

DIE MUSIKFORSCHUNG

66. Jahrgang 2013 / Heft 1

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

Inhalt

Herbert Schneider: Zum Gedenken an Werner Braun (1926–2012)	1
Jürgen Eppelsheim: Pommern tiefer Lage (Bombardi, Bombardoni, Bomharte) als Bestandteil des Basso-continuo-Instrumentariums	2
Christiane Wiesenfeldt: Ein „Ave Maria“ für Winnetou. Karl May komponiert für den Wilden Westen	12
Jörg Rothkamm: Kontinuitäten und Netzwerke. Arnold Schmitz als Mainzer Ordinarius und Hochschulkommissionsvorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung	25
Gilbert Stöck: Komponieren in Portugal. Beobachtungen zu Fernando Lopes-Graça, Emmanuel Nunes und Jorge Peixinho	55

Besprechungen

J. I. Haug: Der Genfer Psalter in den Niederlanden (Groote; 66) / Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671–2009) (Münzmay; 68) / Werktreue. Was ist Werk, was ist Treue? (von Loesch; 70) / A. Münzmay: Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart (zur Nieden; 72) / Aspekte der Haydn-Rezeption (Heitmann; 74) / J. Ronge: Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri (Bartels; 75) / Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig (Meischein; 78) / Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV) (Drüner/Günther; 79) / The John Ireland Companion (Schaarwächter; 81) / D. Klein: „Die Schönheit sei Beute des Starken“. Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“ (Becker; 82) / H. H. Stuckenschmidt: Der Deutsche im Konzertsaal (Grosch; 83) / Verstumte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945 (Rieger; 85) / Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Caskel; 87) / J. J. Froberger:

Neue Ausgabe Sämtlicher Werke VI.1. und VI.2 (Axtmann; 88) / H. Jadin: Les Quatuors à Cordes (Böggemann; 89)

Eingegangene Schriften	90
Eingegangene Notenausgaben	92
Mitteilungen	94
Tagungsberichte	99
Die Autoren der Beiträge	100
Hinweise für Autoren	101

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 66. Jahrgang 2013 / Heft 1. 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 senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. 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

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

Herbert Schneider (Mainz)

Zum Gedenken an Werner Braun (1926–2012)

Am 24. August 2012 ist Werner Braun nach langer Erkrankung im Alter von 86 Jahren in Saarbrücken verstorben. Die Musikwissenschaft hat mit ihm einen Gelehrten verloren, der sich große Verdienste um das Fach erworben hat.

Braun wurde 1926 in Sangerhausen geboren, studierte ab 1946 Musikwissenschaft in Halle bei Max Schneider, Schulmusik bei Fritz Reuter und Germanistik. Promoviert wurde er mit einer Dissertation über Mattheson und war von 1951 bis 1958 Assistent, dann Oberassistent und Dozent und habilitierte sich dort mit einer Arbeit über die mitteleuropäische Choralpassion. Für seine Übersiedlung nach Kiel im Jahre 1961 waren auch politische Gründe verantwortlich. An der Universität Kiel wurde er 1965 zum Privatdozenten und 1967 zum außerplanmäßigen Professor ernannt. 1968 erfolgte die Berufung an die Universität des Saarlandes, zunächst als wissenschaftlicher Rat und Abteilungsleiter für Systematische Musikwissenschaft, dann 1972 die Ernennung zum ordentlichen Professor. Braun blieb seinem Studienort besonders verbunden. Jahre nach seiner Übersiedlung nach Saarbrücken ermöglichte ihm sein Freund Bernd Baselt einen kurzen Aufenthalt in Halle. Obwohl es Braun verwehrt war, sich während des Kalten Krieges dort aufzuhalten, brachte er ihn des Nachts in die Stadt und verschaffte ihm den Zutritt zum dortigen Musikwissenschaftlichen Institut.

Die Thematiken der Dissertation und der Habilitationsschrift hat Braun in zahlreichen Aufsätzen und Editionen erweitert. Händel, die Hamburger Oper, Vivaldi, die Musikgeschichte der Stadt Freyberg, die englisch-deutschen Musikbeziehungen in der Epoche Shakespeares, die Instrumentalmusik Samuel Michaels, der Stilwandel um 1600 und Probleme der Epochengliederung, die Musikkritik sowie die Musiktheorie (u. a. *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, II: von Calvisius bis Mattheson*) waren zentrale Arbeitsfelder.

Die Forschung stand im Vordergrund seines Schaffens, das er auch nach seiner Emeritierung im Jahre 1994 in der Morgenfrühe spätestens ab 7 Uhr in seinem Emerituszimmer mit größter Intensität fortsetzte. In *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten: zur Musik des deutschen Barockliedes* (2004), seiner letzten Monographie, untersuchte Braun wie in keiner vorausgehenden Arbeit in großer Breite, Tiefe und in allen Details die Gattungen, Gestalten und Funktionen des deutschen Barockliedes. Wie weit seine Interessen reichten, zeigen etwa seine Aufsätze „Musik im Hintergrund“, „Romantische Klavierchoräle“, „Melancholie als musikalisches Thema“, „Musiksatirische Kriege“ oder „Amor docet musicam: Emblematisierung und Musiktheater“.

Einen besonderen Schwerpunkt der unter seiner Obhut entstandenen Dissertationen in Saarbrücken bildeten Arbeiten zu Robert Schumann. Braun regte mehrere Konzerte in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel an, in denen er auch das Wort ergriff. Er gab die Neue Folge der *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* heraus.

Braun war ein außerordentlich kritischer Geist, mutig bei der Äußerung von Urteilen, er scheute bei seiner Kritik an Vorträgen und Veröffentlichungen nicht vor klaren Worten zurück. Mit zwei Festschriften, *Akademie und Musik* (1993) und *Musik und Szene* (2001), wurde er geehrt.

Jürgen Eppelsheim (München)

Pommern tiefer Lage (Bombardi, Bombardoni, Bomharte) als Bestandteil des Basso-continuo-Instrumentariums

William Waterhouse in gratam memoriam

Johann Christoph Altnickols (1719-1759) Osterkantate *Ich lebe und ihr sollt auch leben* hat nach dem Titelblatt der handschriftlichen Quelle¹ folgende Besetzung: „Clarino 3.² / Timpano. / Oboe 2. / Violino 2. / Viola. / Violoncello. / Soprano. Alto. Tenore. Basso. / con Organo“. Detaillierteren Aufschluss gibt die Bezeichnung der einzelnen Stimmen: So heißt dort die dritte Trompete nicht Clarino, sondern „Principal“, entsprechend der insgesamt tieferen Lage der Partie, die den 9. Naturton (*d*²) nicht überschreitet, dagegen den 3. Naturton (*g*) sehr häufig fordert. Die mit „Violoncello e Basso“ bezeichnete Stimme zeigt an, dass außer dem erstgenannten Instrument als Bass des instrumentalen Ensembles im engeren Sinne auch ein Fagott der neueren Art beteiligt war.³ Die Orgel („Organo“), abgesehen von der „Aria Furioso“ Nr. 6, für welche „senza Organo“ gilt, Klangbasis des Gesamtensembles, wurde nach Ausweis zweier weiterer (im Titelblatt gleich dem „Basso“ nicht erscheinender) Instrumentalstimmen von „Violono“⁴ (der auch an Nr. 6 teilnimmt) und „Bombardo“ unterstützt.⁵

Die zur Entstehungszeit der Kantate in Deutschland noch relativ neuen, aber seit ihrer dortigen Einführung zu Beginn des Jahrhunderts rasch zu großer Bedeutung gelangten französischen Holzblasinstrumente Oboe (Hautbois) und Fagott (Basson) hatten im Bereich kirchlicher Figuralmusik eine neue Situation geschaffen: Ihre die Klangnatur wesentlich mitprägende Einstimmung im „Kammerton“ war um zwei Halbtöne („hoher Kammerton“) oder sogar drei Halbtöne tiefer („tiefer Kammerton“) als der über Jahrhunderte etablierte (und bis ins mittlere 19. Jahrhundert in Gebrauch bleibende) „Chorton“ der Or-

1 Abschrift (Direktionsstimme und vollständiger Stimmensatz) in der Biblioteka Gdńska Polskiej Akademii Nauk, Danzig. Alle auf diese Quelle bzw. auf Altnickols Kantate überhaupt bezogenen Äußerungen des vorliegenden Beitrags gründen sich auf die von Rainer Goede edierte und mit Kommentar und Kritischem Bericht versehene Partiturausgabe, Ansbach: Edition Archiv (2003).

2 Diese Ziffer bezieht sich auf die Anzahl solcher Instrumente bzw. der ihnen zugeordneten Partien; entsprechendes gilt für Oboen und Violinen.

3 Aus seinem Herkunftsland hatte dieses (im heutigen Sprachgebrauch zur Unterscheidung vom älteren Dulzian als Barockfagott bezeichnete) Instrument den französischen Namen Basson nach Deutschland mitgebracht, der des Öfteren, wenn auch unzutreffend, zu Bassono italianisiert wurde (so auch von J. S. Bach).

4 Auch dieses Produkt einer gewissen Sorglosigkeit in sprachlicher Hinsicht findet sich gelegentlich. Die seit einiger Zeit ohne Not dornig gewordene Diskussion um die Wortbedeutung(en) von „Violone“ soll hier nicht aufgenommen werden (es wäre m. E. hilfreich, der sprachlichen Substanz nahe zu bleiben, indem man dieses Wort recht allgemein als „große Viola“ erläutert, „Viola“ wiederum, auf sicherer Quellenbasis früher Zeit, als Streichinstrument generell). Als gewiss erscheint im vorliegenden Falle eines das Violoncello enthaltenden Instrumentariums, dass der Violone als 16', in der Unteroktave der notierten Töne, erklingen soll.

5 Der „Bombardo“ spielt in den Orchesterritornellen der eröffnenden „Aria“, im „Tutti“ von Chor und Orchester, Nr. 3 (ohne die Piano-Abschnitte Takt 62–71 und 79–98) und im Schlusschoral Nr. 7.

gel.⁶ Als Lösung für ein Zusammenwirken bot sich an, die Komposition insgesamt nach wie vor am Chorton der Orgel auszurichten, Oboen- und Fagottstimmen aber um zwei bzw. drei Halbtöne höher zu transponieren. Dieses Verfahren wandte auch J. S. Bach in seinen vor dem Leipziger Amtsantritt entstandenen Kirchenstücken an. In Leipzig dagegen war schon von seinem Amtsvorgänger Kuhnau ein anderes Verfahren eingeführt worden: Die Komposition orientierte sich nunmehr am („hohen“) Kammerton, der für das gesamte vokale wie instrumentale Ensemble galt,⁷ während die Continuo-Stimme für die Orgel um zwei Halbtöne nach unten zu transponieren war.

In leichter Abänderung gilt diese neuere Praxis auch für Altnickols Osterkantate. Singstimmen, Streicher (außer Violone) und Oboen (nebst „Bassono“, der ja mit dem Violoncello aus gemeinsamer Stimme spielte) musizieren im („hohen“) Kammerton, die beiden mit der Orgel gleichlaufenden Instrumente Violone und „Bombardo“ dagegen im Chorton.⁸ Was im Falle der (als veranschaulichendes Beispiel gewählten) eröffnenden Bassarie für das Ensemble sich als D-Dur zeigte, war für Orgel, Violone und Bombardo C-Dur. Die Entscheidung zwischen Chor- und Kammerton war beim Violone lediglich eine Frage lokaler Üblichkeit, Wechsel vom einen zum anderen Stimmton allenfalls eine Frage der Besaitung. Der „Bombardo“ aber, ein im Folgenden noch näher zu bestimmendes Holzblasinstrument, erweist sich durch seine Chortonstimmung als Instrument einer gegenüber Oboe und „Bassono“ älteren Generation, das, eher überraschend, hier auch unter erheblich veränderten Gegebenheiten des Ensemblespielens im Gebrauch bleibt.⁹

Einer generellen Entwicklung im Instrumentenwesen des 16. Jahrhunderts entsprechend waren in dieser Zeit Pommern – gerade gebaute, konisch gebohrte und daher in die Oktave überblasende Doppelrohrinstrumente – zu einer vollständigen „Familie“ ausgebaut worden, über die Michael Praetorius 1619 in Wort und Abbildung sehr detaillierte Auskunft gegeben hat.¹⁰ Der „Baß-Pommer“ (Abbildung Praet.II, Tafel XI), das Praetorius zufolge

6 Die „historische Aufführungspraxis“ der Gegenwart hat sich für die genannten Stimmtöne auf Standardwerte geeinigt, die zwar die aus vergangenen Epochen überlieferte breite Skala effektiver Stimmton-Werte zu verschleiern geeignet sind, aber einen für Instrumentalisten wie Instrumentenbauer praktikablen Weg eröffnet haben. Diese Standardwerte orientieren sich am Norm-Stimmton neuerer musikalischer Praxis ($a' = 440$ Hz), von welchem sie in Halbtonschritten absteigen bzw. aufsteigen. Der Chorton entspricht nach diesem System 466 Hz, der „hohe“ Kammerton 415 Hz, der „tiefe“ 392 Hz. Außerhalb des Systems steht der für das „klassische“ Instrumentarium, d. h. dasjenige der Epoche der Wiener Klassik, Standard gewordene Stimmton $a' = 430$ Hz – seinerseits eine starke Vereinfachung der vielgestaltigen historischen Realität.

7 Eine Ausnahme bilden Zink und Posaunen, die gleich der Orgel im traditionellen Chorton blieben.

8 Die drei Trompeten können entweder als gemäß heutiger Gepflogenheit transponierend notierte D-Trompeten (in der Ausdrucksweise des 18. Jahrhunderts „kammertönige D-Trompeten“) betrachtet werden oder aber als „chortönige C-Trompeten“.

9 Über eine größere Anzahl von (sämtlich aus Danziger Fundus stammenden) Kirchenkompositionen, welche die Verwendung eines „Bombardo“ bezeugen, berichtet Christian Ahrens, *Bombart, Bombardo, Bombardone. Bass- bzw. Kontrabasspommer in der Danziger Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, in: *Concerto*, Nr. 163 (Mai 2001), S. 24–27. Auch Altnickols Osterkantate ist dort, S. 24 rechts, genannt.

10 *Syntagmatis musici tomus secundus De organographia*, Wolfenbüttel 1619, mit Tafelanhang *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*, Wolfenbüttel 1620 (Faksimile-Nachdruck Kassel usw. 1958, = Documenta musicologica I / 14), S. 22, 36 f. und Tafeln VI, XI; *Syntagmatis musici tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-Nachdruck Kassel usw. 1958, = Documenta musicologica I / 15), S. 162–168. Im Folgenden sind Teil II bzw. III kurz als „Praet.II“ bzw. „Praet.III“ zitiert, jeweils mit Angabe der Seitenzahl.

eigentliche, primäre, reguläre Bassinstrument der Familie, der „rechte Baß“ (Praet. II 36), auch „Chorist Baß Pommer“ genannt (III 162)¹¹, italienisch „Bombardo“ (II 36), hatte bei einer Korpuslänge von (gemäß Praetorius' Abbildung) etwa 180 cm als „Siebenfingergriff“ *F*, als tiefsten Ton der mit Hilfe dreier zusätzlicher Klappen bewirkten „Extension“ nach unten *C*. Er entsprach damit hinsichtlich seiner Lage dem Hauptinstrument der Fagottfamilie der Zeit, dem „Chorist Fagott“ (Praet. II 23 und Tafel X). Dieses im Korpus nur etwa halb so lange, daher ungleich handlichere, außerordentlich verbreitete Instrument unterschied sich vom Basspommer klanglich darin, dass es „stiller und sänffter am Resonantz“ war (II 38), also an Klangkraft unterlegen.¹²

Als obere Umfangsgrenze des Basspommers gibt Praetorius in seiner „Tabella universalis“ (II 22) *b* (als weiße Semibrevis) und *c'* an (geschwärzte Semibrevis, Zeichen für Töne, die nicht „ein jeder allezeit [...] assequiren oder erreichen kann“, II 19).¹³ Der resultierende Gesamtumfang *C–c'* stimmt genau mit demjenigen überein, den Ahrens¹⁴ für die von ihm untersuchten „Bombardo“-Partien ermittelt hat. Gleiches gilt für zwei mit „Bombard o Trombona Grossa“ bzw. „Violon o Bombarde“ bezeichnete Partien aus Kirchenstücken von Dieterich Buxtehude, dem sechschörigen *Benedicam Dominum in omni tempore* (BuxWV 113) bzw. der Choralbearbeitung *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* (BuxWV 27).¹⁵ „Bombard“ bzw. „Trombona Grossa“ (*C–c'*) trägt im Zusammenwirken mit (Bass-) „Posauna“ (*C–c'*) den im Übrigen mit „Trombetta“ I–IV besetzten zweiten Chor.¹⁶ Der Einsatz des „Bombard“ im Rahmen eines großen Ensembles entspricht dem in unserem Zusammenhang bisher gewonnenen Bild.¹⁷ Anders, und deshalb von besonderem Interesse, sind die Verhältnisse bei *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*: Zum vierstimmigen Vokalensemble treten hier nur zwei Violinen, „Violon o Bombarde“ und Basso continuo. Der instrumentale Ensemblebass (*C–c'*), in insgesamt sehr ruhiger Bewegung, gibt nur ganz punktuell das Fortschreiten in Vierteln auf und unterscheidet sich nur minimal vom Basso continuo (Beachtung verdient, dass er in Takt 86–90 und auf der vorletzten Semibrevis eine Oktave unter diesem geführt ist). Offensichtlich erschien der „Bombard“ auch in einer von derje-

11 Der italienische Terminus „corista“ hat zwar originär mit „coro“, „Chor“ zu tun (und bezeichnet auch den Chorsänger, „Choristen“; daher möglicherweise der verbreitete Irrtum, „Choristfagott“ beziehe sich auf ein Zusammenwirken dieses Instruments mit dem Chorbass). In erweiterter Bedeutung meint er jedoch den Stimmton, Bezugston, und die Mittel (Stimmgabel, Stimmpfeife), ihn anzugeben; ebenso, analog, dasjenige Glied einer Instrumentenfamilie, an dem sich die übrigen im Sinne einer Bezugsgröße orientieren. „Fagotto chorista“ findet sich schon bei Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venedig 1592, f. 218 und 218'.

12 In gleichem Sinne äußert sich Georg Falck, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688, S. 206: „Fagotto, Dulciano, Dulcin [...] ist etwas stiller am Resonanz als ein Bommart“ (hierzu S. 204: „Bombardo ist ein blasend Instrument, insgemein Bommart genannt“).

13 Das „Chorist Fagott“ geht dagegen bis *h c' d'* (weiße Semibrevis) und *e' f' g'* (!) (geschwärzte Semibrevis), II 23.

14 Vgl. Ahrens, *Bombart, Bombardo, Bombardone*, S. 24 rechts.

15 Das sechschörige *Benedicam* liegt in einem Faksimiledruck des vollständigen (handschriftlichen) Stimmensatzes der Universitätsbibliothek Uppsala vor (Reihe Autographus Musicus, Stockholm 1973), die Choralbearbeitung innerhalb der Gesamtausgabe (*Dieterich Buxtehudes Werke*, hrsg. von Hilmar Trede und Dietrich Kilian, Band 8, Leipzig / Hamburg 1958, S. 47 ff.).

16 Besetzung im Übrigen: Chor I *Violino 1. Violino 2. Violon.*; Chor III fünf als *Concertato* gekennzeichnete Singstimmen (Sopran I, II, Alt, Tenor, Bass); Chor IV *Cornett 1. Cornett 2. Fagotto* (*C–c'*); Chor V *Trombona I–III* (Schlüsselung: *c3 / c4 / f4* [Umfang *C–h*]); Chor VI vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

17 Vgl. Ahrens, *Bombart, Bombardo, Bombardone*, S. 24 rechts unten.

nigen des großen Forte so durchaus verschiedenen Situation als geeignete Alternative zum Violone.

Die bisher referierten bzw. zitierten Beispiele scheinen auf eine allgemeinere Praxis der Zeit hinzudeuten, „Bombardo“-Partien auf den Umfang $C-c'$ zu beschränken. Das bedeutet freilich nicht, dass höhere Töne als c' nicht hätten hervorgebracht werden können. Seit jeher lässt sich bei keinem der Überblasung fähigen Instrument die obere Grenze seines Umfangs einheitlich und zuverlässig bestimmen.¹⁸ Sie ist wesentlich vom jeweiligen Instrument, Rohrblatt bzw. Mundstück und vor allem vom Vermögen des individuellen Musikers abhängig. Die (im Chorton) zweimal, Nr. 3 Takt 55 und 57, bis d' geführte „Bombardo“-Stimme von Altnickols *Ich lebe und ihr sollt auch leben* bietet also keinen Anlass zu besorgten Überlegungen.

Die zum Umfang des Basspommers, eines Instruments der 8'-Lage, so vorzüglich passenden „Bombardo“-Partien, von denen schon die Rede war, eben dem Basspommer zuzuweisen, liegt nahe. Das Nebeneinander von Basspommer und „Bassono“ („Barockfagott“), zweier 8'-Doppelrohrinstrumente also, in einem und demselben Ensemble sollte um so weniger irritieren, als einerseits kraftvolle Verstärkung des Basses zumal in großen Kirchenräumen nur erwünscht sein konnte, andererseits (unabhängig davon, ob die verschiedenen Bassinstrumente gleichlautende Partien spielen oder nicht) es sich um zwei verschiedene Funktionen handelt: die des Basses im instrumentalen Ensemble („Bassono“) und die des Fundaments für das Gesamtensemble, des Basso continuo („Organo“, „Violono“, „Bombardo“).

Bei solchen Erwägungen gilt es jedoch, die allem Anschein nach keineswegs unbedeutende Rolle im Blick zu behalten, welche verschiedenen Zeugnissen der Zeit zufolge der um eine Quinte oder Quarte unter dem Basspommer liegende Großbasspommer im 17. und teils bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gespielt hat. Michael Praetorius gebraucht für dieses Instrument variierende Benennungen: „Groß Baß Pommer“ (II [13], 22; III 162,164), „Groß Pommer“ (III „142“ [recte 122]), „Dop:[pel] Pom:[mer]“ (III 162),¹⁹ „Groß Doppel Pommer“ (III 164), „Doppel-Groß Baß Pommert“ (III 163), „Groß Doppel Quint-Pommer“ (II Tafel VI),²⁰ Praetorius teilt auch die italienische Benennung „Bombardone“ mit.²¹

Schon bei Praetorius lassen sich übrigens, wie dann in aller Folge, Verwischungen des an sich klaren Bedeutungsunterschiedes zwischen „Bombardo“ und „Bombardone“ beobachten. Bei einem zweichörig „mit 4. Posaunen / und 4. Dolcianen oder Fagotten“ zu besetzenden Ensemble werden dem „2. Chorus“ „Fagotti vel Bombardoni“ [statt „Bombardi“] zugewiesen, was nicht etwa vier Großbasspommern meint, sondern vier Glieder der Familie „Bombardo“ in unterschiedlicher Lage und Schlüsselung (Praet.III 165). Analog bezeichnet in einer systematisierenden Instrumenten-„Tabell“ (III „140“ [recte 120]) „Bombardoni“ die Familie insgesamt, während III 161 in gleichem Sinne „Pommern oder Bombarden“

18 Die (leider nur minimale) praktische Erfahrung des Verfassers mit dem Basspommer hat immerhin den Eindruck wecken können, dass einerseits Töne bis etwa e' / f' durchaus praktikabel sind, andererseits das Instrument insgesamt jedem mit größeren Doppelrohrblättern Vertrauten guten Zugang bietet.

19 „Doppel“ bezieht sich vermutlich, wenn auch hinsichtlich der akustischen Proportion nicht korrekt, auf das Verhältnis der Korpuslängen. Vgl. englisch „Double-bassoon“ als Bezeichnung des Kontrafagotts.

20 „Quint-“ kennzeichnet den Abstand des Instruments zum Basspommer.

21 Entsprechend Georg Falck, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688, S. 204: „Bombardone ein grosser Baß Bommart.“

gebraucht wird. Solche Vermischungen sind nicht verwunderlich, wenn man einerseits die häufige Neigung des Sprachgebrauchs zum fülligeren Ausdruck berücksichtigt, andererseits die hinsichtlich baulicher Beschaffenheit indifferente, ausschließlich und in sehr allgemeiner Weise auf den Klangcharakter gerichtete Art der Benennung.

Als [Korpus-]Länge des Großbasspommers gibt Praetorius (II 37) „10. Schuch 1. Zol“ an (etwa 282 cm), als Tonumfang Kontra-*F–e* (weiße Semibrevis) / *f* (geschwärzte Semibrevis) (II 22); der „Siebenfingergriff“ ergibt Kontra-*B*. Somit entspricht der Großbasspommer in seiner Lage dem „Quint Fagott“ (II 23, 38), dessen Umfang noch um eine geschwärzte Semibrevis *g* höher reicht. Neben dem „in cantu b molli“ besonders brauchbaren Quintfagott existierte zur Verwendung „in Cantu duro“ das einen Ganzton höhere „Quart Fagott“ (II 23, 38, Abbildung Tafel X); mit dem völlig entsprechenden Umfang Kontra-*G–a* (II 23). Einen Großbasspommer dieser Lage erwähnt Praetorius nicht, doch könnte ein in Museumsbesitz befindliches Instrument als Zeugnis seiner einstigen Gebräuchlichkeit zu betrachten sein (s.u.). Quint- wie Quartfagott wurden auch „Doppel Fagott“ oder „Fagott grando“ [!] genannt (II 23, 38).

Der bei Praetorius (II, Tafel VI) abgebildete „Groß Doppel Quint-Pommer“ hatte nach dem der Tafel beigegebenen Maßstab nicht 10' 1" (s.o.), sondern 10' 5" Korpuslänge, maß also in natura etwa 292 cm. Von vier bisher bekannt gewordenen originalen Großbasspommern, sämtlich in Museumsbesitz²², erreicht keiner solche Länge. Drei von ihnen sind annähernd gleich lang (Berlin 271,5 cm; Lübeck 272 cm; Prag 272,5 cm); die Exemplare von Berlin und Lübeck stimmen auch darin überein, dass das dem Zeigefinger der unteren Hand zugeordnete Tonloch (nach üblicher Bezeichnungsweise gegenwärtiger Literatur „IV“) nicht direkt gegriffen wird, sondern mit einer in Ruhelage offenstehenden „Transmissionsklappe“ versehen ist. Das Prager Exemplar zeigt an dieser Stelle ein (seinerseits dem Zeigefinger der unteren Hand zugeordnetes) Klappenpaar, das keinesfalls zum originalen Bestand gehören kann, sondern auf einen (vermutlich im 19. Jahrhundert erfolgten) Eingriff zurückgehen muss.²³ Das in Salzburg befindliche Instrument, mit direkt gegriffenem Tonloch IV und erheblich kürzer (244 cm), könnte einen „Groß Doppel Quart-Pommer“ mit „Siebenfingergriff“ *C* und tiefstem Ton Kontra-*G* darstellen.²⁴

22 1. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum, Inv. Nr. 289. Vgl. Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlin 1922, Sp. 272, Abbildung Tafel 27. Das Instrument stammt aus der Danziger Marienkirche. – 2. Lübeck, St. Annen-Museum. Vgl. Georg Karstädt, *Die Sammlung alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum*, o. O. u. J., unpaginiert (= Lübecker Museumshefte, 2), S. [4], [9], Abbildung S. [13]. Das Instrument wurde 1685, in der Amtszeit Dietrich Buxtehudes, für die Marienkirche angekauft (vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York / London 1987, S. 375, 378 f.); um diesen „Bombard“ [!] „Orgelmässig zu bringen“, d. h. an den Stimmtönen der Orgel anzugleichen, musste „ein neues Messings *Es* oder Rohr“ angefertigt werden (S. 476). – 3. Prag, Narodni Museum, Inv.-Nr. 480 E. Vgl. Otto Oromszegi, *The Bombarads of Master „W“ of Rozmberk*, in: *The Galpin Society Journal* 21, 1968, S. 97–104; Abbildung Plate IX(b). – 4. Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Verzeichnis Birsak, Familie 12, Nr. 8 (Geir. 187). Vgl. Kurt Birsak, *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen*, in: *Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum* 18 (1972), Salzburg 1973, S. 34, 102–104, 138; Abbildung Tafel V.

23 Vgl. Oromszegi (wie Anm. 22), S. 102.

24 Die Ermittlung des originären Stimmtons historischer Doppelrohrinstrumente ist deshalb in besonderem Grade schwierig und unsicher, weil, selbst abgesehen von dem ebenso erheblichen wie unvermeidlichen Einfluss des jeweiligen Doppelrohrblatts („Rohrs“), das auf das akustische Verhalten des Instruments womöglich noch stärker einwirkende Mundrohr („S“, „S-Bogen“), falls überhaupt

Mit einem Umfang von etwa zwei Oktaven auf Basis Kontra-*F* oder Kontra-*G* steht der Großbasspommer, gleich dem Quint- und Quartfagott und auch dem im deutschsprachigen Raum vom 17. bis Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts vielfach belegten sechssaitigen Violone auf Kontra-*G*, zwischen Bass- und Kontrabasslage. Eine in der Musik jenes Zeitraums regulär zu nennende, von *C* aus etwa zwei Oktaven durchlaufende Basspartie konnten die genannten Instrumente in der notierten Lage (der „Achtfußlage“) ausführen, wobei unter Umständen einige der oberen Töne nach unten zu oktavierem waren;²⁵ sie konnten aber auch, indem sie den Bereich des notierten *C–E* bzw. *C–Fis* nach oben oktavierten, als „Sechzehnfuß“-Instrumente eingesetzt werden, deren erklingende Töne um eine Oktave unter den notierten lagen. Wie ein solches Verfahren im Einzelnen angewandt wurde, war zweifellos ebenso eine Frage jeweiliger täglicher Praxis wie der noch heute erforderliche Umgang von Spielern des viersaitigen Kontrabasses (auf Kontra-*E*) mit dem notierten Bereich *C–Dis/Es*. Mit welcher Selbstverständlichkeit es akzeptiert wurde, veranschaulicht am besten der bis in das 20. Jahrhundert hinein belegte Gebrauch dreisaitiger Kontrabässe auf Basis Kontra-*G* (mit Quintstimmung) oder sogar Kontra-*A* (mit Quartstimmung).²⁶

Über den „brummenden Violone“, von „wichtiger“ „Fundament“-Funktion „zu vollstimmigen Sachen / als Chören und dergleichen / nicht weniger auch zu Arien und so gar zum Recitativ“, teilt Johann Mattheson 1713 mit, sein „Thon“ sei „sechzehnfüßig“, leider ohne Angaben zu Saitenzahl und Stimmung.²⁷ Matthesons Ausführungen kehren in weitgehend wörtlicher Übernahme 1732 bei Joseph Friederich Bernhard Caspar Majer wieder, werden dort aber mit dem sechssaitigen Violone der Stimmung Kontra-*G*, *C*, *F*, *A*, *d*, *g* in Verbindung gebracht.²⁸ Dies mag als bloße Folge der Kompilation zu betrachten sein; doch

vorhanden, kaum je als authentisch zugehörig gesichert ist (vgl. hierzu auch die Anm. 22 unter 2.). Angaben der Literatur zum Stimmtone sollten daher, sofern nicht hinlänglich dokumentiert, stets mit Vorbehalt aufgenommen werden.

- 25 Ein von Guntram Wolf, Kronach, nach einem Original des Kunsthistorischen Museums Wien (Inv.-Nr. C.198) gebauter „Quartbass-Dulzian“ (nach Praetorius' Benennung ein „Quart Fagott“) im Besitz des Verfassers lässt sich mühelos und zuverlässig bis (klingend) *d'* und *es'* blasen. Als in diesem Zusammenhang aufschlussreich erweist sich eine aus Stift Kremsmünster (Oberösterreich) stammende *Canzon a 6 Voc. Duobus cho: Tre Violini é Tre Fagotti* von J. Lechler, 1645, die dem Verfasser in einer handschriftlichen Spartierung unbekanntem Urheber vorliegt. Der Benennung der einzelnen Stimmen zufolge ist sie im oberen, hoch liegenden Chor mit „Violin“ (*g2*), „Violin“ (*g2*) und „Viola da Braccio“ (*c3*) besetzt, im unteren mit „Fagott“ (*f4*, Umfang *c–c'*), „Fagott“ (*f4*, *H–c'*) und „Fagotto grosso“ (*f4*, *C–c'*). Insgesamt in sehr ruhiger Bewegung gehalten, weist sie unerwarteterweise ausgerechnet der Viola da braccio und, besonders, dem „Fagotto grosso“ (aller Wahrscheinlichkeit nach einem „Quartbass“) fast virtuose Diminutionsfiguren zu, die den ganzen angegebenen Umfang in Anspruch nehmen und zweimal bis *c'* aufsteigen. Nach dem im Ensemble gewonnenen Eindruck des Verfassers ist der Klangcharakter des Dulzians auf Kontra-*G* deutlich der eines tiefen Bass-, nicht eines Kontrabass-Instruments.
- 26 Noch Richard Strauss befürwortet in seinen Anmerkungen zu Berlioz' Instrumentationslehre (*Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Leipzig 1905, S. 105 links) die Verwendung des „italienischen drei-saitigen [Kontrabasses], der sich unvergleichlich besser zur Kantilene eignet“ in Verbindung mit dem viersaitigen.
- 27 *Das Neu=Eröffnete Orchestre* [...], Hamburg 1713 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim usw. 1993), S. 285 f.
- 28 *Museum musicum [...] das ist / Neu=eröffneter Theoretisch= und Practischer Music-Saal* [...], Schwäbisch Hall 1732 (Faksimile-Neudruck Kassel und Basel 1954, = Documenta musicologica I / 8), S. 80; zweite (im vorliegenden Zusammenhang unveränderte) Auflage unter dem Titel *Neu=eröffneter*

hatte Majer offensichtlich keine Bedenken, ein in der Tiefe bei Kontra-*G* endendes – in der Ausdrucksweise der Zeit „zwölffüßiges“ – Instrument „16.füßig“ zu nennen.

Noch entschiedener wird von Martin Heinrich Fuhrmann im Jahre 1706 der „Bombardone“ als Repräsentant der 16'-Lage im großen Kirchenraum hervorgehoben: „1. Bombardone, der Baß-Bommert / dicitur a Bombo seu a Bombarda, weil er einen gravitätischen 16füßigen Thon gleich einem Posaun-Baß in der Orgel starck brummet und knallet. Ist ein herrlich Instrument pro Fundamento, und nur zu bedauern / daß es heute so in Abgang gebracht und davor die 8. füßige Frantz. Bassons wieder auffgebracht worden / welche in einem Zimmer zwar starck genug thönen / aber in einer grossen Kirchen nicht durchdringen. Denn kein 8füßiger Thon dringt mit Nachdruck in einer grossen Gemeine durch / weil eine Menschen Stimme eben so tieff gehet; Aber ein 16füßiger Thon Z.E. nur ein 16füßiger schwacher Sub-Baß dringet durch etliche 1000. Leute durch / weil er eine Octav unter eines Menschen Tiefe gehet.“²⁹ Fuhrmann berichtet anschließend über „eine starcke Figural Music in einer grossen Kirchen / so gerüttelt und geschüttelt voll Menschen war“, wobei „aus gewissen Ursachen“ die Orgel nicht beteiligt war und zum Ausgleich „gerne ein Dutzend Frantzö[s]ische Baß Geigen [basses de violon] zum Fundament gestrichen [wurde] / welche noch wol ein halb Dutzend Frantzö[s]ische Fagottisten secundirte. Allein wie kräftig ja vielmehr / wie gedämpfft dieses weitläufftigte Frantzö[s]ische Fundament von ferne thönete / höreten die Auditores mit Verwunderung am besten; Ja ich meyne / hätte der einzige gravitätische Baß-Bommert mit seinem 16füßigen Thon allhier nicht nachdrücklich durchgedrungen / und allen Fundament Mangel ersetzt, so wäre diese schöne Music schier ohne Fundament gewesen.“ Im nächsten Absatz weist Fuhrmann indirekt nochmals auf das besondere Durchsetzungsvermögen des „Bombardone“ hin: „2. Fagotto seu Dolciano ein 8füßiger Dulcian ist Chor-Thon. Bassone [!], ein Frantzö[s]ischer Fagott aber Cammer-Thon / thönet gelinder als ein Baß-Bombard.“

Alles, was Fuhrmann über dieses Instrument sagt, kann ohne Vorbehalt auf den Großbasspommer mit tiefstem Ton Kontra-*F* bezogen werden – wofür ja auch dessen Verwendung in den Hauptkirchen von Danzig und Lübeck spricht (vgl. Anm. 22). Weitere historisch bezeugte Gegebenheiten laden jedoch dazu ein, den Blick noch in eine andere Richtung zu lenken. Im Jahre 1671 lieferte ein Instrumentenmacher namens Johannes Bohlmann (auch Pohlmann, Boleman, Bollmann) von Frankenhausen (Thüringen) für die beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomae und St. Nicolai je einen „Octav Bombart“.³⁰ Das Instrument der Thomaskirche erscheint in einem Inventarverzeichnis vom Jahre 1789 als „Großer Bombard, so nicht gebraucht wird“.³¹ „Octav“ meint demnach, da es sich offensichtlich um ein auffällig großes Instrument handelte, ein Unteroktavverhältnis zu einem Bezugsinstrument – zweifellos einem der Basslage, im Falle des „Bombart“ im primären Sinne also dem Basspommer mit tiefstem Ton *C*.

Ein bis Kontra-*C* reichender Pommer wäre aber, im Unterquartverhältnis 4 : 3 zum 271,5 cm langen Berliner Großbasspommer, etwa 360 cm lang und damit wohl für Hersteller wie Spieler außerhalb aller Praktikabilität. Nur eine das Korpusmaß auf ungefähr die

Theoretisch= und Practischer Music=Saal [...], Nürnberg 1741 (Reprint o. O. u. J. [Michaelstein/Blankenburg 1990]), S. 100.

29 *Musicalischer Trichter [...]*, „Frankfurt an der Spree“ [Berlin] 1706, S. 91 f.

30 Vgl. Arnold Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3, 1921, S. 35; ferner Herbert Heyde, *Contrabassoons in the 17th and early 18th century*, in: *The Galpin Society Journal* 40, 1987, S. 26.

31 Vgl. Heyde, *Contrabassoons in the 17th and early 18th century*, S. 26.

Hälfte der akustisch geforderten Bohrungslänge reduzierende Konstruktion, die Fagottbauweise also, ermöglicht praktikable Instrumente von so tiefer Lage.

Der „grosse Fagotcontra / welcher noch ein Quart unter dem Doppelfagott / unnd also ein Octav unterm ChoristFagott / das C von sechzehen Fueß Thon geben unnd intoniren sol“, von dem Praetorius (II 38) als in Arbeit befindlich berichtet, existierte andernorts längst vor 1619 und war wohl schon im 16. Jahrhundert entstanden.³² Zwei gleichartige, späte Exemplare des Kontrabassdulzians, knapp 200 cm lang, einer von ihnen datiert 1681, haben sich im Schlossmuseum Sondershausen (Thüringen) erhalten.³³ Sie tragen als Brandstempel ein Monogramm, welches Heyde³⁴ überzeugend als J B, Johannes Bohlmann, interpretiert, welches demnach die Sondershausener Kontrabassdulziane als Arbeit des Urhebers der nach Leipzig gelieferten „Octav Bombarte“ ausweist. „Zwene grosse Bass-Bommerte“ enthält ein um 1714 aufgezeichnetes *Inventarium, Über die, zur Hochgräfflichen Rudolstädtischen Hoff-Capell gehörigen Musicalischen Sachen und Instrumente* zusammen mit „Zwene Französische Bassons“ und einem „8tav Fagott“, das Heyde zweifellos zutreffend als Kontrafagott der neueren, „barocken“ Art definiert.³⁵

Nicht beweisbar zwar, aber doch m. E. wahrscheinlich gemacht wird durch die mitgeteilten Gegebenheiten, dass Martin Heinrich Fuhrmann und seine Zeit des späten 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit „Bombardone“, „Bombardo“, „Baß-Bombard“, „Octav Bombart“, „Großer Baß-Bommert“ a u c h den in der Tat „sechzehnfüßigen“ Kontrabassdulzian meinen konnte, zumal angesichts eines schon bei Praetorius konstatierten unscharfen Sprachgebrauchs (s. o.).³⁶ Unser modernes Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Einheitlichkeit in solchen Dingen wird dadurch gewiss nicht befriedigt; dafür aber ein Blick in die Realität handwerklichen Umgangs mit Benennungen und in die Vielfalt musikalischer, aufführungspraktischer Möglichkeiten eröffnet.

Das Nebeneinander von zwei „großen Baß-Bommerten“ und einem „Oktavfagott“ im zuvor zitierten Rudolstadter Inventar des frühen 18. Jahrhunderts wiederholt sich, ebenso konkret wie aufschlussreich, in dem seinerseits auf eine Hofkapelle zurückgehenden Instrumentenfundus des Schlossmuseums zu Sondershausen. Außer den beiden oben erwähnten Kontrabassdulzianen von Johannes Bohlmann (Inv.-Nr. Mu 1 bzw. Mu 38) findet sich dort ein „barockes“ Kontrafagott mit drei Klappen (Mu 2), unsigniert, jedoch wie ein Zwilling dem im Besitz des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig (Inv.-Nr. 3394) befindlichen, signierten und datierten Instrument von Andreas Eichentopf, Nordhausen 1714, gleichend. (Auch ein „französischer Basson“ von Richard Haka, Amsterdam, ist unter der Inv.-Nr. Mu 5 vorhanden.)³⁷

32 Ebd., S. 33 f.

33 Vgl. ebd., S.24 f., 26 und Plate I. Ein Nachbau eines dieser Instrumente aus der Werkstatt von Guntram Wolf, Kronach, im Besitz des Verfassers, hat sich im Rahmen eines größeren vokal-instrumentalen, Zinken und Posaunen einschließenden Ensembles in Verbindung mit einem Violone als tragfähiges Fundament erwiesen; vgl. CD *Michael Praetorius, Weihnachtliche Motetten. Choralkonzerte*, Hassler Consort Franz Raml (MDG 614 0660–2, 1996).

34 Ebd., S. 27.

35 Ebd., S. 32.

36 Wie weit diese Unschärfe gehen kann, zeigt Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738, der (S. 104) in der Formulierung „Die Teutschen Bassons, Fagotte, oder Bombardi, wie sie unsre Teutsche Vorfahren [...] geführt / sind nicht mehr im Gebrauch [...]“ „Teutscher Basson“ („deutsch“ im Gegensatz zum „Basson“ schlechthin, dem modernen Instrument französischer Art), „Fagott“ und „Bombardo“ als synonyme Bezeichnungen einer und derselben Sache erscheinen lässt.

37 Vgl. Heyde, *Contrabassoons in the 17th and early 18th century*, insbesondere Plate I.

Die „Bombardo“-Stimmen Buxtehudes und der Danziger Kirchenpraxis in Verbindung mit solchen Kontrafagotten als, sozusagen Vertretern einer nächsten instrumentalen Generation lassen auf eine Kontinuität des Gebrauchs solcher am Basso continuo beteiligten Fundament-Instrumente im Rahmen größerer und großer Ensembles schließen.³⁸ In dieser Kontinuität steht auch der „Bassono grosso“, für welchen J. S. Bach 1749, anlässlich der letzten Wiederaufführung seiner *Johannes-Passion* (mit stärker besetztem Orchester), eine seit 1724 vorhandene Basso-continuo-Stimme einrichtete³⁹ – wie zu erwarten, überwiegend durch „tacet“-Vermerke. Der „Bassono grosso“ wirkt in allen Chören und Chorälen mit, darüber hinaus in den letzten drei Takten (!) der Tenorarie Nr. 13, in den Ritornellen der Bassarie Nr. 24, im Vivace-Teil der Altarie Nr. 30 (mit Anweisung „Tutti mà piano“ in der „Bassono grosso“-Stimme) und sogar – auf den ersten Blick überraschend, ja irritierend, doch, wie inzwischen durch die Erfahrung zahlreicher Aufführungen bestätigt, mit vorzüglicher Wirkung – im Bass-Arioso Nr. 19 (mit Anweisung „Arioso e pianissimo“).⁴⁰ Der Umfang der Partie, *C-es*, kann nur einem als Kontrafagott mit tiefstem Ton Subkontra-B definierten „Bassono grosso“ sinnvoll zugeordnet werden. Er wäre, von einem Quart- oder Quintfagott „barocker“ Art (tiefster Ton Kontra-F bzw. Kontra-Es) in 16'-Lage ausgeführt, ständig im Bereich der unbequem zu greifenden tiefsten Töne (ganz abgesehen vom Verzicht auf Kontra-C bis Kontra-E bzw. Kontra-C bis Kontra-D); in der notierten (8'-) Lage aber extrem hoch.

Bachs beschriebene Verwendung eines Kontrafagotts in der *Johannes-Passion* als instrumentatorische Besonderheit oder vollends als „Einfall“ zu betrachten, wäre zweifellos verfehlt. Eine Besonderheit im Sinne eines freundlichen Zufalls ist eher, dass er die originär vorhandene Stimmbezeichnung „Continuo“ eigenhändig durch die Worte „pro Bassono grosso“ ergänzte – auch ohne solchen Zusatz hätte die Stimme ihren Dienst nicht weniger zufriedenstellend getan. Vielmehr sollte hier ein weiteres Zeugnis für Bachs deutliche Tendenz zur klanglichen „Gravität“ gesehen und die, schon durch die Existenz so außerordentlich mühsam herzustellender Instrumente allein nahegelegte, Möglichkeit ins Auge gefasst werden, der „Bassono grosso“ sei auch sonst des Öfteren an der Ausführung des Basso continuo beteiligt gewesen.

Einen frühen Nachweis der genannten Tendenz liefert Bachs Entwurf für Umbau und Erweiterung der Orgel in der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen (Thüringen) aus dem Jahre 1707.⁴¹ Im Pedal sollte der Posaunenbass (16') mit neuen, größeren Aufsätzen und veränderten Kehlen versehen werden, um „eine viel bessere gravität“ zu erlangen, ferner ein Untersatz 32' auf eigener Windlade neu hinzugefügt werden, „welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet“. Im Hauptwerk („Obermanual“) sollte „Trompette“ (8') – ein doch keineswegs unwichtiges Register – einem „Fagotto 16.f[uß] thon“ weichen, „welcher zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget“: Bemerkenswert erscheint die Bezugnahme auf (figurale) „Music“, d. h. auf das Zusammenwirken der Orgel mit dem vokalen und instrumentalen Ensemble. Möglicherweise sollte das sechzehnfüßige „Rohrwerk“, abgesehen von seinem unbezweifelbaren Beitrag zur Gravität des

38 Ahrens, *Bombart, Bombardo, Bombardone*, S. 24 rechts, weist auf den lokalgeschichtlich nachgewiesenen Einsatz eines Basspommers (!) bei einer 1823 erfolgten Aufführung des Oratoriums *Das Weltgericht* von Johann Christian Friedrich Schneider (1786 – 1853) hin.

39 Vgl. Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach-Compendium*, Band 1, Teil 3: Vokalwerke III, Leipzig / Frankfurt am Main 1988, S. 991.

40 Nummerierung nach der Edition der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) II/4.

41 Abdruck bei Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Erster Band, Leipzig 1873, S. 351–353.

Orgelwerks insgesamt, auch in Vertretung eines Doppelrohrinstruments der 16'-Lage nützlich werden. Parallele Fälle von Manual-Rohrwerken zu 16' sind nicht schwer zu finden. So besaß die 1734–1738 von Johann Friedrich Wender und Sohn für die „oberstädtische Hauptkirche Beatae Mariae Virginis“ desselben Mühlhausen erbaute Orgel im Hauptwerk einen „Basson durchs ganze Clavier“ 16'.⁴² Die Merseburger Domorgel enthielt im Hauptwerk („Großmanual“) „Trompete oder Bombart“ 16', im Rückpositiv „Fagott“ 16'; ganz ähnlich die 1743 von Zacharias Hildebrandt erbaute Orgel von Naumburg, St. Wenzel, im Hauptwerk „Bombart“ 16' (über den ganzen Manualumfang $C-c^3$), im Rückpositiv „Fagott“ 16'.⁴³ Johann Christoph Wiegleb schließlich gab dem Oberwerk („2. Clavier“) seiner 1738 vollendeten Orgel für die Stiftskirche St. Gumbertus zu Ansbach ein von $C-c^3$ laufendes Rohrwerk zu 16', das in den Quellen teils „Fagott“, teils „Sordün“, teils „Fagottbaß“ genannt wird.⁴⁴

In geänderter Form, in der Tiefe nur noch bis Kontra-*D* oder maximal bis Kontra-*Cis* reichend, dadurch um rund einen Meter kürzer geworden als sein Vorgänger „barocker“ Art und um vieles handlicher, behielt das Kontrafagott in der Epoche der Wiener Klassik als Fundament-Bass im groß besetzten Orchester wie in der „Harmoniemusik“, den nur mit Bläsern besetzten Formationen, eine gewisse Bedeutung. Im Orchester der Romantik vernachlässigte man es zusehends.⁴⁵ Das mit der Tendenz zu stärkerer Streicherbesetzung und Vermehrung der Blechbläser wachsende Interesse an voluminösen, tonstarken Blasinstrumenten tiefer Lage konzentrierte sich auf solche mit Kessel- bzw. Trichtermundstück. Gegenüber der Fähigkeit zur Kraftentfaltung trat dabei der spezifische Klangcharakter, ja sogar die Oktavlage in den Hintergrund: Serpent, Basshorn, Ophicléide, partiell auch die Tuba gehören der 8'-Lage, nicht der 16'-Lage an. Sehr bezeichnend für die Situation der Zeit ist, dass „Bombardone“, die alte Bezeichnung des Großbasspommers (oder, unscharf verwendet, tiefer Pommern überhaupt, jedenfalls aber von Doppelrohrinstrumenten), nunmehr Ophicléide oder tiefe „Ventilbügelhörner“ („Bombardons“) meinte. Erst im späten 19. Jahrhundert erlangte, neben der schon länger heimisch gewordenen Tuba, durch Richard Wagners *Parsifal*, durch Kompositionen von Johannes Brahms und vor allem Richard Strauss das Kontrafagott erneut Bedeutung und einen festen Platz im „großen“ Orchester. Eine Erscheinung neuester Zeit ist, dass der sich ausbreitende professionelle Umgang mit Instrumenten älterer auch das Kontrafagott in seinen auf dem Weg durch die Musikgeschichte sich verändernden Gestalten erfasst hat.

42 Jakob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768 (originalgetreuer Neudruck, hrsg. v. Christhard Mahrenholz, Kassel 1931), S. 259 f. Das anscheinend in besonderem Ausmaß für Figuralmusik in Anspruch genommene Orgelwerk hatte eine höchst ungewöhnliche Einrichtung, „Zwei Kammerkoppel, eins Groß= das andere Kleinkammerton, durchs ganze Werk“, d. h. Transpositionszüge zur Verwandlung des (primären) Chortons in sei es den hohen („Kleinkammerton“), sei es den tiefen Kammerton („Großkammerton“). Ob „durchs ganze Werk“ wörtlich als Ausdehnung der Transposition auf alle drei Manualwerke und das Pedal genommen werden kann oder aber nur das „Werk“ im älteren, engeren Sinne des Hauptwerks meint, steht dahin.

43 Adlung, *Musica mechanica organoedi*, S. 255 f. (Merseburg) bzw. 263 f. (Naumburg).

44 Vgl. Egert Pöhlmann, *Die Quellen für Johann Christoph Wiegles Stiftskirchenorgel von 1738 in Ansbach-St. Gumbertus*, in: Almanach der Bachwoche Ansbach 1989, S. 86, 88, 95.

45 Vgl. des Verfassers Beitrag *Im Abendrot*, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 284–286 (*Exkurs: Zum Kontrafagott bei Richard Wagner*).

Christiane Wiesenfeldt (Weimar / Jena)

Ein „Ave Maria“ für Winnetou Karl May komponiert für den Wilden Westen¹

Die Geschichte der Blutsbrüder Winnetou und Old Shatterhand – dramatisch kulminierend in der ergreifenden Sterbeszene der berühmten Filmversion von 1966 mit Pierre Brice als Winnetou und Lex Barker als Old Shatterhand – gehört zu den wohl berühmtesten Abenteuergeschichten der Weltliteratur. Noch heute führt Karl May die Liste der meistgelesenen deutschen Schriftsteller an, und dass die Literaturwissenschaft mehr und mehr Mythen des „sächsischen Phantasten“ zu entzaubern weiß, wird auch zukünftig kaum etwas daran ändern können. Wie intensiv Karl Mays Indianerbild das europäische geprägt und über diesen Umweg das amerikanische entschärft hat, ist mittlerweile gründlich erforscht, ebenso seine kreative Imagination des „Wilden Westens“, den er bekanntermaßen erst 1908 besuchte, als die Anfänge seiner *Winnetou*-Trilogie bereits mehr als 20 Jahre zurücklagen. Dass Karl May gar streckenweise behauptet hatte, selbst Old Shatterhand (siehe Abbildung 1²) sowie der Orientreisende Kara Ben Nemsis zu sein und als solche alle Abenteuer selbst erlebt zu haben, beschäftigt die psychologische Forschung weit mehr als seine uner-schütterliche Fangemeinde.

Bekannt ist ebenso, dass der sich gern als Multitalent bezeichnende May auch komponiert hat, zwar weit seltener als die bisherige Literatur vermuten lässt, aber stets mit gleichem Selbstbewusstsein.³ Für die erwähnte berühmte Sterbeszene aus *Winnetou III* hatte er ein (im 1966er Drehbuch allerdings ignoriertes) *Ave Maria* vorgesehen. Es stammte bereits aus seiner Erzählung „Im wilden Westen Nordamerikas“ von 1883 und hat komplett in die 1896er Textfassung von *Winnetou III* Eingang gefunden. Dort sollte Winnetous Tod, der von Old Shatterhand alias Kara Ben Nemsis alias Karl May in den Armen gehalten wird (siehe Abbildung 2⁴), von dem selbst komponierten Gesang des *Ave Maria* für gemischten Chor begleitet werden – musikalischer Rahmen für die im Film lediglich mit Glockengeläut aus dem Off angedeutete Konversion Winnetous zum Katholizismus. Der Notentext zeigt einen schlichten, eher lutherisch-choralisch denn katholisch anmutenden

-
- 1 Dieser Text ist die schriftliche Fassung der Antrittsvorlesung, die im Rahmen des Habilitationsverfahrens der Verfasserin an der Westfälischen Wilhelms-Universität im Oktober 2011 gehalten worden ist.
 - 2 Fotografie 1896; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Karl-May-Gesellschaft.
 - 3 Die Literatur zu diesem Themenkomplex ist in der Regel fankulturell und kaum musikwissenschaftlich ausgerichtet, und dabei nicht selten durchzogen von emphatischen Einschätzungen („kompositorische Meisterschaft“, usw.), vgl. insbes. Eric Baumann, *Ein Ave Maria im Wilden Westen. Karl May als Komponist*, Mainz 2002 (u. a. mit zahlensymbolischen Analysen). Die umfängliche und verdienstvolle Publikation von Hartmut Kühne und Christoph F. Lorenz (Hrsg.), *Karl May und die Musik* (= Sonderband zu den gesammelten Werken Karl Mays), Bamberg 1999, liefert dagegen reichlich Quellenmaterial und stellt einen grundlegenden Beitrag zur Thematik dar, dem trotz der gelegentlichen Ermangelung einer kritischen Distanz zum Protagonisten zahlreiche Hinweise auf Grundlagen, Rezeption und Verbreitung der Musik Karl Mays zu danken sind.
 - 4 Carl-Heinz Dömken (1929–2011), *Karl May komponiert das Ave Maria für Winnetous Tod*, Titel der Ausgabe *Karl May und die Musik*, Karl-May-Verlag Bamberg (1999). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Karl-May-Verlages, Bamberg.

musikalischen Gestus (siehe Abbildung 3⁵). Die Erzählung setzt sodann fort: „Als der letzte Ton verklungen war, wollte Winnetou sprechen – es ging nicht mehr. Ich brachte mein Ohr ganz nahe an seinen Mund, und mit der letzten Anstrengung der schwindenden Kräfte flüsterte er: ‚Scharlih, ich glaube an den Heiland. Winnetou ist ein Christ. Leb wohl!‘ Es ging ein Zucken und Zittern durch seinen Körper, ein Blutstrom quoll aus seinem Mund. Der Häuptling der Apachen drückte nochmals meine Hände und streckte seine Glieder. Dann lösten sich seine Finger langsam von den meinen – er war tot.“⁶ Die Musik des *Ave Maria* hatte ihre Wirkung nicht verfehlt: Winnetou stirbt als Christ.

Dass das Epos um den omnipotenten Helden Old Shatterhand, der als Figuralallegorie des „Deutschen“ seiner Zeit auftritt, und Winnetou, den exotischen „edlen Wilden“, in Karl Mays Entwurf ausgerechnet diese Musik nutzt, um die Trilogie ausklingen zu lassen, ist kein Zufall, sondern eingebettet in ein Panorama aus Ideen und Kontexten, das im Folgenden zu diskutieren ist. Es ist insbesondere für die Positionsbestimmung der deutschen bzw. sich als deutsch verstehenden Kultur um 1900 und mithin ihrer Musik bedeutsam. So sind zunächst in einer Art Überblick die kulturellen Konstruktionen von Nationalität und Universalität, Zivilisation und Natur sowie Zentrum und Peripherie in der *Winnetou*-Trilogie auszubreiten. Sodann sollen die darin integrierten Kulturpraxen in der Darstellung Mays sichtbar und ein Blick auf die Rolle der selbst komponierten Musik Mays geworfen werden. Abschließend folgt der Versuch, Mays Konzeption der Funktionalisierung von Kultur bzw. Musik zu kontextualisieren und somit den Bogen zum Beginn zurück zu schlagen.

* *
* *

Dass der den Orient und Amerika bereisende Old Shatterhand (alias Kara Ben Nemsi) und der Indianerhäuptling Winnetou trotz ihrer Blutsbrüderschaft, ihrer gemeinsamen Abenteuer und ihrer Zugehörigkeit zum „Edelmenschentum“⁷ lediglich ein pseudo-gleichberechtigtes Duo darstellen, dem tatsächlich eine klare Hierarchie inhärent ist, ist längst kein Geheimnis mehr.⁸ Der Freiburger Literaturwissenschaftler Andreas Urs Sommer formulierte kürzlich: „Kara Ben Nemsi ist der frohe Botschafter tugendhaft-christlicher Vollkommenheit, der das von Kolonialismus und Imperialismus arg ramponierte europäische Image unter Indianern und Orientalen mächtig aufpoliert.“⁹ Mit seinem Engagement gegen die Habgier der weißen Eisenbahnbauer setzt sich Old Shatterhand zwar für die unterdrückten Indianer ein. Auch durchläuft er in seiner Ausbildung zum „Westmann“ unter Winnetous Anleitung eine Läuterung zum friedensliebenden Gutmenschen. Nichtsdestotrotz legen die

5 Karl May, *Ave Maria*, Erstdruck im *Deutschen Hausschatz* (1897), S. 703.

6 Karl May, *Winnetou III*, Bamberg 1962 (Jubiläumsausgabe), S. 304.

7 Ausdruck Karl Mays, vgl. den Vortrag *Empor ins Reich der Edelmenschen*, gehalten am 22. März 1912 auf Einladung des Akademischen Verbands für Literatur und Musik in Wien.

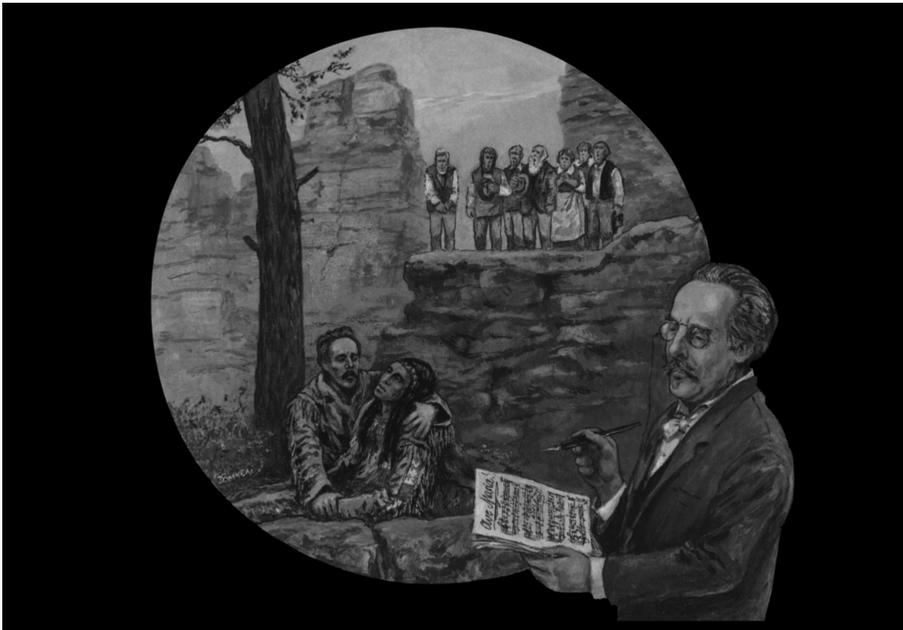
8 Kulturelle Werte, die von Karl May vermittelt und als Zeichen seiner Zeit erkennbar werden, sind nach Ulrich Melk (*Das Werte- und Normensystem in Karl Mays Winnetou-Trilogie*, Paderborn 1992, bes. S. 183–185) neben Religion und Bildung vor allem ein heroisches Wertesystem (in Prolongation eines aristokratisch-ritterlichen Wertesystems) und der Typus des exzeptionellen Individuums (alle vier Kategorien verkörpert Old Shatterhand, während Winnetou allenfalls in Kategorie 3 und 4 reüssieren kann, nicht aber in 1 und 2).

9 Andreas Urs Sommer, *Religions- und Weltanschauungskonstrukte bei Lagarde, Nietzsche und May*, in: *Karl May – Brückenbauer zwischen den Kulturen* (= Kultur und Technik Bd. 17), hrsg. von Wolfram Pyta, Berlin 2010, S. 149–168, hier S. 159.



Abbildung 1: Karl May als Old Shatterhand, Fotografie (1896)

Abbildung 2: Carl-Heinz Dömken (1929–2011): Karl May komponiert das *Ave Maria* für Winnetous Tod, Titel der Ausgabe *Karl May und die Musik*, Karl-May-Verlag Bamberg (1999)



Ave Maria.

Gedicht und Komposition für Männerchor von Dr. Karl May.

Sehr langsam und innig.

Tenor I.
Tenor II.

Bass I.
Bass II.

1. Es will das Licht des La - ges schei - den; es tritt die mil - le Nacht her - ein. Ich
2. Es will das Licht des Glau - bens schei - den; es tritt des Höl - lers Nacht her - ein. Daß
3. Es will das Licht des Ge - bens schei - den; es tritt des Lo - des Nacht her - ein. Die

Schneller. Mit Nachdruck.

1. könn - te doch des Her - zens Sei - den so wie der Tag ver - gangen sein! Ich leg' mein Fle - hen dir zu
2. Gott - ver - trau'n der Zu - genß - jei - ten, es soll mir ab - ge - stöh - len sein. Er - halt, Ma - don - na, mir im
3. See - le will die Schwin - gen brei - ten; es muß, es muß ge - ster - ben sein. Ma - don - na, ach, in bei - ne

Abnehmend.

1. Hü - hen; o, trag' s em - por zu Got - tes Thron, und laß, Ma - don - na, laß dich grü - ßen mit des Ge -
2. Al - ter der Kind - heit fro - he Zu - ver - sicht; schütz mei - ne Dar - fe, mei - nen Bal - ter; du bist mein
3. Hän - be leg' ich mein leß - tes, hei - ßes Fleh'n: Er - bit - te mir ein gläu - big En - de und dann ein

Zart. Sehr zart.

1. be - tes from - mem Ton: | A - ve, Ma - ri - a! A - ve, Ma - ri - a, Ma -
2. Heil, du bist mein Licht! |
3. fe - lig Auf - er - steh'n!

Immer langsamer und leiser.

1-3. ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, a!

Abbildung 3: Karl May: Ave Maria, Erstdruck im Deutschen Hausschatz (1897), S. 703

Mechanismen dieses menschlichen „Selbstermächtigungsdramas“¹⁰ aber offen, welche im Gegensatz dazu „natürlichen“ Defizite die „Wilden“, selbst die edlen unter ihnen, noch aufweisen, und wie sehr auch diese für den prophezeiten und mit Winnetous Tod sodann symbolisierten Untergang der eigenen Kultur mitverantwortlich sein werden.

Insbesondere die Darstellung der Indianer aus deutscher Perspektive laboriert an unterschiedlich gesetzten Dichotomien; erstere ist jene von Nationalität und Universalität. Die erstarkenden Nationalidentitäten des 19. Jahrhunderts vermehrten bekanntermaßen früh das Interesse an „wilden“, außereuropäischen Kulturen, denen sie mit mehr oder weniger naiven Vorstellungen und wissenschaftlicher Methodik, meist aber mit der jovialen Geste der Überlegenheit entgegentraten. Dies äußert sich konkret in der weit verbreiteten Annahme von „wilden“ Kastensystemen, wie sie auch frühe Indianer-Forschungen der 1820er Jahre aufweisen und ihre Spuren schon in den *Lederstrumpf*-Abenteuern James Fenimore Coopers hinterlassen haben, Geschichten, aus denen sich May später umfänglich bediente.¹¹ Ausgegangen wird dort zumeist von einer Zweiteilung der Kulturen, einer Schicht der „Wilden“ und einer der „edlen Wilden“, letztere latent erhöht und daher zum fruchtbaren Kontakt mit Fremden qualifiziert. In der Regel sind die „edlen Wilden“ die Häuptlinge, eine Art – wenn man so will – Pendant europäischer Aristokratie. Sie sind es freilich auch, die einer christlichen Missionierung am ehesten zugänglich, weil eben intellektuell überhaupt aufnahmefähig sind. Die zeitgenössischen Beschreibungen der zwei Schichten weisen sodann Merkmale auf, die auch bei Karl May zu finden sind und sich unabhängig von Methodik und Vokabular der noch jungen Indianer-Forschung auf folgende Formeln herunterbrechen lassen: 1. Je „wilder“ ein Indianer ist, desto mehr ähnelt er einem Tier, und desto mehr werden zu seiner Beschreibung ästhetische Kategorien des Athletischen, guttural Sprechenden und „tierisch“ Gutmütigem und Tapsigem verwandt. Zugleich, 2., ist er aber auch verroht, brutal und mit „wilden“ Techniken des Folterns und Skalpierens im steten Umgang. Umgekehrt gilt, also 3.: Je „edler“ ein Wilder ist, desto mehr Eigenschaften eines Europäers weist er auf. Winnetous Schwester etwa qualifiziert sich für ihre Liaison mit dem Deutschen Old Shatterhand vor allem deswegen, weil sie als aristokratische Indianerin in den Worten Karl Mays eher einer „griechischen Schönheit“ ähnelt denn einer Rothaut.¹² Um aber seinen Bildungsvorsprung ansatzweise zu kompensieren, muss sie die Indianer-Schulbank drücken, bevor sie dann aus dramaturgischen Gründen ermordet wird.

Aber auch Winnetou ist zunächst kein „edler Wilder“ in Reinkultur, auch er muss seine barbarischen Anlagen erst einmal abschütteln. Der May-Forscher Till Hiddemann beschreibt dies folgendermaßen: „Während er [Winnetou] anfangs noch ‚enorm barbarische Züge‘ aufweist und im ersten ‚Winnetou‘-Band als Rache für die Ermordung seines Vaters und seiner Schwester fortan am liebsten jedes Bleichgesicht töten will, das ihm in die Hände fallen sollte, oder im zweiten Teil der Trilogie einen Erzfeind sogar skalpiert,

10 „Der Orient oder Amerika sind nur Bühnenbilder für das Selbstermächtigungsdrama, das May in all seinen Romanen erzählt.“ Ebd., S. 160.

11 Vgl. dazu u. a. Sirinya Pakditawan, *Die stereotypisierende Indianerdarstellung und deren Modifizierung im Werk James Fenimore Coopers*, Hamburg 2007, insb. Kap. 1.2: *Der „edle Wilde“ in der europäischen Tradition des Fremden*.

12 Vgl. Peter Uwe Howendahl, *Von der Rothaut zum Edelmenschen. Karl Mays Amerikaromane*, in: Dieter Sudhoff / Hartmut Vollmer (Hrsg.), *Karl Mays Winnetou. Studien zu einem Mythos*, Frankfurt a. M. 1989; dort auch folgendes Resümee auf S. 218: „Denn das die Werte der christlichen Kultur letztendlich die höheren sind, ist bei aller Sympathie für den roten Mann auch für Old Shatterhand und seinen Autor unveräußerlich.“

vollzieht er in ‚Winnetou III‘ einen maßgeblichen Bewußtseinswandel: Unter dem tiefen Eindruck eines von Old Shatterhand alias Karl May geschriebenen Kirchenliedes [eben jenes *Ave Maria*], das er [erstmal] in der Niederlassung weißer Siedler zu hören bekommt, entschließt sich Winnetou dazu, nie mehr den Skalp eines Weißen zu nehmen.¹³ Die Metamorphose Winnetous vom Triebmenschen zum Edelmenschen ist freilich literarische Fiktion und kaum rückbezogen auf zeitgenössische Forschung formuliert; im vorliegenden Fall stellt sie vielmehr eine literarische Parallele zu Old Shatterhands eigener Verwandlung vom getriebenen Goldsucher zum Friedensbotschafter dar.

Diese aus nationalen Identifikationsbedürfnissen heraus entstandene Sicht auf „wilde“ Kulturen trägt eine weitere zeitgenössische Dichotomie zur Schau: jene von Natur und Zivilisation. In der Folge von Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) hatte als Reaktion auf die zunehmende Verstädterung und sodann Industrialisierung die Idealisierung des „archaischen“ Naturmenschen zunehmend Verbreitung gefunden.¹⁴ „Wilde“ Kulturen rückten damit als vermeintlich ideale Vorstadien zivilisatorischer Kulturen in den Fokus sehnsüchtigen Interesses, wobei die Aspekte von Naturmensch-Idylle und Fernweh auch bedenkenswerte Kennzeichen von Aufklärungsmüdigkeit und Systemkritik tragen. In diesen Kontext ist auch der literarische Charakter Winnetou zu stellen: Karl May war nicht nur entsetzt über die Zurschaustellungen „wilder“ Indianer in deutschen Zoos der 1880er und 1890er Jahre (besonders drastisch etwa im Hamburger Tierpark Hagenbeck), sondern wandte sich nicht selten öffentlich gegen die kolonialimperialistischen Ziele seines Kaiserreichs, die den Lebensraum der „Wilden“ zunehmend einengten. In der Darstellung seines vorzivilisatorischen Naturmenschen Winnetou wird dessen im Wesentlichen sinnlich-natürlich determinierte Lebensart deutlich in den Vordergrund geschoben, zugleich aber auch verkindlicht bzw. „naivisiert“: Winnetou bleibt seinem animalistisch-sensualistischen Habitus stets verbunden, während Old Shatterhand auch noch als assimilierter „Westmann“ die Zivilisation der humanistischen Bildungskultur vertritt.¹⁵

Eine dritte und letzte Dichotomie zeitgenössischer Weltsicht, die ihren Niederschlag in der Kulturkonstruktion Mays findet, ist jene von Zentrum und Peripherie, ebenso wie jene zuvor bekannt und diskutiert in der neueren postkolonialistischen Debatte. Die auf die „Wilden“ bezogene, dabei para-nationale Idee Mays ist, dass die Menschen desto mehr „verwildern“, je weiter sie vom Zentrum entfernt sind. Das betrifft im Kleinen den Gegensatz Stadt / Land, im Großen aber jenen von besiedelt / unbesiedelt, was das Modell auch wiederum an jenes der Zivilisation bindet. Abgesehen davon, dass die Orte der *Winnetou*-Erzählungen aus europäischer Perspektive eben peripher, also von der Zivilisation weitgehend „unentdeckt“ sind, werden sie von May als Orte vor-zivilisatorischer Dauerkriege im Sinne von „bellum omnium inter omnes“ / „jeder gegen jeden“ beschrieben. Hierein spielt die auch von der Geschichtswissenschaft seinerzeit vertretene „Vorstellung, Entwicklung komme durch Diffusion moderner Techniken des Produzierens, Verteilens, Herrschens

13 Till Hiddemann, *Winnetou und der letzte der Mohikaner. Das Indianerbild bei James Fenimore Cooper und Karl May* (= Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr. 108/1996), Berlin 1996, hier S. 29.

14 Vgl. auch dazu Pakditawan, *Die stereotypisierende Indianerdarstellung* (wie Anm. 11).

15 Dabei wird er von seinem Alter Ego bzw. Autor Karl May in seinem Habitus stets frei von Fehlern dargestellt. Vgl. zu dieser Form der heroischen Inszenierung insbes. Annette Bühler-Dietrich, *Zwischen Glaubwürdigkeit und Make believe: Karl May im Kontext der deutschamerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: *Karl May – Brückenbauer zwischen den Kulturen* (= Kultur und Technik Bd. 17), hrsg. von Wolfram Pyta, Berlin 2010, S. 169–187.

und Kommunizierens vom nordwestlich-europäischen Zentrum in die peripheren Zonen zustande.“¹⁶ Einher mit dieser eurozentristischen Weltansicht gehen jene Primitivitätskonstruktionen in der Darstellung der „Wildheit“, die sich auch in den *Winnetou*-Geschichten finden. Die sich mit Hans Helmolt's neunbändiger *Weltgeschichte* von 1899 bis 1907 andeutenden Umbrüche in dieser Sicht konnten sich erst lange nach Mays Tod durchsetzen.

* * *

Die deutsche bzw. als deutsch verstandene Kultur und infolgedessen die Musik spielen nun eine bedeutende Rolle in der *Winnetou*-Trilogie wie im May'schen Schrifttum generell.¹⁷ Dies lässt sich in verschiedenen Akzenten insbesondere ex negativo darlegen, denn vor allem sind die Reiseerzählungen durchzogen von Marginalisierungen außereuropäischer Musik: Sei es ein Chinese in der Erzählung *Am stillen Ozean*, der „weder eine erkennbare Weise noch [...] irgendeinen Zusammenklang“ zu Stande bringt, oder sei es der Buddhist in *Auf der See gefangen*, der reumütig gesteht: „Die Christen haben bessere Musik als die Buddhisten“, oder sei es der lapidare Satz des Orientreisenden, man könne „schließlich von einer Kurdin auch keine Kunst erwarten“ – stets schwingt die kulturelle Vormachtstellung deutscher Kunst und Musik mit. Ob May nach der Lektüre von aktueller zeitgenössischer Forschung wie jener von Theodor Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, die er nachweislich besaß,¹⁸ zu dem Schluss kommen musste, dass die Musik der „Wilden“ und jene der „Culturmenschen“ kaum vergleichbar sei, sei einmal dahingestellt. Baker jedenfalls begründete die von ihm transkribierten simplen Tonfolgen und Lautstrukturen verschiedener Indianerstämme vor allem damit, dass der „Wilde“ nur – wie er schreibt – „wenige geistige und sinnliche Triebe“ fühle und daher Musik aus einem „übernatürlichen Ursprung“ entstammend verstehe,¹⁹ ergo besonders empfänglich sei für Sendungen von „außen“. Ob May dies tatsächlich plausibel fand und deswegen außereuropäische Musik weitgehend ausklammerte, ist allerdings unklar. Indes passt sein zweckgerichtetes *Ave Maria* als Medium transkultureller Verständigung besonders gut in dieses naive Modell aktiver und passiver Musikkulturen.

Karl May jedenfalls setzte zur Illustration deutscher Kulturhoheit nicht nur deutsches Literaturgut ein – so rezitiert Kara Ben Nemsis einmal die gesamte *Glocke* von Schiller vor lauter verständnislos dreinblickenden Arabern. Der Komponist May verstand vor allem die deutsche Musik als Über-den-Dingen-stehend. Angesichts eines eigenen Librettos äußerte

16 Matthias Middell, *Kulturtransfer und Weltgeschichte. Eine Brücke zwischen Positionen um 1900 und Debatten am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart* (= Studien zur Moderne 22), hrsg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Wien 2005, S. 43–74, hier S. 45.

17 Im Detail einzusehen sind sämtliche im Folgenden genannte May-Werke über die Webseite der Karl-May-Gesellschaft unter <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/index.htm> (Zugriff am 9. September 2012).

18 Vgl. zu Mays Bibliothek sein eigenhändiges Bibliotheksverzeichnis, das im Rahmen der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Mays als Ergänzungsband erschienen ist: *Faksimile von Karl Mays handschriftlich angefertigtem Bibliotheksverzeichnis* (= Supplemente Band 2), Bamberg-Radebeul 1995, mit einem Beitrag „Karl May als Leser“ von Hans Wollschläger. Zudem wurde bereits im *Karl-May-Jahrbuch 1931* auf den Seiten 212–291 unter dem Titel *Karl Mays Bücherei* von Franz Kandolf eine Umschrift dieses Verzeichnisses herausgegeben. Für diese Auskunft danke ich Ralf Schönbach von der Karl-May-Gesellschaft.

19 Theodor Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, Leipzig 1882, S. 1.

er einmal gegenüber seinem Verleger Fehsenfeld: „Den Operntext wollen Sie verlegen? Well, M. Fehsenfeld, with all my heart! Sie werden sich da wundern, was für ein Dichter Ihr Kara Ben Nemsis ist. Denn das Libretto ist natürlich auch von mir. Ich verfolge mit dieser Oper einen großen Zweck und hoffe, daß es mir gelingen wird: deutsche, deutsche und abermals deutsche Musik.“ Und ein anderes Stück pries er mit den Worten an: „[...] Das] will ich dem französischen Schund entgegensetzen, der mit seinen Ehebruchsünden und Unwahrscheinlichkeiten alle unsere Bühnen moralisch versumpft. Wir brauchen deutsche Zugstücke und haben keine [...]“²⁰

Mays Liste an Kompositionen ist entgegen dieser emphatisch anmutenden Proklamationen dagegen eher kurz, sofern man davon ausgehen kann, dass nicht weit mehr Werke als vernichtet oder verschollen zu beziffern sind. Zunächst entstanden zehn Chorwerke in den 1860er Jahren, in denen May dem *Gesangverein Lyra zu Ernstthal* vorstand, und die fast ausnahmslos mehrstimmige Gesänge für Männerchor darstellen. Entsprechend der lokalverbundenen Geselligkeitspflege mit vaterländischem Charakter und religiösem Selbstverständnis teilt sich das freilich deutsch textierte Repertoire in einerseits Heimatlyrik, andererseits Frömmigkeitsliedgut. Topoi und Gestus der Musik sind durchweg „deutsch“ im Sinne der spätcäcilianistischen Männerchor-Idyllik gestaltet, jener schlichten Ausdrucksmusik, die wenig später den Nährboden für Naturbilder der bündischen Jugend, insbesondere der Wandervogel-Bewegung bereiten sollte.

Werke aus den 1860ern (ungedruckt):²¹

An die Sterne für vierstimmigen Männerchor

Ave Maria der Gondolieri am Traghetto della Salute für zwei Männerchöre

Weihnachtskantate für zwei vierstimmige Männerchöre

Notturme für vier Männerstimmen

Wanderlied für vierstimmigen Männerchor

Serenade für vierstimmigen Männerchor

Warnung für vierstimmigen Männerchor

Ständchen für vierstimmigen Männerchor und Streichquartett

Oster-Cantate für zwei vierstimmige Männerchöre

Vaterunser für drei Chöre

Mit dem schriftstellerischen Erfolg, der in den 1870er Jahren einsetzt, gehen Mays Kompositionen sodann deutlich zurück, gemäß der Überlieferung sind lediglich wenige Stücke erhalten. Neben einem Fragment zu einer Posse²² sind die späten Werke – darunter das hier thematisierte *Ave Maria* und ein weiteres Chorstück *Vergiß mich nicht* – erst Ende der 1890er Jahre entstanden. Beide unterscheiden sich von den früheren zum einen durch den selbst gedichteten Text, zum anderen durch ihre Publikmachung in dem Sammeldruck

20 Karl May in einem Brief vom 16. Oktober 1892 an seinen Verleger Fehsenfeld. Das Libretto titelt *Der Scheerenschleifer*, in: *Für alle Welt* 5. Jg. (1881), S. 74, Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1977.

21 Vgl. zur Werkliste und den Kompositionen u. a. Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik* (wie Anm. 3), S. 14–15, 23.

22 Das Fragment aus den 1870er Jahren ist inhaltlich angelehnt an *Minna von Barnhelm* und trägt den Titel *Die Pantoffelmühle. Original-Posse mit Gesang und Tanz in acht Bildern von Karl May*. Erhalten im Karl-May-Archiv Bamberg sind der Eingangschor und die Texte diverser Einlagen wie Schnitterlied, Müllerlied und Duett.

Ernste Klänge von 1898, die angesichts Mays Prominenz für eine weite Verbreitung sorgt; allein zu seinen Lebzeiten wurde sein *Ave Maria*-Text noch 19 weitere Mal vertont.²³

Werke der 1890er Jahre (gedruckt und ungedruckt):

Ave Maria für Männerchor in Es-Dur. Erstdruck im *Deutschen Hausschatz* 1897; als Fassung für gemischten Chor in B-Dur. Erstdruck in *Ernste Klänge* 1898

Vergiß mich nicht für gemischten Chor. Erstdruck in *Ernste Klänge* 1898

Nun gehst du hin in Frieden für gemischten Chor. Ungedruckt in begonnener Mappe *Ernste Klänge II*, vermutlich 1898

Ich fragte zu den Sternen. Ungedrucktes Fragment in *Ernste Klänge II*

Dass Text und Musik in den zwei späten publizierten Kompositionen – die die May-Forschung als seine „Hauptstücke“²⁴ betrachtet – nun von May selbst stammen, spricht nicht nur für sein zunehmendes Selbstverständnis als „Gesamtkünstler“ im Sinne Richard Wagners, dem er sich verbunden fühlt und dies auch mehrfach schriftlich äußert.²⁵ Beide späten Stücke sind auch Teil seiner multi-ingeniösen Old Shatterhand-Identifikation, denn wie eingangs erläutert, hört Winnetou das *Ave Maria* erstmals als Komposition seines Freundes Shatterhand, als er eine Niederlassung weißer Siedler besucht und angesichts der Musik ahnungsvoll sein Schicksal erblickt. Der Deutsche Old Shatterhand ist es also, um im Sinne Mays zu sprechen, der das *Ave Maria* gedichtet und komponiert hat, der es für seinen Freund Winnetou prophetisch erklingen und anlässlich dessen späterem Tod symbolhaft werden lässt.

Es braucht nicht viel interpretatorische Begabung, um die kalkulierte Wahl des wohl bekanntesten Marienthemas *Ave Maria* als Verkündigungsgestus zu deuten, der den Schriften Mays schlechthin inhärent ist. Das bis heute bedeutendste Mariengebete, das das Vorbild des Titels bildet, „*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*“, leitet bekanntermaßen den ersten biblisch authentifizierten marianischen Gruß mit Verkündigung und Lobpreis ein. Nicht zuletzt deshalb zählte das *Ave Maria* seit dem Frühchristentum zum allgemeinen Bildungs- und Kulturgut, und dass der religiös ambitionierte May hier mehr als nur ein passendes Thema fand, leuchtet rasch ein. Mit allen prophetischen Wassern gewaschen, hatte er sich – auch um die hitzigen Debatten seiner religiösen Verortung weiter anzufeuern – so auch 1907 in einem „Glaubensbekenntnis“²⁶ öffentlich geäußert und darin sowohl der „katholischen Gemeinde der Gläubigen“ als auch der „Gottesmutter“ seine Zuwendung emphatisch ausgesprochen. Dass dies nicht nur als publikationswirksamer Schachzug zu deuten ist, sondern der protestantisch getaufte May sich mit der katholischen Religion weitgehend konform zeigte, lässt sich an seinen „Marienkalender-Geschichten“ zwischen

23 Vgl. dazu (mit Noten und umfänglicher Dokumentation) ebenfalls Kühne, Lorenz, *Karl May und die Musik* (wie Anm. 3), S. 272 ff.

24 So betitelt ebd., S. 272.

25 May besaß u. a. das Buch Curt Mey, *Musik als tönende Weltidee*, Leipzig 1901, der orientiert an der Schopenhauer'schen Ästhetik Musik „als tönende Idee der Welt“ versteht (S. 17) und zumal Richard Wagner zugeneigt ist, während Eduard Hanslick abqualifiziert wird.

26 Mays *Glaubensbekenntnis* erschien in der Passauer *Donauzeitung* vom 4. Januar 1907. Dort heißt es u. a.: „Ich glaube an die einzige, alles umfassenden katholische Gemeinde der Gläubigen, zu der ein Jeder gehört, der den Pfad des Erlösers wandelt. Das ist die christliche Kirche!“ sowie „Ich glaube an die himmlische Liebe, die zu uns niederkam, für die Sterblichen den Gottesgedanken zu gebären. Indem sie dieses tat, wurde sie für uns zur Gottesmutter. Sie lebt und wirkt, gleichviel, ob wir sie verehren oder nicht. Sie ist die Reine, die Unbefleckte, die Jungfrau, die Madonna!“.

1891 und 1910 aufzeigen.²⁷ Abgesehen von dem moralisierenden Belehrungstonfall der insgesamt 18 Geschichten, die sich zumeist gegen den Islam oder „das Böse“ allgemein richten, tritt Old Shatterhand alias Karl May hier mehrfach als Vollstrecker des göttlichen Willens in Erscheinung. Besonders interessant ist – neben der Profilierung der Geschichten als „marianisch-verkündigend“ – ihre stete Bekehrungsthematik: Old Shatterhand sorgt – wenn auch ohne musikalisches Vehikel – mehrfach für Konversionen zumeist fanatischer Moslems zum Christentum.²⁸ Die Bekehrung ist aber auch in zahlreichen anderen May-Geschichten Kernthema, wie die Konversion des fanatischen Moslems Ssahdi Ben Aqil in *Im Lande des Mahdi* oder jene Omar Ben Sadeks in der Erzählung *Auf fremden Pfaden*. Auch in der *Old Surehand*-Trilogie tritt in Gestalt des Old Wabble das Bekehrungsmotiv erneut auf: Freilich wurde es Old Wabble gestattet, für seine Sünden in der ausführlichen, die Grenzen des Kitsches streifenden Sterbeszene die Verzeihung für seine Sünden zu erlangen und von seinem hartnäckigen Unglauben geheilt zu werden.

In der *Winnetou*-Trilogie tritt das *Ave Maria* in seiner religiösen Deutungsfunktion nun weitaus multipler auf denn als bloßes musikalisches Symbol für Winnetous Bekehrung, die am Ende des dritten Teils endlich erreicht ist. Das Stück gerät vielmehr zum kulturellen Kulminationspunkt des Epos, indem es zugleich mehrere Funktionen und Symbolebenen repräsentiert. Bei genauerer Inaugenscheinnahme entpuppt sich die Musik nämlich als Medium der Annäherung der Kulturen und ihrer Verschmelzung bzw. Vereinnahmung. Dies freilich weniger in ihrer phänomenologischen Form, wenn auch Winnetou eine auf Unverständnis ruhende, sinnliche, also in Mays Verständnis tierisch-naive Rührung beim ersten Anhören des *Ave Maria* zeigt, denn in ihrer abstrakten religiösen Deutungsmacht. Maria als „menschliche“ Muttergottes fungiert als völkerverständigendes Medium im Sinne ihrer tradierten, insbesondere in der Volksfrömmigkeit verbreiteten Fähigkeiten. Gleichzeitig ist diese klingende Macht aber intentional und keineswegs auf Augenhöhe eingesetzt: Winnetous musikalisch begleitete Konversion zum Katholizismus gerät dadurch zur Willenserklärung der zivilisatorischen Übermacht im Sinne Karl Mays, denn die Konversion ist – genau betrachtet – die kulturelle Bankrotterklärung des Indianerstammes. Dieser ist zwar ohnehin – so die Überzeugung Mays – dem Untergang geweiht, bekommt aber in Winnetous Übertritt zum Christentum ihre symbolisch mögliche, realiter aber unmögliche Rettung explizit vor Augen geführt. Durch den auf die beiden Protagonisten eingeeengten musikalischen Rahmen wird sie zugleich verklärt zu einer freundschaftseligen Szene des sich willig fügenden und freudig der fremden Religion huldigenden „edlen Wilden“; ein Akt, der den „normalen“ Wilden versagt bleiben muss.

So gesehen spielt die Musik hier keineswegs eine Hintergrund-, sondern die zentrale Mittlerrolle. Das lässt sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die Musik partizipiert von vornherein an der zeitgenössischen ethnologischen Auffassung, dass der „edle Wilde“, der allein über einen sinnlichen Rezeptionsmodus verfügt, sich durch den Klang „berührt“ fühlt und etwas „Größeres“, eine Art Erweckung durch etwas Höheres ahnt, was seiner naturbezogenen Existenz übergeordnet ist (hierauf hatte, wie oben erwähnt, bereits Theodor Baker in seiner Studie *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* angespielt).

27 Siehe zum Volltext dieser Geschichten wiederum die Webseite der Karl-May-Gesellschaft unter <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/index.htm>, 9. September 2012.

28 So etwa in der Marienkalendergeschichte *Blutrache*, vgl. zum Thema Wolfgang Hammer, *Bekehrung bei Karl May* (= Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft 92/1992), Berlin 1992.

2. Als Thema der Musik zieht Karl May aus dem Hut der Musikgeschichte ausgerechnet jenes *Ave Maria*, das seit Anbeginn religiöser Musik als Inbegriff der Mediation zu Gott verstanden wurde. Flankierende, von May sehr geschätzte zeitgenössische Illustrationen wie jene von Sascha Schneider (siehe Abbildung 4²⁹) bringen dieses Moment visuell auf den Punkt.

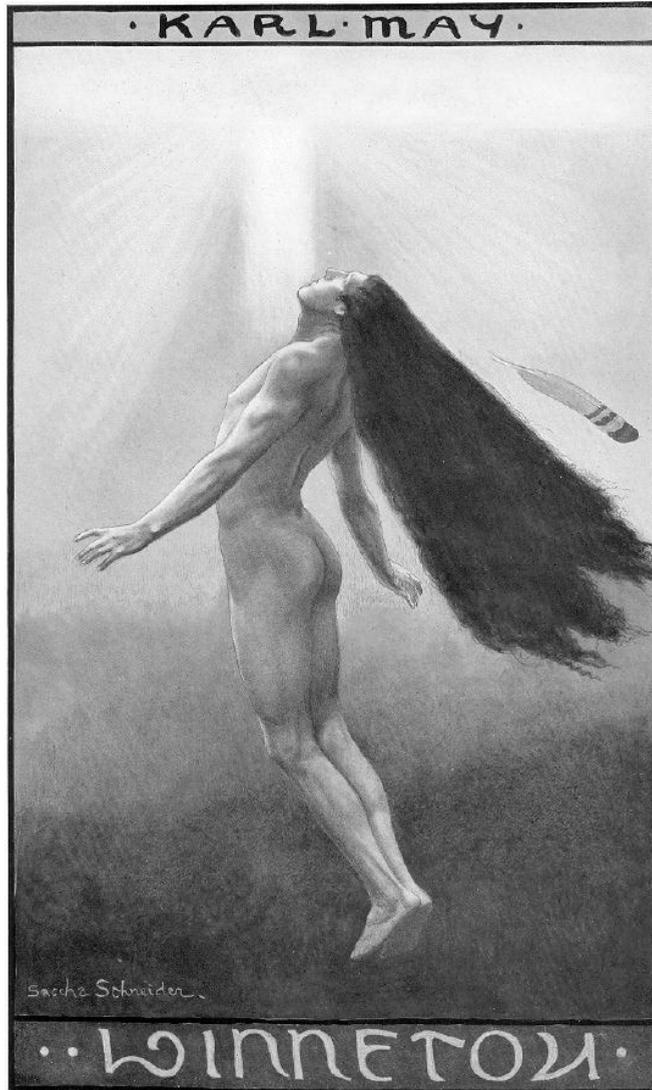


Abbildung 4: Sascha Schneider (1870–1927): *Winnetou III*

29 Sascha Schneider, *Winnetou III*. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Karl-May-Gesellschaft.

3. Die Musik ist keinesfalls lateinisch textiert, sondern mit einem deutschen Text als gleichsam deutsches Mediationsmodell adaptiert – womit freilich der Zivillist Old Shatterhand assoziiert ist, der hier wie auch andernorts als religiöser Verkünder in Erscheinung tritt.
4. Das *Ave Maria* wird nach seinem Verklingen als Erfolgssymbol im Sinne einer intellektuellen Messianisierung der noch prä-religiösen, außereuropäischen Gebiete deutbar – eine Idee, die Karl May der Schrift *Musik als tönende Weltidee* von 1901 in seiner Bibliothek hat entnehmen können. In dieser Schrift wird die Musik der „wilden Völker“ als „vor-architektonisch“ verstanden³⁰ und der Beginn der Musik überhaupt mit der Kirche assoziiert.³¹ Und schließlich
5. wird die Musik eingebettet in die verständnisvoll sozialdarwinistische Erlösungsidee einer unterdrückten „wilden“ Nation.

Insofern kulminieren in der strategischen Wahl des *Ave Maria* sinnlich-phänomenologische, religiös-missionarische, national-hierarchische, intellektuell-mobilmachende und christlich-sozialdarwinistische Aspekte eines absolut funktionalistischen Musikverständnisses: Das *Ave Maria* wird somit zum zentralen Signet der Kulturidee Mays und seiner Zeit (was womöglich auch dafür spricht, dass er es selbst komponiert hat).

* *
* *

Für die Rolle der Musik zur Zeit Karl Mays bedeuten diese Ergebnisse mehr als nur die Kartographie eines kuriosen musikhistorischen Nebenschauplatzes. Denn bei aller Phantasiekonstruktion, die allzu oft entweder banalisiert oder gar nationalistisch bis nationalsozialistisch vorausdeutend gewertet wird – was beides in die Sackgasse führt – sind doch Kriterien zu eruieren, die auf das zeitgenössische Musikverständnis erhellend rückschließen lassen. Musik wird zunächst – und dies nicht nur im May'schen Kontext, wenn auch dort besonders ausgeprägt – als kulturelles Missionierungsmittel begriffen, das spätestens im imperialistischen wilhelminischen Kaiserreich (selbst wenn sich die deutschen Kolonialisierungsabsichten weniger gen Westen denn gen Osten richteten) an Bedeutung gewann, als es darum ging, einen Kanon an identifikatorischen „deutschen“ Medien zu ermitteln, der gleichermaßen als Bildungs- wie Kulturgut fungieren konnte. Neben dem Einmaleins und dem ABC gehörten das *Vater unser* und das *Ave Maria* zu den wichtigsten Medien zur Bildung der Ungebildeten. Durch den Einsatz dieser Medien entsteht jener doppeldeutige Habitus, den Markus Joch kürzlich als „Raffinesse einer ‚weichen‘ Koloniallinie“³² bezeichnete. Als kultureller Träger wird die Musik um 1900 sodann entsprechend funktional verstanden, da sie – unabhängig von ihrer Eignung zur Beeindruckung außereuropäischer Kulturen – sowohl als affektauslösend wie effektsteuernd begriffen wird: eine Voraussetzung für das Gelingen der May'schen Absichten. Das *Ave Maria* ist weder illustrierende Musik noch szenische Inzidenzmusik, sondern funktionale Musik *par excellence*, Bedeutungsträger *und* Interpretament gleichermaßen, mediativ abgelöst von seinem rein geist-

30 Mey, *Musik als tönende Weltidee* (wie Anm. 25), hier S. 49 mit Anm.

31 Ebd.: „Die christliche Kirche war es, welche die nunmehr verwaiste Tonkunst in ihren Schutz nahm“, S. 51.

32 Markus Joch, Juni 1905: *Buffalo Bill reitet im Groschenheft*, in: Alexander Honold / Klaus R. Scheroe (Hrsg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart [u. a.] 2004, S. 320–328.

lichen Kontext, eingebettet nun in ein hierarchisches Völkerverständigungs-Szenario, das denselben funktionalen Impetus einfordert.

Dass diese Konstellation freilich die ideale Steilvorlage bot, musikalische Funktionalisierung für imperialistische Konzepte weiterzudenken, und dass die Simplizität und Volkshaftigkeit der May'schen Musik in dieselbe Kerbe eines „Deutschseins“ schlugen, das ab den 1930er Jahren politisch nützlich erschien, ebenso wie sie auf der anderen Seite pazifistische Konzepte inspirierte, steht auf einem anderen Blatt. Die paratextuelle Rolle der Musik, ja mehr noch: ihre handlungsbezogene Valenz in der Volksliteratur um 1900 in ihrer Vermittlerkompetenz zu deuten, da weit ältere Bedeutungsstrukturen in sie eingeschrieben werden – wie dies beim *Ave Maria* zweifelsohne der Fall ist –, gehört zu den wesentlichen Voraussetzungen eines Musikverständnisses um 1900. Anstatt popularkulturelle Erscheinungen wie Karl May als trivial abzutun, sollte ihre enorme Verbreitung vielmehr über ihre Wirkung zu denken geben, eine Wirkung, in der der Musik offenbar nicht selten eine Schlüsselrolle zukommt, da vor allem sie zwischen den Ambitionen ihres Autors und dem Rezipienten vermitteln kann und möchte.

Jörg Rothkamm (Mannheim)

Kontinuitäten und Netzwerke

Arnold Schmitz als Mainzer Ordinarius und Hochschulkommissionsvorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung¹

Die Etablierung des Fachs Musikwissenschaft in Mainz 1946 aus Anlass der (Wieder-)Gründung der Universität stellt einen Sonderfall in der deutschen Hochschulgeschichte der frühen Nachkriegszeit dar.² Weder hatte es vor dem Krieg noch während des Krieges musikwissenschaftliche Lehre und Forschung in Mainz gegeben. Von Kontinuitäten innerhalb ein und derselben Universität kann also nicht die Rede sein. Wohl aber sind Kontinuitäten nachweisbar, wenn auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft ein Forscher berufen wird wie Arnold Schmitz, der zuvor bereits an der Universität Breslau als Ordinarius gewirkt hatte,³ und Schmitz ab 1947 einen weiteren Musikwissenschaftler für die Lehre und Prüfungen hinzuzog, der ebenfalls aus Breslau nach Mainz kam (Albert Wellek).⁴ Aber auch bei dem zuvor nicht in Breslau aktiven Ernst Laaff kann man Kontinuitäten beobachten. Schmitz verpflichtete Laaff, der als Leiter der Collegia musica tätig war, als Lehrbeauftragten und Honorarprofessor in der Musikwissenschaft.⁵ Unter Berücksichtigung der Umstände seiner Berufung nach Mainz kann man zeigen, wie Schmitz für personelle und institutionelle Grundkonstellation und Weichenstellungen sorgte, die bis in die Zeit nach seiner Emeritierung folgenreich waren (Kapitel I). Dass Schmitz nicht zuletzt als Vorsitzender der Hochschulkommission der GfM dank verschiedener Netzwerke weit über Mainz hinaus in weite Teile der westdeutschen Musikwissenschaft der 1940er und 50er Jahre hineinwirkte, soll hier anhand weiterer bislang unbekannter Archivalien dokumentiert werden. Sie ma-

- 1 Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag vom 12.6.2012 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz, der im Rahmen des DFG-Projekts „Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland“ an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim entstand.
- 2 *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., Mainz 1991, S. 17. Die Universität Mainz wurde 1798 aufgehoben. Vgl. die Umwandlung des bisherigen Musikinstituts an der Universität Hamburg in ein Musikwissenschaftliches Institut 1948 (eine Studie hierzu vom Autor ist in Vorbereitung).
- 3 Vgl. bereits den Vortrag von Hubert Unverricht „Breslauer Tradition in der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte?“ auf der wissenschaftlichen Tagung „Musik am Mittelrhein“ aus Anlass des 50jährigen Bestehens der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte im Oktober 2011. Ich danke Hubert Unverricht herzlich für die Überlassung des Typoskripts.
- 4 Neben diesen beiden wurden noch 16 weitere Hochschullehrer aus der aufgelösten Ostuniversität Breslau nach Mainz berufen, so dass man zurecht von einer „Breslau-Connection“ (*Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 24) sprechen kann.
- 5 Vgl. Hubert Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, in: *Tradition und Gegenwart. Studien und Quellen zur Geschichte der Universität Mainz mit besonderer Berücksichtigung der Philosophischen Fakultät*, hrsg. von Hermann Weber u. a., Teil 2, Halbbd. 2, Wiesbaden 1981 (= Beiträge zur Geschichte der Universität Mainz 11), S. 33–47, hier S. 38 f. Redaktionsschluss dieses Textes war 1976. Vgl. auch die aktualisierte Langfassung als ders., „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut der Johannes-Gutenberg Universität Mainz“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte*, Nr. 38, April 1979, S. 486–509.

chen deutlich, dass Schmitz u. a. in enger Zusammenarbeit mit Friedrich Blume einer der einflussreichsten Fachvertreter der frühen Nachkriegszeit war (Kapitel II).

I. Ordinarius in Mainz

1. Musikwissenschaftliche Aktivitäten bis 1945

Der 1893 in Sablon bei Metz geborene Schmitz hatte in Bonn, München und Berlin Klavier, Tonsatz und Komposition⁶ sowie Musikwissenschaft u. a. bei Ludwig Schiedermaier, Adolf Sandberger, Theodor Kroyer, Johannes Wolf und Max Friedlaender studiert. Promoviert wurde er 1919 in Bonn mit einer Dissertation *Übersuchungen über des jungen Schumann Anschauungen vom musikalischen Schaffen*. Schmitz habilitierte sich 1921 ebenfalls in Bonn mit einer Schrift über *Kölner Jesuiten-Musik im 17. Jahrhundert*. Anschließend machte er sich mit vier zwischen 1923 und 1927 entstandenen Monographien über Beethoven einen Namen, die noch heute als methodisch richtungsweisend gelten. Schmitz trat hier ein für die motivisch-thematische (statt einer hermeneutischen) Analyse,⁷ für die Skizzenforschung,⁸ für eine Bewertung der „Gesamtpersönlichkeit“ Beethovens vor einem „religionsgeschichtlichen Hintergrund“⁹ sowie für die Rezeptionsforschung.¹⁰ Nach Lehrtätigkeiten in Bonn und Dortmund übernahm er von 1929–39 „als persönlicher Ordinarius“ „das planmäßige Extraordinariat“ für Musikwissenschaft an der Universität Breslau.¹¹ Als „Direktor eines der am reichsten auch mit musikalischen Quellen ausgestatteten Institute“¹² widmete er sich verstärkt der Schlesischen Musik.

Helmut Loos hat kürzlich freilich darauf hingewiesen, dass sich Schmitz in der Grenzlanduniversität Breslau in einer problematischen Gesellschaft befand, was auch an den Titeln von Lehrveranstaltungen abzulesen ist, die er u. a. gemeinsam mit dem Germanisten und „Karrierenazi“ Josef Quint ankündigte:¹³ Bereits 1934/35 etwa die „völker- und rassenspsychologische Betrachtung des Barockproblems“ und 1939/40 „Lage, Aufgaben und Methoden der heutigen Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft“. Die wenigen verbalen Zugeständnisse in Schmitz' letzter wissenschaftlicher Veröffentlichung zur Zeit des Nationalsozialismus – zur „Musik im mittelalterlichen Schlesien“ (1938) – hatte dieser in einer Neuauflage 1961 gemeinsam mit seinem ehemaligen Assistenten Fritz Feldmann

6 Bei dem Komponisten Hugo Kaun (1863–1932) und dem Pianisten August Schmidt-Lindner laut Günther Massenkeil, „Arnold Schmitz als Musikforscher“, in: *Arnold Schmitz. Ausgewählte Aufsätze zur geistlichen Musik*, hrsg. von Magda Marx-Weber und Hans Joachim Marx, Paderborn 1996, S. 333–340, hier S. 333.

7 Ebd., S. 335 (*Beethovens „Zwei Prinzipien“*, Berlin und Bonn 1923).

8 Ebd., S. 335 (*Beethoven. Unbekannte Skizzen und Entwürfe*, Bonn 1924).

9 Ebd., S. 336 (*Beethoven*, Bonn 1927).

10 Ebd., S. 337 (*Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin und Bonn 1927).

11 Arnold Schmitz, Art. „Schmitz, Franz Arnold“, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1882.

12 Massenkeil, „Arnold Schmitz als Musikforscher“, S. 337 f. Im Wintersemester 1939/40 war Schmitz bereits im Kriegsdienst (s. u.).

13 Leo Haupts, *Die Universität zu Köln im Übergang vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik*, Köln 2007, zit. n. Helmut Loos, „Gegen den Strom der Zeit. Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller, Heft 13, Leipzig 2012 (im Druck), Typoskript, S. 3. Ich danke Helmut Loos herzlich für die Überlassung des Typoskripts.

gestrichen bzw. näher erläutert.¹⁴ Loos kam aufgrund einer Analyse von Schmitz' Lehrveranstaltungsthemen und veröffentlichten Schriften zu dem Fazit, dass dieser trotz eines entsprechenden Umfelds „nationalsozialistischem Gedankengut distanziert und ablehnend gegenüberstand“ und „jeglicher nationalsozialistischer Gesinnung unverdächtig“ sei.¹⁵

Tatsächlich scheinen dies weitere Dokumente zu bestätigen, u. a. der vom Amt Musik an das Hauptamt Wissenschaft 1944 weitergeleitete Hinweis auf „Vorsorgliche Betrachtung“ von Schmitz, da sich dieser „offen zur katholischen Kirche bekannt“ habe.¹⁶ „Es sind Fälle nachweisbar, in denen Schmitz seine Schüler soweit in konfessionellem Sinne beeinflusst hat, dass sogar die Dissertationsthemen von ihm in dieser Richtung umgeändert wurden.“ Zu diesem Zeitpunkt war Schmitz, der bereits seit 1939 Kriegsdienst tat, für ein Semester wieder als Hochschullehrer tätig.¹⁷ Allerdings konnten diese Angaben bislang nicht näher ergänzt werden. Dies ist jedoch nun aufgrund bisher unbekannter Quellen aus den Universitätsarchiven Mainz, Marburg und Bonn in Zusammenhang mit Bewerbungen von Schmitz nach 1945 möglich. In seinem Lebenslauf für die Universität Mainz gab Schmitz u. a. an, dass er auf der „Vorschlagliste für das erledigte musikwissenschaftliche Ordinariat Köln (1938) und Berlin (1942)“ gestanden habe.¹⁸ Die Berufung nach Köln sei „von der Reichsstelle Rosenberg (München) aus politischen Gründen verhindert“ worden.¹⁹ Ein Beleg dafür findet sich bislang nicht, die Tatsache ist allerdings aufgrund der obigen Beurteilung Schmitz' von 1944 denkbar. Schmitz benennt auch Heinrich Lemacher als Zeugen.²⁰ Freilich sind fast sämtliche Gutachten des Amts Musik negativ ausgefallen, sofern es sich nicht um direkte Mitarbeiter des Gutachters Herbert Gerigk handelte.²¹

Weiterhin gab Schmitz in seinem Lebenslauf für die Universität Mainz an: „Hat weder der N.S.D.A.P. noch einer ihrer Gliederungen angehört. War zahlendes Mitglied der N.S.V. [Nationalsozialistische Volkswohlfahrt], des Reichsluftschutzbundes und des V.D.A. [Volksbund für das Deutschtum im Ausland] mit den üblichen kleinen monatlichen Beiträgen.“²² Diese Angaben decken sich mit jenen in seiner Bewerbung an der Universität Marburg 1946, wonach Schmitz zwischen 1932 bzw. 1935 und 1945 bei diesen Organisationen Mitglied war, aber kein Amt übernommen hatte.²³ Tatsächlich lässt sich Schmitz' Name auch nicht in der Liste der Parteimitglieder der NSDAP entdecken.²⁴ Im

14 U. a. „kerndeutsch“ und „germanische[r] Choraldialekt“ (ebd., S. 3 f.).

15 Ebd., S. 4 und 7.

16 Amt Musik, Dr. Gerigk an Hauptamt Wissenschaft, 30.8.1944, zit. n. Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–45. CD-Rom*, 2. Edition 2009, S. 2178; vgl. auch ebd., S. 8613, 8922, 9657.

17 Im Sommersemester 1944 (Universitätsarchiv [fortan: UA] Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, *Schmitz, Prof. Dr. Arnold. Personalakte*, Bl. 7).

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches*, [Yale 1998,] Stuttgart 2000, S. 189 f. Eindeutig positiv wurden demnach nur Korte, Blessinger und Danckert beurteilt.

22 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 7.

23 UA Marburg, Bstd. 307d Nr. 2352, *Lehrstuhl Musikwissenschaft 1945–1947*, „Military Government of Germany. Fragebogen“, 7.3.1946. Dort gibt er an, von „1935 (?)“ bis 1945 Mitglied der 1932 gegründeten Volkswohlfahrt und von „1932?“ bis 1945 Mitglied des Volksbundes gewesen zu sein, der für eine Revision der Versailler Verträge eintrat. Demnach war Schmitz auch Mitglied in der Deutschen Jägerschaft (1933–45).

24 Vgl. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, S. 9941 ff.

Krieg diente Schmitz bis 1945 (mit Entlassung während des Sommersemesters 1944 wegen Krankheit) als Hauptmann und Major.²⁵

2. Umstände der Berufung nach Mainz 1946

Nach Kriegsende war Schmitz zunächst noch in französischer Gefangenschaft und konnte im Januar 1946 in den hessischen Kurort Schlangenbad bei Wiesbaden heimkehren.²⁶ Seine Berufung an die Mainzer Universität verlief auch im Vergleich zur üblichen Praxis an anderen Universitäten außerordentlich informell und rasch. Waren seinerzeit Ausschreibungen noch unüblich, so gab es doch längere Berufungsverfahren mit mehreren Listenplatzierten auf Basis einer Kommissionsarbeit innerhalb der Fakultät und/oder – bei Neugründungen – von Vorschlägen auswärtiger einschlägiger Fachvertreter.²⁷ Nicht so an der Universität Mainz: Schmitz' Personalakte enthält Details über die Vorgänge, die er selbst rückblickend folgendermaßen beschrieben hat: „Bei den ersten, inoffiziellen Besprechungen, die ich im Frühjahr 1946 mit Persönlichkeiten führte, die direkt oder indirekt Einfluß auf die Errichtung der Universität und ihrer 6 Fakultäten hatten – ich erinnere mich besonders an Bischof Dr. Stohr, Oberbürgermeister Krauß, Dr. Ludwig Strecker, Prälat Prof. Dr. Reatz – war es nicht allzu schwer, Verständnis dafür zu wecken, dass das Fach Musikwissenschaft, im engeren Verbund mit der Philosophie [...] gleich von Anfang an vertreten sein müsste.“²⁸

Zumindest Ludwig Strecker, Leiter des Verlagshauses Schott in Mainz, dürfte großes Interesse an der Gründung eines Musikwissenschaftlichen Instituts gehabt haben. Wahrscheinlich war es aber vor allem Schmitz' katholischer Hintergrund und seine Verbindung zu Prälat August Reatz, dem er seine Berufung verdankte.²⁹ Am 11.3.1946 schickte Schmitz vorab seinen Lebenslauf mit der Bemerkung „Ich bedanke mich abermals beson-

25 UA Marburg, Bstd. 307d Nr. 2352, *Lehrstuhl Musikwissenschaft 1945–1947*, „Lebenslauf“, 19.2.1946.

26 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 7. Von dort aus hielt er in Wiesbaden die Vorträge „Die Säkularisierung des Religiösen als geistesgeschichtliche Ursache des europäischen Zusammenbruchs“ am 28.2.1946 („Hörerzahl etwa 500“) und „Das Problem des Menschen bei Pascal und Kierkegaard“ am 7.3.1946 („Hörerzahl etwa 500“) laut UA Marburg, 307d Nr. 2352, „Military Government of Germany. Fragebogen“ 7.3.1946, Anlage zu Nr. 118 des Fragebogens, S. 3.

27 Vgl. etwa den Fall der neu zu gründenden Universität Bremen, bei der Schmitz selbst als Gutachter zum Zug kam (Anmerkung 217).

28 Handschriftlicher Bericht, zit. n. Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 34. Berufungsakten der Philosophischen Fakultät der Universität Mainz aus der frühen Nachkriegszeit sind offenbar nur nach dem 13.6.1946 und zu Buchstabe A–L vorhanden (UA Mainz, Bstd. 7/43 Az. 28/1–4 *Philosophische Fakultät, Allg. Angelegenheiten [...] Berufungsverhandlungen* 13.6.1946–17.8.1950; Bstd. 7/45 Az. 28/3 *Philosophische Fakultät A–L Berufungen* 1946–47). Auch zu Welleks Berufung sind demnach keine Unterlagen bekannt. Ich danke herzlich dem Archivleiter Jürgen Siggemann für seine Hilfe bei der Recherche sowie Michael Hansen für die Genehmigung zum Abdruck der Zitate.

29 Reatz lehrte an der Hochschule des Priesterseminars in Mainz, dessen Dekan er 1945 war. 1947/48 war er der erste frei gewählte Rektor der Universität.

ders, dass Sie mich auf Mainz hinwiesen.“³⁰ Bereits neun Tage später schrieb Schmitz dann offiziell an Reatz:³¹

„Auf Weisung des Hochwürdigsten Herrn Bischofs hat Herr Rechtsanwalt Dr. Hohoff mich veranlasst, Ihnen zu schreiben und Ihnen beiliegend einen ausgefüllten Fragebogen zu übersenden. Herr Dr. Hohoff hatte gestern mit dem Hochwürdigsten Herrn eine Besprechung, bei der auch von einer musikwissenschaftlichen Professur in der Philosophischen Fakultät und von mir die Rede war. Außerdem füge ich noch einen kurzen Lebenslauf und ein summarisch abgefasstes Schriftenverzeichnis bei. [...]

Soviel ich bis jetzt von der neuen Mainzer Universität gehört habe, interessiert mich besonders ihre geistige Ausrichtung. Es würde mir große Freude bereiten, an der Pflege der gei[s]tigen Beziehung zu Frankreich in besonderer Weise mitarbeiten zu dürfen. Ich glaube sagen zu dürfen, dass ich in französischen Fachkreisen kein ganz Unbekannter bin [...]. Über meine geistigen Leistungen im französischen Gefangenenerlager kann Herr Capitaine [...] Auskunft geben.“

Schmitz versuchte hier den Eindruck zu erwecken, aufgrund seiner Vergangenheit den fachlichen Kontakt zur französischen Besatzungsnation mitgestalten zu wollen. Zugleich wies er darauf hin, dass er bereits für das Sommersemester 1946 eine Vertretung zugesagt und außerdem „andere Aussichten“ durch das Hessische Kultusministerium eröffnet bekommen habe.³²

Diese Angaben entsprechen allerdings nicht ganz der Wahrheit. Vielmehr lässt sich den Protokollen der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn entnehmen, dass exakt am Tag dieses Schreibens (20.3.1946) darüber beraten wurde, ob dem Antrag von Schmitz auf eine „Gastprofessur“ stattgegeben wird. Obwohl Ludwig Schiedermaier den Antrag befürwortete, beschloss die Fakultät, „die Angelegenheit durch eine Kommission behandeln zu lassen“, die sogleich eingesetzt wurde.³³

An die Philipps-Universität Marburg, wo die Nachfolge von Hermann Stephani³⁴ seit Sommer 1945 sehr aufwändig und langwierig beraten wurde, hatte Schmitz am 19.2.1946 eine Bewerbung gesandt und den ausgefüllten Fragebogen des „Military Government of Germany“ mit Datum vom 7. März beigefügt – also keine 14 Tage vor seiner Bewerbung an der Universität Mainz.³⁵ Es gibt allerdings einen Hinweis darauf, dass er tatsächlich bereits zu diesem Zeitpunkt als Kandidat des Hessischen Ministeriums für Marburg galt. Am 12. April nämlich schickte der Marburger Dekan an den Minister eine erste Berufsliste

30 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 8, Brief vom 11.3.1946 an „Sehr geehrter Herr Doktor“. Denkbar ist natürlich, dass statt Reatz einer der anderen promovierten Herren gemeint ist. Da Schmitz Bischof Stohr vermutlich mit dem Bischofs-Titel angeschrieben hätte, kommt am ehesten Strecker in Frage.

31 Ebd., Bl. 9, Brief vom 20.3.1946.

32 Ebd.

33 UA Bonn, PF 138–187, *Fakultätsprotokolle 1945–1949*, 20.3.1946. Vgl. UA Bonn, PF 77 Nr. 179, *Kommission Musikwissenschaft* [1945–47], wo eines der undatierten Blätter einen handschriftlichen Listenvorschlag mit Schmitz auf Platz 1 enthält (2. Leo Schrade, 3a. Helmuth Osthoff, 3b. Rudolf Steglich). Am 22.5.1946 ist die Liste jedoch: „1. Werner Korte, 2. Friedrich Blume, 3. Walther Vetter [4. Joseph Schmidt-Görg]“.

34 Zu Stephani siehe ausführlich Sabine Henze-Döhring, „’Er lebte nur seiner Musik...’ – Hermann Stephani als Gründer des Marburger Musikwissenschaftlichen Seminars und Collegium musicum“, in: *Germanistik und Kunstwissenschaften im „Dritten Reich“*. *Marburger Entwicklungen 1920–1950*, hrsg. von Kai Köhler u. a., München 2005, S. 83–95, <www.uni-marburg.de/musik-in-hessen/biografien/hermannstephani>, 25.4.2012.

35 UA Marburg, Bstd. 307d Nr. 2352.

ohne Schmitz³⁶ mit dem Kommentar, dass bislang keine Erkundigungen „über den vom Ministerium vorgeschlagenen [...] Schmitz einzuziehen“ seien und dieser später einbezogen werden könne.³⁷

Zurück nach Mainz: Vier Tage, nachdem Schmitz seine Bewerbung an Reatz abgeschickt hatte, erhielt er vom Rektor der Universität einen Brief, in dem er ihn zum persönlichen Gespräch bat, das wiederum eine Woche später stattgefunden hat.³⁸ Der Berufungsvorschlag, den der Rektor bereits elf Tage später ausfertigte, enthält nur einen Namen:³⁹ Schmitz. In der Rubrik „Wissenschaftliche Beurteilung“ gibt es keinerlei Wertungen. Auch Angaben zu Lehr- und Forschertätigkeit entsprechen exakt denjenigen in Schmitz' Bewerbung. Bei aller gebotenen Vorsicht muss man also annehmen, dass keine Fremdmeinung eingeholt wurde.⁴⁰ Die Dienstaufgabenbeschreibung ist jedoch detailliert:⁴¹ „Vorlesungen, Seminare und Übungen in angemessener Weise aus dem gesamten Gebiet der Musikwissenschaft und Musikgeschichte mit besonderen Verpflichtungen, jede Hauptvorlesung durch Übungen zu ergänzen. Beteiligung an der Erwachsenenbildung im Ausstrahlungsbereich der Universität Mainz, Mitwirkung am Auf- und Ausbau eines musikhistorischen Instituts und Übernahme der Leitung derselben, Eintritt in die Prüfungskommission.“

Zwei Tage später erfolgte das Einverständnis durch den Oberregierungspräsidenten von Hessen-Pfalz und den Directeur de l'Education Publique,⁴² wiederum zehn Tage später die Berufung durch den Rektor als „ordentlicher öffentlicher Professor“.⁴³ In den begleitenden Zeilen ging der Rektor offenbar sicher davon aus, dass Schmitz den Ruf annehmen würde.⁴⁴ Tatsächlich hatte Schmitz zwischenzeitlich den natürlich deutlich weniger attraktiven Antrag auf eine Gastprofessur in Bonn zurückgezogen⁴⁵ und aus Marburg sicherlich Zeichen erhalten, dass er nicht auf der Liste sei.

Schmitz nahm denn auch rasch per Telegramm die Mainzer Professur an und erhielt seine Ernennungsurkunde „mit Wirkung vom 15. Mai 1946“.⁴⁶ Die Eile war insofern geboten, als der Vorlesungsbetrieb am 23. Mai beginnen sollte.⁴⁷ Bereits im Berufungsvorschlag

36 Am 6.4.1946 wurde dem später Berufenen Hans Engel vom [Dekan] vertraulich mitgeteilt, dass er nach Gurlitt und Mersmann auf Platz 3 stehe (UA Marburg, Bstd. 307d Nr. 2835, *Musikwissenschaft u. Musikgeschichte 1935–1954*).

37 UA Marburg, Bstd. 307d Nr. 2352.

38 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 10.

39 Ebd., Bl. 12 (13.4.1946). Laut freundlicher Auskunft von Günther Massenkeil sei dies bei der Neugründung der Universität Mainz auch in anderen Fächern üblich gewesen.

40 Der Rektor Joseph Schmid selbst war fachfremd (Geograph laut *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 21).

41 UA Mainz, G. 131 S 64/59, Bl. 12. Hervorhebung von mir.

42 Ebd.

43 Ebd., Bl. 13.

44 Ebd., Bl. 14.

45 Hs. Notiz. In: UA Bonn, PF 138–187, *Fakultätsprotokolle 1945–1949*, hier 20.3.1946.

46 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 17 und 19.

47 Ebd., Bl. 14. Vgl. „Geschichte der Universität Mainz. Blick in die Geschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz“ <http://wiwi.uni-mainz.de/636_DEU_HTML.php>, 30.5.2012: „Am 15. Mai 1946 nahm die nun ‚Johannes Gutenberg-Universität Mainz‘ genannte Hochschule den Lehrbetrieb auf.“ Tobias Ihle, „Die ersten Mainzer Schulmusiksemester“, in: *Fachbereich Musik. Universität Mainz. 50 Jahre Schulmusikausbildung in Mainz*, Redaktion Lutz Dreyer, [Mainz 1996], S. 16–18, hier S. 17, nennt konkrete Lehrveranstaltungstitel aus dem Sommersemester 1946. Vgl. jedoch Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 38, wonach die Musikwissenschaftliche Lehre erst im Wintersemester 1946/47 begann.

des Rektors war als „Politische Beurteilung“ „unbelastet“ angegeben.⁴⁸ Der Spruchkammerbescheid des Ministers für politische Befreiung der öffentlichen Kläger bestätigte im Folgejahr und auch 1948, dass Schmitz vom „Gesetz der Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus [...] nicht betroffen“ sei.⁴⁹ Die Ernennungsurkunde wurde 1950 „auf Lebenszeit“ erneuert.⁵⁰ 1958 ließ Schmitz die Emeritierung bis zur Vollendung des 68. Lebensjahres hinausschieben,⁵¹ so dass er erst im September 1961 von amtlichen Verpflichtungen entbunden wurde.⁵²

3. Forschung

Die erste Monographie, die Schmitz nach kriegsbedingter Schreibpause veröffentlichte, ist sein Buch über *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* von 1950.⁵³ Es wurde seit 1948 von mehreren Aufsätzen und Vorträgen über Bach, seine Zeit, Oratorien und die Figurenlehre begleitet.⁵⁴ Mag man diese Themenwahl in einer Linie sehen mit früheren kirchenmusikalischen Studien etwa zur Jesuitenmusik oder zur schlesischen Kirchenmusik, so fällt doch ein Bruch in der zentralen These des Buches auf. Hatte Schmitz bei Beethoven 1924 noch die motivisch-analytische Analyse gegenüber semantisch-hermeneutischen Verfahren propagiert, treten nun die „geistigen oder als vergeistigt angesehenen Prinzipien der Kontrapunktik und der Form in den Hintergrund“⁵⁵ zugunsten der musikalischen Rhetorik, deren wesentliche Gestaltungsfunktion Schmitz postuliert. Erst in den späten 1960er Jahren hat sich diese viel diskutierte These durchgesetzt und auch Konsequenzen in der Aufführungspraxis gezeitigt.⁵⁶

Ebenfalls im Bereich der Kirchenmusik lässt sich Schmitz' Edition *Oberitalienischer Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts* verorten, die er 1955 herausgab und die ebenfalls von Aufsätzen flankiert ist.⁵⁷ Diese Edition knüpft direkt an ein Vorhaben von 1935 an, als Schmitz bereits über „Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jahrhunderts“ einen Aufsatz veröffentlichte,⁵⁸ und stellt seine letzte Monographie und seinen letzten größeren Forschungsschwerpunkt dar.

1950 wurde der Plan formuliert, die schlesische Musikgeschichte weiter erforschen zu lassen. Wilibald Gurlitt hat diese Idee in der Musikwissenschaftlichen Kommission der Akademie der Wissenschaften und der Literatur versucht zu verankern, höchst wahrscheinlich auf Anregung von Schmitz.⁵⁹ Ausführen sollte das Vorhaben ein Breslauer Weggefährte und Freund von Schmitz, Gerhard Strecke.⁶⁰

48 UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 12.

49 Ebd., Bl. 27 und 40.

50 Ebd., Bl. 43.

51 Ebd., Bl. 60.

52 Ebd., Bl. 72 f.

53 Mainz 1950.

54 Siehe das Schriftenverzeichnis in *Arnold Schmitz*, hrsg. von Marx-Weber u. a., S. 341–346.

55 Loos, „Gegen den Strom der Zeit. Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)“, S. 8.

56 Ebd., Massenkeil, „Arnold Schmitz als Musikforscher“, S. 339 und Hans Joachim Marx, Art. „Schmitz, Franz Arnold“, in: *MGG2*, Personenteil 16, Kassel 2005, Sp. 1480–1482, hier S. 1482.

57 Mainz 1955. Vgl. die Angaben in *Arnold Schmitz*, hrsg. von Marx-Weber u. a., S. 344.

58 In: *Fs. Max Schneider zum 60. Geburtstag*, Halle/Salle 1935, S. 92–102.

59 Archiv der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, *Sitzung der geistes- und sozialwiss. Klasse. Protokolle von 1949 bis 31. Dez. 1969*, S. 49: 27.10.1950 vormittags.

60 Siehe unten (Kapitel I.7.).

Auffällig ist jedenfalls, dass Schmitz in Mainz keine Studien zur Musik der französischen Besatzungsnation durchführte, obwohl er dies ja im Bewerbungsschreiben in Aussicht gestellt hatte („Es würde mir große Freude bereiten, an der Pflege der geistigen Beziehung zu Frankreich in besonderer Weise mitarbeiten zu dürfen“). Stattdessen widmete er sich vor allem älteren Konstanten, wenn auch teilweise mit neuer methodischer Schwerpunktsetzung. Dies gilt auch für seine Aufsätze und Artikel dieser Zeit.

4. Lehre

Das Lehrangebot von Schmitz in Mainz deckt seinen Aufgaben entsprechend hingegen fast sämtliche Epochen der europäischen Musikgeschichte ab, vom Mittelalter bis zum späten 19. Jahrhundert.⁶¹ Nur ein einziges Mal, 1948/49, findet sich eine Lehrveranstaltung zur „Musik der Gegenwart“, ansonsten fehlt auch das frühe 20. Jahrhundert völlig. Damit liegt Schmitz deutlich unter der ohnehin geringen Quote von 5,4%, die ich im Vergleich des Anteils an Musik des 20. Jahrhunderts in Lehrveranstaltungstiteln aller deutschen Hochschulen in der frühen Nachkriegszeit (zwischen 1948/49 und 1955/56) ermittelt habe (2,6 %, wenn man nur die einst verfemte Musik betrachtet).⁶²

Neben den Epochenüberblicken sind es vor allem die großen Meister des 16. bis 19. Jahrhunderts, denen sich Schmitz wiederholt zuwandte: je sieben mal Bach und Mozart, sechsmal Beethoven, je dreimal Bruckner, Händel, Haydn und Wagner, zweimal Schütz und je einmal Brahms und Palestrina. Neben notationskundlichen und paläographischen Übungen bot Schmitz weiterhin zu wichtigen Gattungen einzelne Lehrveranstaltungen an, etwa zur klassischen Sonate (1947/48), zum vorklassischen Lied (1948/49), zum klassischen Streichquartett (1953/54, 1960), zu Choralbearbeitungen (1946/47 und 1956) und mehrfach zur Oper (1953, 1954, 1958).

In Schmitz' Lehrveranstaltungstiteln findet sich auch drei Mal ein Hinweis auf einen Frankreich-Schwerpunkt.⁶³ So heißt der zweite Teil seiner Barockvorlesung beim ersten Zyklus 1947/48 noch ausdrücklich „Musik des Barock (Deutschland und Frankreich)“ und der erste Teil seiner Vorlesung zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts noch „Musik der Romantik in Deutschland und Frankreich“ (1948). Die Zusätze „Deutschland und Frankreich“ sind wahrscheinlich Zugeständnisse an die Besatzungsmacht, die in den kommenden Semestern bei den gleichen Vorlesungen nicht mehr erschienen.⁶⁴ Allerdings bot Schmitz 1956/57 einmal ausdrücklich „Übungen zur französischen Musik des 18. Jahrhunderts“ an.

61 Quellen: *Die Musikforschung* 1 (1948) bis 8 (1955) und 11 (1958) bis 14 (1961), *Johannes Gutenberg-Universität in Mainz: Vorlesungsverzeichnisse* Wintersemester 1946/47 bis Sommersemester 1948 und Sommersemester 1956 bis Sommersemester 1958, *Gesellschaft für Musikforschung. Dritte Mitteilung*, Januar 1948, S. 11 ff. Laut den Teilnehmer- bzw. Anwesenheitslisten einzelner Lehrveranstaltungen im Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Mainz (fortan abgekürzt als AMIM), A 7, studierte etwa die Hälfte der jeweils ca. 20 Teilnehmer pro Lehrveranstaltung Schulmusik, die andere Hälfte Musikwissenschaft.

62 Jörg Rothkamm, „Die Rezeption der Neuen Musik in Musikwissenschaft und Musikschritfttum der frühen deutschen Nachkriegszeit“, in: *Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik. Interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der GfM. Mannheim 20.–21.1.2012*, hrsg. von Wolfgang Ahlgraben, Thomas Schipperges, Dörte Schmidt und Bernd Sponheuer (Druck in Vorbereitung).

63 Wenn man die Lehrveranstaltung zur burgundischen und niederländischen Schule (Sommersemester 47) nicht mitzählt.

64 Vgl. 1951/52, 1952, 1956/57, 1959/60 und 1952/53, 1957/58, 1960/61.

Vergleicht man nun diesen Befund mit dem Zeitraum, in dem Schmitz noch in Breslau gelehrt hat,⁶⁵ fällt auf, dass bei den Themen der Überblicksvorlesungen, aber auch bei den Lehrveranstaltungen zu einzelnen Komponisten und Gattungen erhebliche Kontinuitäten bestehen. Zwischen 1929 und 1939, also in einem vergleichbar langen Zeitraum wie in Mainz zwischen 1946 und 1961 hat Schmitz dort ebenfalls nur einmal eine Vorlesung zur neueren Musik abgehalten, und zwar auch ziemlich am Anfang seiner dortigen Zeit: „Musikgeschichte von Richard Wagner bis zur Gegenwart“ (1931).⁶⁶ Lehrveranstaltungen zur französischen Musik fehlten seinerzeit ganz.

5. Dissertationen und Habilitationsschriften

Kontinuitäten zur Vorkriegszeit und eine Nähe zu den Mainzer Lehrveranstaltungen lassen sich auch bei der Wahl der angeregten Themen für die insgesamt 14 Dissertationen sowie für die einzige Habilitationsschrift erkennen, die während Schmitz' aktiver Mainzer Zeit entstanden.⁶⁷ Überwiegend sind sie der Kirchenmusik gewidmet, vor allem des 17. bis 19. Jahrhunderts und hier schwerpunktmäßig der Kompositionslehre bzw. Musiktheorie und -ästhetik sowie der musikalischen Rhetorik.⁶⁸ Zwei Schriften betreffen Mozart und eine behandelt auch die gemäßigte Moderne innerhalb der Kirchenmusik: Franz Keßlers Dissertation zum neueren Orgelchoral bei Johann Nepomuk David, Hugo Distler und Ernst Pepping.⁶⁹

Kontinuitäten finden sich aber auch bei den Kandidaten selbst: Der erste Doktorand, Rudolf Walter, hatte bereits von 1938 bis 1943 an der Universität Breslau studiert.⁷⁰ Der zweite, Georg Toussaint, der seit Eröffnung der Universität als Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut wirkte, war ab 1936 schon Student an der philosophisch-theologischen Hochschule in Mainz gewesen.⁷¹ Und Günther Massenkeil – Nachfolger Toussaints zunächst als Hilfsassistent 1949–51 und 1952–54, dann als planmäßiger Wissenschaftlicher Assistent (seit 1954) – schließt den Kreis als einziger Habilitand sinnfällig in Schmitz' letztem Jahr als Institutsdirektor 1961.

Kontinuitäten finden sich aber auch bei den Mitgutachtern bzw. „Korreferenten“ zu den Dissertationen: Albert Wellek urteilte in den beiden ersten Verfahren alleine mit Schmitz und insgesamt am häufigsten (dreimal in den zehn zugänglichen Promotionsakten). Der ehemalige Breslauer Kollege, obwohl ja auch in Musikwissenschaft promoviert, begnügte sich stets mit wenigen Zeilen und bloßer Zustimmung zum Urteil von Schmitz. Beim

65 Quelle: *ZfMw* 12 (1930) bis 17 (1935) sowie *AfMf* 1 (1936) bis 4 (1939). Ein überregionales Verzeichnis für das Sommersemester 1944 existiert nicht.

66 Vgl. jedoch „Übungen zur Geschichte der Oper seit R. Wagner“ im Sommersemester 1938.

67 Die Titel lassen sich eruieren mittels *Forschungsbericht Geschichte*, hrsg. von der Pressestelle der Johannes Gutenberg-Universität in Verb. mit Hans Widmann (=Forschungsberichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2), Mainz 1974, S. 195–198 und UA Mainz, Altmagazin, Bstd. 13 (Promotions- und Habilitationsakten).

68 Darunter fallen die Arbeiten von Rudolf Walter, Georg Toussaint, Georg Paul Köllner, Günther Massenkeil (Diss.), Karlheinz Darenberg, Karl Heinz Holler, Richard Jakoby, Walter Schulten, Dieter Loskant, Theodor Heinrich Klein und Arno Mitschka.

69 Eberhard Thamm streift bei seiner quellenorientierten Untersuchung zum Vokalschaffen Humperdincks auch das frühe 20. Jahrhundert.

70 UA Mainz, Altmagazin, Bstd. 13/190.

71 Ebd., Bstd. 13/189. Schmitz schreibt in seinem Gutachten („Referat“) vom 22.6.1949, dass er die Dissertation im Rahmen seiner größeren Bach-Studie angeregt habe.

dritten zugänglichen Verfahren zog Schmitz einen zweiten Korreferenten dazu. Anschließend verzichtete Schmitz auf Wellek und holte dafür zehn andere Kollegen aus mindestens sieben verschiedenen Fächern hinzu – jeweils inhaltlich begründet und oft ausdrücklich um Stellungnahme zu bestimmten Aspekten aufgefordert. Darin kann man zugleich einen Hang zur interdisziplinären Wertschätzung und Vernetzung sehen,⁷² aber auch das Bestreben, im Zuge zunehmender übergreifender Aufgaben als Dekan und Rektor (siehe Kapitel I.6.) die verschiedenen Kräfte der Universität zu nutzen und in Beziehung zueinander zu setzen. Der Fächerkanon reicht hierbei von der katholischen Theologie über die Klassische und Romanische Philologie, die lateinische Rhetorik, die Anglistik und die Romanistik bis hin zur Neueren Geschichte. Freilich erntete Schmitz für seine diesbezüglichen Ansinnen auch einmal Kritik. Etwa als er die Höchstnote „summa cum laude“ für Karl Heinz Hollers Dissertation über Bononcini nur vergeben wollte, sobald er „die Sicherheit habe, dass auch der italienische Text in der Wiedergabe überall in Ordnung ist und keine bedenklichen Übersetzungsfehler unterlaufen sind“.⁷³ Der hinzugezogene Romanist Elwert verzichtete jedoch in seinem Korreferat auf die Prädikatvergabe mit dem Argument: „Ob die Zitate [...] wirklich fachgemäß richtig verstanden und entsprechend im deutschen Text richtig [...] wiedergegeben sind, kann nur der Musikhistoriker feststellen. [...] Die Verantwortung hierfür kann ich dem Herrn Referenten leider nicht abnehmen.“⁷⁴ Im Prüfungsprotokoll vom 23.7.1955 ist gleichwohl die Note „summa cum laude“ festgehalten⁷⁵ – der einzige Fall innerhalb der zehn zugänglichen (von 13 vorhandenen) Dissertationsakten und die einzige Dissertation, der Schmitz in seinen stets sehr freundlich gehaltenen Gutachten ausdrücklich „selbstständiges Forschen“ und „Gewicht“ beimaß.⁷⁶

Auffällig ist weiterhin, dass Schmitz in Mainz auch bei den Themen seiner Doktoranden kaum Studien zur Musik der französischen Besatzungsnation anfertigen ließ. Die einzige Ausnahme stellt Dieter Loskants Dissertation *Untersuchungen über die Oratorien Marc-Antoine Charpentier's* von 1957 dar, elf Jahre nach der Berufung.⁷⁷

6. Dekan und Rektor

Von Sommersemester 1949 bis Ende des Wintersemesters 1949/50 war Schmitz Dekan der Philosophischen Fakultät sowie in den akademischen Jahren 1953/54 und 1960/61 Rektor, außerdem vom Sommer 1954 bis fast zum Ende des Jahres Prorektor.⁷⁸ Auch wenn die Universität während der Rektoratsamtszeiten von Schmitz nur etwa 3.000 bzw. 6.000 Stu-

72 Unter den Korreferenten befand sich auch ein weiterer ehemaliger Breslauer Kollege, der Klassische Philologe Wilhelm Süß (vgl. die Aufstellung der aus Breslau übernommenen Professoren in *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 24).

73 UA Mainz, Altmagazin, Bstd. 13/164, Gutachten vom 4.6.1955.

74 Ebd., Korreferat vom 4.7.1955.

75 Ebd., Prüfungsprotokoll vom 23.7.1955.

76 Ebd., Gutachten vom 4.6.1955. Bei Karlheinz Darenbergs Dissertation über englische Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts hatte der Korreferent Horst Oppel zwar zunächst in seinem fünfseitigen Gutachten 1953 ebenfalls die Höchstnote vorgeschlagen, korrigierte dies jedoch nach Kenntnis des musikwissenschaftlichen Referates von Schmitz auf „magna cum laude“ (ebd., Bstd. 13/152).

77 Die von Schmitz betreuten Dissertationen der Breslauer Zeit widmeten sich hauptsächlich der schlesischen Musik (Massenkeil, „Arnold Schmitz als Musikforscher“, S. 338).

78 Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 42 f. und UA Mainz, Bstd. G. 131 S 64/59, Bl. 32, 50 und 56/1.

dierende hatte,⁷⁹ brachte dieses Amt eine hohe Verantwortung und Arbeitsbelastung mit sich. Die Wahl zeugt von einer außergewöhnlichen Wertschätzung im Kollegium. Diese verdankte sich wahrscheinlich auch seinen regelmäßigen öffentlichen und als „gratis“ im Vorlesungsverzeichnis angekündigten Vorlesungen⁸⁰ sowie öffentlicher Auftritte im Rahmen der weithin hoch geschätzten Konzerte des Collegium musicum (siehe Kapitel I.9.). So nutzte Schmitz auch seine Antrittsrede als Rektor 1953 für einen Vortrag über den Begriff des „Musicus poeticus in der Bachzeit“.⁸¹

Da Schmitz ohne eigenes hochschulpolitisches Programm antrat, wollte er zunächst die „in Angriff genommen[e]“ „Einigung zwischen Universität und staatlichen Behörden über ein neues Universitätsstatut“ vorantreiben und bestand „auf der akademischen Selbstverwaltung“.⁸² In einem Nachruf heißt es, dass Schmitz am „Wiederaufbau der Mainzer Universität entscheidend mitgewirkt“ habe;⁸³ „Während seiner ersten Amtszeit setzte 1953/54 eine umfangreiche Bautätigkeit ein, die ihren Höhepunkt in der Einweihung des Auditorium maximum und in der Errichtung des Mainzer Kollegs fand. In die zweite Amtsperiode [...] 1960/61 fielen die Fertigstellung des Hauses Recht und Wirtschaft und der Erwerb von Baugelände im westlichen Teil des Campus Universitatis.“

Aufschlussreich für Schmitz' politische Haltung in der frühen Nachkriegszeit ist der Grund für seinen vorzeitigen Rücktritt als Prorektor Anfang Dezember 1954. Die *Allgemeine Zeitung* meldete: „Professor Schmitz [ist] als Prorektor zurückgetreten [...] [,] weil die Universität Prof. Klumb einen Urlaub für eine Reise nach Moskau bewilligt hatte, die dieser, wie berichtet, auf Einladung der sowjetischen Akademie der Wissenschaften unternommen hat.“⁸⁴ Einen Reflex darauf kann man in einer Bemerkung in einem Brief von Schmitz als Vorsitzender der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung nur einen Monat später sehen. Bezogen auf eine Einladung an ihn zur Leipziger Bach-Tagung schrieb Schmitz an Friedrich Blume: „Allein für meine Person muss ich daran erinnern, dass ich nicht nur im ersten, sondern auch im letzten Weltkrieg Offizier war. Ich habe keine Lust, beim Betreten der Ostzone oder nachdem ich den Klängen Bach'scher Musik in Leipzig gelauscht habe, versehentlich eingesponnen zu werden.“⁸⁵

Andererseits nutzte Schmitz das Rektorat auch, um den von ihm vorangetriebenen „Auszug des Staatlichen Instituts für Musik“ aus dem Musikwissenschaftlichen Institut zum Vorteil für letzteres gereichen zu lassen. Der Brief seines Kollegen Laaff vom 19.12.1953 an ihn als Rektor mit der Warnung vor Prestigeverlust des Musikwissenschaftlichen Instituts, und der Bitte, „wenigstens das Wichtigste [an Instrumenten und Material] bewilligen zu

79 *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 25; vgl. ebd., S. 27. Demnach waren im Wintersemester 1954/55 2757 Studierende eingeschrieben, „kaum mehr als zum Zeitpunkt der Gründung“.

80 Z. B. „Anton Bruckner“ im Wintersemester 1946/47 oder „J. S. Bach“ im Sommersemester 1947 (*Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1946/47*, S. 29 und *Sommersemester 1947*, S. 46).

81 UA Mainz, [Best. G. 131] Presse S 11/35, Bl. 14 (*Allgemeine Zeitung* vom 16.12.1953).

82 Ebd., Bl. 16 (*Allgemeine Zeitung* vom 25./26.7.1953).

83 Ebd., Bl. 19 (*Allgemeine Zeitung* vom 6.11.1980).

84 Ebd., S 11/35, E 1576, Bl. 5 (*Allgemeine Zeitung* vom 5.12.1954).

85 Brief vom 12.1.1950 (AMIM, A 9), S. 2. Ich danke Klaus Pietschmann herzlich für seine große Hilfe bei der Recherche und die freundliche Genehmigung, aus den Mainzer Instituts-Archivalien zitieren zu dürfen.

wollen“, kann kaum ohne Rücksprache mit Schmitz geschrieben worden sein.⁸⁶ Es ging hierbei immerhin um 28.700 DM – 1953 eine gewaltige Summe für ein kleines Institut, die vom Kurator jedoch für angemessen befunden wurde.⁸⁷ Auch für ein Wohnungsgesuch des Musikpsychologen Albert Wellek setzte sich Schmitz 1954 gegenüber dem Kurator mit dem Hinweis ein, dass „die gesamte Universität sich die größte Mühe geben“ würde, im Falle eines auswärtigen Rufes „einen so angesehenen Gelehrten bei uns zu behalten“.⁸⁸

Über seine zweite Amtszeit als Rektor (1960/61) schreibt Günther Massenkeil, dass Schmitz seit Bonner Zeiten das „Verständnis vom Wesen eines Professors im Sinne der alten Universitas literarum“ als „Vertreter eines eigenen Standes“ gehabt hätte. Schmitz habe deshalb darunter gelitten, dass die Universität in den 1960er Jahren „weithin von Gruppeninteressen bestimmt“ gewesen sei und es sei ihm gegeben gewesen, „diesen Prozeß etwas aufzuhalten – [...] aber nicht, ihn zu verhindern“.⁸⁹

7. Mitglied der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Zum „Verständnis vom Wesen eines Professors im Sinne der alten Universitas literarum“ passt auch Schmitz' Mitgliedschaft in der 1949 neu gegründeten Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Die Mainzer Akademie stand in der Tradition der Preußischen Akademie der Wissenschaften und beherbergte später auch die Geschäftsstelle aller westdeutschen Wissenschaftsakademien.⁹⁰ Gründungsmitglied war Wilibald Gurlitt (Freiburg), der noch im Gründungsjahr vorschlug, dass Schmitz als korrespondierendes Mitglied der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse gewählt werden soll, was auch ohne Gegenstimmen geschah.⁹¹ Gemeinsam mit dem Generalsekretär Helmuth Scheel und dem weiteren korrespondierenden Mitglied Charles von den Borren (Universität Brüssel) bildeten sie die sogleich eingerichtete „Kommission für Musikwissenschaft“ unter Lei-

86 UA Mainz, Bstd. 45/209, 1950–73, e) *Musikwissenschaftliches Institut (IDN 10 016)*, Az. 250–30, 1952–1972.

87 Brief des Kurators an den Rektor vom 18.1.1954 (ebd.). Vgl. auch den Ordner *Korrespondenz. Verlage, Buchhandlungen, Antiquariate, Sonst. Firmen. [1953–] 31.8.1957* (AMIM, ohne Signatur), aus dem u. a. hervorgeht, dass das Institut 1956 eine Zuweisungsverfügung in Höhe von 7.500 DM für einen Tonstudioankauf erhielt (Kurator der Universität an Schmitz, 6.1.1956).

88 Arnold Schmitz an Kurator Fritz Eichholz, 9.6.1954, zit. n. Jürgen Siggemann, „Fritz Eichholz (1902–1994). Der erste Kanzler der Johannes Gutenberg-Universität“, in: *Ut omnes unum sint (Teil 2). Gründungspersonlichkeiten der Johannes Gutenberg-Universität*, hrsg. von Michael Kißener und Helmut Mathy, Stuttgart 2006, S. 89–114, hier S. 111.

89 Massenkeil, „Arnold Schmitz als Musikforscher“, S. 337.

90 *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. 1949–1989*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1989, S. 10. Vgl. auch „Chronikalisches und Erinnerungtes aus den Anfangsjahren der Akademie der Wissenschaften und der Literatur“, in: *Der schwierige Neubeginn – Vier deutsche Dichter 1949*, hrsg. von Petra Plättner, Mainz/Stuttgart 2009 (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jg. 2009, H. 4), S. 66–79.

91 *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrbuch 1950*, Wiesbaden o. J., S. 13–16 und 28. Demnach wurde Schmitz noch vor Charles van den Borren berufen. Siehe auch Archiv der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (AdWL), *Sitzung der geistes- und sozialwiss. Klasse. Protokolle von 1949 bis 31. Dez. 1969*, S. 13, Protokoll vom 15.10.1949, vormittags, S. 3: „10. Herr Gurlitt verliest den von ihm und den HH. Eckert und Scheel unterzeichneten Antrag auf Wahl des Professors Dr. Arnold Schmitz zum korrespondierenden Mitglied für das Fach Musikwissenschaft. Die Abstimmung ergibt 11 Stimmen für die Wahl [von 11]“. Ich danke Gabriele Buschmeier von der AdWL herzlich für ihre Hilfe bei meinen Recherchen und die freundliche Genehmigung zum Abdruck.

tion von Gurlitt. Schmitz nutzte seine Mitgliedschaft zunächst, sein projektiertes Buch *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* als Band 1 der Reihe „Neue Studien zur Musikwissenschaft“ herauszubringen.⁹²

1951 gelang es der Kommission dann, 3.500 DM des Ministeriums für gesamtdeutsche Fragen für die schon erwähnte Sammlung und Herausgabe schlesischer Volkslieder zu verwenden.⁹³ Gerhard Strecke, der das Projekt durchführte, war ein langjähriger Weggefährte von Schmitz aus Breslau, für den er sich auch noch anderweitig einsetzte.⁹⁴ 1952 hielt Schmitz einen Vortrag für die Akademie zum Thema „Grundlagen des oratorischen Stils in der Musik des 16. Jahrhunderts“.⁹⁵ Dieser Vortrag verwies bereits auf seine Edition *Oberitalienischer Figuralpassionen*, die dann erneut eine weitere Schriftenreihe der Akademie eröffnete: die *Musikalischen Denkmäler*.⁹⁶ Als Begründung für den Antrag auf Druckkostenzuschuss schrieb der Generalsekretär der Akademie an die DFG: „Da die Arbeit nicht nur auf die Quellenpublikation Wert legt, sondern ebenso sehr auf die Untersuchung, die den Rahmen einer üblichen Einleitung übersteigt, erscheint sie am besten als Akademie-Veröffentlichung.“⁹⁷

1954, als der Band bereits als „im Erscheinen“ angekündigt wurde,⁹⁸ wurde Schmitz zum ordentlichen Mitglied der Akademie gewählt, wiederum ohne Gegenstimmen. Im selben Jahr war er involviert in die Diskussion über den von der DFG nur anteilig finanzierten Druckkostenzuschuss für Band 2 der Reihe.⁹⁹ Die Differenz übernahm, wie schon bei Band 1, die 1953 gegründete Musikgeschichtliche Kommission unter Vorsitz von Friedrich Blume.¹⁰⁰ Beide Akademie-Reihen erschienen im Verlag Schott in Mainz in enger Absprache mit Ernst Laaff. 1956, also nach seiner ersten Amtszeit als Rektor der Mainzer Universität, stellte sich Schmitz sogar zur Wahl als Vizepräsident der Akademie. Er erhielt jedoch nur zwei von 21 Stimmen.¹⁰¹

92 Leider enthält AdWL, Best. 31.296.1.2.3., *Neue Studien zur Musikwissenschaft. Bände I., Schmitz, 1950. II, Jammers, 1954. III. Eggebrecht, 1970* Korrespondenz nur zu III. aus dem Jahr 1970.

93 Akademie der Wissenschaften und der Literatur: *Jahrbuch 1951*, Wiesbaden o. J., S. 92 und AdWL, *Sitzung der geistes- und sozialwiss. Klasse. Protokolle von 1949 bis 31. Dez. 1969*, Protokoll vom 4.8.1951, S. 78. Dies war im Vergleich zum Jahresgesamtetat der Musikwissenschaft in der Akademie (1952: 280 DM; ebd., Protokoll vom 7.3.1952, S. 82) eine große Summe.

94 Vgl. auch Arnold Schmitz, Art. „Strecke, Gerhard“, in: *MGG* 12, 1965, Sp. 1514 f. und 16, 1979, Sp. 1777 sowie ders., „Gerhard Strecke. Zu seinem 70. Geburtstag“, in: *Schlesien* 5 (1960), S. 225–229 laut Arnold Schmitz, hrsg. von Marx-Weber u. a., S. 345 sowie die im AMIM aufbewahrten Dokumente (u. a. A7). *Lieder der Schlesier* war 1952 fertiggestellt (vgl. *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrbuch 1952*, Wiesbaden o. J., S. 82) und erschien 1953.

95 Am 24.4. (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrbuch 1953*, Wiesbaden o. J., S. 103 f.).

96 AdWL, Best. 31.293.1., *Musikalische Denkmäler Bd. I, A. Schmitz „Oberitalienische Figuralpassionen“ 1955*.

97 Generalsekretär an Deutsche Forschungsgemeinschaft, 19.3.1953 (ebd., Bl. 10).

98 *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrbuch 1954*, Wiesbaden o. J., S. 89 und AdWL, *Sitzung der geistes- und sozialwiss. Klasse. Protokolle von 1949 bis 31. Dez. 1969*, Protokoll vom 5.3.1954, S. 117.

99 Ebd., Protokoll vom 29.4.1954, S. 124. Vgl. Direktor an Gurlitt, 7.2.1955, AdWL, Best. 31.293.2., *Musikalische Denkmäler Bd. II, W. Rehm „Die Chansons von Gilles Binchois“ 1957*, Bl. 89.

100 Gurlitt an den Direktor, 9.2.1955 und 15.4.1955, ebd., Bl. 90 und 96.

101 AdWL, Best. 1.31.100, *Verhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. 1.1.1949–31.12.1969*, S. 80: 2.3.1956.

Freilich ging aus der engen Zusammenarbeit mit Gurlitt in der Akademie¹⁰² eine weitere ehrenvolle und einflussreiche Tätigkeit hervor: die Aufnahme in das Herausgebergremium der Zeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft*, die Schmitz bis zu seinem Todesjahr 1980 innehatte. 1963, zum 70. Geburtstag von Schmitz, erschien eine ihm gewidmete Doppelnummer der Zeitschrift mit Beiträgen seiner Schüler und Freunde.¹⁰³ Ein Jahr später übernahm Schmitz auch den Vorsitz der „Kommission für Musikwissenschaft“ der Akademie.¹⁰⁴ Und bereits 1957 war Schmitz zum korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien gewählt worden.¹⁰⁵

8. Verhältnis zur Neuen Musik

Vor dem Hintergrund der thematischen, historischen und methodischen Vielfalt seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit fällt auf, dass Schmitz offenbar ein gespaltenes Verhältnis zur Musik des 20. Jahrhunderts, jedenfalls zur Neuen Musik hatte. Wie bereits dargestellt, endeten seine Musikgeschichtsvorlesungen in der Regel im 19. Jahrhundert.¹⁰⁶ Auch der Blick in die mündlichen Prüfungsprotokolle der Mainzer Doktoranden zeigt, dass Schmitz zwar die gesamte Musikgeschichte von ihren Anfängen bis an das Ende des 19. Jahrhunderts prüfte, dies aber nur in einem einzigen Fall einmal bis zu Debussy ausweitete.¹⁰⁷ Im Umfeld der Habilitation hatte Schmitz 1920 noch über ein Werk des Dirigenten Otto Klemperer geschrieben, bei dem er kurze Zeit Assistent war, und 1922 das erste, tonale Streichquartett op. 7 von Arnold Schönberg aus dem Jahr 1905 positiv rezensiert.¹⁰⁸ In der Breslauer Zeit, aber auch in Mainz hat sich Schmitz als Forscher jedoch kaum der neueren Musik gewidmet. Die einzige Ausnahme bilden Texte zu den beiden mit Schmitz befreundeten Breslauer Komponisten Gerhard Strecke (1890–1968) und Paul Blaschke (1885–1969), die überwiegend tonal komponierten.¹⁰⁹

102 Vgl. auch die umfangreiche Korrespondenz zwischen Schmitz und Wilibald Gurlitt im AMIM, A4, u. a. vom 15.6.1950 bezüglich eines Wechsels des Präsidenten der GfM.

103 *AfMw* 1963, H. 3/4. Es wirkten mit: Hans Heinrich Eggebrecht, Hellmut Federhofer, Fritz Feldmann, Karl Gustav Fellerer, Kurt v. Fischer, Adam Gottron, Ewald Jammers, Georg Paul Köllner, Ernst Laaff, Günther Massenkeil, Leo Schrade, Georg Toussaint, Albert Wellek. Eine ausdrückliche Widmung dieser Festgabe fehlt jedoch.

104 *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrbuch 1964*, Wiesbaden o. J. laut freundlicher Auskunft von Gabriele Buschmeier.

105 Ruth Baron, „Mainzer Professoren. Prof. Dr. Arnold Schmitz“, in: *Staats-Zeitung* 1960, Nr. 31, S. 3 (UA Mainz, Presse S 11/35, E 1576, Bl. 18).

106 Siehe oben (Kapitel I.4.).

107 Bei Rudolf Walter 1949, der seine Dissertation über Regers Choralvorspiele geschrieben hatte (UA Mainz, Altmagazin, Bst. 13/190). Es wurden die Prüfungsprotokolle der zehn zugänglichen Akten ausgewertet (s. o.).

108 Arnold Schmitz, „Rheinische Musikfeste. I. Kammermusikfest des Beethoven-Hauses Bonn“, in: *Die Westmark. Rheinische Monatsschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur* 2 (1922), S. 493–496, hier S. 495. Vgl. auch ders., „Eine neue Messe“, in: *Hochland* 1 (1919/20), S. 99–104 (laut *Arnold Schmitz*, hrsg. von Marx-Weber u. a., S. 342) und die Auffassung von Schmitz' Kompositionslehrer Hugo Kaun (1863–1932), der Reger und Pfitzner nahestand, Schönberg hingegen ablehnte. Vgl. auch Hartmut Hein, Art. „Kaun, (Wilhelm Ludwig) Hugo“, in: *MGG2*, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 1560–62, hier 1561: „überzeugte Fortführung ‚romantischer‘ Tradition im Widerspruch zum Geschichtsdenken der ‚Neuen Musik‘ schon der 1920er Jahre“.

109 Über den ehemaligen Domkapellmeister von Breslau, Blaschke, schrieb Schmitz eine Laudatio (1960) sowie den *MGG*-Artikel (1973); siehe *Arnold Schmitz*, hrsg. von Marx-Weber u. a., S. 341–346. Vgl.

Zwar war es in der frühen Nachkriegszeit in der akademischen Musikwissenschaft noch weit verbreitet, die avancierte Neue Musik aus dem Forschungs-, Lehr- und Prüfungsprogramm in Westdeutschland weitgehend auszuklammern. Allerdings prüften etwa der aus Königsberg nach Marburg berufene Hans Engel und der von Leipzig nach Hamburg gewechselte Heinrich Husmann seinerzeit auch zu Mahler und Strauss (*Elektra*), letzterer gar zur Dodekaphonie und zur Bitonalität.¹¹⁰ Die Titel der Lehrveranstaltungen des 1949 als außerordentlicher, 1953 als ordentlicher Professor an die TU Berlin berufenen Hans Heinz Stuckenschmidt lesen sich gar wie eine Enzyklopädie der Neuen Musik.¹¹¹ Schmitz' geringes Interesse an Neuer Musik verwundert aber vor allem, weil in seinem unmittelbaren Umfeld allerbeste Gelegenheiten zu einer vertieften Auseinandersetzung bestanden hätten. Mit Schott war das „wichtigste Musikverlagshaus in der französischen Zone“,¹¹² das sich aller Spielarten der Neuen Musik verschrieben hatte, in Mainz vor Ort, und durch den Lektor Laaff bestand sogar ein direkter Kontakt. Zudem hat die französische Militärregierung versucht, die Neue Musik, vor allem diejenige Frankreichs, besonders zu fördern.¹¹³ Nicht zuletzt gab es im nahen Darmstadt seit 1946 die von Wolfgang Steinecke gegründeten „Ferienkurse für Neue Musik“ mit einem regen Vortragsprogramm, an dem sich in den Anfangsjahren sogar Blume und Gurlitt beteiligten – nicht aber Schmitz.¹¹⁴ Auch lehnte er die an ihn ergangene Einladung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung von 1949 ab, auf der Tagung „Jugend und Neue Musik“ einen Vortrag zu übernehmen.¹¹⁵ Keine Antwort findet sich weiterhin auf die Einladung zu den Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst 1950.¹¹⁶ Nicht zuletzt an der Wahl Ernst Laaffs als Leiter

auch den Brief von Schmitz an Blaschke vom 27.9.1947, AMIM, A4, in dem er seinen Duzfreund mit „Carissimo“ anredet und erwähnt, dass er ihn für eine Professur an der Musikhochschule Freiburg empfohlen habe.

- 110 UA Marburg, 307d/3210, *Promotionsakten des Heinz Ramge aus Bielefeld*, Examen rigorosum Musikwissenschaft, 6.7.1966; StA Hamburg, Az 1145, *Akte betr. Promotion Helmut Storzjohann*, Mündliche Prüfung Musikwissenschaft, 26.6.1953.
- 111 „Debussy, Reger, Mahler“, „Arnold Schönberg“, „Paul Hindemith“, „Alban Berg“, „Arthur Honegger“, „Olivier Messiaen“, „Benjamin Britten“, „Maurice Ravel“, „Alexander Skrjabin“, „Anton von Webern“ und „Igor Stravinsky“ allein zwischen 1949/50 und 1955/56 laut Angaben in der *Mf*.
- 112 Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50*, Tübingen 2010, S. 137.
- 113 Zwar war das Aufführungsmaterial für zeitgenössische Werke aufgrund von Papierknappheit zwischen 1947 und 1949 rar, doch existierte die Interalliierte Musikbibliothek Berlin, deren französischer Teil 1948 in das „Bureau des Spectacles et de la Musique“ Baden-Baden transferiert wurde (ebd., S. 137–139, 218 und 220 f.).
- 114 Vgl. die Chronik in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Bd. 2, Freiburg 1997, S. 513–638 sowie die Korrespondenz zwischen Steinecke und Blume bzw. Steinecke und Gurlitt, die im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt aufbewahrt wird.
- 115 Weitemeyer (Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Sitz Bayreuth) an Schmitz, 13.5.1949, Schmitz an Weitemeyer, 23.5.1949, AMIM, A9. Dabei war Schmitz ein reger Vortragsreisender, der Einladungen in der Regel nicht ausschlug und gern bis nach Rom oder Utrecht reiste, selbst wenn dies schwierig zu realisieren war. Vgl. etwa seine Teilnahme am Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Rom 1950 (ohne ein Referat zu übernehmen) oder am Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht 1952 („Liste des participants au Congrès d'utrecht (3–7 juillet 1952)“ und Schmitz an Igino Anglès, 22.12.1949 und 5.5.1950, ebd., A4 und A9). Schmitz erwarb jedoch die Mitgliedschaft des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung.
- 116 Kulturamt Donaueschingen an Schmitz, 5.7.1949, ebd., A4.

der Collegia Musica mag man erkennen, dass Schmitz – wenn überhaupt – eher der gemäßigten Moderne zugetan war (siehe Kapitel I.9.).

Allerdings ließ er die Zeitschrift *Stimmen* seit Erscheinen 1948 für die Institutsbibliothek abonnieren,¹¹⁷ obwohl Stuckenschmidt einer der beiden Herausgeber war, gegen dessen Berufung Schmitz als Leiter der Hochschulkommission Politik zu machen versuchte (Kapitel II.1.). Außerdem bemühte sich Schmitz offenbar bereits 1947 und 1948, Paul Hindemith die Ehrendoktorwürde der Universität Mainz zu verleihen und sprach sich diesbezüglich sogar näher mit Helmuth Osthoff ab, um zu vermeiden, dass Frankfurt ähnliches plante.¹¹⁸ Dennoch tat Schmitz die Atonalität in seinem Gutachten zur einzigen Dissertation, die unter ihm primär über Musik des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde, als „modernes Schlagwort“ ab.¹¹⁹ Nicht zuletzt daran mag man erkennen, dass Schmitz in Mainz ein ambivalentes Verhältnis zur (atonalen) Neuen Musik hatte und sich diesbezüglich der Position von Laaff und Wellek angenähert zu haben schien. Auch Laaff bezeichnete in seinem Teil des gemeinsam mit Wellek verfassten *MGG*-Artikels „Atonalität“ 1950 als „Schlagwort“.¹²⁰

9. Ernst Laaff

Ernst Laaff (1903–1987) war 1931 mit einer Arbeit über Schuberts Sinfonien in Berlin promoviert worden und hatte künstlerische Erfahrungen u. a. als Assistent von Carl Schuricht gesammelt.¹²¹ Nach einer Tätigkeit als Lehrer arbeitete er ab 1935 in der Schriftleitung der *Deutschen Musikzeitung*. In dieser Zeitung pries er in einem Artikel über „Die musikalische Förderung der Jugend“ die Musikerziehung der Hitlerjugend für „ihre umfassende Arbeit“ „als einheitliche Organisation der gesamten deutschen Jugend“.¹²² Von 1938 bis 1956 übernahm Laaff die Leitung der Zeitschriftenabteilung bei Schott in Mainz.¹²³ Dessen Zeitschrift *Melos* war mit Erscheinen 1920 ganz der Neuen Musik gewidmet gewesen. Nach der Hindemith-Krise 1934 wurde sie unter den Titel *Neues Musikblatt (Melos – Neue Folge)* weiter von Heinrich Strobel geleitet.¹²⁴ Da Strobel nach der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ 1938 zur Emigration gezwungen wurde, leitete Laaff die Zeitschrift bis 1943

117 Vertrieb „Stimmen“/Kommissionsbuchhandlung Biblos an Schmitz, 26.4.1948; Musikwissenschaftliches Institut (Schmitz) an Kommissionsbuchhandlung Biblos, 8.5.1948; AMIM, A4.

118 Schmitz an Osthoff, 5.5.1948, ebd., A9. Hindemith erhielt 1950 die Ehrendoktorwürde der Freien Universität Berlin.

119 UA Mainz, Bstd. 13/167, Arnold Schmitz, „Gutachten über die Dissertation von Franz Keßler“, 20.10.1949, unpag. S. 2.

120 Ernst Laaff und Albert Wellek, Art. „Atonalität“, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 760–766, hier Sp. 760: „Atonalität ist mehr Schlagwort als musiktheoretischer Begriff.“

121 Albert Rodemann, „Zum Geburtstag Ernst Laaffs. Grußworte an einen Fünfzigjährigen“, in: *Allgemeine Zeitung* 4.11.1953 (UA Mainz, Presse S 11/12 E 595, Bl. 4).

122 In: *Deutsche Musik-Zeitung* XXXVIII/11, 25.9.1937, S. 88f., zit. n. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, S. 5881.

123 Ernst Laaff, Art. „Laaff, Ernst“, in: *MGG* 8, 1960, Sp. 1. Laut Rodemann, „Zum Geburtstag Ernst Laaffs“ war Laaff auch „Verlagsprokurist und Verlagslektor“, laut *Gesellschaft für Musikforschung. Zweite Mitteilung*, August 1947, S. 44 „Verlagsdirektor“, laut Stephan Schulze, „Wo ist die Zeitschrift ‚Melos‘ geblieben?“, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), H. 18, S. 85–98, hier S. 94 „Geschäftsführer“ des Schott-Verlags. Eine Personalakte von Laaff fand sich nicht im UA Mainz.

124 Vgl. Sophie Fetthauer, *Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil*, Hamburg ²2007, S. 271, wonach Strobel erst 1933 eingesetzt wurde anstelle von Hans Mersmann.

allein, zuletzt zwangsvereinigt mit allen Musikblättern als *Musik im Kriege* 1943/44. Auch wenn Schott nicht zu den Verlagen gehörte, die sich dem NS-Regime andienten, kann man Laaff hier „Opportunismus“ und „Mitläufertum“ vorwerfen.¹²⁵ Schließlich gründete Laaff 1948 die Zeitschrift *Das Musikleben*, die bis 1955 in acht Jahrgängen vor allem der gemäßigten Moderne Raum bot, nachdem Strobel 1946 *Melos* ausdrücklich als „Zeitschrift für Neue Musik“ (so der Untertitel) im alten Sinn wieder übernommen hatte.¹²⁶

Auch als Leiter der Collegia musica an der Universität Mainz förderte Laaff im Bereich der neueren Musik Komponisten, die bereits zur Zeit des Nationalsozialismus opportun waren. Es handelte sich dabei zumeist um Werke, die der Schott-Verlag herausbrachte, der sich laut Laaff „von jeher in erster Linie [...] für das zeitgenössische Schaffen eingesetzt“ habe.¹²⁷ Seit 1946 leitete Laaff die von ihm „im Auftrag von [...] Schmitz“¹²⁸ gegründeten Instrumental- und Vokalensembles der Universität zunächst im Lehrauftrag, wobei diese Tätigkeit im Vorlesungsverzeichnis bis 1948/49 dem „Seminar für künstlerische Erziehung“ zugeordnet war.¹²⁹ 1948 bis 1972 wirkte Laaff dann als Leiter des von ihm gegründeten „Staatlichen Instituts für Musik, Abteilung Schulmusik“, das man 1971 zum „Fachbereich Musikerziehung“ der Universität umbenannte.¹³⁰ 1949 wurde Laaff auf Vorschlag von Schmitz zum Honorarprofessor ernannt.

Unter den von Laaff in den 1940er und 50er Jahren aufgeführten Komponisten befanden sich auf der einen Seite die im nationalsozialistischen Regime gespielten Carl Orff, Werner Egk, Heinrich Kaminski und Hermann Reutter.¹³¹ Auf der anderen Seite brachte Laaff auch traditionsbezogene Werke der teilweise im NS-Staat kritisch rezipierten Béla

125 Schulze, „Wo ist die Zeitschrift ‚Melos‘ geblieben?“, S. 95.

126 Vgl. den Bestand der Mainzer Wissenschaftlichen Stadtbibliothek, welche regelmäßig Pflichtabgabexemplare von Schott erhält. *Das Musikleben* widmete sich laut *Melos* 15 (1947), S. 401 der „ältere[n] Musik in Werk und Wiedergabe“. Gleich im ersten Jahrgang finden sich allerdings auch Texte zu Berg und Krenek.

127 Ernst Laaff, „Der Verlag Schott in Mainz“, in: *Gesellschaft für Musikforschung. Zweite Mitteilung*, August 1947, S. 42 f., hier S. 43.

128 „Akzente im Musikleben und Impulse für den Nachwuchs. Professor Ernst Laaff mit akademischer Trauerfeier gewürdigt“, in: *Allgemeine Zeitung* 10.6.1988 (UA Mainz, Presse S 11/12 E 595, Bl. 3).

129 *Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorlesungsverzeichnis Sommersemester 1948*, S. 39 und *Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1948/49*, S. 44. (Universitätsarchiv Mainz, Altmagazin, ohne Signatur).

130 „Vom ‚Lehrfach‘ zur Hochschule“, in: *UniSono. Hochschule für Musik Mainz*, hrsg. von der Hochschule für Musik Mainz (Kristina Pfarr, Redaktion), Mainz [2008], S. 6 f., hier S. 6. Das Institut wurde demnach 1950 in „Staatliches Institut für Musik“, 1961 in „Staatliches Hochschulinstitut für Musik“ umbenannt. Die erste Bezeichnung findet sich auch im Programm „Neuere Klaviermusik“ 26.6.1953 (*Collegium Musicum. Programme. Kritiken. 1953 [–1962]*, AMIM, ohne Signatur). Vgl. aber auch die Angaben in der Anzeige des Todes von Laaff durch die Johannes Gutenberg-Universität Mainz, in: *Allgemeine Zeitung* 17.9.1987, UA Mainz, Presse S 11/12 E 595, ebd., Bl. 2 („Hochschulinstitut für Musik“) und bei Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 38.

131 Das Programm der „Serenade zur Einweihung des wiederhergestellten und neu gestalteten ‚Weihergartens‘“ vom 13.6.[1955] enthält Werke von Paul Hindemith, Heinrich Kaminski, Carl Orff und Hermann Reutter (*Collegium Musicum. Programme. Kritiken. 1953 [–1962]*, AMIM, ohne Signatur).

Bartók, Paul Hindemith und Igor Stravinskij¹³² – freilich ebenfalls Komponisten, die von Schott verlegt wurden.¹³³

Interessant ist nun, dass Laaff im Gegensatz dazu als Lehrender innerhalb der Musikwissenschaft, wo er Lehrveranstaltungen etwa zur Mensuralnotation, zu Schubert und zur Kammermusik der Klassik übernahm, unter Schmitz nur drei (von insgesamt 30) Lehrveranstaltungen zur Neuen Musik anbot.¹³⁴ Er publizierte allerdings zwei zentrale Beiträge für die *MGG*: Neben dem schon erwähnten Artikel „Atonalität“ auch den Abschnitt „Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ im Artikel „Deutschland“. Es ist naheliegend, dass die Auswahl der mit den Collegia in Mainz aufgeführten Werke auch von ganz pragmatischen Gesichtspunkten bestimmt gewesen war. Für die *MGG*-Artikel dürfte es aber – abgesehen von der Haltung des Herausgebers Blume zur Neuen Musik¹³⁵ – keine inhaltlichen Vorgaben gegeben haben. Im Artikel „Atonalität“ schrieb Laaff bereits 1949: „Wie weit sich dieses Kompos.-Prinzip durchsetzen und auf die Dauer behaupten wird, bleibt abzuwarten.“¹³⁶ Und im „Deutschland“-Artikel 1954 wurde er dann noch deutlicher: „Vergleicht man die Gegenwart mit früheren Stilwandlungen, die sich, trotz des Überschneidens, meist innerhalb eines halben Jh. zu reifen Leistungen durchrangen, dann dürfte es vorerst richtiger sein, in der Neuen Musik nicht vorschnell eine mg. Epoche zu sehen oder konstruieren zu wollen, mag unsere sensationslüsterne Zeit auch derartige Ambitionen haben.“¹³⁷

132 Das Programm „Alte und neue Musik“ vom 19.7.1955 (ebd.) enthält Werke u. a. von Igor Stravinskij, Paul Hindemith und Orff. Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 39 schreibt, dass Laaff auch eine Uraufführung von Henze dirigiert habe. Vgl. aber den „Überblick über die aufgeführten Werke“, in: [Günther Massenkeil], *20 Jahre Collegium musicum der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz*, [Mainz 1966], S. 12–29, wonach kein Werk Henzes auf dem Programm stand. Von Bartók, Schönberg und Stravinskij spielte Laaff demnach vor allem tonale Volksliedbearbeitungen, von Hindemith das *Schulwerk* op. 44 und die „Sing- und Spielmusik“ über *Ein Jäger aus Kurpfalz* op. 45/3. Die avanciertesten Werke im Repertoire waren leicht fassliche dodekaphone Stücke von Schönberg (für gemischten Chor op. 27 Nr. 1 und 2) und von Wolfgang Fortner (6 Madrigale). Man kann also nicht davon sprechen, dass „für neue Musik repräsentative Stücke“ (ebd., S. 4) gespielt wurden. Da sich die Collegia vor allem aus Schulmusikstudierenden rekrutierten, scheiden allein spieltechnische Gründe für die Wahl des Repertoires aus. Vielmehr scheinen auch Publikumswünsche berücksichtigt worden zu sein, so in Form einer Umfrage im Programmzettel zum Konzert „Neue Musik“ vom 17.7.1947, u. a. mit der Frage „Welche Werke sagen Ihnen nicht zu?“.

133 Unter den seltenen Uraufführungen mit dem Collegium Musicum war auch das Concertino für Flöte und Streichorchester von Werner Fusan, eine „allen zugängliche dodekaphone Spielmusik“ („Das Collegium musicum konzertierte. Erstaufführung eines Werkes von Werner Fusan“, in: *Allgemeine Zeitung* 14.5.1958 (UA Mainz, Presse S 11/22 E 595, Bl. 16)). Fusan wirkte zugleich als Tonsatzlehrer am Institut für Musik (Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 39).

134 Im Sommersemester 1952 und Wintersemester 1955/56 (jeweils „Neue Musik“) sowie im Wintersemester 1959/60 („Die Musik in Deutschland in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts“). Durchgesehen wurden die Vorlesungsverzeichnisse der Universität Mainz vom Wintersemester 1946/47 bis zum Sommersemester 1961 (Universitätsarchiv und Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts).

135 Vgl. Friedrich Blume, *Was ist Musik? Ein Vortrag [1958]* (=Musikalische Zeitfragen 5), Kassel und Basel 1960 und Rothkamm, „Die Rezeption der Neuen Musik in Musikwissenschaft und Musikschritftum der frühen deutschen Nachkriegszeit“.

136 Laaff und Wellek, „Atonalität“, hier Sp. 762 f.

137 Ernst Laaff, Art. „Deutschland. F. Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“, in: *MGG* 3 (1954), Sp. 344–358, hier Sp. 358.

10. Albert Wellek

Der größte Skeptiker Neuer Musik, der im Mainzer Institut der frühen Nachkriegszeit lehrte, war Albert Wellek (1904–1972). 1950 hatte er in seinem Teil des Artikels „Atonalität“ in der *MGG* geschrieben: „[...] die ‚atonale‘ Musik beruht auf einer psychisch wie ästhetisch völlig undurchführbaren, illusorischen Konstruktion auf dem Papiere.“¹³⁸

Wellek wurde nach musikpraktischen Studien am Prager Staatskonservatorium in Wien mit einer musikpsychologischen Arbeit promoviert,¹³⁹ bevor er sich in Leipzig der Psychologie zuwandte und sich 1938 mit einer Schrift über die *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke* habilitierte. Laut Pamela Potter bediente sich Wellek „der Methoden der experimentellen Psychologie, um regionale Differenzen zu erkennen mit dem Ziel, sie zu klassifizieren und als unterschiedliche Manifestationen des deutschen Musiktalents zu interpretieren“.¹⁴⁰ Im Ergebnis zeige der Norden ein „lineares“ und der Süden ein „polares“ Muster von Musikwahrnehmung, weshalb nordische Komponisten eher kontrapunktisch komponierten, südliche hingegen homophon.¹⁴¹ Nicht nur Wellek selbst schlug vor, dass diese Ergebnisse „durch Rassenkriterien weiter verfeinert werden könnten“,¹⁴² sondern auch eine Rezension von 1940 sprach von einem „Kampf Nord gegen Süd“ der „abendländischen Musikgeschichte“.¹⁴³ Bereits in Welleks Tübinger Vortrag von 1934 „Zur Typologie der Musikbegabung der deutschen Stämme“ wird „die Anwendung genetisch-völkischer Modelle auf Musik und Musikgeschichte deutlich“.¹⁴⁴

Wellek wurde Anfang der 1940er Jahre als Wehrmachts- bzw. Heerespsychologe eingesetzt.¹⁴⁵ Nach einem kurzen Intermezzo in Halle war Wellek dann von 1943 an Professor für Psychologie und Pädagogik an der Universität Breslau. Wie Schmitz wurde er bereits 1946 an die Universität Mainz berufen, als Ordinarius für Psychologie und Direktor des Psychologischen Instituts. Bärbel Baumann u. a. machten bereits auf ein Durchsetzen Breslauer Hochschullehrer „in den benachbarten Disziplinen Anthropologie, Psychologie und Soziologie“ aufmerksam, „die sich in ihren erbbiologischen, charakterologischen und kulturethnologischen Forschungen gegenseitig unterstützten und nahtlos an nationalsozialistische Arbeiten anknüpften“.¹⁴⁶

138 Laaff und Wellek, „Atonalität“, Sp. 763 f.

139 *Doppelempfinden und Programmmusik*, Diss. Wien 1928.

140 Potter, *Die deutscheste der Künste*, S. 267. Demzufolge war die Schrift bereits 1936 fertiggestellt.

141 Ebd.

142 Ebd.

143 *Deutsche Literaturzeitung* 1940, H. 45 f., Sp. 1072–1074, zit. n. *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 33.

144 Ebd., S. 33 f.

145 Vgl. Ruth Baron, „Mainzer Professoren. Prof. Dr. Albert Wellek“, in: *Staats-Zeitung* 9 (1958), Nr. 10, S. 3 (UA Mainz, Presse S 11/22, Albert Wellek, E 71, Bl. 22), wonach Wellek bis 1941 als „Wehrmachtspsychologe“ und bis 1943 als „Spezialist für Hirnverletzte“ Kriegsdienst versah, und *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 34, wonach er von 1940–42 als „Heerespsychologe“ arbeitete.

146 *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 26. Erstaunlicherweise kritisiert Michael Kißener diese These mit konkretem Hinweis auf Wellek, den er ohne Belege zu einer Gruppe von Professoren zählt, „denen man aus politischen, religiösen oder weltanschaulichen Gründen die Habilitation oder Dozentur verweigert oder längerfristig erschwert hatte bzw. die strafversetzt worden waren“ (Michael Kißener, „Kontinuität oder Wandel? Die erste Professoren generation der Johannes Gutenberg-Universität Mainz“, in: *Ut omnes unum sint (Teil 1). Gründungspersönlichkeiten*

Freilich lassen sich bei den Lehrveranstaltungstiteln innerhalb des Psychologischen Instituts bedenkliche Kontinuitäten feststellen, vor allem 1948/49, als Wellek „Erbpsychologie und vergleichende Psychologie“ sowie „Übungen zur Völkerpsychologie“ anbot.¹⁴⁷ Darüber hinaus band Schmitz seinen ehemaligen Kollegen ab 1947/48 in das Musikwissenschaftliche Institut ein, wo Wellek mehrfach Lehrveranstaltungen zur Ton- bzw. Gehörpsychologie, Musikpsychologie und Musikästhetik abhielt.¹⁴⁸ Wellek wirkte auch nicht nur anfangs als Zweitgutachter bzw. Korreferent bei musikwissenschaftlichen Dissertationen, sondern ist nach den gegenwärtig einsehbaren Akten auch der häufigste Zweitprüfer und Protokollant der mündlichen Hauptfachprüfungen in Musikwissenschaft gewesen.¹⁴⁹ Wie gezeigt, kam in diesen Prüfungen und auch in seinen Fragen zum Habilitationskolloquium von Günther Massenkeil¹⁵⁰ die Sprache niemals auf die Neue Musik. Wellek, der auch als Dekan und Prodekan der Philosophischen Fakultät wirkte,¹⁵¹ hielt jedoch 1957 einen Vortrag „Probleme der modernen Musik“ beim „Zweiten deutschen Jazz-Salon“ in Dortmund.¹⁵²

II. Vorsitzender der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung

1. „Einmischung [...] in aktuelle Hochschulfragen“

Ab März 1947 war Schmitz auch Mitglied der im Vorjahr neu gegründeten Gesellschaft für Musikforschung (GfM).¹⁵³ Bereits im April 1947 bei der Mitgliederversammlung auf der ersten Jahrestagung in Göttingen war Schmitz jedoch darüber hinaus in Abwesenheit

der *Johannes Gutenberg-Universität*, hrsg. von dems. und Helmut Mathy, Stuttgart 2005, S. 97–123, hier S. 113, siehe auch ebd., Anm. 60.

147 *Elemente einer anderen Universitätsgeschichte*, hrsg. von Bärbel Baumann u. a., S. 34.

148 Nicht richtig erscheint die Behauptung von Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 40, dass Wellek offiziell das Fachgebiet Systematische Musikwissenschaft übernommen habe (vgl. *Johannes Gutenberg-Universität in Mainz: Vorlesungsverzeichnisse* Wintersemester 1946/47 bis Sommersemester 1961).

149 In vier der zehn zugänglichen Dissertationsverfahren (s. o.) sowie einmal als Nebenfachprüfer in Psychologie.

150 UA Mainz, Bstd. 13/204, Zum Habilitationskolloquium von Dr. Massenkeil am 9.1.1961. Fragen von Herrn Wellek, 14.1.1961. Ich danke Günther Massenkeil herzlich für die Genehmigung, die ihn betreffenden Akten einzusehen.

151 Werner D. Fröhlich, „Nachruf für Albert Wellek“, in: *Jogu* 2 (1972), Nr. 16, S. 8 (UA Mainz, Presse S 11/22, Albert Wellek, E 71, Bl. 1).

152 *Allgemeine Zeitung* 25.2.1957 (ebd., Bl. 8).

153 Am 11.3.1947 (Brief von Schmitz an Blume, AMIM, A4). Vgl. auch den Brief von Richard Baum (GfM Schatzmeister) an Schmitz vom 12.3.1948 (ebd., A9). Das erste Mitteilungsblatt der GfM vom Februar 1947 hatte Schmitz sogleich erhalten, die folgenden beiden jedoch irrtümlich nicht und auch nicht die Anmeldungskarte für die Jahrestagung 1948 in Rothenburg (vgl. seinen Brief an Friedrich Blume vom 12.3.1948, ebd.). Vor dem Hintergrund, dass er offenbar auch ungefragt in den Beirat gewählt worden ist, drohte Schmitz anscheinend damit, seinen schon geplanten Vortrag für Rothenburg in der Sektion von Wellek abzusagen. Wellek intervenierte daraufhin bei Walther Vetter. Dies geht aus dem Schreiben Veters an Schmitz vom 4.3.1948 (ebd.) hervor, der dies mit dem „überlasteten Kieler Betriebe“ und den „ungewöhnlichen Kommunikationsschwierigkeiten unserer Zeit“ erklärt, von der „sachlichen Notwendigkeit unserer Zusammenarbeit gerade im Rahmen der Gesellschaft“ spricht und den Vorschlag einer Diskussion „organisatorischer Fragen unseres Faches“ „wärmstens“ begrüßt. Blume entschuldigte sich mit seinem Schreiben vom 9.3.1948. (ebd.).

in den Beirat der Gesellschaft für Musikforschung gewählt worden.¹⁵⁴ Präsident Friedrich Blume teilte ihm dies schriftlich mit,¹⁵⁵ doch Schmitz wollte das Amt zunächst noch nicht annehmen: „Das hat mit persönlichen Gründen gar nichts zu tun, ergibt sich vielmehr aus einer Beurteilung der allgemeinen Lage. [...] Ist es [...] nicht besser, mit der Planung unserer Arbeit zu warten, bis der Friede mit Deutschland deklariert ist?“¹⁵⁶ Gegenüber seinem Kollegen Heinrich Bessler erläuterte Schmitz die Hintergründe noch deutlicher: „Was soll ein Beirat, wenn wichtige Entschlüsse in den meisten Fällen ohne ihn gefasst werden und vielleicht auch gefasst werden müssen?“¹⁵⁷ Auch laut der offiziellen *Mitteilung* der Gesellschaft vom Januar 1948 hatte Schmitz „vorläufig abgelehnt“.¹⁵⁸ Allerdings wünschte er, bereits bei der zweiten Jahrestagung in Rothenburg im Mai 1948 „die organisatorischen Fragen der Gesellschaft [...] zur Erörterung zu stellen“, was Blume begrüßte.¹⁵⁹ Blume lud Schmitz außerdem ein, an der Kommission für Auslandsfragen teilzunehmen, was Schmitz zusagte; seinerseits regte dieser an, dass alle Ordinarien (einschließlich Welleks!) zusammenkämen, um allgemeine Hochschulfragen zu erörtern.¹⁶⁰ Blume ging auf diesen Wunsch positiv ein und bat Schmitz, die Auswahl der „Fachvertreter“ nach eigenem Ermessen vorzunehmen.¹⁶¹

Die sich an diese Besprechung anschließenden Interventionen von Schmitz in Hochschulfragen waren schließlich so umfangreich, dass Blume Schmitz im August 1948 vorschlug, eine „ständige“ Kommission einzurichten mit Schmitz als Vorsitzendem.¹⁶² Nachdem Schmitz zugesagt hatte,¹⁶³ beschloss der Vorstand der GfM offiziell, diese „ständige Kommission für Hochschulfragen“ zu errichten.¹⁶⁴ Diese sollte Fragen beurteilen, „die das Verhältnis von Musikwissenschaft und Hochschulen betreffen“, und auch auf „die personellen Fragen einer geeigneten Vertretung der Musikwissenschaft an den Hochschulen“ Einfluss nehmen.¹⁶⁵ Konkret heißt es in Blumes Anfrage an Schmitz im Namen des Vorstands, ob er den Vorsitz dieser Kommission übernehmen wolle: „Hält der Ausschuss eine Einmischung in irgendwelche aktuellen Hochschulfragen für wünschenswert, so erstattet er ein entsprechendes Gutachten oder eine Stellungnahme [...]“. Als weitere Mitglieder dieser Kommission waren Helmuth Osthoff (Universität Frankfurt a. M.) und Karl Gustav Fellerer (Universität Köln) vom Vorstand vorgeschlagen worden. Alle drei nahmen an. Schmitz schrieb Blume sogar in seiner Antwort: „[...] das Arbeitsprogramm der Kommission habe ich mir so gedacht wie der Vorstand der Gesellschaft es anregt. Es versteht

154 Schmitz konnte wegen einer verkehrstechnischen „Panne“ nicht anwesend sein (Schmitz an Blume, 2.5.1947, ebd., A4): „Laaff hat mich über alles orientiert [...]. Von allen Fragen gemeinsamer Arbeit schließe ich mich selbstverständlich nicht aus.“

155 Blume an Schmitz, 21.7.1947, AMIM, A9.

156 Schmitz an Blume, 27.9.1947, ebd., A4.

157 Schmitz an [Heinrich Bessler], 24.2.1948, ebd., A4.

158 *Gesellschaft für Musikforschung. Dritte Mitteilung*, Januar 1948, S. 14 (Persönliche Nachrichten). Hervorhebung von mir.

159 Blume an Schmitz, 9.3.1948, AMIM, A9. Darin nimmt Blume Bezug auf ein Schreiben von Schmitz, dessen Durchschlag bzw. Entwurf ebd. zu fehlen scheint.

160 Schmitz an Blume, 12.3.1948, ebd.

161 Blume an Schmitz, 17.3.1948, ebd.

162 Blume an Schmitz, 2.8.1948, ebd.

163 Schmitz an Blume, 9.8.1948, ebd.

164 Blume an Schmitz, 5.10.1948, ebd.

165 Ebd.

sich von selbst, dass eine Zusammenarbeit mit Ihnen in allen Hochschulfragen in enger Fühlungnahme und rascher gegenseitiger Information erfolgt.“¹⁶⁶

Tatsächlich schaltete sich die Hochschulkommission in einen Großteil der Berufungs- und Wiedereinsetzungsverfahren der frühen Nachkriegszeit ein: Die im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz archivierten diesbezüglichen Unterlagen beziehen sich unter anderem auf die Universität Freiburg (gegen die Zerschlagung des Volksliedarchivs und für einen Erhalt der ehemaligen Professur Hermann Zencks),¹⁶⁷ auf die Technische Hochschule Berlin (gegen die Berufung des nicht habilitierten Hans Heinz Stuckenschmidt),¹⁶⁸ auf die Universität Bremen (mit einem eigenen Listenvorschlag),¹⁶⁹ auf die Universität Tübingen (zunächst die Wiedereinsetzung Ernst Fritz Schmidts betreffend)¹⁷⁰, auf die Universität Kiel (wegen Vertretung durch Schmitz' ehemaligen Assistenten Fritz Feldmann im Hinblick auf dessen Wiedereinsetzung)¹⁷¹ und die Universität Würzburg. In diesem Zusammenhang intervenierte die Kommission auch in einem Habilitationsverfahren (s. u.) und setzte sich für die Rückkehr von Marius Schneider nach Deutschland¹⁷² sowie für die Rehabilitation Hans Joachim Mosers ein.¹⁷³ Von ehemaligen Kollegen ließ Schmitz nur Joseph Müller-Blattau fallen, den er 1935 als vergleichender Gutachter im Berufungsverfahren für die Universität Frankfurt a. M. noch positiv beurteilt hatte.¹⁷⁴

Angesichts der systematischen Personalpolitik der Kommission für Hochschulfragen darf nicht vergessen werden, dass es der Kommission auch darum ging, das Fach Musikwissenschaft an mehreren Standorten zu etablieren bzw. wieder zu beleben (u. a. in Saarbrücken)¹⁷⁵ oder überhaupt erste Kontakte zu einflussreichen Kollegen zu knüpfen (Leipzig, Rostock und Jena), zunächst ohne konkrete Personalinteressen.¹⁷⁶ Dass die Kommission gewissermaßen nebenbei noch gegen die drohende Einführung der Diplomprüfung bzw. des Magisterstudiengangs Musikwissenschaft Politik zu machen versuchte,¹⁷⁷ erscheint dagegen eher wie eine Marginalie.

Schmitz war in all diesen Angelegenheiten direkter Verbündeter und Ratgeber Friedrich Blumes, ja mehrfach auch die treibende Kraft – freilich oft in Absprache mit Osthoff und Fellerer, vielfach und stets in dringenden Fällen aber im Alleingang mit Blume. Gemeinsam wandten sie sich konsequent dagegen, dass Nichthabilitierte auf Lehrstühle kamen.

166 Schmitz an Blume, 12.10.1948, ebd.

167 U. a. Blume an Schmitz, 15.12.1950 und 9.1.1951, Schmitz an Blume, 6.1.1951, ebd.

168 Blume an Schmitz, 6.8.1949 und 4.1.1950, ebd.

169 Schmitz an Karl Gustav Fellerer, 7.2.1949, Schmitz an Blume, 7.2.1949, ebd.

170 Schmitz an Blume, 14.8.1950 und 26.9.1950, Blume an Schmitz 7.8.1950 und 25.8.1950, ebd.

171 Protokoll der 1. Sitzung der Kommission für Hochschulfragen, 15.1.1949, ebd.

172 Blume an Schmitz, 22.4.1950, Schmitz an Blume, 5.5.1950, ebd.

173 Walther Vetter an Schmitz, 30.7.1948, ebd.

174 Vgl. Schmitz' Gutachten vom 8.6.1949 (Michael Custodis, „Adorno und Müller-Blattau“, in: *AfMw* 66 (2009), S. 189) und UA Frankfurt/Main, Phil. Fak. Abt. 130 / Nr. 18, *Lehrstühle 1916–1954*, Bl. 30 (Gelzer an den Rektor [„Magnifizienz“], 28.9.1935). Demnach hielt Schmitz zwar jeden der 1935 Vorgeschlagenen für geeignet, den Frankfurter Lehrstuhl zu übernehmen, Joseph Müller-Blattau in Königsberg jedoch für schwer ersetzlich.

175 Schmitz an Josef Quint, 22.1.1949, AMIM, A9. Vgl. Kapitel I.1.

176 „Unsere Fühler reichen nicht in die Ostzone, noch nicht einmal bis Berlin.“ (Schmitz an Blume, 12.1.1950, ebd.)

177 Blume an Schmitz, Osthoff und Fellerer, 10.8.1950; Schmitz an Blume, 14.8.1950; Blume an Schmitz, 25.8.1950; Blume an Schmitz, Osthoff und Fellerer, 26.10.1950; Blume an Dekan der Phil. Fak. der Universität Kiel, 26.10.1950 und 29.11.1950; Schmitz an Blume, 7.12.1950 (alles ebd.).

Schmitz übernahm deswegen persönlich das Habilitationsgutachten im Fall Peter Seitenberg. Seitenberg sollte in Würzburg berufen werden, wo er bereits als Dozent „schon seit einiger Zeit“ ohne „Verbindung mit einem Ordinarius“ das Fach vertrat.¹⁷⁸ Schmitz empfahl in seinem auch teilweise lobenden Gutachten, Seitenbergs Habilitationsschrift letztlich nicht anzunehmen wegen mangelnder Wissenschaftlichkeit. Es fehlte in der Schrift mit dem Titel *Studien zum Problem der musikalischen Gestalt bei Beethoven und Schubert* beispielsweise ein Anmerkungsapparat. Schmitz schlug aber immerhin vor, einen weiteren Gutachter hinzuzuziehen, wobei er mit Wilibald Gurlitt einen Vertrauten aus der Akademie der Wissenschaften namhaft machte.¹⁷⁹ Ebenso wandte sich Schmitz an Blume im Fall des nicht habilitierten Dr. „jur.“¹⁸⁰ [Edmund] Nick, der ihm zwar von Breslau her als Leiter der Abteilung Musik des Schlesischen Rundfunks bekannt, für das Fach aber letztlich nicht wirklich geeignet sei und die Professur an der Münchner Akademie der Tonkunst nur als „Ostvertriebener“ und als „politisch Verfolgter“ bekommen solle.¹⁸¹ Nick sei 1933 aus politischen Gründen entlassen worden.

2. Schmitz' Bemühungen um Rehabilitierung Heinrich Besslers

Schmitz dürfte Blumes wichtigster, geschicktester und einflussreichster Verbündeter in Fragen der Hochschulpolitik in Westdeutschland gewesen sein. Dies sei an der Diskussion über die (Wieder-)Einsetzung Heinrich Besslers an der Universität Heidelberg und anderen Universitäten näher beleuchtet. Bessler war vor allem aus zwei Gründen von seiner Professur an der Universität Heidelberg entfernt worden: Zum einen wegen des sog. Kopftausches mit seinem Assistenten Siegfried Hermelink, den er statt seiner zum Kriegsdienst vorgeschlagen hatte. Im Laufe des Verfahrens bat er Hermelink auszusagen, dass dieser damals einverstanden gewesen sei. Zum anderen wegen des Anbringens von Stempeln mit der Beschriftung „Jude“ in den Büchern jüdischer Autoren der Institutsbibliothek. Thomas Schipperges hat in seinem Buch *Die Akte Heinrich Bessler* die Verhandlungen über dessen Wiedereinsetzung bereits aus Heidelberger Sicht detailliert beschrieben und analysiert.¹⁸² Der dazu im Archiv des Mainzer Musikwissenschaftlichen Instituts aufbewahrte Schriftwechsel zwischen Schmitz, Blume, Bessler, Osthoff, Fellerer und Dritten umfasst etwa einhundert weitere Schreiben. Aus diesen Briefen lassen sich nach Reihung und Zuordnung¹⁸³ nicht nur nähere Hintergründe für das Heidelberger Verfahren entnehmen und für den Versuch fast der gesamten westdeutschen Musikwissenschaft, Bessler zu rehabilitieren, sondern auch ein beispielloser persönlicher Einsatz von Schmitz für Besslers Verbleib in Westdeutschland – mit dem Ziel, seine Ausreise in die SBZ/DDR zu verhindern.

178 Fellerer an den Dekan der Philosophischen Fakultät [der Universität] Würzburg, undatiert (Abschrift), ebd.

179 Gutachten vom 23.3.1949, ebd. Gegenüber Osthoff sprach Schmitz freilich von einer „verkorksten Angelegenheit“ (Schmitz an Osthoff, 4.8.1949, ebd.).

180 Fellerer an Schmitz, 17.10.1950, ebd.

181 Schmitz an Blume, 12.1.1950, ebd.; vgl. Blume an Schmitz, 4.1.1950 und 20.1.1950, ebd. und Steglich (Erlangen) an [Blume], 30.12.1949, ebd.

182 Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik 1924 bis 1949*, München 2005, vor allem S. 260–280.

183 Schmitz hatte die Angewohnheit, die Kollegen in der Anrede zumeist nicht mit Namen zu nennen. Seine Schreiben sind in der Regel in Form von Durchschlägen erhalten – wie es scheint, innerhalb des fraglichen Zeitraums weitgehend vollständig.

Zunächst hatte Blume selbst an das Heidelberger Rektorat geschrieben, um Besslers Berufungsantrag gegen das Urteil der Spruchkammer als „minderbelastet“ (Gruppe III) zu unterstützen.¹⁸⁴ In einem Brief an die Spruchkammer wies Blume dann nochmals darauf hin, dass Bessler als „hervorragender Kenner der Musik des Mittelalters“ ein „ausgezeichnetes Ansehen“ genieße, Heidelberg als einziges deutsches Institut „unbeschädigt und voll leistungsfähig geblieben“ sei und er selbst wie viele seiner Kollegen „in den 1930er Jahren miterlebt“ habe, wie „Bessler infolge seiner Konflikte mit hohen Parteistellen in Amt und Arbeit geschädigt“ worden sei.¹⁸⁵

1947 pflegte Schmitz mit Bessler zunächst einen freundschaftlich-kollegialen Kontakt, der vor allem dem Austausch von Literatur und Quellen diente. Im August erwähnte Bessler gegenüber Schmitz erstmals „die unglaublichen Verzögerungen bei den [Spruch-]Kammern“, zweifelte aber nicht „an der völligen Rehabilitierung“.¹⁸⁶ Diese Hoffnung schien berechtigt, da in der sog. Göttinger Erklärung vom April desselben Jahres nicht weniger als zehn Musikwissenschafts-Professoren aus neun verschiedenen Orten für Bessler Partei ergriffen und seine „Unentbehrlichkeit“ attestiert hatten: neben Blume auch Rudolf Gerber, Johannes Wolf, Joseph Schmidt-Görg, Hans Engel, Willi Kahl, Christhard Mahrenholz, Bruno Stäblein, Georg Reichert, Wilhelm Heinitz und Friedrich Noack.¹⁸⁷

Am 22. Januar 1948 wurde das Urteil der Spruchkammer tatsächlich aufgehoben und Bessler in die Gruppe der „Entlasteten“ eingereiht.¹⁸⁸ Noch am selben Tag reichte er beim Dekan den Antrag auf „Wiedereinsetzung“ in sein Amt ein.¹⁸⁹ Dennoch beauftragte man Thrasylulos Georgiades mit der Vertretung im Sommersemester. Eine Kommission sollte eine „Eventualliste“ für den Lehrstuhl erstellen. Am 1.6.1948 wurde Bessler vom Dekan aufgefordert, die Schlüssel für das Seminar „abzugeben und dessen Räume nicht mehr zu betreten“.¹⁹⁰

Hierauf nun schaltete sich Schmitz ein. Gegenüber Blume erwähnte er Mitte Juni, dass er „in der Angelegenheit Bessler“ an ein ihm bekanntes Mitglied der Heidelberger Fakultät geschrieben habe.¹⁹¹ Im Juli konkretisierte Schmitz gegenüber Blume, dass es sich um einen ihm „gutbekannten Angehörigen der Philosophischen Fakultät“ handle, „und zwar so, dass er das Schreiben seinem Dekan und der Fakultät bekannt geben möchte“.¹⁹² Gemeint war hierbei der Althistoriker Hans Schaefer, den Schmitz noch aus Breslau kannte.¹⁹³ Schaefer

184 Blume an Rektorat, 23.5.1947, UA Heidelberg, PA 3291, vgl. Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 269 f., besonders S. 270, Anm. 77. Daraufhin erhielt Blume am 4.6.1947 eine Antwort (ebd.).

185 Blume an Spruchkammer – Berufungskammer – Heidelberg, 18.6.1947, Abschrift, AMIM, A9.

186 Bessler an Schmitz, 20.8.1947, ebd., A4.

187 Abschrift, Göttingen, 10.4.1947, ebd., A9: „Als international angesehener Forscher ist Bessler für das Fach unentbehrlich, besonders auch für das Ausland“. Schmitz fehlte, da er nicht in Göttingen dabei war (s. o.). Die Vornamen wurden von mir ergänzt.

188 Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 272.

189 Ebd., S. 274.

190 Ebd., S. 275.

191 Schmitz an Blume, 11.6.1948, AMIM, A4. Freilich blieb die Fakultät bei ihrer nächsten Sitzung dabei, die Wiedereinstellung nicht zu beantragen (Dekan an Bessler, 23.6.1948, UA Heidelberg, PA 3291). Ich danke Thomas Schipperges herzlich für seine Hinweise auf die hier erwähnten Quellen aus Heidelberg und Jena.

192 Schmitz an Blume, 21.7.1948, AMIM, A9. Insofern verwundert es auch nicht, dass es auf der Sitzung der Fakultät vom 24.7.1948 „eine einheitlich ablehnende Front gegen Bessler nicht gab“ (Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 277 f.).

193 Hans Schaefer an Schmitz, 26.4.1948, AMIM, A9.

hatte im Auftrag des Heidelberger Dekans um Empfehlungen für die Besseler-Nachfolge gebeten und zugleich Schmitz gefragt, ob er nicht selbst interessiert sei. Schmitz antwortete, dass er sich nicht vorstellen könne, dass Besseler „vom Lehramt ferngehalten würde“. Schmitz gab der Ansicht Ausdruck, dass man „für ihn keinen vollen Ersatz bekäme“,¹⁹⁴ und ging auf die Frage nach seiner eigenen Person nicht weiter ein. Blume gegenüber erwähnte er freilich zunächst nicht, dass die Initiative für sein Schreiben gleichsam offiziell von Heidelberg ausgegangen war. Vielmehr bat er Blume, „noch einmal in einem Schreiben offiziellen Charakters bei der Fakultät nachzustößen“.¹⁹⁵ Dieses Schreiben, in dem er Besseler als „überragenden Gelehrten“ bezeichnete, hatte Schmitz sogleich entworfen.¹⁹⁶ Blume fand es „vollkommen sachgemäß“ und unterschrieb ohne Änderungen.¹⁹⁷ Am 23. Juli teilte Schmitz Besseler mit:¹⁹⁸ „Die Aktion ist nun angelaufen. Sie ist jetzt offiziell an Ihre Fakultät gerichtet und ergänzt mein erstes inoffizielles Schreiben, in dem ich übrigens schon auf die Ansicht der in Rothenburg versammelten Fachvertreter hingewiesen hatte. [...] Wir können und dürfen die Hoffnung nicht aufgeben, dass sich die Fakultät doch noch für Ihre Wiedereinsetzung aussprechen wird.“ Am selben Tag berichtete Besseler Schmitz, dass der „Geheimbericht“ über ihn in Heidelberg abgemildert würde, das „Ziel [ihn nicht wieder einzusetzen] trotzdem aufrechterhalten“ werden soll. Er bat Schmitz um je ein Schreiben an den Dekan der Philosophischen Fakultät sowie an das Landespräsidium in Karlsruhe.¹⁹⁹ Blume unterschrieb Schmitz' Entwurf unverändert.²⁰⁰ Gegenüber dem Landespräsidium Karlsruhe drückten beide „die Sorge der Fachvertreter“ aus, „die sich in Rothenburg“ – im Sinne von Besseler – „über diese Angelegenheit ausgesprochen hatten“.²⁰¹ Das waren zusätzlich zu denjenigen aus der „Göttinger Erklärung“ acht weitere Professoren: Walther Vetter, Walter Gerstenberg, Rudolf von Ficker, Hermann Zenck, Rudolf Steglich, Helmuth Osthoff, Karl Gustav Fellerer, Arnold Schmitz – und damit zusammen fast alle wesentlichen westdeutschen Fachvertreter.²⁰²

Die Solidarität der Fachvertreter mit Besseler erklärte Schmitz in diesem Schreiben mit fachlichen Gründen und bezeichnete ihn dort noch einmal als „durch Entscheid der Spruchkammer nunmehr politisch entlastet“.²⁰³ Zum Schreiben an die Karlsruher Landesvertretung schlug Blume dann allerdings vor, die Gesellschaft für Musikforschung vorläufig aus dem Spiel zu lassen und nur die Göttinger Erklärung zu übersenden, um noch „eine Trumphkarte ‚in der Hinterhand‘“ zu haben.²⁰⁴ Der Fakultät sollte man aber den auf die Rothenburger Professoren-Aussprache bezogenen Brief schicken, „so können wir uns je-

194 Schmitz an Schaefer, 29.5.1948, ebd.

195 Schmitz an Blume, 21.7.1948, ebd.

196 Schmitz [und Blume] an Gerhard Hess (Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg), 21.7.1948 [Entwurf], ebd.

197 Blume an Schmitz, 27.7.1948, ebd. Das Schreiben Schmitz und Blume an Gerhard Hess (Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg), datiert 22.7.1948, ebd. ist nur von Blume unterzeichnet.

198 Schmitz an Besseler, 23.7.1948, ebd.

199 Besseler an Schmitz, 23.7.1948, ebd.

200 Blume an Schmitz, 31.7.1948, ebd.

201 Blume und Schmitz an Landespräsidium Karlsruhe, 31.7.1948, ebd.

202 Ebd. Schmidt-Görg und Blume sind doppelt aufgeführt. Die Vornamen wurden von mir ergänzt. Unklar bleibt, wer mit „Dr. Reich, Tübingen“ gemeint ist, möglicherweise Georg Reichert.

203 Ebd., Schmitz unterzeichnete als „Leiter der Kommission für Hochschulfragen in der Gesellschaft für Musikforschung“.

204 Blume an Schmitz, 4.8.1948., ebd.

denfalls nicht den Vorwurf machen, uns gegenüber der Fakultät passiv verhalten zu haben. Gewiss kennen wir die Gründe der Fakultät nicht. Wir haben uns ja aber dank Ihrem sehr zurückhaltenden Entwurf auch gar nicht in Fakultätsfragen eingemischt.“²⁰⁵

Entgegen Blumes Rat schickte Schmitz letztlich beide Schreiben ab.²⁰⁶ Tatsächlich änderten diese Bemühungen die Lage in Heidelberg nicht. Bessler teilte Blume und Schmitz Ende August mit, dass er Heidelberg wegen seines schwierigen Standes verlassen müsse und dass er wegen der Übernahme eines Ordinariats in der Ostzone in Verhandlungen sei.²⁰⁷ Eine Vorschlagsliste für seine Nachfolge in Heidelberg läge bereits beim Ministerium: 1. Thrasybulos Georgiades, 2. Heinrich Husmann, 3. Willi Kahl.²⁰⁸ Wenn, dann müsse man schnell intervenieren. Blume schlug Schmitz offenbar sogleich eine Alternativliste vor u. a. mit Walter Wiora und Ernst Fritz Schmid.²⁰⁹

Daraufhin eröffnete Schmitz Blume vertraulich, dass er „kurz vor Pfingsten“ von der Fakultät um „Vorschläge für den Fall“ gebeten worden sei, da „mit einer Rückkehr Besslers auf seinen Lehrstuhl nicht mehr gerechnet werden könne“. Er habe es freilich abgelehnt, Vorschläge zu machen, und Bessler stattdessen als „unersetzlich“ bezeichnet. Deswegen könne er der Fakultät nun nicht vorwerfen, sie habe versäumt, bei Fachvertretern Rat einzuholen.²¹⁰ Dennoch gab Schmitz gegenüber Blume zu erkennen, dass er dessen Einschätzung über Alternativen zur aktuellen Liste weitgehend teile und kommentierte diese folgendermaßen:²¹¹ „Georgiades und Husmann haben sich noch zu wenig ausgewiesen, [...] der erstere besonders als Ausländer. Über Walter Wiora teile ich nicht ganz ihre begeisterte Ansicht [...]“. Bei Schmidts Nominierung, die Schmitz „vollauf“ unterstützte, fragte er sich nur, warum man diesen nicht nach Tübingen zurückgeholt habe. Weiterhin erwähnte Schmitz im Zusammenhang mit Heidelberg noch Hermann Zenck, Ewald Jammers und Jacques Handschin.

An Bessler schrieb Schmitz nun, dass er nichts Weiteres für ihn unternehmen könne, nachdem er ihn als „unersetzlich“ bezeichnet habe.²¹² Er ließ allerdings Besslers Vermutung unkommentiert, die Liste sei „ohne Gutachten von Fachgenossen zustande gekommen“²¹³. Blume wiederholte daraufhin gegenüber Schmitz seine Kritik an der Heidelberger Liste: Georgiades sei fachlich „umstritten“ und als „Ausländer“ vom „gesamten Fach für sehr unerwünscht gehalten“, Husmann ein „tüchtiger Spezialist für Mittelalter, aber hierauf beschränkt“ und Kahl würde wohl kaum „ernsthaft in Betracht gezogen“.²¹⁴ Blume versuchte stattdessen, Wiora nochmals ins Spiel zu bringen, und zwar für eine Kombination des Lehrstuhls in Heidelberg mit der Leitung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg. Schmitz stimmte Blume daraufhin „als das einzigste was noch möglich wäre“ zu,

205 Ebd.

206 Vgl. Brief Blume und Schmitz an Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg, 6.8.1948, UA Heidelberg, PA 3291, und Schmitz an Blume, 18.8.1948, AMIM, A9: „Nach nochmaliger, reiflicher Überlegung erschien es mir unnötig, die Fakultät neuerdings zu orientieren. Ohne Zweifel weiß sie längst Bescheid, wie wir über die Sache denken.“

207 Bessler an Schmitz, 28.8.1948, und Bessler an Blume 28.8.1948, ebd.

208 Ebd.

209 Blumes Brief an Schmitz vom 21.8.1948, auf den sich Schmitz unten bezieht, fand sich nicht im AMIM.

210 Schmitz an Blume, 9.9.1948, ebd, A9.

211 Ebd.

212 Schmitz an Bessler 20.9.1948, ebd.

213 Bessler an Schmitz 28.8.1948, ebd.

214 Blume an Schmitz, 15.10.1948, ebd.

Wiora allein für Heidelberg zu empfehlen. Auf „eventuelle Einsparungen hinzuweisen, die der Staat in diesem Falle durch eine Kombination der Tätigkeit Wioras in Heidelberg und Freiburg machen könnte,“ hielt er jedoch „für sehr gefährlich.“²¹⁵

Im November 1948 unterrichtete Blume Schmitz darüber, dass die „Würfel gefallen“ seien:²¹⁶ „Sie haben wieder recht: Es war kaum möglich, sich in die Heidelberger Vorgänge einzuschalten, ohne sich selbst Ablehnungen oder Missdeutungen auszusetzen. Ein Schulfall, der beweist, wie nötig unsere Hochschulkommission ist. Möge sie uns vor Überraschungen dieser Art in Zukunft bewahren.“

Tatsächlich engagierte sich Schmitz als Vorsitzender der Hochschulkommission, aber auch als Privatgelehrter weiterhin in besonderem Maße für Bessler. Als er Anfang 1949 von Blume aufgefordert wurde, mit der Hochschulkommission einen Listenvorschlag für die neu zu gründende Internationale Universität Bremen zu unterbreiten, setzte er selbst Bessler sogleich auf den ersten Platz, ohne das Urteil der Kommissionskollegen abzuwarten.²¹⁷ Schmitz zufolge hat Blume die Kommissionsliste aber vor der Weitergabe verändert – wahrscheinlich zu Ungunsten von Bessler.²¹⁸

Im Februar 1949 erhielt Bessler einen Ruf nach Jena.²¹⁹ Als Schmitz Bessler wenig später dazu gratulierte, teilte er ihm zugleich mit, dass er ihn auch für die neu zu besetzende Universität Saarbrücken nominiert habe.²²⁰ Mit Hilfe seines ehemaligen Breslauer Kollegen Quint erreichte Schmitz tatsächlich, dass das Kultusministerium mit Bessler in Vorverhandlungen eintrat.²²¹ Allerdings zogen sich die Verhandlungen in Saarbrücken, wo die Universität ja erst gegründet wurde, zu lange hin. Im März 1950 wurde offiziell gemeldet, dass Bessler den Ruf nach Jena angenommen habe.²²² Da er jedoch zunächst in Heidelberg wohnen bleiben sollte,²²³ hatte Schmitz die Hoffnung, ihn im Westen halten zu können.

Dies versuchte Schmitz noch mittels Nominierung von Bessler an einer vierten Universität: in Tübingen. Wiederum fungierte ein ehemaliger Breslauer Kollege von Schmitz, der Althistoriker Josef Vogt, als Kontaktperson, dem Schmitz schließlich im Oktober 1950 Bessler für die vakante Stelle nachdrücklich und initiativ empfahl.²²⁴ Im Dezember schrieb Bessler jedoch an Schmitz, für Tübingen sehe er „recht schwarz“, da seine Finanzlage „katastrophal“ sei.²²⁵ Er sei gezwungen, bereits Ostern nach Jena zu ziehen.

Daraufhin versuchte Schmitz Bessler im Westen u. a. mit der Bemerkung zu halten, sein aktuelles Buch *Bourdon und Fauxbourdon*, von dem Bessler ihm Korrekturabzüge geschickt hatte, sei „die bedeutendste“ Arbeit, „die in den letzten Deze[n]nien [...] in

215 Schmitz an Blume, 25.10.1948, ebd.

216 Blume an Schmitz, 3.11.1948, ebd. Am 21.3.1949 wurde Georgiades Nachfolger Besslers (Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 287).

217 Vgl. den Listenvorschlag von Schmitz an Blume, Osthoff und Fellerer, 1.2.1949, ebd. (1. Bessler, 2. Osthoff, 3. Hermann Zenck).

218 Dies geht aus dem Brief von Schmitz an Osthoff, 31.3.1949, ebd., A6, hervor.

219 Vgl. Bessler an Dekan der Philosophischen Fakultät Jena, 16.2.1949, UA Jena, PA Bstd. D 696.

220 Schmitz an Bessler, 25.3.1949, AMIM, A4.

221 Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 296–298, hier S. 297.

222 Ebd., S. 300. Vgl. auch Schmitz an Osthoff, 31.3.1949, AMIM, A6.

223 Umzug erst Ende März 1951 (Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 302).

224 Schmitz an Bessler, 4.11.1950 und 2.12.1950, ebd., AMIM, A4. Vgl. auch Bessler an Schmitz, 3.11.1950, ebd. und weitere Schreiben zwischen beiden in diesem Zusammenhang.

225 Bessler an Schmitz, 18.12.1950, ebd.

Deutschland“ geschrieben worden sei.²²⁶ Bessler hatte sich eine gemeinsame Rezension seines Buches mit den *Studies in Medieval and Renaissance Music* seines Schülers und US-Emigranten Manfred Bukofzer gewünscht, der sich „in der positivistischen Begrenzung anscheinend ganz wohl“ fühle: „So könnte man an den beiden Büchern über das 15. Jhd. geradezu dtische. und amerik. Musikwiss. exemplifizieren.“²²⁷ Schmitz übernahm die Rezension in der *Musikforschung*, legte den Schwerpunkt jedoch auf Besslers Buch.²²⁸

Nachdem Bessler Schmitz Anfang 1951 nochmals mitgeteilt hatte, dass er Ostern nach Jena übersiedeln müsse, bat Schmitz ihn ein letztes Mal, diese Entscheidung zu verschieben.²²⁹ Tatsächlich hatte sich Schmitz für Bessler sogar beim Dekan der Tübinger Fakultät eingesetzt, was er aber als rein persönliche Mitteilung an Blume aufgefasst wissen wollte, die er „mit gutem Grund vertraulich zu behandeln bat“.²³⁰ Indem er die Tübinger Fakultät vor der Isolation Besslers in Jena warnte, hatte er den Boden auf diese Weise „unaufgefordert“²³¹ bereitet. Blumes Frage, ob dieser nun als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung dem Kultusministerium schreiben solle, bejahte er.²³² Tatsächlich schien die Tübinger Universität daraufhin prüfen zu wollen, ob Bessler zu berufen sei.²³³ Bekanntlich kam es nicht zu einem Ruf, so dass Bessler in den Osten wechselte.²³⁴

Zwischen 1948 und 1951 hat sich Schmitz als Vorsitzender der Hochschulkommission also vor allem für Bessler eingesetzt – sei es in Bezug auf Heidelberg, Bremen, Saarbrücken oder Tübingen. Was können die Gründe für dieses intensive Engagement gewesen sein? Neben der besonderen fachlichen Wertschätzung, die auch das gemeinsam erforschte 17. Jahrhundert einbezog, gibt Schmitz auch persönliche Gründe an: „Man darf wohl nicht übersehen, dass Bessler sich in der kritischen Zeit zwischen 1933 und 1945 auch für manchen Fachkollegen uneigennützig eingesetzt hat [...]. Ich kenne Bessler persönlich seit beinahe zwanzig Jahren. In dieser Zeit ist er mir stets nur als ein umgänglicher, liebenswürdiger und hilfsbereiter Kollege begegnet.“²³⁵ Denkbar ist freilich auch vor dem Hintergrund von Schmitz' kritischer Einschätzung der SBZ/DDR (Kapitel I.6.) und seiner

226 Schmitz an Bessler, 21.12.1950, ebd.

227 Bessler an Schmitz, 18.12.1950, ebd.

228 Schmitz hatte zunächst Bessler selbst und Leo Schrade („Er ist ganz gewiss nicht dem amerikanischen Positivismus verfallen“) als Rezensenten für Manfred Bukofzers Buch vorgeschlagen (Schmitz an Bessler, 21.12.1950, ebd.). Am 13.2.1951 gab er selbst die Zusage für die Rezension beider Titel an den Schriftleiter der *Mf*, Hans Albrecht (ebd., A9). Am 13.4.1951 bat er Albrecht aber um Zeitaufschub (ebd.): „Ich lese Englisch nicht flott.“ Die Rezension, in der er Bukofzers Buch zwar erwähnt, aber wegen der „Verschiedenheit der Ziele“ letztlich nicht einbezog, erschien schließlich in *Mf* 6 (1953), S. 57–60 (Zitat S. 57).

229 Bessler an Schmitz, 6.1.1951, und Schmitz an Bessler, 10.1.1951, AMIM, A4.

230 „Wenn die Sache so angefasst wird, gehen wir beide in jeder Beziehung korrekt vor, verärgern keine Stelle und dürfen hoffen, schneller zum Ziel zu kommen. Darauf kommt es ja schließlich an.“ Schmitz an Blume, 1.2.1951, ebd., A9.

231 Schmitz an Beissner (Dekan der Phil. Fak. der Universität Tübingen), 13.1.1951, ebd.

232 Blume an Schmitz, 29.1.1951 und Schmitz an Blume, 1.2.1951, ebd.

233 Blume an Schmitz, 19.2.1951, ebd.

234 Schmitz' Sorge, er könne dort isoliert sein, sollte sich nicht bewahrheiten. Dazu näher Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, S. 365–377.

235 Schmitz an Beissner (Dekan der Phil. Fak. der Universität Tübingen), 13.1.1951, AMIM, A9. Kurzfristige pragmatische Gründe wie das bestens erhaltene Quellenmaterial aus Heidelberg, das Bessler großzügig mit Schmitz tauschte, fallen spätestens seit seiner endgültigen Entfernung von dort aus. Welche Bedeutung dieser Quellen- und Literaturtausch einst hatte, wird deutlich am Bericht von Ernst Laaff, „Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Mainz“, in: *Gesellschaft für Musikfor-*

mangelnden Einflussmöglichkeiten dort (Kapitel II.1.), dass er den Verlust einer westdeutschen Kapazität im Umfeld der Bildung der beiden deutschen Staaten vermeiden wollte.

Schluss

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kontinuitäten mit der Zeit vor 1945 in der frühen Mainzer Nachkriegsmusikwissenschaft trotz der vermeintlichen Neugründung der Universität überwogen, sowohl in personeller wie inhaltlicher Hinsicht. Die persönlichen Verbindungen von Arnold Schmitz aus Breslauer Zeiten ermöglichten ein nahtloses Anknüpfen, und die thematischen Weichenstellungen dieser Zeit sollten sich nicht wesentlich verschieben – auch unter Einbeziehung von Mainzer Persönlichkeiten wie Ernst Laaff, der ebenfalls seine entscheidende Prägung in der Zeit des Nationalsozialismus und davor erfuhr.

Die ehemaligen Breslauer Kontakte schließlich ermöglichten es Schmitz aber auch, als Dekan und Rektor der Mainzer Universität sowie Vorsitzender der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung sehr einflussreich zu bleiben. Als einer der ganz wenigen Musikwissenschaftler seiner Zeit pflegte Schmitz mehrere Netzwerke: zum einen zu Friedrich Blume, dem Hauptherausgeber der *Musikforschung* und Präsidenten der GfM, sowie in diesem Zusammenhang zu Helmuth Osthoff und Karl Gustav Fellerer. Zum anderen über die Akademie der Wissenschaften zu Wilibald Gurlitt und zum *Archiv für Musikwissenschaft*. Zugleich hielt Schmitz engen Kontakt zu Heinrich Bessler, dem allein aus inhaltlichen Gründen vielleicht am meisten geschätzten Musikwissenschaftler dieser Zeit, und versuchte vor dem Hintergrund des Kalten Krieges dessen Abwanderung in die SBZ/DDR zu verhindern.

Arnold Schmitz' Mainzer Ära von 1946 bis 1961 war offenbar nicht nur eine zeittypische Ausprägung der Musikwissenschaft der frühen Nachkriegszeit. Neben Blume scheint Schmitz auch einer der politisch am weitreichendsten einflussnehmenden Musikwissenschaftler in Westdeutschland gewesen zu sein. Zugleich blieben seine Mainzer Personalentscheidungen, vor allem die Einbeziehung Ernst Laaffs und Albert Welleks, folgenreich für die thematische Ausrichtung des Instituts nach seinem Ausscheiden, hauptsächlich in Bezug auf die Neue Musik.

Nach der Emeritierung von Schmitz übernahm Wellek 1961/62 vertretungshalber das Direktorium des Musikwissenschaftlichen Instituts.²³⁶ Gemeinsam mit Schmitz lancierte Wellek außerdem die Berufung Hellmut Federhofers (geb. 1911), wie Wellek Österreicher und musikwissenschaftlich Promovierter der Universität Wien, als Nachfolger von Schmitz ab Sommer 1962.²³⁷ Federhofer war Schüler Alban Bergs gewesen, hatte sich jedoch unter dem Eindruck der Lehre Heinrich Schenkers von der Atonalität abgewandt. Gemeinsam mit Wellek – und später auch ohne ihn – veröffentlichte er eine große Zahl von kritischen

schung, Dritte Mitteilung, Januar 1948, S. 8: „Nachbarschaftliche Hilfe gewährt entgegenkommender Weise das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Heidelberg.“

236 Vgl. Unverricht, „Das Fach Musikwissenschaft und das Musikwissenschaftliche Institut“, S. 40.

237 Diese Vermutung bestätigten mir freundlicherweise gesprächsweise Renate Federhofer-Königs am 12.6.2012 sowie Hubert Unverricht am 10.7.2012. Unverrichts Auskunft zufolge sei Schmitz maßgeblich in die Nachfolgefragen einbezogen gewesen. Zunächst habe Schmitz' früherer Assistent Feldmann den Ruf erhalten, die Professur jedoch aus Krankheitsgründen nicht antreten können. Für den daraufhin berufenen Federhofer habe Wellek nicht nur stellvertretend die Berufungsverhandlungen geführt, sondern auch das Einstellungsgespräch mit Unverricht für die Assistentenstelle bei Federhofer.

Studien, die der Rezeption der atonalen, seriellen und dodekaphonen Musik gewidmet sind. Beide Forscher versuchten experimentell zu erweisen, dass diese Musik nicht rezipierbar sei und auch für ein Fachpublikum keine Vorzüge gegenüber rein Zufälligem habe.²³⁸ Federhofer hat diese These bis in die jüngste Gegenwart verfolgt.²³⁹

238 Zusammengefasst in: Hellmut Federhofer, *Neue Musik. Ein Literaturbericht* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 9), Tutzing 1977. Dort erwähnt er u. a. die gemeinsam mit Albert Wellek durchgeführten hörpsychologischen Versuche 1969–71 (S. 207) und die Durchsicht des Bielefelder Katalogs durch Wellek 1966/75 (S. 29).

239 Vgl. die Literaturangaben bis 2001 in Hellmut Federhofer, Art. „Federhofer, Hellmut“, in: *MGG2*, Personenteil 6, Kassel 2001, Sp. 868–870, hier Sp. 869.

Gilbert Stöck (Leipzig)

Komponieren in Portugal in den 1960er Jahren Beobachtungen zu Fernando Lopes-Graça, Emmanuel Nunes und Jorge Peixinho

Am 15. August 1962 wurde Jorge Peixinhos dodekaphone Komposition *Sobreposições*¹ im Cine-Teatro Carlos Manuel in Sintra, in der Nähe von Lissabon, uraufgeführt.² Joaquim da Silva Pereira dirigierte hierbei das Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional.³ Zur Uraufführung schrieb Peixinho in einem kurzen Einführungstext:

„Der Titel geht aus einem fundamentalen Konstruktionsprinzip hervor. Dabei geht es grundlegend darum, unterschiedliche musikalische Elemente oder Strukturen übereinanderzulegen. Nicht selten erscheinen sich entwickelnde und statische Elemente zugleich.“⁴

Peixinho trat, nachdem er 1959 mit *Cinco pequenas peças* für Klavier zum ersten Mal als Komponist auf sich aufmerksam gemacht hatte, Anfang der 1960er Jahre mit weiteren Orchesterwerken an die Öffentlichkeit.⁵ Er sorgte ab dieser Zeit beim portugiesischen Publikum für Aufsehen, da er – mehr als andere portugiesische Komponisten bislang – dodekaphone und serielle Techniken erprobte. Peixinho wurde rasch der wichtigste lebende Komponist Portugals.⁶

-
- 1 JP 008 (Cristina Delgado Teixeira u. a., „Catálogo da obra de Jorge Peixinho“, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, hrsg. v. José Machado, Lissabon 2002, S. 329). Das Werk wurde im März/April 1960 in Rom komponiert.
 - 2 Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, der vom Verfasser am 6. November 2011 anlässlich der Tagung „Tempo, Espaço, Intencionalidade“, organisiert vom Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), in Lissabon gehalten wurde.
 - 3 Auf dem Programm standen zudem Werke von Emil Nikolaus von Resnizek (Ouvertüre zur Oper *Donna Diana*), Edward Elgar (Konzert für Violine und Orchester, op. 61), Béla Bartók (*2 Portraits*, op. 5) und Maurice Ravel (*Daphnis e Chloe*, Suite Nr. 2). Informationen zu diesem Konzert finden sich im portugiesischen Nationalarchiv in Lissabon (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Sign.: SNI-IGAC cx. 2076 [PT/TT/MI-GM/4-12/610]).
 - 4 Im Original: „O título deriva de um princípio constructivo basilar; trata-se fundamentalmente de sobrepor elementos ou estruturas musicais e diferentes, não raras vezes uma simultaneidade de elementos dinâmicos e estáticos.“ (Übersetzung G. S.).
 - 5 Beispielsweise mit *Políptico 1960* und dem Konzert für Saxophon und Orchester (1961).
 - 6 Peixinho (1940–1995) studierte in Lissabon und Rom und arbeitete in den 1960er Jahren bei bzw. mit Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. 1970 gründete er die für die Verbreitung zeitgenössischer Musik in Portugal wichtige Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Peixinho lehrte an den Konservatorien in Lissabon und Porto. (Zu grundlegenden Informationen siehe Evgueni Zoudilkine, Art. „Peixinho, Jorge“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 247–248 und Mário Vieira de Carvalho, Art. „Jorge Peixinho“, in: *KdG* (9. Nachlieferung, Februar 1996). Ausführlichere biographische Daten finden sich bei Evgueni Zoudilkine, Art. „Peixinho, Jorge“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. 3, hrsg. v. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 2010, S. 977–980, bei Mário Vieira de Carvalho, „Jorge Peixinho. Entdeckung einer musikalischen Persönlichkeit“, in: *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich,

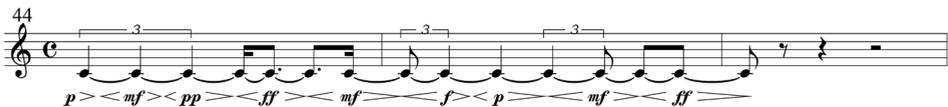
Sobreposições offenbart vier grundlegende kompositorische Ideen:⁷

Idee A erscheint zum ersten Mal in Takt 3 f. Das Motiv ist insbesondere melodisch, durch eine spezielle Anordnung von Sekundschritten, geprägt und wird jeweils von einem einzelnen Instrument deutlich nachvollziehbar gespielt. Die Idee wird, neben der Grundgestalt, sehr variabel verarbeitet und erscheint auch in Permutationen wie Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung.⁸



Notensbeispiel 1: Idee A, Takt 3 f. (1. Posaune)

Idee B zeichnet sich durch eine variable rhythmische Fortschreitung auf gleichbleibender Tonhöhe aus. Zumeist bezieht Peixinho hier verschiedene Triolengruppen ein (beispielsweise Achtel- in Verbindung mit Viertelnoten, zuweilen synkopisch verschränkt).⁹ An einigen Stellen wird die Dynamik sehr differenziert entfaltet, sodass jede Note eine veränderte Dynamik erhält.¹⁰



Notensbeispiel 2: Idee B, Takt 44 ff. (1. Flöte)

Das charakteristische Merkmal der Idee C ist ein Tremolo der Streicher ohne eine bewegte melodische Entfaltung. Das Tremolo tritt als stehende Klangfläche mit oftmals langen Haltetönen auf.¹¹

Bd. 1, Münster 2011, S. 150–164, sowie ein ausführliches Werkverzeichnis bei Delgado Teixeira u. a., „Catálogo da obra de Jorge Peixinho“, S. 321–369.

7 Alle Notenbeispiele sind dem Autograph entnommen, der online über das Portuguese Music Research & Information Centre zugänglich ist (www.mic.pt, 27. September 2012).

8 Takt 6 (Grundgestalt), 10 (G), 11 (G), 14 f. (Variante der G), 16 (G), 31 (zweimal G), 35 (Umkehrung), 38 (U), 54 f. (U), 56 f. (Variante G), 58 (U), 62 (Krebsumkehrung), 64 (G), 69 f. (Krebs), 73 f. (U), 77 (U), 93 (G).

9 Z. B. in Takt 5, 9–12, 23–28, 33 f., 39, 41–46, 56–60, 91–94, 95–99.

10 Peixinho verzichtet jedoch auf eine seriell strenge Ordnung des Rhythmus.

11 Z. B. Takt 2–5, 9–13, 32–34, 52–60, 91–94, 104–109.

91 *c / sord. (al pont.)*
p *pp* *cresc.* *quasi f*
c / sord. (al pont.) *pp* *pp* *gliss* *p* *ff* *pp* *mf*
c / sord. (al pont.) *pppp* *mp*
c / sord. (al pont.) *pppp* *mp*

Notensbeispiel 3: Idee C, Takt 91 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello, Kontrabass)

Als Idee D können melodische Ornamente bezeichnet werden, die Ausschnitte der chromatischen Zwölftonskala verwenden und zumeist in den Holzbläsern erscheinen.¹² Als besonderes Merkmal tritt die Simultaneität unterschiedlicher rhythmischer Entwicklungen hervor, wobei der Tonhöhenverlauf relativ stabil bleibt.¹³

20 *sempre legatissimo*
sempre ppp *pp* *ff* *pp*
sempre ppp *pp*
sempre ppp *ff* *pp*
sempre ppp

12 Takt 20–29, 62–67, 75–86, 103–111. Ab Takt 20 erscheinen in den Holzbläsern ausschließlich die sieben Töne der chromatischen Reihe *f* bis *b*. Die gleiche Reihe tritt erneut, nunmehr in den Streichern, in den Takten 23–28 auf. Die fünf Komplementärtöne *c* bis *e* erscheinen in unterschiedlichen Oktavlagen in den Takten 26–29 in den Stimmen der Blechblasinstrumente.

13 Z. B. in der 1. Flöte die Folge *fis*–*g*–*f*–*gis*–*a*–*g*–*ais*–*b*–*a*–*gis*–*a*–*g*, die, mit leichten Variationen, bis einschließlich Takt 24 viermal wiederholt wird. Ähnliche Folgen lassen sich auch in der 2. Flöte und den beiden Klarinetten nachvollziehen.

Notenbeispiel 4: Idee D, Takt 20 ff. (1. und 2. Flöte, 1. und 2. Klarinette)

Jede dieser Ideen kann unabhängig von den anderen und auch in Kombinationen auftreten.¹⁴ *Sobreposições* löst den Titel „Überlagerungen“ dadurch ein, dass die Kombination der vier Ideen scheinbar spielerisch und befreit vom Telos „klassizistisch“-musikalischer Entwicklungen möglich wird. Zu keinem Zeitpunkt schimmert logische Folgerichtigkeit im Ablauf durch, die musikalische Erwartungen weckt und danach einlöst.¹⁵ Die letzten drei Ideen realisieren die von Peixinho angesprochene Simultanität von Bewegung und Statik durch die unterschiedliche Entwicklung der musikalischen Parameter innerhalb der Ideen: Idee B bleibt tonhöhenstabil, während sich der rhythmische Ablauf und die Dynamik sehr wandelbar zeigen; Idee C variiert die melodische Linie bei gleichbleibender Klangfarbencharakteristik und Idee D verarbeitet einen gleichbleibenden Bestand von Ausschnitten der Zwölftonskala, wobei zugleich die Abfolge des Rhythmus sehr variabel gestaltet wird.

Sobreposições wird mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zur Metapher musikalisch-künstlerischen Denkens in Portugal in den 1960er Jahren. Einige Jahre nachdem die ersten Werke von Peixinho aufgeführt wurden, begann auch Emmanuel Nunes zu komponieren und repräsentierte, gemeinsam mit Peixinho und anderen, eine neue Komponisten-Generation, die den arrivierten Komponisten wie Fernando Lopes-Graça Impulse gab und das ästhetische Spektrum musikalischen Schaffens in Portugal auffächerte.¹⁶ Im Folgenden werden unterschiedliche Möglichkeiten kompositorischen Tuns in Portugal in den 1960er Jahren thematisiert. Zugleich werden Bedingungen der Szene zeitgenössischer Musik jener Zeit während der Diktatur von António de Oliveira Salazar reflektiert.

14 Ideen 1 und 2 (10 f., 56–58, 93), 1 und 3 (3 f., 10 f., 54 f., 56 f., 58, 93), 1 und 4 (62, 64, 77), 2 und 3 (5, 9–12, 33 f., 56–60, 91–94), sowie 3 und 4 (104–109).

15 Siehe hierzu auch Carvalho, „Jorge Peixinho“, S. 162.

16 Nunes betrachtete sich in einer E-Mail an den Verfasser vom 11. Oktober 2011 am Beginn der 1960er Jahre zwar noch nicht als ‚Komponist‘ im emphatischen Sinn des Wortes, trotzdem soll sein politisches Engagement im Untersuchungszeitraum, da er als einer der international bedeutendsten Komponisten portugiesischer Abstammung gilt, weiter unten erwähnt werden. Das erste Werk, das er als gültige Komposition anerkannte und das publiziert werden durfte, ist im Übrigen *Degrés* für Streichtrio, das 1965 in Paris geschaffen wurde (siehe hierzu das Werkverzeichnis im Artikel „Emmanuel Nunes“ von Paulo de Assis, in: *KdG* (39. Nachlieferung, August 2009).

In den 1960er Jahren fanden heftige Auseinandersetzungen zwischen dem Salazar-Regime, vor allem dessen Geheimpolizei PIDE¹⁷ und dem gefährlichsten Gegner des Regimes, der Partido Comunista Português (PCP), statt.¹⁸ So wurde das Jahr 1961 als „ano horrível“¹⁹ aus der Sicht Salazars bezeichnet, da einige bemerkenswerte Aktionen der PCP stattfanden und außenpolitische Probleme mit den Kolonien eskalierten.²⁰ Am 22. Januar kaperte eine Rebellen-Gruppe unter der Führung von Henrique Galvão das portugiesische Schiff Santa Maria. Die Aktion wurde vom wichtigsten Oppositionspolitiker dieser Jahre, Humberto Delgado, mitorganisiert.²¹ Kurze Zeit danach begannen der Aufstand und der damit verbundene Befreiungskrieg in der portugiesischen Kolonie Angola.²² Palma Inácio, der bereits in früheren Jahren durch regimesabotierende Aktionen auf sich aufmerksam gemacht hatte, entführte am 10. November mit Gesinnungsgenossen ein Flugzeug der portugiesischen Luftfahrtgesellschaft TAP auf dem Flug von Casablanca nach Lissabon. Dabei zwang er den Piloten, tief über Lissabon zu fliegen, wo tausende regimekritische Flugblätter abgeworfen wurden.²³ Schließlich wurde die portugiesische Kolonie Goa am 18./19. Dezember von indischen Truppen erobert.²⁴

Gerade in dieser Zeit der innen- und außenpolitischen Spannungen begann sich in Portugal der ästhetische Horizont kompositorischen Schaffens zu weiten. Zu den Komponisten, die sich einer neoromantischen und -klassizistischen Musiksprache verpflichtet sahen, zählten die in Portugal berühmten Ruy Coelho, Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos und António Victorino d'Almeida. Besonders Coelho und de Freitas profitierten in besonderem Maße von der Unterstützung der faschistischen Kulturpolitik.²⁵ Erste Versuche atonalen Komponierens und Experimentierens mit neuen Formkonzepten unternahmen – zumindest in einigen Kompositionen – Joly Braga Santos und Fernando

17 Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

18 Salazar wurde bald nach dem Militärputsch vom 28. Mai 1926 als Finanzminister (ab 1932 Premierminister) der mächtigste Politiker Portugals und errichtete den ‚Estado Novo‘ (‚Neuer Staat‘). Auf dieser Grundlage bestand eine faschistische Diktatur bis zur sog. ‚Nelkenrevolution‘ am 25. April 1974. Salazar selbst musste, aufgrund gesundheitlicher Probleme, 1968 die Macht an Marcelo Caetano abgeben. Während der Herrschaft von Salazar und Caetano blieb die PCP verboten und konnte nur im Untergrund agieren. Zu grundlegenden Informationen zur Diktatur Salazars siehe u. a. Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926–1974)* (= História de Portugal 7), Lissabon 1998 und António Henrique de Oliveira Marques, *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Lissabon 1995, dt. Stuttgart 2001, S. 554–640. Aufgaben, Methoden und Vorgehen der PIDE werden beispielsweise bei Maria da Conceição Ribeiro, *A Polícia Política no Estado Novo 1926–1945*, Lissabon 1995 und Irene Flunser Pimentel, *A História da PIDE*, Lissabon 2011 aufgearbeitet.

19 António Luís Marinho, *1961 – O ano horrível de Salazar*, Lissabon 2011, passim, siehe auch Pimentel, *História da PIDE*, S. 167.

20 Bereits die Flucht des 1949 inhaftierten PCP-Generalsekretärs Álvaro Cunhal und anderer leitender Parteimitglieder aus der Gefängnisfestung Peniche am 3. Januar 1960 stärkte die PCP und antizipierte Salazars „ano horrível“ (Pimentel, *História da PIDE*, S. 148 ff. und 454 ff.).

21 Marinho, *1961*, S. 77 ff.

22 Ebd., S. 85 ff., 95 ff., 114 ff., 119, 145 ff., 164, 170, 186 ff., 200 ff.

23 Ebd., S. 198 ff.

24 Ebd., S. 216 ff.

25 Coelho politisch ‚korrekte‘, folkloristische Werke wurden beispielsweise – deutlich öfter als diejenige anderer portugiesischer Komponisten – am renommierten Teatro São Carlo in Lissabon uraufgeführt. Vgl. José Eduardo Rocha, „14 anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa“, in: João de Freitas Branco, *História da música portuguesa*, Mem Martins ⁴2005, S. 356 f.; siehe auch Mário Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon* (= Musiksoziologie 5), Kassel 1999, S. 277 ff. und 295 f.

Lopes-Graça (letzterer beispielsweise mit *Canto de amor e de morte*, 1961, *Concerto da cammera col violoncello obbligato*, 1965/66 und *Catorze anotações* für Streichquartett, 1966). Hierzu gesellten sich avancierte Komponisten, die die damals jüngsten Entwicklungen in Darmstadt und anderswo rezipierten und für ihr Œuvre nutzbar machten, wie beispielsweise der zuvor genannte Jorge Peixinho, und zudem Constança Capdeville, Cláudio Carneiro, Álvaro Cassuto und Luís Filipe Pires.²⁶ Progressives Komponieren wurde besonders von der damals jungen und bis heute mächtigen Fundação Calouste Gulbenkian gefördert, sodass diese Stiftung für das portugiesische Musik-, und überhaupt das allgemeine Kulturleben, von großer Bedeutung wurde.²⁷

Die ästhetische Ausdifferenzierung zeitgenössischen Komponierens in Portugal erweckt den Eindruck, als hätten Salazar und sein Herrschaftsapparat nur wenig Motivation verspürt, die Szene „Neuer“ Musik intensiv zu kontrollieren. Dies hing möglicherweise damit zusammen, dass andere „Fronten“, wie sie exemplarisch für das Jahr 1961 aufgezeigt wurden, als systemgefährdend eingeschätzt wurden. Zwar fußte die Observation und Sanktionierung von Fernando Lopes-Graça und seinem Werk wohl nicht auf der Spezifik der – durchaus selten avancierten – Materialbehandlung, sondern auf seiner politischen Gesinnung, aber diese Kontrolle veranschaulicht zugleich, dass auch der zeitgenössischen Kunstmusik durchaus Schranken gesetzt wurden, wenn wortsprachliche oder künstlerische Aussagen allzu sehr das Regime attackierten. Seine *Marchas, Danças e Canções próprias para grupos vocais e instrumentais populares* bzw. *Canções heróicas* (ab 1946) wurden zensiert bzw. mit einem Aufführungsverbot belegt. Für seine politische Haltung wurde Lopes-Graça nicht nur mit Berufsverbot belegt, sondern verbrachte auch einige Zeit in Gefängnissen.²⁸

26 Rocha, „14 anotações“, S. 345–392, besonders 358–380. Den Überblick über portugiesische Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ergänzen – neben Monographien zu einzelnen Komponisten – Hans-Klaus Jungheinrich, „Ein Stück Begrenztes, das dennoch vom Unbegrenzten zeugt. Ein Hinweis auf neue Musik in Portugal“, in: *Jahresring* 29 (1982/83), S. 80–85, Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons*, Lissabon 1998, Francisco Monteiro, *The Portuguese Darmstadt Generation. The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*, Diss. University of Sheffield 2002 und *Dez compositores portugueses*, hrsg. v. Manuel Pedro Ferreira, Lissabon 2005.

27 Jungheinrich, „Ein Stück Begrenztes“, S. 81 f., Manuel Carlos de Brito und Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Art. „Portugal“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1714 f.

28 Fernando Lopes-Graça (1906–1994) studierte u. a. bei Tomás Borba, José Viana da Mota und Luís de Freitas Branco am Konservatorium in Lissabon, wurde 1932 aus politischen Gründen verhaftet, lehrte danach an der Musikakademie in Coimbra, wurde 1936 erneut verhaftet und ging 1937 nach Paris, wo er u. a. bei Koechlin studierte. Nach seiner Rückkehr nach Lissabon engagierte er sich als Konzertorganisator, Musikkritiker und Volksmusiksammler und bis 1954 auch als Musikpädagoge. Danach wurde ihm die offizielle Lehrtätigkeit untersagt. Die wichtigsten Gattungen seines kompositorischen Schaffens bilden Chor-, Orchester- und Kammermusik, bei letzterer vor allem die Klaviermusik. Internationale Beachtung fand Lopes-Graça durch das *Concerto da cammera col violoncello obbligato*, das Mstislav Rostropowitsch in Auftrag gegeben hatte und das von diesem 1967 in Moskau uraufgeführt wurde. Zu kurzen biographischen Angaben siehe Mário Vieira de Carvalho, Art. „Fernando Lopes-Graça“, in: *KdG* (8. Nachlieferung, Juli 1995) und Teresa Cascudo, Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel 2004, Sp. 448–450. Zur Observierung von Lopes-Graça seitens der PIDE siehe Pimentel, *História da PIDE*, S. 254 und Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo – Fernando Lopes-Graça*, Porto 2006, S. 217–243. Zu weiteren Ausführungen über Lopes-Graça, sein Œuvre und sein Verhältnis zum Salazar-Regime siehe beispielsweise ders., Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Bd. 3, S. 707–722, ders., *O essencial sobre Lopes-Graça*, Lissabon 1989, Maria de São José Corte-Real, „Sons de Abril – estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974“, in: *Revista portuguesa de musicologia* 6 (1996), S. 141–171, Alexandre Branco Weffort, *A canção popular portu-*

Lopes-Graças Musik erfüllt zwei soziale Funktionen, die als „música de participação“²⁹ (Umgangsmusik) und „música de concerto“³⁰ (Darbietungsmusik) umschrieben werden können.³¹ Seine *Marchas*, *Danças e Canções* und *Canções heróicas* haben weder dieselben Intentionen noch das gleiche Zielpublikum wie beispielsweise das hochartifizielle Klavierquintett *Canto de amor e de morte* und viele andere Werke, die an ein traditionelles Konzertpublikum adressiert sind. Während sich „música de participação“ als eine agitatorische, für den Klassenkampf funktionalisierte Musik versteht, die quasi von jedermann gesungen werden konnte, nimmt die „música de concerto“ den Rang der „klassisch“ konzipierten und rezipierten Kunstmusik ein: geschaffen und dargeboten von Kennern für Kenner. Gerade das atonale Werk *Canto de amor e de morte* hatte im Schaffen von Lopes-Graça einen besonderen Stellenwert.³²

Nachdem bereits Peixinho in einer frühen Analyse von *Canto de amor e de morte* sehr nachvollziehbar die Terz in der Mikro- und Makrostruktur als wichtigstes Intervall und bestimmendes Motiv erkannt hat,³³ und zudem Mário Vieira de Carvalho das Werk zeitgeschichtlich und biographisch verortete,³⁴ soll nun zwei weiteren grundlegenden kompositorischen Ideen nachgespürt werden:³⁵

Idee I integriert zwei Halbtönschritte, die von einem anderen Intervall³⁶ in Gegenrichtung voneinander getrennt sind. Diese Idee wird in allen Abschnitten des Werkes aufgenommen, teilweise derart intensiv, dass einige Passagen in jedem Takt diesen Bewegungsgestus offenbaren.³⁷ Über diese Figur hinausgehend, treten – bis auf wenige Ausnahmen – in fast allen der 359 Takte des Stückes plastisch hervortretende chromatische Fortschreitungen auf.

guesa em Fernando Lopes-Graça, Lissabon 2006 und António Pinho Vargas, *Música e poder. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*, Coimbra 2011, S. 379 ff.

29 Bzw. „música coloquial“ oder „colloquial music“; siehe Mário Vieira de Carvalho, „Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy. Fernando Lopes-Graça’s Dialectical Approach to Music and Politics“, in: *20th-Century Music* 8 (2011), S. 192.

30 Bzw. „música apresentacional“ oder „presentational music“ (siehe ebd.).

31 Die Distinktion stammt von Mário Vieira de Carvalho (*Pensar a música*, S. 155), der sich seinerseits an Heinrich Bessler orientierte (siehe hierzu Heinrich Bessler, „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 301–331, näher beispielsweise auf S. 305 f.)

32 Carvalho, *Pensar a música*, S. 27 f. und 96 f. Siehe beispielsweise auch Aussagen von Jorge Peixinho („Entrevista à ‚Crítica‘“, in: *Jorge Peixinho, Escritos e entrevistas*, hrsg. von Cristina Delgado Teixeira und Paulo de Assis, Porto 2010, S. 310 f.).

33 Jorge Peixinho, „O ‚Canto de amor e de morte‘. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica“, in: *Dez compositores portugueses*, S. 191–198.

34 Carvalho, *Pensar a música*, S. 95 ff. Siehe auch ders., „Jorge Peixinho“, S. 159 f.

35 Ein Faksimile des Autographs wurde mir dankenswerterweise vom Museu da Música Portuguesa in Estoril bei Lissabon zur Verfügung gestellt.

36 Zumeist eine kleine oder große Terz, eine große oder übermäßige Sekunde.

37 Die markantesten Abschnitte hierzu finden sich in den Takten 14–22, 59–101, 164–217, 302–334. Natürlich werden Assoziationen zum berühmten b-a-c-h deutlich, aber es gibt bislang keine Anhaltspunkte, dass Lopes-Graça einen direkten Bezug zur Bach-Symbolik herstellen wollte.

The image shows two staves of musical notation for 'Idee I, Takt 16 ff. (Klavier)'. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic structure with time signatures changing from 3/4 to 2/4, 7/8, and back to 2/4. The notes are heavily accented with sharps and naturals, and there are triplets indicated by a '3' over a group of notes. The overall texture is dense and rhythmic.

Notensbeispiel 5: Idee I, Takt 16 ff. (Klavier)

Idee II verbindet melodische Entwicklungen mit simultan auftretenden, bordunhaft wirkenden Haltetönen, bzw. Tonrepetitionen, die bereits in den ersten Takten erscheinen.³⁸

The image shows four staves of musical notation for 'Idee II, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)'. The top two staves are in treble clef (Violins 1 and 2) and the bottom two are in bass clef (Viola and Cello). The music is in 4/4 time and features a steady, homorhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present on each staff. The melody in the violins moves in a stepwise fashion, while the lower strings provide a constant harmonic support.

Notensbeispiel 6: Idee II, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Das erste Auftreten beider Ideen am Beginn des Werkes hat ein musikhistorisches Vorbild: Bereits Henry Purcell gestaltet die Arie *What power art thou* aus der sogenannten „Frost Scene“ der Oper *King Arthur* auf ähnliche Art und Weise. Der Streichersatz bewegt sich homorhythmisch in konstanten, getragenen Achtelschritten, wobei die Melodik der Violinen in den ersten Takten mit aufwärts gehenden Sekundschritten, von Terzschritten abwärts unterbrochen, voranschreitet. Die Viola hingegen verharrt im ersten Takt auf einer Tonhöhe, sodass simultan Bewegung und musikalisches „Erstarren“ realisiert werden.³⁹ Das Idiom steter, rhythmisch „schreitender“ Bewegung als musikalische Charakteristik des Winters bzw. der Kälte war zwar durchaus im 17. und 18. Jahrhundert beliebt,⁴⁰ doch die Verbindung der Satzstruktur mit der spezifischen melodischen Bewegung bei gleichzeitiger Tonhöhenkonstanz anderer Stimmen betont eine mögliche Verbindung zu *King Arthur*.⁴¹

38 Besonders nachvollziehbare Beispiele treten – nach dem Beginn bis Takt 4 – in den Takten 28–48, 80–88, 100–108, 111–147, 160–180, 191–202, 238–252, 256–262, 304–308 und 335–359 auf.

39 Lopes-Graça befand sich am Beginn der 1960er Jahre in einer psychisch bedrohlichen Situation, in der er durch Selbstmord gefährdet war (Carvalho, Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *Enciclopédia da música*, S. 711 f.). Zwar gibt es gegenwärtig keine biographischen Anhaltspunkte, dass Lopes-Graça sich direkt auf Purcell bezieht, aber die Analogie zwischen Lopes-Graças damaligen Lebensumständen und Purcells Arie, die vom Wunsch handelt, von der Mühsal des Lebens (Sich-Bewegens) befreit zu werden, um (wieder) sterben zu dürfen, ist bemerkenswert.

40 Beispielsweise in Jean-Baptiste Lullys *Isis*, LWV 54 (Beginn 4. Akt: *L'hyver qui nous tourmente*) oder im 1. Satz aus Antonio Vivaldis Violinkonzert *L'Inverno* op. 8, RV 297, aus *Le Quattro Stagioni*.

41 Das Notensbeispiel fußt auf *The Works of Henry Purcell. Volume XXVI: King Arthur*, Neuausgabe hrsg. v. Margaret Laurie, London 1971, S. 84–87.

Andante

Notenbeispiel 7, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Notenbeispiel 7, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Die Ideen I und II treten sehr vielfältig durch unterschiedliche Lagen, Dynamik, Instrumentierung und dadurch mit unterschiedlicher Deutlichkeit auf, wobei die oftmals intervallmäßig enge melodische Progression, repetitive Rhythmik und der geringe Kontrast ein hohes Maß an Konzentration und Verdichtung suggerieren, das die permanente Aufmerksamkeit des Hörers erfordert.

Beim Vergleich der zeitgleich entstandenen Kompositionen *Sobreposições* und *Canto de amor e de morte* fällt die unterschiedliche Dramaturgie ins Auge: *Sobreposições* versteht sich als bewusstes In-Frage-Stellen traditionellen Entwicklungsdenkens. Die Logik des Werkes ist die ausformulierte Nicht-Logik. Das Ende des Werkes erscheint willkürlich und vorläufig, der gesamte Ablauf reversibel. *Canto de amor e de morte* hingegen beginnt bereits in den ersten Takten die grundlegenden Gestaltungsmerkmale vorzustellen, aus dem – wie aus einem Nukleus – das gesamte Werk mit scheinbar strenger Folgerichtigkeit erwächst und sich entwickelt.⁴²

Die Behauptung, jegliches in einer Diktatur geschaffene Kunstwerk sei von vornherein ein plakatives Statement für oder gegen die herrschende Macht, wäre sicherlich voreilig.⁴³ Gerade die bei Lopes-Graça sinnvoll erscheinende Unterscheidung von „música de participação“ und „música de concerto“ verweist auf die Möglichkeit, neben politisch agitierender Musik zugleich auch Musik zu komponieren, die sich solcher Funktionalisierung enthält.⁴⁴

42 Im Übrigen sind sich die melodischen Hauptgedanken in *Sobreposições* und *Canto de amor e de morte* sehr ähnlich: eine kleine Sekunde aufwärts, gefolgt von einer großen Sekunde bzw. vermindernten Terz abwärts (vergleiche hierzu die Notenbeispiele 1 und 6).

43 Grundlegende Gedanken über musikalische Ideologiekritik jenseits einer allzu strengen Dichotomie im Sinne von Opposition – Opportunismus bringt für die Musik der DDR – aber wohl auch generalisierbar für andere Diktaturen: Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= KlangZeiten 3), Köln 2007, beispielsweise S. 78 ff.

44 Dies schließt natürlich nicht aus, dass auch Werke der „música de concerto“ portugiesischer Provenienz aufgrund ihrer Faktur, ihres Gehaltes und Textes gesellschaftspolitisch kritisches Potential in sich bergen. Peixinho setzte beispielsweise in seinem Kammermusikwerk *CDE* der „Comissão Democrática

Diese Distinktion lässt sich auch bei Aktivitäten von Emmanuel Nunes (1941–2012) am Beginn der 1960er Jahre nachvollziehen. In einigen Interviews erläutert Nunes, dass er politisches und künstlerisches Vorgehen klar trennte.⁴⁵ Er trat als Student politisch aktiv in Erscheinung⁴⁶ und reiste 1962 sogar nach Moskau, um sich dort in marxistischen Fragen schulen zu lassen.⁴⁷ Sein aktives politisches Engagement spielte für sein Werk jedoch keine Rolle, auch sprach er – nach eigenen Worten – niemals mit seinem damaligen Kompositionslehrer Fernando Lopes-Graça über Politik. Lopes-Graça, der – wie oben ausgeführt – besonders unter Salazar gelitten hatte, habe auch nie versucht, Nunes zu überzeugen, politisch agitatorische Werke zu komponieren.

Lopes-Graça und Peixinho stehen gemeinsam mit den Komponisten mit neoromantischem Idiom für die Vielfalt kompositorischen Tuns in Portugal unter den Vorzeichen einer faschistischen Diktatur.⁴⁸ Jean Paul Sarraute fasste 1960 diese Vielfalt treffend zusammen:

„Der Reichtum portugiesischer Musik ist beträchtlich und ich denke nicht, dass es musikalische Tendenzen gibt, sei es Dodekaphonie oder *musique concrète*, die nicht von portugiesischen Komponisten reflektiert würden.“⁴⁹

Eleitoral“, die die bedeutendste Oppositionsbewegung im Vorlauf von Wahlen darstellte, ein musikalisches Denkmal. Das c-d-e dient hierbei nicht nur als tonsymbolisches Ornament, sondern diese Töne prägen die Faktur und den musikalischen Verlauf des gesamten Werkes (Gilbert Stöck, „Jorge Peixinho's ‚CDE‘ – Studies on the Relationship between Music and Cultural Policy“, in: *Kongressbericht Jorge Peixinho – Mémoires ... Miroirs*, Lissabon Oktober 2010, hrsg. v. Paulo de Assis, Druck in Vorbereitung).

- 45 In einem Gespräch mit Wolfgang Max Faust vertrat Nunes folgende Meinung: „Daß mir eine politische oder besser soziale Dimension meiner Werke unwichtig ist, bedeutet auf gar keinen Fall, daß ich den Zuhörer als einen unwichtigen Teil betrachte oder daß ich ihn verachte. Doch wer die Politik in den Vordergrund rückt, der gibt dem Hörer schlechte Qualität im Bemühen um einen guten (?) Inhalt. Er sollte lieber Politik – aber professionell – betreiben.“ [Fragezeichen in Klammern im Original], und: „Die Idee einer politischen Botschaft etwa ist mir total fremd. Die Musik vermag in tiefere als politische Zusammenhänge einzudringen.“ Vgl. Wolfgang Max Faust, „Auf ein komplexes rhythmisches Urprinzip bezogen. Emmanuel Nunes im Gespräch (1979)“, in: *MusikTexte* 15 (1986), S. 7.
- 46 Im März 1962 bemühten sich Studierende an Lissaboner Hochschulen, ein Nationales Studentensekretariat mit dem Ziel zu organisieren, eine Art „Studentenparlament“ zu realisieren. Die politischen Autoritäten untersagten dies jedoch, was von den Studierenden in Lissabon und Coimbra mit Streikaufrufen beantwortet wurde (Pimentel, *História da PIDE*, S. 262 f.). Hier war Nunes mit leitenden Organisationsaufgaben betraut. Bereits vor diesen Protesten wurde Nunes Mitglied der Partido Comunista Português, da dies aus seiner Sicht die einzige oppositionelle Bewegung gegen das Salazar-Regime war (E-Mail von Nunes an den Verfasser vom 11. Oktober 2011).
- 47 Pedro Amaral, Art. „Nunes, Emmanuel“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. 3, S. 915. Gerade dieser Aufenthalt bewirkte aber, dass Nunes sich von weiteren politischen Aktivitäten zurückzog und die PCP verließ (E-Mail von E. Nunes an den Verfasser vom 11. Oktober 2011). Zu weiteren biographischen Hinweisen siehe Hélène Borel u. a., *Emmanuel Nunes*, Paris 2001, besonders S. 19–23 und zu seinen frühen musikalischen und politischen Aktivitäten siehe das „Entrevista de Pedro Figueiredo (1999)“, in: *Emmanuel Nunes, Escritos e entrevistas*, hrsg. v. Paulo de Assis, Porto 2011, S. 431–451, in diesem Zusammenhang besonders S. 433–438.
- 48 Wie oben bereits angesprochen, betrachtete sich Emmanuel Nunes zu dieser Zeit noch nicht als Komponist.
- 49 Jean Paul Sarraute, „Da música portuguesa contemporânea“, in: *Arte Musical* 29 (1960), S. 290: „A riqueza da sua [der portugiesischen Musik, G. S.] produção é considerável e não creio que haja movimento de música, seja ela dodecafonia ou concreta, que não seja tomado em consideração por compositores portugueses.“ (Übersetzung G. S.). Im Übrigen war Fernando Lopes-Graça selbst besorgt, dass serielles Komponieren und dessen Anspruch auf Letztgültigkeit die kompositorische Pluralität in Portugal gefährden könnte. (siehe hierzu Fernando Lopes-Graça, „Para onde vai a música portu-

Die Folgerung, dass Salazars Regime – gerade im Vergleich zu anderen Diktatoren des 20. Jahrhunderts – zeitgenössischer Musik keinerlei Bedeutung schenkte, wäre jedoch verfrüht. Eine adäquate Einschätzung der Maßregelung bzw. des Gewährenlassens erfordert nicht nur die Auflistung der – aufgrund welcher Motivation auch immer – komponierten Werke und Gattungen, sondern auch die Analyse weiterer Forschungsfelder, beispielsweise die Differenzierung von Genres („E“-Musik, „U“-Musik, verschiedene Konzepte von „Volksmusik“ usw.⁵⁰) hinsichtlich der Kontrolle bzw. der Förderung (letzteres beispielsweise durch staatliche Auftragswerke) durch das Salazar-Regime, und die Analyse konkreter Aufführungsbedingungen durch die Aufarbeitung von Konzertprogrammen.

Hinsichtlich der Positionierung eines diktatorischen Regimes zu kunstmusikalischen Tendenzen mit gesellschaftskritischem Gehalt lassen sich – grob zusammengefasst – drei grundlegende Verhaltensweisen unterscheiden (die innerhalb einer herrschenden Ideologie auch neben- und nacheinander auftreten können): Entweder das Regime verbietet solche Strömungen und setzt alles daran, dies auch zu sanktionieren, oder die Machthaber erklären widerstrebende Tendenzen als Teil ihrer eigenen, (noch) antagonistischen Entwicklung. Potentiell kritische Künstler werden nicht marginalisiert, sondern bewusst gefördert, um zu versuchen, sie anhand der Förderung zu steuern.⁵¹ Schließlich kann – als dritte Möglichkeit – Musik mit kritischem Potential ein besonderer, abgeschotteter Rahmen zugewiesen werden: mit eigenen Räumlichkeiten, Festivals, Medien, mit Musikwissenschaftlern, die auf solche Musik spezialisiert sind und mit eigenem Publikum, das solche Musik gehalten erfassen kann – in einer selbstreferentiellen „Box“ mit wenigen Interessierten und außerhalb des gesellschaftlich relevanten und damit für das Regime potentiell gefährlichen Diskurses.⁵²

Dass das Regime ein sehr breit aufgefächertes Spektrum an zeitgenössischer Musik zuließ, schließt die erste Möglichkeit aus. Die Klärung der Frage, welche Komponisten und Gruppierungen Salazar für sich propagandistisch nutzen und welche er eher an den Rand des Gesellschaftlich-Wahrgenommenen drängen wollte, kann noch nicht abschließend vorgenommen werden.

guesa?“, in: *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, hrsg. v. Mário Vieira de Carvalho, Lissabon 1966, S. 24 f., Carvalho, *Pensar a música*, S. 26 f. und Vargas, *Música e poder*, S. 378).

50 Geradezu diametral stehen sich Lopes-Graças Reflexionen über die Möglichkeit einer „nationalen“ portugiesischen Musik und der offiziellen Linie folkloristischer Kunst gegenüber. (Siehe einführend hierzu Mário Vieira de Carvalho, „Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of National Music“, in: *Music & Politics* 6/1 (2012), S. 1–12.

51 Hierzu zählt möglicherweise auch die Intention von António Ferro, Salazars wichtigstem Kulturpolitiker, im Jahre 1940 das Ballettensemble ‚Verde Gaio‘ zu gründen. Ferro war 1933–1949 Leiter des Secretariado de Propaganda Nacional (ab 1945 Secretariado Nacional de Informação), das für künstlerische Belange im Estado Novo verantwortlich war. Angeregt durch Diaghilevs Ballets Russes versuchte Ferro, durch ‚Verde Gaio‘ eine portugiesisch-folkloristische, politisch ‚korrekte‘ Ballettradition zu begründen. Durch Kompositionsaufträge an Ruy Coelho, Frederico de Freitas und Jorge Croner de Vasconcelos konnte er einige der namhaften portugiesischen Komponisten für diese Idee gewinnen und mit ihren Werken für die Kulturpolitik des Salazar-Regimes werben (Maria Luisa Roubaud, „O ‚Verde Gaio‘. Uma política do corpo no Estado Novo“, in: *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*, hrsg. v. Salwa El-Shawan Castelo-Branco und Jorge Freitas Branco, Oeiras 2003, S. 337–353; Vitor Pavão dos Santos, „Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940–1950)“, in: *Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940–1950)*, hrsg. v. dems., Lissabon 1999, S. 13–84).

52 Siehe zu diesen Tendenzen Stöck, „Jorge Peixinho’s, CDE“, Druck in Vorbereitung.

Besprechungen

JUDITH I. HAUG: *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*. Tutzing: Hans Schneider 2010. 664 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Der „Genfer Psalter“, also die auf die Initiative Johannes Calvins zurückgehende und 1562 fertig gestellte Sammlung von Melodien für den Psalmengesang der reformierten Gemeinden, ist nicht nur ein Kirchengesangbuch, sondern zugleich ein Dokument konfessioneller Identität, das deshalb bei der Ausbreitung des reformierten Bekenntnisses eine zentrale Rolle spielte. Zugleich bot dieses Korpus sowohl auf musikalischer Ebene durch seine Melodien als auch durch die Verbindung mit französischen und später anderen volkssprachigen Übersetzungen der Psalmtexte zur Auseinandersetzung mit literarisch-poetischen Strömungen Anlass. Judith Haugs Studie setzt sich zum Ziel, „die Vielfalt der Verwandlungen“ (S. XIII) des sprachlichen und musikalischen Ausgangsmaterials zu verfolgen. Zweifelsohne zeichnet sich die Studie als detailreiche Untersuchung dieses Verbreitungsprozesses aus, und besonders positiv hervorzuheben ist dabei der Ansatz, eine länderübergreifende Perspektive zu wählen, da – ähnlich wie in der Betrachtung der Musikpraxis verschiedener Konfessionen – in der bisherigen Forschung häufig nur ein Teilbereich der Überlieferung in den Blick genommen wurde und damit vergleichende Perspektiven ausgeblendet blieben.

Zunächst charakterisiert Haug kurz die Ansätze verschiedener Reformatoren im Umgang mit Musik (wobei sich die Differenzierung zwischen lutherischer und calvinistischer Auffassung auch dahingehend hätte vertiefen lassen, inwiefern ein unterschiedliches Gewicht „humanistischer“ Einflüsse zu verschiedenem Umgang mit Musik führen konnte, da sich Vorstellungen von der Wirkmächtigkeit der Musik wie die bei Calvin beschrieben – vgl.

S. 4 – auch im lutherischen Bereich finden). Im Anschluss zeichnet die Arbeit die Entstehung des 1562 für die calvinistischen Gemeinden kodifizierten Repertoires mit Erscheinen der *Pseaumes mis en rime françoise* von Théodore de Bèze und Clément Marot nach. Es folgen Kapitel zur Verbreitung des Psalmmaterials in den Niederlanden, Deutschland, England, Schottland, den nordamerikanischen Kolonien und schließlich im Osmanischen Reich. In diesen Abschnitten werden, nach Editionen und Bearbeitungsformen geordnet, die Übersetzungen und Ausgaben des Psalmengesangsbuches beschrieben, an die sich jeweils die reichhaltige Zusammenstellung und Untersuchung der musikalischen Bearbeitungen (z. B. als Orgelbearbeitungen oder in mehrstimmigen vokalen Vertonungen) anschließt. Inwieweit die musikalisch-satztechnischen Befunde mit den jeweiligen konfessionellen Umfeldern zusammenhängen, wird jedoch in vielen Fällen nicht im Detail diskutiert und kann nur mit dem Verweis auf allgemeine musikhistorische Tendenzen konstatiert werden. Die interessantesten Punkte markieren hier wahrscheinlich die Übernahmen von Genfer Melodien in musikalisches Allgemeingut, durch die die ursprüngliche konfessionelle Aufladung neutralisiert wird (vgl. für Deutschland, für das allerdings schon der Lobwasser-Psalter eine besondere Rolle einnimmt, S. 330). Beschränkt man sich hier als Erklärung für dieses Phänomen auf die Feststellung, „dass Schönheit nichts ist, was sich an eine Sache binden lässt“ (S. 331), droht allerdings vieles vom heuristischen Potential eines auf der Betrachtung von Transferphänomenen aufbauenden Untersuchungsansatzes wieder verloren zu gehen. Den umfangreichsten Komplex an kaum bekanntem Material legt wohl der Teil zum Osmanischen Reich dar, der die Übertragung einer Auswahl von Psalmen durch Wojciech Bobowski (Albertus Bobovius alias Ali Ufîzi) gegen Ende der 1660er-Jahre als eine hochinteressante Fallstudie in den Mittelpunkt stellt und an ihnen ausführlich die Frage der theoretischen Adaptierbarkeit der abendländischen Melodien an das System der *maââm* diskutiert (die, wie sich am in bei-

den Musikkulturen erfahren Bobovius zeigt, nur in Annäherungen aus der Kenntnis beider Systeme resultieren kann). Die Tatsache, dass Bobovius' Übertragungen als isolierte Quelle gelten müssen, die bald das Osmanische Reich wieder verließ, wirft wiederum die Frage auf, wie ein derartiger gescheiterter Transfer im Hinblick auf die Frage nach der „Transkulturalität des Hugenottenpsalters“ (S. XV) und seiner Verbreitungsgeschichte zu bewerten ist.

Unbefriedigt bleibt allerdings eine möglicherweise beim Leser geweckte Neugier auf die mit den beschriebenen Publikationen und musikalischen Bearbeitungen verbundenen Praktiken im Detail: Quellen dazu werden fallweise angezeigt, aber nicht um neues Material erweitert oder unter Einbeziehung anderer historischer Literatur weiterverfolgt. Dabei wäre es interessant, mehr zum tatsächlichen Ausmaß des häuslichen Psalmengesangs oder der Einübung (wozu beispielsweise Neuchâtel angeführt werden könnte) oder zur Beteiligung von Männern und Frauen zu erfahren, und auch genauere Analysen des „subversive[n] Potenzial[s]“ bei Gelegenheiten wie dem öffentlichen Singen von Psalmen (Haug erwähnt nur en passant die Zusammenkünfte auf dem Pré aux Clercs in Paris 1558; S. 17) wären wünschenswert. Goudimels Instrumentalisierung als „beispielhaftes Opfer der Religionskriege“ bei Martin Opitz (S. 237) weckt ebenfalls den Wunsch nach einer ausführlicheren Diskussion. Auch die zuweilen camouffierenden Publikationsstrategien (Maskierungen wie der angebliche Druckort Rom, die Verwendung von lateinischen Incipits „der Unauffälligkeit halber“, S. 36 f., oder auch die kaum hinterfragten paratextuellen Diskurse, vgl. zu den „missbrauchten“ Melodien, S. 18 f.) hätten durchaus zu ausführlicheren Analysen einladen können.

Als synthetische Leistung auf der Basis des in großer Breite beherrschten Forschungsstandes und als ausführliche historische Darstellung der wichtigsten europäischen Verbreitungsstränge des Genfer Psalters verdient Haugs Darstellung großen Respekt. Kritische Anmerkungen zum Buch ergeben

sich eher auf methodischer Ebene. So kommen die einleitenden Passagen gänzlich ohne Literaturdiskussion aus, während zumindest Hinweise auf offene Forschungsfragen angesichts der reichen Sekundärliteratur zum Genfer Psalter und seinen Adaptionen für den Leser zur Orientierung sehr hilfreich gewesen wären. Die Autorin verweist eher pauschal auf die Sammelbände *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Eckhard Grunewald u. a. (2004), und den von Ernst Peter Bernoulli und Frieder Furler herausgegebenen Sammelband *Der Genfer Psalter – eine Entdeckungsreise* (2005) als anregende Beispiele. Wünschenswert wäre es vor allem gewesen, die in der Einleitung angerissenen weiterführenden methodischen Aspekte auch im Buch intensiver zu entwickeln. Als Betrachtungsweise werden „Transkulturalität“ und „kulturelle Transfers“ sowohl im Zusammenhang mit religionspolitischen Vorgängen als auch jenseits von ihnen“ (S. XV) angeführt, wozu jedoch eine Diskussion methodisch einschlägiger Forschungsansätze nicht stattfindet (dazu, wie Transferfragen in diesem Themenbereich konkret anzugehen sein könnten, vgl. etwa die Anstöße von Henning P. Jürgens, „Der Genfer Psalter – europaweiter Kulturtransfer, konfessionelle Kultur und europäische Literaturen“, in: Europäische Geschichte Online [EGO]; URL: <http://www.ieg-ego.eu/juergensh-2010-de>). Das Fazit Haugs, die Verbreitungsgeschichte des Psalters bezeuge „Internationalität und verbindende Macht der Kunst“ (S. 587), ist demgegenüber sehr zurückhaltend formuliert. Trotzdem macht gerade ihre differenzierte Auswertung der Vertonungstradition und die Eröffnung einer musikkulturübergreifenden Perspektive die Studie zu einer anregenden Lektüre.

(Juni 2012)

Inga Mai Grootte

Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671–2009). Analyse et interprétation. Hrsg. von Michel NOIRAY und Solveig SERRE. Paris: École de Chartes 2010. 398 S., Abb. (études et rencontres de l'école de chartes. Band 32.)

Mit der 2009 veröffentlichten Repertoire-datenbank „Chronopéra“ (<http://chronopera.free.fr>) nimmt das nationale französische Institut de recherche sur le patrimoine musical (IRPMF) am Trend zur Dokumentation musikalischer Kulturgeschichte über Internet-Datenbanken teil. Ziel ist die Erfassung des vollständigen Repertoires der Pariser Opéra seit ihrer Gründung; publiziert ist bereits der Datenbestand für die Jahre 1749–1989. Gerade im Falle der Opéra als einer besonders gut dokumentierten Institution erscheint eine solche Datenbank sinnvoll und machbar, da kaum lästige Lücken oder offene Fragen zu erwarten sind, die methodisch Schwierigkeiten bereiten könnten – zumal wenn das Datenmodell so bewusst übersichtlich gehalten ist wie bei der Chronopéra-Datenbank, die lediglich Autoren, strikt normierte französische Werktitel und Aufführungsdaten miteinander verknüpft und abfragbar macht (wobei weder Freitextsuche noch Suchkombinationen möglich sind). Zu den Kalenderdaten kann außerdem der Wochentag sowie bisweilen die Kasseneinnahme eingeblendet werden. Hingegen bleiben Fassungen, Wiederaufnahmen, Besetzung, Übersetzer, Aufführungssprachen, ja sogar die Aktzahl eines Werkes konsequent ausgeblendet. Problematisch ist aber, gerade angesichts der einfachen Struktur, dass die publizierten Daten (noch?) große Lücken und Fehler aufweisen. So erscheinen etwa die 40 Aufführungen von Grétrys *Céphale et Procris* 1775–1777 nur bei Suche nach dem Werktitel, nicht aber bei Suche nach Grétry, und Louis-Guillaume Pitra, der Librettist von Grétrys *Andromaque*, ist für die Datenbank ganz und gar inexistent, von Racine, dem Verfasser der dramatischen Vorlage, aus welcher Pitra einiges direkt übernahm, ganz zu schweigen. Gibt man *Zémire et Azor* ein, erfährt man, der „Librettiste“ dieses von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter verton-

ten Balletts (1824) sei „Scribe“ – eine glatte Fehlinformation –, wohingegen der Name des Choreografen (André-Jean-Jacques Deshayes) fehlt. *Le dieu et la bayadère*, ein Werk, das wirklich von Eugène Scribe ist, ist doppelt verdatet, und zwar so, dass alle Aufführungen zwischen 1840 und 1847 bei der Suche nach „Scribe“ nicht angezeigt werden, sondern nur die Aufführungen vor 1840 und nach 1866. „*Le Freischütz*“ ist, ungeachtet der Anteile etwa von Berlioz, in Chronopéra ganz einfach eine „Opéra“ von „Weber“ und „Kind“, die 1841–1927 209 Mal aufgeführt wurde. Richard Wagners *Le Vaisseau fantôme* ist erstmals unter dem 9.11.1842 verzeichnet, Louis Dietschs und Paul Fouchers gleichnamige Oper, um die es sich hier tatsächlich handelt, hat keinen Eintrag, nach einem Klick auf den Werktitel aber wird man informiert, das Datum der Pariser Erstaufführung von *Le Vaisseau fantôme* sei der „27 décembre 1937“. Der stichprobenartige Eindruck ist also nicht unbedingt vertrauenerweckend und spätestens, wenn die Komplexitätsreduktion zu solch krassen Widersprüchen des Datenbestandes mit sich selbst führt wie in dem Wagner-Fall, müsste das Datenmodell ganz grundsätzlich ausdifferenziert werden. Trotz des noch unfertigen Zustands ist es selbstverständlich von größtem Nutzen, dass mit Chronopéra erstmals ein Werkzeug zur Verfügung steht, mit dem bequem die gesamten Abendspielpläne eines bestimmten Zeitabschnitts oder die Präsenz eines Werks oder Autors im historischen Überblick recherchierbar sind. Eine Erweiterung der Datenbank in zeitlicher Hinsicht wie auch hinsichtlich zusätzlicher Suchfelder wird auf der Startseite in Aussicht gestellt.

Dem hier zu besprechenden Band liegt das Anliegen zugrunde, diesen Daten historisch interpretierende Zugangsweisen zur Seite zu stellen: „après avoir constitué la base Chronopéra [...], nous avons ressenti le besoin de lancer sans attendre une réflexion collective portant sur l'interprétation de ces données“ (S. 7), so leiten die Herausgeber Michel Noiray und Solveig Serre zur Leitfrage des Bandes über, welche institutionellen Profile der Opéra

aus ihrem Repertoire ablesbar sind. An den Schluss des Bandes setzen sie, als Ausblick wie als didaktische Handreichung, einen großen Fragen- und Kriterienkatalog („Le répertoire de l'Opéra de Paris: grille d'analyse“). In der Gesamtsicht zeigen die 28 Beiträge des Bandes, die in die vier Sektionen „Répertoire et identité de l'Opéra“, „Intervention politique, ambition artistique, impératifs économiques“, „Tradition et nouveauté“ und „Créativité de la mise en scène“ gruppiert sind, eindrucksvoll die Kontinuität der Opéra als staatstragende Institution, deren Repertoire bis heute auf nationale *grandeur* und Attraktivität für das Publikum hin ausgerichtet ist (vgl. den Beitrag des bis 2001 amtierenden Vizedirektors Philippe Agid). Das den Band vor allem prägende historiografische Modell ist konsequenterweise dasjenige einer entlang der Wirkungszeiten der Direktoren geordneten „Geschichte von oben“. Argumentiert wird dabei weitgehend aus der Innensicht der Institution Opéra heraus, so dass sich der besprochene Band mit dem etwa zeitgleich erschienenen Sammelband *Les spectacles sous le Second Empire* (hrsg. von Jean-Claude Yon, Paris 2010), der genau komplementär dazu die vielgestaltige musiktheatrale Pariser Institutionenlandschaft in einem synchronen Querschnitt bearbeitet, ideal ergänzt.

Aus der Fülle der interessanten Einzelergebnisse können hier nur sehr wenige beispielhaft angeführt werden. Maud Pouradier und Isabelle Moindrot fragen nach der Bedeutung des Begriffs „répertoire“ und stellen unabhängig, aber übereinstimmend fest, dass der Begriff im 18. Jahrhundert vor allem auch eine juristische Dimension hatte, d. h. „répertoire“ sind die Stücke, die ein Theater im eigentumsrechtlichen Sinne besitzt. Pouradier stellt von hier aus zum Beispiel dar, dass die revolutionäre Vergesellschaftung dieses Besitzes per Gesetz 1791 eine wesentliche Voraussetzung der Konzeption des 1795 gegründeten Conservatoire war, während Moindrot für das 19. Jahrhundert zeigt, wie in der Gegenüberstellung „œuvre“ versus „spectacle“ (S. 337) letzteres, also das Werk in Gestalt seiner konkreten Bühnenproduktion auf Basis

eines determinierten Ausstattungsfundus', mehr und mehr als eigentlich repertoirebildender Faktor an Bedeutung gewann. Moindrots Begriffsanalysen von „mise en scène“, „remise“, „reprise“ und „remontage“ (S. 338) würden sich als Basis für eine Ausdifferenzierung der Chronopéra-Daten unmittelbar anbieten. Auch Sylvie Bouissous angesichts des Schaffens Rameaus angestellte Überlegungen zu der Frage, ab welchem Grad der Überarbeitung von einer neuen Fassung zu sprechen sei und wie sich Werkauthentizität und Fassungsvielfalt zueinander verhalten, sind zwar editionswissenschaftlich perspektiviert, fordern jedoch explizit zur Verfeinerung auf: „D'un point de vue historique, scientifique et esthétique, il n'est pas défendable de ‚mélanger‘ les versions“ (S. 228). Wasser auf solche Mühlen ist auch die gewissermaßen im System angelegte enorme Variabilität von Tanzwerken des 18. Jahrhunderts, die Françoise Dartois-Lapeyre thematisiert. Im direkten Rekurs auf Chronopéra-Abfragen kommt Gérard Pesqué zum Schluss, dass Tassos *Gerusalemme liberata* in Form der einschlägigen Werke (Lully, Gluck u. a.) 1686–1913 insgesamt 1058 Mal Gegenstand von Opernvorstellungen war und somit vergleichbar repertoireprägend wie Goethes *Faust* (Gounod; Berlioz; Boito: 1208 Mal Thema einer Opéra-Vorstellung), allerdings ohne zu problematisieren, wie aussagekräftig solche Vergleiche wirklich sein können. Weit mehr Kapital aus der Statistik weiß Mark Darlow zu schlagen, wenn er die Novität bzw. Traditionalität des Repertoires in der Revolutionsepoche 1789–99 hinterfragt und die Präsenz „politischer“ und „unpolitischer“ Werke miteinander vergleicht. Es zeigen sich über die Brüche 1789 und 1794 hinweg große Kontinuitäten, und die herkömmliche Sichtweise, nach der die Oper insbesondere nach 1794 eindimensional ein Vermittler zentralisierter Propaganda gewesen sei, relativiert sich zugunsten des Bildes einer „confused situation of institutional control, where culture was negotiated and improvised“ (S. 140). Auf statistische Daten (allerdings weniger aus Chronopéra, sondern mehr aus dem Repertoirekatalog von Théodore de Lajarte,

1876, und aus Ivor Guest's *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, 1976 gewonnen) stützt auch Marian Smith ihr Plädoyer, den Tanz als sowohl ästhetisch wie organisatorisch integralen Bestandteil des Opéra-Repertoires des 19. Jahrhunderts anzuerkennen und dies zum Anlass wirklich interdisziplinärer Betrachtungen des betreffenden Repertoires zu nehmen. Nicole Wilds Darstellung des Inszenierungswesens in der Epoche der Grand Opéra, insbesondere aber Karine Boulangers quellenreiche Aufarbeitung des Wirkens von régisseur général Paul Stuart in der Phase des schwierigen Ko-Direktors von André Messager und Leimistin Broussan 1908–1914, d. h. am Umschlagpunkt von der mise en scène des 19. Jahrhunderts zur Regie im modernen Sinne, erinnern daran, dass Repertoirepolitik und -geschichte letztlich nicht unabgelöst von ästhetischen und technischen Fragen der Visualisierung und Bühnentechnik zu denken sind.

Einiges zu bieten hat der Band zur Repertoirepolitik des 20. Jahrhunderts. In Mathias Auclairs und Aurélien Poidevins Studie des langen Direktorats von Jacques Rouché (1914–1945) ist besonders interessant, wie durch präzise ministeriale Direktiven das Repertoire direkt auf nationale und traditionswahrende Grundlinien festgelegt wurde, und wie genau man insbesondere über den Anteil ausländischer Werke und Künstler wachte. Verdienstvoll ist Claire Paolaccis Aufarbeitung der Geschichte des Opernballetts in der Rouché-Ära, die gern im Schatten der Ballets russes zu verschwinden droht; Paolacci kann aber zeigen, mit wie langem Atem Rouché kontinuierlich am Wiederaufbau und Ausbau des Balletts arbeitete. Paradigmatisch zeigt Cécile Auzolles Text über das Jahrzehnt 1945–1955 die opernhistoriografische Leistungsfähigkeit der institutionsgeschichtlichen Betrachtungsweise, wenn sie am Beispiel der vier Uraufführungen jener Jahre die Politik der Vergabe von Kompositionsaufträgen unter die Lupe nimmt und herausarbeitet, wie die Verantwortlichen sich administrativ wie ästhetisch an Mustern orientierten, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

Neben dem differenzierten Bild, das sich

in der Gesamtschau von der Institutions- und Repertoiregeschichte der Opéra ergibt, dürfte es das vielleicht größte Verdienst des knapp 400 Seiten starken Bandes sein, dass er die methodische Herausforderung sichtbar werden lässt, die aus dem Sammeln und Präsentieren vermeintlich „reiner“ – in Wirklichkeit aber hochgradig interpretierter, aufbereiteter, geordneter, vereinfachter – historischer Daten erwächst: Wie können Abfrageergebnisse genutzt und gelesen werden, um zu qualitativen Erkenntnissen zu gelangen? Zu Beschreibungen historischer Zustände und Entwicklungen gelangen die Autoren allesamt immer erst dann – das scheint die der Sache innewohnende Dialektik –, wenn sie „Tiefenbohrungen“ unternehmen, die die Rohdaten ergänzen, ausdifferenzieren und auch relativieren.

(Juni 2012)

Andreas Münzmay

Werktreue. Was ist Werk, was Treue? Hrsg. von Gerhard BRUNNER und Sarah ZALFEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag/ Oldenbourg 2011. 224 S., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 8.)

In diesem kleinen, höchst lesenswerten, auf ein Symposium der Universität Zürich im März 2010 zurückgehenden Band, der aus Aufsätzen von Theaterschaffenden, Musikhistorikern und Musikkritikern besteht, ist deutlich zu spüren, dass es um etwas geht. Die meisten Beiträge lassen ein großes Engagement erkennen, wenn auch nur ein einziger (der von Peter Gülke) explizit für so etwas wie „Werk“ oder „Werktreue“ eintritt – bei allen positiven Assoziationen im Detail auch in anderen Beiträgen. Deutlich zu spüren ist auch, wie sehr das Thema ideologisch besetzt ist. Erscheint das „Werk“ bei manchen Autorinnen und Autoren als kulturelles „Heiligtum“, das es zu bewahren und an dem es sich „auf Augenhöhe abzarbeiten“ gilt (Gülke), so ist es für viele andere ein „Kampfbegriff“ des Konservatismus und ein Zeichen der Unfreiheit. Peter Konwitschny sieht in der Werkverfestigung

zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Akt der „Entfremdung“, den er mit der Prostitution vergleicht. Den Treuebegriff assoziiert er mit der Monogamie, „die die Liebe aus allen Verhältnissen austreibt“, mit „Nibelungentreue“, dem „Kadavergehorsam“ und den „Dolchen der SS“, auf denen stand: „Meine Ehre ist Treue“.

Von den wie in jedem Sammelband unterschiedlich gut geratenen Artikeln sind meines Erachtens vor allem vier besonders lesenswert. Der Beitrag von Hans Joachim Hinrichsen dokumentiert die Genese eines der am meisten verbreiteten Kriterien der Werk- und Regiedebatten – „einen Autor besser zu verstehen als dieser sich selbst“ bzw., was ungefähr dasselbe bedeutet, „den Geist eines Werkes gegen seinen Buchstaben zu verteidigen“ – bei Kant und Schleiermacher, um dann an einem Beispiel aus der Beethoven-Interpretation des 19. Jahrhunderts zu zeigen, wie gerne immer wieder, nach Hinrichsens Auffassung vor-schnell, zu dieser Denkfigur gegriffen wurde. Wie wirkungsmächtig die Denkfigur bis heute tatsächlich ist, illustriert der vorliegende Band, in welchem nicht ein Regisseur und nicht eine Regisseurin versäumt, sich auf sie zu berufen.

Sieghart Döhring erzählt in seinem Beitrag nacheinander zunächst eine kleine Geschichte der Oper als Werkform, die sich – Text, Musik und Szene integrierend – erst spät und nur ausnahmsweise herausgebildet hat, und dann eine der Opernregie im 20. Jahrhundert, die ihre Rechtfertigung nicht im Sprachtext und schon gar nicht in den Regieanweisungen, sondern im erfüllten Augenblick der Aufführung und in der musikalischen Partitur erblickte. Wie triftig Döhrings Darstellung ist, zeigt wiederum dieser Band, in dem sich die meisten Regisseurinnen und Regisseure genau in dieser Weise äußern. Lediglich in einer der drei Diskussionsrunden wird ein einziges Mal die Forderung laut, sich auch „die Tonspur vorzunehmen“, da sonst „das konservative Element der Oper immer wieder Futter bekommen“ werde (Joachim Strauch).

Claus Spahn gesteht „Verschleißerscheinungen des so genannten Regietheaters“ zu – wobei er, anders als Peter Gülke in seinem Beitrag,

auf eine Sammlung drastischer Beispiele verzichtet –, diagnostiziert vor allem aber einen antikritischen und antirationalen Zug bei weiten Teilen der Werktreue-Verfechter: in Elke Heidenreichs Vorwurf der permanenten „Stückeseziererei“ statt einer Öffnung des Herzens, in Christian Thielemanns Forderung „Lasst uns doch einfach mal genießen!“ wie in Hans Ulrich Gumbrechts Traum der reinen „Anmut des Seins“ bei Mozart.

Aufmerksamkeit verdient schließlich auch der Artikel des Juristen Peter Mosimann. Insgesamt zeigt der Beitrag zwar erneut, dass aus den rechtlichen Erörterungen für die ästhetischen Diskurse nichts zu lernen ist oder nur etwas, das dem Autor des Beitrags nicht gefallen dürfte, dass nämlich Werktreue nur „bei Wahrung der ‚Text‘-Vorlage und ohne größere Striche“ gegeben sei (die Weise, in der der Autor auf diesen Sachverhalt zwar hinweist, ihn in seiner Analyse jedoch nicht berücksichtigt, ist erstaunlich). Doch finden sich daneben sehr lehrreiche Bemerkungen zur Theaterpraxis Schillers, Goethes u. a., die sich von der des „Regietheaters“, zumindest hinsichtlich der Werktreue, gar nicht besonders unterscheiden hat.

Dass diese wichtigen Informationen zur Geschichte der Theaterpraxis nur in diesem einen Text und auch hier vor allem in den Fußnoten aufscheinen, macht eines der Hauptdefizite des Buches deutlich – so, wie der Leser selbst bei der vergleichenden Lektüre aller Artikel bemerken muss, dass es vornehmlich die Musiker und Musikhistoriker sind, die für „Werktreue“ plädieren. Analog zu dem von Döhring dargestellten und hier mehrfach bestätigten Befund, dass von den Regisseurinnen und Regisseuren die „Wahrheit“ einer Oper – wenn überhaupt – in erster Linie in der Partitur gesehen wird, gibt es in Theater und Musik verschiedene Einschätzungen des Werkbegriffs samt sich voneinander unterscheidender Diskursgeschichten. Im Theater war der Werkbegriff immer schwach ausgebildet, bei Shakespeare, Goethe, Brecht und dem „Regietheater“ gleichermaßen. In der Musik dagegen hat sich seit der Wiener Klassik und zumal seit Beethoven ein strenger Werkbegriff

mehr und mehr durchgesetzt – am weitesten tatsächlich mit der historisch informierten Aufführungspraxis seit den 1980er Jahren, die den Werkbegriff zugleich in seine Schranken weist. Dabei lag in der zunehmenden Restriktion des Werkbegriffs in der Musik – eines Werkbegriffes, der den „Text“ immer wieder gegen einen als vermeintlich empfundenen „Geist“ verteidigen musste – ein „progressives“, nicht ein „konservatives“ Moment. Von diesen in Theater und Musik so unterschiedlichen Werkbegriffs-Traditionen und -Ideologien auf der Grundlage ein und desselben Kategoriensystems wird in dem Band nicht berichtet.

Ebenso wenig werden die Konzepte „Werktreue“ versus „Werkaktualisierung“ einmal auf der Grundlage von Fallbeispielen an den drei Dimensionen des Gesamtkunstwerks Oper – Musik, Text und Szene – im Einzelnen durchgespielt. Welche Beispiele von Aktualisierung, welche von Werktreue gab und gibt es in der Musik, welche hinsichtlich Text oder Szene? Wie möchte man daraufhin die Grenzen, wie die Möglichkeiten von Werktreue und Werkaktualisierung in den drei Dimensionen im Einzelnen einschätzen, welche Chancen räumt man ihrem Zusammenspiel ein? Was die Szene anbetrifft, gehen die meisten Autoren der vorliegenden Publikation davon aus, dass eine historische Rekonstruktion aus künstlerischen Gründen absurd sei, weil sich „die Sehgewohnheiten am schnellsten“ änderten. Bezüglich des Sprachtextes berichtet Christof Loy von einer Inszenierung der *Entführung* durch Nicolas Harnoncourt, Karl-Heinz und Ursel Herrmann, die für ihn seinerzeit „zu einer wichtigen Referenz“ wurde, bei der „irgendwie jede Zeile im Libretto sakrosankt“ war. Sich „auch die Tonspur vorzunehmen“, zieht unter den Autoren des vorliegenden Bandes, von Entdeckungen der historisch informierten Aufführungspraxis abgesehen, kaum einer in Betracht. Es wäre wünschenswert, wenn eine nächste Publikation zur Werktreue in der Oper dieser Frage einmal gezielter nachgehen würde – weniger engagiert, doch dafür historisch-kritisch umso differenzierter.

(Juni 2012)

Heinz von Loesch

ANDREAS MÜNZMAY: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart. Schliengen: Edition Argus 2010. 509 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 5.)*

Die musikgeschichtliche Kulturtransferforschung hat in den letzten Jahren unterschiedliche Schwerpunkte ausgebildet, unter denen Dramaturgie und Gattungstraditionen des Musiktheaters sicherlich zu den prägendsten zählen. Mithilfe dieser beiden Bereiche lässt sich nicht nur an grundlegende Forschungsgebiete der kulturgeschichtlichen Transferforschung wie der Verbreitung von gedrucktem Repertoire und Übersetzungen anknüpfen, sondern insbesondere die Musiktheaterdramaturgie ermöglicht auch eine breite Kontextualisierung mit der Neuen Politikgeschichte, Soziabilität und lokalen Rezeptionsmustern bzw. Institutionen.

Andreas Münzmay verbindet die beiden genannten Hauptbereiche in seiner Dissertation zum Transfer der Musiktheaterstücke Eugène Scribes von Paris nach Stuttgart auf geradezu vorbildliche Weise. In einem ersten Teil der Arbeit leuchtet er die dramaturgischen Potentiale der Gattungen aus, die Scribe vom Vaudeville über die Comédie bis zur so genannten Grand Opéra bediente und weiter formte. Scribes Dramaturgie, die der Autor als umfassende Strategie zur Verständlichmachung einer Fiktion beim Publikum definiert, wird dabei sowohl anhand des Textes und der Musik als auch anhand der sängerisch-schauspielerischen und szenografischen Darstellungsmöglichkeiten analysiert. Dabei orientiert sich der Autor an dem linguistischen Konzept der „Nähe“ zum Publikum durch die wohlstrukturierte Mitteilung von Informationen. Auf diese Weise kann er eine Reihe besonderer Merkmale im Werk Scribes wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen gesprochenem Dialog und nicht dramatisch motivierten musikalischen Einlagen im Vaudeville oder die dramaturgische Erzeugung verschiedener musikalisch zu vertonender Szenarien durch stumme Rollen oder pantomimische bis tänzerische Einlagen her-

ausstellen. Diese werden dann in einem zweiten Teil über die Rezeption der Scribe'schen Stücke in Stuttgart und ihres Niederschlags im dortigen Repertoire in ihrer Adaption oder in ihrer Nicht-Rezeption untersucht. Ziel des Autors ist es, die Transfergeschichte der Musiktheaterwerke Eugène Scribes nicht als bloße Rezeptions- oder Einflussgeschichte zu schreiben, sondern die aktiven Produktionsprozesse aufzudecken, die mit der Übernahme französischen Musiktheaterrepertoires in Stuttgart zusammenhängen. Um dies leisten zu können, berücksichtigt Andreas Münzmay die Pariser und Stuttgarter Theater nicht nur als künstlerische, sondern auch als kulturelle und ökonomische Orte, an denen Produzenten der Publikumszielgruppe mit Hilfe der Repertoirebildung und Dramaturgie Stücke verständlich machen. Dies hat zur Folge, dass sowohl architektonische Quellen zum repräsentativen Städtebau unter Wilhelm I. als auch theoretische und musikkritische Auseinandersetzungen mit den Stücken Eugène Scribes mit einbezogen werden. Daneben kommen auch biografische Aspekte des Pariser Textdichters wie seine täglichen Beobachtungen im Pariser Alltagsleben und seine Nominierung zum Mitglied der Académie, sowie der verschiedenen Stuttgarter Kapellmeister und Arrangeure (z. B. Carl Ludwig Blum) zur Sprache.

Die Arbeit ist mit den in sich geschlossenen Kapiteln „Scribes Theater in Paris“, „Zur Musikdramaturgie von Scribes Theater“, „Scribes Theater in Stuttgart“ und „Repertoiretransfer und Musikdramaturgie“ symmetrisch, aber flexibel aufgebaut, da sie sich in unterschiedlicher Reihenfolge lesen lassen. Die auf das Theater bezogenen Kapitel geben Auskunft über Organisationsformen und Publikumszielgruppen des Théâtre du Gymnase und der Opéra in Paris bzw. des Stuttgarter Hoftheaters, die um 1820 beide eine größere Öffentlichkeit anstrebten. In Paris setzte Eugène Scribe diese Publikumsöffnung durch seinen Ansatz beim Genre des Vaudeville um, das er in Richtung seines Konzepts der „pièce bien faite“ weitertradierte. Während im Vaudeville eine Abkehr von den nicht drameninhärenten Couplets zu erkennen ist, die Münzmay als „Sprechthea-

tralisierung“ bezeichnet, verlegt sich Scribe in den Gattungen der Oper und des ballet-pantomime, die durchgehende Musikalisierung verlangen, auf die Schaffung von durch den Komponisten gut musikalisierbaren Szenarien. Dies geschieht einerseits durch stumme Rollen (*La sonambule*, *La belle au bois dormant*), die pantomimisch wiedergegeben werden müssen, und andererseits durch eine erweiterte Nutzung der Tableau-Technik mit Anlässen von Lokalkolorit, aber auch zu formeller Strukturierung durch Musik. Auch in Stuttgart – dies zeigen Münzmay's quantitative Analysen des Scribe'schen Repertoires – ist eine große Vorliebe für die szenografische Opulenz (Bühnenbildner werden u. a. nach Paris geschickt) und die Scribe'schen Grand Opéra sowie Opéra Comique zu erkennen, die vor allem zu Geburtstagsfeierlichkeiten der Könige aufgeführt werden. Im Bereich der Gattung des Vaudeville herrschen dagegen Transfers vor, welche die musikbegleiteten Stücke als Lustspiele oder Possen ohne Musik auf die Stuttgarter Bühne bringen (vgl. die Aufstellung auf S. 307). Die meisten der Stücke wurden über Berlin und Wien importiert, womit Münzmay auf die so genannten „transfers triangulaires“ aufmerksam macht, ein Phänomen, das er mit „Transfernetzwerken“ anstatt mit „Transferwegen“ umschreibt (S. 247). Im Bereich des Vaudeville mit neu arrangierter musikalischer Begleitung ist in den Stuttgarter Bearbeitungen eine klare Tendenz zum Singspiel zu erkennen, die daher rührt, dass das französische Vaudeville von Kritikern und Literaten als „Oper“ eingestuft wurde.

Andreas Münzmay's Arbeit überzeugt durch die stringente Herangehensweise, die letztendlich dem Gattungstransfer so genannter „populärer“ französischer Genres nachspürt. Über die Dramaturgie erweitert der Autor die musik- und literaturgeschichtliche Untersuchung um kulturgeschichtliche Dimensionen. Letzte bleiben manchmal – so eine einzige Einschränkung – jedoch etwas unkonturiert. Bei dem Ansatz, „Verständigungsstrategien und Verstehbarkeit musiktheatraler Ereignisse“ aufzuzeigen (S. 24), bleibt auch bei der Berücksichtigung von Musikkritiken vielfach im

Dunkeln, wer genau versteht und wer verstanden wird. Auch die Dreiecksbeziehungen zwischen Paris, Wien, Berlin und Stuttgart hätten durch eine Netzwerkanalyse tiefergehend beschrieben werden können, um die Aufnahme-konjunktur mit Exportkonjunkturen besser zu verbinden. Alles in allem jedoch liegt hier eine sehr lesenswerte und sehr gut illustrierte Studie vor, die sicherlich auch einen Grundstein für weitere Forschungen bilden wird.

(Februar 2012)

Gesa zur Nieden

Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Ulrich LEISINGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 299 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 6.)

Bei kaum einem anderen Komponisten scheint die Diskrepanz zwischen historischer Bedeutung und Schönheit seiner Musik einerseits und dem leicht verstaubten, altväterlichen Bild seiner Person andererseits so groß wie bei Joseph Haydn. Ebenso steht die unerschütterliche Zugehörigkeit von Haydns Musik zum Kanon in einem spontan wenig nachvollziehbaren Verhältnis zu einer recht wechselvollen Geschichte ihrer Stellung im jeweils aktuellen Musikleben. Gerade aufgrund dieser Diskrepanzen aber ist Haydn ein äußerst spannender und aufschlussreicher Gegenstand für die Rezeptionsforschung. Dies bestätigt sich eindrücklich in dem vorliegenden Band mit Beiträgen zu einer im November 2009 in Salzburg abgehaltenen Tagung. Überdies wird hier auch ein guter Eindruck von der Vielfalt und Bandbreite moderner Rezeptionsforschung vermittelt.

Umrahmt von Mitschriften eines Roundtables zu „Aspekten der Freundschaft von Haydn und Mozart“ am Anfang sowie der Abschlussdiskussion, gruppieren sich die Tagungsbeiträge sinnfällig in vier Kapitel: I. Europäische Haydn-Rezeption seit dem 18. Jahrhundert, II. Kompositorische Rezeption,

III. Rezeption in Musikschrifttum und Analyse, IV. Rezeption in der Interpretationsgeschichte.

Die Beiträge im ersten Themenbereich konzentrieren sich jeweils auf die Haydn-Rezeption um 1800 in Deutschland und Österreich (Rainer J. Schwob), in Frankreich (Thomas Betzwieser), den Niederlanden (Paul van Reijen) und England (Ulrich Leisinger). Im letztgenannten Fall ist laut Auskunft im Vorwort der ursprüngliche Tagungsbeitrag von David Wyn Jones leider nicht eingereicht worden, und so ist es Ulrich Leisinger sehr zu danken, dass er für diesen wichtigen Aspekt mit einem „Ersatztext“ eingesprungen ist. Gerade aufgrund der besonderen Verlaufsgeschichte der Haydn-Rezeption ist eine solche europäische „Gesamtschau“ auf die Anfänge sehr aufschlussreich.

Der zweite Themenbereich der kompositorischen Rezeption vereint drei recht unterschiedliche „Fallbeispiele“: Unter dem Titel „Haydn als Modell der Sinfoniekonzeption um 1800“ untersucht Leisinger die kompositorische Rezeption von Haydns Londoner Symphonien, während sich die beiden anderen Beiträge speziellen Auftragswerken für Haydn im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert zuwenden: Peter Revers widmet sich den „Hommage-Kompositionen der Société Internationale de Musique zur Haydn-Zentenarfeier 1909“, eingereicht von Reynaldo Hahn, Charles Widor, Vincent d'Indy, Paul Dukas, Ravel und Debussy. Wolfgang Gratzler referiert in seinem Beitrag „Über *Requiem für H* und den ‚Haydn-Mozart-Effekt‘“ zunächst anhand aktueller Beispiele über Haydn- und Mozart-Interpretationen in Auftragswerken zeitgenössischer KomponistInnen, wobei er seinen eigenen Beobachtungen einen Essay von Olga Neuwirth gegenüberstellt. Der zweite Teil des Beitrags besteht aus der Mitschrift eines Gesprächs Wolfgang Gratzlers mit der Komponistin Adriana Hölszky über deren *Requiem für H*, ein Auftragswerk im Rahmen des Haydn-Jahres 2009.

Im dritten Themenbereich beleuchtet Joachim Brügge unter dem Titel „Drama und Diskurs‘ – oder immer das ‚Ganze vor Augen‘: Musikalische Logik als Kategorie der

Wiener Klassik?“ werkanalytische Arbeiten über Haydns Kompositionen, wobei Widersprüchlichkeit und Fragwürdigkeit ästhetischer und stilistischer Zuschreibungen zu den drei Hauptvertretern der Wiener Klassik deutlich herausgearbeitet werden. Armin Raab gibt einen umfassenden Überblick über „Biografik als Spiegel der Haydn-Rezeption“ von den Anfängen (Haydns autobiografische Skizze von 1766 sowie den ersten Biografien von Griesinger, Dies und Carpani) über die „große“ Dokumentarbiografie Haydns im 19. Jahrhundert von Carl F. Pohl, bis zu den wichtigsten Biografien des 20. Jahrhunderts, besonders Karl Geiringers und H. C. Robbins Landons u. a. Diese Gesamtschau auf die Haydn-Biografik ist außerordentlich hilfreich und spannend zu lesen, nicht zuletzt aufgrund der fundierten und detaillierten Kenntnis der Biografien sowie ihrer Einordnung im Hinblick auf ihre Authentizität und Quellentreue. Der Einfluss der Haydn-Biografik auf die Haydn-Rezeption (und umgekehrt) erweist sich als ein echt fontanesches „weites Feld“. Eine Analyse der jeweils in den Biografien gezeichneten Haydn-Bilder korrelierend zur Rezeption der Musik hätte an dieser Stelle wohl den Rahmen gesprengt, wäre jedoch im nächsten Schritt daran anzuschließen.

Der vierte und letzte Themenbereich ist der Interpretationsgeschichte vorbehalten, wobei dieser Begriff weit gefasst wird. Wolfgang Fuhrmann widmet sich der Interpretation durch „Haydns Hörer“, indem zeitgenössische Zeugnisse – Reaktionen auf Hörerfahrungen mit Haydns Musik – sowohl von musikalischen Laien als auch von professionellen Musikern herangezogen und analysiert werden. Martin Elste schließlich legt seine Überlegungen „Zur diskografischen Geschichte des Schaffens von Joseph Haydn unter besonderer Berücksichtigung seiner Instrumentalmusik“ dar und zeichnet ein überraschendes Bild der Entwicklung von Haydns sehr spezifischer „Werkbiografie“ auf dem Tonträgermarkt – von den Anfängen, einer kuriosen, auf die vorgegebene Spieldauer einer Schellackplatte zusammengekürzten Version des Cellokonzerts D-Dur über die

bereits 1928 publizierte erste historisierende Einspielung des Menuetts der Klaviersonate Es-Dur auf einem Hammerklavier bis in die Gegenwart.

Die Abschlussdiskussion ist vor allem deshalb lesens- und erwähnenswert, weil hier einige wichtige in den Beiträgen nicht berücksichtigte Aspekte angesprochen werden, namentlich der in der Haydn-Rezeption ganz eigene Strang der Kirchenmusik und der enge Zusammenhang zwischen Rezeption einerseits und Überlieferungs- und Editionsgeschichte andererseits.

Nahezu alle Beiträge durchzieht der Vergleich mit Beethoven und Mozart, und dies ist eine wichtige Bereicherung, zumal da die vorurteilsfreie Benennung der Divergenzen in der Wiener-Klassik-Trias sich als sehr konstruktiv für das weitere Nachdenken erweist.

Neben den durchweg interessanten und anregenden Beiträgen ist die Ausstattung des Bandes lobend hervorzuheben, die nicht nur zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele, sondern auch deutsche und englische Abstracts vor jedem Band und glücklicherweise ein Register der Nennungen von Haydns Werken bietet.

(März 2012)

Christin Heitmann

JULIA RONGE: Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2011. VIII, 187 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethovenforschung. Band 20.)

Die vorliegende Arbeit, im Bonner Beethoven-Archiv entstanden und 2010 in Berlin als Dissertation angenommen, widmet sich den erhaltenen Dokumenten aus Beethovens Lehr- und Studienzeit in Wien, die seit ersten Untersuchungen von Gustav Nottebohm vor fast 150 Jahren keine umfassende wissenschaftliche Würdigung mehr erfahren haben. Im Rahmen der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe hat Julia Ronge die Kompositionsstudien Beethovens bei Haydn,

Albrechtsberger und Salieri in kritischer Edition herausgegeben; das hier anzuzeigende Buch ist jedoch weit mehr als ein Nebenprodukt dieser Arbeiten. Ronge verbindet die unmittelbaren Ergebnisse ihrer Quellenstudien immer wieder mit z. T. sehr viel weitergehenden Überlegungen zu Beethovens musikalischer, künstlerischer, ja allgemeiner Sozialisation in Wien. Ausgespart bleiben die Bonner Jahre, da aus dem Unterricht etwa bei C. G. Neefe offenbar keine schriftlichen Unterlagen erhalten geblieben sind. So erklärt sich der schöne und einprägsame Obertitel erst in Verbindung mit dem Untertitel; trotzdem wäre das Buch wohl besser gleich unter dem Titel „Beethovens Lehrzeit in Wien“ erschienen.

In der Einleitung berichtet die Verfasserin über das zugrunde liegende Quellenmaterial und die Forschungsgeschichte. Das Buch gliedert sich im Folgenden in drei Hauptkapitel nach den drei im Untertitel genannten Lehrern, „wobei der Unterricht bei Haydn insofern eine Sonderrolle einnimmt, als er aus den Quellen nur rudimentär erschließbar ist und die Darstellung hier in stärkerem Maße als bei den anderen Lehrern auf Hypothesen aufbauen muss. Dagegen bietet das Material aus dem Unterricht bei Albrechtsberger die Möglichkeit, den Lehrer-Schüler-Dialog nahezu umfassend nachzuvollziehen. Auch die Quellen aus dem Salieri-Unterricht erlauben tiefere Einblicke in die Methodik der Unterweisung“ (S. 28).

Dass Haydns Unterricht oberflächlich, ja mangelhaft gewesen sei, ist ein Gemeinplatz – Ronge verweist ihn ins Reich der Legende. Offenbar verfuhr Haydn in seiner Unterweisung im Kontrapunkt sehr viel weniger dogmatisch als Albrechtsberger, außerdem wurde vieles offenbar direkt zwischen Lehrer und Schüler besprochen und nicht immer schriftlich fixiert. Vor allem aber: Haydn war kein Schulfuchs, sondern einer der angesehensten Komponisten seiner Zeit, weshalb Ronge zu Recht die Frage stellt: „Schickt man einen aussichtsreichen Kandidaten so weit weg zu einem berühmten Lehrer, um ihn dort lediglich in einer Disziplin zu unterrichten, die jeder gut ausgebildete Hofmusiker

vor Ort auch hätte weitergeben können? Wahrscheinlich ist, dass andere Prioritäten galten. Der Unterricht im strengen Satz war notwendige Voraussetzung, das eigentliche Ziel des Unterrichts sowie Haydns und Beethovens verstärktes Interesse galt der fortgeschrittenen, freien Komposition“ (S. 47). Deutlich besser dokumentiert sind Beethovens Studien bei Albrechtsberger, aufgenommen nach Haydns Abreise nach England. Über die Motive, die Beethoven zu Albrechtsberger führten, kann letztlich nur spekuliert werden. Ronge tut dies in sehr feiner, sensibler Weise, wenn sie u. a. darauf verweist, dass der Unterricht beim anerkanntesten Kontrapunktlehrer seiner Zeit auch eine soziale Funktion gehabt habe, „nämlich Beethovens Anerkennung innerhalb der professionellen Netzwerke in Wien sicherzustellen bzw. zu beweisen“ (S. 67). Auch Beethovens ureigene Neigung „für die Handwerkslehre“ (ebd.) und – wie man ergänzen möchte – zu oftmals höchst überraschender Motivverknüpfung, Kombinatorik und kontrapunktischer Führung dürfte Motivation gewesen sein, bei Albrechtsberger bis in die Tiefen des doppelten Kontrapunkts und komplizierter Fugenmodelle mit Engführungen u. ä. vorzudringen. Die Notenbeispiele geben einen guten Einblick in die Schwierigkeiten, die der stets willige und interessierte Schüler mit diesem Gegenstand hatte, später aber auch in Lernfortschritte und Erfolge. Und es ist beruhigend zu sehen, dass bereits Beethoven zu seiner Zeit Probleme mit der leidigen Chorschlüsselung hatte; Verschiebungen und Irrtümer wegen falscher Notenschlüssel sind nicht selten, zumal Beethoven in der Notierung der Schlüssel im Verlauf einer Komposition bzw. Übung eher frei verfuhr (S. 41). Auch die schriftlich dokumentierte Anfrage Beethovens, ob an einer komplexen Stelle einer vierstimmigen Übung nicht vielleicht die Septime verdoppelt werden dürfe (S. 77), lässt den Leser schmunzeln. Ganz generell zieht man den reichsten Gewinn aus diesem Buch, wenn man sich die Mühe – vielmehr: das Vergnügen – macht, jedes einzelne Problem und seine Lösung, dargestellt in den Notenbeispielen, zu erkennen und nachzu-

vollziehen (das Kopieren der Notenbeispiele auf DIN-A-3 ist dabei anzuraten). Da sage noch einer, Kontrapunkt sei eine langweilige Angelegenheit! Besonders anregend dürften die Unterrichtsgespräche über das Verhältnis von Regelwerk und „Lizenz“ gewesen sein: Der junge Komponist strebt nach größtmöglicher Freiheit, der Lehrer achtet auf die sichere Beherrschung des Handwerkzeugs. Sehr treffend deutet die Verfasserin daher die etwas launige Überschrift des vierten Satzes der Sonate op. 106 – *Fuga a tre voci, con alcune licenze* – als stillen Gruß an Albrechtsberger, als eine unmittelbare Reminiszenz an Kontrapunktstudien aus längst vergangenen Tagen (S. 131).

Wieder anders verhält es sich beim Unterricht bei Salieri. Er wurde um das Jahr 1800 aufgenommen und fand somit zu einer Zeit statt, da Beethoven längst ein anerkannter und gut bezahlter Komponist war. Es spricht für die kluge Selbsteinschätzung des Komponisten (und gegen die unausrottbaren Klischees des ungebändigten Titanen), dass er nach wie vor um seine Schwächen wusste und diese zu beseitigen suchte. Salieri war die Autorität auf dem Gebiet des Vokalsatzes und der Verbindung von vokaler Linie mit der italienischen Sprache. Auch hier gibt Ronge erneut klug zu bedenken, dass es nicht notwendigerweise konkrete eigene Kompositionspläne Beethovens waren, die Beethoven zu Salieri führten, sondern dass er sich vielmehr „ganz allgemein die Fähigkeit erwerben wollte, im Diskurs über die italienische Oper mitzureden“ (S. 143). Und wieder wendet sich Beethoven an den besten Mann: „Die Diskussion, ob sich Beethoven gegebenenfalls einen anderen Lehrer mit vergleichbaren Qualitäten im deutschsprachigen Fach gesucht hätte, ist mangels einer adäquaten Alternative gegenstandslos; keiner der in Wien arbeitenden Singspielkomponisten hatte ein entsprechendes Format. Die Wahl Salieris zum Lehrer war konkurrenzlos und unabdingbar“ (S. 144). Dieser greift – aus Respekt? – nicht in die eigentlichen melodischen Wendungen seines berühmten Schülers ein, sondern korrigiert vielmehr typische Deklamationsfehler, da Beethoven nie systematisch Italienisch gelernt

hatte. Zugrunde gelegt werden ausschließlich Metastasio-Texte. Der sichere Umgang mit der Sprache führt dann – so die Zielrichtung der Unterweisung – zu adäquater und stilicherer Erfindung der Melodie. Man kann dies eine ausgesprochen praxisnahe Methode nennen, die Beethoven bei einem Praktiker erlernen will, der ihm mit all seiner Erfahrung noch anderes beibringen kann als Mattheson, Koch, Sulzer, Daube, Riepel u. a. in ihren Lehrwerken.

Den Kern ihrer Untersuchungen fasst Ronge so zusammen: „Während sich der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger auf die Anlage (*dispositio*) und die handwerkliche Ausführung (*elaboratio*) beschränkte, suchte Beethoven Salieri auf, um von ihm Hilfestellung beim kreativen Prozess (*inventio*) zu erhalten“ (S. 156). Auch wenn die Anleihe bei Barry Cooper – „Beethoven and the Creative Process“ – im Deutschen sprachlich unschön und womöglich irreführend ist (*dispositio* und *elaboratio* gehören, jedenfalls im deutschen Sprachgebrauch, doch wohl auch zum „kreativen Prozess“), so bringt dieser Satz die wesentliche Erkenntnis des Buches doch auf den Punkt: Beethoven suchte stets und gezielt dort Hilfe, wo er sie brauchte: bei Haydn in den erweiterten Grundlagen der Satztechnik, bei Albrechtsberger in Kontrapunkt und Fugentechnik, bei Salieri im sicheren Umgang mit italienischer Sprache und Vokalmusik.

Der angenehm unpräzise und selbstreflektierende Erzählstil der Verfasserin lädt auch den Leser immer wieder zum Innehalten und Nachdenken ein: über Beethovens Persönlichkeit, seinen Wissensdurst und seine Selbstzweifel, über die Gesellschafts- und Sozialgeschichte sowie über das musikalische Ausbildungssystem um 1800, über Haydn und Beethoven als Vertreter ganz unterschiedlicher Komponistengenerationen (Zopfperücke vs. offen getragenes Haar), über Abhängigkeits- und Dienstverhältnisse und freies Künstlertum. Ein weiteres positives Abfallprodukt der Beschäftigung mit Julia Ronges Buch war für den Rezensenten die Wiederauffrischung der im eigenen Studium erworbenen Kenntnisse im Kontra-

punkt, die seither nur selten bemüht werden mussten.

(Juli 2012)

Ulrich Bartels

Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008. Hrsg. von Susanne POPP und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. 425 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 21.)

Der vorliegende Band ist bereits der 21. im Rahmen der Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts (MRI). Er dokumentiert einmal mehr die Vielschichtigkeit des Komponisten ebenso wie die erfolgreiche Arbeit des MRI: Mit dem neuen Werkverzeichnis, den Publikationsreihen sowie den Einzelveröffentlichungen, die von hier ausgingen, hat das MRI die Reger-Forschung enorm vorangebracht und eine Fülle wichtiger Ergebnisse initiiert und publiziert, ohne dabei eine Tendenz zu befördern oder einen auf ihren zwiespältigen Helden verengten Blick zu forcieren. Denn viele Ergebnisse lassen nicht nur Reger allein, sondern auch die Zeit, in der er lebte, in einem veränderten Licht erscheinen und fördern damit über die engeren auf Reger bezogenen Interessen hinaus die Kenntnis der Geschichte, der kompositorischen Denkweisen und der sozialen und psychischen Lage eines Musikers vor dem Ersten Weltkrieg.

Die thematischen Schwerpunkte des Bandes dokumentieren die Wandlungen, durch die Reger nun gegenüber den aus früheren Jahrzehnten stammenden Darstellungen in einem veränderten Licht erscheint: Die Orgelwerke sowie andere polyphone Werke und Werkteile sind in den Hintergrund getreten, ebenso der früher notorisch hervorgehobene Bach-Einfluss. Dafür treten die motivische Arbeit, die Kammermusikwerke und die in der früheren Forschung kaum sichtbaren Orchesterwerke und Konzerte endlich ihrem Gewicht angemessen hervor. Die Frage nach Streichungen und Kürzungen wird breit diskutiert, Straubes Rolle (dank Christopher Anderson mittler-

weile detailliert untersucht und früher aus apologetischen Gründen fast ausschließlich positiv akzentuiert) wird nun in ihrem großen Einfluss sichtbar und (nach Meinung des Rezensenten nun gelegentlich übertrieben) kritisch gesehen: In mehreren Beiträgen des Bandes erscheint Straube als voreingenommener und ohne Rücksicht auf Regers Intentionen seine eigenen Konzepte diktierender Berater.

Im Einzelnen enthält der Band zunächst eine Reihe hervorragender Aufsätze über Haupt- und Schlüsselwerke des Komponisten: von Hans-Joachim Hinrichsen über das Klavierkonzert, von Michael Kube (einschließlich umfassender Dokumentation fast 50 Seiten!) über das Violinkonzert, von Stefanie Steiner zum „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“, von Susanne Popp über das Klaviertrio op. 102 sowie von Matthias Kontarsky über die Cellosonate op. 116. Dabei ist die früher gern geübte Manier, es bei charakterisierenden Epitheta, die den Gesamteindruck eines Stücks in zwei oder drei Worte fassen sollten, und der Beschreibung einiger hervorstechender technischer Details bewenden zu lassen, nun eindringenden Analysen gewichen, die ästhetische Ideen, biografische Umstände und kompositorische Befunde gleichermaßen betreffen.

Einen weiteren Schwerpunkt der hier vorgelegten Studien bilden Aspekte der sozialen und psychologischen Wirklichkeit der Komponistenpersönlichkeit Reger. Bernhard M. Huber stellt hypothetisch „gefestigte“ (Schönberg, Beethoven) und „labile“ (Reger) Komponistenpersönlichkeiten gegenüber. Er behandelt im Zusammenhang damit das besonders heikle Gebiet der durch Straube initiierten Streichungen und geht dabei hart mit Straube ins Gericht. Psychologische Aspekte von Persönlichkeit und Werk Regers werden auch in den Beiträgen von Wolfgang Rathert und Christopher Anderson angesprochen: die Rast- und Maßlosigkeit, die fehlende Bereitschaft, sich an Strömungen, Tendenzen oder Parteien langfristig zu binden, die Flexibilität der kompositorischen Konzepte, denen aber auch strategisches Denken (dazu vielleicht zu sehr forciert Agnes Michalak) und die enge Bindung an Straube gegenüberstehen.

Thematisiert wird darüber hinaus Regers Position im Leipziger Konservatorium sowie im Musikleben der Stadt: Thomas Seedorf beschäftigt sich mit Regers Verhältnis zur Männerchortradition, Dominik Axtmann mit den Chorwerken für den kirchlichen Gebrauch. Jürgen Scharwächter stellt Reger als Konzertkritiker vor (und bietet in diesem Zusammenhang einen Abdruck der veröffentlichten Kritiken), Siegfried Mauser bietet einige knappe Bemerkungen zu Regers Liedern (dem wohl am stiefmütterlichsten behandelten Gegenstand der Reger-Forschung). Jörn Peter Hiekel hat Äußerungen einer Vielzahl von heute lebenden Komponist(inn)en initiiert und dokumentiert; diese sind in vielen Einzelheiten interessant und erweitern die Perspektiven beträchtlich, obwohl es sich nur um kurze Bemerkungen und Beobachtungen handelt, obwohl Zurückhaltung und Ablehnung dominieren und obwohl hier vielfach das ältere Regerbild als bachbeeinflusstem Orgelkomponisten wieder hervortritt.

Der schöne Band entstand im Zusammenhang mit einem Symposium, das im Rahmen des 14. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 2008 in Leipzig stattgefunden hat. Die schriftlichen Ausarbeitungen der dort gehaltenen Vorträge wurden durch Beiträge ergänzt, deren mündliche Fassungen ebenfalls bei dem Leipziger Kongress – dort im Kontext der freien Referate – gehalten worden waren. Gewidmet ist der Band dem Gedächtnis der leider verstorbenen Reger-Forscher Siegfried Schmalzriedt und Rainer Cadenbach. Das Buch ist mit unaufdringlicher Sorgfalt hergestellt und enthält neben den Werk-, Personen- und Ortsregistern eine ganze Reihe erhellender und zum guten Teil bisher unbekannter Abbildungen.

(Februar 2012)

Burkhard Meischin

Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV). Hrsg. von Susanne POPP in Zusammenarbeit mit Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Jürgen SCHAARWÄCHTER und Stefanie STEINER. München: G. Henle Verlag 2010. 2 Bände, 102, 1616 S., Abb., Nbsp.*

Das im März 2011 erschienene Werkverzeichnis Max Regers (RWV), unter der Federführung von Susanne Popp, der Leiterin des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, entstanden, erfüllt die höchsten Ansprüche. Es löst endlich das 1953 vorgelegte *Thematische Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke* von Fritz Stein ab, das wegen des Fehlens von autographen und handschriftlichen Quellen und Materialien schon seit Jahrzehnten kaum mehr zu gebrauchen war. Der Umfang des zweibändigen neuen Reger-Verzeichnisses ist beeindruckend – und schier Angst einflößend, gibt es doch so manche Bibliografie, die durch schlechte Gliederung und endlose Wiederholungen viel unnötiges Papier verbraucht. Bereits beim Durchblättern des RWV wird man eines Besseren belehrt: Die immense Datenmenge ist im vorliegenden Falle vorzüglich und sehr übersichtlich strukturiert. Dies beginnt bereits beim aussagekräftigen Notincipit, zu dessen optischen Qualitäten man nur gratulieren kann. Die ausführlichen, oft vielgliedrigen Quellenbeschreibungen, die alle verfügbaren Skizzen, Arbeitsmanuskripte, Reinschriften und auch Kopistenarbeiten berücksichtigen, erfüllen auch die Wünsche des gewieftesten Handschriftenexperten und dürften im Hinblick auf Vollständigkeit in Recherche und Darstellung kaum zu übertreffen sein. Man kann hier buchstäblich den Weg einer Komposition von der ersten Idee bis zur Drucklegung verfolgen. In der Regel überzeugen auch die umfassenden Ausführungen zur Werkgeschichte, die mitunter den Umfang von kleineren Aufsätzen einnehmen. Höchst informativ sind sie allemal, auch wenn in Ausnahmefällen zu viel des Guten getan wurde. Dass Reger sein Opus 140 (*Eine vaterländische Ouvertüre*) alternativ dem „ruhm-

reichen“ oder „siegreichen deutschen Heere“ zu widmen gedachte, gehört nun einmal in jene Zeit. Dass Reger auch „andere Konfliktlösungen wie etwa ein Verständigungsfrieden“ zu Sinne gestanden hätten (S. 808), erscheint angesichts der Textfakten denn doch als eine abwegelnde Spekulation, die zumindest für das erste Kriegsjahr 1914 zu sehr im Widerspruch zum Zeitgeist steht. – Sehr zu begrüßen dagegen ist der Informationsreichtum zu Fragen der Honorare und Finanzen, die wichtigste Aspekte der Sozialgeschichte des Musikers sind, was leider von manchen Forschern als sekundär betrachtet wird.

Bei den Nachweisen der Erstausgaben ergab sich ein zeitbedingtes Problem: Üblicherweise werden hier die Titelseiten in diplomatischer Form (also unter Kennzeichnung des Zeilenfalls) dokumentiert. Regers Schaffen fällt aber nun in eine Zeit, in welcher der Vermarktungsaspekt bereits eine sehr wichtige Rolle spielte. So trifft man einerseits werbewirksame, künstlerisch anspruchsvolle Aufmachungen mit recht origineller Verteilung der Titelangaben, andererseits aber auch auf nüchterne Titelfassungen, die gelegentlich aus kommerzieller Sparsamkeit wie bei Lieder Ausgaben von Schumann und Brahms – oh Graus! – in Listen zusammen mit anderen Werktiteln eingegliedert sind. Eine Beschreibung mit dem traditionellen Instrumentarium ist bei beiden Varianten kaum mehr möglich. In solchen Fällen hat das RWV die grafische Gliederung der Titelseite direkt übernommen, was einen unübersichtlichen Apparat von Hinweisen zur Position der Textbestandteile erspart (etwa bei der Wiedergabe des Sammeltitels der *Schlichten Weisen* op. 76, s. S. 423). Abbildungen der Originaltitel wären natürlich noch besser gewesen, aber das ist heute nicht mehr finanzierbar.

Die inhaltliche Aufteilung der beiden Bände folgt Max Regers eigener Publikationsplanung, was zwangsläufig eine Aufteilung in „Haupt“- und „Neben“-Werke nach sich zieht. Hier steht ein jeder Herausgeber vor einer äußerst schweren Entscheidung des wissenschaftlichen Gewissens. Zweifellos hat eine prinzipiell chronologische Anordnung historische

Meriten, was aber (wie im kürzlich erschienenen Mendelssohn-Werkverzeichnis) dazu führen kann, dass man die bekannten Werke ohne den Umweg über das Register nur schwer oder überhaupt nicht auffindig machen kann. Insbesondere bei Künstlern intensiver Produktivität hat die chronologische Ordnung den Nachteil, dass man den Wald vor lauter Bäumen kaum mehr sieht, d. h., dass die „Chronizität“ des Bedeutenden unter den auch bei großen Komponisten unvermeidlichen Eintagsfliegen, Gelegenheits- und Auftragswerkchen untergeht. Im Prinzip sollte man die Tatsache, dass ein Komponist Opuszahlen *selektiv* vergibt, unbedingt respektieren, weil dadurch in der Regel eine Aus-sortierung des weniger Wichtigen vorgegeben ist. Dass Susanne Popp diesem Prinzip im Falle Reger folgt, ist fraglos zu begrüßen. So stellt sie zuerst die 146 mit Opuszahlen versehenen Werke vor. Im zweiten Band folgen zunächst die Werke ohne Opuszahl, die nun allerdings sinnvollerweise systematisch-chronologisch angeordnet wurden. Es schließen sich unidentifizierbare Entwürfe und Skizzen, Pläne und Schülerarbeiten sowie von Reger herrührendes Unterrichtsmaterial an; hinzu kommen Lieder, für die zwar Regers Vater eine Harmoniumbegleitung angefertigt hatte, die aber mit dem Vermerk „vom Componisten übertragen“ veröffentlicht worden sind. Schließlich wird noch Regers umfangreiche Tätigkeit als Bearbeiter und Herausgeber von Werken anderer Komponisten dokumentiert; seine Schriften (darunter eine Modulationslehre), die sich vorwiegend aus Zeitschriftenbeiträgen und Rezensionen zusammensetzen, bilden den Abschluss. Dass alle notwendigen Übersichten (etwa nach den Besetzungen oder Entstehungsjahren geordnete Werklisten) und Register vorliegen, braucht fast nicht erwähnt zu werden – hier hat sich längst eine Tradition etabliert, die man kaum mehr ignorieren kann.

Bedauerlich ist der durchaus abschreckende Preis von 429 Euro, der das Werk für viele private und sogar einige institutionelle Käufer unerschwinglich machen dürfte. Zwar wurde die Publikation durch die Deut-

sche Forschungsgemeinschaft gefördert, doch scheint dies nicht ausreichend gewesen zu sein. Bei solch einer Unternehmung, die innerhalb der deutschen Musikwissenschaft absehbar zu den bedeutendsten des Jahrzehnts gehört, wäre sicher eine Zusatzfinanzierung aus Wirtschaft oder öffentlicher Hand nötig gewesen, was jedoch von jedem Herausgeber harte Nerven abverlangt. Vielleicht sollten die offiziellen Repräsentanten der deutschen Musikwissenschaft in einer konzertierten Aktion nach Mitteln und Wegen suchen, die vermeiden helfen, dass sich bei Standardwerken derartige Preisentgleisungen wiederholen.

(Juli 2012) *Ulrich Drüner und Georg Günther*

The John Ireland Companion. Hrsg. von Lewis FOREMAN. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXXIV, 529 S. Abb., CD, Nbsp.

Trotz seines eher überschaubaren Œuvres gilt John Ireland (1879–1962) in England als herausragender Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem wohl aus irrationalen emotionalen Gründen. Vergleicht man nämlich Vielfalt und Qualität seines Schaffens mit dem Werk vieler seiner Zeitgenossen, so wären ihm viele gleichwertig zur Seite zu stellen, sein Schüler Alan Bush etwa oder sein langjähriger Kollege am Londoner Royal College of Music Gordon Jacob, ebenso die im gleichen Jahr wie Ireland geborenen Komponisten Frank Bridge und Cyril Scott, um nur zwei weitere zu nennen. Bereits mehrfach wurde Ireland zum Objekt monografischer Arbeiten (vgl. *Die Musikforschung* 54/4, 2001, S. 482), doch eine regelrechte Biografie fehlt. Der Grund liegt, so erfährt man aus der Einleitung zu diesem an Stelle einer Biografie vorgelegtem Buch, in der lückenhaften Quellsituation – zahlreiche Originaldokumente wurden durch Irelands Erbin vernichtet, und der Versuch, ihr Erbe wiederum zu unterschlagen, wurde Objekt eines langen Rechtsstreites. Mittlerweile kümmert sich der John Ireland Trust um das Erbe des Komponisten.

Die vorliegende Publikation versucht auf verschiedenen Ebenen Ireland und seine Musik

der Öffentlichkeit möglichst vielfältig vorzustellen. Hierbei wird ein ausgesprochen persönlicher Zugang gewählt. Lewis Foreman bietet aufgrund von fast vierzigjähriger Erfahrung in Sachen britischer Musik einen reichen Schatz an Beiträgen auf, der zahlreiche Aspekte der Persönlichkeit Irelands, seiner Musik und seines Umfeldes erkundet. Die erste Hälfte des Buches bietet einige neue Perspektiven auf den Komponisten, etwa in Fiona Richards' und Colin Scott-Sutherlands Beiträgen zu Irelands persönlichem Umfeld, Jeremy Dibbles Aufsatz zur Kirchenmusik sowie Foremans Beitrag zu Ireland und der BBC. Eric Parkin, Roderick Williams und Alan Rowlands betrachten Irelands Musik vom Standpunkt des Interpretieren aus. Ein eigener Abschnitt ist den Erinnerungen ehemaliger Schüler gewidmet. Der Hauptteil der Beiträge aber besteht aus Erinnerungen anderer Weggefährten (Kritikern, Musikern, Freunden), die mosaikartig „the last fading vision of a world now lost“ (S. XXVII) wiedererstehen lassen. Zahlreiche dieser Beiträge sind nicht neu, sondern entstammen entweder der Sammlung Foreman oder dem Archiv des John Ireland Trusts; viele weitere wurden bereits in Periodika und anderwärts veröffentlicht. Es ist schön, alle diese Beiträge nun in einem Band versammelt zu haben, auch wenn der Erkenntnisgewinn für den Rezensenten eher gering ist, da er diverse dieser Texte schon aus den Originalpublikationen kennt. Auch ist die Tiefgründigkeit der Beiträge sehr unterschiedlich – doch war auch dies bei der Konzeption des Bandes offenkundig intendiert. Ein echter Gewinn ist der letzte Teil der Publikation, die gesammelten Schriften Irelands zur Musik (die nur insgesamt rund dreißig Seiten umfassen). Erfreulich auch die Beigabe einer CD mit zwei „O-Ton“-Dokumenten sowie historischen Aufnahmen von 1919 bis 1951.

Ein umfassendes Werkverzeichnis, eine Diskografie, eine Auswahlbibliografie sowie die üblichen Register komplettieren ein reich bebildertes Band, der, zusammen mit der Monografie zur Musik, einen guten Ausgangspunkt zur weiteren Beschäftigung mit John Ireland bietet.

(Juli 2012)

Jürgen Schaarwächter

DAVID KLEIN: „Die Schönheit sei Beute des Starken“. Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“. Mainz: Are Musik Verlag 2010. 335 S., Abb., Nbsp. (Schreker Perspektiven. Band 2.)

Die 1918 uraufgeführte und in der unmittelbaren Vorkriegszeit entstandene Oper *Die Gezeichneten* gehört sowohl zu den bedeutendsten Werken des Komponisten Franz Schreker als auch zu einer wichtigen Reihe von Musiktheaterwerken jener Zeit, die sich in ihren Sujets zunehmend den noch jungen, in der Öffentlichkeit leidenschaftlich geführten (alltags-)psychologischen Diskursen über das menschliche Un- oder Unterbewusstsein widmen.

Dass Schrekers Bühnenwerke zuweilen mit dem Schlagwort „psychologisches Musiktheater“ belegt werden (etwa im Schreker-Artikel der MGG2), lässt es interessant erscheinen, eben jene Bedingungen, die zu solch einer Etikettierung führen, einmal einer eingehenderen Untersuchung zuzuführen. David Klein legt mit seiner Studie einen solchen Versuch vor, um mittels einer durchaus gewagten Verbindung von quellenkritischen Erkenntnissen und assoziativer Diskussion psychologischer und philosophischer Schriften einen, wie er sagt, „interpretierenden Beitrag“ (S. 17) zum Verständnis der Oper *Die Gezeichneten* zu leisten – versehen mit einem knappen Schlusskapitel, in dem er eine begriffliche Definition des „psychologischen Musiktheaters“ vorschlägt. Methodisch wählt er hierzu einen dezidiert mutigen Weg, eingedenk der Tatsache, dass dieser „ein bestimmtes Maß an Spekulation“ verlangt (S. 16): „Interessant ist dabei nicht allein das, was bereits verlässlich bewiesen wurde, sondern auch, was möglicherweise stets Vermutung bleiben muss.“ (S. 16)

Klein umreißt in seiner Untersuchung im Wesentlichen drei Themenfelder. In einem ersten Teil werden Schrekers Biografie und dessen Schaffen in Beziehung zu einigen geistigen Strömungen seiner Zeit gesetzt. Der Bogen reicht hierbei vom Wien der Jahrhundertwende über die Malerei der „Wiener Moderne“

bis hin zur Beziehung Schrekers zu Arnold Schönberg, nachgezeichnet anhand der überlieferten Korrespondenz der beiden Persönlichkeiten. Im zweiten Themenfeld, „Die geistigen Quellen des Dramas“, werden neben den primären Textimpulsen (u. a. Frank Wedekind), von denen ausgehend Schreker sein Musiktheater entwickelt, vor allem ausgewählte Schriften Friedrich Nietzsches, Otto Weiningers und Sigmund Freuds – denen der Autor eine grundlegende Bedeutung für das Verständnis der Schreker'schen Oper zuschreibt – modellhaft untersucht und einer eigenen Lektüre zugeführt. Dabei begründet Klein die Auswahl dieser Texte und deren Diskussion vor dem Hintergrund des Librettos der Oper *Die Gezeichneten* nicht allein mit einer nachweisbaren Rezeption durch Schreker oder einer quellenanalytisch bestimmbar Bedeutung für das Werk, sondern sie sollen aufgrund ihrer „ideellen Verwandtschaft“ (S. 119) vielmehr explizit der interpretatorischen Deutung durch assoziative Bezugnahmen ähnlicher Topoi, Metaphern und Motiven dienen. Drittens wird Schrekers Oper auf Grundlage der gewonnenen eigenen Assoziationen Kleins zum interpretatorischen Modell für den Versuch einer Begriffsbestimmung eines „psychologischen Musiktheaters“ sowie in Teilen einer auch musikalischen Analyse zentraler Motiviken und Klangentwicklungen zugeführt.

Leider bringt sich der Autor weitgehend selbst um die vielseitigen Möglichkeiten, die er aus der methodischen Anlage dieser Studie hätte entwickeln können. Der einleitende Hinweis, dass ein Beitrag, „der diskussionswürdig ist, der Sache vielleicht mehr dienen [mag] als eine Repetition vorhandener Thesen“ (S. 16), führt genau auf das Kernproblem der Untersuchung. Denn gänzlich unverständlich erscheint vor allem, dass der Autor auf die Reflexion und Diskussion grundlegender Schriften zu den essenziellen Fragestellungen seiner Untersuchung nahezu völlig verzichtet. Die Ausklammerung wichtiger musik- und vor allem kulturwissenschaftlicher und philosophischer Diskurse insbesondere der jüngeren Vergangenheit (etwa zu den Themenfeldern

Wiener Moderne, Geschlecht, Körperlichkeit, Musiktheater, Musikpsychologie etc.) beraubt den Autor der Möglichkeit, seine Thesen eines „psychologischen Musiktheaters“ nachhaltig in einen fruchtbaren Diskurs musik- und kulturwissenschaftlicher Forschung einzubringen. So ist etwa Weiningers misogynen und antisemitischen Buch *Geschlecht und Charakter* bereits so häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen zur künstlerischen Atmosphäre in Wien der Jahrhundertwende geworden (etwa in Nike Wagners *Geist und Geschlecht*, 1982), dass die Darstellung einer eigenen interpretativen Lektüre ohne Einbeziehung dieser Forschungen geradezu hilflos wirkt. Ebenso erscheint die Nennung intertextueller Bezüge zu Nietzsches *Zarathustra* weitgehend fahrlässig, wenn die zentralen Begriffe seiner Philosophie allzu allgemein verstanden und nur vordergründig übertragen werden. Insgesamt macht eine durchweg konstatierbare Unschärfe in der Verwendung grundlegender Begriffe (wie Metapher, Symbol, Bild, Motiv etc.) eine Lektüre dieser Arbeit mühsam. Hinzu kommen ungeschickte und unreflektierte Formulierungen – wie beispielsweise, dass der „zunehmende Einfluss der Nationalsozialisten [...] 1933 mit Hitlers Machtübernahme seinen traurigen Höhepunkt [sic!] fand“ (S. 4) oder dass der „Nietzsche-Nachklang in den GEZEICHNETEN zum Humus [wird], auf welchem das Konzept des psychologischen Musiktheaters gedeihen kann“ (S. 118).

Somit bleiben die „eigenen Schlussfolgerungen“, die der Autor zu Beginn seiner Untersuchung als Möglichkeit einer Erkenntnisformulierung apostrophiert, die über die „bloße Beschreibung“ der Quellenlage hinausreicht (S. 16), lediglich an der Oberfläche, so dass auch die Analyse der textlichen und musikalischen Ebenen der Oper zwar punktuell Erhellendes zu Tage fördert, in ihrer Gesamtheit jedoch hinter den gesetzten Erwartungen zurückbleibt.

Letztlich ist dies schade, da im knappen Schlusskapitel „Zusammenfassung und Versuch einer Begriffsbestimmung zum psychologischen Musiktheater“ durchaus gute und

diskutable Ansätze einer möglichen Definition vorhanden sind, die auf der Grundlage einer entsprechenden Forschungsarbeit sicherlich zielführend wären.

(Juli 2012)

Tim Becker

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Deutsche im Konzertsaal. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 280 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.)

Hans Heinz Stuckenschmidt war einer der bedeutendsten Schreiber und Denker der deutschen musikalischen Kultur vom frühen 20. Jahrhundert bis zu seinem Tod 1988. Er bewegte sich in Avantgardekreisen und stand in unmittelbarem Kontakt mit tonangebenden Komponisten, Interpretinnen und Interpreten. Die Berliner Akademie der Künste, die in ihrem Archiv seinen Nachlass aufbewahrt, hat in ihrer Schriftenreihe *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* einen Band mit überwiegend kaum mehr bekannten Aufsätzen und Korrespondenzen herausgebracht, die durch ein analytisches Nachwort von Werner Grünzweig sowie, besonders verdienstvoll, ein detailliertes Schriften- und ein kleines Werkverzeichnis von Christine Niklew – Stuckenschmidt hat in seinen jungen Jahren komponiert – flankiert werden.

Der Wiederabdruck von überwiegend schwer erreichbaren Aufsätzen und Essays, wie dem Text über Musiker in der Novembergruppe oder dem für Stuckenschmidts anti-bourgeois Image in den 1920er Jahren prägenden Essay *Der Deutsche im Konzertsaal*, der dem Band auch den Namen gab, erscheint in jedem Fall lohnenswert. Besonders wertvoll sind die heute kaum bekannten Korrespondenzen. Erwähnt seien hier an erster Stelle die Briefe, die Stuckenschmidt 1949 während einer Studienreise durch die USA an seine Frau, die Sängerin Margot Hinnenberg-Lefebvre, schrieb. Diese Quellen stellen ein faszinierendes Zeugnis jener Übergangsphase dar, als

Stuckenschmidt, der 1937 nach Prag emigriert war, offenbar Zukunftsorientierung suchte. In einer atemberaubenden Frequenz und Dichte traf er hier mit emigrierten europäischen Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Er verarbeitete die menschlichen und künstlerischen Erfahrungen in diesen Berichten, die auch als Einblicke in verschiedene Facetten von Migrationsbiografien, ja in verschiedene Konzepte von Migration und Integration an verschiedenen geografischen und kulturellen Orten der USA gelesen werden können. Zugleich wird die Option der eigenen Emigration intensiv erwogen – unter welchen Bedingungen wäre ein Neuanfang in den USA möglich, sinnvoll, gut, gar notwendig? Diese Zeugnisse entstanden ohnehin an einem biografischen Wendepunkt, denn auch die Berufung zum Professor in Berlin, die ihn nun just zum Ende der USA-Reise erreichte und damit die Entscheidung gegen eine Emigration besiegelte, bedeutete für Stuckenschmidt gewissermaßen einen Neuanfang.

Aus der Zeit der Konzeption und Entstehung von Stuckenschmidts 1951 publizierter Biografie stammt der lesenswerte Briefwechsel mit Arnold Schönberg. Die in der Korrespondenz dokumentierte Auseinandersetzung mit Schönbergs Œuvre insbesondere des US-Exils zeugt von dem enormen Nachholbedarf, aber auch Nachholdrang des Musikschriftstellers – ein wichtiger Einblick in die Hintergründe der Entstehung eines Schlüsselwerkes der Rezeption eines führenden Vertreters der Neuen Musik in einer Phase, in der dieser für die deutschsprachige Leserschaft quasi von der Bildfläche verschwunden war.

Ein bedeutendes Dokument der ästhetischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik ist die Korrespondenz Stuckenschmidts mit Theodor W. Adorno der Jahre 1967–1969. Hinter dem stets freundlichen „Lieber Teddy“/„Lieber Hans“ wird ein mutiger Versuch erkennbar, dem selten widersprochenen Autor der *Philosophie der Neuen Musik* mit einer gänzlich anderen Position, insbesondere in Fragen der Musikkritik, die Stirn zu bieten. Spitzen wie die Adornos, der seine Sekretärin anwies, sie möge Stuckenschmidt „höf-

lich aber nicht zu herzlich“ antworten, oder Stuckenschmidts Bemerkung, Adorno habe Andreas Graf Razumovsky „aus angeborener Devotion vor Adelsprädikaten“ protegiert, haben die Herausgeber zwar in den Fußnoten hinzugefügt. Doch sind die Kontroversen der beiden großen Musikdenker deutlich präsenter als bloß zwischen den Zeilen, etwa wenn Stuckenschmidt seinem Frankfurter Kollegen mangelnde „Antennen für Hindemith und Bartók“, dessen Protegés Razumovsky und Metzger „totale Unzuverlässigkeit ihres Qualitätsgefühls“ und „böseste Entgleisungen“ (S. 158) vorwirft. Die schärfste und treffendste Kritik ist allerdings die an jenem Diskurs, den Stuckenschmidt als „Kultursoziologie“, ja als „Vulgärsoziologie“ titulierte. Die Missbilligung einer derartigen musiksoziologischen Argumentation im musikkritischen Diskurs, die sich unausgesprochen primär gegen Adorno selbst richtet, wird besonders augenfällig in dem Vortrag „Was ist Musikkritik? Gedanken zur Vernichtung des Kunsturteils durch Soziologie“ von 1968. Dieser bislang ungedruckte Text wird in vorliegender Veröffentlichung wiedergegeben. Die implizite Adorno-Schelte ist denn auch Gegenstand des klugen Originalbeitrags von Werner Grünzweig. Dass Stuckenschmidt Adornos Stil als „Mandarinssprache“, seine Argumentation als „Schaumschlägerei“ bezeichnete, demonstriert den Mut eines kritischen Denkers und bereitwilligen Provokateurs, der in den 1920er wie in den 1960er Jahren gegen den Mainstream anzuschreiben wagte. Dass jedoch seine mediengeschichtlich ebenso weitsichtigen Thesen, die der junge Stuckenschmidt um 1925 in der Debatte um die „mechanische Musik“ in zahlreichen Artikeln ausführte, in vorliegendem Band keine Erwähnung finden, ist eine wirkliche Unterlassungssünde. Der junge Komponist und Autor hatte sich damit doch ebenso bereitwillig die Wortführer der Musikwelt zum Feind gemacht, wie mit seinen provozierend scharf formulierten Thesen zur Musiksoziologie von 1968 (S. 189), deren implizite Adornokritik wiederum den Zuspruch jüngerer Musiksoziologen finden dürfte.

Die wiedergegebenen Quellen sind mit ausführlichen erläuternden Fußnoten versehen. Dennoch sind den Herausgebern zahlreiche Informationslücken entgangen, die für das Verständnis notwendig sind. So fehlt eine Zeittafel zur Biografie Stuckenschmidts: Die groben Eckdaten zu Stuckenschmidt selbst findet man erst im Umschlagtext, und auch zu den Korrespondenzpartnern (im Gegensatz zu den im Text erwähnten Personen) etwa fehlen notwendige Informationen (z. B. zu Adorno – welche Position hatte er inne während seines Briefwechsels mit Stuckenschmidt? – oder zu Clara Stuckenschmidt, der Adressatin eines hier wiedergegebenen Briefs, über die wir gar nichts erfahren), ebenso über in der gesamten Ausgabe präsenzte Komponisten wie Schönberg oder Bartók. So ist das Buch für den Experten, der viel an Kontextinformationen über Stuckenschmidt und die Neue Musik mitbringt, eine wichtige Quellensammlung und spannende Lektüre, aber eben nur für diesen.

(Juli 2012) *Nils Grosch*

Verstumte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945. Katalog zur Ausstellung von HANNES HEER, JÜRGEN KESTING und PETER SCHMIDT. Berlin: Metropol 2012. 412 S., Abb.

Nachdem die Bayreuther Ausstellung „Richard Wagner und die Juden“ 1984 eine mehr als späte Auseinandersetzung mit dem Themenkreis einleitete, folgte 1998 dort ein Symposium zum gleichen Thema sowie 2012 eine Tagung und eine Ausstellung namens „Verstumte Stimmen“. Diese basiert auf einer im Jahre 2006 erstmals in Hamburg gezeigten Wanderausstellung, die jeweils um neue Beiträge zu den jeweiligen lokalgeschichtlichen Aspekten ergänzt wird. Im vorliegenden Katalog sind, mit Ausnahme zweier Texte Boris von Hakens, keine Beiträge von Musikwissenschaftler(innen) vertreten, was deren Fernbleiben bei der kurz vor Ausstellungseröffnung veranstalteten Tagung entspricht. Das „Verstummen“ wäre somit auch auf die Diskussion über die antisemiti-

schen Wurzeln der Bayreuther Festspiele in musikologischen Kreisen zu beziehen.

Finanziell unterstützt von vermögenden Stiftungen, belagerten die Projektmitarbeiter monatelang das Bayreuther Richard-Wagner-Archiv. Während der erste Teil des Katalogs Biografien von Künstler(innen) enthält, die aus Deutschland vertrieben wurden (wobei Lotte Lehmanns verfälschte Darstellung ihres Weggangs aus Deutschland in Michael H. Katers neuer Biografie aufgrund von Archivunterlagen inzwischen korrigiert worden ist), schildert der zweite Teil die Schicksale von denjenigen, die in dieser Zeit mit Bayreuth zu tun hatten. Der Katalog erreicht vor allem in den akribisch recherchierten Aufsätzen eine neue Qualität in der Erforschung der Rolle der Festspielleitung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In fünf Beiträgen werden die Geschichte der Festspiele von 1889 bis 1944 (Hannes Heer, Boris von Haken, Sven Fritz und Jens Geiger) sowie die völkische und nationalsozialistische Bewegung in Bayreuth (Eckart Dietzfelbinger) umrissen. Den größten Raum nehmen Untersuchungen über Cosima Wagners Tätigkeit als Festspielleiterin ein, die von 1885 bis 1907 dauerte, mithin ebenso viele Jahre wie die Ära Siegfried Wagners, der jedoch nur kurz erwähnt wird. Das liegt daran, dass sich das Quellenmaterial zu seiner Festspielführung – ebenso wie das zur Zeit Winifred Wagners – noch weitgehend in Händen der Wagnerfamilie befindet. Siegfried Wagners antisemitischer Hass fällt in seinen Briefen weitaus gröber aus als der von Cosima. Öffentlich hat er sich allerdings anders geäußert, was gern als Beweis für seine „Lauterkeit“ in Rassenfragen interpretiert wird.

Zwei Behauptungen durchziehen die Katalogbeiträge: Cosima Wagner habe mit dem Ausschluss jüdischer Künstler und Künstlerinnen den Antisemitismus ihres Mannes noch übertroffen, und sie habe sich darüber hinaus im Gegensatz zu Wagner politisch betätigt. Beide sind zu hinterfragen. Wagner hat seine antijüdischen Äußerungen in der zweiten Auflage des *Judenthums in der Musik* noch verschärft (so spricht er darin von der „gewaltsamen Auswerfung des zersetzenden

fremden Elementes“), und er spitzt diese in seinen Regenerationsschriften noch zu. Im Unterschied zu Cosima Wagner, die ihre rassistischen Schmähungen in privaten Briefen fallen lässt, entschied er sich, seine Überzeugung in Aufsätze zu gießen und in den *Bayreuther Blättern* eine repräsentative Weihe zu verpassen. Cosima Wagners „Radikalisierung“ bestand darin, dass sie – unterstützt von Felix Mottl, Julius Kniese und anderen – jüdische Sänger(innen) und Orchestermusiker möglichst nicht engagierte, während Richard Wagner sie bei der Künstlerwahl noch einbezogen hatte. Hannes Heer listet die Fälle in einer bedrückenden Vielzahl auf (wobei die Sängerin Milka Ternina, die wegen ihrer Auftritte im konkurrierenden München abgelehnt, später aber wieder eingeladen wurde, fälschlicherweise unter dieser Rubrik geführt wird, vgl. S. 243 f.).

Es ist entsetzlich genug, dass Cosima Wagner bemüht war, Bayreuther Aufführungen „judenfrei“ zu besetzen, aber es fehlt der Versuch, ihr Verhalten in den zeitlichen Kontext zu stellen. Die Autoren bewerten den Bayreuther Antisemitismus vor dem Sinnhorizont des Holocaust. Cosima Wagners Handeln wird aus der Wahrnehmung des auktorialen Historikers definiert, dessen Augenmerk allein auf das Antisemitische gerichtet ist. Sie lebte zur Zeit der Kolonialisierung, die ausgebeutete Völker als minderwertig brandmarkte. Das Bürgertum benutzte den Antisemitismus als eine Art modischer Weltdeutung – ein transnationales und keineswegs nur deutsches Phänomen. Cosima Wagner bewegte sich in ihren Briefen an Freunde – wie beispielsweise Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg – in einem Umfeld bürgerlicher Selbstverständigung, zumal die These von minderwertigen Rassen in diesen Jahren „wissenschaftlich“ biologisiert und naturalisiert wurde, nicht zuletzt von Houston Chamberlain, der in die Wagnerfamilie einheiratete. Auf der historischen Erfahrung der Auslöschung jüdischen Lebens in Deutschland bekommen die Machenschaften Cosima Wagners und ihrer Assistenten Julius Kniese und Felix Mottl freilich eine Dimension des Monströsen, die einige Autoren des Katalogs bewusst zu verstärken versuchen.

Was den Vorwurf politischer Aktivitäten betrifft, versuchte Cosima Wagner die Aufführungsrechte für Parsifal für Bayreuth zu sichern, wobei sie wiederum dem Wunsch ihres Mannes entsprach. Auch ihre Bemühungen, Kaiser Wilhelm II. als Protektor der Festspiele zu gewinnen, sind kaum stärker zu verurteilen als Richard Wagners Handeln, dem seinerseits das Kunststück gelang, König Ludwig II. bis zu seiner Ausweisung politisch zu beeinflussen und jahrelang abzuschöpfen. Die ideologische Ausrichtung Bayreuths nach dem Tode Richard Wagners ist auf dem Boden der von ihm geäußerten Anschauungen und der genutzten politisch-kulturellen Macht zu sehen, mit der er seiner Musik eine Art Weihe verlieh.

Mit ihrer geschmeidigen Anpassung an Wagners obsessive Behauptungen hielt Cosima Wagner sich an die damalige dienende Frauenrolle. Diese hat ihr gleichzeitig auch öffentliche Enthaltensamkeit auferlegt, so dass ihre Äußerungen im Gegensatz zu denen ihres Mannes privater Natur waren. Eine umfassende Bewertung ihres Handelns steht noch aus. Erst zu schreiben ist eine fundierte Biografie Cosima Wagners, die die vielen Widersprüche über ihre Person auflöst (nur einer davon: Es heißt oft, sie habe in ihren Inszenierungen sklavisch die Vorgaben Richard Wagners übernommen, Lilli Lehmann behauptet aber in ihren Erinnerungen das Gegenteil) und sie vor dem Hintergrund des antisemitischen Klimas und vor allem in Beziehung zu Houston Chamberlain bewertet, der den Rassenhass öffentlich schürte. Damit sei keine Apologie Bayreuther Handlungsweisen heraufbeschworen, sondern für die kontextuelle Einordnung der historischen Fakten plädiert. Cosima Wagners Fehlverhalten sollte nicht dazu herhalten, den Blick auf Richard Wagners Rolle zu verstellen. Die Ergebnisse der Recherchen im vorliegenden Katalog bilden jedenfalls ein erschütterndes Kapitel Bayreuther Historie, und es ist zu hoffen, dass sie weithin rezipiert und diskutiert werden.

(Oktober 2012)

Eva Rieger

Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik. Hrsg. von Andreas MEYER. Mainz u. a.: Schott Music. 221 S., Abb., Nbsp. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)

Zwar suggeriert der Titel dieses Sammelbandes, dass der geschichtswirksame Anfang einer „Neuen Musik“ präzise datiert werden kann. Schon das Vorwort distanziert sich jedoch von dieser letztlich heroengeschichtlichen Vorstellung (bei der oftmals die musikalischen Neuerungen selbst der Heros sind), die als historische Erscheinung allerdings wissenschaftlich verhandelbar bleibt: „Selbst wer die Idee einer Kontinuität Neuer Musik heute für obsolet hält, wird nicht in Abrede stellen, dass es sie einmal gegeben hat“ (S. 8). Der Begriff der „Neuen Musik“ steht also polemisch jenem Pluralismus gegenüber, der als historische Perspektive auf das 20. Jahrhundert (in wiederum nicht pluralistischer Weise) das gemeinsame Band der hier versammelten Aufsätze darstellt, welche das großgeschriebene „Neu“ durch perspektivische Erweiterungen entweder zu retten oder endgültig zu widerlegen versuchen.

Andreas Meyer verweist auf die Antinomien jeder stilistischen Eingrenzung der Neuen Musik, so dass nach dem Wegfall eines gemeinsamen stilistischen Überbaus (wie der Tonalität oder eben auch der aufgehobenen Tonalität) deren verbleibende Gemeinsamkeit in einer „musikalischen Anthropologie“ erblickt wird: Das Abrasieren und Errichten in sich ganz verschiedenartiger Überbauten stößt doch stets auf die Basis einer existenziellen und damit radikalisierten Musikerfahrung. Joachim Kremer dagegen stellt diese Hoffnung auf das verbleibende Gemeinsame in Frage, indem für ihn die „grundlegende Problematik darin besteht, die Kategorie „neu“ als absolut zu verstehen, sie aber auf relative musikalische Systeme anzuwenden (S. 46). Ein solcher Relativismus ermöglicht es ihm dann, die Traditionalität der Atonalität (in ihrer Präferenz für einen musikalischen Einzelparameter) und die Neuartigkeit eines Komponisten wie Emmanuel Chabrier miteinander zu konfrontieren. Sein Abgleich verschiedener Epochenerfahrungen des Neuen,

bei denen im 18. Jahrhundert das Populäre noch Signum des Fortschritts sein konnte, bleibt jedoch für Theorien wachsender gesellschaftlicher Entfremdung leicht widerlegbar.

Christopher Haileys Überlegungen zur veränderten Zeitkonzeption in Arnold Schönbergs *Erwartung* implizieren eine Vordatierung der Idee der Momentform. Wenn aber deren paraktaktische Ablaufeinheiten in etwa einer kognitiven Aufmerksamkeitsspanne entsprechen, läge hier ein empirisches Forschungsprogramm brach; der von Hailey auf die Absenz tradierter melodischer Gliederung zurückgeführten ablehnenden Rezeptionshaltung stünde dann nämlich die Tatsache gegenüber, dass Neue Musik manche anthropische Grundgegebenheiten eben doch weiter erfüllt.

Vom ausgetretenen Pfad der Strukturanalyse abweichende analytische Perspektiven, die auch musikpädagogisch zum Einsatz kommen könnten, sucht Simone Heilgendorff in ihrem Beitrag. Soziologische Perspektiven werden von Sointu Scharenberg und Matthias Tischer entwickelt. Scharenberg zeigt, dass die Auseinandersetzung mit einem allerdings recht weiten Kanon zeitgenössischer Werke entgegen anders lautender Vorurteile sowohl nach 1920 als auch nach 1945 Gegenstand musikpädagogischer Reformkonzepte gewesen war. Tischer dagegen führt aus, welche Voraussetzungen die elitäre soziale Szene der Neuen Musik in der politischen Kultur des Kalten Krieges besaß: So konnte nicht gleichzeitig im „Westen“ eine Zensur ausgeübt und gegen den „Osten“ der Vorwurf der Zensur erhoben werden. Daher mussten die dortigen Konzepte einer breitenwirksamen Musik innerästhetisch widerlegt werden (weshalb sie avantgardistisch ausgekontert werden konnten).

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Eigene und das Andere musikalischer Innovation dokumentieren Gianmario Borio (zum durch interkulturelle Erfahrungen eingeleiteten „Ende des Exotismus“) und Diederich Diederichsen; dieser zeigt, wie im Rahmen der Minimal Art Einflussängste zwischen Musikkulturen durch die Verankerung ästhetischer Ideen in einer „psychedelischen Kultur“ überwunden wurden (die allerdings notwen-

dig mit Adornos Materialästhetik kollidieren). Dabei tritt hier wie auch in Tischers Aufsatz die Tendenz hervor, dass dort, wo Beispiele aus Jazz und Rock einem positiven Begriff der Avantgarde nun mit zugerechnet werden können, das Avantgarde-Konzept für den Bereich der „Konzertmusik“ unhinterfragt bleibt – Komponisten wie Malcolm Arnold oder Samuel Barber bleiben die eigentlichen Exoten der Musikhistoriografie.

Von besonderem Interesse ist sicherlich der abschließende Essay Hermann Danusers, der ein „Update“ seiner als Standardwerk etablierten Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts entwirft: Eine noch stärkere Abgrenzung von Adornos „manichäischem“ (S. 211) Konzept der Neuen Musik und die konsequentere Einwebung der Geschichte der musikalischen Interpretation werden dabei als Desiderata historischer Forschung benannt. Im Blick auf die Gegenwart plädiert Danuser dagegen für einen auf das Moment der Ableitbarkeit aus der Moderne zentrierten Begriff der Postmoderne. Auszuschließen wären davon Komponisten wie Penderecki, deren „Werke nicht wie Musik des ausgehenden 20. oder beginnenden 21. Jahrhunderts klingen, sondern so, als wären sie wiedergeboren aus vergangener Zeit. Die radikale Negation der Moderne sollten wir, denke ich, nicht mehr ‚Postmoderne‘ nennen“ (S. 207). Es ist jedoch unklar, nach welchen Kriterien zu entscheiden wäre, wie Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts denn zu klingen hat (wenn das Kriterium, alle ebendort erklingende Musik zur Beantwortung dieser Frage für relevant zu halten, nicht gelten soll). Und zweitens ist unklar, was eine „nicht mehr“ postmoderne Komposition stattdessen sein soll; Kompositionen, auf die dieses Urteil zutrifft, erscheinen dann zugleich zu wenig modern für die Postmoderne und zu postmodern für die Moderne.

Der Band dokumentiert auf durchgängig hohem Niveau eine Gegenwartsfrage, in der notwendig noch unklar bleiben muss, ob der hervorgekehrte Pluralismus auch historiografisch das Ende der „grand narratives“ markiert oder in der Summe eine zwar geweitete, aber dennoch einheitliche Perspektive auf die

Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder erkennbar werden könnte.

(Juni 2012)

Julian Caskel

[JOHANN JACOB] FROBERGER: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1 und VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke (Teil 1 und Teil 2). Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Teil 1: XXVI, 60 S., Teil 2: X, 126 S.*

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes der vorliegenden Gesamtausgabe im Jahr 1993 hat die Präsenz von Johann Jacob Frobergers (1617–1667) Werken im Musikleben und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen stetig zugenommen. Das mag auch durch den nun vereinfachten Zugang zu den überlieferten Notentexten ausgelöst worden sein, die bislang lediglich in der alten, vor über einhundert Jahren begonnenen wissenschaftlichen Ausgabe von Guido Adler (1855–1941) und in der praktischen Edition von Howard Schott greifbar waren. Inzwischen hat sich das Bewusstsein etabliert, dass Frobergers Bedeutung für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts durchaus mit jener Jan Pieterszoon Sweelincks vergleichbar ist. Die im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg von Siegbert Rampe herausgegebene, zweisprachig (deutsch/englisch) angelegte *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* enthält pro Band neben dem Kritischen Bericht ein ausführliches Vorwort mit Kapiteln zu Umfang und Gliederung der Neuedition, zur Editionstechnik und Aufführungspraxis. Ebenso werden Hinweise zu zeitgenössischen Instrumenten, zur Ornamentik und zur Biografie Frobergers gegeben. Die beiden Bände VI.1 und VI.2, *Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke*, bilden eine inhaltliche Einheit: Sie enthalten den Notentext der zweifellos von Autographen abstammenden anonymen Abschrift des 17. Jahrhunderts, die erst 2001 aus Kiew in die Berliner Singakademie zurückkehrte – und somit in den ersten beiden

Bänden nicht berücksichtigt werden konnte –, sowie weitere Neufunde von Handschriften und Kompositionen. Neben sechs Toccaten und 18 Partiten – mit teils humorvollen Titeln wie z. B. *Der Naseweise Orgelprobierer* FbWV 655 oder *Der Clavier Trompler* FbWV 656 – finden sich Lamentationen und fünf Präludien fremder Komponisten. Toccaten und polyphone Kompositionen richten sich gleichermaßen an Saitenklaviere und Orgeln, während die Partiten aus gattungsspezifischen Gründen den Saitenklavieren, allenfalls Haus- oder Kabinettorgeln – insbesondere dem Orgelregal – vorbehalten blieben. Der Herausgeber bedauert, dass ein 2006 bei Sotheby's in London versteigertes, bis dahin vollkommen unbekanntes viertes Autograph Frobergers in anonymen Privatbesitz übergang und selbst für die Gesamtausgabe nicht zur Verfügung stand, von dem aber hier immerhin das Inhaltsverzeichnis publiziert werden konnte. Dass dieses auch etliche unbekannte Werke – Fantasien, Capricen, Partiten, Tombeaus – aufführt, lässt den bedauerlichen, wenn auch glücklicherweise nicht endgültigen Verlust umso schwerer wiegen. Offensichtlich erstellte Froberger bei Ausfertigung jeder neuen Abschrift Textvarianten, so dass vor allem bei seinen Partiten bis zu acht verschiedene Fassungen eines einzigen Werkes existieren. Um dem Nutzer zu überlassen, welche Lesart er für authentisch erachtet, liefert der groß gestochene Haupttext im Notenteil die Lesarten der neuen Quellen und ihrer Varianten; jene von Sekundärquellen nach autographischer Vorlage werden synoptisch oder als Fußnoten wiedergegeben. Der Kritische Bericht gibt außer über „offenkundige Fehler“ und einige Textvarianten von untergeordneter Bedeutung über Fundorte, Notationsart (Partiturnotation auf zwei Systemen oder Tabulaturchrift), Schlüsselung (bei Partiturnotation), Partitenordnung, Originaltitel, Taktvorzeichnung, Taktstrichordnung und Schreibervermerke Auskunft. Die Bände enthalten auch einige aufschlussreiche Faksimiles von Autographen, Abschriften, der Hamburger Organistenchronik und der Ornamentiktabelle von Gottlieb Muffat. Teilweise vergnüglich lesen

sich die vollständig wiedergegebenen Beischriften, die mitunter in wahren Abenteuer-geschichten illustrieren, wie einzelne Werke „zu verstehen sind“.

(Januar 2012)

Dominik Axtmann

HYACINTHE JADIN: Les Quatuors à Cordes. Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. LXIII, 243 S., Abb.

Dass den Streichquartetten des jung verstorbenen Hyacinthe Jadin gattungsgeschichtlich eine besondere Rolle zukommt, weil sie eines der wenigen Beispiele für die zeitgenössische kompositorische Rezeption des Wiener und zumal des Haydn'schen Quartettstils in Frankreich darstellen, darauf ist in den letzten Jahren mehrfach hingewiesen worden. Lagen bislang nur die Quartette op. 1,3 und op. 2,1 in Neueditionen vor, so lässt sich mit der vorliegenden Edition sämtlicher zwölf Quartette (in vier Opera zu je drei Werken) diese These nun auf breiterer Basis überprüfen. Tatsächlich fügen sich auch die bislang unveröffentlichten und nur schwer zugänglichen Quartette (vor allem op. 3, von dessen Druck nur ein einziges Exemplar nachgewiesen ist) in das etablierte Bild, differenzieren es aber gleichzeitig auch: Der Maßstab Haydn, schon durch die Widmung von op. 1 beglaubigt, gilt uneingeschränkt. Er schlägt sich in einer Satztechnik nieder, der es einerseits erkennbar um die Beteiligung aller Stimmen in der Präsentation und Entwicklung der musikalischen Substanz zu tun ist, die aber andererseits besonders in op. 1 und op. 4 die Mittelstimmen gegenüber den Außenstimmen vernachlässigt. Ohnehin scheinen die beiden mittleren Opera – und hier insbesondere die beiden Werke in a-Moll (op. 3,3) und h-Moll (op. 2,2) – die gewichtigeren zu sein.

Die Edition profitiert von der langjährigen Beschäftigung des Herausgebers Philippe Oboussier mit dem Gegenstand. Sein umfangreiches Vorwort, das außer auf seine unpublizierte Dissertation auch auf andernorts bereits Veröffentlichtes zurückgreift, hätte aller-

dings konziser ausfallen können; insbesondere die summarischen Kommentare zu den vier Satztypen des Sonatenzyklus bringen nur wenig wirklich Erhellendes. Es dominiert in den Ausführungen die schöne Begeisterung für die Sache. Da außer den Erstausgaben der Werke keine weiteren Quellen herangezogen werden, halten sich auch die philologischen Herausforderungen in engen Grenzen. Dennoch ist die Ausgabe keineswegs fehlerfrei: So hat die Bratsche im dritten Satz von op. 3,1, T. 1 zu pausieren, und im Finale von op. 2,2, T. 56 spielen Bratsche und Violoncello selbstverständlich *d* (vgl. T. 60). Wohl gehen diese Irrtümer (und ggf. andere, die dem Durchsehen und -spielen noch entgangen sind) erkennbar auf Rechnung der Herstellung und nicht des Herausgebers, sie unterminieren aber gleichwohl das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der ansonsten verdienstvollen Edition. Erwähnt sei schließlich noch, dass für sämtliche Quartette das Stimmenmaterial über www.cmbv.fr bezogen werden kann.

(März 2012)

Markus Böttgemann

Eingegangene Schriften

PHILIP ALPERSON und ANDREAS DORSCHER: Vollkommenes hält sich fern. Ästhetische Näherungen. Wien/London/New York: Universal-Edition 2012. 270 S., Abb. (Studien zur Wertungsforschung. Band 53.)

SILKE BETTERMANN: Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Bonn: Carus/Verlag Beethoven-Haus 2012. 416 S., Abb.

Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste. Hrsg. von Stephanie SCHROEDTER. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012. 633 S., Abb., Nbsp.

„Ich bin vor allem Komponist...“ Biographie und Werk Heinrich Simbrigers. Mit einer Erstveröffentlichung aus dem Nachlass und einer Tondokumentation. Hrsg. von Tho-

mas EMMERIG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2012. 279 S., Abb., CD, Nbsp. (Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Neue Wege. Band 6.)

FRIEDER BUTZMANN und JEAN MARTIN: Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 269 S.

Cage & Consequences. Hrsg. von Julia H. SCHRÖDER und Volker STRAEBEL. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 296 S., Abb., Nbsp.

Choral Research 1960–2010 Bibliography. Hrsg. von Ursula GEISLER. Lund: Körcentrum Syd 2012. 290 S.

CLAIRE DELAMARCHE: Béla Bartók. Paris: Librairie Arthème Fayard 2012. 1036 S., Nbsp.

CHRISTINA DOLLINGER: Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick. Luigi Nono: „Das atmende Klarsein“ und „1° Caminantes ... Ayacucho“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 322 S., Abb., Nbsp.

HANNAH DÜBGEN: Noah im Kalten Krieg. Igor Strawinskys Musical Play „The Flood“. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 131 S., Abb., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 17.)

BARBARA EICHNER: History in Mighty Sounds. Musical Constructions of German National Identity 1848–1914. Woodbridge: The Boydell Press 2012. (Music in Society and Culture.)

LUTZ FELBICK: Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 596 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 5.)

BEATE FLATH: Sound und Image. Eine experimentelle Untersuchung zum Einfluss von Klangqualitäten auf die Wahrnehmung eines Produktimages im Kontext von Fernsehwerbung. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. VI, 154 S., Abb. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 23.)

MARTIN GECK: Wagner. Biographie. München: Siedler Verlag 2012. 414 S., Abb., Nbsp.

GLENN GOULD: Chemins de traverse. Zusammengestellt und übersetzt von Bruno MONSAIGNEON. Paris: Librairie Arthème Fayard 2012. 401 S.

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften. Band 2.1: Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932). Hrsg. von Ulrich MAHLERT. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach 2012. 540 S., Abb.

STEPHANIE KLAUK: Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2012. XIII, 624 S., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 15.)

SABINE KROHN und GERHARD WALTERSKIRCHEN: Außerordentlich beliebt und bekannt ... Johann Michael Haydn. 1737–1806. Leben. Werk. Zeit. Stuttgart: Carus 2012. 63 S., Abb., Nbsp.

The Legacy of Richard Wagner. Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception. Hrsg. von Luca SALA. Turnhout: Brepols 2012. XIII, 459 S., Abb., Nbsp. (Speculum Musicae. Band XVIII.)

Lippes Grüner Hügel. Die Richard-Wagner-Festwochen in Detmold 1935–1944. Hrsg. von Andreas FUKERIDER, Joachim IFFLAND und Cornelia KOHLE. München: Allitera Verlag 2012. 168 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 5.)

MICHAEL MAUL: „Dero berühmter Chor“. Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804). Leipzig: Lehmanns Verlag 2012. 437 S., Abb.

BARRY MILLINGTON: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt. Aus dem Englischen von Michael HAUPT. Darmstadt: Primus-Verlag 2012. 320 S., Abb.

Mozart-Jahrbuch 2011 der Akademie für Mozart-Forschung der internationalen Stif-

tung Mozarteum Salzburg. Schriftleitung: Ulrich LEISINGER. Redaktion: Miriam PFADT, Till REININGHAUS und Johanna SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. X, 297 S., Abb., Nbsp.

Mozart Studien. Band 21. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2012. 472 S., Abb., Nbsp.

Musicologica Austriaca 30. Freie Beiträge. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Praesens Verlag 2012. 232 S., Nbsp.

Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Marleen HOFFMANN, Joachim IFFLAND und Sarah SCHAUBERGER. München: Allitera Verlag 2012. 184 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 4.)

Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Axel SCHRÖTER in Zusammenarbeit mit Daniel ORTUÑO-STÜHRING. Sinzig: Studio Verlag 2012. 722 S., Abb., Nbsp.

NIKOLAUS DE PALÉZIEUX: Pionier der Alten Musik. Hans Eberhard Hoesch und die Kabelaer Kammermusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 156 S., Abb.

IVANA RENTSCH: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp.

FRANK SCHNEIDER: Von gestern auf heute. Schriften zur neuen Musik. Hrsg. von Jürgen OTTEN und Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 403 S., Nbsp.

OLIVER SCHWERDT: Zusammenfassung und Nachwort der Dissertationsschrift mit dem Titel: Zur Konstitution, Repräsentation und Transformation des Räumlichen in der Musik. Eine Untersuchung des von Günter Sommer musikalisch realisierten Sym-

bol-, Instrumental- und Handlungs-Raums. Leipzig: Euphorium Books 2012. 74 S., CD.

JÜRIG STENZL: Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2012. 215 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Salzburg, Band 7.)

NICOLE K. STROHMANN: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 622 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 36.)

[GOTTFRIED TAUBERT:] The Compleat Dancing Master. A Translation of Gottfried Taubert's *Rechtschaffener Tanzmeister* (1717). Übersetzt von Tilden RUSSEL. New York u. a.: Peter Lang 2012. Band 1: Introduction. XI, 174 S., Abb., Nbsp. Band 2: Translation. X, 1015 S., Abb.

Time and Space in Words and Music. Proceedings of the 1st Conference of the Word and Music Association Forum, Dortmund, November 4–6, 2010. Hrsg. von Mario DUNKEL, Emily PETERMANN und Burkhard SAUERWALD. Frankfurt u. a.: Peter Lang 2012. 234 S., Nbsp.

Tonality 1900–1950. Concept and Practice. Hrsg. von Felix WÖRNER, Ullrich SCHEIDELER und Philip RUPPRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 276 S., Abb., Nbsp.

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 22 (Sommer 2012). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2012. 180 S., Abb.

HEIKO WANDLER: Technologie und Sound in der Pop- und Rockmusik. Entwicklung der Musikelektronik und Auswirkungen auf Klangbild und Klangideal. Osnabrück:

Electronic Publishing Osnabrück 2012. 271 S. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 22.)

Wien – Budapest – Pressburg. Facetten Biedermeierlicher Musikkultur. Wissenschaftliche Tagung 8. bis 9. Oktober 2010 Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2012. 213 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 36.)

JEAN WIÉNER: Allegro appassionato. Paris: Librairie Arthème Fayard 2012. 330 S., Abb.

CHRISTIANE WIESENFELD: Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordnarien des 16. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 306 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 79.)

Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Peter WOLLNY. Beeskow: Ortus Musikverlag 2012. 455 S., Abb., Nbsp. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 1.)

MAGDALENA ZORN: Die MISSA (1984–87) von Dieter Schnebel. Das Experiment einer Versöhnung. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 126 S., Nbsp. (sinefonia. Band 17.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IA. Klavier-Bearbeitungen: Orchesterwerke. Band 3: Symphonie Nr. 4 e-Moll Opus 98. Arrangements für ein und zwei Klaviere zu vier Händen. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2012. XX, 202 S., Abb.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IA. Klavier-Bearbeitungen: Orchesterwerke. Band 4: Serenaden Nr. 1 D-Dur Opus 11, Nr. 2 A-Dur Opus 16,

Ouvertüren. Akademische Festouvertüre c-Moll Opus 80, Tragische Ouvertüre d-Moll Opus 81. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. München: G. Henle Verlag 2012. XXI, 271 S., Abb.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IX: Bearbeitung von Werken anderer Komponisten. Band 1: Arrangements für ein Klavier oder zwei Klaviere zu vier Händen. Hrsg. von Valerie WOODRING GOERTZEN. München: G. Henle Verlag 2012. XXXI, 290 S., Abb.

GEORGE BUTTERWORTH: *Orchestral Works*. Hrsg. von Peter WARD JONES. London: Stainer & Bell 2012. XLIX, 149 S., Abb. (*Musica Britannica* XCII.)

HANNS EISLER: Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 7: Nonette. Hrsg. von Thomas AHREND und Volker HELBING. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIV, 219 S., Abb.

[GABRIEL] FAURÉ: *Ballade op. 19*. Urtext. Hrsg. von Christophe GRABOWSKI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XI, 22 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLOMÄY: *Leipziger Ausgabe der Werke*. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 11A: Elias. Ein Oratorium. BWV A25. Frühfassungen. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. LXIII, 464 S., Abb.

[CLAUDIO] MONTEVERDI: *L'Orfeo*. Favola in musica in un prologo e cinque atti. Klavierauszug nach der Urtext-Ausgabe von Rinaldo ALESSANDRINI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XIV, 143 S.

[CLAUDIO] MONTEVERDI: *L'Orfeo*. Favola in musica in un prologo e cinque atti. Urtext. Partitur. Hrsg. von Rinaldo ALESSANDRINI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XIV, 143 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 8: *Concerti II*. Hrsg. von Tho-

mas RÖDER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXII, 219 S., Abb.

HENRY PURCELL: Purcell Society Edition. Companion Series. Band 4: Restoration Trio Sonatas. Hrsg. von Peter HOLMAN und John CUNNINGHAM. London: Stainer & Bell 2012. XXXI, 63 S.

[MAURICE] RAVEL: *Tzigane*. Rapsodie de concert pour violon et orchestre. Mit einer Einführung von Christine BAUR. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. Fassung für Violine und Klavier XXIII, 20 S.; Partitur XXIII, 45 S.

THOMAS RAVENSCROFT: *Rounds, Canons and Songs from Printed Sources*. Hrsg. von John MOREHEN und David MATTEER. London: Stainer and Bell 2012. (*Musica Britannica*. Band 93.)

HEINRICH SCHÜTZ: *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*. Band 11: *Symphoniae sacrae II 1647 Opus 10*. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus 2012. LIV, 257 S., Abb.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Band 6: Sinfonische Entwürfe und Fragmente. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 360 S., Abb.

[FRANZ] SCHUBERT: Späte Klavierstücke. Hrsg. von Walther DÜRR. Hinweise zur Aufführungspraxis und Fingersätze von Mario ASCHAUER. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XI, 37 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie VII: Chorwerke. Band 1: Werke für gemischten Chor a cappella. Hrsg. von Sakari YLIVUORI. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIX, 184 S., Abb.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LVII: Geistliche Arien (Druckjahrgang 1727). Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN unter Mitarbeit von Jana

KÜHNRIICH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LXXXI, 264 S.

GIUSEPPE VERDI: *Messa da Requiem*. Hrsg. von Norbert BOLIN. Partitur. Stuttgart: Carus 2012. XIII, 305 S.

KURT WEILL: *The Kurt Weill Edition*. Serie I: Stage. Band 13: *Johnny Johnson*. A Play with Music in Three Acts. Hrsg. von Tim CARTER. New York: Kurt Weill Foundation for Music 2012. 348 S., Critical Report: 116 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Gunther MORCHE am 15. November 2012 in Heidelberg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hannsdieter WOHLFARTH zum 80. Geburtstag am 2. Januar,

Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT zum 90. Geburtstag am 6. Januar,

Prof. Dr. Sabine GIESBRECHT zum 75. Geburtstag am 25. Januar,

Prof. Dr. Bernd SPONHEUER zum 65. Geburtstag am 6. Februar,

Prof. Dr. Claudia MAURER ZENCK zum 65. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Wolfgang VOIGT zum 70. Geburtstag am 1. März,

Dr. Robert MÜNSTER zum 85. Geburtstag am 3. März,

Prof. Dr. Wulf ARLT zum 75. Geburtstag am 5. März,

Prof. Dr. Werner ABEGG zum 70. Geburtstag am 15. März,

Prof. Dr. Arnfried EDLER zum 75. Geburtstag am 21. März,

Frieder ZSCHUCH zum 80. Geburtstag am 30. März.

*

Dr. Fabian KOLB (Mainz) hat von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz den Walter Kalkhof-Rose-Gedächtnispreis zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses 2012 erhalten.

Prof. Dr. Martin STAEHELIN (Georg-August-Universität Göttingen) ist im November 2012 zum Corresponding Member der American Musicological Society ernannt worden.

*

Call for papers

Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau. Symposium an der Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 27. und 28. September 2013

Die Geschichte der Rameau-Rezeption in Deutschland ist eine Geschichte der Missverständnisse. Eine bedeutende Rolle spielt in diesem Kontext die Aneignung von Terminologie, aber auch die deutsch-französische Sprachbarriere, die trotz der Gültigkeit des Französischen als Lingua franca des 18. Jahrhunderts im Bereich des fachlichen Austauschs deutlich wird. Der deutsch-französische Kulturtransfer des 18. Jahrhunderts scheint dabei im Bereich der Musiktheorie einseitiger zu sein: Deutschsprachige Arbeiten werden in Frankreich nicht oder kaum zur Kenntnis genommen.

Im Rahmen eines Symposiums soll dieses Problemfeld interdisziplinär aufgearbeitet werden; eine wichtige Rolle soll dabei die Frage der sprachlichen Vermittlung spielen: Auf welchen Ebenen war im 18. Jahrhundert der interkulturelle Transfer epoche- und stilbildender Strömungen wirksam? Inwiefern haben sich in der fundamentalen Änderungen unterworfenen Landschaft der Musiktheorie Muster und Traditionen voneinander entkoppelt und innerhalb der Sprachgrenzen selbstständig weiterentwickelt? Welche Bezie-

hungen gab es zwischen Sprachgebrauch und Herausbildung des vor allem fachlichen Wissens, und wie wurde dieser Wissensstand im musiktheoretischen Diskurs und durch ihn verarbeitet? Und schließlich: Welche Bilder von Rameau – als später Apologet der Règle de l'Octave einerseits, aber auch als moderner Philosoph im Diskurs mit den Enzyklopädisten andererseits – verfestigen sich innerhalb der Rezeptionsgeschichte?

Abstracts (maximal 2.000 Zeichen) bis 31.3.2013 an birger@uni-mainz.de. Details und Informationen sind ab Frühjahr 2013 verfügbar unter www.musik.uni-mainz.de.

Kontakt: Univ.-Prof. Dr. Birger Petersen, Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abteilung Musiktheorie, Jakob Welder-Weg 28, 55128 Mainz.

WagnerWorldWide2013 – Universitäres Projekt zum Wagnerjahr

Das Phänomen Wagner und seine ungebrochene Aktualität zeitgemäß ergründen, ist das Ziel des universitären Projektes WagnerWorldWide 2013, das aus Anlass von Richard Wagners 200. Geburtstag von den Universitäten Bayreuth (Anno Mungen), Bern (Ivana Rentsch und Arne Stollberg) und South Carolina/USA (Nicholas Vazsonyi) sowie dem Shanghai Conservatory of Music organisiert wird. Für den Zeitraum des Wagnerjahres steht das Projekt unter der Schirmherrschaft des bayerischen Ministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Dr. Wolfgang Heubisch. Die Idee ist, wissenschaftlich zu untersuchen, wofür Wagner in unserem heutigen Leben, in unserer heutigen Zeit einsteht. Den Kern des Projektes bilden drei große Wagner-Konferenzen: www2013:Europe in Bern (fand bereits im November 2012 statt), www2013:America in Columbia/South Carolina (31. Januar bis 2. Februar 2013) und www2013:Reflections (12. bis 15. Dezember 2013) in Bayreuth, Thurnau und Nürnberg (in Zusammenarbeit mit dem Staatstheater Nürnberg). Eine von Studierenden der Universität Bayreuth erarbeitete Ausstellung zu www2013: ist vom 27. Juli bis zum 12. De-

zember 2012 im Steingraeber Haus Bayreuth zu sehen.

Anhand von fünf Themenfeldern werden innerhalb des Projektes gesellschaftliche, politische und ästhetische Aspekte des 19. Jahrhunderts mit Fragen des 21. Jahrhunderts verknüpft:

- Umwelt und Natur
- Geschlecht und Sexualität
- Medien und Film
- Geschichte und Nationalismus
- Globalisierung und Märkte

Sämtliche Vorträge der Symposien werden aufgezeichnet und per YouTube der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Während der Konferenzen führt Projektinitiator Anno Mungen einen Blog. Eine vorbereitende Ringvorlesung www2013:Bayreuth wurde im Wintersemester 2011/12 an der Universität Bayreuth durchgeführt und ist ebenfalls via YouTube nachzuverfolgen.

Website des Forschungsinstitutes für Musiktheater der Universität Bayreuth: <http://www.fimt.uni-bayreuth.de>

Website des Projektes: <http://artsandsciences.sc.edu/www2013>

YouTube-Kanal von www2013: <http://www.youtube.com/WagnerWorldWide>

WagnerWorldWide: Conference Blog von Anno Mungen <http://annomungen.blogspot.de>

Für weitere Informationen: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (fimt), Prof. Dr. Anno Mungen, 95349 Schloss Thurnau, Telefon +49-(0)9228/99 605-10; fimt.thurnau@uni-bayreuth.de.

Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges lautet das Thema eines internationalen kulturwissenschaftlichen Symposions, das am 11. und 12. März 2013 auf dem Hambacher Schloss stattfindet. Nähere Informationen: www.liquidmusicology.org.

Vom 19. bis 21. April 2013 findet am Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin

das 3. Editorenseminar der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung statt. Die Tagung, die dem Andenken des im September 2011 verstorbenen Fachgruppensprechers Klaus Döge gewidmet ist, steht unter dem Motto *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*. In einer Reihe von Vorträgen soll die Bedeutung von Autographen aus unterschiedlichen Perspektiven und in wechselndem historischen Kontext in den Blick genommen werden. Darüber hinaus werden mehrere editionspraktisch ausgerichtete Workshops angeboten, um auch Studierende an die Problematik heranzuführen. Für die Workshops ist eine verbindliche Anmeldung erforderlich.

Das genaue Programm und die Anmelde-modalitäten für die Workshops können u. a. auf der Homepage der Gesellschaft für Musikforschung (<http://www.musikforschung.de>) und auf der Homepage der Fachgruppe (<http://www.ffi-musik.de>) eingesehen werden.

Bach: Genius – Genus – Generationen. Internationales Symposium im Rahmen des Bach-fests 2013 der Neuen Bachgesellschaft e. V.

Dass Johann Sebastian Bach nach seinem Tod in Vergessenheit geraten sei und erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurde, ist schon seit langer Zeit widerlegt. Warum wird dieser Mythos trotzdem in populärer Musikliteratur, im Internet oder CD-Booklets immer wieder erzählt? Finden musikwissenschaftliche Erkenntnisse einfach zu wenig Gehör – oder bedient die Geschichte des vergessenen Komponisten, dessen ganze Größe erst die Nachwelt erkannt hat, liebgewordene Vorstellungen von „Genialität“, von denen man sich nicht gerne trennen mag? Bachs Musik wäre uns heute kaum bekannt, wenn sie nicht von Musikerinnen und Musikern, deren Namen wir heute teilweise kaum noch kennen, gepflegt und weitergegeben worden wäre. Die Generationenkette der Bach-Tradierung beginnt mit den Schülern Bachs (darunter seine

berühmten Söhne) und verzweigt sich in viele Richtungen. Ein Strang verläuft über Sarah Levy, die Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs und Großtante der Geschwister Mendelssohn Bartholdy, und reicht bis zu Arnold Mendelssohn und zur „Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ des 20. Jahrhunderts. Ein weiterer lässt sich im Wirken von Daniel Gottlob Türk ausmachen – einem der Wegbereiter moderner Klavierpädagogik (und Lehrer des Liedkomponisten Carl Löwe), der Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs sowie Johann Sebastian Bachs Schüler Gottfried Homilius‘ war. Spuren lassen sich nicht zuletzt bis nach Ostwestfalen verfolgen, wo in Bückeburg Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich als Hofkapellmeister wirkte. Sein Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst Bach, war zeitweise in Minden tätig und hinterließ immerhin eine Kantate mit dem Titel „Westphalens Freude“. Kaum bekannt ist heute, dass Bach auch Schülerinnen (und Enkel-schülerinnen) hatte. Bachs zweite Ehefrau, Anna Magdalena Wilcke, hatte offensichtlich bei ihrem Mann Unterricht – aber prägte vielleicht auch umgekehrt dessen Musik mit. Vollständig im Schatten ihrer Brüder stehen bis heute die Töchter Bachs. Die Frage nach Art und Qualität ihrer musikalischen Ausbildung provoziert nicht nur die nach der Verantwortung des Vaters, sondern zeigt auch, wie sehr die Musikgeschichte auch Geschlechtergeschichte ist: Wenn – was kaum bezweifelt werden kann – sich musikalische Hochbegabung auch auf den weiblichen Teil der Bach-Familie vererbt hat, dürfte der Welt hier einiges verloren gegangen sein. Das Symposium verfolgt die Spuren von Bachs Werk und pädagogischem Wirken anhand von Fallbeispielen, fragt nach den sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexten und untersucht kompositions- und aufführungsgeschichtliche Konsequenzen bis in das 20. Jahrhundert hinein.

Konzeption und Leitung: Rebecca Grotjahn (Hochschule für Musik Detmold und Universität Paderborn) und Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig). Nähere Informati-

onen: http://www.bachfest-detmold.de/programme/03_mai/3_mai_10_00.html.

Stiftung Händel-Haus: <http://www.haendelhaus.de/de>.

Unter dem Thema *Macht und Ohnmacht der Musik. Händel, der Staatskomponist* steht die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, die vom 10. bis 12. Juni 2013 im Händel-Haus Halle während der Händel-Festspiele durchgeführt wird. Veranstaltet wird die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Tagung, die 27 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Großbritannien, den Niederlanden, Österreich und den USA zusammenführen wird, von der Stiftung Händel-Haus, der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, sowie der Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Bereits am 8. Juni 2013 wird Pamela Potter (Madison, Wisconsin) im Stadthaus am Markt den Festvortrag über „Händel als ‚deutscher Staatskomponist‘ im 20. Jahrhundert“ halten. Auch der Schwerpunkt der Konferenz selbst liegt auf rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen, dies auch in der Absicht, in diesem Bereich zukünftige Felder der Händelforschung abzustecken und deren Bearbeitung anzuregen. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des am Händel-Haus durchgeführten, durch den Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien geförderten Forschungsprojektes „Grundlagenforschung zur Rezeptionsgeschichte Händels in den Diktaturen Deutschlands“ werden einen Teil ihrer Ergebnisse vorstellen, und eine Reihe von Referaten wie auch ein Zeitzeugengespräch wird sich mit den verschiedenen Formen der politischen Indienstnahme der Musik Händels speziell im DDR-Staat auseinandersetzen. Die Teilnahme an der Konferenz ist kostenfrei und steht allen Interessierten offen. Weitere Informationen und Kontakt: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de), Annette Landgraf (landgraf@musik.uni-halle.de) sowie über die Homepages der Händel-Gesellschaft: <http://www.haendelgesellschaft.haendelhaus.de/> und der

Soundaffinities / Klang-Affinitäten. Musikforschung und ihre Anwendung in transkultureller Perspektive. Symposium an der Hochschule für Musik Detmold, 27.–29.6.2013

Musikalische Klangwelten, die vor wenigen Jahrzehnten nichts miteinander zu tun haben schienen, sind heute in sämtlichen Gesellschaften selbstverständlich präsent, unabhängig von Region, Land oder Erdteil. Nicht nur der Zugang zu musikalischen Informationen, auch das Mitteilen des „musikalischen Selbst“ ist im 21. Jahrhundert dank neuer Medien eine feste Realität und zum entscheidenden Faktor für eine völlig neue Vielfalt musikalischer Phänomene unseres Globus geworden. Die Musikwissenschaft und die Musikpädagogik öffnet sich angesichts dieser Herausforderung mehr denn je der interdisziplinären Forschung, was in der deutschen Hochschullandschaft bereits zu erweiterten Schwerpunkten innerhalb der behandelten musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Themen geführt hat.

Vor diesem Hintergrund geht es im Symposium um die Berücksichtigung von soziokulturellen Transferprozessen in der Musik: Wie verhalten sich künstlerische Kreativität und musikalisches Erbe und wo treten im transkulturellen Austausch bestimmte Gemeinsamkeiten zutage? Inwieweit lassen sich diese für die entsprechende musikdidaktische Vermittlung in Schule und Universität nutzen? Statt sich hierzu im konzeptuellen Spannungsfeld „Eigenes und Fremdes“ zu bewegen, zielt die gewählte Perspektive des Symposiums auf mögliche transkulturelle Affinitäten. Dass Musiktraditionen – zumal die mündlich überlieferten – erst dann ihrer Zeit und den erneuerten sozialen und politischen Umständen optimal entsprechen können, wenn sie beim Prozess ihrer Vermittlung und Rezeption auf solch transkulturelle Affinitäten bauen, soll im Symposium theoretisch erörtert und mit Forschungsergebnissen belegt werden. Die Fragen, die sich daran anschlie-

ßen, betreffen die didaktische Umsetzung dieser Erkenntnisse für den Musikunterricht in der Schule.

Inhaltlicher Schwerpunkt des Symposiums und des Rahmenprogramms (Konzerte und Workshops) ist die Musik aus der Türkei.

Die Thematik soll in drei Panels behandelt werden:

- Musikkulturen und pädagogische Vermittlung
- Türkische Musik und/in Deutschland
- Kreativität, musikalische Bildung und immaterielles Kulturerbe (UNESCO)

Das Symposiumskonzept wurde erarbeitet von Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto (Weimar/São Paulo) und Prof. Dr. Eva-Maria v. Adam-Schmidmeier (Detmold).

Organisation/ Kontakt: Prof. Dr. Eva-Maria v. Adam-Schmidmeier, Hochschule für Musik Detmold, Neustadt 22, 32756 Detmold; adam-schmidmeier@hfm-detmold.de oder soundaffinities@hfm-detmold.de.

Die Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 25. bis 27. September 2013 einen Studienkurs an, bei dem die Teilnehmer Gelegenheit haben, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennen zu lernen und sich mit Fragen der Editions- und Aufführungspraxis, der Rezeptionsgeschichte Händels und der Instrumentenkunde auseinanderzusetzen. Schwerpunktthema ist Händels Oratorium *Theodora*, Gastdozenten sind Professor Dr. Colin Timms, Birmingham, Christoph Spering, Köln, und Dr. Ulrich Etscheid, Kassel. Wei-

tere Informationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter www.haendelhaus.de.

Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. Juni 2013 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenommen.

Ansprechpartner: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0) 345 / 500 90 251, E-Mail: stiftung@haendelhaus.de.

*

In der Mitgliederversammlung des *Répertoire International des Sources Musicales, Arbeitsgruppe Deutschland e. V.* wurde am 24. Oktober 2012 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München eine neue Vorstandschaft gewählt. Zum 1. Vorsitzenden wurde Prof. Dr. Thomas Betzwieser (Goethe-Universität Frankfurt a. M.) gewählt, zum Stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Dr. Harmut Schick (Ludwig-Maximilians-Universität München). Als Schriftführer wurde Dr. Bernhard Schmid (Orlando di Lasso-Ausgabe an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München) gewählt. Beisitzer und Projektleiter der Arbeitsstelle Dresden wurde Dr. Karl Wilhelm Geck, Leiter der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Beisitzer und Projektleiter der Arbeitsstelle München Dr. Reiner Nägele, Leiter der Musikabteilung an der Bayerischen Staatsbibliothek München (<http://www.rism.info/de/workgroups/germany-dresden-munich-working-group-deutschland/organisation.html>).

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)

Coimbra, 12. bis 17. Juli 2012
20. IGEB-Konferenz
von Jörg Murschinski, Welzheim

Görlitz, 14. bis 15. September 2012
*Musik und Konfessionskulturen in der Oberlau-
sitz der Frühen Neuzeit*
von Ute Evers, Augsburg

Halle (Saale), 26. bis 28. September 2012
*Studienkurs am Händel-Haus: Händel in Ita-
lien und sein Oratorium La Resurrezione*
von Laura Sonnabend, Wiesbaden

Heidelberg, 26. bis 28. September 2012
*Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunk-
turen, Transformationen, Reflexionen*
von Christine Faist, Heidelberg

Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011
*Widmungen bei Haydn und Beethoven. Per-
sonen – Strategien – Praktiken*
von Ulrich Wilker, Köln

Zürich, 12. bis 14. Oktober 2012
*Schubert : Interpretationen. Tagung für Hans-
Joachim Hinrichsen*
von Felix Michel, Zürich

Radziejowice, 17. bis 19. Oktober 2012
*Polnische Musikwissenschaft an der Schwelle
zum neuen Jahrhundert – Bereiche, Ziele und
Methoden Muzykologia polska u progu nowego
stulecia – zakres, cel i metody*
von Anja Krupa, Köln

Köln, 23. November 2013
Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert
von Michaela G. Grochulski, Gelsenkirchen

Die Autoren der Beiträge

JÜRGEN EPPELSHEIM, geboren 1930, studierte Musikwissenschaft sowie lateinische und romanische Philologie in Heidelberg, Mainz, Paris und München. Promotion 1958 in München (*Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*), 1960 I. Staatsexamen (Französisch, Latein, Italienisch) in Heidelberg, anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. 1960 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München, zugleich (1962–1965) Wissenschaftlicher Assistent an der Musikinstrumentensammlung im Münchner Stadtmuseum. 1972 Habilitation in München (*Studien zum Orgelbau der Familie Stumm in Rhaunen-Sulzbach*), 1975 Universitätsdozent, 1978 apl. Professor; seit 1995 im Ruhestand. Zentrum der fachlichen Tätigkeit ist die Geschichte des abendländischen Musikinstrumentariums (einschließlich der Orgel) und seines Einsatzes in Ensemble und Orchester. Aus dem Studium historischer Orgelwerke ist verschiedentlich beratende Mitwirkung in Restaurierungsfällen hervorgegangen.

JÖRG ROTHKAMM, geboren 1973 in Lübeck, seit 2010 stellvertretender Leiter des DFG-Projekts *Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Habilitation mit einer Schrift zur *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* (Mainz 2011). 2004–2010 C2-Hochschuldozent an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 2004–2008 zugleich Leiter eines Forschungsprojekts zur *Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16. bis 20. Jahrhunderts* der VolkswagenStiftung (gemeinsam mit der Universität Salzburg). 2002 Promotion an der Universität Hamburg über *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption* (Frankfurt a. M. 2003, ²2012); 1999–2003 dort Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter. Abschluss des Magisterstudiums an den Universitäten Hamburg und Wien (*Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler*, Hamburg 2000).

GILBERT STÖCK wurde 1969 in Graz geboren. Er studierte an der Karl-Franzens-Universität Graz und 1996–1997 im Rahmen des ERASMUS-Programmes an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg Musikwissenschaft. Das Diplomstudium schloss er 1999 mit einer Arbeit über die Wagner-Rezeption in Italien, mit Fokus auf Giacomo Puccini ab. 2002–2005 promovierte er an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg über *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen* (Leipzig 2008). Seit 2005 ist er Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig mit Schwerpunkt auf Historischer Musikwissenschaft. 2009–2011 war er zudem Mitarbeiter an einem Forschungsprojekt zur Erschließung des Thomanerchor-Repertoires.

CHRISTIANE WIESENFELDT, geboren 1972 bei Kiel, studierte Musikwissenschaft, Pädagogik und Psychologie an der Universität Kiel. 2005 Promotion in Kiel (Friedhelm Krummacher) mit einer Arbeit zur Cellosonate im 19. Jahrhundert. 2003 bis 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Brahm-Institut an der Musikhochschule Lübeck sowie von 2009 bis 2011 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Münster. 2011 Habilitation in Münster mit einer Arbeit zur Marienmesse im 16. Jahrhundert. 2011 bis 2012 Vertretungsprofessur an der Universität Hamburg. Seit Oktober 2012 Lehrstuhlinhaberin für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.

Hinweise für Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Datenträger) oder per E-Mail als Anhang (DOS-oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Datenträger können nicht zurückgeschickt werden.

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; grundsätzlich doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) verwenden; wörtliche Zitate nicht einrücken; nur innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (,'); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis, fis*), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für „bis“ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber² 1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60 ff.
 - Ebd., S. 59.
 - Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu: „D-WGuelF. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.