Lo sposo burlato*, ist nicht verlässlich zu beurteilen, da wegen des Fehlens des kompletten letzten Aktes in der Partitur zur Wiener Aufführung die Veränderungen nur aus dem Libretto erschlossen werden können.

In Libretto und Partitur überliefert ist hingegen die Wiener Version des Finales zum zweiten Akt. Gassmann entschloss sich hier zu einer Neuvertonung des alten Textes unter Rückgriff auf die ursprüngliche musikalische Fassung des Kollegen. Seine Partitur weist im Vergleich zu Scolari drei zusätzliche Stimmen auf, zwei Oboen und ein Fagott, außerdem erscheinen die Bratschen separat notiert und führen auch ein musikalisches Eigenleben. Beide Finali stehen in F-Dur, beginnen im 2/4-Takt (Allegretto bei Scolari, Andantino bei Gassmann) auftaktig mit einer punktierten Sechzehntelnote in den Violinen und verwenden zu Beginn Triolen.

Scolari

VI. I *Allegretto* usw.

Gassmann

VI. I *Andantino*

Notenbeispiel 3: *La cascina*, Finale II. Akt, A-Wn, Mus. Hs. Bd. 2, fol. 65r (Scolari) und A-Wn, Mus. Hs. 1065, Bd. 2, fol. 117r (Gassmann)

Während jedoch in der ursprünglichen Version die Violinen gleichmäßige Triolenketten spielen und in den anderen Stimmen durch jeweils eine Achtelnote auf der ersten Taktzeit begleitet werden, erscheinen in der Neuvertonung Rhythmus und Begleitung flexibler und ausdifferenzierter, etwa in der Basslinie mit ihren Oktavsprüngen und dem synkopierten Rhythmus.

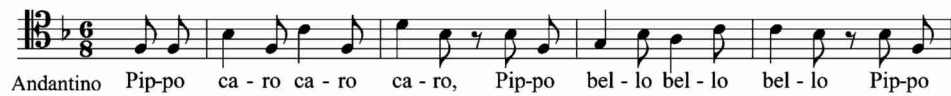
Auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass Gassmann deutlich mehr Wert auf die Instrumentation legt, und der Wunsch, eine anspruchsvollere Orchesterbegleitung zu schaffen, bei der die Instrumente im Vergleich zum Finale Scolaris individueller hervortreten, dürfte ein wichtiger Grund für den Entschluss zur Neuvertonung gewesen sein. Auch mit der Behandlung der Singstimmen, die bei Gassmann teilweise mehr verziert und ebenfalls rhythmisch wie harmonisch ausgefeilter erscheinen, herrschte vermutlich Unzufriedenheit.

Schon die ersten Takte des Finales zeigen jedoch auch Gassmanns Anklänge an Scolari, die sich im weiteren Verlauf der Nummer auf unterschiedliche Weise fortsetzen. Zum einen hielt sich der Wiener Kapellmeister zunächst an die schon bei Scolari existierende Aufteilung des Ensembles, bei dem die einzelnen Abschnitte recht kurz sind.

42 „Ah tu mi lasci, oh cara“ statt dem ursprünglichen „Pastorelli, io son da vendere“. Vom Text her passt das spielerische Duett der Uraufführung eigentlich besser zu den beiden Figuren Pippo und Lena als das vom sprachlichen Duktus her im Seria-Stil gehaltene Einlageduett.

Den Colpo di scena dieses zweiten Finales bildet das Erscheinen des als Frau verkleideten Berto bei der Textstelle „Pippo caro caro caro“.⁴³ Beide Vertonungen (Scolari etwas früher) wechseln hier zu einem langsameren Tempo und zum 6/8-Takt, was sich aus dem Text heraus ergibt, da ein solistischer auf einen chorischen Teil folgt und im Metrum Ottonari die vorherigen Quinari ablösen. Die Instrumentalbegleitung dieses Abschnittes erscheint in beiden Vertonungen unterschiedlich, die Melodie der Singstimme hingegen ist eine wörtliche Übernahme von Musik Scolari durch Gassmann. Nach drei Takten allerdings beginnt die Gesangslinie gegenüber Scolari zu variieren, um sich schließlich im weiteren Verlauf anders fortzusetzen.

Scolari



Andantino Pip-po ca - ro ca - ro ca - ro, Pip-po bel - lo bel - lo bel - lo Pip-po



bel - lo bel - lo bel - lo del mio co - re la - dron - cel - lo

Gassmann



Andante Pip-po ca - ro ca - ro ca - ro Pip-po bel - lo bel - lo bel - lo Pip-po



bel - lo bel - lo bel - lo dal mio co - re la - dron - cel - lo

Notenbeispiel 4: *La cascina*, Finale II. Akt, A-Wn, Mus. Hs. 17852, Bd. 2, fol. 71v–72r (Scolari) und A-Wn, Mus. Hs. 1065, Bd. 2, fol. 125r–125v (Gassmann)

Die letzten drei Noten der Singstimme sind bei Gassmann wieder identisch mit Scolari und beide vollziehen einen erneuten Tempo- und Taktwechsel exakt an derselben Stelle, nämlich vor der letzten Silbe / Note der Singstimme bei „pie-tà“. Beide wählen für den hier beginnenden Abschnitt den 3/4-Takt und ein schnelles Tempo, Scolari Presto, Gassmann Allegro. Musikalische Übernahmen in der Singstimme jedoch kommen nicht mehr vor und generell trennen sich die Wege der Komponisten nun stärker. Vor Beginn des „a 5“ und „Oh che sorpresa è questa“ kehrt Scolari zum 6/8-Takt zurück, während Gassmann lediglich durch eine Generalpause absetzt. Der abschließende schnelle Teil (Allegro assai bei Scolari, Presto mit gleichzeitigem Wechsel zum C-Takt bei Gassmann) beginnt in beiden Vertonungen an jeweils unterschiedlichen Textstellen.

In solchen, durch die Solisten chorisch gesungenen Abschnitten zeigen sich generelle Unterschiede zwischen den Komponisten: So lässt Scolari von allen intonierte Phrasen gerne im Parlando in schnellen, gleichmäßigen Achtelnoten ausklingen, eine Konvention, die

43 Im Wiener Libretto „Pippo caro, Pippo bello“.

Gassmann meidet. Der Wiener Kapellmeister hingegen bricht einen Chorsatz häufiger auf, um einzelne Figuren oder Paare musikalisch und/oder textlich hervortreten zu lassen. So gestaltet etwa Scolari seinen Schlussabschnitt ab „è una cosa portentosa“ fast vollkommen syllabisch und als kompakten homophonen Chor-Block, obwohl zwei abweichende Texte gesungen werden.

Gassmann, der seinen Schlussteil etwas früher beginnen lässt, setzt die einzelnen Figurengruppen zunächst voneinander ab und verdichtet den Satz erst allmählich immer mehr, um die Singstimmen in den allerletzten Takten zu musikalischer Einheit zusammenfinden zu lassen. Damit zeigen sich dieselben Prämissen wie in anderen Finalbearbeitungen Gassmanns: Individualisierung im vokalen wie instrumentalen Bereich und ein besonderes Augenmerk auf Spannungsentwicklungen und pointierten musikalischen Höhepunkten, mit anderen Worten das Bestreben, die sich in einem Ensemblesatz bietenden Gestaltungsmöglichkeiten auszuschöpfen.

Dabei arbeitet Gassmann in *La cascina* regelrecht mit dem musikalischen Material, das Scolari ihm liefert. Auf der einen Seite hat er offenbar keine Skrupel, zu übernehmen, was seiner Ansicht nach gut gelungen ist, und man könnte in der „Pippo caro caro caro“-Melodie durchaus ein Zitat sehen. Zum anderen strebt er aus seinem persönlichen Gusto und seinen Möglichkeiten heraus und trachtet nach Verbesserungen – ein immer wieder von Bearbeitern proklamierter Anspruch, der hier eingelöst wird, indem ein stilistisch bereits etwas überkommenes Ensemble auf den aktuellen Wiener Stand gebracht wurde.

Ein günstiges „Bearbeitungsklima“

Die Beispiele haben gezeigt, wie sehr der Operndirektor Gassmann im Zentrum der Wiener Bearbeitungspraxis für diesen Zeitraum steht. Grundlegende Eingriffe bei den Finali finden sich vor allem zwischen 1767 und 1770, also in den Jahren nach dem Venedig-Aufenthalt Gassmanns, zu dem er 1765 aufbrach, als die Wiener Theater aufgrund des überraschenden Todes von Maria Theresias Ehemann Franz Stephan für einige Monate schließen mussten.

Im Sommer 1766 kehrte Gassmann in Begleitung des jungen Antonio Salieri nach Wien zurück und in den folgenden Jahren stand ihm dort ein hochklassiges Ensemble zur Verfügung, an dessen Zusammenstellung er selbst entscheidenden Anteil gehabt haben dürfte. Dieses Ensemble blieb bis 1770 im Wesentlichen stabil mit dem Buffo Francesco Carattoli⁴⁴ sowie dem Sängerehepaar Clementina Baglioni Poggi und Domenico Poggi. Diese Darsteller müssen sich auf der Bühne geradezu blind verstanden haben, denn unter anderem war Clementina Baglioni in Italien als Mitglied der Truppe ihres Vaters Giovanni Baglioni schon vor ihrem Wiener Engagement viele Jahre lang zusammen mit Carattoli aufgetreten.

Zum ‚Gassmann-Ensemble‘ der späten 1760er Jahre kamen noch Clementinas jüngere Schwester Rosa Baglioni als Seconda donna hinzu, außerdem die Altistin Teresa Eberardi, der auf Parti serie spezialisierte Antonio Puliti sowie mit den Tenören Filippo Laschi, Giuseppe Pinetti und Gioacchino Caribaldi weitere renommierte Kräfte, die bereits seit

⁴⁴ Der Römer Francesco Carattoli gehörte schon ab 1764 zum Ensemble und war bei seiner Ankunft in Wien bereits Ende Fünfzig. Er verbrachte die letzten Jahre seiner Karriere in Wien und starb dort 1772, war aber offenbar noch bis recht kurz vor seinem Tod auf der Bühne aktiv.

Jahren in Italien auf dem Gebiet der Opera buffa reüssiert hatten.⁴⁵ Ein vergleichsweise homogenes Ensemble also, das über mehrere Jahre kontinuierlich mit einem Operndirektor vom Kaliber Gassmanns zusammenarbeiten konnte, mit Sängern, wie Francesco Carattoli, die über großes schauspielerisches Talent verfügten und im Bereich der Opera buffa zu den erfahrensten Künstlern überhaupt zählten,⁴⁶ dazu der junge Salieri, den Gassmann zunehmend als Helfer heranziehen konnte und mit dem ihn ein Lehrer-Schüler-Verhältnis verband, das für beide Seiten befruchtend gewirkt haben dürfte.⁴⁷

Diese Wiener Konstellation der Jahre ab 1766 bot die Möglichkeit zu einer intensiven Art von Teamwork und ein speziell für die Opera buffa günstiges Klima, das zu künstlerischen Herausforderungen reizte. All dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, dass bei den Opernbearbeitungen eben auch die Finali so häufig betroffen waren.

Gleichzeitig ergibt sich eine erkennbare Parallele zur persönlichen kompositorischen Entwicklung des Wiener Opernkapellmeisters. Gassmann war als Musiker in Venedig erwachsen geworden, die Libretti Goldonis und ihre Vertonungen etwa durch Galuppi oder Domenico Fischietti hatten ihn von vorneherein geprägt. Durch die erneute Venedig-Reise von 1765/66 konnte er sich vor Ort mit den neuesten Tendenzen innerhalb der Opernlandschaft der Lagunenstadt vertraut machen.

Gassmanns besonderes Interesse an den Ensembles zeigt sich auch in seinen eigenen komischen Opern, die gerade in denselben Jahren entstanden wie ein großer Teil der Wiener Finalbearbeitungen. Insbesondere bei seinen Erfolgswerken *L'amore artigiano* (1767) und *La contessina* (1770), die beide auf (älteren) Texten Carlo Goldonis basieren, die von Marco Coltellini für Gassmann überarbeitet wurden, lässt sich dies beobachten. Auch hier kam es zu deutlichen Änderungen bei den Finali, teils mit analogen Verfahrensweisen wie bei den Opernbearbeitungen, so etwa im dritten Akt von *La contessina*, wo statt des herkömmlichen Liebesduetts und des einfachen Coro finale des ursprünglichen Goldoni-Librettos ein komplexeres Ensemble steht, für dessen Schluss Gassmann ebenfalls auf die Form des Vaudeville-Finales zurückgriff.⁴⁸

Die Finalbearbeitungen erfolgten aus pragmatischen wie ästhetischen Gründen, häufig ist dies nicht zu trennen. Die Diskussion um den Dualismus zwischen theaterpraktischem Denken und künstlerischer Intention wie Ambition kann in Bezug auf das Thema Bearbeitungspraxis nicht als beendet betrachtet werden. Wien bietet für dieses Forschungsgebiet

45 Nebenbei bemerkt war es eben dieses Ensemble, das 1768 eine Rolle dabei spielte, dass Wolfgang Amadeus Mozarts *La finta semplice* in Wien nicht zur Aufführung kam, denn die Sänger sollen angeblich diese Oper als „nicht theatralisch“ kritisiert haben. Vgl. Stefan Kunze, „Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch“. Komödienstruktur, Rollentypologie und Situation in Mozarts *La finta semplice*“, in: *Mozart e la Drammaturgia Veneta. Bericht über das Colloquium Venedig 1991*, hrsg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend, Tutzing 1996, S. 257–275.

46 Vgl. dazu verschiedene Beiträge von Daniel Brandenburg, insbesondere „Zur Rezeption des Buffa-Repertoires im deutschsprachigen Raum. Deutsche Bearbeitungen italienischer Werke in Wien“, in: *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hrsg. von Marcus Chr. Lippe, Kassel u. a. 2007 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), S. 209–219.

47 Salieri selbst betonte die Wichtigkeit der Aufgaben in der Opernbearbeitung unter Gassmann für seine eigene kompositorische Entwicklung. Vgl. Michele Calella, „Salieris Einlagearien und die Wiener Praxis der Opernbearbeitung“, in: *Antonio Salieri. Zeitgenosse W. A. Mozarts*, hrsg. von Hartmut Krones (im Druck).

48 Vgl. das Vorwort des Herausgebers Robert Haas zur Partiturausgabe von *La contessina*, Wien 1914 (= DTÖ 42–44) sowie Gustav Donath, „Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist“, in: *StMw* 2 (1914), S. 34–211.

nicht zuletzt deshalb reichlich Stoff, weil hier hochkarätige Bearbeiter mit besonders hochkarätigen Sängern arbeiteten. Das Bild vom armen Komponisten und Poeten, der sich dem Willen der Sänger stets beugen musste, bedarf der Differenzierung: Standen an einem Theater Kapellmeister wie Gassmann oder Salieri und Dichter wie Coltellini zur Verfügung, so dürfte es die Sänger auch ermutigt haben, sich auf neukomponierte Nummern einzulassen in dem Vertrauen, eine Qualitätsverbesserung gegenüber den ursprünglichen Versionen zu erreichen – als Individuum wie als Kollektiv. Intensive Bearbeitungspraxis, die über das einfache Ersetzen von Arien weit hinausgeht, kann im 18. Jahrhundert auch als Qualitätsmerkmal für einen Opernstandort gesehen werden.

An dieser Stelle lauert die Versuchung, aus dem Dargestellten eine klare Linie herauszuinterpretieren, einen ‚Wiener Geschmack‘ zu konstatieren, für den aufwendige Finali schon vor Mozart von großer Bedeutung waren und eine direkte Linie von Gassmann zu *Le nozze di Figaro* zu ziehen. Es gilt hier jedoch, sich vor Überinterpretationen in Acht zu nehmen. Der häufig vorhandenen Unzufriedenheit mit der traditionellen Operschlussgestaltung und der nicht allein ‚Wien-typischen‘ Tendenz hin zum umfassenderen (Final-)Ensemble stehen zahlreiche Gegenbeispiele aus dem Wiener Buffa-Repertoire gegenüber. Viele Bearbeitungen halten an den ursprünglichen Finali fest und somit auch an der traditionellen Nummernfolge gegen Ende. Nicht zuletzt kam es in den Jahren nach 1770 zu einem weitgehenden Verschwinden von Finalbearbeitungen, was damit zusammenhängen dürfte, dass sich zunächst Gassmanns Aufgabenbereich mit seiner Ernennung zum Hofkapellmeister 1772 wandelte und er in den letzten Monaten vor seinem frühen Tod Anfang 1774 kaum mehr Zeit für Opernbearbeitungen gefunden haben dürfte. Sein Nachfolger Salieri zeigte zumindest in den ersten Jahren seiner Tätigkeit als Opernkapellmeister nur wenig Interesse an einer Bearbeitung von Ensembles. Der Blick in die ‚Werkstatt Wien‘ erscheint noch lange nicht abgeschlossen.

Klaus Rettinghaus (Berlin und Leipzig)

Zehn unbekannte Berlin-Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy

Mendelssohn war bekanntermaßen einer der produktivsten Briefschreiber des 19. Jahrhunderts. Obwohl im Laufe der Zeit etliche Briefe vernichtet wurden oder verloren gingen,¹ hat sich eine schier unüberschaubare Anzahl – verstreut über die ganze Welt – bis heute erhalten. Und obschon nunmehr zahllose Publikationen einen Einblick in seine Korrespondenz gestatten, gilt es noch immer, unbekannte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys zu entdecken. Eine Auswahl solcher unveröffentlichter Briefe an Berliner Adressaten wird hier erstmals vorgestellt.

Die Briefe umfassen den Zeitraum von 1832 bis 1843. Zum einen handelt es sich um Schreiben an Carl Friedrich Rungenhagen, den langjährigen Direktor der Sing-Akademie zu Berlin. Diese kleine Sammlung von ehemals neun Mendelssohn-Briefen befand sich neben anderen im Besitz von Dr. Wolfgang Schumann,² der sich nach dem Zweiten Weltkrieg um die Rückgabe von Beständen der Sing-Akademie verdient gemacht hatte. Einer dieser Briefe aus dem Jahre 1841 wird seit 2002 im Bach-Archiv in Leipzig verwahrt,³ die übrigen acht befinden sich in Privatbesitz und sind bisher unveröffentlicht. Des Weiteren werden drei Schreiben präsentiert, die im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz verwahrt werden. Davon stehen zwei in Zusammenhang mit Mendelssohns Anstellung als Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik und die damit verbundene Reorganisation des Berliner Domchors.

Alle Briefe sind hier chronologisch geordnet. Doppelte Bindestriche werden durch einfache wiedergegeben. Eindeutige Streichungen und Umformulierungen, die Mendelssohn teilweise während des Schreibens vornahm, werden nicht kommentiert.

Die acht Briefe an Rungenhagen enthalten größtenteils Anfragen bezüglich möglicher Teilnahmen an Proben der Sing-Akademie, so zum Beispiel in den ersten beiden hier wiedergegebenen Briefen.

1. Mendelssohn an Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin

Berlin, Montag, den 10. September 1832

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Sie waren vor 8 Tagen so gütig mir zu versprechen, daß ich zu Morgen die Erlaubniß erhalten sollte, zwei Fremde, die sehr wünschen die SingAcademie zu hören, mit dahin zu führen. Darf ich Sie nun um die Erfüllung Ihres Versprechens bitten? Sie werden beiden eine große Freude gewähren, da sie eifrige

-
- 1 Es ist zum Beispiel bekannt, dass Adolph Bernhard Marx die an ihn gerichteten Briefe vernichtete. Auch gingen einige auf Grund von Kriegseinwirkungen verloren.
 - 2 Wolfgang Schumann (1904–1987), Sohn von Georg Schumann (1866–1952), der 1900 zum Direktor der Sing-Akademie zu Berlin gewählt wurde.
 - 3 Brief vom 19. März 1841, D-LEb Rara II, 217; A 1075/1076.

Musikfreunde sind u längst schon sich auf den Genuß freuen, u. Sie werden mir durch Ihre gütige Erlaubniß dazu einen großen Gefallen erzeigen.

Hochachtungsvoll

Ihr ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin 10 Sept.
1832.

2. Mendelssohn an Carl Friedrich Runghagen in Berlin

Berlin, Dienstag, den 20. November 1832

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Wären Sie wohl so gütig mir die Erlaubniß zu senden heut Abend zur Probe zwei Zuhörer mitzunehmen? Der eine davon hat sich für die Aufführungen schon abonniert u wünscht das ihm fremde Werk 2mal zu hören, der andre ist Musiker und nicht bemittelt genug um einen Platz zu kaufen. Ihrer gütigen Antwort entgegensehend

Ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy

20/11 32

Der nun folgende Brief befasst sich mit dem Orchestermaterial zu Händels Oratorium *Israel in Egypt*, das 1833 beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf unter Mendelssohns Leitung zur Aufführung kam. Auf die Anfrage des Festkomitees aus Düsseldorf⁴ vom 7. März 1833 antwortete Mendelssohn am 16. März aus Berlin: „[...] Wegen der Partitur und Orchesterstimmen von Israel in Egypten habe ich bei der Singakademie angefragt und es ist mir versprochen worden, mir dieselben für das Musikfest mitzugeben; nur wünscht man zu wissen wie lange die Stimmen dort gebraucht würden und wie bald sie wieder hier sein könnten. Wenn Sie also die Güte hätten, mir nur einige Zeilen an die Vorsteherschaft der Singakademie zuzusenden, in denen Sie sagen, binnen welcher Zeit die Musikalien zurück erfolgen sollen, so werde ich ihnen dieselben dann sogleich überschicken können oder selbst mitbringen. [...]“⁵ Anfang April, kurz vor seiner Abreise nach Düsseldorf, schrieb Mendelssohn diesbezüglich an Runghagen:

3. Mendelssohn an Carl Friedrich Runghagen in Berlin

Berlin, Montag, den 8. April 1833

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Ich erhalte soeben den Auftrag Sie im Namen des Rheinischen Musikvereins zu ersuchen, die Orchesterstimmen welche Sie so gütig waren, dahin schicken zu wollen, sobald als möglich abzusenden, damit

4 GB-Ob M.D.M. d. 28, fol. 82, vgl. Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, S. 67.

5 Brief vom 16. März 1833, D-DÜhh, zitiert nach Großmann-Vendrey, S. 68.

dieselben, wenn es sein kann, bis zum 18ten in Düsseldorf wären. Dürft ich Sie nun bitten, mich wissen zu lassen, ob Sie diesen Wunsch erfüllen können u. wann Sie das Packet dahin abgehn lassen wollen?

Mit vollkommner Hochachtung

ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy.

8/4 33

Im Notenarchiv des Städtischen Musikvereins Düsseldorf hat sich kein vollständiger Satz des Orchestermaterials zu Händels Oratorium erhalten.⁶

In den zwei folgenden Briefen kommt Mendelssohns Oratorium *Paulus* op. 36 zur Sprache. Der erste Brief⁷ bezieht sich auf eine Aufführung des Oratoriums durch die Sing-Akademie zu Berlin unter der Leitung von Rungenhagen am 18. Januar 1838.⁸ Im zweiten Brief, verfasst am 31. August 1841, fragt Mendelssohn nach spezifischem Orchestermaterial zu seinem *Paulus*.

4. Mendelssohn an Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin

Leipzig, Donnerstag, den 18. Januar 1838

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Ich danke Ihnen vielmal für die freundlichen Aeüßerungen über meinen Paulus, welche Ihr geehrtes Schreiben vom 13ten Jan. enthält. Es ist mir die größte Freude zu erfahren, daß sich gerade dieses Werk der Theilnahme rühmen kann, die mir von allen die liebste ist, nämlich die der Musiker, deren Urtheil ich verehere, und ich kann daran sehen, daß mir manches darin besser gelungen ist, als ich selbst im Anfang dachte. Aber freilich bedarf mein Oratorium einer sehr sorgfältigen Ausführung, die Licht u. Schatten doppelt hervortreten macht, hin u. wieder die Mängel verdeckt, u. des Ganzen Eindruck erst harmonisch abrundet – Sie sagen mir in Ihrem Briefe, daß Sie auf eine solche bedacht gewesen sind, und so habe ich Ihnen auch dafür sehr vielen Dank zu sagen; bei den großartigen Mitteln, welche Ihnen in Berlin zu Gebot stehen kann das Gelingen der Aufführung dann gewiß nicht bezweifelt werden, u. es bleibt mir nur zu bedauern, daß es mir unmöglich war ihr selbst beizuwohnen u. daß ich den Genuß, der mir gewiß dadurch geworden wäre, verlieren mußte.

Mit vollkommner Hochachtung

ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Leipzig d. 18ten Januar
1838.

6 Vgl. Susanne Cramer, *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801–1929). Katalog*, Stuttgart und Weimar 1996.

7 Mendelssohns Antwort auf einen Brief Rungenhagens vom 13. Januar 1838, GB-Ob M.D.M. d. 33, fol. 13.

8 Anders als oftmals zu lesen, war dies nicht die Berliner Erstaufführung des Oratoriums. Bereits am 13. September 1837 wurde Mendelssohns *Paulus* unter Julius Schneider in der Berliner Garnisonskirche zu Gunsten der Klein-Kinder-Bewahr-Anstalten aufgeführt, vgl. *AmZ* 39 (1837), Sp. 705 f.

5. Mendelssohn an Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin

Berlin, Dienstag, den 5. Januar 1841

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Anbei übersende ich Ihnen, ein Schreiben an die Vorsteherschaft der Sing-Akademie, welches ich Sie an dieselbe gefälligst zu befördern bitte.

Zugleich erlaube ich mir Sie zu fragen, ob Sie vielleicht von meinem Paulus solche Baß (Orchester) Stimmen besitzen, in welchen Cello u. Contrabaß zusammengeschrieben sind? In den gedruckten sind sie separat. – Wäre das der Fall, so würde ich Ihnen sehr dankbar sein wenn Sie mir diese Baßstimmen durch Ueberbringer zuschicken u. auf einige Tage leihen wollten.

Hochachtungsvoll

ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin d. 5ten Jan.
1841.

Die übrigen Briefe an Rungenhagen enthalten wieder Bitten und Dankesworte.

6. Mendelssohn an Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin

Berlin, Dienstag, den 31. August 1841

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Ich erlaube mir Sie zu der heut Abend Statt findenden Versammlung der Sing-Akademie um eine Einlaßcarte für meine Frau und mich ergebenst zu bitten.

Mit vollkommener Hochachtung

ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin d. 31 Aug.
1841.

7. Mendelssohn an Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin

Berlin, Montag, den 6. September 1841

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Abermals erlaube ich mir eine Bitte in Betreff der morgenden Versammlung der Sing-Akademie. Es ist ein Director der Englischen Musik Akademie, Mr. Hamilton hier, der für sich u seinen Reisegefährten eine Einlaßcarte wünscht, weil er um die musikalischen Merkwürdigkeiten Berlins zu kennen hergekommen ist. Wollten Sie den Wunsch dieses ausgezeichneten Mannes erfüllen, u. ihm durch den Ueberbringer 2 Carten zu kommen lassen so verbinden Sie dadurch aufs neue

Ihren ergebenen
Felix Mendelssohn Bartholdy[.]

Berlin d. 6ten Sept.
1841.

8. Mendelssohn an Carl Friedrich Runghagen in Berlin

Berlin, Dienstag, den 30. November 1841

Hochgeehrtester Herr Musikdirector

Als ich gestern Abend nach Berlin zurückkehrte empfang ich Ihre freundlichen Zeilen und beeile mich Ihnen dafür meinen besten Dank zu sagen. Das erste Ihrer Concerte hat nun schon leider während meiner Abwesenheit Statt gefunden, doch hoffe ich gewiß, die nächstfolgenden nicht zu versäumen und Ihnen alsdann auch mündlich meinen Dank auszusprechen und die vollkommne Hochachtung mit welcher ich bin

Ew. Wohlgeboren

ergebenster
Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin d. 30st. Nov
1841.

Bei dem erwähnten Konzert handelt es sich vermutlich um das Händel'sche Oratorium *Joseph*, das die Sing-Akademie am 25. November aufgeführt hatte.⁹ Ein weiteres Konzert der Sing-Akademie in dieser Saison brachte dann am 10. Januar 1842 erneut Mendelssohns *Paulus* zur Aufführung, bei welcher der Komponist persönlich die Leitung übernahm.¹⁰

Mendelssohn war im November 1841 für einige Konzerte vorübergehend in Leipzig. Seinen Wohnsitz hatte er bereits im Juli des Jahres nach Berlin verlegt, um dem Ruf des preußischen Königs zu folgen. Seine Ernennung zum Kapellmeister und preußischen Generalmusikdirector ist eng verbunden mit der Reorganisation des Königlichen Domchors in den Jahren 1842 und 1843. Damit in Verbindung stehende Vorgänge wurden beim preußischen Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten in mehreren einzelnen Akten erfasst. So findet sich unter jenen auch Mendelssohns Berufungsakte.¹¹ Diese Akte enthält u. a. zwei Briefe Mendelssohns an König Friedrich Wilhelm IV. Der erste Brief an den König vom 30. Juli 1841 wurde in diese Akte eingeordnet, da sie unterm 4. August 1841 an den Staatsminister Johann Albrecht Friedrich Eichhorn weitergeleitet worden war. Beim zweiten Brief vom 28. Oktober 1842 handelt es sich um eine autographe Abschrift, die Mendelssohn mit einem Begleitschreiben direkt an den Minister Eichhorn sandte.

Zwei nicht adressierte Briefe Mendelssohns vom 12. April 1842¹² und vom 6. November 1842, die sich in den Akten des Ministeriums befinden, gingen wohl nicht, wie bislang angenommen, an den Geheimrat Ludwig von Massow. Mendelssohn schreibt als Anrede lediglich „Herr Geheimer Rath“, wohingegen er in Briefen an von Massow, wie auch in Schreiben an Graf Wilhelm von Redern und Minister Eichhorn stets die Anrede „Ew.

9 Vgl. *AmZ* 44 (1842), Sp. 65.

10 Ebd., Sp. 233 f.

11 D-Bga I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 4 Abt. XV Nr. 164. Die Akte wurde erst 2004 wiedergefunden. Siehe dazu Thomas Ertelt und Jürgen Kloosterhuis, „Vorstellung eines wunderlichen jungen Mannes. Die Akte Mendelssohn“, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 40 (2003), S. 277–302, sowie Wolfgang Dinglinger, „Acta betreffend: Die Berufung des Componisten Dr. Felix Mendelssohn Bartholdi nach Berlin. Briefe von und an Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn-Studien* 14 (2005), S. 189–219.

12 Dieses Schreiben wurde durch eine beglaubigte Abschrift vom März 1914 ersetzt.

Exzellenz“ verwendet.¹³ Auch ist nicht ersichtlich, warum Briefe an von Massow in Akten des Kultusministeriums hätten eingeordnet werden sollen; eher ist anzunehmen, dass diese Briefe an den Geheimrat Karl Wilhelm Christian Kortüm¹⁴ gingen, der im Ministerium diese Vorgänge betreute.

Im geheimen Zivilkabinett des Königs wurden ebenfalls Akten angelegt, die sich auf den Königlichen Domchor beziehen; schließlich war der König die oberste Instanz des Chores. Der erste Band dieser Akten enthält Dokumente der Jahre 1838 bis 1853 und trägt den Titel „Acta / betr. / das Musik-Institut der Hof- und Domkirche / zu Berlin (Domchor).“¹⁵ Das Original des bereits oben erwähnten Schreibens von Mendelssohn an den König, das bisher nur in autographen Abschriften bekannt war,¹⁶ befindet sich in dieser Akte. Dieser Brief an den König, der hier nun folgt, birgt gegenüber den bekannten Abschriften keine Neuigkeiten, abgesehen von leichten Abweichungen bei gewissen Formulierungen. Bemerkenswert allerdings ist, dass der Brief einen Tag früher datiert als die Abschrift aus der Berufungs-Akte des Ministeriums.

9. Mendelssohn an Friedrich Wilhelm IV. in Berlin¹⁷

Berlin, Donnerstag, den 27. Oktober 1842

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!
Allernädigster König und Herr!

Ew. Königliche Majestät

haben in den unvergeßlichen Worten, welche Ew. Majestät an mich zu richten geruhten, eine so reiche Thätigkeit mir hier in Aussicht gestellt, und zugleich ein so ehrenvolles, so beglückendes Zutrauen mir ausgesprochen, daß ich den festen Entschluß gefaßt habe, meine Kräfte und Fähigkeiten, so lang ich lebe dem Dienste Ew. Königlichen Majestät zu weihen.

Ew. Majestät geruhten mir zu eröffnen, daß es die Absicht sei zu den schon bestehenden Königlichen Kirchenchören eine Anzahl tüchtiger Sänger hinzuzufügen, die für diese Chöre, sowie für die sich später etwa daran schließenden Gesangsliebhaber einen Kern bilden, und zum Anhaltspunct und Muster dienen solle, und durch welche die Kirchenmusik nach und nach zu erheben, zu veredeln und größerer Entwicklung entgegenzuführen sei. Um ferner den Gesang der Gemeinde auch durch Instrumente unterstützen zu können, woraus eine der schönsten, feierlichsten Wirkungen entsteht, wie Ew. Majestät sich namentlich von der Jubelfeier in der Nikolaikirche her erinnerten, solle eine kleine Anzahl Instrumentalisten (wahrscheinlich von den Mitgliedern des Königlichen Orchesters) ebenfalls als ein Kern für spätere, größere Aufführungen von Oratorien &c., verpflichtet werden. Die Leitung eines auf solche Weise zu bildenden Musikerchores (einer ächten Königlichen Kapelle) erklärten Ew. Majestät mir dann anvertrauen, bis zu deren Organisation mir aber in Hinsicht meines Aufenthaltes vollkommene Freiheit gewähren zu wollen. Alle meine Wünsche für eine öffentliche musikalische Thätigkeit würden durch die Ausführung dieses Planes aufs herrlichste erfüllt, ich würde nie aufhören Ew. Majestät dankbar dafür zu sein, und zweifle nicht, daß die Organisation eines solchen Institutes ohne erhebliche Schwierigkeiten hier zu bewerkstelligen sein wird. Doch würde ich Ew. Majestät unterthänigst bitten diese Organisation nicht mir persönlich zu übertragen, sondern mir nur zu erlauben mit meiner Meinung und meinem Rath

13 Vgl. z. B. den Brief an Ludwig von Massow vom 21. Mai 1843, abgedruckt bei Richard Scheumann, „Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchors zu Berlin“, in: *Mk.* 8 (1908/1909), S. 259–270, hier: S. 260.

14 Karl Wilhelm Christian Kortüm (1787–1859), Geheimer Regierungsrat. Fast alle Schriftstücke in der Akte wurden von Kortüm gegengezeichnet.

15 D-Bga I. HA Rep. 89 Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 23260.

16 Abschriften: D-Bga I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Ve Sekt. 4 Abt. XV Nr. 164; S-Smf Sig. 2578.

17 D-Bga I. HA Rep. 89 Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 23260, fol. 22–23.

dabei mitzuwirken, wozu ich jederzeit aufs freudigste bereit sein werde. Bis nun also (um mich des eignen Ausdrucks Ew. Majestät zu bedienen) ein solches Instrument fertig wäre, auf welchem ich nachher zu spielen haben soll, würde ich von der Freiheit gebrauch machen dürfen, welche E. Majestät mir so gnädig bewilligten, und würde zunächst zur Direction der Abonnement-Concerte nach Leipzig zurückzukehren wünschen. Die Aufträge, welche Ew. Majestät mir zu Compositionen zu ertheilen geruhen werde ich dort mit der größten Liebe, nach meinen besten Kräften ausführen. Zugleich erbitte ich mir von Ew. Königlichen Majestät die Erlaubniß, da ich bis zur Organisation jenes Institutes zu keiner öffentlichen hiesigen Thätigkeit verpflichtet sein und völlige Freiheit genießen soll, auf die Hälfte des mir früher bewilligten Gehaltes Verzicht leisten zu dürfen, so lange ich diese Freiheit in Anspruch nehme.

Indem ich nochmals meinen innigsten Dank für alle Gnade ausspreche, welche Ew. Majestät mir in so vollem, reichlichen Maaße erwiesen haben ersterbe ich

Ew. Königlichen Majestät

unterthänigster

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin den 27ten October
1842.

Diesem Brief an den König liegt noch ein Begleitschreiben bei. In aller Regel las der König die an ihn gerichteten Briefe nicht selber. Die schriftlich vorgebrachten Anliegen wurden üblicherweise mündlich von einem Geheimrat des Zivilkabinetts vorgetragen. So schien es Mendelssohn wohl geboten, den sogenannten „vortragenden Rat“ – in diesem Fall wohl Kabinettsrat Karl Christian Müller¹⁸ – noch einmal gesondert auf einzelne Punkte hinzuweisen.

10. Mendelssohn an Karl Christian Müller(?) in Berlin¹⁹

Berlin, Freitag, den 28. Oktober 1842

Ew. Hochwohlgeboren

erlaube ich mir beiliegend den Brief an Sr. Majestät den König zu übersenden, welchen Sie, wie Sie mir sagten, morgen dem Könige vorzulegen die Güte haben wollten.

Zugleich erlaube ich mir noch einen Punct hervorzuheben, den einzigen welcher in unserm heutigen Gespräche übergangen und der auch, wie ich glaube, nicht deutlich genug in meinem Briefe an den König ausgesprochen ist; der nämlich, daß es die beiden Institute (nämlich des der Chorsänger und des der Instrumentalisten) zusammen sind, nicht eines derselben allein, wodurch meine Wünsche vollständig erfüllt sein würden[.]

Es möchten sich dem einen vorzugsweise Schwierigkeiten entgegenzustellen scheinen, und daher dann vielleicht der Gedanke entstehen, nur mit dem einen hervorzutreten, und das andre vor der Hand auf sich beruhen zu lassen. Dadurch würde aber nach meiner Meinung der schöne Plan des Königs nicht erfüllt, und dies ist es worauf ich besondern Werth legen würde.

Verzeihen Sie mir die nochmalige Belästigung mit den Details dieser Angelegenheit und genehmigen Sie vollkommenste Hochachtung mit welcher ich die Ehre habe zu sein

Ew. Hochwohlgeboren

ergebenster
Felix Mendelssohn Bartholdy.

Berlin d. 28 October
1842.

18 Karl Christian Müller (1773–1849), Geheimer Kabinettsrat, zu jener Zeit Chef der zweiten Abteilung des Zivilkabinetts.

19 Unveröffentlichter, nicht adressierter Brief, D-Bga I. HA Rep. 89 Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 23260 fol. 21.

Zuletzt noch ein Schreiben Mendelssohns, das in Abschrift ebenfalls im Geheimen Staatsarchiv verwahrt wird. Es findet sich als Beifügung eines Schreibens Conrad Löfflers vom 12. Dezember 1843 an den König.²⁰ Darin bittet dieser um Erlaubnis zur Dedikation seiner „Ouverture über die russische Volkshymne“, welche im Manuskript ursprünglich beilag.²¹ Die Ouvertüre war den Ausführungen des Komponisten nach „im Saale des Königlichen Schauspielhauses zu Potsdam am 30ten November d. J. [1843]“ aufgeführt worden und erfreute sich eines „allgemeinen Beifalls“. Er verwies dabei auf „das in Abschrift ehrfurchtsvoll beigefügte Gutachten des Herrn General-Musik-Directors Ritters Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy“, dessen Original er „zur Zeit nicht in Händen habe.“ Der König nahm die Zueignung an. Der Entwurf des Antwortschreibens vom 2. Januar 1844 ist oben auf besagtem Brief vermerkt.

Löffler selbst hatte wenige Wochen zuvor eine Anfrage an Mendelssohn gerichtet,²² die zusammen mit einem weiteren Schreiben Löfflers²³ in den sogenannten *Green Books* verwahrt wird. Er korrespondierte gelegentlich auch mit Richard Wagner und Giacomo Meyerbeer. Das besagte Gutachten von Mendelssohn lautet:²⁴

Abschrift.

Daß mir mehrere der neusten Compositionen des Herrn Conrad Löffler, namentlich eine Ouverture über die russische Volkshymne, eine andre zu Nôtre dame de Paris, ein Streichquartett, einige Hefte Lieder und der Klavierauszug eines Singspiels bekannt sind, daß diese Werke überall von dem großen Fleiß und Eifer und von den schätzbaren Kenntnissen des Verfassers zeugen, daß besonders aus der Instrumentierung der Ouverturen genaue Bekanntschaft mit der Natur und der Wirkung der Blasinstrumente und Vertrautheit mit den Orchestereffecten hervorgeht, bescheinige ich hiermit nach bester Überzeugung,

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Leipzig, den 31 Oktober.
1843.

Löffler ging 1845 nach Wien, trat dort u. a. als „ein Schüler Mendelssohn's“²⁵ auf und schrieb als Korrespondent für die Berliner musikalische Zeitung. Er wurde schließlich als musikalischer Scharlatan und Hochstapler enttarnt, der wohl nie ein eigenes Werk verfasst hatte, und ging nach Amerika.²⁶ Bis das Original des Mendelssohn'schen Gutachtens auftaucht, muss daher dessen Authentizität in Zweifel gezogen werden.

20 D-Bga I. HA Rep. 89 Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20953 fol. 207–208. Die Lebensdaten von Conrad Löffler sind nicht zu ermitteln.

21 Der Standort des Manuskripts ist unbekannt. Es wird nicht in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt und befand sich auch nicht im Schlossarchiv, vgl. Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895.

22 Unveröffentlichter Brief von Conrad Löffler vom 28. Oktober 1843, GB-Ob M.D.M. d. 49, fol. 251.

23 Unveröffentlichter Brief von Conrad Löffler vom 3. Mai 1846, GB-Ob M.D.M. d. 44, fol. 160.

24 Abschrift eines unveröffentlichten Zeugnisses für Conrad Löffler, D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20953 fol. 206r.

25 *Die Gegenwart* 1 (1845), S. 184.

26 Vgl. Georg Richard Kruse, „August Conradi. Ein Gedenkblatt“, in: *Mk.* 48 (1913), S. 4–13.

Besprechungen

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008. Hrsg. von Christian UTZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 692 S., Abb., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart. Band 4.)

Der umfangreiche Tagungsbericht dokumentiert den Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz vom Oktober 2008. *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach* war das Thema. Vor allem zwei Deutungsmöglichkeiten öffnet diese Überschrift: Musiktheorie kann in interdisziplinäre Zusammenhänge eingefügt und ihre Anschlussfähigkeit überprüft, aber auch per se als Interdisziplinarität verstanden werden. Dazu stellt das Buch 45 Beiträge zusammen (28 deutsch, 17 englischsprachige), verbunden mit der Dokumentation einer Podiumsdiskussion und dem Vorwort des Herausgebers. Die Gliederung in sechs Bereiche folgt den Sektionsüberschriften des Kongresses: „Grenzen und Potentiale der Rezeption historischer Musiktheorie“, „Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens“, „Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis“, „Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess“, „Musik als ‚System‘ vs. Musik als ‚Kultur‘ – Musiktheorie und Ethnomusikologie“ und „Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen/Divergenzen“. Mit besonderer Neugier liest man das Vorwort, um seinen Begriff von Interdisziplinarität zu erfahren. Dass sich der Band in den „offenen und interaktiven Theoriebegriff“ der Schriftenreihe einfüge, „der Musiktheorie als multiperspektivische wissenschaftliche Disziplin in den Spannungsfeldern Theorie/Praxis, Kunst/Wissenschaft und Historik/Systematik auffasst“ (S. 9), ist allerdings eine sehr allgemeine Aussage. Die folgenden Gedanken vertiefen das auch nicht so gründlich, wie man es aufgrund

von Theoriediskussionen der letzten Jahre erwarten würde. Zudem werden einige Sachverhalte verkürzt; von „einer naturwissenschaftlich und mathematisch bestimmten music theory im englischsprachigen Raum“ zu sprechen (S. 10), scheint mir nicht auszureichen – immerhin sind auch dort kulturelle Deutungen und vor allem die Geschichte der Musiktheorie seit langem zentrale Gegenstände der Untersuchung. So bleibt das kurze Vorwort zwar opak, schürt aber doch die Erwartungen an eine „einzigartige Standortbestimmung des Fachs Musiktheorie“, die der Band bietet (S. 9).

Der übergreifend und außerhalb der Sektionsgliederung platzierte Beitrag von Clemens Kühn („Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie“) trägt ein solches Konzept nach. Abermals jedoch sucht man eine Auseinandersetzung mit der Interdisziplinaritätstheorie der Kulturwissenschaften vergebens. Stattdessen wird Fritjof Capras *The Tao of Physics* von 1975 als „unerwarteter Zuspruch [...] aus einem fachfremden Bereich“ herangezogen. Danach finden sich mehrmals Plädoyers für disziplinäre Grenzen. Folgerichtig endet der Artikel in der Warnung vor einer Gefahr, „musiktheoretische Fragestellungen zu überdehnen und Grenzen des Faches aufzuweichen“: „Musiktheorie darf sich nicht als Gemischtwarenladen verramschen“ (S. 27). Immerhin ist das ein deutlich formulierter, sicher auch provokativ zugespitzter Standpunkt, der durchaus diskutierenswert erscheint. Allerdings zeigen viele Beiträge des Bandes, welche Attraktivität Grenzüberschreitungen dann doch bieten. Johannes Menke denkt über „Implizite Theorie“ nach und fragt nach der Interpretation historischer Quellen. Er möchte eine „oberflächenorientierte“ Theorie (S. 34) rekonstruieren und Verfahrensweisen für „handwerkliches Know-How“ (S. 38) lernen: ein Ansatz, der schon mehrmals als eine Art experimentelle Archäologie gesehen wurde. Ludwig Holtmeier („Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts“) verbindet musiktheoriegeschichtliche mit soziologischen Fragen und versteht

Harmonielehre im Kontext von Bürgerlichkeit – eine Art ‚social turn‘. Sehr ergiebig ist auch die zweite Sektion, in der beispielsweise Musiktheorie als Diskursgeschichte gelesen wird (Berthold Höckner), Verbindungen zu Newtons Optik erforscht (Bella Brover-Lubovsky) oder Konzepte von Gestik und Körperlichkeit auf dieses Fach übertragen werden (Deniz Peters). Nicholas Cook stellt am Beginn des dritten Abschnitts Schubert-Interpretationen von Eugen d’Albert und Heinrich Schenker gegenüber und fragt nach der Grenzüberschreitung zwischen Analyse und Ausführung, George Papageorgiou greift die zuvor gestellte Frage der Körperlichkeit auf, Markus Neuwirths detaillierte Studie zu auführungspraktischen Implikationen metrischer Analysen gilt dem Finale von Beethovens op. 31,2. An versteckter Stelle steht am Beginn der Dokumentation einer Podiumsdiskussion zu „Denken und Hören in der Musik der Gegenwart“ in der vierten Sektion doch noch eine Klärung von Interdisziplinaritätsbegriffen, die der Philosoph Andreas Dorschel als Auftakt des Gesprächs konzise umreißt. Die Kapitel zur Ethnomusikologie (mit nur vier Beiträgen, unter denen derjenige von Dieter Mack aus der Perspektive eines Komponisten einen faszinierenden interkulturellen Blick auf balinesische Musik wirft) und zur Systematischen Musikwissenschaft (wiederrum mehrmals mit methodologischen Fragen, gleich eingangs bei Helga de la Motte-Haber schließen den opulenten Band ab.

Der Kongressbericht legt eine Sammlung von Beiträgen vor, die das Phänomen von Interdisziplinarität der Musiktheorie grundsätzlich kontrovers auffassen. Als systematische Diskussion von Musiktheorie als interdisziplinärem Fach krankt er bisweilen zwar am Mangel von Theorie, als Fundgrube ist das Buch dank vieler ausgezeichneten Artikel dagegen sehr gelungen. Es wäre sicherlich wünschenswert, dass die hier begonnene Diskussion nicht mehr abreißt – sowohl eingedenk der kritischen Stimmen als auch im Interesse einer schärferen Profilierung von Anschlussmöglichkeiten für die Kulturwissenschaften. (November 2011) Christoph Hust

JÜRGEN OBERSCHMIDT: *Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik.* Augsburg: Wißner-Verlag 2011, 374 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 98.)

In seiner Dissertation rückt der Autor ein Problemgebiet in den Fokus, welches angesichts des aktuellen ‚Musizierbooms‘ innerhalb der musikpädagogischen Forschung in letzter Zeit ein wenig an den Rand gedrängt wurde: Form und Funktion des *Sprechens über Musik*. Ein Themenfeld mit einer derartig gewichtigen und langen Tradition zu beackern, zeugt von Mut, da es den Autor vor die Herausforderung stellt, das Feld nicht bloß umzupflügen, sondern neue Erkenntnisse hervorzu- bringen und diese vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) für die Musikpädagogik nachhaltig fruchtbar zu machen. Insgesamt ist dem Autor dies in eindrucksvoller Weise gelungen. Mit dem Blick auf die Metapher untersucht er zwar kein neues, sondern ein in einer jahrtausendlangen philosophischen Tradition verankertes Phänomen, kann diesem jedoch erhellende Facetten abgewinnen.

So wird die auf Aristoteles zurückgehende Vorstellung, die Metapher sei ein bloßer „Schmuck“ mit dem „Ruf des Unseriösen“ (S. 26), „Füllmaterial“ (S. 87), welches immer dann eingesetzt wird, wenn die richtigen Worte fehlen, zurückgewiesen und stattdessen die Metapher als „Ausdruck eines sprachschöpfenden, kreativen Aktes“ (S. 250) konzeptualisiert. Textdokumente aus Unterrichtssituationen, wie beispielsweise Hausaufgaben, Klausuren oder dokumentierte Unterrichtsgespräche ausgewählter Schülerinnen und Schüler, flankieren dabei die theoretischen Erörterungen in anschaulicher Weise. Durch die vor dem Hintergrund der kognitiven Metaphertheorie entwickelte Fundierung erfährt die Metapher eine Aufwertung, da sie nicht länger als eine (defizitäre) Vorform des Verstehens aufgefasst wird, sondern durch ihren „Überschuss an Anschaulichkeit“ (S. 250) eine kognitive Leistung mit eigener Klugheit darstellt, die Reflexionsprozesse in Gang setzen

und fachwissenschaftliche Begriffe nicht substituieren, sondern anreichern oder gar ermöglichen kann.

Dieser neue Ansatz bereichert allerdings nicht lediglich die Musikpädagogik, da die Erkenntnisse des Verfassers auch in musikwissenschaftlicher Perspektivierung von erheblicher Relevanz und großem Nutzen sind. Mit der Nobilitierung metaphorischen Sprechens über Musik wird der sich mitunter immer noch hartnäckig haltenden Vorstellung, der Rekurs auf außermusikalische Assoziationen beim Sprechen über Musik sei unangemessen bzw. allerhöchstens als Vorstufe anzusehen, zu Leibe gerückt. Stattdessen postuliert der Verfasser einen „metaphorischen Prozess“ (Kapitel 4), welcher bei den individuellen Äußerungen der Menschen, die sich mit Musik beschäftigen, ansetzt. Der die Kunst umwehende Nimbus des „Unsagbaren“ wird somit zu Gunsten eines Plädoyers für mehr Mut zu sprachlichen Äußerungen seitens der Rezipienten abgelegt, ohne jedoch in die Falle semiotischer Verengungen im Sinne einer linearen Übersetzbarkeit von Musik in Sprache zu geraten. Dabei wird die auf Hans Heinrich Eggebrechts Verstehenskonzept basierende berühmte Maxime „Vom Sinn zum Gehalt“ in der Chronologie „Zuerst Beschreibung der Form, dann Deutung des Gehalts“ ausgehebelt bzw. umgekehrt: Metaphern initiieren einen Verstehensprozess, sollten aber in einem zweiten Schritt ausgestaltet bzw. verdichtet und in einem letzten Schritt an den musikalischen Gegenstand angebunden werden. So ließe sich einer drohenden Beliebigkeit von Bedeutungszuweisungen ebenso wie einer Pauschalisierung von Äußerungen vorbeugen.

Der Zugang zum Musikverstehen über Metaphern wird vom Autor allerdings als Prinzip „gesetzt“; nonverbale Möglichkeiten des Musikverstehens werden nur am Rande gestreift. Auch die Methodik der Auswertung der Textdokumente ist nicht ganz eindeutig; der wissenschaftliche Horizont der Ausführungen schwankt zwischen Hermeneutik und Konstruktivismus. Des Weiteren finden sich im Text einige Wiederholungen, und die unzähligen

Zitate und Annotationen erschweren den Lesefluss.

Der Autor nimmt den Leser tatsächlich mit auf eine Reise durch ein hin und wieder „zerklüftetes Gelände“ (vgl. Kapitel 1.2), welche ihm aber einigen Gewinn bringt und ihn – nicht zuletzt durch den an vielen Stellen selbst von Metaphern durchsetzten Sprachstil – immer wieder zu Höhen ästhetischen Lesegenusses führt.

(September 2011)

Martina Krause

Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld. Hrsg. von Jens HAUSTEIN und Franz KÖRNDLE unter Mitwirkung von Wolfgang BECK und Christoph FASBENDER. Berlin/New York: De Gruyter 2010. X, 287 S., Abb., Nbsp.

Die *Jenaer Liederhandschrift* (J) gehört mit 91 Melodien in Quadratnotation zu Sangsprüchen, Liedern und Leichs zu den wichtigsten Zeugen der einstimmigen mittelalterlichen deutschen Liedkunst. Nachdem der Codex 2007 restauriert und online zugänglich gemacht wurde, versammelt der anzusehende Band die Ergebnisse einer germanistisch-musikwissenschaftlichen Tagung zum Abschluss der Restaurierung. Vorbildlich ist die Internetpräsenz (<http://www.urmel-dl.de/Projekt/JenaerLiederhandschrift.html>): Die Qualität der Aufnahmen ist hervorragend, man kann direkt zu einzelnen Seiten springen, es sind nicht nur die Nummern der Aufnahmen angegeben, sondern auch die in der Forschung verwendeten Foliozahlen. Überdies ist den Digitalisaten eine Startseite vorgeschaltet, die zu zahlreichen weiteren Informationen führt, darunter auch Digitalisaten von zwölf mit J in kodikologischem, paläographischem oder inhaltlichem Zusammenhang stehenden Fragmenten samt detaillierten Beschreibungen. Wünschenswert bleibt nur die eine oder andere Ergänzung: Das genaue Lagenschema im Tagungsband sollte online zugänglich sein, Listen mit Tonautoren und Tönen in der Reihenfolge des Codex und in al-

phabetischer Folge wären bei der Arbeit mit dem Online-Faksimile ebenfalls hilfreich.

Die Mehrzahl der Beiträge des Bandes befasst sich mit Entstehung, Lokalisierung und Konzeption der Handschrift, drei Beiträge betreffen ihre jüngere Geschichte. Musikwissenschaftlichen Leserinnen und Lesern ermöglichen vier Beiträge den Einstieg in die germanistische Forschung. Luise Czajkowski informiert über die Schreibsprache, Klaus Klein erörtert die Zusammenhänge zwischen zwölf Handschriftenfragmenten und J. Gisela Kornrumpf gibt einen Überblick über Textbestand, Einrichtungscharakteristika und Schreiberhände, präsentiert einen Abriss der Forschungsgeschichte und befasst sich mit dem Verhältnis der Randnachträge zum Grundstock. Die Nachträge ordnen sich der Konzeption des Grundstocks unter und zeigen, dass es eine größere Anzahl an Zusatzquellen gegeben haben muss, aus denen wahrscheinlich nicht alles Aufnahme in J fand. Die Lied- und Sangspruchtradierung im nordöstlichen deutschen Sprachgebiet dürfte dichter gewesen sein, als sie sich durch J darstellt. Johannes Rettelbach vergleicht die Bauformen der Töne von J mit denen der rund 120 Jahre jüngeren Kolmarer Liederhandschrift. Im Vergleich erweist sich J als „eigene, unverwechselbare Individualität“ (S. 97) in der Formengeschichte des deutschen Liedes. Die Beiträge von Rettelbach und Kornrumpf zeigen, dass die Literatur- und Musikgeschichtsschreibung die großen Sammelhandschriften nur bedingt als repräsentativ ansehen darf. Das Bild, das sie vermitteln, ist durch spezifische Sammelinteressen bedingt und sollte soweit möglich anhand der Streuüberlieferung und kleineren Sammlungen überprüft werden.

Zwei der drei musikhistorischen Beiträge befassen sich mit Fragen der Notation. Oliver Huck setzt sich anhand der Parallelüberlieferung einiger Melodien mit Robert Lugs These auseinander, die Notation der Haupthand von J bringe eine Feinrhythmik innerhalb der Melismen zum Ausdruck. Sein Vergleich zeigt, dass weder eine Grob- noch eine Feinrhythmik festgehalten wird, und ermöglicht Aussagen über die Gestalt der Vorlagen. Aufgrund

dieser Resultate und seiner Überlegungen zu den epistemologischen Problemen im Umgang mit mittelalterlicher Musik plädiert Huck dafür, Editionen nicht als „Aufführungspartituren“ (S. 112) zu konzipieren, sondern so zu gestalten, dass Musikern wie Germanisten die Auseinandersetzung mit der Spezifik der Notation ermöglicht wird. Franz Körndle geht auf das Basler Fragment ein, das in Einrichtung und Melodie nahezu identisch mit J ist, wobei es aber Hufnagelnotation verwendet. Eine gemeinsame Vorlage dürfte in Quadratnotation aufgezeichnet gewesen sein. Für den in J verwendeten Climacus aus drei treppenförmigen Quadraten kann Körndle Choralhandschriften zisterziensischer Provenienz beibringen, was bei der weiteren Suche nach dem Skriptorium von J hilfreich sein kann. Um diesem näher zu kommen, weist Körndle auf mögliche Vorbilder unter liturgischen Büchern für die zweispaltige Einrichtung hin: Plenar-Missalien aus nord- und westdeutschem Gebiet.

Lorenz Welker fragt nach der Funktion des Codex und sieht die von ihm und Christoph März aufgestellte Hypothese, das außergewöhnliche Format verdanke sich der Bestimmung zum Vortrag durch eine Sängergemeinschaft, nicht bestätigt. Die zum Vergleich ermittelten großen Gradualien und Antiphonare des 14. Jahrhunderts weisen ein deutlich kleineres Format auf (ca. 47x32 cm), was zum Singen aus einem Codex genügt hätte. So erwägt er erneut Repräsentation als Zweckbestimmung: J könnte ein Geschenk König Ludwigs IV. des Bayern oder seines Sohns Markgraf Ludwigs I. von Brandenburg an Rudolf von Sachsen-Wittenberg oder an Günther XXI. von Schwarzburg gewesen sein. Besitzerhypothesen entwickeln auch Jürgen Wolf und Christoph Fasbender. Wolf hält eine Entstehung im Umfeld des Hofes Rudolfs I. von Sachsen-Wittenberg für wahrscheinlich, während Fasbender die Schwarzburger als mögliche Besitzer sieht.

Für die Fragen nach Entstehung, Auftraggeber und Funktion kommen die Beiträge mit divergierenden Vorannahmen und unter Betrachtung unterschiedlicher Aspekte zu teils

sich ergänzenden, teils sich widersprechenden Hypothesen. Bis auf weiteres wird es wohl bei der Einschätzung bleiben müssen, dass J „um 1330 in Mitteldeutschland für einen Auftraggeber von hohem Rang“ (Startseite der Homepage) gefertigt wurde. Wenn sich auch die Einzelresultate nicht in allen Details zu einem Bild fügen, bieten sie gerade aufgrund der unterschiedlichen Vorgehensweisen neue Ansätze, mit denen sich J genauer im Kontext von Entstehungszeit und -raum verorten lässt. Insgesamt haben Autoren, Herausgeber und die Bibliothek mit der Einrichtung der Internetpräsenz ein Instrument geschaffen, das für weitere Forschung Grundlage und Ausgangspunkt sein wird. Über Kodikologisches und Paläographisches hinaus bieten die Ergebnisse des Bandes Impulse für die musik-, literatur- und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit volkssprachlicher musikalischer Lyrik im deutschen Sprachgebiet im 14. Jahrhundert.

(Januar 2011)

Stefan Rosmer

ISABEL KRAFT: Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744. Stuttgart: Steiner 2009. 348 S., Abb., CD, Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 64.)

Die musikhistorische Erforschung des 15. und 16. Jahrhunderts war und ist wesentlich auf die Mehrstimmigkeit gerichtet, selbst hinsichtlich der vermeintlichen ‚Kontexte‘ wie der Sozial- oder Institutionsgeschichte. Zweifellos hat das neuartige mehrstimmige musikalische Kunstwerk das Verhältnis des Menschen zur Musik auf fundamentale Weise verändert, auch und gerade dort, wo es von ganz anderen Bereichen als denen der Polyphonie geprägt war. Gleichwohl ist in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über lange Zeit vernachlässigt worden, dass diese Mehrstimmigkeit nur in Konkurrenz zu anderen musikalischen Praktiken existierte: zur Instrumentalmusik, zum begleiteten Sologesang, zur elaborierten Einstimmigkeit. Das Privileg der Aufzeichnung, also des dauerhaften Eingangs in ein musikalisch-kulturelles Gedäch-

nis blieb hingegen bis weit in das 16. Jahrhundert hinein der vokalen Mehrstimmigkeit vorbehalten, mit einem Anspruch erstaunlicher Ausschließlichkeit; allen anderen Bereichen hingegen war nur in meistens genau umschreibbaren Einzelfällen die Teilhabe an dieser Schriftlichkeit vergönnt. Die einzige Ausnahme bildet der einstimmige Choral, der auch im 15. und 16. Jahrhundert fortwährend neu komponiert und verändert wurde, dem allerdings, als entscheidende Abweichung, das Merkmal der Autorschaft grundsätzlich verweigert wurde. Über die Musikkultur jenseits der Mehrstimmigkeit, sogar (und vor allem) über den Choral, ist nach wie vor viel zu wenig bekannt, und dies ist nicht allein der komplexen Quellenlage geschuldet, sondern der viel zu engen Fokussierung des Forschungsinteresses auf schriftliche Polyphonie. Aber auch einstimmige Vokalmusik kann, wie zum Beispiel aus den Zeugnissen über Leonardo Giustinian erkennbar, einen expliziten Kunstanspruch tragen, obwohl ihr die Aufzeichnung verweigert wurde (sogar in den Texten, die erst nach seinem Tod fixiert worden sind).

In der Forschung ist nur gelegentlich (und folgenlos) für eine vorsichtig erweiterte Perspektive plädiert worden, so schon früh bei Manfred Bukofzer oder Theodore Karp, später bei David Fallows, jüngst auch bei Alejandro Planchart in seinen Studien zur *L'homme armé*-Melodie oder bei Rob Wegman, der daraus gleich einen pointierten Zweifel am Paradigma der Mehrstimmigkeit überhaupt gemacht hat. Die Bremer Dissertation von Isabel Kraft, mit einigen Jahren Verzögerung im Druck erschienen, setzt an dieser Problemlage an, da sie einer der wenigen Quellen einstimmiger Überlieferung um 1500 gewidmet ist. Die Handschrift F-Pn f. fr. 12744 hat zwar seit dem 19. Jahrhundert immer wieder Berücksichtigung in der Forschung gefunden, stets jedoch unter den verzerrten Prämissen des ‚Volkliedes‘ oder des negativen Korrelats zur Mehrstimmigkeit. Die Verfasserin hingegen will in ihrer Studie, wie sie schon in ihrem Vorwort darlegt, diese Vorurteile weitgehend abstreifen und einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf das Manuskript versuchen,

auch, um gleichsam einen unbelasteten phänomenologischen Befund zu erheben. Diese ‚dekontextualisierte‘ Herangehensweise mag neutralisierend-puristisch erscheinen, doch angesichts einer so instabilen Forschungslage hat sie zweifellos ihre Berechtigung.

Im Grunde handelt es sich hier um eine traditionelle Handschriftenuntersuchung, allerdings aus veränderter Blickrichtung, da es nicht um die Sicherung eines Bestandes, sondern um die Erschließung einer Lakune geht. Die Dissertation zerfällt in drei Hauptteile, eine ausführliche Untersuchung zur Provenienz, eine umfangreiche Beschreibung sowie einen Katalog, der gleichsam eine Art von ‚allusivem‘ Konkordanzverzeichnis aufweist, also ein komplex aufgeschlüsseltes Beziehungsgeflecht, das weit mehr als bloße Parallelüberlieferungen enthält. Eine ausgezeichnete CD mit Reproduktionen, Übertragungen, zahlreichen weiteren Listen und der Aufbereitung eines memorativen Traktats (F-Psg 2521, f. 96–99) rundet die Dokumentation ab.

Die Untersuchung von Isabel Kraft lässt keine Wünsche offen. Umrahmt von zwei grundsätzlichen Überlegungen zum Status der Einstimmigkeit stellt sie das Manuskript in einen übergreifenden Überlieferungskontext, wobei der tatsächlichen ‚Parallelhandschrift‘ F-Pn f. fr. 9346 (Manuscrit de Bayeux) eine fundamentale Rolle schon deswegen zukommt, weil es die einzige vergleichbare Quelle nur mit einstimmiger Musik ist. Die von Stephen Bonime 1975 aufgestellte These, das Manuskript habe mit Anne de Bretagne zu tun, erfährt keine Bestätigung, aber auch keine Widerlegung – was den Umgang mit der Quelle nochmals komplizierter macht. Denn in der ausgiebigen Beschreibung wird eine planmäßige, aufwendige Herstellung erkennbar (freilich vom subtilen optischen Erscheinungsbild auch naheliegend), die schließlich mit Techniken der *ars memoriae* in Verbindung gebracht wird. An diesem Punkt spitzen sich die Überlegungen zu, sie haben hier ihren Fokus. Denn die Isolation des Codex legt die Frage nach seiner Intention nahe, nach dem Stellenwert einer Praxis, die

eben keine solche ist, sondern lediglich einen Ausnahmezustand bezeichnet. Ähnliche Fälle wie die einhundert Jahre früher entstandene Handschrift GB-Lbl Add. 29987 provozieren vergleichbare, jedoch bisher nie systematisch erwogene Fragen nach der Bedeutung von Schriftlichkeit nicht als Regel-, sondern als isolierter Ausnahmefall, und zwar für das historische Bild der Musikkultur insgesamt. Bei aller Sorgfalt und Feinsinnigkeit der Argumentation kann man hier auch Bedenken haben, obwohl ein so überlegter, differenzierter Deutungsvorschlag im Umfeld eines weitgehenden Schweigens in der Forschung mehr als begrüßenswert ist.

Isabel Krafts Studie, formuliert in wohltuend unspektakulärer, nachdenklicher Diktion, ist ein gründliches, sorgfältiges, vorbildlich gestaltetes und redigiertes Buch. Rein formal bleibt die Übernahme der amerikanischen Praxis von extrem leserunfreundlichen Literatursiglen und Handschriftenkürzeln, die nicht RISM entsprechen, bedauerlich, erschwert dies doch die Rezeption außerhalb des engsten Kreises der Fachkollegen. Dennoch bereichert diese ausgezeichnete Arbeit unsere Kenntnis nicht nur der Musik um 1500 erheblich, sie regt vielmehr auf unterschiedliche Weise zur grundsätzlichen weiteren Reflexion über die Rolle von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Mehr- und Einstimmigkeit, von Kunstbegriff und Reproduktionskontexten an. Kurzum: Das Bild der musikalischen Renaissance wird bereichert, differenziert und auf eine kluge, abwägende Weise an einem bestimmten Punkt korrigiert.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken

Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 4. bis 7. Oktober 2007. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG und Ute OMONSKY. Augsburg: Wissener-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2010. 560 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 75.)

Die Perkussionsinstrumente sind unzweifelhaft Gewinner der Musikgeschichte der vergangenen zweihundert Jahre. Dagmar Hoffmann-Axthelms einleitender Beitrag macht dies deutlich, indem der Assoziation von Pauke und Trommel mit höfischen Würdenträgern (aber auch dem Narren oder dem Tod) jene Einschränkungen gegenübergestellt werden, die den perkussiv erzeugten Klang notwendig zunächst zu einem Verlierer der Musikgeschichte machen mussten: Die Probleme bei der Notation geräuschnaher Klänge und die nicht-notationale Tradierung improvisatorischer Aufführungspraktiken sind das Band, das die in diesem Kongressbericht versammelten Einzelartikel miteinander verbindet. Die Randstellung der Perkussion fasst Kurt Birsak pointiert zusammen: „Man gewinnt den Eindruck, dass die Trommeln am Theater nicht als Teil des Orchesters angesehen wurden, sondern als Bühnenrequisit, wie Masken, Kostüme oder Waffen“ (S. 62).

Doch zeigt sich, dass gerade die Limitationen dieses Instrumentariums die Forschung befruchten können, indem Sozialgeschichte und Quellenstudien, Musikanalyse und technische Instrumentenkunde sich in immer neuen Variationen gegenseitig ergänzen können und auch müssen. Das sehr breite Spektrum an Forschungsansätzen, das im Rahmen einer 2007 abgehaltenen Tagung vorgestellt wurde, wird auch durch die vorbildliche Edition des Tagungsberichtes miteinander zusammengehalten: Mehrere Register, die Dokumentation auch der während des Kongress dargebotenen Konzertprojekte und vor allem der Abdruck einer Vielzahl von Bildzeugnis-

sen erzeugen und rechtfertigen zugleich seinen stattlichen Umfang.

Der Kongressbericht platziert dabei in bewährter ABA-Form die Texte zu den stärker spezifischen Fragen der Instrumentenkunde in der Mitte. Aus diesem Teil sei beispielhaft auf Ben Harms Diskussion der in die Pauken eingebauten Schalltrichter verwiesen, die in ganz konkreter Weise durch den Einbau eines Teils der Trompete in die Pauke die (durch ihre gemeinsame Zunftzugehörigkeit und Repräsentationsfunktion tradierte) Verwandtschaft der beiden Instrumentengruppen verdeutlicht. Die Frage, ob nicht nur die oftmals eher autosuggestiv behauptete akustische Verbesserung, sondern auch eine solche Absicherung von sozialem Prestige diesen Einbau motivierte, bleibt jedoch vorerst offen. Zahlreiche der in diesen Beiträgen verhandelten Details sollten auch der Aufführungspraxis wertvolle Hinweise geben (beispielhaft erscheint die Diskussion der verschiedenen Schlägelarten und Wirbeltechniken durch Harald Buchta als Pflichtlektüre für den aktiven Musiker).

Die stärker an einzelnen Komponisten orientierten Beiträge wiederum enthalten unter anderem eine Diskussion der überraschend geringen Bedeutung der Pauke in Händels Opern durch Christopher Hogwood und die Rekonstruktion der oftmals teilweise selbstständigen Paukenstimmen bei Johann Sebastian Bach (und anderen) durch Philip E. Tarr. Die institutionengeschichtlichen Beiträge dagegen operieren mit den merkantilen, militärischen und musikalischen Spuren, welche die für die Hofmusiken angeschafften Instrumente hinterlassen haben (so besonders eindrücklich anhand erhalten gebliebener detaillierter Kammerrechnungen aus Gotha und Sondershausen durch Christian Ahrens).

Spuren jener gegenüber der mitteleuropäischen Tradition taktmäßig weniger gebundenen Rhythmen dagegen, welche schon die Instrumentalpraxis für die türkische Militärmusik nahelegen dürfte, finden sich selbst in der Summe aller Artikel nur in erstaunlich geringem Maße. So dominiert in dem breiten Repertoire an Konzerten für mehrere Pauken, das Harrison Powley für das 18. Jahrhundert nach-

weisen kann, eine eher konservative Kompositionsstilistik: Die Gattungsinnovation der Pauke als Melodieinstrument wurde in ihrem Entfaltungspotenzial von den tonartlich engen und formal suitenhaften Werkkonzepten vielleicht eher behindert als befördert. Und auch die „Alla Turca“-Imitationen der Janitscharenmusik, die Ralf Martin Jäger beschreibt (unter anderem anhand von Louis Spohrs Symphonien), sind vor allem durch ihre kompositorische Simplizität bestimmt: Borduneffekte und dynamische Kontraste bestimmen die Rezeption einer Musik, die zudem erst dann einsetzt, wenn ihre hörbare Präsenz in Zentraleuropa schon wieder vorbei ist.

Die multikulturellen Verflechtungen der Perkussionsinstrumente dagegen führt Birgit Heise am Beispiel des Schellenbaums in schlagender Weise vor (die Liste der verarbeiteten Einflüsse reicht von Chinoiserie, Halbmond und antiker Lyra bis zu christlichen Symbolen). Eine solche Vermengung divergenter Einflüsse erscheint als logischer Grundzug einer Integrationsgeschichte der Perkussion: Kurt Birsak kann sie in seinem Artikel zu Michael Haydn anhand der zunehmenden Vernachlässigung der spezifischen Einsatzweisen verschiedener Trommeltypen durch ein weiteres Beispiel eindrücklich belegen. In der Summe der Artikel entsteht so ein plastisches Bild, das zeigt, wie die Perkussionsklänge zum einen stets am Rande stehen (und dadurch der Abbildung eines behaupteten Exotismus wie der Integration tatsächlich exotischer Einflüsse dienen können) und wie diese Instrumente doch vom Rand her zugleich stets das Fundament von Tonalität und Metrik musikalisch abbilden. Auch wenn den Perkussionsinstrumenten in Viridungs „Musica getuscht“ ein teuflischer Urheber zugesprochen wurde, besteht also Grund zur Hoffnung, dass gegen deren musikwissenschaftliche Behandlung, die mit diesem Kongressbericht vermutlich eine neue Standardreferenz erhalten hat, nicht derselbe Vorwurf erhoben wird.

(November 2011)

Julian Caskel

Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn/Stuttgart: Verlag Beethoven-Haus Bonn/Carus 2007. VII, 264 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Begleitpublikationen zu Ausstellungen. Band 18).

Die Beziehungen zwischen Komponisten und ihren Verlegern gehören zu den interessantesten Kapiteln einer Geschichte der musikalischen Ökonomie – verstanden als Aus handlung von immateriellen wie materiellen Werten. Und die Verhandlungen des Verlags Breitkopf & Härtel, dem es nie nur um letztere zu tun war, mit Ludwig van Beethoven, dessen Kunstsinn zur Dynamik des Musikalienmarkts quer stand – das ist gewiss ein Thema, das ein Buch rechtfertigt.

Der vorliegende Band, als Begleitbuch zu einer Ausstellung für ein breites Publikum konzipiert und hauptsächlich mit Beiträgen von Mitarbeitern des Beethoven-Haus Bonn und des Verlags Breitkopf & Härtel ausgestattet, ist sicherlich nicht das Letzte, was sich zu diesem Thema sagen ließe, doch bietet er im Ganzen einen soliden, auch in der Lehre verwertbaren Überblick. Die für das angegebene Thema substanziellsten Beiträge stehen gleich zu Beginn: Nicole Kämpken skizziert die „wechselvolle Geschäftsbeziehung“, und im Anschluss daran gibt es einige Einblicke in das Entstehen einer Ausgabe. Kämpkens Übersicht zu der Geschäftsbeziehung Beethoven – Breitkopf beruht im Wesentlichen auf den bekannten Zeugnissen, bietet also sachlich nichts Neues. Aber Kämpken stellt in vorbildlich klarer Weise die finanziellen wie auch die rechtlichen Aspekte der Verlagsbeziehung dar. So weist sie darauf hin, dass Verleger Eigentumsrechte nur innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen (auch Deutschland wurde als eine solche Einheit angesehen) respektierten, und dass es für Komponisten somit, um den Lohn ihrer Arbeit zu gewinnen, notwendig war, solche Werke mindestens dreimal zu ver-

kaufen: nach England, Frankreich und Deutschland. Beethoven spricht das in einem Brief an Härtel vom 18. November 1806 auch unumwunden aus und nennt noch Edinburgh als vierten Abnehmer. Beethoven praktizierte somit genau das, was man ein oder zwei Generationen vorher Haydn vorgeworfen hatte – nur tat er es im Gegensatz zu Haydn ganz offen. (Für Haydn war diese Situation neu; der Rechtsstatus eines musikalischen Global Players war ja noch nicht erprobt.)

Immer wieder wird auch die Bedeutung von Gottfried Christoph Härtel als Musikverleger deutlich. Beethoven hat Härtel in mehreren Tranchen die Opuszahlen 67 bis 86 als eine geschlossene Reihe seiner wichtigsten Werke verkauft – darunter fallen immerhin die 5. und 6. Symphonie, das 5. Klavierkonzert, die *Egmont*-Musik, die C-Dur-Messe und *Christus am Ölberg* sowie wichtige Kammermusik- und Klavierkompositionen. Dass Härtel bei dieser damals ja nicht durchweg populären und gewinnträchtigen Musik zugriff, spricht für den entschiedenen Kunstsinn des Verlegers, der freilich mit dem Geschäftsmann die Balance halten musste. Angesichts exorbitanter – freilich durch seine wirtschaftliche Misere motivierter – Honorarforderungen Beethovens von etwa 310 Dukaten für op. 73 bis 82 hat Härtel im Juli 1810 sehr nobel geantwortet, dass er „nicht wie ein Fürst nach dem Maßstabe des innern Werts, sondern nach dem Maßst. des wahrsch[einl.][ichen] merkantilen Erfolgs solche Werke honorieren muß, da ich nicht die Ehre des fürstl. Kunstbesitzers, sondern die des rechtlichen und besonnenen Geschäftsmanns suchen und finden kann“ (zitiert S. 22); und auch Beethoven hat Härtel, sicherlich taktisch, doch kaum unaufrecht, wenig später mit „sie als ein Humanerer und Weit Gebildeterer Kopf als alle andern Musikalischen Verleger“ angesprochen, um ihn doch noch zu überzeugen. (Letztlich setzte sich Härtel mit seiner Honorarvorstellung von 200 Dukaten durch.) Es war denn auch Härtel, dem Beethoven im Zuge dieser Verhandlungen seinen Wunsch zu verstehen gab, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veröffentlichen (S. 24, vgl. S. 96–98), sicherlich moti-

viert durch die im selben Verlag erschienen „Euvres complètes“ von Mozart und Haydn. Dieser faszinierende Versuch einer Selbstkanonisierung (und gleichzeitigen Einordnung in die Trias der ‚Wiener Klassik‘) unterblieb jedoch aus rechtlichen Erwägungen, hätte man doch die Zustimmung aller Originalverleger einholen müssen.

Im Anschluss an Kämpkens Beitrag stellen Michael Ladenburger, Julia Ronge und Jens Dufner in vier Fallstudien (zu den Klaviervariationen op. 34 und 35, der 6. Symphonie, der Cellosonate op. 69 und der Klaviersonate op. 81a) vor, wie eine Originalausgabe entsteht. Die editionsphilologisch und druckgeschichtlich interessanten Details dieser Einzelstudien können hier nicht erläutert werden; interessant ist immerhin, dass Artaria bei seinem Nachdruck der *Les-Adieux*-Sonate op. 81a die berühmte Stelle in der Coda des Kopfsatzes, in der sich im verklingenden Hornruf Dominant- und Tonikaharmonie überlagern, zu maßloser Trivialität „korrigierte“ (S. 88).

Der Rest des Bandes widmet sich recht heterogenen Themen: Der weiteren Beethoven-Pflege des Verlags (der 1862 bis 1865 nun in der Tat die erste kritische Beethoven-Gesamtausgabe herausbrachte); den Verlagsverzeichnissen, dem Typendruck, der verlagseigenen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, den beiden von Ferdinand Georg Waldmüller geschaffenen Beethoven-Porträts und – in einem eigenen Aufsatz! – deren Kopien; der zeitweiligen Klavierproduktion des Verlags, dem Verlagsarchiv und zuletzt ganz allgemein der Verlagsgeschichte. Die meisten dieser Beiträge kommen über die Zusammenfassung gängigen Wissens nicht hinaus. Die bemerkenswerteste Ausnahme bildet Klaus Martin Kopitz' Beitrag über „Beethoven und seine Rezensenten“, der einige interessante Quellenfunde (unter anderem über das gespannte Verhältnis zwischen Friedrich Rochlitz und Carl Spazier) enthält.

Was aber aus allen Beiträgen hervorgeht, ist die ungeheure geistige Macht, die der Verlag Breitkopf nun schon seit fast drei Jahrhunderten darstellt, und das weit über den Fall Beethoven hinaus. Imposant ist nicht nur die

Reihe der Komponisten, deren Werke er in Kopie oder Druck verbreitet hat (schon daher ist die Zerstörung großer Teile des Verlagsarchivs in der Nacht vom 3. zum 4. Dezember 1943 ein wahrer Jammer); imposant sind nicht nur die unentbehrlichen Quellen der Verlagsverzeichnisse oder die Großtat der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1798–1848); sondern zutiefst beeindruckend erscheint auch die Unterstützung des aufkommenden Fachs Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert. Das Köchel-Verzeichnis, die Gesamtausgaben von Bach, Beethoven und Händel, aber auch Palestrina oder Berlioz und vielen anderen, das Quellenverzeichnis von Robert Eitner, die *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, die *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, die großen Komponistenmonographien von Spitta, Thayer, Pohl, Ramann, Glasenapp – wo stünde das Fach heute, hätte es nicht in seiner Gründerzeit an diesem Verlag diese Stütze gehabt? Dass Breitkopf & Härtel auch Belletristik veröffentlichte und mit Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* 1876 sogar hier einen Massenerfolg erzielte, ist da nur noch eine Kuriosität am Rande. Verleger von dem Kunstsinn und Weitblick eines Gottfried Christoph, Raymund oder Hermann Härtel werden auch heute bitter benötigt. (Oktober 2011) Wolfgang Fuhrmann

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

Zwar kreist auch die musikologische Kulturdebatte seit mehreren Jahrzehnten unermüdlich um Identitäts-Suchen in inter- oder gar transdisziplinären Diskursen, und der wissenschaftsmodische Jargon mitsamt seiner Assimilation, Dissimilation und Akkulturation, Dialogizität und Universalität fehlt auch in diesem Band zu einer Hamburger Tagung des Jahres 2007 aus Anlass des hundertsten Todestags von Joseph Joachim nicht. Doch verlässt er dankenswerterweise die Metaebene

der Selbstreflexion, wie sie in der sozial- und kulturgeschichtlichen Literatur oder eben auch auf vielen Tagungen und Kongressen gängig ist. Der Band zu den Beziehungen von Musik und jüdischer Geschichte in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert vereint 23 erfreulich konkrete Fallstudien. Er verweist auf eine „Vielfalt von Wegen“ (S. 10) und erfüllt im Blick auf das Detail jene „Denk-Genauigkeit“, die Peter Gülke in seinem Beitrag einfordert (S. 59).

Eröffnet wird der Band durch die beiden Herausgeberinnen. Heidi Zimmermann („Zwischen Assimilation und Dissimilation. Musik als Indikator jüdischer Identität“) erhellt Grundlagen im Umfeld der jüdischen Emanzipation nach Moses Mendelssohn und klärt die Vielfalt der Begriffe wie „jüdische Musik“, „jüdische Musiker“, „Musik und Juden“, „Musik der Hebräer“ oder „von Juden praktizierte Musik“. Neben antisemitischen Hintergründen der Debatte steht die innerjüdische Perspektive. Dem Tagungsanlass entsprechend beleuchtet Beatrix Borchard beispielhaft Joseph Joachim als Musiker jüdischer Herkunft in Deutschland („Von Joseph Joachim zurück zu Moses Mendelssohn. Instrumentalmusik als Zukunftsreligion“). Ihr Blick gilt der Akkulturation des Geigers und Hochschulleiters im Spannungsfeld von individuellem Handeln, beruflichen und gesellschaftlichen Verbindungen sowie kulturellen Zuschreibungen. In gewohnt weitblickend assoziierender Weise fasst Peter Gülke den jüdisch-deutschen Kontext am Punkt von Felix Mendelssohn Bartholdys „Verhinderter Musik“. Gülke spinnt das Werk des Komponisten weiter im Geflecht von Herkunft und Ausbildung, Individuellem und Zeitypischen, Erwartungshaltungen und deren Täuschung im Spiegel der Rezeption, von gern Gesagtem und gezielt Ungesagtem. Gülke hinterfragt Mendelssohns vorgeblich passgenaues Komponieren auf mehreren Ebenen und erweitert sein Plädoyer in Richtung von Vollendung insgesamt. Vollendung suggeriert „den vollständigen Austrag des je aufgegebenen Konflikts und seine Lösbarkeit“. Indes gehört zu jeder Lösung „der Umkreis

des Ungelösten, zu ermöglichter Musik verhinderte, zu jeder kreativen Entscheidung für ein Detail diejenige gegen ein anderes, vielleicht gleichwertiges“ (S. 60). Barbara Hahn legt einen weiteren Grundsatzbeitrag vor: „Zwischen Adjektiven und Substantiven. Oder was kann ‚jüdisch‘ sein an Musik?“ Sie betrachtet Beiträge aus Handbüchern und Überblicksdarstellungen, insbesondere den 1934 von Siegmund Kaznelson herausgegebenen Sammelband *Juden im deutschen Kulturbereich* (21959). Wie bereits Borchard trennt Hahn die Werke von Komponisten jüdischer Herkunft selbst von kulturellen Einschreibungen durch Traditionen und Aufführungssituationen.

Zwei Beiträge spüren der jüdischen musikalischen Identität über ihren Ursprungsort in der Liturgie nach (Reinhard Flender: „Die Quelle jüdischer Identität in der Hörwelt der Synagoge“, Barbara Boisits: „diese gesungenen Bitten um Emancipation“ – Akkulturationsdiskurse am Beispiel von Salomon Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel“). Dem Jubilar widmen sich Michael Heinemann und Beate Angelika Kraus mit Aufsätzen über Joachims Verständnis von Bach („Die Chaconne als tönende Philosophie“) und Beethoven („Joseph Joachims ‚religiöses Glaubensbekenntnis‘: Die 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven“). Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet „Musikalische Interpretation und antisemitisches Rezeptionsparadox im Dreieck Joseph Joachim – Richard Wagner – Hans von Bülow“. Reiche Einsichten vermittelt Reinhard Kapps ebenso engagierte wie analytisch sorgfältige und methodisch feinfühlig (und lange überfällige) Würdigung der kompositorischen Entwicklung Joachims („Joachim – Schumann: Die kompositorische Lage um 1850“). Kapp hebt den Einfluss Schumanns hervor und würdigt Joachim zugleich als Komponisten, der „mit dem, was ihm gelungen ist, auf durchaus prägnante Weise zum Gesamtbild der Jahrhundertmitte“ beitrug (S. 213). Jan Brachmann fragt nicht weniger erhellend nach den antiaufklärerischen und nationalen „Funktionen des vorgeblich funktionslosen Kunstwerks“ (S. 216) im Zeitalter

der Kunstreligion („Die Bibel als Grundgesetz aller Deutschen. Johannes Brahms‘ ambivalenter Liberalismus“). Das gesellschaftliche Zeitbild erweitern Beiträge von Annette Weber („Jupiter tonans im Bild. Musik und jüdische Musiker im Spiegel der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“), Cornelia Bartsch („Dialogizität versus Univers(al)ität? – Musik bei Lea Mendelssohn“) und Janina Klassen („Geld oder Liebe. Antijüdische Metaphorik in ästhetischen Schriften und im Gefühlsdiskurs um 1840 am Beispiel von Robert Schumann“). Quellenstudien zu jüdischen Musikern seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert stellt Daniel Jütte vor („Die Grenzen der Musik. Verbürgerlichung, Antisemitismus und die Musikästhetik der Moderne im Kontext der Geschichte jüdischer Interpreten (1750–1900)“). Mit einzelnen Orten und geographischen Regionen befassen sich Cordula Heymann-Wentzel („Das Sternsche Konservatorium der Musik in Berlin – ein privates Ausbildungsinstitut im Besitz Berliner jüdischer Familien“) sowie Gerhard J. Winkler („Multikulturalität‘ und ‚Heilige deutsche Tonkunst‘. Komplementäre und parallele Lebensläufe aus dem historischen Westungarn“). Gabriele Knapp zeichnet die Schwierigkeiten der Akkulturation am Beispiel der Familie Rosé nach („Arnold und Alma Rosé. Antisemitismus und Geschlecht als Einflußfaktoren auf die Karrieren von Vater und Tochter“). Weitere anregende Studien erweitern den Rahmen zeitlich und thematisch in den Bereich der Neudefinition jüdischer Identität im Zeichen der NS-Barbarei: Silke Wenzel („Die Rolle jüdischer Musik im Jüdischen Kulturbund 1933–1941“), Hannes Heer („Die Machtergreifung in der Oper. Nationalsozialistische Musikpolitik am Beispiel Hamburgs“), Eckhard John („Musik im NS-Lagersystem“), Ulrike Migdal („Jüdische Musik‘ im KZ Theresienstadt?“) und Sophie Fettbauer („Musik im DP-Camp Bergen-Belsen und ihre Rolle bei der Identitätsfindung der jüdischen Displaced Persons“). „Die inkommensurablen Ereignisse verlaufen synchron“, so Max Frisch. Dass freilich die Erfahrung der Macht der Musik noch über gesellschaftliche

Integration und Emanzipation oder Diffamierung und Ausgrenzung hinaus bis an die Grenzen der physischen Existenz reicht, gehört zu den bedrückenden Erkenntnissen dieser Beiträge.

Und als Gesamtertrag? So wenig sich der von der deutschen liberalbürgerlichen Kunstreligion erwartete „Alle-Menschen-werden-Brüder“-Bund über Musik stiften ließ, so wenig vermag eine einzelne Musikwelt, Gruppenidentität zu vermitteln. Die Erfahrung von Musik ist so divergent wie die von Lebenswelten überhaupt. Insgesamt also ist ein Sammelband das adäquate Forum für ein solches Thema. Unter einem gezielt offenen Titel wird kein geschlossenes Bild vermittelt, vielmehr die Suche selbst nach jüdischer Identität in deutscher Musikkultur auf vielfältigen Wegen entfaltet, mit Anregungen zum Weitersuchen und Weiterforschen, auch über den deutschen Kulturraum hinaus.

Zwei letzte Bemerkungen: Auch dieser Band verbreitet die merkwürdige Tendenz, Texte mit Anführungszeichen wild und willkürlich zuzustreuen, mal doppelte, mal einfache Tüddelchen, ein nonverbales Quasigewissermaßensozusagen (vgl. Franziska Augstein, „Mehr sagen wollen, als der Mut hergibt. Die Anführungszeichen. Das war die Gegenwart 20“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Mai 2010). Und: Schön, dass dem fabelhaft sorgfältig redigierten Band auch ein Register beigegeben wurde.

(Oktober 2011)

Thomas Schipperges

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 SYNOF-

ZIK 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. Dänemark, England, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Russland, Schweiz, Ungarn. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2010. 436 S.

Drei weitere Bände des im Jahre 2005 begonnenen, auf insgesamt rund 40 Bände veranschlagten und etwa 20.000 Briefe umfassenden editorischen Großprojekts liegen nun vor. Sie setzen die Serie III (Verlegerbriefwechsel) fort und lenken die Aufmerksamkeit auf beim ersten Hinsehen vielleicht weniger interessante Gegenstände, bei denen die bekannten, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts als Komponisten prägenden Personen eben nicht unter den Korrespondenten begegnen. Insbesondere zwei Tätigkeitsbereiche Schumanns sind es, die durch den Briefwechsel dokumentiert werden: zum einen die Verlagsverhandlungen in eigener Sache (etwa mit Bote & Bock, Haslinger, Luckhardt und Schuberth), die auch dann von großem Interesse sind, wenn sie (wie im Falle Schlesingers) zu keinem Ergebnis führten, zum anderen (und mit dem genannten Schwerpunkt oft eng verknüpft) seine umfangreiche Aktivität als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Gerade hierbei entfaltet sich ein geradezu ungeahnter Kosmos aus Namen, die auch den eingefleischtesten Kennern der Materie womöglich unbekannt sind. Die Herausgeber haben gut daran getan, keine Selektion vorzunehmen, sondern die gesamte existierende oder auch nur mit Hilfe von Schumanns Geschäftsnotizen zu rekonstruierende Korrespondenz aufzunehmen und sich vor allem nicht auf diejenigen Verlage zu beschränken, die die Werke des Komponisten veröffentlichten. So gerät, und dies unter Einbeziehung überlieferter und auch erschlossener Gegenbriefe, erfreulicherweise die Geschäftstätigkeit in ihrem vollen Umfang in den Fokus, selbst wenn etwa zur Rezension zugesandte

Musikalien keine Berücksichtigung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* fanden. Die drei Bände enthalten Korrespondenzen unterschiedlichster Ausdehnung mit insgesamt rund 200 Firmen – ein bis dahin kaum zu vermutendes Beziehungsgeflecht wird sichtbar. Die Konzeption des Ganzen verdient also uneingeschränkte Anerkennung.

Den Brieftexten sind jeweils Erläuterungen zu den einzelnen Firmen und ihren Inhabern vorangestellt; zu begrüßen ist dies umso mehr, als die Literatur zu diesem Thema noch immer als kaum existent bezeichnet werden muss und man auf diese Weise eine willkommene Bündelung erreichbarer Informationen erhält, die (allerdings nicht immer) auch Archivrecherchen zu danken sind. Dass hier und da Unterlassungen begegnen (bei Meser hätte man die Beziehung zu Wagner durchaus erwähnen sollen), im Blick auf die Charakterisierung der Verlagsprogramme etwas oberflächlich und nach Gutdünken verfahren wird (Johann Peter Spehrs Verhältnis zum Urheberrecht, das es streng genommen noch gar nicht gab, müsste erst geklärt werden) und auch Fehler unterlaufen (Lischkes zeitweiliger Compagnon Concha war nicht männlich, sondern eine Dame mit dem Vornamen Julie), bestätigt nur den Mangel an einschlägigen Forschungen, mindert aber (eine kritische Lektüre vorausgesetzt) den grundsätzlichen Wert des Mitgeteilten nicht wesentlich. Die Kommentare zu den Briefen lassen nichts zu wünschen übrig; sie erstrecken sich vor allem auf die Identifizierung der (vielfach in den Schreiben nur summarisch aufgeführten) eingesandten Kompositionen inklusive Verweisen auf die Besprechungen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie auf die Erläuterung einiger zum Verständnis wichtiger Fakten, während die genannten Personen am Schluss der einzelnen Bände in Registern erfasst sind. Letztere enthalten allerdings einige Stolpersteine und lassen eine uneinheitlich anmutende Vorgehensweise erkennen – mal werden genaue Lebensdaten mitgeteilt, mal nur Lebensjahre, und mitunter finden sich anfechtbare Mitteilungen, die auf die Benutzung älterer Nachschlagewerke (unter seltsam konse-

quenter Umgehung der neuen *MGG*) zurückzuführen sind: Böhner war niemals Theaterkapellmeister in Nürnberg, Dotzauer wurde im Juni und nicht im Januar geboren, Mozart starb nicht 1891 (in Band 8 bereinigt), und Carl Friedrich Whistlings Verlag erwarb nicht etwa 1830 die „Hoffmeistersche Firma“ (die längst nicht mehr existierte), sondern wurde selbst von Hofmeister (mit einem f) in diesem Jahr übernommen; auch war es Carl Friedrich (und nicht dessen damals erst neunjähriger Sohn Friedrich Wilhelm), der 1817 das *Handbuch der musikalischen Litteratur* herausgab.

Ergänzt werden die erläuternden Angaben durch eine den Brieftexten beigefügte Auflistung der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* enthaltenen Rezensionen der Verlagswerke der jeweiligen Firmen, und dies ermöglicht einen willkommenen Überblick zum Verhältnis angebotener und letztlich besprochener Werke, was wiederum wertvolle Rückschlüsse auf die Auswahlkriterien Schumanns zulässt. Hinsichtlich der Textübertragung führte der Wunsch nach Lesbarkeit zu erfreulich pragmatischen Entscheidungen, die in der Einleitung begründet sind: Der Lesefluss wird nicht durch die Auflösung von (sich ohnehin in den meisten Fällen selbst erklärenden) Abkürzungen beeinträchtigt, die ihrerseits mit Hilfe vorangestellter Verzeichnisse (diese enthalten allerdings manche Doppelungen, Inkonsistenzen und Fehler in der alphabetischen Reihung) aufgeschlüsselt sind. Warum bei erschlossenen Briefen bisweilen der Vermerk „Brief verschollen“ bzw. „Notensendung verschollen“ fehlt, ist nicht klar. In diesem Zusammenhang muss auch angemerkt werden, dass ein letzter Korrekturgang offenbar nicht durchgeführt wurde: Nicht wenige Druckfehler (auch an prominenter Stelle, wie im Inhaltsverzeichnis zu Band 7: „Meinigen“ statt „Meinigen“) trüben das Erscheinungsbild der Ausgabe, und es ist nur zu hoffen, dass dergleichen nicht auch in den Brieftexten unterlaufen ist. Die geradezu bibliophile Gestaltung des Äußeren (Leinen mit Blindprägung, Leseband) kollidiert zudem leider mit der wenig professionell wirkenden typographischen Gestaltung der Haupt- und Reihentitel sowie

der Zwischenüberschriften; hinzu kommen falsche Trennungen und unschöne Zeilenumbrüche.

Angesichts der vorliegenden Bände von Licht und Schatten zu sprechen wäre nicht angemessen, da ersteres, vor allem hinsichtlich der überzeugenden Gesamtkonzeption, deutlich überwiegt und insgesamt mit der Edition ein seit Jahrzehnten angemahntes Projekt endlich in Angriff genommen wurde und zügig vorangetrieben wird. Allerdings muss gerade hier, wo es auf Präzision ankommt, der Wunsch erlaubt sein, für die folgenden Bände in mancher Hinsicht etwas mehr Sorgfalt im Detail an den Tag zu legen.

(Oktober 2011)

Axel Beer

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)

Dieses Buch darf für die Musikwissenschaft exemplarischen Charakter beanspruchen. Sicherlich nicht deshalb hatte die 1. Auflage des Jahres 1998 den Musikeditionspreis erhalten – das hatte wohl eher musikdidaktische und bibliophile Gründe –, aber die Bedeutung dieser Untersuchungen geht über das pädagogisch Anwendbare oder das schön Gemachte hinaus. Dankenswerterweise gibt es nun eine für Forschung und Lehre geeignete zweite Auflage, die endlich auch in der *Musikforschung* eine Besprechung erfahren soll. Appel präsentiert hier einen Typus von Werkanalyse, der Schule machen sollte, aber wohl kaum könnte, weil methodische Eindimensionalität in den gerade etablierten disziplinären Aufspaltungen und Richtungen dies zu verhindern wissen würde. Es ist kein Zufall, dass eine mehrdimensionale Musikanalyse sich gerade an Schumann entzünden kann, zumal an einem seiner Werke, das nicht im Brennpunkt des interpretatorischen Interesses steht, sondern in eine Region der musikalischen Formgebung führt, die als eher ephemere und zu wenig „durchgearbeitet“ gilt, dem monothemati-

schen Charakterstück oder, noch abwertender sei es gesagt: dem Albumblatt.

Schumanns Sammlung von 43 für die Jugend bestimmten ausgewählten Albumblättern als musikalische Kunstwerke ernst zu nehmen, heißt zunächst, solche flüchtigen Gebilde in ihrem „Instant-Charakter“, in ihrer Geburt aus und für den Augenblick für in hohem Grade geist- und kunstfähig zu halten, welche Voraussetzung Appel nicht nur anerkennt, sondern für die Musikanalyse überaus fruchtbar macht. Eine ganze, immer noch neuartige musikalische Poetik lässt sich aus dieser Haltung ableiten, und Appel geizt nicht mit solchen möglichen und geradezu sich anbietenden ästhetischen Verallgemeinerungen. Schumanns sporadischer Rückzug aus der großen Form hat mit einer artistischen Disposition zu tun, die dem emphatischen Bekenntnis von Größe und Dauer durch die Sinfonisierung und sonatensatzmäßige Durchformung aller musikalischen Gattungen misstraut und sich deren Machtanspruch entzieht. Der Idylliker und Erinnerungsfanatiker Schumann war auf Dauer nicht gewillt, dem Schlachtgetümmel der Herrschaftsdiskurse zu gehorchen.

Und so ist es nur angemessen, dass Appel die zeit- und kulturgeschichtliche Situation in Dresden des Jahres 1848 als eine bestimmt, in der für Schumann die bedrohlich dräuende Revolution dem Künstler signalisierte, sich in ästhetischem Widerstand und Verteidigung individueller Sphären zu üben. Und zwar gegen ein drohendes bürgerlich-egalitäres Primat der Politik über Kunst und Wissenschaft, das gegen die Wirtschaft zu erheben das gleiche Bürgertum bis heute vermissen lässt. Appel verschweigt Schumanns Freiheitslieder für Männerchöre zur selben Zeit nicht, mit denen Schumann seine Sympathie für die Ziele der Revolution bekundet, ohne im Mindesten daran zu denken, diese abgelieferte Referenz seiner patriotisch-republikanischen Gesinnung mit Opuszahlen zu schmücken, aber er verweist mit aller gebotenen Entschiedenheit darauf, dass für einen politisch integren Künstler wie Schumann der Platz nicht auf den Barrikaden, sondern in Szenen des Waldes und der

Kinderstube ist – weil er von diesen gesellschaftlichen Orten aus das bürgerkriegsartige Schlachtfeld anders bewerten und das Politische auch ermahnen konnte, auf das Naturhafte und Kindliche zu hören und in seinen Bestrebungen zu respektieren. Die Rettung einer gerade erst erfundenen und mit Aufmerksamkeit bedachten Kindheit war 1848 eine politisch und künstlerisch aktuelle Aufgabe, der Schumann sich stellte. So lässt Appel Schumann in Zitaten aus Tagebüchern und Briefen sprechen, die seine Situation in Dresden und sein Sich-Einspinnen ins Private wiedergeben, noch bevor die Stadt im Jahre 1849 Schauplatz erbitterter Kämpfe wird, vor denen Schumann dann fliehen wird. Es war schon eine Flucht, für seine 7-jährige Tochter Marie Genrestücke zu komponieren, die sie klaviertechnisch bewältigen konnte und die darüber hinaus in der Sphäre kindlicher Erfahrungswelt lagen, d. h. die häusliche, ländliche und städtische Welt mit ihren auch gefährlichen Seiten zum Impuls klingender Momentaufnahmen machten. Für kleinere und für erwachsenere Jugendliche hat Schumann dann seinen Zyklus zum „Album für die Jugend“ op. 68 mit 43 Klavierstücken zusammengestellt.

Appel zeigt aber nicht nur den zeitgeschichtlichen Diskurs über Revolution und Kindheit, ohne den dieser Zyklus nicht verstehbar ist, er zeigt auch den ästhetischen Diskurs über die Entgrenzung der Künste, in dem Schumann damals stand, weshalb er ganz andere Vorstellungen von der Publikation seiner Klavierstücke entwickelte, die Illustrationen und Texte alternierend zur Musik enthalten sollte. Er zeigt überdies die Überbleibsel aus der Album-Werkstatt, z. B. die Stücke zu einem „Lehrgang zur Musikgeschichte“, der verkürzt bei Händel beginnen sollte, worüber sich Appel ruhig hätte verwundern dürfen, denn man stelle sich vor, ein heutiger Komponist, sagen wir Aribert Reimann, würde einen Lehrgang für heutige Kinder mit dem vor 100 Jahren gestorbenen Gustav Mahler beginnen lassen. Er zeigt auch das kompositorische Umfeld dieser Gattung, die Schumann nicht er-, sondern vorfand, z. B. bei heute vergesse-

nen Kollegen wie dem Berliner Hofkapellmeister Wilhelm Taubert.

Im Zentrum des Buches aber steht eine musikalische Hermeneutik oder besser: Poetik, die jedes Stück in seiner Machart analysiert. Hier wird auch dezent und angemessen paradox dem Problem nachgespürt, wie sich die Titel der Stücke zu ihrem musikalischen Inhalt verhalten. Sie sind nicht als Programmangaben misszuverstehen, denn hier wird nicht geschildert, sondern hier werden erst noch zu entschlüsselnde Signale aus der Kinderwelt gegeben, die über das rein Klangliche hinausreichen, aber ohne dies nicht auskommen; die Musik bedarf dieser Titel nicht.

Der Band ist in einem Schumann nahe liegendem Gehorsam reich bebildert und er enthält einen Faksimile-Nachdruck der zweiten Auflage von 1850 mitsamt der musikalischen Haus- und Lebensregeln, Schumanns Lehrgang und den ausgesonderten Stücken im Anhang. Dieses nachdenklich und glücklich machende Buch ist Dokumentensammlung und schlüssige Interpretation in einem, wie man es sich für andere Schumann-Werke nur wünschen kann.

(Dezember 2011)

Peter Süßring

UDO BERMBACH: *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen.* Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2011. 508 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 1994 erschien bei Fischer ein Taschenbuch, das seinen Autor schlagartig in der Wagnerforschung etablierte. Der Hamburger Politologe Udo Bermbach stellte den *Wahn des Gesamtkunstwerks* aus vornehmlich ideengeschichtlicher Perspektive dar. Noch bevor das Werk 2004 in zweiter Auflage – nun bei Metzler – herauskam, hatte Bermbach nachgelegt und nach Wagners Denken auch dessen Bühnenwerke einer politologischen Interpretation unterzogen („*Blühendes Leid*“. *Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*, ebenfalls bei Metzler). Mit dem seit Sommer 2011 vorliegenden Buch *Richard Wagner in Deutschland*, schließt sich eine gewaltige Trilogie. De-

ren letzter Band ist keine Monografie (wie die ersten beiden); er trägt den verschlungenen und in sich heterogenen Stadien der Wagner-Rezeption durch zehn Fallstudien Rechnung, die in sich geschlossen sind, gleichwohl aufeinander bauen.

Ihre besondere Bedeutung liegt darin, jene Verfälschungen und Vereinnahmungen detailliert nachzuzeichnen, denen Wagners Weltanschauung ausgesetzt war – auch und gerade durch seine Bayreuther Epigonen. Der Prozess, dessen Folgen bis in die Zeit weit nach dem Zweiten Weltkrieg reichen, wäre freilich undenkbar ohne Wagner selbst, dessen Positionen bekanntlich von vielfachen Ambivalenzen durchzogen sind und dessen Spätschriften anschlussfähig waren für Verfallsrhetorik, Regenerationstheorie und Suprematiedünkel des ‚Bayreuther Kreises‘. Auf keinen Fall hat Wagner hinterlassen, was seine Witwe Cosima, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen samt Mit- und Zuarbeitern etablierten: ein ideologisches System. Dieses System war zwar keineswegs stets eindeutig, wurde aber dogmatisch vertreten und wirkte nach außen hin weitgehend konsistent. Mit ihm ließ sich Bayreuth ins nationalistische und völkisch-antisemitische Lager eingliedern und konnte sogar – quasi interaktiv – in dieses hineinwirken.

Bermbach setzt mit einem Kapitel über die Wagner-Biografie zwischen Glasenapp und Gregor-Dellin ein und zeigt, wie die aus Vormärz und dem Aufstand von 1848/49 gewonnenen Vorstellungen des Revolutionärs über Generationen hinweg zum Inventar eines kunstrevolutionären Nationalkomponisten heruntergestuft wurden. Der Kontrast tritt deshalb stark hervor, weil Bermbach die Züricher Kunstschriften als Maßstab zugrunde legt und von dort Kontinuitätslinien setzt bis zu Wagners späten Regenerationsaufsätzen. Man kann das anders gewichten: Bei Wagners Sympathie für bestimmte Formen der Monarchie (in den sechziger Jahren) wie auch bei seiner Opposition gegen das Kaiserreich erscheint der radikaldemokratische und anarchische Impetus nicht nur gemildert, sondern bisweilen seines Kerns beraubt. Abgrenzungs-

strategie wird dabei vielfach wichtiger als ideologische Konstanz. Gesellschaftliche Entwürfe und Visionen waren variabel, oder besser: funktional. Nike Wagner hat das mit der Formel zugespitzt, sie hätten bei Wagner vor allem die Funktion eines „Gleit- und Schmiermittels“ zur Durchsetzung des eigenen Unternehmens (Nike Wagner: „Letzte Frage an den deutschen Geist: Die Bayreuther Festspiele“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 99).

Die drei folgenden Kapitel bilden das Kernstück von Bermbachs Buch. In ihnen nutzt er die *Bayreuther Blätter* als zentrale Quelle – jene Zeitschrift, die sich, vom späten Wagner als Verständigungsforum über sein Werk gegründet, ab 1894 zur „Deutschen Zeitschrift im Geiste Richard Wagners“ wandelte und unter der alleinigen Herausgeberschaft Wolzogens sechzig Jahrgänge erlebte, bis sie 1938 eingestellt wurde. Zunächst entwirrt Bermbach die Argumentationscluster des rechtsgläubigen, antimodernen Wagnertums bezüglich Sprachkritik, Politikablehnung und Kulturnation. Während des Ersten Weltkrieges sind die *Bayreuther Blätter* entgegen der nahe liegenden Vermutung nicht bellizistisch gewesen, betrachteten den Krieg vielmehr als Ausdruck einer „geistigen Krise der Zeit“ (S. 100), die man selbst seit langem bekämpfte. Während der – laut Wolzogen – „übelste Unfriede“ (S. 140), der sich anschloss, nach vertrauten antidemokratischen, antiliberalen und antizivilisatorischen Mustern geißelt wurde, mündete die beschworene Gesinnungsgemeinschaft ab 1933 in eine „lückenlose Identifikation“ mit dem neuen Regime (S. 173).

Dann untersucht Bermbach, darin echte Pionierarbeit leistend, den so genannten „Bayreuther Gedanken“, auf den es bei Wagner keinerlei Hinweise gibt, der aber von Chamberlain als weltumfassende „Politik-, Gesellschafts- und Kulturmission“ (S. 180) aufgebaut wurde, auf deren Basis Bayreuth seinen selbst erteilten Auftrag im (vorerst nur) konservativen, völkisch-nationalistischen Umfeld wahrnehmen konnte – ein Auftrag, mit dem

sich ideologische Kontrolle und Verfeinerung ebenso verbanden wie „Interventions- und Korrekturfunktion“ (S. 207). Schließlich legt ein Kapitel über „Bayreuther Theologie“ offen, wie die bereits bei Wagner und den theologischen Oppositionsgeistern seiner Zeit zu findende Ächtung des Alten Testaments in die Vorstellung eines „arischen“ Christentums mündete, mit dem sich klerikal-religiöse Wahrheitsansprüche relativieren und mit nationalistischem wie rassistisch-antisemitischem Gedankengut unterfüttern ließen. Chamberlains „ausgearbeitete Theologie“ (S. 231) erscheint in Bernbachs Darstellung als eigenwilliges, gleichwohl „auf Augenhöhe mit der Fachtheologie der Zeit“ (gemeint ist insbesondere Adolf von Harnack) befindliches System, während Wolzogen ein „bloßer Gefühlschrist“ (S. 272) gewesen sei, dem Christus „zur Projektion und Widerspiegelung seiner eigenen Ideen vom ‚deutschen Wesen‘“ taugte (S. 272, 279).

Die Studien, die Bernbach im Anschluss an diese drei zentralen Kapitel auf weiteren rund 200 Seiten unternimmt, können im hier gegebenen Rahmen nicht einmal ansatzweise gewürdigt werden. Nach Bernhard Försters (des Nietzsche-Schwagers) groteskem „Nueva Germania“-Projekt in Paraguay geht es um die Rezeption der Siegfried-Figur bis zur Machtergreifung, um *Ring*-Deutungen von der Uraufführung bis in die inszenatorische Gegenwart, um die ideologische Vereinnahmung der *Meistersinger* (die als einziges Stück der „Kriegsfestspiele“ 1943/44 gespielt wurden). „Hitlers nazifiziertem Wagner“ widmet Bernbach einen großen Abschnitt. Er legt dar, wo sich das Nazi-Regime auf Wagners Positionen einließ und sie nutzte, wie wenig kompatibel aber sein Politikverständnis mit der NS-Ideologie letztlich war. Umgekehrt gilt allerdings: Die „Selbsttäuschung Bayreuths über die Bedeutung Wagners, seiner Werke und seines Denkens für Hitler und das öffentliche Leben im Dritten Reich“ sei „beträchtlich“ gewesen. Bernbach beschönigt nichts, setzt sich aber mit wohlthuender Sachlichkeit von nach wie vor virulenten Bemühungen ab, Wagner zum Vorläufer Hitlers zu stilisieren. Auch die bis-

lang einzige umfängliche Auswertung der *Bayreuther Blätter* war dieser Haltung erlegen: Annette Heins Dissertation erschloss die rund 20.000 Seiten der Zeitschrift zwar bibliographisch und liefert Verfasser- und Schlagwortregister, rechnet Wagner jedoch zu den „entscheidenden und prägenden Vorläufern der nationalsozialistischen Vernichtungsideologie“ (Hein: „*Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner*“. *Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den Bayreuther Blättern*, Tübingen 1996, S. 117). Das wird nach heutigem Forschungsstand niemand mehr behaupten; die Lage war komplizierter. Mit zeitlichem Abstand treten die Konturen klarer hervor: Die dergestalt Wagner-kritische Literatur seit den siebziger Jahren ist – auch dort, wo sie seriös angelegt war – vielfach über das Ziel hinausgeschossen. Insofern sie auf vorher hartnäckig ignorierte Problembezirke aufmerksam machte, war sie jedoch keineswegs überflüssig.

Im abschließenden Kapitel führt Bernbach auf ungewohntem Terrain vor, wie seismographisch die Bayreuther Festspiele die politische Entwicklung auch nach 1951 abbilden. Er hat die Programmhefte des so genannten Neubayreuth durchgesehen. Die Bilanz ist ernüchternd: Lange Jahre schrieben in der Ägide Wieland und Wolfgang Wagners Autoren, die vorher als überzeugte, ja fanatische Nationalsozialisten publiziert hatten, darunter Hans Grunsky, Otto Strobel und Curt von Westernhagen. Eine ‚Stunde Null‘ hat es in Bayreuth so wenig gegeben wie in der jungen Bundesrepublik. Erst im Zuge von Inszenierungen durch Patrice Chéreau, Götz Friedrich und Harry Kupfer (Ruth Berghaus fehlt leider in Bayreuth) und der Verpflichtung von Autoren wie Adorno, Bloch und Hans Mayer (und einem Wandel des Publikums) ist ab den siebziger Jahren Bayreuth in der Demokratie angekommen. Das war die Zeit des hundertjährigen Festspieljubiläums. Reichlich spät also.

Als die beiden Halbschwestern Eva Wagner-Pasquier und Katharina Wagner die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahmen, wurde eine großzügige Öffnung der Archive versprochen und ein Team eingesetzt, das die Wagner-Rezeption insbesondere im Dritten

Reich untersuchen sollte. Bekannt geworden sind seitdem weder ein genaues Finanzierungsmodell noch ein Arbeitsplan oder gar ein Zwischenbericht. Udo Bernbachs Buch zeigt, dass sich die ideologische Signatur, die Bayreuth gleichermaßen getragen wie auf Abwege geführt hat, auch anhand längst vorhandener Quellen erkunden lässt – sofern man die Mühe auf sich nimmt, ihren verzweigten und nicht selten trüben Gewässern zu folgen. Das Wagner-Doppeljubiläum des Jahres 2013 wird dahinter nicht zurückbleiben können.
(November 2011) *Stephan Mösch*

INGRID KAPSAMER: Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung. Mit einem Vorwort von Nike WAGNER. Wien u. a.: Styria Verlag 2010. 411 S., Abb.

„Inszenieren heißt interpretieren“ – so der Regisseur und Bühnenbildner Wieland Wagner, der die fast übermenschliche Aufgabe übernahm, nach einem verheerenden Krieg das Erbe Richard Wagners, das in einer unrühmlichen Wechselbeziehung zur NS-Herrschaft gestanden hatte, neu zu erarbeiten. Er tat es 1951 mit einem Knall, verzichtete auf die bisher gepflegte Übereinstimmung von musikalischem und schauspielerischem Ausdruck, reduzierte das Bühnenbild im Dienste der psychologischen Substanz, gab der Beleuchtung eine neue Dimension und beschränkte die Bühnen- und Regieästhetik auf das Archetypische. Damit traf er den Nerv der Zeit und wurde – obwohl viele seiner Ideen nicht neu waren – mit einem Schlag weltberühmt, zu einer „Ikone der deutschen Nachkriegskulturgeschichte“ (S. 320). Unfähig, seine eigene Rolle als Nutznießer Hitler'schen Wohlwollens bis 1945 in der Öffentlichkeit zu reflektieren, zeigte er der Kulturwelt eine Erneuerung auf seine Weise. Es ist tragisch, dass er so früh starb, ohne sein künstlerisches Potential ausgelebt zu haben.

Bislang fehlte es an einer eingehenden kulturhistorischen und nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeiteten Betrachtung der Inszenierungen. So kann man diese Studie einer

Theaterwissenschaftlerin nur begrüßen, denn – wie Nike Wagner in ihrem Vorwort betont – die Erinnerung an diesen Regisseur wurde durch Bruder Wolfgang nicht gefördert, im Gegenteil. Während einige Kapitel eher biographisch aufgebaut sind und Wieland Wagners Kampf um die Führung der Festspiele dokumentieren, widmen sich andere Kapitel wie „Antike und Mythos“ oder „Archetypisches Theater“ der ästhetisch-künstlerischen Entwicklung des Wagnerenkels, die sich weit über Bayreuth hinaus manifestierte. Das hat freilich zur Folge, dass der chronologische Ablauf immer wieder unterbrochen wird, was die Lesbarkeit erschwert. Mit über 1.500 Fußnoten im Kleinstdruck und einer komplizierten Anordnung des Literaturverzeichnisses hat man seine Mühe, was bedauerlich ist, da Kapsamer entlegenste Quellen einbezieht und eine gründliche Behandlung der Materie leistet.

So werden die vielen Einflüsse auf das künstlerische Schaffen Wieland Wagners dargelegt. Ob Kurt Overhoff (Musik), Ulrich Roller (Bühnenbild), oder Ausbildungsprinzipien des Weimarer Bauhauskollektivs: die Autorin geht den Spuren und Einflüssen der Inszenierungen, die Wagner von 1937 bis 1966 schuf, detailfreudig nach. Sie setzt die Wandlungen (zwischen den *Ring*-Inszenierungen 1951 und 1962 bis 1963 in Köln und später in Bayreuth) mit der politischen Entwicklung der BRD in Verbindung, was allerdings diskussionswürdig ist. Etwas angestrengt mutet auch der Versuch an, ihm eine „Strategie zur Feminisierung der Szene“ nachzuweisen. Wieland folgte nämlich in seinen Analysen der alten Vorstellung von der „hysterischen“ Frau, die sein Großvater in der Figur Kundrýs bereits angelegt hat. Man kann allenfalls sagen, dass er das spießig-heimelige Bild der Hausfrau und Mutter, das in den 1950er Jahren noch weitgehend herrschte, mit elementar-grausamen Frauenbildern durchkreuzte, was aber nichts Neues war.

(Oktober 2011)

Eva Rieger

STEFANIE STRIGL: *Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito. Tutzing: Hans Schneider 2009. 398 S., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 65.)*

Der Dichter und Komponist Arrigo Boito ist der Opernforschung vertraut, und dennoch überrascht es, wie verschwindend gering die Anzahl der Forschungsbeiträge ist, die sich ausschließlich seinem kompositorischen und librettistischen Schaffen widmen. Die Dissertation von Stefanie Strigl löst sich erfreulicherweise von der eingefahrenen Perspektive, Boito stets im Kontext der Verdi-Forschung zu diskutieren, indem sie das bei den italienischen Scapigliatura-Literaten virulente Thema des Bösen wählt, um mit diesem roten Faden Boitos poetische Ästhetik, seine Opern *Mefistofele* und *Nerone* wie seine Verdi-Libretti *Simon Boccanegra* und *Otello* – auf der Grundlage zum Teil unveröffentlichter Quellen – zu analysieren. Mittels dieses thematischen Rahmens gelingt es ihr, viele Facetten des Dichterkomponisten zu berücksichtigen und aufschlussreiche Einzelbeobachtungen vorzulegen – wie beispielsweise Passagen zur Entstehungsgeschichte seiner Opern oder der Exkurs über Boitos bislang kaum bekanntem Entwurf einer Harmonielehre. Dennoch birgt diese Schwerpunktsetzung auch Risiken: So bleibt etwa ihre Begründung unzureichend, die „bösen“ Figuren in Amilcare Ponchiellis opern- wie rezeptionsgeschichtlich bedeutendem Werk *La Gioconda* nur marginal abzuhandeln. Konzeptionell folgenreicher aber ist, dass mit der im Buchtitel gesetzten Intention, zeitgebundene kompositorische Stilmittel einer „musikalischen Chiffrierung des Bösen“ herauszuarbeiten, viele Abschnitte – etwa das gesamte 3. Kapitel über Boito als Librettisten – hierzu kaum einen Beitrag leisten können, da die musikalische Ausdeutung der „bösen“ Figuren Paolo Albani und Jago eben nicht die von Boito ist, sondern jene Verdis. Einen Vorstoß im Hinblick auf eine Kategorisierung musikalischer Stilmittel, die in einem musikdramaturgischen Kontext als „Musik des Bö-

sen“ gehört werden könnten bzw. als solche intendiert gewesen waren, unternimmt Strigl auf der Grundlage vorangegangener Beobachtungen im abschließenden 4. Kapitel. Um aber generelle Aussagen über die Morphologie des musikalischen „Bösen“ zu treffen, wie sie sich – sicher unter Federführung Boitos – in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet bzw. ausdifferenziert hat, bedarf es einer anderen, umfangreicheren Werkauswahl.

In kleingliedrigen Abschnitten arbeitet die Autorin verständlich die musikdramaturgische Konfiguration der jeweils negativ charakterisierten Figuren heraus, die – wie Mefistofele, Nerone und Simon Mago – im Zentrum des dramatischen Gefüges stehen. Charakterprofile wie die dramaturgische Mechanik der Opern werden schlüssig vorgestellt. Die Fundierung ihrer Beobachtungen am Noten- bzw. Librettotext durch die Diskussion operngeschichtlich relevanter Diskurse dieser Epoche ist meist in Form exkursiver Erläuterungen vorhanden; sie reift aber nicht zu neuen Erkenntnissen oder einer vertiefenden Auseinandersetzung durch Konfrontation vorhandener Forschungsergebnisse mit den erläuterten Themen der Untersuchung heran. So gründet sie in ihrem einleitenden Kapitel über Boitos Reformprogramm seine Abwendung von der Nummernoper nicht mit dem in diesem Zusammenhang wichtigen und in der Opernforschung seit Harold S. Powers Aufsatz von 1987 zum Standard gewordenen Begriff der *Solita forma*, sondern paraphrasiert dieses Postulat Boitos lediglich als „Abschaffung der Formel“ (S. 25). Inwieweit Boito formale Strukturen aus dem Wechsel kinetischer und statischer Abschnitte tatsächlich in seinen Kompositionen aufbricht, darauf geht die Autorin nicht ein. Ein weiteres Desiderat ihrer Abhandlung ist der für Boito so zentrale Aspekt seines dichterischen Könnens, der sich als formenreiche Versifikation in seinen Libretti niederschlug und hier zu wesentlichen Innovationen führte, die das stabile System normativer Versstrukturen des italienischen Melodramma letztlich überwand. Für eine Detailanalyse am Libretto erscheint es nicht

ausreichend, sich lediglich auf die Boito-Forschungen von Alison Terbell Nikitopoulos aus dem Jahr 1994 zu beziehen, ohne beispielsweise die grundlegenden Erkenntnisse zum italienischen Librettovers von Friedrich Lippmann und insbesondere von Peter Ross (2005) mit zu berücksichtigen. Ihre Ausführungen zu diesem Themenkomplex besitzen daher einführnden Charakter.

Im abschließenden Kapitel erläutert Strigl die Rolle Boitos als Wegbereiter für eine „Moderne“ des beginnenden 20. Jahrhunderts, wobei sie nachvollziehbar den historischen Stellenwert grundlos böser Charaktere, die sein Werk durchziehen, hervorhebt. Die Personifikationen des Teufels bei Boito deutet sie demnach als „Möglichkeiten, die auf Neues vorausweisen“ (S. 372), exemplifiziert aber gerade die in diesem Zusammenhang stehenden kompositorischen Normbrüche im Werk Boitos anhand des allbekannten *diabolus in musica*, dessen jahrhundertübergreifende semantische Eindeutigkeit jedoch ein Beispiel für eine relativ stabile Kategorie musikalisch „böser“ Chiffrierung wäre. Strigl mutmaßt: „Wenn sich die Ohren der Zuhörer etwa an das Intervall des Tritonus gewöhnt haben [...] dann besitzt ein ‚tritonusbeschwerter‘ Teufel nichts mehr von der regelbrechenden Leichtigkeit und Frechheit, sondern erscheint wirkungslos veraltet.“ (S. 372).

Die Autorin legt auf diese Weise eine themenreiche Monographie über Arrigo Boito als Librettist und Komponist vor und bereichert damit vor allem die deutschsprachige Forschungsliteratur. Bedauerlich ist, dass zeitgleich eine italienische Publikation über Ästhetik und Werk Boitos entstand, auf die Strigl nicht mehr Bezug nehmen konnte: Emanuele d'Angelos *Arrigo Boito dramma-turgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglia*, Venedig (Marsilio) 2010, sei jedem Interessierten zur parallelen Lektüre empfohlen.

(November 2011)

Richard Erkens

Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Rebecca GROTH-JAHN und Melanie UNSELD. München: Allitera-Verlag 2010. 263 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 2.)

Der Titel klingt nicht – oder zumindest nicht nur – nach Musik, und er verspricht viel. Tatsächlich löst das Buch die Verheißungen des Titels ein, und das auf eine Art, die künftigen Symposiumsberichten als kluger Anhaltspunkt dienen kann. Denn sowohl hinsichtlich der Interdisziplinarität als auch der Zweisprachigkeit und der Themenbehandlung ist das Ergebnis schlüssig und hat zudem sinnvoll die Bedürfnisse der Leserinnen und Leser mit im Auge.

Der Band vereint die Beiträge zweier Symposien, die aus Anlass des 150. Geburtstags der englischen Komponistin und Frauenrechtlerin Ethel Smyth 2008 in Detmold und Oxford stattfanden. Er umfasst Untersuchungen in deutscher und in englischer Sprache, jeweils mit einem angefügten Abstract in der Gegensprache, welcher die rasche Orientierung und den Informationstransfer ungemein fördert.

Die Beiträge sind thematisch geordnet, denn beide Symposien ergänzen einander und bieten nicht nur Einblicke in das facettenreiche Werk einer viel zu wenig gespielten Komponistin des 19. Jahrhunderts, sondern beleuchten auch den geschlechtergeschichtlichen Wandel, der zu Ethel Smyths Lebzeiten und z. T. mit ihrer aktiven Mitwirkung vorangetrieben wurde. Dass eine Komponistin es für nötig befand, sich für die englische Frauenwahlrechtsbewegung zu engagieren und dafür sogar ins Gefängnis ging, ist mehr als nur eine Anekdote am Rande dieses Lebens: Ohne ihr politisches Engagement wäre die Komponistin Ethel Smyth nicht die Künstlerin, die sie war.

So mag der Bericht auch Nichtmusikwissenschaftlern Neues bieten: Gunilla Budde zieht in ihrem Beitrag einen Vergleich zwischen Mädchenerziehung und Frauenleben in

England und in Deutschland, Rebecca Grotjahn diskutiert am Beispiel Ethel Smyths den musikalischen Geschlechterdiskurs um 1900, und Pavel B. Jiracek thematisiert auf der Suche nach einer postkolonialen Perspektive das für das 19. Jahrhundert so wichtige Thema des Exotismus. Amanda Harris informiert zum musikalischen Feminismus in England, Elicia Clements beschäftigt sich mit der Zusammenarbeit zwischen Smyth und Virginia Woolf, Susan Wollenberg wirft neue Lichter auf Smyths Ehrendoktorwürde an der Universität Oxford und Elizabeth Kertesz und Melanie Unselnd nähern sich von zwei unterschiedlichen Seiten den autobiographischen Texten der Komponistin. Einen gelungenen Übergang zu primär musikalisch orientierten Abhandlungen schafft anschließend Cornelia Bartsch mit ihrem Beitrag zum lyrischen und biographischen Ich in den Liedern Ethel Smyths. Einzelne Kompositionen stehen im Mittelpunkt der Untersuchungen von Erik Dremel (zur *Mass in D* und der Freundin Pauline Trevelyan), Aidan J. Thomson (zu *Oper Der Wald*) und Jürgen Schaarwächter (zur Chorsymphonie *The Prison*). Drei Beiträge fokussieren speziell das Thema der Homosexualität: Margaret R. Hunt sucht nach national unterschiedlichen Traditionen gleichgeschlechtlicher Liebe und nach individuell unterschiedlichen Definitionen sexueller Identität(en), Kordula Knaus resümiert die Behandlung des Themas auf der Opernbühne, und Christa Brüstle blickt weiter zu Michael Tippett.

Dass die Verschränkung zweier roter Fäden, der Musik und der Gender-Politik, nahezu durchgehend gelingt, ist den Beiträgen dieses Bandes hoch anzurechnen: Damit wird dieser zweite Band der Reihe Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik beiden Polen, nämlich sowohl der „Kulturgeschichte“ als auch der „Musik“ gerecht. Die breite Palette von Anknüpfungspunkten, die jeder Beitrag darüber hinaus anreißt oder vertieft, besitzt sogar Potential zum Schmökern und Festlesen – ein für ein wissenschaftliches Buch gewiss nicht alltägliches Phänomen.

(Dezember 2011)

Kadja Grönke

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

Als der Laaber-Verlag 1994 den ersten Band der *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* von Dorothea Redepenning veröffentlichte, war dies ein Meilenstein: Nur wenige Jahre nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion stellte der 500 Seiten starke Band den Versuch dar, einen neuen Blick auf die Musikgeschichte in Russland zu werfen. Der Band war konzipiert mit dem Fokus auf das 19. Jahrhundert, ein zweiter Band über das 20. Jahrhundert avisiert. Dieser erschien nun 2008 im Doppelband: Teilband 1 umfasst Kapitel zur Musik zwischen 1905 und 1917 sowie in zwei weiteren großen Kapiteln die Entwicklung zur sowjetischen Musik mit Blick auf Kulturpolitik, Institutionsgeschichte, Ästhetik (Sozialistischer Realismus) sowie Analysen zur Opern- und Instrumentalmusik. Teilband 2 beginnt mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf die Musikkultur, thematisiert die folgenreichen Erlasse von 1946 und 1948, geht nach der Zäsur von 1953 (Stalins Tod) und der folgenden Tauwetter-Periode über zu einzelnen Phänomenen der Poststalinistischen Ära (Folklorismus, Innovation) und nimmt – neben einem wichtigen Kapitel über Schostakowitschs Spätwerk – dann die sowjetische Avantgarde und die zentrale Frage der Polystilistik (Pluralismus) in den Blick.

Was an Redepenning's *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* neu war, hatte 1994 Sofija Gubajdulina bereits in ihrem Geleitwort zum 1. Band formuliert: Weder eine russische Musikgeschichtsschreibung noch „gutwillige und einfühlsame Zeugen aus dem Ausland“, so die Komponistin, konnten es bis dato leisten, „über die Grenzen privater oder spezieller Studien heraus[zu]treten und die Scheuklappen ab[zu]legen: Der Schritt nach rechts ging im ‚feierlichen Siegeszug des Sozialismus‘ auf, ebenso wie der Schritt nach links.“ Was für den Band, der die Geschichte

des 19. Jahrhunderts umfasste, bereits bezeichnend war, musste sich für die Darstellung des 20. Jahrhunderts verschärfen, rückt sie doch jenes Jahrhundert ins Zentrum, das für die Polarisierung der Perspektive überhaupt verantwortlich zeichnet: Wie eine (Musik-)Geschichte darstellen, die nicht nur vor dem Hintergrund von Politik abläuft, sondern explizit auf diese einwirkt und vice versa explizit von dieser beeinflusst wird? Wie eine (Musik-) Kultur thematisieren, die Apologie oder Ablehnung einforderte – auch von ihrer Wissenschaft und ihrer Geschichtsschreibung?

Redepinning stellt sich bewusst und sehr klar der Aufgabe, über Musik zu schreiben, die an der „Schaffung – der Konstruktion – einer sowjetischen Identität maßgeblichen Anteil“ (S. 9) hatte. Das heißt, sie verschiebt die politischen Verhältnisse nicht in einen mehr oder weniger musikfernen Hintergrund, enthebt die Musik nicht ihrer politischen Dimension, sondern schärft im Gegenteil den Blick auf die oft engen Zusammenhänge von Agitation, Funktionalisierung und Missbrauch. So leitet sie beispielsweise im Kapitel „Sowjetpatriotismus in Tönen“ (Teilband 1, S. 324–343) aus der alltagspolitischen Praxis der 1920er Jahre von Massen- und Agitationsliedern die Spezifik der zahlreichen vokalen Huldigungswerke ab, die ab 1930 dann die Themen von Bürgerkrieg und Klassenkampf aufgeben und stattdessen Themen von „unverhohlene[m] Nationalstolz, Instrumentalisierung der nationalen Geschichte zur Aktivierung einer patriotischen Gesinnung und schließlich Huldigungswerke für Stalin“ Platz machen. In den folgenden Analysen gelingt es Redepinning dann, eine Kantate wie Vano Muradellis Huldigungs-Kantate an Stalin analytisch zu durchleuchten und nicht abschließend, gleichwohl abwägend zu interpretieren: „Diese Komposition und dieser Text zeigen möglicherweise, daß man es sich zu einfach macht, wenn man solche Musik und solche Lyrik belächelt und als ästhetische Entgleisung abtut. [...] Es ist gut möglich, daß der Text auf traditionelle Huldigungsdichtungen mit einer eigenen Formensprache recurriert.“ Und weiter: „Das saubere Handwerk [der

Komposition] und die aufrichtige Haltung der beiden Künstler [Komponist und Dichter] ändert allerdings nichts an der Tatsache, daß das Werk das Postulat eines Sowjetpatriotismus gleichsam übererfüllt; die an Orientalismen gesättigte Melodik und Instrumentation, der Folklore-Ton, auch die wuchtige Apotheose und die ungetrübte Affirmation können den Verdacht aufkommen lassen, daß hier eine künstlerische Attrappe aufgebaut oder gelogen wird.“ (Teilband I, S. 333) Exemplarisch wird an dieser Stelle sichtbar, wie die Autorin immer wieder auf die von Gubaidulina so genannten Scheuklappen verzichtet: Redepinning lässt nicht nur die verschiedenen Betrachtungsweisen nebeneinander bestehen (systemimmanent und systemkritisch), sondern bereitet jede für sich analytisch auf. Sie verweist damit nicht nur auf die Revidierbarkeit von Musikgeschichtsschreibung in Anbetracht wechselvoller Rezeptionsprozesse, sondern fordert sie geradezu, indem sie die Perspektivität von Geschichtsschreibung offenlegt. Damit werden nicht zuletzt auch Implikationen, die hinter Propaganda und Funktionalisierung kaum noch trennscharf von einer Autorintention gelöst werden können, ebenso deutlich wie der eigene Standpunkt der Autorin.

Zur Methodik, derer sich Redepinning bedient, gehört, dass die Autorin von ihrem Gegenstand her denkt. Die Musik bleibt dabei zwar im Zentrum, verliert aber die skizzierten Zusammenhänge in keinem Moment aus dem Blick: Komplexität und Vielschichtigkeit werden dargelegt, nicht aber als Hintergrund missverstanden, vom dem sich der Gegenstand Musik ablöst. Grundlage dafür ist ein weiter Begriff von Musikkultur. So nimmt Redepinning etwa die Vielfalt der Musikkultur zwischen den Revolutionen in den Blick, indem sie das ebenso schillernde wie vielfältige Musikleben zwischen 1905 und 1917 darstellt (Theater, Konzerte, Ausbildungsstätten), aber ebenso Forschung, internationalen Austausch, Publizistik und die enge Verwobenheit mit anderen Kunstsparten.

Mit den nunmehr vorliegenden drei Bänden russischer und sowjetischer Musikge-

schichte ist ein Werk abgeschlossen, an dem niemand wird vorbeigehen können, der sich mit der Musikkultur in Russland zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert beschäftigt. Die Ausgewogenheit zwischen Überblick und Detail, der angenehm zugewandte Schreibstil und nicht zuletzt die Benutzerfreundlichkeit (im ausführlichen Anhang stehen sowohl Übersetzungen von zentralen Quellentexten bereit wie eine Liste der für die sowjetische Musikgeschichte so typischen Akronyme, schließlich auch ein ausführliches Literaturverzeichnis sowie ein mit Grunddaten ange-reichertes Personenregister) runden das Standardwerk ab.

(Januar 2012)

Melanie Unseld

Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Hrsg. von Daniel GETHMANN. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 265 S., Abb.

Mit seinem 1907 veröffentlichten und 1916 revidierten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* publizierte Ferruccio Busoni am Beginn der Moderne einen Schlüsseltext, der in den nachfolgenden Jahrzehnten zu einer „Ermächtigungs-Schrift für zahllose Komponisten“ (Wolfgang Hagen, *Busonis „Erfindung“*, S. 54) wurde, auf die sich Persönlichkeiten wie Paul Hindemith, Edgard Varèse oder Alois Hába in unterschiedlichster Weise mit Ideen zur Dekonstruktion des temperierten Tonsystems oder zu den Möglichkeiten einer elektronischen Tonerzeugung beriefen. Busonis einflussreiche Proklamation einer „völlig neue[n], nämlich absolute[n] und vom Interpreten losgelöste[n] trans-zwölf-tonale[n] Musik“ (ebd.) – und damit auch seine Impulse für eine fundamentale Strömung der neuen Musik – ist indes nicht so sehr auf Tatsachen denn auf mediale Phantamagorien gegründet: Als Ausgangspunkt diente nämlich weniger die tatsächliche Erfahrung als die verzerrte, einer Sekundärquelle entnommene Funktionsbeschreibung des so genannten „Telharmoniums“ – eines Instruments, das der amerikanische Amateurerfinder Thaddeus Cahill in

diesen Jahren konstruierte, um auf elektronischem Wege Musik zu erzeugen: einen zu Tonfolgen modulierten Strom aus Generatoren, der direkt ins Telefonnetz geschickt werden konnte und damit dem Nutzer ein völlig neues Kunsterlebnis ermöglichen sollte – und zugleich ein Projekt, das sich in der Realität, zwischen 1906 und 1912 im New Yorker Telefonnetz durchgeführt, als gigantisches finanzielles Massengrab erwies, obgleich man die analogen Wähl- und Ruftöne noch bis in die 1980er Jahre auf der Grundlage desselben Verfahrens produzierte.

Cahills Telharmonium, aus medienhistorischer Sicht der Vorläufer aller späteren Synthesizer und elektronischen Musikerzeugungstechnologien, und die aus Busonis Schilderung resultierende Deutung bilden in der Zusammenschau eines der markantesten Beispiele für die Thematik der „Klangmaschinen“, mit der sich der vorliegende Band befasst. Sein Ausgangspunkt ist die wichtige Beobachtung, dass neue Formen der Klangerzeugung seit dem 18. Jahrhundert oft als Nebeneffekte von Laborexperimenten eher beiläufig entdeckt und anschließend zu musikalischen Instrumenten weiterentwickelt worden sind – dass also, mit anderen Worten, die experimentellen Wissenschaften Impulse für akustische Medientechniken, Apparaturen und Musikinstrumente geliefert haben und mitunter, teils auch durch Zweckentfremdung der ursprünglichen Entdeckungen, den Weg zu Innovationen wiesen, die für die elektroakustische Ästhetik oder das damit verknüpfte theoretische Denken des 20. Jahrhunderts zentrale Bedeutung gewonnen haben. Die teils akribisch recherchierten Fallstudien befassen sich mit einigen inspirierenden technischen und künstlerischen Experimenten und richten ihr Augenmerk dabei vor allem auf die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlicher Experimentalanordnung, akustischer Medientechnologie und ästhetischem Ansatz, beleuchten also „derartige technisch apparative Schwellenbereiche neuer Verfahren der Klangerzeugung in Korrelation mit ihrer Ästhetik und Aufführungspraxis aus medien-, musik- und wissenschaftshistori-

scher Perspektive“ (Daniel Gethmann, *Einleitung*, S. 12).

Dass der Schritt von der experimentell untersuchten Fragestellung auf der einen und dem auf ihr basierenden ästhetisch wirksamen Objekt auf der anderen Seite nicht immer in notwendiger Deutlichkeit vollzogen wird, die Ergebnisse vielmehr bisweilen in einem diffusen Grenzbereich angesiedelt bleiben, der eine adäquate medientechnologische Wirksamkeit bestimmter Phänomene verhindert, gehört, wie Daniel Gethmann in einem Aufsatz über die „Chemische Harmonika“ darlegt, zum Möglichkeitsspektrum der diskutierten historischen Entwicklungen. Es bedarf – so lässt sich anhand anderer Fallbeschreibungen folgern – vor allem auch der Offenheit und Neugier auf Seiten der Künstlerpersönlichkeiten, um die Ergebnisse experimenteller Versuchsanordnungen dahingehend zu transformieren, dass sie als Gestaltungsmittel innerhalb eines ästhetischen Diskurses eingesetzt werden können. Diesbezüglich besonders aufschlussreich ist Douglas Kahns Aufarbeitung der Einflüsse von Edmond Dewans Erforschung der menschlichen Gehirnwellen – zunächst Teil eines umfangreichen Forschungsprojekts der US Air Force – auf Alvin Luciers unmittelbar an Dewan anknüpfende Verwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse als Grundlage für die performative Konzeption seiner einflussreichen *Music for a solo performer* (1965).

Andere Aufsätze, so der Beitrag von Mara Mills über die Zusammenhänge zwischen dem als Prothese geschaffenen künstlichem Kehlkopf und dem Vocoder oder die Ausführungen von Axel Volmar über das Hallgerät als Mittel zur Simulation bestimmter aus der Studiopraxis bekannter Raumakustiken, illustrieren, wie sich technische Entwicklungen schrittweise von ihren ursprünglichen Anwendungsbereichen samt ihrer technischen Rahmenbedingungen weg entwickeln und dadurch zugleich zu selbstverständlichen Werkzeugen künstlerischer Kreativität werden. Dass unter ungünstigen historischen Bedingungen die Durchsetzung bestimmter Techniken auch unterbleiben kann, zeigt wiederum der gewichtige Beitrag von Andrei

Smirnov, der sich mit Boris Yankovsky und dem gezeichneten Klang als Mittel der elektronischen Klangsynthese beim Einsatz von Lichttonverfahren im Film der 1930er Jahre befasst und damit ein Gebiet beleuchtet, das in der Literatur zur elektroakustischen Musik bislang kaum berücksichtigt wurde. Dass einzelne Entdeckungen darüber hinaus dazu anregen, sie später konträr zur ursprünglichen Verwendungsweise einzusetzen, demonstriert der – leider durch Ungenauigkeiten in Ausführungen und/oder Übersetzung etwas korrumpierte – Aufsatz von Myles W. Jackson, der sich mit dem Interesse des 19. Jahrhunderts an physikalischen Messinstrumenten für Tempo (Metronom) und Tonhöhen (Stimmgabel) befasst und diese ins Verhältnis dazu setzt, wie diese Utensilien im anders gearteten kulturellen Kontext nach 1950 in künstlerischen Konzeptionen wie György Ligetis *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962) dazu benutzt wurden, um die Vorstellung von messbarer Präzision gezielt zu dekonstruieren.

Die besondere Qualität dieser und anderer Texte liegt darin, dass sie den Leser aus unterschiedlichen Perspektiven an die diskutierten Problemstellungen heranzuführen. Dass die Autoren mit wenigen Ausnahmen nicht aus der Musikwissenschaft kommen, schadet der Sache nicht, sondern trägt dazu bei, die Vielfalt der Sichtweisen auf die diskutierten Phänomene zu akzentuieren und damit auch zu unterstreichen, dass sich entsprechende Forschungsbereiche tatsächlich nur adäquat untersuchen lassen, wenn man eine generelle Durchlässigkeit von Fächergrenzen akzeptiert. Unter diesen Prämissen trägt die Publikation nicht nur viel zum Verständnis zentraler medialer und ästhetischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bei, sondern bringt auch all jene kulturhistorischen Dispositionen ins Bewusstsein, die jeweils den Ereignishorizont für den Wandel von der experimentellen Entdeckung zum Werkzeug ästhetischen Tuns bestimmen. Dass der Band dabei durchweg eine faszinierende und anregende Lektüre bietet, mag eines der größten Komplimente sein, die man ihm überhaupt machen kann.

(Oktober 2011)

Stefan Drees

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

Moss' Dissertation ist ein beachtlicher Beitrag zur amerikanischen Musikgeschichte. Es ist insbesondere ein umfangreicher Fundus an Quellen, die Zugang zu afroamerikanischem Kompositionsschaffen eröffnen. Mit der Analyse ausgewählter Kompositionen für ‚concert band‘ von 33 afroamerikanischen Komponisten und deren biographischer Kurzporträtiertung richtet Moss den Blick auf Werke und Künstler, die vielfach musikgeschichtlich kaum oder gar nicht reflektiert wurden. Über die Bereicherung jeglichen Musikforschers, -pädagogen oder -interessierten durch die Erschließung einer Vielfalt unbekannter Kompositionen hinaus verfolgt Moss' Studie vorwiegend ein Ziel: die Vermittlung bisher nicht rezipierten ‚concert band‘-Repertoires an amerikanische Musikpädagogen, vornehmlich LeiterInnen von ‚concert bands‘ an Schulen und Universitäten. Damit tritt das Buch in den Kontext einer seit rund drei Jahrzehnten in Amerika geführten Debatte ein, welche die Qualität von Band-Repertoire zum Gegenstand hat. Kritik richtet sich insbesondere auf die Qualität der einstudierten und aufgeführten, hauptsächlich populärmusikalischen Kompositionen und deren Untauglichkeit Inspirationsquell zu sein sowie zu einer fundierten, musikalischen Ausbildung beizutragen. (Siehe hierzu beispielsweise Stephen Budiansky, Timothy W. Foley: The quality of repertoire in school music programs: literature, review, analysis and discussion, in: *Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles* 12 (2005), S. 17–39.) Moss' Beitrag erhebt mit der Analyse von Konzertmusik den Anspruch, Werke von hohem künstlerischem Wert zu erschließen (S. 16) und so überrascht es nicht, wenn er gleich auf den ersten Seiten folgende Absichten formuliert: „Increasing the educational and artistic value of bands“ und „Determining what value might be added to existing bands and music classes by inclu-

sion of concert music compositions by African-Americans“ (S. 5). Damit verweist er nicht nur auf die aktuell wenig rezipierte historische Bandbreite an konzertanten Werken für ‚concert band‘, an der sich auch Komponisten wie Paul Hindemith, Percy Grainger oder Aaron Copland beteiligten, sondern richtet den Fokus auf das in weiten Teilen noch unbekanntes, weil unbeachtete Kunstschaffen von Afroamerikanern. Trotz transdisziplinärer Bestrebungen seit den 1960er Jahren, den enormen Wert afroamerikanischer Kultur für die amerikanische Kunst insgesamt präsent zu machen, koloriert Moss mit der Zusammenführung und Dokumentation eines umfangreichen Teils an ‚concert band‘-Werken afroamerikanischer Komponisten einen nahezu weißen Fleck, wie sich durch die Absenz dieser Werke in Repertoire-Guides und Einspielungen und somit in der Rezeption durch ‚concert bands‘ zeigt (S. 5).

Die umfassende Sichtung und Akquise von Quellen über Werkverzeichnisse, Werklisten von Kompositionswettbewerben, Band-Repertoire-Kompilationen, Befragung von Komponisten, durch Verlage, Archive, Bibliotheken, Komponisten und deren Nachlässe offenbart die Akribie, mit der sich Moss seinem thematischen Gegenstand widmet. In einigen Fällen ist es ihm ferner gelungen, verloren geglaubtes Notenmaterial wie Clarence Cameron Whites *Triumphal March* aufzuspüren. So trägt Moss 257 Seiten analysierter Kompositionen im Stile eines Werkführers zusammen. In seiner Herangehensweise orientiert er sich an der eigenen Praxis als ‚concert band-leader‘ und bereitet die Werkanalysen aus der Perspektive des Dirigenten auf. Ein fest umrissenes Schema mit den Aspekten Instrumentation, thematisches Material, melodisches/harmonisches Vokabular, Form, kompositorische Technik, Dauer und Schwierigkeitsgrad liegt jeder der Analysen zugrunde. Die Ordnung erfolgt chronologisch nach Jahrzehnten, beginnend mit dem Jahr 1927 und Whites *Triumphal March* und endend mit Robert Holmes *In a New England Churchyard*, 1962 komponiert und 1999 veröffentlicht. Die mehrfach erwähnte und im Titel angeführte

Zeitspanne von 70 Jahren Kompositionen für ‚concert-band‘ (1927–1998) ist insofern einzuschränken, als Whites Marsch als Vorläufer einer Entwicklung begriffen wird, die erst in den 1940er Jahren zu ihrer Entfaltung gelangt. Als Schlüsselereignis der Entwicklung eines Repertoires von Originalkompositionen für ‚concert band‘ wird Edwin Franko Goldmans 1942 stattgefundenes Konzert angesehen, in dem er das Programm nur mit Originalwerken füllen konnte (S. 66). Von den 1940er Jahren an trägt Moss seine Werkskizzen in chronologisch dichter Abfolge zusammen. Neben bekannten Namen wie William Grant Still, Ulysses Kay oder Hale Smith stehen die von Julian Work oder Stephen James Taylor. Dennoch tun sich hier Gemeinsamkeiten auf, denn es geht grundlegend um weitgehend Unbekanntes, seien es die Werke, die Komponisten oder beides. Man wird fündig in Moss' Skizzen, lässt sich überraschen und neugierig machen: Da ist Kays *Solemn Prelude* (1949), tonal elaboriert („the piece treats tonality in a variety of ways“, S. 81), klangfarblich facettenreich („use of the coloristic variety and richness available in a large band“, S. 83) und mit tiefgründiger Expression („the overall effect of the piece is dark and serious“); Roger Dickersons durch die Klangsprache Hindemiths beeinflusstes kontrastreiches Werk *Essay for Band* (1958), das sich auf einen einzigen in Legato-Wellen auf- und niederschlagenden, aber dennoch rhythmisch variantenreichen thematischen Gedanken fokussiert (S. 90 ff.) oder Adolphus Hailstorcks *Out of the Depths* (1974), das difficile Grade an Expression durchläuft, bis es zu seinen klanglichen Anfängen zurückkehrt („the vocal clusters re-enter briefly, and the gong, the first instrument played in the piece, is struck at the end and concludes the piece by fading into silence, marked on the score, ‚no sound, no motion‘“, S. 247).

Einen tiefen Einblick gewähren die Analysen und Notenbeispiele, zumeist zu den thematischen Hauptgedanken, nicht. Bei der gebotenen Kürze und aufgrund des umfangreichen Materials können sie es auch nicht. Dennoch findet Moss in seinen versierten ana-

lytischen Skizzen treffende Charakterisierungen und aussagekräftige Beispiele. Die in der Einleitung angekündigte Einbindung der Komponisten und Werke in kompositionshistorische Kontexte (S. 35) verbleibt durch die nicht nach inhaltlichen, sondern chronologischen Gesichtspunkten geordneten Analysen und die Skizzenhaftigkeit jedoch schwach. Auch der von Moss hergestellte Bezug zur Multikulturalitätstheorie Henry Louis Gates' geht letztlich nicht über einleitende Phrasen und der Propagierung einer Inklusion afroamerikanischer Kunst in den Bildungskanon (S. 10) hinaus. So verwundert es nicht, dass die Einordnung der thematisierten Musik afroamerikanischer Komponisten und ihres besonderen Facettenreichtums (S. 321) in den übergeordneten Kontext einer amerikanischen Musik ausbleibt. Moss' Buch ist ein Werkführer, vornehmlich für die musikalische Praxis, so macht es auch der Anhang, der die Werke nach Schwierigkeitsgraden und Spielempfehlungen ordnet, deutlich. Ob sein Buch der intendierte Wegweiser zu einer merklichen Erweiterung des ‚concert band‘-Repertoires um die Werke afroamerikanischer Komponisten wird, bleibt abzuwarten.

(Oktober 2011)

Ildikó Keikutt-Licht

Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre. Hrsg. von Dominik SACKMANN. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 308 S., Abb. (Zürcher Musikstudien. Band 6.)

Paul Hindemith gehört bekanntermaßen zu jenen Komponisten, die – wie sein Zeitgenosse Kurt Weill – in den historiographischen Konstruktionen ihrer Nachwelt zweigeteilt werden. Im Falle Weills sind es der „deutsche“ und der „amerikanische“ Weill, im Falle Hindemiths der „frühe“ und der „späte“ Hindemith. Die Präferenzen waren lange Zeit unstrittig, sie galten jeweils der ersten, avantgardistischen Phase, dem „frühen Hindemith“ wie dem „deutschen Weill“. Erst in der jüngeren Vergangenheit wurde diese historiographische Konstruktion einer gespaltenen künst-

lerischen Identität wie auch die mit ihr verbundenen Wertungen einer Revision unterzogen. Der von Dominik Sackmann herausgegebene Band mit dem Untertitel „Hindemith und die zwanziger Jahre“ scheint zunächst erneut auf den „frühen“ Hindemith zu zielen. Ein Blick in die versammelten Texte macht jedoch deutlich, dass die Mehrheit der Autoren diese thematische Setzung nicht in einem trivialen chronologischen Rahmen angeht. Vielmehr zeigen sie überwiegend ästhetische Konzeptionen auf, die sich zwar in den zwanziger Jahren herausbilden, Hindemiths Denken aber bis hin zu seinen späten Kompositionen und Texten prägen. Dies gilt vor allem für seine Auseinandersetzung mit der Alten Musik, allen voran mit der Musik Bachs, die immer wieder im Zentrum seiner interpretatorischen und kompositorischen Bemühungen stand. Sackmann analysiert Hindemiths Bach-Rede im Kontext der von Adorno geprägten Debatte über die Aufführungspraxis Anfang der 1950er Jahre und macht deutlich, wie zentral Hindemiths ästhetische Position zu diesen Fragen durch seine Erfahrungen als ausübender Musiker und Komponist bestimmt sind.

Thematisch fokussiert die Aufsatzsammlung, die die Ergebnisse einer Studienwoche an der Hochschule Musik und Theater Zürich bündelt, Hindemiths Verhältnis zu den Künsten. Nach einleitenden Überblicksdarstellungen zu „Expressionismus und Neue Sachlichkeit in den zwanziger Jahren“ (Siegfried Mauser) und zur „Konkurrenz der Avantgarden“ in der Bildenden Kunst (Hans-Peter Schwarz) setzen sich drei Aufsätze mit textbezogenen Werken Hindemiths auseinander. Wolfgang Rathert deutet Hindemiths Bühnenwerke der 1920er Jahre im Lichte der von dem Germanisten Helmuth Lethen erforschten neusachlichen Verhaltenslehren der Kälte. Lethens Darstellung, mittlerweile ein Klassiker der Literaturwissenschaft, hat in der Musikwissenschaft von wenigen Ausnahmen abgesehen bislang kaum Beachtung gefunden. Rathert zeigt überzeugend, wie perspektivenreich sich Lethens Ansatz für die dramaturgische und musikalische Analyse entwickeln lässt und wie

hierdurch Hindemiths Opern, ihre marionettenhaften, oft psychologisch flachen Charaktere sowie die zwar wandlungsfähige, aber scheinbar beziehungslose Musik als Teil einer Kulturkritik am Ausdrucksprinzip verstehbar werden, die sich nicht nur inhaltlich in der Fabel artikuliert, sondern in der Konzeption der Opern selbst künstlerisch gestaltet ist. Benn und Brecht, die beide an der literarisch-diskursiven Prägung der Verhaltenslehren der Kälte entscheidenden Anteil hatten, markieren dabei, wie Giselher Schubert erläutert, in der Biographie Hindemiths die zwei politisch radikalisierten Fronten, zwischen denen sich seine ebenfalls hochpolitische Suche nach einer Position der Mitte vollzieht. Ausdruck dieser Suche sind u. a. seine 1930 bis 1935 entstandenen Hölderlin-Lieder, in denen er Anschluss an deutsche Bildungstraditionen sucht, die er jedoch in seiner Auswahl der Texte im Gegensatz zum vorherrschenden Hölderlin-Bild der Zeit gleichsam ins Private wendet (Hans-Joachim Hinrichsen). In den 1920er Jahren wurzelt auch Hindemiths Auseinandersetzung mit tänzerischen Formen, die – abgesehen von den zahlreichen unterhaltungsmusikalischen Tanzsätzen – in der Pantomime *Der Dämon* (1923) ihren vorläufigen Höhepunkt findet. In seiner erhellenden Analyse des 1946 von George Balanchine choreographierten Balletts *Die vier Temperamente* zeigt Steffen Schmidt, wie dieses Interesse Hindemiths auch in der Emigration fortwirkte und zu einem Werk führte, dessen tänzerisch-musikalische Strukturen sich in komplexem Wechselspiel entfalten, indem sie sich an einigen Stellen zu narrativen Zusammenhängen verdichten, um im nächsten Moment wieder scheinbar „bedeutungslos“ nebeneinander zu verlaufen.

Hindemiths Auseinandersetzung mit den Künsten wird in der Aufsatzsammlung allerdings nicht nur retrospektiv analysiert, vielmehr gab sie im Rahmen der Studienwoche auch Anlass zu neuen künstlerischen Auseinandersetzungen mit seinem Werk bzw. zeitgenössischen Strömungen. Eine Reihe dieser Arbeiten sind in dem Bildteil des Bandes dokumentiert und werden in einem begleitenden

Essay von Bettina Richter kommentiert. Quellenreiche biographische Einblicke schließlich vermitteln Giselher Schubert zu Hindemiths frühen musikalischen Kontakten sowie Harry Joelson-Strohbach zu seinen Beziehungen zum Kaufmann und Mäzen Werner Reinhart.

In der Einleitung wird das Ziel formuliert, „ausgehend von Hindemith ein Panorama der Epoche“ zu entwerfen. Diesem zweifellos ambitionierten Ziel steht allerdings die Konzeption des Bandes entgegen. Eine Epoche wie die der 1920er Jahre, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie den herkömmlichen Kunstbegriff hinterfragt, lässt sich kaum mit einer Konzentration auf das Zusammenwirken zwischen den Künsten angemessen fassen, ohne etwa Experimente mit Neuen Medien wie Film, Schallplatte und Rundfunk oder die Öffnung zu populären Formen zu berücksichtigen. Statt dessen liegt der Gewinn des Buches in den kenntnisreichen Einzelanalysen, die vielfach neue Deutungsperspektiven aufzeigen und zugleich deutlich machen, wie grundlegend Hindemiths ästhetische Orientierung in den zwanziger Jahren für sein gesamtes späteres Schaffen war.

(Oktober 2011)

Camilla Bork

ISABEL WEINBUCH: Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 428 S., Abb. (Schott Campus.)

Die Annahme, dass Musik eine Weltsprache sei, hält sich hartnäckig. Besonders unter Orff-Anhängern scheint diese Sichtweise nach wie vor gültig zu sein. Ohne ihren Protagonisten eingangs auch nur vorzustellen (nicht einmal die Lebensdaten werden genannt), lässt Isabel Weinbuch ihm schon in ihrer Einführung gleichsam hagiographische Überzeichnung zuteil werden. Er habe „für die Menschheit allgemeinverbindlich[e]“ Grundaussagen getroffen (S. 12), was ihm in seiner Elementaren Musik gelungen sei, obwohl „generell kein direkter Einfluss außereuropäischer Stilmerk-

male auf Orffs Schaffen“ vorliege, sondern „vielmehr eine musikalische Grundlage geschaffen wurde, in die sich leicht fremde Stilmerkmale integrieren lassen“ (ebd.). Mehr noch: Er habe „intuitiv das kulturell Fremde in eine allgemeingültige Sprache übersetzt“ und dadurch „den Grenzbereich zwischen Universalismus und Ethnologie als die alleinige Wissenschaft vom kulturell Fremden“ aufgehoben (S. 13). Derlei Behauptungen durchziehen wie Pilzfäden die gesamte Studie. Weinbuch wendet sich nun der „Rezeption außereuropäischer Stilelemente in der zeitgenössischen Kunst und ihre[r] Wirkung auf Orff“ zu (Kap. 2), zeichnet dann „Carl Orffs Konzept der Elementaren Musik im Spiegel der zeitgenössischen Musikethnologie“ nach (Kap. 3), um anschließend die „Instrumente in Orffs Bühnenwerken mit Schwerpunkt auf dem Spätwerk“ (Kap. 4) und sein „Welttheater im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ zu beleuchten (Kap. 5). Auf ihr Schlusswort (Kap. 6) folgt noch ein umfangreicher Anhang mit Instrumentenkatalog (in Farbdruck!), Inhaltsangaben der behandelten Werke (nun doch noch chronologisch sortiert) und einem immerhin zweiseitigen tabellarischen Lebenslauf Orffs.

Die in dieser inhaltlichen Strukturierung suggerierte umfassende Kontextualisierung von Orffs Denken und Schaffen wird jedoch gleich zu Beginn eingeschränkt, indem Weinbuch sein Verhältnis zum Nationalsozialismus von vornherein für die weitere Betrachtung ausklammert. Die Autorin empört sich schon in der Einführung über „oftmals angenommene, aber unberechtigte, unsachliche [...] Vorwürfe gegenüber Orffs Haltung im Dritten Reich“ und verweigert schlicht die Behandlung dieses Lebensabschnitts, will sein Werk stattdessen „inhaltlich und neutral“ beurteilen (S. 13). Da ist es nur folgerichtig, dass sie sich später über den „überraschend geringen Anteil [...] außereuropäische[r] Tanzformen“ (S. 34) auf dem Lehrplan der Günther-Schule, deren Musikabteilung Orff leitete, wundert – 1936.

In ihrer Beschreibung dessen, wer und was Orff wissenschaftlich und kulturell beein-

flusst habe, scheint Weinbuch des Öfteren subjektive Eindrücke von Zeitgenossen als wissenschaftliche Erkenntnisse misszuverstehen. Zwar wird der Stand der Musikethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst kritisch reflektiert, Weinbuch interessiert sich trotz aller Zweifel für den Evolutionismus, um Orffs Denken und Schaffen zu verstehen (S. 55). Bedauerlicherweise vermischen sich dabei aber allzu häufig wissenschaftlich seriöse Aussagen mit unkritisch wiedergegebenen Begriffen und Theoremen. Ausführlich schildert sie den persönlichen Kontakt Orffs mit Curt Sachs, beendet diesen Abschnitt aber unkommentiert mit der Information, dass jener ins Exil ging – da er „1933 aller Ämter enthoben wurde“ (S. 58). Dass dies aufgrund des nationalsozialistischen Berufsbeamtengesetzes wegen seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft geschah, erscheint der Autorin nicht erwähnenswert. Eine längere Pause im Briefkontakt zwischen Orff und Sachs in den 1930er und 40er Jahren – Sachs ließ „mehrere briefliche Anfragen Orffs“ unbeantwortet – erklärt sie sich damit, dass „Sachs die Haltung Orffs gegenüber dem NS-Regime von den USA aus nicht richtig einschätzen konnte“ (S. 59).

Bei der sich anschließenden musikethnologischen Kontextualisierung von Orffs Idee der Elementaren Musik ist die Ausblendung der NS-Ideologie, die bekanntlich auch auf die Wissenschaften massiv eingewirkt hat, grob fahrlässig. Orff sei von der Prämisse ausgegangen, „wie sich die Musik der Kinder aller Welt übereinstimmend“ decke, so decke sie sich „im großen auch mit der Musik der Primitiven aller Welt“ (S. 62) – wobei „primitiv“ bei Orff gleichbedeutend mit Ethno- oder Volksmusik gemeint sei. Das Ringen um einen geeigneten Begriff in der zeitgenössischen Musikethnologie zeichnet Weinbuch sorgfältig nach, doch auch hier fällt wieder die kategorische Verneinung jeder regimekonformen Begriffsverwendung bei Orff auf. Doch sollte er tatsächlich so naiv gewesen sein, zu glauben, dass sein Begriff „unpolitisch“ und als positiv besetzt verstanden werden würde, während der nationalsozialistisch durchgezogene Diskurs in seinem

engsten Umfeld mit „primitiv“ nichts anderes als die verachteten „Untermenschen“ bezeichnete? Orff hätte wohl kaum Karriere im „Dritten Reich“ gemacht und beispielsweise den Kompositionsauftrag für den *Olympischen Reigen* 1936 oder eine Neukomposition des *Sommernachtstraums* 1939 erhalten, wenn er sich dem System nicht zumindest angepasst hätte. Immerhin drei seiner Bühnenwerke listete die Reichstheaterkammer 1942 als „bekannte Repertoireballette der Deutschen Bühnen“ (Lilian Karina, Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1999, S. 314 f.), und 1944 wurde er vom Goebbels unterstehenden Deutschen Rundfunk zu den „zeitgenössische[n] Komponisten, auf die der Rundfunk nicht verzichten möchte“, gezählt. (Michael H. Kater: Carl Orff im Dritten Reich, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 43/1 (Jan. 1995), S. 1–35, hier S. 22.) Auch gibt es Belege dafür, dass Orff sein Schulwerk für eine Verwendung in der Hitlerjugend für geeignet hielt, wie Michael H. Kater herausgearbeitet hat (ebd.). Ausgerechnet eine anlässlich zu Orffs 100. Geburtstag gehaltene Huldigungsrede aber als Beleg für Orffs angebliche innere Opposition anzuführen (S. 63, Anm. 42), ist ein weiterer Ausweis für die mangelnde kritische Distanz der Autorin zu ihrem Protagonisten.

Auf der Suche nach einer Elementaren Musik sei Orff zu den „wirklichen Quellen und Ursprüngen der rhythmischen und melodischen Elemente“ gegangen, behauptet Weinbuch auf S. 65. Diese glaubte er in einer Betonung der Rhythmik, der „Verwendung von Formeln und Wiederholungen“, der „pentatonischen Skalen“ und dem „fremdartige[n] Klang des Schlagzeugorchesters“ (S. 65) gefunden zu haben: Hier waren antikisierende (Verweis auf *musiké*) und exotisierende (vor allem „afrikanische“) Elemente auf eine Art und Weise miteinander verschmolzen, die schon vielen Zeitgenossen zumindest kurios erschien.

Orffs Vorstellung einer „aus dem Menschen an sich geschöpften Musik, die sich frei von einem rationalen Musiksystem präsentiert“ (S. 67), sei gerade deshalb auf Unverständnis

gestoßen, weil sie nach Maßstäben der europäischen Kunstmusik bewertet worden sei. ‚Elementar‘, das hieß im Orff’schen Sinne so viel wie ‚grundlegend‘ und deutet wiederum in evolutionistische Sphären: Orff sah seine Elementare Musik „als pädagogische Vorstufe zum Verständnis von Kunstmusik“ (S. 68). Herzschlag und Atem werden als „Urrhythmus“ und „Urmelodie“ aufgefasst; eine „Urmusik“ wird in mit Körperbewegung verbundenen musikalischen Ausdrucksformen ausgemacht, die, so Orff, „sowohl außereuropäischen Musikkulturen als auch Kindern aller Welt eigen“ seien (S. 70). Seine „elementaren Gebilde“ habe Orff dabei nicht nur in seinem Schulwerk, sondern „auch in seinen Bühnenwerken“ verwendet (S. 73).

Die Erklärung Weinbuchs ist denkbar platt: „Die Elementare Musik enthält [...] vermutlich weltweit gültige, kulturunabhängige Klänge und Gestaltungsmittel“ (S. 73): Mit diesem Satz – und ähnlichen – diskreditiert sich die Autorin selbst. Die wiederholt aufzufindenden Übernahmen bzw. Wiedergaben Orff’scher Thesen sind durch ihre unkritische, distanzlose sprachliche Darstellung oftmals kaum von der wissenschaftlichen Meinung der Autorin unterscheidbar. Darüber geht die gar nicht so neue Erkenntnis, dass die skizzierten Ursprungshypothesen „allerdings alle spekulativen Charakter haben“ (S. 77), schlicht unter – zumal Weinbuch nur eine Seite später Kurt Huber attestiert, mit seinen intervallästhetischen Untersuchungen „aufgrund ihrer kulturellen Allgemeingültigkeit“ schon 1923 den „Beweis *universaler Konstanten*“ erbracht zu haben.

Weinbuchs Vergleich von Orffs Musik und „afrikanischem Musikdenken“ – bezogen auf „die subsaharische, schwarzafrikanische Musikkultur“, wie Anm. 71 erläutert – ist nichts anderes als hanebüchen: Die „Nähe beider Musikkonzepte ist frappierend“, heißt es da, und von einem „afrikanischen Kulturkreis“ ist die Rede. Vollends ins Abseits katapultiert sich Weinbuch mit folgenden Sätzen: „Die Parallelen zu afrikanischer Musik erwachsen vielmehr von Orff intuitiv und unbewusst aus seinem Denken über Musik und sein Umgang

mit Klängen [sic], so dass man vielleicht von einer inneren Verwandtschaft zwischen afrikanischer Musik, altgriechischer *Musiké* und Orffs Musikempfinden sprechen könnte. Orff konnte sich von der Korrelation seines eigenen Musikdenkens und der afrikanischen Musik, vor allem bezüglich der umfassenden Einheit von Musik, Tanz und Sprache in der afrikanischen Kultur auf seiner Afrikareise selbst ein Bild machen – allerdings erst lange nach seiner eigenen Konzeption einer Elementaren Musik.“ (S. 82) Dass Weinbuch keine Afrikanistin ist und sich darüber hinaus an zweifelhafter Forschungsliteratur aus den 1930er bis 70er Jahren orientiert, ist ebenso offensichtlich wie ärgerlich.

Die Darstellung des Orff’schen Instrumentariums und seines Vorbildes in der Instrumentengenealogie von Sachs dagegen ist gut gelungen, wenngleich Weinbuch danach wieder „eventuell unbewusste Kongruenzen seiner [Orffs] musikalischen Strukturen mit außereuropäischen musikalischen Phänomenen herauszufiltern“ versucht und Hinweise auf „neue transkulturelle musikalische Konstanten“ zu entdecken hofft (S. 119). All die behaupteten kulturübergreifenden Intervallähnlichkeiten beispielsweise, die die frühere Musikethnologie herbeigeschrieben und als Beweis universell gültiger musikalischer Prinzipien eingestuft hat, erkennt Weinbuch dabei nicht als Konstrukt westlicher Prägung. Sie sieht in der Elementaren Musik Orffs vielmehr die Eigenschaft, „allen Menschen verständliche musikalische Fundamente zu beinhalten“, dadurch bestätigt, dass „das Orff-Schulwerk bzw. die Version *Musik für Kinder* weltweit Resonanz findet, in vielen Ländern praktiziert wird und einen Bezug zu beinahe jeder Musikkultur aufbauen kann“ (S. 143 f.). Mit ernst zu nehmender Musikwissenschaft oder -ethnologie haben solche Aussagen nichts zu tun – auch wenn wenige Seiten später unvermittelt die Einsicht formuliert ist, dass „eine Universalisierung [...] insbesondere in Bezug auf außereuropäische Musik natürlich die Gefahr“ birgt, „diese charakteristischen Merkmale zu verkennen und fremde Strukturen dem eigenen, bekannten System unterzu-

ordnen, wie es in der Musikethnologie nur allzu oft geschehen“ sei (S. 147). In der vorhergehenden und nachfolgenden Argumentation des Kapitels unterliegt diese Erkenntnis aber allzu oft einer gefühlten Empirie dessen, was ‚in vielen Kulturen‘ auf musikalischem Gebiet zu beobachten sei. Der Erfolg des Schulwerks liegt vermutlich aber eben nicht darin, dass Orff dort allgemeingültige musikalische Elemente isoliert hat, von denen jeder Mensch auf der Welt kontextlos angesprochen wird, sondern darin, dass es durchlässig ist, d. h. fremdkulturelle musikalische Praktiken zu integrieren vermag – oder auf Menschen trifft, die bereit sind, eine andere – die ‚europäische‘ – Musikkultur kennen zu lernen.

Wenn Weinbuch nun in ihrem Analyseteil die Instrumente in Orffs späten Bühnenwerken in den Blick nimmt, tut sie das mit dem Erkenntnisziel, „die Einsatzweise außereuropäischer Instrumente“ zu ergründen und die „Frage nach einem Einbezug ihrer authentischen Verwendung bzw. ihres originären kulturellen Kontextes“ (S. 162) zu beantworten. Einen Überblick über die dabei untersuchten Werke, deren Inhalt und Entstehungskontext liefert sie nicht, sondern verlegt sich bei ihrer mäandernden Suche nach Symbolen und Zeichen in der Instrumentalverwendung auf punktuelle Szenenverweise – ohne ein einziges Notenbeispiel zu bemühen. Weinbuchs Beschreibung der „kultischen Bedeutung von Musikinstrumenten“ (S. 165–168) stützt sich unverständlicherweise wiederum auf die Arbeiten Sachs' und auf andere veraltete Studien; die Folge sind unzulässige Verallgemeinerungen. Dass ihr „instrumentalsemantischer“ Ansatz sie recht schnell in eine Sackgasse führt, wird nach wenigen Seiten klar: Orff hat zwar eine Vielzahl außereuropäischer Instrumente in seinen Orchesterapparat aufgenommen, verwendet deren charakteristische Klänge aber keineswegs immer lautmalerisch oder ‚indirekt symbolisch‘ in immer gleicher Weise für bestimmte Szenen, Personen oder Motive. Aus diesem Befund windet sich Weinbuch heraus, indem sie behauptet, dass Orff sich „lautmalerische und instrumentalsemantische Effekte bzw. [...] kodierte Informationen [...] zunutze

machte oder eben gerade unterließ, da nach Nöth [1985] die Funktion eines musikalischen Zeichens auch rein ästhetischen Charakters sein kann, d. h. das musikalische Zeichen ist auf sich selbst bezogen und autonom“ (S. 171). Damit erklärt sie jedoch ihr Analysemodell für nicht tragfähig, wenn nicht sogar für substanzlos. Der 1982 verstorbene Orff kann die Arbeit Nöths nicht gekannt und sich daher unmöglich auf ihn bezogen haben, wenn er auf jene einheitliche Kodierung von Informationen in seiner Musik ‚verzichtete‘, die Weinbuch so gerne aufdecken würde. So kann die Autorin auch keinen Hinweis darauf geben, dass Orff derlei überhaupt im Sinn hatte: „Zweifel sind angebracht, ob diese Bezüge von Orff bewusst hergestellt wurden“ (S. 173), stellt sie etwa im Zusammenhang mit einer Szenenbetrachtung aus dem *Prometheus* fest, und „die Annahme einer allgemeinen Klangsymbolik wird nur an wenigen Stellen von Orffs eigenen Aussagen legitimiert“ (ebd.). Ähnlich verläuft die Argumentation bei der Darstellung der Instrumente außereuropäischen Ursprungs, die Orff in seine Bühnenkompositionen integrierte (S. 190–235): Organologische Sachinformationen werden vielfach aus kulturkreisgelehrter Literatur übernommen, Symbolhaftigkeit wird einem Orffschen Klang dort zugeschrieben, wo es gerade passend erscheint – auch wenn ein *Signum mal*, „wie so oft bei Orff nicht konsequent durchgehalten“ wird (S. 207).

Auch im folgenden, zweiten Analysekapitel, das sich „Orffs *Welttheater* im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ (S. 236–330) widmet, bleibt Weinbuch eine einleitende Begriffsbestimmung und Werkaufzählung schuldig. Bemerkenswert ist die Begründung, mit der sie das *Trittico teatrale* (1953) von der weiteren Betrachtung ausnimmt: „Obgleich die drei verbundenen Werke durch ihre Textwahl in einer sehr antik-abendländischen Tradition stehen und hier deshalb [!] nicht näher beleuchtet werden sollen, weisen diese Werke eine allgemeingültige Dimension auf, die ein zeitlich und kulturell unabhängiges Welttheater auszeichnet“ (S. 238). Warum die ‚antik-abend-

ländische Tradition' aus kulturanthropologischer oder ethnologischer Sicht nicht relevant sei, behält die Autorin ebenso für sich wie ihre Beweggründe, Orffs Werk für allgemeingültig und noch dazu – Tradition hin oder her – für zeitlich und kulturell unabhängig zu halten. Offenbar gilt ihr nur Außereuropäisches als irgendwie ‚ethnisch‘. Was für den *Trittico* gilt, trifft auf den (antik-abendländischen?) *Prometheus* und den *Mond*, der „dem nordischen Märchengut“ (S. 239) entstamme, offenbar nicht zu, denn diese Stoffe findet Weinbuch dann doch der Untersuchung wert. Um die angenommene Universalität der Orff'schen Werke zu beweisen, wählt sie ihre Analysestützen passgenau aus: „In der folgenden Untersuchung der thematischen Motive Orffs aus kulturanthropologischer Perspektive kann auf vergleichende Mythen- und Märchenforschung [...] nur insoweit eingegangen werden, als sie zur Unterlegung der These einer Universalität und Transkulturalität als wichtiges Merkmal der Kunst Orffs [...] sinnvoll ist“ (S. 240). Mit dieser Methode ließe sich wohl alles beweisen. Wo sie aber trotz allem versagt, müssen die zahlreichen Übersetzungen der Bühnenwerke zwecks weltweiter erfolgreicher Aufführung als Beleg für die erträumte universale Gültigkeit herhalten.

Am Ende (Kap. 6) kommt auch Weinbuch nicht umhin festzustellen, dass ihre Kernthesen nicht zu beweisen waren: „In der Elementaren Musik waren Anlehnungen an außereuropäische Musikpraktiken bei Orff konkret nicht nachweisbar“, und auch im späten Bühnenwerk „konnte kein expliziter Einfluss fremder Kulturen festgestellt werden“ (S. 333). Das Scheitern ihres instrumentalsemantischen Ansatzes tut sie damit ab, dass „Orff nicht immer erwartungsgemäß agiert“ habe (S. 334). Von der „globalen, universalen Dimension“ der Orff'schen Musik ist sie trotzdem noch im letzten Satz ihrer Studie überzeugt (S. 339) – „gedruckt und gefördert dankenswerter Weise mit finanzieller Unterstützung der Carl-Orff-Stiftung, Diessen am Ammersee“.

(Dezember 2011)

Hanna Walsdorf

JULIA H. SCHRÖDER: *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 399 S., Abb., Nbsp.*

Der Komponist John Cage hat fünfzig Jahre lang intensiv mit dem Tänzer Merce Cunningham und dessen *Merce Cunningham Dance Group* zusammengearbeitet. Julia H. Schröder untersucht einzelne Stationen dieser für das 20. Jahrhundert singulären künstlerischen Kooperation am Beispiel von sechs Choreografien aus den Jahren 1958 bis 1991, wobei sie auch Kompositionen des Cage nahe stehenden Komponisten Morton Feldman und der um eine Generation jüngeren Komponistin Pauline Oliveros heranzieht. Im Zentrum ihrer materialreichen Studie, für die sie vielfältige Quellen wie Skizzen und Entwürfe aber auch Audio- und Videoaufzeichnungen aufgearbeitet hat, steht die Frage nach den spezifischen Entstehungsprozessen, die diesen Choreografien zu Grunde liegen, und nach dem sich daraus ergebenden, jeweils eigens zu bestimmenden Verhältnis von Tanz und Musik.

Das ästhetische Credo der *Merce Cunningham Dance Company* ist die Unabhängigkeit von Tanz und Musik. Aufgrund ihrer detaillierten Analysen der unterschiedlichen Arbeitsprozesse kann die Verfasserin diesen künstlerischen Anspruch differenziert diskutieren und die Vielfalt der Inter- und Independenzen zwischen Tanz und Musik an vielen Einzelbefunden überzeugend dokumentieren. In ihrer Einleitung bringt die Autorin ihre Hoffnung zum Ausdruck mit ihrem musikwissenschaftlichen Ansatz neue Methoden für die Tanzwissenschaft zu erschließen. Für die Musikwissenschaft – so lässt sich ergänzen – ist ihre interdisziplinäre Studie ebenfalls innovativ. Denn sie verdeutlicht die enge Verflechtung des kompositorischen Denkens von John Cage und seinem Kreis mit dem Tanz, als einer Kunst der Bewegung im empirischen Raum. Dies ist eine Perspektive, die bisher in den wissenschaftlichen Arbeiten zu Cage wenig oder gar nicht berücksichtigt wurde.

Jedes der sechs Beispiele betrachtet Schröder im Hinblick auf einen thematischen Schwerpunkt. Dabei werden stets Skizzenmaterial sowie fotografische Aufnahmen der Choreografien in die Darstellung eingebunden. Das erste Beispiel, die Choreografie *Summerspace* und die zugehörige Komposition *Ixion* von Morton Feldman aus dem Jahr 1958, diskutiert die Autorin im Hinblick auf den Begriff Indeterminacy – Unbestimmtheit, einer zentralen Kategorie im Denken Cages. In diesem Kapitel stellt die Autorin die Genese der von Cage entwickelten Space-Notation überzeugend in den Kontext des Tanzes, wenn sie belegt, dass Cage Feldmans immer gleich gerasterte Grid-Notation adaptierte, indem er einzelne Abschnitte dieser Zeitstruktur in verschiedenen Tempi spielen ließ – ein Verfahren, das er von den Tänzern kannte, die auf den Boden gezeichnete, gerasterte Strecken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abschritten. Zudem verweist sie in diesem Kapitel auf den Zusammenhang von zeitgenössischen Tanznotationen und den Notationen der amerikanischen Komponisten.

Die Choreografie *Variations V* (1965) untersucht die Autorin im Hinblick auf ihre medientechnischen Implikationen. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist das im Buch präsentierte Dokumentationsmaterial besonders interessant, handelt es sich doch bei *Variations V* um eine frühe interaktive Arbeit, die Kontaktmikrofone und Lichtsensoren benutzt. Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um *Canfield/In Memoriam Nikola Tesla* aus dem Jahr 1969 (mit der Musik von Pauline Oliveros), die Schröder im Hinblick auf „Spiele“, die der Choreografie zu Grunde liegen, betrachtet. Auch zu der Musik von Oliveros hat die Autorin trotz schwieriger Quellenlage aussagekräftiges Material zusammengetragen. Oliveros fungiert jedoch eher als Kontrastfolie zum Musikdenken Cages. Das vierte Beispiel „Inszenierungsparameter“ stellt mit der 1973 uraufgeführten Choreografie *Changing Steps* und der *Cartridge Music*, dem ersten live-elektronischen Stück von John Cage, eine besonders lose Koppelung von Tanz und Musik vor, die durchaus auch austauschbar wa-

ren, und diskutiert die Abbildbarkeit solcher Arbeiten im Medium des Films. Cage hat sich gegen die filmische Aufzeichnung ausgesprochen, weil er eine Verfestigung der Bezüge zwischen Hören und Sehen verhindern wollte. *Interventions/Sculptures Musicales* (1989) wird im Hinblick auf Cages Konzept der Stille erörtert. In den musikalischen Pausen sollen die Bewegungen der Tänzer als nicht-intentionale Umgebungsgeräusche wahrgenommen werden. Im letzten Beispiel des Bandes *Beach Birds/Four*³ aus dem Jahr 1991, das zugleich die letzte Zusammenarbeit von Cunningham mit dem 1992 verstorbenen Cage ist, werden die Entstehungsprozesse von Choreografie und Komposition mit Hilfe von aussagekräftigem Skizzenmaterial besonders detailliert nachgezeichnet, um auf mögliche Bezüge zwischen Tanz und Musik hinzuweisen.

Bei allen Verdiensten der vorliegenden Studie – ihrem interdisziplinären Ansatz und dem großartigen Material, das sie präsentiert – muss dennoch angemerkt werden, dass sie den Lesern eine mühsame und letztlich unerfreuliche Lektüre bereitet. Dies liegt zum einen an der mäandernden Struktur, die zu viele Aspekte kurz berührt, ohne zu einleuchtenden Ergebnissen im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit zu gelangen. Zudem mangelt es den argumentativen Passagen häufig an Stringenz und Klarheit der Formulierungen, so dass (zu) viele Fragen offen bleiben. Julia H. Schröders Buch bietet einen beeindruckenden Materialfundus und kann als ein erster Impuls zu einem wichtigen Thema betrachtet werden, das jedoch weiterer Untersuchungen und Reflexionen dringend bedarf.

(Oktober 2011)

Marion Saxer

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 4. Band 11: Psalm 112/113 I–V: Laudate pueri.* Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 6. Band 13: Psalm 114 (116): Dilexi.*

Psalm 116 (117) I–II: Laudate Dominum.
Psalm 119 (120): Ad Dominum cum tribu-
larer. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln:
Verlag Dohr 2010. 184 S.

Die gedruckte Erstausgabe der venezianischen lateinischen Psalmvertonungen Johannes Rosenmüllers im Rahmen einer auf 30 Bände angelegten historisch-kritischen Gesamtedition (RGA) schließt erfreulicherweise eine editorische Lücke, die sich – im Hinblick auf die aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Komponisten unter direktem italienischem Einfluss – vom Aufenthalt Heinrich Schütz' (1609–1612/13) in Venedig bis zur italienischen Reise Georg Friedrich Händels 1706 erstreckt hatte. Da die chronologische Datierung der Werke Rosenmüllers nach dem heutigen Stand der Forschung sehr problematisch bis völlig unmöglich ist, basiert der editorische Plan der RGA auf dem ebenfalls von Holger Eichhorn in den Jahren 1997 bis 2001 erarbeiteten Rosenmüller-Werkverzeichnis (RWV), das nach Gattungen gegliedert ist. Waren in jüngster Zeit Einzelstudien und Teilausgaben über die wichtigsten Gattungsmerkmale in diesem Bereich bei Rosenmüller (vgl. Christina Köster, *Johann Rosenmüllers lateinische Psalmvertonungen in starker Besetzung. Untersuchungen zu Klang und Struktur*, Augsburg 2002) erschienen, so ermöglicht es eine Ausgabe wie die vorliegende nunmehr zum ersten Mal überhaupt, die musikwissenschaftliche Forschung nicht nur bezüglich der stilistischen und technischen Entwicklung auf einen einzelnen Komponisten zu fokussieren, sondern insbesondere auch auf seine unmittelbaren kompositorischen Vorgänger in der Lagenstadt aus einer komparatistischen Perspektive zu erweitern. Dies könnte, obwohl sich bei Köster im Kapitel „Rückblick“ ihrer Dissertation schon entsprechende Ansätze finden, was die geistliche Musik anbelangt, etwa in Richtung der *Selva morale e spirituale* Claudio Monteverdis (Venedig 1641) geschehen. Darüber hinaus erscheint aber vor allem eine besondere Berücksichtigung der Musik Giovanni Rovettas und Francesco Cavallis, mit denen Rosenmüller in direktem Kontakt ge-

standen haben dürfte, in Bezug auf die Aufführungspraxis und die liturgische Tradition in San Marco und in den anderen kirchenmusikalischen Hauptzentren Venedigs (*Ospedale della Pietà* oder *scuole piccole* einiger venezianischer Bruderschaften) besonders wichtig, die als Dienstherren oder Auftraggeber Rosenmüllers in Frage kommen. Auch eine eingehende Untersuchung im Werk Rosenmüllers aus der Perspektive der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmenden Theatralisierung der Kirchenmusik in Venedig wäre auf der Grundlage dieser neuen Ausgabe besonders lohnenswert und würde die Denkanstöße Kerala J. Snyders („Life in Venice: Johann Rosenmüller's Vesper Psalms“, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Como 1997) in dieser Hinsicht vertiefen, zumal die meisten dort aufgeführten Theaterkompositionen von Musikern aus San Marco geschaffen wurden, deren geistliche Produktion sich immer häufiger der Gattungsmerkmale der Opernmusik bedient und infolgedessen eine immer größere tonale Stabilität mit funktionellem Bezug aufweist.

Obwohl dort erstmals ab 1658 als Posunist nachweisbar, sind kaum Einzelheiten über Werdegang und Wirken Rosenmüllers in Venedig überliefert. Wahrscheinlich aus diesem Grund konzentriert sich die leider nur auf deutsch gehaltene und in einem durchaus sperrigen Sprachduktus verfasste Einleitung der vorliegenden Edition fast ausschließlich auf eine eingehende, für eine Gesamtausgabe ungewöhnlich detailreiche Werkanalyse, die theologische wie musikalische Inhalte mit einem ausgeprägten Fokus auf den Elementen von Struktur und Rhetorik erschließt und bewertet. Gerade weil die RGA „sich an Wissenschaft und Praxis“ richtet und ein „bislang weitgehend unbekanntes Repertoire zugänglich machen und zur Diskussion stellen“ will, wäre eine Verknüpfung mit der venezianischen Vespertradition, mit den dortigen Gepflogenheiten bezüglich der instrumentalen Besetzung und der räumlichen Aufstellung der Interpreten in der Einleitung für die Aufführungspraxis sicherlich hilfreich gewesen. Dies gilt insbesondere, weil sich in fast allen

erhaltenen Manuskripten Eintragungen finden, die auf eine Abschrift oder Verwendung des Notenmaterials um 1700 oder kurz darauf schließen lassen (so im Bd. 13, Psalm 114 *Dilexi*, bei dem im kritischen Bericht, S. 166, auf die Bezeichnung „con Hautbois“ hingewiesen wird). Darüber hinaus wird diese Problematik im Zusammenhang mit der Generalbasspraxis besonders sichtbar, zu der in dem ansonsten sehr sorgfältig ausgearbeiteten Kritischen Bericht nur allgemein im Hinblick auf die Benutzung eines oder mehrerer Sechzehnfuß-Instrumente Stellung genommen wird (vgl. Bd. 11, Psalm 112 *Laudate pueri I*, S. 212). Die Hauptausgabe, welche die alten Schlüssel aus den Quellen übernimmt, wird durch eine für die Praxis bestimmte Version ergänzt, die mit modernen Schlüsseln versehen ist. Der Notensatz und die editorischen Kriterien sind sehr übersichtlich und entsprechen im Übrigen voll und ganz dem aktuellen wissenschaftlichen Standard. Es bleibt zu hoffen, dass diese in vielerlei Hinsicht lobenswerte Pionierarbeit den Weg dafür ebnet, dass die Vokalmusik Rosenmüllers jenseits der musikwissenschaftlichen Betrachtungen und des höheren Bekanntheitsgrades seiner Instrumentalmusik den Platz in den Konzertreihen – etliche CD-Teileinspielungen liegen bereits vor – einnimmt, der ihr gebührt. An einer geeigneten textlichen Grundlage wird das jedenfalls künftig nicht mehr scheitern.

(September 2011)

Agustí Bruach

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel. Band 2: Chorwerke und Vokalquartette II. Hrsg. von Bernd WIECHERT. München: G. Henle Verlag 2008. LXI, 220 S.

Mit der späteren Hälfte klavierbegleiteter Chöre und Vokalquartette erscheint im Rahmen der Neuen Brahmsausgabe (JBG) erstmals ein Band mit Vokalmusik. Derzeit (2011) ist noch kein weiterer als in Bearbeitung angegeben. Es war sicherlich keine leichte Entscheidung, so unterschiedlich geartete, instru-

mental (aber nicht von einem Orchester) begleitete Vokalwerke für mehr als eine Singstimme überhaupt auf die Bände einer Gesamtausgabe zu verteilen: Mehr oder weniger dem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle folgend (dort Werkgruppe VIII), umfasst die Serie VI der JBG weltliche und geistliche Werke in solistischer und chorischer Mehrstimmigkeit, die von Klavier, Orgel oder aber auch nur von einer Continuo-Stimme wie im Fall des frühen Kyrie g-Moll (1856) begleitet werden; die Vokalquartette gehören dazu, nicht aber die Duette (bei McCorkle Werkgruppe XI). Die auch im rezenten *Brahms Handbuch* aufgegriffene Gattungseinteilung aus *MGG2* trifft andere Zuordnungen, die einerseits dem dortigen Muster der Werkverzeichnisse geschuldet sind und andererseits ohnehin kleinteiliger ausfallen dürfen, als es die Seriengliederung einer Gesamtausgabe sinnvollerweise sein kann. Aber ohne einen gewissen Pragmatismus können derart divergente Stücke wie die vorliegenden Brahms'schen Kompositionen überhaupt nicht systematisch gebündelt werden.

Das beginnt schon bei der Frage nach solistischer versus chorischer Besetzung der Gesangsstimmen, die Brahms selbst zwar gegenüber dem Verleger als Option für seine Quartette op. 64 erwähnte, um dann aber doch vehement gegen dessen Wunsch der Nennung einer solchen Besetzungsvariante auf dem Titelblatt zu protestieren: Die „heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb“ (Brahms), wollte er nur stillschweigend akzeptieren. Solche Besetzungsvarianten sind nicht nur für die Frage nach der Gattungszugehörigkeit, sondern ganz besonders für die Rezeption der Werke von Bedeutung – für den Ort und Kontext ihrer Aufführung wie für ihre Verbreitung. Und genau in dieser Hinsicht hat das Musizieren im Chor schon rasch die Oberhand gewonnen über die hausmusikalischen Originalfassungen. Brahms selbst war sich durchaus dessen bewusst, dass solche geselligen Vokalstücke zwischen der intimen Stube und dem Gesang-

verein oszillieren, und teilweise sind es mehr die Texte als die Titelblätter, die einen Hinweis darauf geben, welches Ambiente dem Komponisten vorgeschwebt haben mag.

Solche und ähnliche Gedanken finden sich auch in der üppigen Einleitung des Bandes, in der Entstehungs- und Publikationsumstände aller Werke detailliert dargestellt werden. Wiechert kann hier weitaus weniger als die Herausgeber anderer Schaffensbereiche des Komponisten auf bestehende Forschungen zurückgreifen; seine Kärnerarbeit wird aber nicht nur durch ungeahnten faktischen Reichtum belohnt, sondern auch durch ein wesentlich vertieftes Verständnis des Repertoires selbst. Sogar dort, wo manche Hintergründe schon dechiffriert waren, kann Wiechert die Fäden der Deutung weiter oder zumindest dichter spinnen, wie etwa im Falle der zwischen implizit und explizit schwankenden Kommunikationsebenen des Quartetts „O schöne Nacht!“ op. 92 Nr. 1, dessen erotische Deutlichkeit eine gezielte Provokation für Elisabeth von Herzogenberg darstellte und entsprechende Repliken hervorrief, die – ganz wie im Gedicht – ebenfalls zwischen „Nein“ und „Ja bitte“ changieren. Diese Zusammenhänge, die Jan Brachmann bereits skizziert hat, werden hier in aller wünschenswerten Ausführlichkeit dargestellt, indem nicht nur die Quellen selbst sprechen dürfen (Briefwechsel mit den Herzogenbergs, Kommentare Billroths und anderer), sondern auch die musikalische Parodie auf Heinrich von Herzogenbergs *Notturmo II* (aus dem 1876 erschienenen op. 22 des metaphorisch Gehörnten) in Form gegenübergestellter ganzseitiger Notenbeispiele innerhalb der Einleitung aufgezeigt wird, und zwar anhand der ebenfalls mit *Notturmo II* betitelten Frühfassung von 1877. Was unter dem Strich herauskommt, sind nicht nur exaktere Datierungen, sondern auch eine Korrektur von Quellenhypothesen des Werkverzeichnisses – und tiefe Einblicke in das innerste Wesen vokaler Kammermusik im Grenzland von privater Botschaft und gesellschaftlichem Amusement. Die umfangreiche Auswertung von rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten sowohl aus dem Umfeld

des Komponisten wie auch in der zeitgenössischen Presse liefert – soweit das bei auch oder vorwiegend für den Privatgebrauch entstandenen Werken eben möglich ist – ein präzises Bild von der Wirkung der Musik, ihrer Bewertung und ihrer Aufführung.

Die Pionierleistung des Herausgebers Bernd Wiechert beruht also nicht auf dem banalen Faktum, den ersten Vokalband der JBG ediert zu haben, sondern auf seinem außergewöhnlich umsichtigen und minutiösen Quellenstudium, das er auf breitester Grundlage vorgenommen hat. Dass er sich dabei – von zwei winzigen Ausnahmen abgesehen – nirgends auf (im digitalen Zeitalter immer üblicher werdende und angesichts der Digitalisate des Brahms-Instituts naheliegende) Reproduktionen gestützt, sondern tatsächlich alle originalen Quellen eigenhändig einer Autopsie unterzogen hat, war beileibe kein unnötiger Luxus: Im Erstdruck von 1874 erscheinen auf der letzten Notenseite des dritten Quartetts aus op. 64 („Fragen“) drei Staccatopunkte der Klavierstimme deswegen nicht, weil der Prägestempel zu schwach mit Farbe getränkt oder aufgedrückt worden war; dieses drucktechnische Malheur betraf 1876 in der 2. Auflage nur noch einen der Punkte, erst die 3. Auflage von 1882 lässt alle Punkte gut erkennen. Da zudem bei dieser Auflage auf den Druckplatten eine Fußzeile ergänzt worden war, also eventuelle Änderungen am Notentext hätten vorgenommen werden können (was nicht geschah), wurde sie als Hauptquelle für die vorliegende Neuedition gewählt, während alle früheren Druckausgaben wie auch das Autograph selbst nur als Referenzquelle eingestuft wurden (Editionsbericht S. 141 f. mit Anmerkung 64).

Über diese und zahllose andere philologischen Details informiert der Editionsbericht in bemerkenswert flüssig lesbarer und zudem sehr übersichtlicher Form. Jedem Werk bzw. jeder Werkgruppe geht zunächst ein Abschnitt zu den Textquellen voran, also den vermuteten oder gesicherten Vorlagen, die Brahms in eigenen handschriftlichen Kompilationen oder in Druckausgaben vorfand. Gestützt auf jüngere Forschungen zu Brahms' Handbiblio-

thek, gibt Wiechert über den engeren Befund wie Vorlage und Textabweichung hinaus auch wertvolle Hinweise auf Inspirationen oder intertextuelle Zusammenhänge wie die Vertonung benachbart überlieferter Gedichte.

Die Beschreibung der musikalischen Quellen ist grundsätzlich mit einem Stemma versehen, aus dem Chronologie und Abhängigkeitsverhältnisse der Überlieferungsträger sofort ersichtlich sind, selbst wenn diese nicht übermäßig komplex sein sollten. Die Rekonstruktion der Quellengeschichte stützt sich nicht nur auf die altbekannten Korrespondenzen und die erst in jüngerer Zeit zugänglich gewordenen Briefwechsel aus dem weiteren Umfeld (wie den Familien Petersen und Beckerath), sondern auch auf unveröffentlichte Quellen – wie etwa die Korrespondenz mit dem Autor der *Zigeunerlieder*, Hugo Conrat, und Erinnerungen seiner Nachkommen – und erstmals auch auf Verlagsunterlagen wie die Absatz- und Auflagenbücher von Peters. Das auf dieser geradezu erschöpfenden Basis entstehende Panorama stellt über die Funktion als editorisches Fundament hinaus einen maßstabsetzenden eigenständigen Forschungsbeitrag dar, in dem ein bislang meist stiefmütterlich behandelter Bereich von Brahms' Schaffen gleichsam auf neue Füße gestellt wird. Wiechert hat zahlreiche Präzisierungen, Ergänzungen und Korrekturen der Angaben bei McCorkle vornehmen können; dass der Quellenbestand der JBG demjenigen des Werkverzeichnisses grundsätzlich gegenübergestellt wird, führt diesen Fortschritt plastisch vor Augen. Alle für den Notentext relevanten Herausgeberentscheidungen sind im tabellarischen Editionsbericht wie stets durch einen Pfeil gekennzeichnet, doch erscheinen die anderen Bestandteile kaum weniger interessant, insbesondere wenn Überarbeitungsstufen erläutert oder gar durch Notenbeispiele vorgeführt werden. Ergänzendes Abbildungsmaterial illustriert einzelne Sachverhalte wie Autor-Korrekturen und schmückt zugleich das Gesamtbild des Bandes.

Die graphische Gestaltung des Notentextes ist generell vorzüglich. Die sehr unterschiedlichen Umfänge der Kompositionen resultieren

glücklicherweise nur selten in unterschiedlich starker (und dadurch unruhig und heterogen wirkender) Seitenfüllung, sie wurden vielmehr durch flexibel wechselnde Rastralgrößen aufgefangen. Vergleicht man das Erscheinungsbild der 32stel-gesättigten Quartette op. 103 Nr. 10 (S. 81 f.) und op. 112 Nr. 2 (S. 92–97), so werden gleichsam die Extreme dieses „Zoomens“ deutlich – vielleicht hätte das eine großzügiger, das andere straffer auf Akkoladen und Seiten verteilt werden können. Der Band ist als Ganzes aber eine Augenweide, und dass die Musik insbesondere auch in ihrer solistisch konzipierten Form eine Weide für die Ohren darstellt, wie es die überschwänglich begeisterten Rezeptionsdokumente zum Ausdruck bringen, diese Erfahrung mag vom vorliegenden Druckwerk angeregt auch klingend befördert werden. Wiecherts Ausgabe ist ein Plädoyer für historisch-kritische Gesamtausgaben, wie man es sich schöner kaum wünschen kann.

(Dezember 2011)

Christoph Flamm

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

Der vorliegende Band der Gesamtausgabe vereint Gelegenheitskompositionen wie das Weihnachtsmärchen *Tuttifantchen* (UA Darmstadt 1922), eine englische Bearbeitung der Kantate *Frau Musica* (*Dame Music* 1943) und einen Streichquartettsatz für das häusliche Musizieren (*Frankenstein's Monstre Repertoire*) mit Hindemiths Beiträgen für die Tagung Neue Musik Berlin 1930. Hierzu gehören das Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt*, das Rundfunkstück *Sabinchen* sowie die *Wanderlieder*, die Hindemith gemeinsam mit einigen Schülern komponierte. Allen drei Werken liegen Texte von Robert Seitz zu Grunde. Während *Wir bauen eine Stadt* lange Zeit zum Schulmusikrepertoire der Nachkriegszeit zählte und daher auch in gedruckten Ausgaben verfügbar war, werden alle anderen Werke in der Gesamtausgabe zum ersten Mal vollstän-

dig veröffentlicht. Die in dem Band versammelten Kompositionen erlauben interessante Einblicke in Hindemiths sich wandelnde Auffassungen zum Komponieren für Laien: Im Weihnachtsmärchen, dessen Handlung verschiedene Märchenmotive kompiliert, knüpft er durch Zitate von Weihnachtsliedern und durch unterhaltungsmusikalische Formen wie Foxtrott oder Walzer an die Lebenswelt der Zuschauer an, bleibt aber der traditionellen Theatersituation verhaftet. In *Wir bauen eine Stadt* hingegen wird diese weitgehend aufgelöst, indem die Kinder selbst musizieren und singen und das Ganze – laut Vorwort – nicht als „Darbietungsmusik“ vor Zuhörern intendiert ist, sondern als Spiel für Kinder auf die Kommunikation und Aufführungserfahrung der Kinder selbst zielt. Im Zentrum steht eine Utopie der Gemeinschaft urbanen Lebens in der Weimarer Republik, die besungen und in dem Wechsel von Solo und weitgehend einstimmigen Chor für die Aufführenden zugleich musikalisch erfahrbar wird.

Das Rundfunkstück *Sabinchen*, dessen Text heftige Kritik hervorrief, basiert auf der bekannten Moritat aus dem 19. Jahrhundert. Das von dem Schuster umgebrachte Sabinchen fiel zu ihrem großen Leidwesen keinem spektakulären Sexualverbrechen zum Opfer, sondern einem einfachen Mord. Erst als die Funkstunde das Hörspiel überträgt, kann sie „getrost in die Grube fahren“. Ähnlich wie in *Neues vom Tage* parodieren Seitz und Hindemith hier den Skandalhunger der Öffentlichkeit. Interessant ist das Stück vor allem wegen Hindemiths Versuch, Geräusche nicht nur il-

lustrativ zu nutzen, sondern sie in die rhythmische und klangliche Faktur der Komposition einzubinden und so zu ästhetisieren.

Die Quellenlage der veröffentlichten Stücke ist – wie so oft bei Hindemith – weitgehend unkompliziert, in den meisten Fällen kann sich der Text der Gesamtausgabe nach der autographen Partitur bzw. der Ausgabe letzter Hand richten. Ein fundiertes Vorwort und der Bericht Luitgard Schaders dokumentieren diese Entscheidungen und machen aufschlussreiche Rezeptionsquellen zugänglich. Dennoch stellen gerade Stücke wie das Rundfunkstück oder *Wir bauen eine Stadt* die traditionelle Textgestalt der Gesamtausgabe in Frage. So steht *Wir bauen eine Stadt* insofern „quer“ zur Idee der Gesamtausgabe, als der Text lediglich ein Gerüst bildet, das in den Produktionen gekürzt oder durch neue Szenen oder Stimmen ergänzt werden soll. Diese nach Gelegenheit und Gebrauch zu variierende, multiple und offene Textgestalt, die die zentrale ästhetische Idee dieses Werkes bildet, lässt sich kaum mit dem Abdruck des Notentextes adäquat wiedergeben. Damit ist keine Kritik an dem vorliegenden Band gemeint, sondern lediglich der Hinweis, dass in diesem Fall offensichtlich kompositorische Intention und mediale Repräsentation in eine Spannung zueinander treten, die es zumindest nachdenkenswert erscheinen lässt, ob hier nicht alternative Formen der Veröffentlichung etwa durch zusätzliche Quellen im Internet die offene Textgestalt angemessener repräsentieren könnten.

(Oktober 2011)

Camilla Bork

Die im Jahre 2011 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Oliver Wiener (Würzburg)

Nachträge 2010

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft*. Jochen Kaiser, Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik. Eine empirisch-rekonstruktive Studie

Salzburg. *Universität Mozarteum, Musikwissenschaft*. Elmar Alfred Walter: Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik (mit Schwerpunkt Bayern; seit Erfindung der Ventile 1816) | Tatiana Alexandrova: Intertextualität des Progressive Rock. Musik der „zweiten Schicht“ und Texte der Weltliteratur im Schaffen der britischen Progressive-Rockmusiker der sechziger und siebziger Jahre

Musikpädagogik. Johannes Rubenz: Die Qualität schulischen Musikunterrichts aus systemisch-konstruktivistischer Perspektive

Paderborn. *Institut für Begabungsforschung in der Musik*. Astrid Söthe-Röck: Musik im Alter und mit Alzheimer-Demenz. Fähigkeiten im Umgang mit kurzen musikalischen Rhythmen

Promotionen 2011

Augsburg. *Musikwissenschaft*. Matthias Rinderle: Die polyphonen Klavierzyklen von Rodion Schtschedrin. Kontinuität und Aktualität von Präludium und Fuge im 20. Jahrhundert

Berlin. *FU, Seminar für Musikwissenschaft*. Niels-Constantin Dallmann: Terminologie des Jazz der Weimarer Republik: Rhythmus, Form und Gattung. | Heike Fricke: Die Klarinette im 18. Jahrhundert. Tendenzen und Entwicklungen dargestellt am Beispiel der Sir Nicholas Shackleton Collection. | Raviv Herbst: Jüdische Musik im Werk von Felix Mendelssohn

Berlin. *HU, Institut für Musikwissenschaft*

und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft. Sara-Elena Iglesias-Muñoz: Science, musique, politique: La musicologie française sous l'occupation 1940–1944 | Jens Gerrit Papenburg: Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik | Deniza Popova: Authentizität, Medialität und Identität. Wege der Definition und Transformation ‚authentischer bulgarischer Musiken‘ | Tihomir Popovic: Mäzene – Manuskripte – Modi. Musikhistorische und musiktheoretische Untersuchungen zu *My Ladye Nevells Booke*

Berlin. *UdK*. Mirjam Boggasch: Musikalische Interpretation und gemeinsames Musizieren als Aufgabe der Instrumentalpädagogik | Barbara Hoos de Jokisch: Die geistige Klangvorstellung. Gesangstheorie und -pädagogik Franziska Martienßen Lohmanns | Christoph Stange: Religiöse Musik im Unterricht

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Hans Huchzermeyer: Beiträge zu Leben und Werk des Kirchenmusikers Ernst Maschke sowie zur Geschichte der Königsberger Kirchenmusikinstitutionen bis 1945 | Roman Salyutov: Das Klavierschaffen César Francks: Besonderheiten der Semantik der Musiksprache und ihre Bedeutung bei der Gestaltung der sinnbildlich-emotionalen Sphäre der Werke

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaften*. Reinhard Fehling: *Septem Verba* – ein Oratorium des ‚Signore Pergolese‘ | Jan Reinhardt: Die Modifikation von Musikpräferenzen unter Alkoholeinfluss. Eine psychophysiologische Studie

Dresden. *Hochschule für Musik*. Romy Petrick: Das bürgerliche Musik- und Theaterleben Dresdens im 18. Jahrhundert | Johannes Voit: Klingende Raumkunst. Imaginäre, reale

und virtuelle Räumlichkeit in der Neuen Musik nach 1950

Dresden. *TU, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft*. Roland Biener: Die geistlichen Werke Antonio Rosettis (um 1750–1792) | Christopher Christopher: Violin Music and Violin Playing in Dresden in the 17th-Century

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Stephan Dietrich: Mozarts *Krönungsmesse*. Eine didaktische Analyse | Daniel Hensel: „Von der Einheit in der Vielfalt oder der Lust am Subjektiven“. Die Musik Gerhard Schedles, dargestellt an seiner Instrumentalmusik | Ernst Schlader: Georg Pasterwitz (1730–1803). Leben, Wirken, Werk

Freiburg. *Pädagogische Hochschule*. Regina Bojack: Singen in der Grundschule. Eine Untersuchung zur Singfähigkeit und zum Singverhalten von Grundschulkindern | Iris Rautenberg: Musik und Sprache. Eine Längsschnittstudie zu Effekten musikalischer Förderung auf die schriftsprachlichen Leistungen von GrundschülerInnen

Graz. *Institut für Musikwissenschaft*. Jon Griebler: Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst*. Michael Ubald Hartmann: Geistliche Musik als Transzendenzsymbol | Peter Heckl: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840 | Elisabeth Kaiser: Die Rosegger-Rezeption bei Anton Webern | Edwin Pfanzagl-Cardone: Signalkorrelation und Raumeindruck bei Stereo- und 5.1 Surround-Aufnahmen | Katherina Polyzoides: Vasso Devetzi (1925–1987) und ihr Nachlass | Johannes Steiner: Die Klavierpraxis im Musikunterricht | Catherine Yvonne Szoncsò: Die globale Verbreitung und neuere Entwicklung des Bossa Nova. Komparative Analyse unterschiedlicher Bossa Nova Interpretationen und Kompositionen ausgewählter Länder Europas, Asiens und Amerikas zwischen 1980 und 2010

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikpädagogik*. Alexander Köhler: Interesse wecken an klassischer Musik – eine empirische Studie zur Interessenssteigerung von Schülern an klassischer Musik

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater*. Claudia Cerachowitz: Musizieren – Zentrum des Musiklernens in der Schule, Modelle – Analysen – Perspektiven | Holger Fröhlich: Musikalisches Handeln innerhalb des schulischen Musikunterrichts unter Einbeziehung digitaler Medien

Hamburg. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut*. Antje Christina Reineke: Benjamin Britzens Zyklen für Solostimmen | Johannes Gall: Eisler goes to Hollywood. Das Buch *Komposition für den Film* und die Filmmusik zu *Hangmen Also Die* | Christina Wille: Das Lehrstück bei Reiner Bredemeyer | Krüger, Janine: ¿Cual es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater*. Margarita Barajas Durán: Der illustrierte Musikdruck. Beitrag der Noten für Gesang und Klavier zur Feststellung gesellschaftlicher Strukturen während des ersten Jahrhunderts der Unabhängigkeit Mexikos | Dorothee Hefner: Alltagsgespräche über Nachrichten. Medienrezeption, politische Expertise und die wissensbildende Qualität von Anschlusskommunikation | Anna Langenbruch: Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker im Paris der 30er Jahre | Dörte Liebetruh: Europa vor Ort verankern. Potential und journalistische Gestaltungsmöglichkeiten lokaler EU-Nachrichten in der regionalen Tagespresse zur Leserbindung und europabezogener Bürgerbeteiligung. Eine Analyse mit Beispielen niedersächsischer Lokalzeitungen | Daniel Reinke: Der Wert von Musik in der Schule – Eine Analyse aus medienwissenschaftlicher und musikpädagogischer Perspektive | Hanna Schmid: Zwei Systeme – zwei Perspektiven. Das Framing von Issues in Medien und Politik

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Susanne Büchner: Friedrich Kiels Klavier-Kammermusik in Sonatenform | Dorothea Krimm: Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts | Diana Kupfer: Samuel-Beckett-Vertonungen: Sprache als Musik / Musik als Sprache | Hans Schnieders: Fingersätze für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler | Timo Sorg: „Beziehungszauber“. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns

Karlsruhe. *Institut für Musik und Musikinformatik*. Richard Hoffmann-Burchardi: Digitale Modelle analoger Ringmodulatoren mit Betrachtungen zur Hörbarkeit von Klangfarbenunterschieden zwischen analoger und digitaler Ringmodulation | Frizz Lauterbach: Das Wort macht die Musik. Wege aus dem Dilemma der antizipierten Musikvermittlung | Heiko Wandler: Die Auswirkungen der elektroakustischen Instrumente und der Tonstudioteknik auf das Klangbild der Pop- und Rockmusik | Anna Zassimova: Georges Catoire Egor (Jegor, Georgij) L'wowitzsch 1861–1926. Materialien zur Positionierung. Leben – Briefwechsel und Kontakte – Musik

Kassel. *Institut für Musik*. Kerstin Wilke: Bushido oder Bunt sind schon die Wälder? Musikpräferenzen von Grundschulkindern

Kiel. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut*. Martin Stelzle: Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Historische Musikwissenschaft*. Alan Fabian: Wissen über Musik und zum Computer. Eine Archäologie der Computermusik | Anja Städtler: Der Zyklus *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes* von Sofia Gubaidulina. Werk und kultureller Kontext

Köln. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut*. Florian Kraemer: Entzauberung der Musik. Beethoven, Schumann und die romantische Ironie | René Michaelsen: Der kompo-

nierte Zweifel. Selbstreflexive Strategien in der Musik Robert Schumanns | Ulrich Wilker: „Das Schönste ist scheußlich“. Alexander Zemlinskys Operneinakter *Der Zwerg* op. 17 als Schlüsselwerk der Moderne an der Schwelle zur neuen Musik

Mainz. *FB 07, Musikwissenschaftliches Institut*. Jürgen Banholzer: Harmonik, Form und Inhalt: Untersuchungen zu Sonaten der Liszt-Schüler Julius Reubke, Felix Draeseke und Rudolf Viöle

München. *Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Bernhard Kölbl: Autorität der Autorschaft: Heinrich Glarean als Vermittler seiner Musiktheorie | Stefan Schenk: Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960 | Bernd Schuch: Die Sinfonien von Johan Helmich Roman (1694–1757) | Pia Steigerwald: An Tasten. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel

Münster. *Universität, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Andrea Amendola: Polyphone Herrschermessen (1500–1650): Kontext und Symbolizität | Ursula Eisfeld: Thomas Schmidt-Kowalski, ein romantischer Komponist an der Wende zum 21. Jahrhundert

Oldenburg. *Institut für Musik*. Irène Minder-Jeaneret: Musikpraxis in Genf im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel von Caroline Boissier-Butini (1786–1836)

Osnabrück. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Stefan Prey: Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse

Salzburg. *Universität, Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft*. Wolfgang Dreier: Continuity Illusion und Musik. Ein Hörphänomen zwischen physiologisch und kulturell determinierter Wahrnehmung

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut*.

Ghada Simon Hakim: Französische Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Cornelia Axmann: Zwischen Geniemythos und Unternehmertum – Aktuelle Aspekte des Wandels des KünstlerInnenbegriffs | Josef Baumgartner: Bildungschance Ganztagschule. Neupositionierung der Musikschulen im Verhältnis zum Regelschulwesen unter Berücksichtigung der rechtlichen Grundlagen als primärer Ansatz von Veränderungen | Siegfried Friedrich: Aspekte der Tonhöhenausdeutung in Johann Sebastian Bachs *Das wohltemperierte Klavier* Band I und II, sowie Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* | Harald Haselmayr: Zwischen Chorgesang und studentischem Gemeinschaftssingen – Die Bedeutung des Singens in einer Studentenverbindung am Beispiel der Universitätssängerschaft „Walthoria“ | Sonja Huber: Klavierkonzerte an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Ausgewählte Beispiele von M. Feldman, H. Lachenmann, G. Ligeti, W. Lutoslawski, G. Kühr und M. Jarrell | Ana Szilagy: Inkommensurabilität in Aurel Stroes

Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie *Orestie*

Würzburg. *Institut für Musikforschung*. Fabian Czolbe: Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs *Système des paraboles* (1972) | Christina Dollinger: *Das atmende Klarsein* und *1° Caminantes ... Ayacucho* von Luigi Nono unter besonderer Berücksichtigung der Bassflöte | Sonja Ulrich: Heterogenität und Leistungsverhalten erwachsener Lerner in einer musikalischen Ausbildungssituation

*

Ab April 2012 hat die Dissertationsmeldestelle eine neue Adresse: Dissertationsmeldestelle der Gesellschaft für Musikforschung, Herr Gerhard Herfeldt, Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Abteilung Musikwissenschaft, Philippstraße 2, D-48149 Münster, Tel.: +49 (0)251 83-24846, Tel. (Sekretariat): +49 (0)251 83-24444, Fax: +49 (0)251 83-24450, E-Mail: dms@uni-muenster.de

Eingegangene Schriften

Die ältere Notenbibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Verzeichnis eines weitgehend verschollenen Bestands. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 332 S., Abb. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 11.)

Alexander Goehr. „Fings ain't wot they used t'be“. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 13.)

Johann Christoph Friedrich Bach. Briefe und Dokumente. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 544 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 9.)

Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog. Hrsg. von Christine BLANKEN unter Mitarbeit von Marko MOTNIK. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 2 Bände, LVII/VII, 1221 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 10.1/10.2.)

Bachs Kantaten. Das Handbuch. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Teilband 1. Laaber: Laaber-Verlag 2012. XVI, 503 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis. (Das Bach-Handbuch. Band 1/1.)

IAN BIDDLE: Music, Masculinity and the Claims of History. The Austro-German Tradition from Hegel to Freud. Farnham: Ashgate 2011. X, 234 S., Abb.

ROLAND BIENER: Die geistlichen Werke Antonio Rosettis. Werke – Quellen – Echtheitsfragen. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. VIII, 252 S., Nbsp. (Ortus Studien. Band 11.)

HELMUT BREIDENSTEIN: Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis. Tutzing: Hans Schneider 2011. 379 S., Nbsp.

FRANCE-YVONNE BRIL: Ferdinand

Herold (1791–1833). Hrsg. von Hervé AUDÉON, Michel C. KIENER und Nicolas SARRE. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2012. 322 S., Abb., Nbsp. (Études sur l'opéra français du XIXe siècle. Band IX.)

Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Volker KALISCH und Bernd KORTLÄNDER. Schliengen: Edition Argus 2012. 199 S., Abb., Nbsp. (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 2.)

FRED BÜTTNER: Das Klauselrepertoire der Handschrift Saint-Victor (Paris, BN, lat. 15139). Eine Studie zur mehrstimmigen Komposition im 13. Jahrhundert. Lecce: Edizioni Milella di Lecce Spacio Vivo s. r. l 2011. 416 S., Abb., Faks., Nbsp.

Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel. Hrsg. von Eva HANAU. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. Band I: Briefe 1883–1914. XVII, 734 S., Abb., Band II: Briefe 1915–1924. Kommentare. VI, 834 S., Abb. (Busoni-Editionen.)

P. I. Čajkovskij – N. F. von Meck. Schriftwechsel. Hrsg. vom Staatlichen Haus – Museum P. I. Čajkovskij. Redaktion: P. E. WAIDMAN. Band 1: 1876–1877. Čeljabinsk: Music Production International 2007. 704 S., Abb., Nbsp. Band 2: 1878. Čeljabinsk: Music Production International 2010. 624 S., Abb., Nbsp. Band 3: 1879–1881. Čeljabinsk: Music Production International 2010. 831 S., Abb., Nbsp.

RODERICK CHADWICK, THERESA KAKLIN, ADELHEID KRAUSE-PICHLER, FRANZPETER MESSMER, WOLFGANG RATHERT, GISELA SCHUBERT, GISELHER SCHUBERT, PETER SHEPPARD SKÆVED, EDMUND WÄCHTER und ELISABETH WEINZIERL: Gloria Coates. Tutzing: Hans Schneider 2012. 198 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 54.)

SUSAN McCLARY: Desire and Pleasure

in *Seventeenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XIII, 340 S., Abb., Nbsp.

RICHARD LAWRENCE COHN: *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press 2012. XVIII, 237 S., Abb., Nbsp. (Oxford studies in music theory.)

HANS-EBERHARD DENTLER: *Johann Sebastian Bachs „Musicalisches Opfer“*. Musik als Abbild der Sphärenharmonie. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 207 S., Abb., Nbsp.

Dieterich Buxtehude: *Text – Kontext – Rezeption*. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.–12. Mai 2007. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Volker SCHERLISS. Redaktionelle Mitarbeit: Alexander BUTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2001. 312 S., Abb., Nbsp.

Dreizehn 13. Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik. Ein multidisziplinäres Projekt zur Vergangenheit und Gegenwart eines Stadtmonuments. Hrsg. von Michael KUNKEL, Anna K. LIESCH und Erik PETRY. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 188 S., Abb., CD.

Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Camilla BORK, Tobias Robert KLEIN, Burkhard MEISCHEIN, Andreas MEYER und Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 785 S., Abb., Nbsp.

European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe. Hrsg. von Ardian AHMEDAJA. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 492 S., Abb., CD, DVD, Nbsp. (Schriften zur Volksmusik. Band 23.)

Fasch – Vater und Sohn. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. April 2011 im Rahmen der 11. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt. Hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusam-

menarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Redaktion: Barbara M. REUL, in Zusammenarbeit mit Antje DEICKE, Konstanze MUSKETA und Bert SIEGMUND. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. 310 S., Abb., Nbsp. (Fasch-Studien. Band XI.)

JOBST PETER FRICKE: *Intonation und musikalisches Hören*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. X, 222 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 18/Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)

SVEN FRIEDRICH: *Richard Wagners Opern*. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2012. 126 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2220.)

Friedrich-Kiel-Forschungen. Band 2. Hrsg. von Peter PFEIL und Dietmar SCHENK. Sinszig: Studio Verlag 2011. 191 S., Abb., Nbsp.

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen. Laaber: Laaber-Verlag 2012. 341 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/2.)

Glossa maior in institutionem musicam Boethii. Hrsg. von Michael BERNHARD und Calvin M. BOWER. Kommentar- und Registerband. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 2011. VIII, 233 S., Nbsp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 12.)

MARGIT HAIDER-DECHANT: *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*. Incipits: Hermann DECHANT. Hrsg. von der Internationalen Joseph Woelfl-Gesellschaft. Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011. XCVI, 444 S., Abb., Nbsp.

SABINE HENZE-DÖHRING: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*. München: Verlag C. H. Beck 2012. 256 S., Abb.

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Bach und die Schweiz. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 64 S., Abb. (Jahresgabe 2011 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

Jahrbuch 2011 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 251 S., Abb., Nbsp.

Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld. Hrsg. von Jens HAUSTEIN und Franz KÖRNDLE unter Mitwirkung von Wolfgang BECK und Christoph FASBENDER. Berlin/New York: De Gruyter 2010. X, 287 S., Abb., Nbsp.

NINA JOZEFOWICZ: Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband *La fabbrica illuminata* und *A floresta é jovem e cheia de vida* im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte. Hofheim: Wolke Verlag 2012. Band 1: Textband, 333 S., Abb. Band 2: Tafeln, 63 S., Abb. (sinefonia. Band 16.)

WERNER KEIL: Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 2012. 348 S., Abb., Nbsp.

GÜNTER KLEINEN: Chinesische Musik und der kulturelle Transfer auf der Seidenstraße. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2011. VI, 202 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 9.)

Kongressbericht Oberschützen, Österreich 2010. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2012. 419 S., Abb., Nbsp. (Alta Musica. Band 29.)

Lexicon musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 12. Faszikel: *minuo* – *musicus*. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 2012. VII, Sp. 481–640.

KATRIN LOSLEBEN: Musik – Macht –

Patronage. Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689). Köln: Verlag Dohr 2012. 244 S., Abb., Nbsp. (musicolonia. Band 9.)

SHAY LOYA: Liszt’s Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition. Rochester: University Rochester Press 2011. 341 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

TOMI MÄKELÄ: Jean Sibelius. Übersetzt von Steven Lindberg. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XL, 496 S., Abb., Nbsp. Originaltitel: Jean Sibelius: Poesie in der Luft. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 2007.

DENNIS MATHEI: „Oh my god – it’s techno music“. Definition und Abgrenzung des Technostils unter Berücksichtigung historischer, stilistischer und soziologischer Aspekte. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. 192 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 12.)

CHRISTIAN MERLIN: *Au cœur de l’orchestre*. Vorwort von Riccardo MUTI. Paris: Librairie Arthème Fayard 2012. 525 S.

ZENON MOJZYSZ: *Cleofide* – „Dramma per musica“ von Johann Adolf Hasse. Untersuchung der Entstehungsgeschichte. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 120 S., Abb. (Hasse-Studien. Sonderreihe. Band 2.)

Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Beiträge der Münchner Tagung 2011. Hrsg. von Hans-Ulrich SCHÄFER-LEMBECK unter Mitarbeit von Klaus MOHR. München: Allitera Verlag 2011. 272 S., Abb. (Musikpädagogische Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 3.)

„Dahin! ...“ Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten. Hrsg. von Sabine MEINE und Rebecca GROTTJAHN. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 186 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch Musik und Gender. Band 4.)

Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft. Hrsg. von Christian THORAU, Andreas ODENKIRCHEN und Peter ACKERMANN. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011. XVIII, 337 S., Abb., Nbsp.

Musik im Orient. Zwischen Maqâm und Epengesang. Ringvorlesung Mainz 2006. Hrsg. von Hendrik BOESCHOTEN und Reinhard WIESEND. Mainz: Are Edition 2012. 324 S., Abb., CD, Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen. Hrsg. von Gabriele HOFMANN. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 141 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 102.)

Musik-Welten. Mannheimer Geschichtsblätter. Sonderveröffentlichung 3. Hrsg. von Claudia BRAUN, Michael TELLENBACH, Alfred WIECZOREK und Hermann WIEGAND. Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim und Mannheimer Altertumsverein von 1859 – Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz 2011. 208 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen. Band 45.)

Musikwissenschaft im Rheinland um 1930. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Köln, September 2007. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Robert VON ZAHN in Verbindung mit Wolfram FERBER und Norbert JERS. Kassel: Verlag Merseburger Berlin 2012. 418 S., Abb. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 171.)

Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Inga Mai GROOTE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 155 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 9/2010.)

REINHARD OESTREICH: Verzeichnis der Werke Christoph Schaffraths (CSWV).

Beeskow: Ortus Musikverlag 2012. VI, 350 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 7.)

The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories. Hrsg. von Edward GOLLIN und Alexander REHDING. New York: Oxford University Press. XIX, S. 605., Abb., Nbsp.

PAOLA PALERMO und GIULIA PECIS CAVAGNA: La Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810. Turnhout: Brepols 2011. 526 S., Abb., CD. (Studies on Italian Music History. Band VI.)

JUDITH PERAINO: Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut. Oxford: Oxford University Press 2011. 346 S., Abb., Nbsp.

ALEXANDER SAIER: Rhythmuswahrnehmungen im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an Werken Carl Orffs. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2011. XI, 491 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 19.)

Schubert Liedlexikon. Hrsg. von Walther DÜRR, Michael KUBE, Uwe SCHWEIKERT und Stefanie STEINER unter Mitarbeit von Michael KOHLHÄUFL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 887 S., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern II: Friedrich Whistling. Hrsg. von Renate BRUNNER. Editionsleitung: Thomas SYNOFZIK und Michael HEINEMANN. 502 S.

Senfl-Studien I. Hrsg. von Stefan GASCH, Birgit LODES und Sonja TRÖSTER. Tutzing: Hans Schneider 2012. XI, 538 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 4.)

The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939. Hrsg. und übers. von Philip Ross BULLOCK. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXII, 289 S., Abb., Nbsp.

PIA STEIGERWALD: „An Tasten“. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 324 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 15.)

CARSTEN STOBER: Musikszene 2.0. Exemplarische Analysen zu internetbasierten Beziehungen zwischen semiprofessionellen Bands und ihrem virtuellen Publikum. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. 175 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 20.)

BERNHARD STOFFELS: Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten. Tutzing: Hans Schneider 2012. IX, 375 S., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 71.)

Theorie und Analyse. Studien zum Werk Heinrich Simbrigers. Mit drei Erstveröffentlichungen aus dem Nachlass. Hrsg. von Thomas EMMERIG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011. 245 S., Nbsp. (Neue Wege. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 5.)

Theorie und Geschichte der Monodie. 3 Bände. Hrsg. von Martin CZERNIN und Maria PISCHLÖGER. Brno: Tribun EU 2011. Band 1: Bericht der Internationalen Tagung Wien 2002. 2 Teilbände, 658 S., Abb., Nbsp. Band 2: Bericht der Internationalen Tagung Wien 2004. 351 S., Nbsp. Band 3: Festschrift für Bozhidar Karastoyanov anlässlich seines 70. Geburtstags. 305 S., Abb., Nbsp.

Traditio Iohannis Hollandrini. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. Band III: Die Traktate IV–VIII. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 2011. XVIII, 494 S., Abb., Nbsp. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 21.)

Über das Birkenblattblasen im Harz. Eine Studie zur musikalischen Volkskunde. Hrsg. von Winfried SCHRAMMEK. Halle an der

Saale: Landesheimatbund Sachsen-Anhalt 2010. 72 S., Abb., Nbsp., CD.

Über das Jodeln im Harz. Eine Studie zur musikalischen Volkskunde der Gegenwart. Hrsg. von Winfried SCHRAMMEK. Halle an der Saale: Landesheimatbund Sachsen-Anhalt 2005. 118 S., Abb., Nbsp., CD.

Wechselwirkungen. Neue Musik und Film. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 124 S., Abb., Nbsp.

Jean Gaspard Weiss. Autobiographie. Lebens- und Reisebericht eines Musikers aus dem 18. Jahrhundert. Hrsg. von Tobias BONZ und Eliane MICHELON in Zusammenarbeit mit den Archives de Mulhouse und Antichi Strumento. Beeskow: Ortus Musikverlag 2012. VII, 150 S., Abb. (Ortus Studien. Band 10.)

Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit. Hrsg. von Marie-Agnes DITTRICH, Martin EYBL und Reinhard KAPP. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 338 S., Abb., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 10.)

Eingegangene Notenausgaben

Edition Bach-Archiv Leipzig. Musikalische Denkmäler. Band 2: „Kaiser“. Markus-Passion als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brockes-Passion“. Partitur. Hrsg. von Christine BLANKEN. Stuttgart-Carus-Verlag 2012, XV, 120 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäus-Passion BWV 244. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Uxtext. Partitur mit Kritischem Bericht. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. XV, 280 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Musicalisches Opfer für 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli, Violone, Orgel, Querflöte und Fagott. Originalausgabe nach Bachs Erstdruck von 1747. BWV 1079. Dirigierpartitur. Hrsg.

von Hans-Eberhard DENTLER. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 128 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplement: Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe. Hrsg. von Peter WOLLNY. Anhang: Aria „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ BWV 1127. Hrsg. von Michael MAUL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XIV, 250 S., Abb., Nbsp.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert in C „Tripelkonzert“ op. 56. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. Klavierauszug von Martin SCHELHAAS: 91 S., Kritischer Bericht: 51 S., Partitur: VIII, 154 S., Stimmen: 44/19/19 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert in D für Violine und Orchester op. 61. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XVII, 82 S. (Bärenreiter TP 919.)

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Variationen für Klavier und Violoncello WoO 45, Op. 66, WoO 46. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XI, 64 S., Violoncello: 15 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung VII. Band 1: Werke für Klavier zu vier Händen. Kritischer Bericht von Frank BUCHSTEIN und Hans SCHMIDT zum Notenband von Hans SCHMIDT. München: G. Henle Verlag 2011. 59 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 24: Opernfragmente. Hrsg. von Michael KUBE und Erling LOMNÄS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XX, 271 S., Abb., CD, Nbsp. (Monumenta Musicae Svecicae.)

[LÉON] BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke. Band IV: Für Orgel bearbeitete Werke. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXII, 48 S., Abb.

[JOHANNES] BRAHMS: Konzert in D-Dur für Violine und Orchester op. 77. Urtext. Hrsg. von Clive BROWN. Kassel u. a.: Bären-

reiter-Verlag 2012. XLVI, 101 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter TP 949.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 4 e-Moll Opus 98. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2011. XXXV, 203 S., Abb., Nbsp.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 6: Klavierstücke. Hrsg. von Katrin EICH. München: G. Henle Verlag 2011. XLVI, 339 S., Abb., Nbsp.

[JOHANNES] BRAHMS: Trio für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier. Opus 114. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XI, 41 S., Abb., Clarinetto: 8 S., Viola: 8 S., Violoncello: 11 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Trio für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier. Opus 40. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XII, 54 S., Corno: 11 S., Viola: 11 S., Violino: 11 S., Violoncello: 11 S.

ANTONIO CALDARA: Ave maris stella. Marianischer Hymnus. Erstausgabe. Partitur. Hrsg. von Guido ERDMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 8 S. (Wien. Musik der kaiserlichen Residenzstadt.)

ANTONIO CALDARA: Veni Sancte Spiritus. Pfingstsequenz. Erstausgabe. Partitur. Hrsg. von Guido ERDMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 20 S. (Wien. Musik der kaiserlichen Residenzstadt.)

GABRIEL FAURÉ: Requiem op. 48. Version avec petit Orchestre, 1889 pour solistes (S, Bar), chœur (SATB) et orchestre. Hrsg. von Marc RIGAUDIÈRE. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XIV, 82 S., Abb.

LUIGI GATTI: Concertone in D per 2 Violini di concerto, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Violini, 2 Violen obbligate, Violoncello obbligato, Contrabbasso e Cembalo. Erstausgabe. Partitur. Hrsg. von Peter GATTY. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. VII, 103 S., Abb.

CHARLES GOUNOD: Requiem in C op. posth. pour solistes (SATB), chœur (SATB) et orchestre symphonique. Hrsg. von Barbara GROSSMANN. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XIX, 116 S., Abb.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVII. Band 3: Chöre, Schauspielmusik und andere Vokalwerke mit Orchester. Hrsg. von James DACK. München: G. Henle Verlag 2011. XX, 279 S., Abb., Nbsp.

HEINRICH VON HERZOGENBERG: Geistliche Chormusik a cappella. Hrsg. von Konrad KLEK. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XXVII, 209 S., Abb.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 1: Oratorien und Passionen. Band 7: Markuspassion HoWV I.10 für Soli (SATB), Soliloquenten, Chor (SATB), 2 Hörner, 2 Querflöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, Timpani, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Uwe WOLF. Urtext. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XVI, 168 S., Abb.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 2: Kantaten. Band 1: Kantaten vom 1. Advent bis Neujahr für Soli, Chor und Orchester. Hrsg. von Uwe WOLF. Urtext. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XXI, 257 S., Abb.

CHARLES E. IVES: Symphony No. 4 (Critical Edition Full Score/CD-ROM). Hrsg. von William BROOKS, James B. SINCLAIR, Kenneth SINGLETON und Wayne D. SHIRLEY. New York: Associated Music Publishers 2011. XL, 214 S., Abb, CD. (Charles Ives Society Critical Edition.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe B. Band 5-I: Glagolitische Messe. Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS und Jiří ZAHŘÁDKA. Prag: Bärenreiter-Verlag 2011. LIV, 199 S., Abb.

BERNHARD KLEIN: Jephtha. Hrsg. von Karla SCHRÖTER. Köln: Verlag Dohr 2012. 478 S., Abb. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 40.)

W[OLFGANG] A[MADEUS] MOZART:

Idomeneo KV 366. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Hrsg. von Daniel HEARTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXVI, 626 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 2: Ingressus I. Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XIII, 184 S., Abb.

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI (ca. 1697–1763): Ausgewählte Concerti für Violoncello und Triosonaten mit obligatem Violoncello aus der Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Hrsg. von Frohmüt DANGEL-HOFMANN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XL, 120 S., Abb. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 23.)

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 9. Band 16: Psalm 137 (138): Confitebor tibi Domine, Psalm 138 (139): Domine probasti me, Psalm 147 I–II: Lauda Jerusalem Dominum. RWV.E 133–137. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 222 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 14: Claudine von Villa Bella. Vorgelegt von Christine MARTIN (Notentext) und Dieter MARTIN (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXVII, 200 S., Abb.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 9. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXVII, 305 S., Abb., Nbsp.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 1: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 3. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER und Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XVII, 204 S., Abb.

[ROBERT] SCHUMANN: Liederkreis von H. Heine op. 24. Hrsg. von Hansjörg

EWERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XI, 29 S.

ROBERT SCHUMANN: Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56. Bearbeitet für 2 Klaviere von Claude DEBUSSY. Hrsg. von Kristian GIVER. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. VI, 29 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie V: Klavierwerke. Band 3: Klavierwerke Opp. 85, 94, 96a, 96c, 97, 99, 101, 103, 114. Hrsg. von Anna PULKKIS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 217 S., Abb., Nbsp.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Missa brevis über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ TVWV 9:2. Telemann-Archiv. Stuttgarter Ausgaben. Urtext. Partitur. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 16 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Missa brevis zum Weihnachtsfest über „Ein Kindelein so löblich“ TVWV 9:5. Telemann-Archiv. Stuttgarter Ausgaben. Urtext. Partitur. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 27 S.

JOHANN WILHELM WILMS: Werke für Klavier solo. Band 2. Hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2011. 200 S., Abb., CD. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 26.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Werner GREVE am 9. Dezember 2011 in Berlin,

Prof. Dr. Christoph-Hellmut MAHLING am 13. Februar 2012 in Mainz.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. José LÓPEZ CALO, Santiago de Compostela, zum 90. Geburtstag am 4. Februar,

Prof. Dr. Ute JUNG-KAISER, Frankfurt am Main, zum 70. Geburtstag am 16. April,

Prof. Dr. Walther DÜRR, Tübingen, zum 80. Geburtstag am 27. April,

Dr. Kurt DORFMÜLLER, Grünwald, zum 90. Geburtstag am 28. April,

Prof. Dr. Lenz MEIEROTT, Gerbrunn, zum 70. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Reinhard KAPP, Wien, zum 65. Geburtstag am 13. Mai,

Prof. Dr. Ferenc BÓNIS, Budapest, zum 80. Geburtstag am 17. Mai,

Prof. Dr. Günter KATZENBERGER, Hannover, zum 75. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Gerhard CROLL, Salzburg, zum 85. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Yoshitake KOBAYASHI, Tokio, zum 70. Geburtstag am 10. Juni,

Prof. Dr. Marianne DANCKWARDT, Gröbenzell, zum 70. Geburtstag am 28. Juni,

Prof. Dr. Werner BREIG, Erlangen, zum 80. Geburtstag am 29. Juni.

*

Dr. Gregor HERZFELD hat sich am 25. Januar 2012 an der Freien Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz.*

Herr Dr. Tassilo ERHARDT wurde auf einen Lehrstuhl, verbunden mit der Leitung der Musikabteilung, an der Liverpool Hope University berufen.

PD Dr. Arne STOLLBERG, Universität Bern, wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung eine Förderungsprofessur für Musikwissenschaft an der Universität Basel zugesprochen.

*

Gundula KREUZER (Yale University) erhielt für ihr Buch *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* (Cambridge 2010) den Lewis Lockwood Award der American Musicological Society.

Herr Prof. Dr. Siegfried OECHSLE (Christian-Albrechts-Universität Kiel) wurde von der Academia Europaea (London) auf ihrer

Jahressitzung in Paris 2011 zu ihrem Mitglied gewählt.

*

Die Forschungsbibliothek Gotha präsentiert im Rahmen des Themenjahres „Luther und die Musik“ der Reformationsdekade vom 6. Mai bis 12. August 2012 auf Schloss Friedenstein in Gotha die Ausstellung „*Mit Lust und Liebe singen.*“ – *Die Reformation und ihre Lieder.* In ihrer bedeutenden reformationsgeschichtlichen Sammlung von handschriftlichen und gedruckten Dokumenten bewahrt die Bibliothek auch einen Fundus von 3.000 Gesangbüchern, dessen Grundstock im 18. Jahrhundert durch den Arnstädter Theologen und Hymnologen Johann Christoph Olearius gelegt wurde. Die Ausstellung erzählt in fünf Themenkreisen die Geschichte des evangelisch-lutherischen Liedes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Die Exponate reichen vom ersten evangelischen Gesangbuch, dem so genannten „Achtliederbuch“ von 1524, bis zu den Territorial-Gesangbüchern der zahlreichen Thüringer Herrschaften, die sich im Kernland der Reformation als Bewahrer des „wahren“ Luthertums verstanden.

Die Ausstellung wird gemeinsam mit der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha und dem Evangelisch-lutherischen Stadtkirchenkreis Gotha veranstaltet: Informationen und Katalog über bibliothek.gotha@uni-erfurt.de (Tel. 0361/ 737 5530). Weitere Informationen: www.uni-erfurt.de/bibliothek/fb/studienstaette-protestantismus.

Call for Papers: WagnerWorldWide: Reflections

The Research Institute for Music Theater Studies (Schloss Thurnau), University of Bayreuth, in collaboration with the University of South Carolina (USA), and the University of Bern (Switzerland) is convening an international conference between 12–15 December 2013 to conclude the *www2013: project*. Starting in 2011, the *www2013: project* has been examining the current significance of the Wagner phenomenon through five overarching themes that link social, political, ideologi-

cal and aesthetic aspects of the 19th and 21st centuries, as follows: Environment and Nature – Gender and Sexuality – Media and Film – History and Nationalism

Globalization and Markets. Instead of individual sections dealing with the five themes individually, the conference seeks to create networks between the themes as they relate to each other both historically and geographically. Since the Thurnau conference is scheduled to take place at the end of 2013, this will also provide an opportunity to reflect on the anniversary year by examining not only its aesthetic and intellectual results but also to examine the ways in which Wagner was remembered, memorialized, and celebrated.

The conference will also continue to explore the topics already elaborated during the 2011–12 lecture series *WagnerWorldWide: Bayreuth* that inaugurated the project (the complete lecture series is available on YouTube).

The organizers welcome unusual, unexpected, and/or creative proposals which offer new and refreshing approaches to Wagner and that address the concept *WagnerWorldWide: Reflections*. The conference language is English. All those who have already participated in the *www2013: project* are welcome as are those who have not so far been involved in any of the events. Younger members of the academic community (including advanced graduate students) are particularly encouraged to send proposals. Further information about the entire project, as well as updated information about the Thurnau conference can be found on the *www2013: project*: <http://www.cas.sc.edu/www2013/overview>.

Please send abstracts (250 words) in English and a short curriculum vitae, including institutional affiliation (if any) and full contact information by 31 July 2012 to Prof. Dr. Anno Mungen at fimt.thurnau@uni-bayreuth.de. Anno Mungen (Bayreuth), Ivana Rentsch (Zürich), Arne Stollberg (Bern), Nicholas Vazsonyi (Columbia/USA).

Vom Wasser haben wir's gelernt – Wassermetaphorik und Wanderermotiv bei Schubert ist

das Thema des internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses, den die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V. (DSG) gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste (FUK) vom 27. bis zum 29. September 2012 in Duisburg durchführt. Vortrags- und Referatanmeldungen mit Abstract von max. einer Seite werden an das Tagungsbüro erbeten (Übersichtsvorträge 45 Minuten, Referate 20 Minuten). Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch. Eine Veröffentlichung der Ergebnisse im *Schubert-Jahrbuch* ist vorgesehen. Anmeldungen zur Kongressteilnahme sind ab sofort auch über www.deutsche-schubert-gesellschaft.de möglich. Die Teilnahme an den Veranstaltungen des Kongresses ist kostenfrei.

Tagungsbüro: Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., 47226 Duisburg, Händelstr. 6. Vorsitzende des Kuratoriums: Dr. Christiane Schumann, Prof. Till Engel.

Vom 28. bis 30. September 2012 findet in Weimar (Festsaal des Fürstenhauses, Hochschule für Musik Franz Liszt) ein interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium zum Thema *Luther im Kontext: Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* statt. Veranstalter ist das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena in Kooperation mit der Academia Musicalis Thuringiae.

Die außerordentliche Bedeutung von Martin Luthers hymnologischen Neuerungen im Zusammenhang seines reformatorischen Programms ist unbestreitbar, denn der hohe Stellenwert, den er dem Gemeindegesang in der Volkssprache einräumte, führte zur Entstehung eines eigenen Repertoires einstimmiger Gesänge, die bis heute in Gebrauch sind und vielfältig bearbeitet wurden. Zugleich verhalf das von Luther wahrscheinlich mit angeregte *Geistliche gsangk Buchleyn* Johann Walters (1524) der mehrstimmigen Musik im protestantischen Gottesdienst zu der zentralen Rolle, die sie seither innehat. Die geschichtlichen Folgen dieser Vorgänge wirken bis heute nach. Gerade darum aber wird vielfach ein genuiner Zusammenhang von Reformation und hym-

nologischen Neuerungen unterstellt, den das interdisziplinäre Symposium kritisch beleuchten möchte. Das Symposium wird sich mit dem zwiespältigen Verhältnis des Reformators zur Musik sowie mit seiner dichterisch-musikalischen Praxis und ihrem Umfeld auseinandersetzen. Die Vorträge ausgewiesener Spezialisten sollen zu einem besseren Verständnis des Fragenkomplexes „Reform und Musik“ in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beitragen. Keynote speaker ist Rob C. Wegman mit einem Vortrag zum Thema *Luther and the Cosmic Dance of Music*. Das Symposium wird ergänzt durch Konzerte im Rahmen des Festivals für Alte Musik *Göldener Herbst* in Thüringen, das 2012 ganz im Zeichen Luthers steht. Der Eintritt zum Symposium ist frei. Kontakt: Prof. Dr. Michael Klaper (michael.klaper@uni-jena.de); Nicole Haushälter (nicole-haushaelter@web.de).

Unter dem Titel *Sound und Performance* lädt die Fachgruppe MusikTheater (Prof. Mungen, Prof. Ernst, Prof. Betzwieser) der Universität Bayreuth zum 11. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft vom 4. bis 7. Oktober 2012 ein. Als Keynote-Sprecher werden Philip Auslander, David Roesner, Viktoria Tkaczyk und Bettina Schlüter erwartet. Performances und Exkursionen u. a. zum Bayreuther Festspielhaus und zum Markgräflichen Opernhaus bilden den atmosphärischen Rahmen dieses wissenschaftlichen Events.

Im Zentrum der Veranstaltung steht die Annahme, dass „Sound“ und „Performance“ Begriffe sind, welche die disziplinäre Trennung von „Musik“ oder „Theater“ grundsätzlich problematisieren. Insbesondere „Sound“ verweist auf einen ästhetischen, medialen und ökonomischen Wandel, welchem Musikprodukte momentan unterliegen. Die fortlaufende Konvergenz elektronischer Medien (sound processing, game-design, mobile computing), die Entgrenzung der darstellenden Künste (audio-walks, pervasive gaming, Klanginstallationen) sowie die fortlaufende Ästhetisierung der Lebenswelt (sound design,

game-culture, Eventkulturen) macht diesen Wandel anschaulich. Ausgehend von der Forschung zu Performativität wird es daher vor allem um performative Übergangsphänomene wie Stimme, Klangräume, Resonanz, Rhythmus und Bewegung gehen, die im Zeichen der Medienkonvergenz auf einen Wandel von Wahrnehmungskonventionen hindeuten. Der internationale Kongress zielt darauf ab, der akustischen Dimension des ‚performative turn‘ erstmals weiten Raum zu geben und ein interdisziplinäres Forum für neue Fragestellungen zu bieten.

Aktuelle Informationen zum Programm und zur Teilnahme am Kongress unter www.sound2012.org, Anfragen bitte an sound2012@uni-bayreuth.de

Macht und Ohnmacht der Musik. Händel, der Staatskomponist lautet das Thema der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz, die die Stiftung Händel-Haus, die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, und die Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg vom 3. bis zum 6. Juni 2013 veranstalten.

Dass Händel im Laufe der Geschichte immer wieder für politische Zwecke vereinnahmt wurde, gehört zu den Charakteristika seiner Rezeption. Nie zuvor jedoch wurden das Händel-Bild sowie die Edition und Aufführungspraxis der Werke des Komponisten so sehr von Ideologien überformt wie in den beiden deutschen Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Zur Untersuchung dieses Teils der Rezeptionsgeschichte existiert seit Oktober 2010 am Händel-Haus in Halle ein vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördertes Forschungsprojekt (Kontakt: katrin.gerlach@haendelhaus.de), dessen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auf der Konferenz einen wesentlichen Teil ihrer Forschungsergebnisse vorstellen werden. Freilich können diese Beiträge nur Ausschnitte des sehr komplexen Untersuchungsgegenstandes beleuchten, so dass weitere Referate zu diesem Themengebiet willkommen sind, insbesondere zu

den politischen, sozialen, kultur- und geistesgeschichtlichen Kontexten, der Vorgeschichte der Händel-Rezeption in den Diktaturen sowie den Rezeptionsfeldern Händels im Musikleben, im Film, auf der Theaterbühne und in der Literatur. Willkommen sind darüber hinaus Beiträge jenseits des auf der Rezeptionsgeschichte in den deutschen Diktaturen liegenden regionalen und zeitlichen Schwerpunktes; denn die Indienstnahme Händels als „Staatskomponist“ ist kein ausschließliches Diktatur-Phänomen, und die Ideologen der beiden deutschen Diktaturen bedienten unter anderem Deutungsmuster aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die die Händel-Rezeption teilweise heute noch prägen. Auch grundsätzliche geschichtstheoretische Erwägungen zu Schlüsselbegriffen wie Macht, Diktatur oder Totalitarismus sind von großem Interesse für den Horizont der Tagung.

Die Veranstalter laden Forscherinnen und Forscher aus dem In- und Ausland ein, an der Konferenz mit einem wissenschaftlichen Referat (bis zu 30 Minuten) teilzunehmen. Themenvorschläge mit kurzen Abstracts und einem knappen Lebenslauf werden bis zum 31. August 2012 erbeten an: Dr. Konstanze Musketa, Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, D-06108 Halle; E-Mail: konstanze.musketa@haendelhaus.de.

*

An der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) fiel im Februar 2012 der Startschuss für das Projekt KoFIM Berlin (Kompetenzzentrum Forschung und Information Musik), das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in der Förderlinie „Förderung herausragender Forschungsbibliotheken“ finanziert wird. Bei diesem Projekt soll der Ausbau der SBB von einer ursprünglich reinen Dienstleistungsbibliothek zu einem Forschungszentrum modernsten Zuschnitts gefördert werden. Die Quellenforschung, die die Basis der historisch ausgerichteten Disziplin Musikwissenschaft ist, wurde in vergangenen Jahrzehnten von den Universitäten aus in Spezialbibliotheken wie die Musikabteilung der SBB hineingetragen. Nun erhält

sie ihre Impulse direkt von der Bibliothek. Diese ist sowohl von den Beständen der SBB her als auch auf Personal und Infrastruktur bezogen ein zukunftsorientierter Weg – wie bei anderen Forschungsinstituten, etwa dem Bach-Archiv in Leipzig oder dem Beethoven-Haus in Bonn, wird die Scientific Community der Quellenforschung so direkt an die richtige Stelle gelenkt und erhält alle infrastrukturellen Forschungsvoraussetzungen in Berlin.

Bearbeitet werden im Rahmen des Projektes die insgesamt rund 10.000 Signaturreinheiten umfassende Sammlung autographischer Musikhandschriften (Mus.ms.autogr.), die neben den zum Weltkulturerbe zählenden, weltweit größten Autographenkollektionen aus der Familie Bach, von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber ein breites Spektrum von Eigenschriften weiterer Komponisten umfasst. Während die Handschriften der genannten Komponisten jedoch weitgehend in Band-Katalogen erschlossen sind, ist für die übrigen 7.500 Signaturreinheiten dieses Bestandes, Eigenschriften vom 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, eine wissenschaftliche Erschließung in der Datenbank RISM/Kallisto vorgesehen. Die Autographen können schon jetzt sukzessive im RISM-Opac (<http://opac.rism.info/>) recherchiert werden.

Das Projekt ist auf sechs Jahre angelegt und personell mit 3,25 wissenschaftlichen Stellen ausgestattet. Hinzu kommt noch ein Stellenanteil von 33% für eine/n Fotografen/in für die Digitalisierung von Wasserzeichen.

Über konventionelle Erschließungsmethoden geht das Projekt weit hinaus, indem erstmals flächendeckend anhand eines größeren Bestandssegments eine digitale Dokumentation von Schreiberhänden und Wasserzeichen unternommen wird. Dabei ist zu erwarten, dass Querbeziehungen innerhalb dieses Bestandes sowie zu anderen wertvollen Beständen der Abteilung zu Tage treten, die wichtige Aufschlüsse für die chronologische Einordnung und die geographische Verortung der

Werke geben und somit der Erforschung von Rezeptions- und Überlieferungswegen wie auch allgemein der Biographik neue Impulse geben werden. Gleichzeitig kooperiert das Projekt mit dem ebenfalls von der DFG geförderten Wasserzeichen-Informationssystem Deutschland (WZIS, im Internet: <http://www.landesarchiv-bw.de/web/50960>), das eine zentrale Datenbank aufbaut, um Handschriftenzentren zu unterstützen. Beteiligt an diesem Projekt sind außer dem Landesarchiv Baden-Württemberg folgende Institutionen: die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, die Bayerische Staatsbibliothek München (BSB), die UB Leipzig und die Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Mit dem Projekt KoFIM beschreitet die Musikabteilung der Staatsbibliothek somit neue Wege der Tiefenerschließung von Musikhandschriften. Zum einen werden die Möglichkeiten der Digitalisierung genutzt, um den in Kooperation zwischen der RISM-Zentralredaktion, der BSB München und der SBB entwickelten RISM-OPAC als zentrales Nachweisinstrument für Musikhandschriften mit zusätzlichen visuellen Informationen zu Schreibern und Wasserzeichen anzureichern. Dabei ergänzt die Digitalisierung solcher Beispielseiten wirkungsvoll die Digitalisierung vollständiger Musikhandschriften. Zugleich stärkt die Musikabteilung der Staatsbibliothek ihr Profil als Forschungsstätte für Musik und Partnerin der an musikalischen Quellen interessierten Wissenschaftler/innen, die durch die Kompetenz der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in ihren Forschungsvorhaben wirkungsvoll unterstützt werden können. Insgesamt trägt das Projekt somit zu einer nachhaltigen Verbesserung der Forschungsumgebung für die quellenorientierte Musikwissenschaft sowohl vor Ort als auch im digitalen Raum bei.

Nähere Informationen zur KoFIM-Projektseite: <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/dfg-projekt-kofim-berlin/>; zur DFG-Förderlinie: www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/forschungsbibliotheken_pro

jekte_uebersicht.pdf. Kontakt: Dr. Martina Rebmann, Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin-PK, Unter den Linden 8, 10117 Berlin, martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de

*

Die Musikgeschichtliche Kommission hat auf ihrer Jahresversammlung einen neuen Vorstand gewählt. Nach zehnjähriger Amtszeit haben der bisherige Vorsitzende (Prof. Dr. Laurenz Lütteleken, Zürich) und der bisherige stellvertretende Vorsitzende (Prof. Dr. Ulrich Konrad, Würzburg) nicht wieder kandidiert. Neuer Vorsitzender ist Prof. Dr. Wolfgang Horn, Regensburg; neuer stellvertretender Vorsitzender Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Lübeck. Die Schatzmeisterin, Dr. Jutta Schmoll-Barthel, Kassel, wurde im Amt bestätigt. Ferner hat die Kommission Dr. Reiner Nägele, den Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, zum neuen Mitglied gewählt. Weitere Informationen unter www.musikgeschichtliche-kommission.de.

*

Richtigstellung

In *Die Musikforschung* 65 (2012), Heft 1, werden meine Untersuchungen zur Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs besprochen. Mit Berufung auf das Vorwort erwähnt die Kritik, dass die Arbeit als Habilitationsschrift an der Universität Koblenz-Landau angenommen worden sei. Tatsächlich haben sich die Kollegen lediglich damit einverstanden erklärt, ein Habilitationsverfahren in Gang zu setzen. Nach Einreichung meiner Arbeit habe ich mich um die Drucklegung des Buchs bemüht, die noch vor Eingang der externen Gutachten erfolgte. Da hierdurch ein reguläres Verfahren nicht mehr möglich war, habe ich selbst im Dezember 2010 um Abbruch desselben gebeten. Eine Anpassung des Vorworts an die aktuelle Situation war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich. Ich bitte alle betroffenen Personen, insbesondere Frau Prof. Dr. Weber, hierfür um Entschuldigung.

Martin Jira (März 2012)

Erwiderung

In seiner Rezension des Tagungsbands *Lied und Lyrik um 1900* in *Die Musikforschung* 65 (2012), Heft 1, schreibt Werner Keil zu meinem Beitrag über George-Vertonungen von Cyril Scott: „Der Fußnotenverweis auf einen noch nicht erschienenen, aber einem der Herausgeber des Bandes bekannten Scott-Artikel des Schreibers dieser Zeilen (S. 133) nährt den Verdacht, in diesem Beitrag seien nicht vollständig selbst recherchierte Informationen durcheinandergeraten.“ Hier wird ein Plagiatsverdacht gegen mich geäußert, auch wenn es der Rezensent entgegen den Gepflogenheiten guter wissenschaftlicher Praxis unterlässt, Ross und Reiter zu nennen und anzugeben, für welche Forschungsergebnisse er die Autorschaft beansprucht, ohne zitiert worden zu sein. Dem kann abgeholfen werden: Ich verweise im Anschluss an einige biographische Notizen zu Scott auf Keils besagten Artikel. Ansonsten wird Keil von mir nicht erwähnt und braucht es auch nicht, da die gesamten übrigen Fakten und Argumentationen auf meinen eigenen Forschungen beruhen, die nachweislich bis in das Jahr 2008 zurückreichen. Sie wären in Keils Artikel auch nicht zu finden. Für einen so fahrlässig dahingesagten Plagiatsvorwurf habe ich keinerlei Verständnis.

In Übereinstimmung mit den Herausgebern Dieter Martin und Thomas Seedorf

Gunilla Eschenbach (April 2012)

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Frankfurt und Köln, 26. bis 29. Oktober 2011
Ferdinand Hiller (1811–1885). Komponist – Interpret – Musikvermittler
von Alexander Butz, Kiel

Saarbrücken, 18. bis 19. November 2011
Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?
von Anna Fortunova, Hannover

- Lübeck, 25. bis 27. November 2011
Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen – Gattungen, Werke, Kontexte
 von Andrea Hammes, Lübeck
- Osnabrück, 1. bis 3. Dezember 2011
Musik und Emblematik in der Frühen Neuzeit
 von Siegrid Westphal, Osnabrück
- Rom, 19. bis 21. Januar 2012
Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650–1750): Musica, identità delle nazioni e scambi culturali
 von Magdalena Boschung, Mainz
- Graz, 20. bis 21. Januar 2012
Giacinto Scelsi heute: Ästhetische Dimension und Kompositorischer Prozess
 von Christa Brüstle, Graz

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).

MARTINA GREMLER, geboren 1966 in Bergisch Gladbach, Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Romanistik an der Universität zu Köln, das mit der Dissertation *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 195) abgeschlossen wurde. Sie arbeitete als Musikdramaturgin an den Theatern in Mannheim und Karlsruhe, bevor sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an das Deutsche Historische Institut in Rom und anschließend an die Universität Bonn ging, wo sie 2007 mit der Schrift *Das Teatro Valle in Rom (1727–1850). Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit* habilitierte (Veröffentlichung in *Analecta musicologica* im Druck). Derzeit ist sie Mitarbeiterin des FWF-Forschungsprojekts *Italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1773)* an der Universität Wien.

SIEGFRIED MAIER, geboren 1942 in Frommern (heute Balingen), Studium der Evangelischen Kirchenmusik in Stuttgart, 1967 A-Prüfung; Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie in Heidelberg und Frankfurt a. M., 1982 Promotion bei Prof. Dr. Ludwig Finscher mit *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Tutzing 1984); bis 2007 hauptamtliche Tätigkeit als Kirchenmusiker.

KLAUS RETTINGHAUS, geboren 1977 in Mülheim an der Ruhr, Mitgliedschaft im Staats- und Domchor Berlin; Studium der Physik an der TU Berlin, Diplom 2007; Studium der Musikwissenschaften und der Evangelischen Theologie an der Humboldt-Universität zu Berlin; Promotion in Musikwissenschaft 2011 mit einer Arbeit zu Otto Nicolais geistlichen Werken an der TU Berlin. Von 2002 bis 2011 Notenwart und wissenschaftlicher Berater beim Staats- und Domchor Berlin. Seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt *Bach Repertorium* der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig im Bach-Archiv Leipzig. Als Herausgeber mit dem Schwerpunkt geistliche Chormusik tätig.