

# DIE MUSIKFORSCHUNG

66. Jahrgang 2013 / Heft 3

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*

Arnfried Edler: Zum Gedenken an Walter Salmen (1926–2013) . . . . .	219
Birgit Abels: Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung . . . . .	220
Thomas Kabisch: Neue Musik ohne Moderne. Messiaen in der Tradition der französischen Klaviermusik . . . . .	232
Boris von Haken: „... vom lieben Gott“. Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmerie . . . . .	247
Der „Fall“ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013 . . . . .	265
Kleine Beiträge	
Reiner Nägele: Wieland Wagners Musiklehrer. Die unveröffentlichten Lebenserinnerungen des Kurt Overhoff (1902–1986) . . . . .	270
Eva M. Maschke: Neue Fragmentfunde in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster: Zur Rekonstruktion einer Notre-Dame-Handschrift aus dem Soester Dominikanerkonvent . . . . .	277

## *Besprechungen*

The Oxford Handbook of New Cultural History of Music (Ziemer; 281) / M. Motnik: Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption (Napp; 282) / I. Gronefeld: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis (Hofmann; 284) / Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft (Toelle; 285) / Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf (Toelle; 286) / Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I) (Müllemann; 287) / M. Geck: Wagner. Biographie (Drüner; 289) / D. Kirschbaum. Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in

Richard Wagners Ring des Nibelungen und Thomas Manns Joseph und seine Brüder (Keil; 292) / Chr. Thielemann. Mein Leben mit Wagner (Caskel; 293) / J. Dombois und R. Klein: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters (Rieger; 294) / A. Gellen: Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien (Becker; 296) / U. Drüner und G. Günther: Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik (Schneider; 297) / Musikwissenschaft im Rheinland um 1930. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Köln, September 2007 (Ziemer; 299) / Cl. di Luzio: Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio (Holsträter; 300) / Ph. Ortmeier: Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina. Zur Hermeneutik der Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher (Storch; 302) / R. Chadwick u. a.: Gloria Coates (Caskel; 304) / Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues (Caskel; 305) / U. Benzing: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters (Drees; 306) / M. Haider-Dechant: Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke; M. Jestremski: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (Teich Geertinger; 308) / Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence (Groote; 311) / J. Haydn: Werke. Reihe XXVIII. Band 3: Die Schöpfung (Konrad; 313)

Eingegangene Schriften . . . . .	316
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	319
Mitteilungen . . . . .	320
Tagungsberichte . . . . .	324
Die Autoren der Beiträge . . . . .	325

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 66. Jahrgang 2013 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhaagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, [pietschm@uni-mainz.de](mailto: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](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://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](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

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

Arnfried Edler

## Zum Gedenken an Walter Salmen (1926–2013)

Am 2. Februar 2013 verstarb unerwartet nach kurzem Leiden Walter Salmen. Mit ihm hat die deutsche und internationale Musikwissenschaft eine Forscherpersönlichkeit von ungewöhnlichem Zuschnitt verloren.

Salmen wurde am 20. September 1926 in Paderborn geboren und verlebte seine Kindheit und frühe Jugend in dem noch stark ländlich-katholisch geprägten westfälischen Städtchen Werl. Die Realität des Nazireiches, in die er hineingeboren war, rief in ihm seit seiner Kindheit und Jugend eine tiefe Abneigung gegen Konformismus und autoritären Habitus hervor, die sein weiteres Leben durchzog. Während der Turbulenzen der Nachkriegszeit begann er in Heidelberg ein Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie, wobei ihn vor allem der enge Kontakt zu Heinrich Bessler nachhaltig prägte. Äußere Umstände führten dazu, dass er im Jahr 1949 mit einer Dissertation über das *Lochamer Liederbuch* an der Universität Münster promoviert wurde; die Arbeit wurde 1951 veröffentlicht. Von 1950 bis 1955 arbeitete er als Assistent am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg/Breisgau. In dieser Zeit entstand mit der Abhandlung *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage* ein Werk, das auf der einen Seite Salmens wissenschaftliches Profil schlagartig schärfte, auf der anderen Methoden und Denkweisen vorwegnahm, die in den 1960er und 1970er Jahren den sozialgeschichtlichen Strukturalismus bestimmten, sich aber im eigenen Fach erst wesentlich später zögerlich durchsetzten. Weit ausgreifende Forschungen über die Musik des Mittelalters führten zu der Schrift *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, mit der er sich 1958 in Saarbrücken habilitierte und die nach der Veröffentlichung 1960 zu einem Standardwerk der musikalischen Berufsgeschichte avancierte. In den fünf Jahren als Privatdozent an der Universität Saarbrücken beschritt Salmen neue Wege in so unterschiedlichen Bereichen wie der musikalischen Biografik (*J. F. Reichardt*, 1963), der Regional- (*Geschichte der Musik in Westfalen*, 2 Bde., 1963, 1967) und der Gattungsgeschichte (*Geschichte der Rhapsodie*, 1966). 1966 erfolgte der Ruf an die Universität Kiel. Im Zusammenhang mit dem Ausbau des Landesinstituts für Musikforschung wurden hier die bisherigen Schwerpunkte ausgebaut und gingen mit dem neu ins Blickfeld tretenden ikonografischen Interesse eine fruchtbare Verbindung ein. Nach den Pilotbänden zur *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins* sowie der Reihe *Musiker im Porträt* gelang es Salmen selbst in der rigorosen Anfangsphase der politischen und kulturellen Teilung Deutschlands, die Mitarbeit an der vom Leipziger Deutschen Verlag für Musik herausgegebenen *Musikgeschichte in Bildern* mit maßstabsetzenden Bänden aufrecht zu halten. Nach dem Wechsel an die Universität Innsbruck im Jahr 1972 wurden diese Schwerpunkte um den der Tanzgeschichte erweitert, den Salmen ab 1992 als Emeritus in seinem letzten Domizil in Kircharten weiter vertiefte; dazu trat schließlich das – wie schon die Tanzthematik – gemeinsam mit seiner Gattin Gabriele Busch-Salmen konzipierte Themenfeld „Goethe, Weimar und die Musik“. Von Salmens Forschungsaktivitäten zeugt nicht zuletzt sein Wirken an zahlreichen Institutionen im In- und Ausland. Die unabhängige, stets auf Neues und Unerwartetes gerichtete Wesens- und Denkungsart – er bezeichnete sich selbst als *homo quaerens* –, die er seinen Schülerinnen und Schülern vermittelte, wird unvergessen bleiben.

Birgit Abels (Göttingen)

## Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung

Das kollektive Imaginäre ist ebenso sehr eine Sache des kollektiven Sonoren.  
(Peter Sloterdijk)<sup>1</sup>

Dieser Text fand seinen Ausgangspunkt in einer klassischen „Repulsion und Attraktion“-Beziehung, die ich im Verlauf der letzten Jahre nolens volens gegenüber der kulturwissenschaftlichen Atmosphärenforschung entwickelt habe und die mich zu einer so stetigen wie skeptischen Auseinandersetzung mit ihr geführt hat.<sup>2</sup> Auf der einen Seite standen die analytischen Möglichkeiten, die das Konzept „Atmosphäre“ zu erlauben schien; auf der anderen Seite die für das musikwissenschaftliche Arbeiten völlig ungeeignete Unschärfe des Begriffs. In diesem Text versuche ich mich an einer konstruktiven Auseinandersetzung mit diesem Gefälle. Das Folgende beinhaltet dementsprechend theoretische Überlegungen sowie den praktisch-explorativen Versuch, die Ergebnisse dieser Überlegungen auf das Beispiel einer konkreten musikalischen Praktik anzuwenden und so ihr erkenntnisleitendes Potenzial zu überprüfen. Die theoretischen Überlegungen werden in diesem Text nicht beendet, im Gegenteil: Bestenfalls öffnen sie einen Raum für weitere ihrer Art.<sup>3</sup> Die praktische Anwendung hingegen mag dennoch, so meine Hoffnung, gerade im Rahmen dieser Überlegungen zum besseren Verständnis der in Rede stehenden Musik beitragen; sie ist nicht nur Prüfstein, sondern überhaupt Ausgangspunkt und Ziel der hier angestellten theoretischen Überlegungen. Diese betreffen 1) den potenziellen Nutzen der Atmosphärenforschung für die Musikwissenschaft und 2) den potenziellen Nutzen der Musikwissenschaft für die Atmosphärenforschung. Bei der musikalischen Praktik, die in diesem Text als knappes Fallbeispiel herangezogen wird, handelt es sich um Gong-Musik der Sama Dilaut, einer seenomadischen Gruppe in der südostasiatischen Inselwelt. Eine Beschäftigung mit dieser Musik und ihren vielfältigen Bedeutungsebenen setzt eine systematische Auseinandersetzung mit Vorstellungen der Sama

1 Peter Sloterdijk, *Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche*, Stuttgart <sup>2</sup>1984, S. 85.

2 Dieser Beitrag beruht auf einem Kurzvortrag, den ich im Rahmen der Podiumsdiskussion „Atmosphären – Von Raum, Kultur und Emotion“ am Zentrum für Theorie und Methodik der Kulturwissenschaften (ZTMK) der Georg-August-Universität Göttingen am 6.12.2012 gehalten habe. Ich danke meinen Mit-Diskutanten Julian Aulke, Christoph Dittrich und Rebekka Habermas; außerdem Andreas Waczkat, Eva-Maria van Straaten und Friedlind Riedel für Diskussionen und Kommentare zu früheren Entwürfen dieses Texts.

3 Eine der wenigen Annäherungen eines Musikwissenschaftlers bzw. -pädagogen an den Atmosphärenbegriff ist Friedhelm Brusniaks Text „Seltsam, im Nebel zu wandern“, in: *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*; hrsg. von Rainer Goetz und Stefan Graupner, München 2007, S. 193–200. Brusniak verfolgt hier jedoch einen künstlerisch-kompositorischen Ansatz und sucht damit einen gänzlich anderen Zugriff auf den Atmosphärenbegriff als ich das im hier vorliegenden Text tue.

Dilaut von Raum voraus;<sup>4</sup> gerade deswegen bietet sich dieses Material als Fallbeispiel für den vorliegenden Kontext an, und gerade deswegen scheint auch die Anwendung der Atmosphärentheorie hier vielversprechend. Denn die vergleichsweise junge – und erfreulich heterogene – Atmosphärenforschung ist angesiedelt an der Schnittstelle von Raumtheorie, Emotionsforschung und anderen Disziplinen und scheint hierdurch einiges an unmittelbarem Potenzial für die musikwissenschaftliche und auch musikalische Analyse zu bieten. Ben Anderson beschreibt dieses Potenzial – wenn auch mit Blick auf affektive Wahrnehmung – wie folgt:

„[It] is the very ambiguity of affective atmospheres – between presence and absence, between subject and object/subject and between the definite and the indefinite – that enables us to reflect on affective experience as occurring beyond, around, and alongside formations of subjectivity. [...] The concept of atmosphere is good to think with because it holds a series of opposites – presence and absence, materiality and ideality, definite and indefinite, singularity and generality – in a relation of tension.“<sup>5</sup>

Die Fokussierung dieses Spannungsverhältnisses – nicht: dieser Dichotomien – eröffnet lohnenswerte und vielleicht sogar überfällige Perspektiven auf Bedeutungsmöglichkeiten von Musik.<sup>6</sup>

Bei all den Türen, die der Atmosphärenbegriff möglicherweise zu öffnen vermag, ist er in seiner theoretischen Offenheit aber auch stark problembehaftet, und eine Annäherung gleicht nicht selten dem sprichwörtlichen Versuch, einen Pudding an die Wand zu nageln.<sup>7</sup> Deswegen soll es in diesem Text indirekt auch um die Frage gehen, ob bzw. wie Musik und

4 Siehe Birgit Abels, „On Maritime Communities in the Southeast Asian Island World, Music, Dance and Research. An Introduction“, in: *Oceans of Sound. Mama Dilaut Performing Arts*, hrsg. von Birgit Abels, Hanafi Hussin und Matthew Santamaria, Hildesheim 2012, S. 13–18; und dies., „For the Love of Soundscapes. Sama Dilaut Cultural Identity, the Sensory Experience of Travelling at Sea, and the Acoustic Claiming of Space“, ebd., S. 97–108.

5 Ben Anderson, „Affective Atmospheres“, in: *Emotion, Space and Society* 2 (2009), S. 77–81, S. 77 ff.

6 Dies betrifft die vermeintlich unsagbaren Qualitäten von Musik, die häufig als sich der traditionellen musikwissenschaftlichen Analyse entziehend betrachtet werden, aber doch gerade konstitutiv sind für musikalische Bedeutung. Georgina Born beschreibt diese Vorstellung zu Beginn der 1990er Jahre mit Blick auf die Populärmusikforschung: „It must also be said that the neglect of the ‚music itself‘ until recently in popular music studies was due not only to the sociological origins of the field, and the lack of musically trained scholars, but to the aesthetic character of urban popular musics. This aesthetic, as with many non-western musics, centres on those elusive qualities that have so far proven resistant to music analysis in general, even in relation to art music. I am thinking of timbral inflection (often exaggerated in popular music), micro-tonal slides, minutely subtle shifts of rhythm within a highly structured but repetitive basic metre, and all of these employed in quasi-improvisational ways. [...] The neglect of the ‚music itself‘ in popular music studies, then, is due not so much to sociological reductionism but, at least in part, to the lack of appropriate tools of music analysis per se.“ Georgina Born, „Understanding music as culture: Contributions from popular music studies to a social semiotics of music“, in: *Tendenze e Metodi nella Ricerca Musicologica*, hrsg. von Raffaele Pozzi, Florenz 1993, S. 211–228, hier S. 214 f. Siehe auch Lydia Goehr, „Music has no Meaning to Speak of: On the Politics of Musical Interpretation“, in: *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, hrsg. von Michael Krausz, Oxford 1993, S. 177–190.

7 Zuerst offenbar bei Max Kaase, „Sinn oder Unsinn des Konzepts ‚Politische Kultur‘ für die Vergleichende Politikforschung, oder auch: Der Versuch, einen Pudding an die Wand zu nageln“, in: *Wahlen und politisches System*, Opladen 1983, hrsg. von Max Kaase und Hans-Dieter Klingemann, S. 144–171.

Musikwissenschaft in der Lage dazu sein können, der Atmosphärentheorie ein wenig Bodenhaftung zu geben, indem sie nämlich zu unserem bislang dürrtigen ontologischen Grundwissen zu Atmosphären beitragen – ohne allerdings auf die in der phänomenologischen Literatur häufig anzutreffenden reduktionistischen Tendenzen zurückzufallen, emotionale Erfahrungshorizonte unkritisch auf die Wirkungsmacht vermeintlich „quasi-objektiver Gefühle“<sup>8</sup> zurückzuführen. Eine solche musikwissenschaftliche Auslotung des Atmosphärenbegriffs könnte schlussendlich sogar deswegen zu neuen Perspektiven auf Prozesse der Bedeutungszuschreibung an Musik führen, weil es doch gerade das interpretative Moment und Andersons oben zitierte vermeintliche Gegensatzpaare sind, die im Zusammenhang mit Bedeutungszuschreibung an Musik interessieren und gleichzeitig von zentraler Bedeutung für die Atmosphärentheorie sind. Denn der Atmosphärenbegriff suggeriert eine wahrnehmungsphilosophische Fokusverschiebung vom Determinierten zum affektiv-leiblich Anmutenden, ohne das Determinierte zu ignorieren – und damit zur Fokussierung eines Moments musikalischer Wahrnehmung, das auch in der Geschichte der Musikwissenschaft historisch allenfalls sekundäre Beachtung gefunden hat:

„We have a habit of giving priority to the determination of something as a particular something in our perception at the cost of other aspects. This is exactly challenged by introducing the concept of atmosphere [...] By atmosphere the determination of an object is not the primary moment of the perceptions, it is the presence of something. This presence is, in our daily practice, soon to become the identification of an object, but before this identification we are in a state of presence to which we respond, sensorial and bodily, to what is present [...] Atmosphere is about including this presence into our understanding of something and recognizing how the elements, usually considered unessential and secondary, may be of importance.“<sup>9</sup>

„Die Rede von den ‚Gefühlen als Atmosphären‘“ sei provokativ, merken Kerstin Andermann und Undine Eberlein an.<sup>10</sup> Dem pflichte ich bei. Aus musikwissenschaftlicher Sicht wäre es jedoch vorschnell, wenn nicht sogar dumm, wegen dieses Provokationspotenzials unkritisch und vor der Zeit mit dem Atmosphärenbegriff abzuschließen, mag doch gerade die Musikwissenschaft geeignete Methoden zur Verfügung zu stellen wissen, ihn erst zu erschließen und damit urbar – und nützlich – zu machen für die Kulturanalyse. Der vorliegende Text versteht sich also als explorative Voruntersuchung zu einem solchen möglichen Erschließungsvorhaben, wobei ich mich hier primär auf die deutschsprachige Atmosphärenforschung beziehe, die sich vornehmlich um die Arbeiten von Hermann Schmitz und Gernot Böhme herum entwickelt hat; stellenweise rekurriere ich außerdem auf Peter Sloterdijks Konzept der „Sonosphäre“.<sup>11</sup> Eine synoptische Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Atmosphärenforschung und der primär anglo- und frankophon orientierten *ambience/ambience theory*, deren Terminologien sowie deren jeweiligen (trans)disziplinären Genesen scheint insbesondere wegen der historisch gewachsenen Nähe letzterer zu den Sound

8 Z. B. Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Stuttgart 1998, S. 48.

9 Carsten Friberg, „Hermeneutics of Ambiance“, in: *Ambiances in action. Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Ambiances en acte(s). Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances*, hrsg. von Jean-Paul Thibaud und Daniel Siret, Montreal 2012, S. 671–676, hier S. 673.

10 Kerstin Andermann / Undine Eberlein, „Einleitung. Gefühle als Atmosphären? Die Provokation der Neuen Phänomenologie“, in: *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, hrsg. von Kerstin Andermann und Undine Eberlein, Berlin 2011, S. 7–17, hier S. 7.

11 Vgl. unten Anm. 40.



Studies vielversprechend, kann jedoch im Rahmen dieses Texts nicht geleistet werden.<sup>12</sup> Der Einführung und kritischen Kontextualisierung des Konzepts Atmosphäre werde ich die knappe Anwendung von korrespondierender Theoriebildung im Rahmen der beispielhaften Beschäftigung mit einer konkreten Praktik der Gongmusik der Sama Dilaut folgen lassen. In einer abschließenden Betrachtung wird es mir um eine erste Einschätzung gehen, ob eine systematische musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Atmosphärentheorie fachrelevant sein könnte. Meine Antwort hierauf wird „ja“ sein.

### *Atmosphären*

„Mit ihm [d.i. dem Begriff der Atmosphäre] verhält es sich [...] ebenso wie mit dem Innewerden des Wetters. Das Wetter eines naßkalten Regentags oder lauen Frühlingsabends begegnet uns keineswegs als Regung des eigenen Leibes, sondern als unbestimmt weit ergossene Atmosphäre, in die dieser eingebettet ist; aber wir spüren es am eigenen Leibe, indem es diesen frösteln läßt oder ihm den Atem verschlägt oder ihn wie mit lauen Fluten umschmeichelt. Ebenso richtet Hoffnung uns auf, während sich Sorgen und Kummer zentnerschwer auf die Brust legen, aber nicht als körperliche Massen, sondern so, wie sich nach dem Zeugnis unmittelbaren, unbefangenen Spürens auch schwüles und drückendes Klima schwer auf die Brust legen kann.“<sup>13</sup>

So, mit der Wirkungsmacht seiner Sprache spielend, der Leibphänomenologe Hermann Schmitz, dessen Arbeiten von zentraler Wichtigkeit für die deutschsprachige Atmosphärentheorie<sup>14</sup> sind. Die Leiblichkeit emotionalen Erfahrens und das eigenleibliche Spüren sind Schlüsselkonzepte bei Schmitz. Sie stehen in seiner „Neuen Phänomenologie“ an der Schnittstelle zwischen individuellem Gefühl und der Atmosphäre eines Raums; sie meditieren letztere. Ohne den Körper, so impliziert Schmitz, lässt sich Atmosphäre nicht wahrnehmen:

„Gefühle sind räumlich ortlos ergossene, leiblich ergreifende Atmosphären, vergleichbar dem Wetter und der reißenden Schwere, wenn man ausgegittert ist und entweder schon stürzt oder sich gerade noch fängt: also solchen in den spürbaren Leib eingreifenden Mächten, die nicht selbst leibliche Regungen sind, aber nur am eigenen Leib, wenn auch manchmal als Widersacher, gespürt werden. Ebenso werden Gefühle nur im eigen-

12 Für eine historische Einordnung und Begriffsgeschichte des Konzepts *ambiance* siehe Jean-Paul Thibaud, „Petite Archeologie de la notion d’ambiance“, in: „*Les bruits de la ville*“, *Communications* 90, 2012.

13 Hermann Schmitz, *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*, Paderborn 2<sup>1992</sup>, S. 141.

14 Obschon die Atmosphärenforschung erst einige Jahrzehnte alt ist, wurzelt sie in älteren Konzepten der Ästhetik und Phänomenologie bzw. verweist auf sie, so zum Beispiel auch auf den Benjamin’schen Aura-Begriff. Der Aura-Begriff wird jedoch in der gegenwärtigen Literatur zu Atmosphären selten direkt rezipiert. Siehe auch Andreas Rauh, *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012, S. 74.

leiblichen Spüren als ergreifende Mächte wirksam, aber allerdings [sic] kann man sie als Atmosphären darüber hinaus oft auch in der Umgebung wahrnehmen.“<sup>15</sup>

In einer radikalen Geste wendet sich Schmitz also von Grundannahmen der klassischen Phänomenologie ab und stellt die scheinbar unhinterfragte Gegenüberstellung von Äußerlichkeit und Innerlichkeit und die stets klare Trennung von Objekt und Subjekt zugunsten einer intensivierten Analyse von Erleben und Welterfahren infrage. Gefühle sind dementsprechend nicht primär seelische oder psychische Zustände eines Individuums und damit innerlich; vielmehr sind manche Gefühle Atmosphären. Das eigentlich provozierende Moment dieses Standpunkts liegt darin, dass diesen Gefühlen als Atmosphären ein Halbdingcharakter zukommen soll. Atmosphären werden als „emotional getönte Räume“<sup>16</sup> und als „im Raum spürbare randlos ergossene Gefühle“<sup>17</sup> gedacht. In dem Moment, in dem sich Gefühle nicht auf das Erfahren eines Individuums beschränken, sondern sich ohne definierbare Grenze im Raum erstrecken, sind sie nach dieser Definition atmosphärischer Natur. Für solche Phänomene bzw. „Halbdinge“, die anders als die „Dinge“ in Schmitz' Denksystem nicht „raumzeitlich lokalisierbar auf konstante Weise in der Außenwelt anzutreffen sind, gelten *Unterbrechbarkeit*, d. h. nicht-konstante Dauer, und *zweigliedrige Kausalität*, womit Schmitz das Zusammenfallen von Ursache und Einwirkung meint.“<sup>18</sup> Zu Schmitz' „Halbdingen“ zählen beispielsweise die menschliche Stimme, das Wetter und eben die Atmosphären.<sup>19</sup> Zur Ausdifferenzierung letzterer unterscheidet Schmitz zwischen überpersönlichen Atmosphären und personengebundenen Gefühlen. Erstere sind räumlichen Charakters; Menschen geraten in sie hinein und werden von ihnen erfasst, wie zum Beispiel das Wetter und die Stimmung auf einer Vernissage; letztere sind Gefühle, die über den individuellen Körper hinausgehen: „In der Freude springt und hüpfert der Mensch, aber nicht unbedingt, weil er gesteigerte Spannkraft austoben müsste; man kann sich in die Freude ja auch fallen lassen. Vielmehr hat sich ihm die räumliche Atmosphäre, in der er aufgeht, zur leiblich hebenden Freude verwandelt.“<sup>20</sup> Sowohl bei überpersönlichen Atmosphären als auch bei personengebundenen Gefühlen handelt es sich nach Schmitz um Atmosphären, was teilweise auf entschiedene Kritik gestoßen ist,<sup>21</sup> was ich jedoch aufgrund meines im vorliegenden Rahmen verfolgten Erkenntnisinteresses hier nicht weiter verfolgen werde. Stattdessen werden zunächst Schmitz' „überpersönliche Atmosphären“ Hauptgegenstand meines Interesses sein, die aus musikwissenschaftlicher Sicht zumindest zunächst einmal wenig analytisches Potenzial und viel methodologische Fragwürdigkeit zu suggerieren vermögen.

Vielfach wird in atmosphärentheoretischer Literatur dennoch auf Musik Bezug genom-

15 Hermann Schmitz, „Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie“, in: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, hrsg. von Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten, Köln 2000, S. 42–59.

16 Gernot Böhme, „Das Wetter und die Gefühle“, in: *Gefühle als Atmosphären*, S. 151–166, hier S. 156.

17 Gernot Böhme, „Dämmerung“, in: ders., *KörperDenken. Aufgaben der Historischen Anthropologie*, Berlin 1996, S. 36–44, hier S. 39.

18 Christoph Demmerling, „Gefühle, Sprache und Intersubjektivität“, in: *Gefühle als Atmosphären*, S. 43–55, hier S. 45. Hervorhebung einzelner Wörter durch Kursivsetzung entsprechend dem Originaltext.

19 Vgl. Hermann Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?*, Rostock 2003, S. 104.

20 Hermann Schmitz, *Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie*, Berlin 1997, S. 146. Siehe auch Demmerling, „Gefühle, Sprache und Intersubjektivität“, der diese Passage von Schmitz ebenfalls zitiert und kontextualisiert.

21 Siehe z. B. Demmerling, „Gefühle, Sprache und Intersubjektivität“.



men. So formuliert Gernot Böhme, der im Laufe der Entwicklung seines Atmosphärenkonzepts Schmitz' Arbeiten kritisch rezipiert hat, die folgende, weitreichende Grundannahme: „Meine Grundthese ist, dass Atmosphären zu erzeugen ein Grundzug von Musik überhaupt ist, ja die Wirklichkeit von Musik im wesentlichen bestimmt.“<sup>22</sup> Eine derart reduktionistische und vor allem gefährlich universalistische Aussage entbehrt jeder Grundlage. Und doch bietet das Durchdenken des in Beziehung Stehens musikalischer Ereignisse und Praktiken zu Atmosphären möglicherweise gerade wegen der vermeintlichen Vagheit des Atmosphärenbegriffs einen neuartigen Zugriff auf Prozesse musikalischer Bedeutungszuschreibung, erlaubte doch das Konzept Atmosphäre möglicherweise 1) einen prozessorientierten Zugriff auf Bedeutungsgenese, der subjektive Handlungsmacht dezentriert, ohne sie außer Acht zu lassen; und 2) einen diskursanalytischen Zugriff auf konkrete Dimensionen der Historizität konkreter Bedeutungszuschreibungen. Eine A-priori-Annahme eines solchen Zugriffs muss jedoch sein, dass Atmosphären multi-sensorial sind und damit nicht durch die Beschäftigung mit nur einer Sinneswahrnehmung wie zum Beispiel dem Hörsinn analytisch durchdrungen werden können. Doch an genau diesen Punkt, nämlich der Notwendigkeit einer sehr viel intensiveren Berücksichtigung der Körperlichkeit<sup>23</sup> des Hörens, scheinen jüngere Entwicklungen die Musikwissenschaft gerade geführt zu haben: Aus völlig unterschiedlichen Richtungen kommend, treffen sich aktuelle Erkenntnisinteressen von Atmosphärenforschung und Musikwissenschaft an der Schnittstelle von Raumtheorie und Emotionsforschung.

### *Soundscape | Klangräume | Immersion und affektive Mobilisierung*

Murray Schafers Arbeiten zu Soundscapes, „Klangschaften“, vor allem jene, die ab den späten 1970er Jahren entstanden sind,<sup>24</sup> haben nach wie vor eine große Strahlkraft in der Musikwissenschaft. Sie haben über die Jahrzehnte eine Anzahl von Ansätzen inspiriert, anhand derer in der Analyse kultureller Praktiken unser Aural-in-der-Welt-sein<sup>25</sup> anders und vor allem intensiver gedacht und berücksichtigt wird. In den letzten etwa zehn Jahren wird Klang jedoch immer öfter nicht mehr nur als Klangschaft gedacht, sondern auch als einer der Räume, innerhalb dessen wir uns in der Welt orientieren: nicht als ein Objekt unserer Wahrnehmung, sondern als ein Medium unserer Wahrnehmung. „Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of *experience* – that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves. [...] For sound, I argue, is not the object but the medium of our perception. It is what we hear in. Similarly, we do not see light but we see in it.“<sup>26</sup> Hierbei handelt es sich um eine weitreichende Folgen

22 Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998, S. 73.

23 Die körperliche Dimension des Hörens erfährt im Zuge der gesteigerten Beachtung der Sensory Studies und Emotionsforschung in den letzten Jahren mehr und mehr musikwissenschaftliche bzw. musikbezogene Beachtung. Neben vielen anderen Publikationen siehe z. B. Tomie Hahn, *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*, Ann Arbor 2007, Trevor Pinch / Karin Bijsterveld (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012 und Shelley Trower, *Senses of Vibration: A History of the Pleasure and Pain of Sound*, London 2012.

24 Siehe vor allem R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977; ders., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1993.

25 Im Sinne Martin Heideggers „In-der-Welt-sein“. Siehe Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen<sup>11</sup>1967, S. 52–59.

26 Tim Ingold, „Against Soundscape“, in: *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, hrsg. von Angus Carlyle, Paris 2007, S. 10–13.

zeitigende Akzentverschiebung. Führt man diesen Gedanken konsequent weiter, so hören wir nicht Klang oder Musik. Vielmehr sind wir körperlich von Klang umgeben und erfüllt („ensounded“), und erst durch das bewusste oder auch unbewusste Eintauchen in diese Klangumgebung erfahren wir spezifische Klangereignisse.

In atmosphärentheoretischer Literatur wird mitunter unterschieden zwischen Atmosphären im Allgemeinen und gestalteten Atmosphären („designten“ Atmosphären also).<sup>27</sup> Atmosphären und gestaltete Atmosphären müssen, um analytisch brauchbar zu sein, als Extreme eines Kontinuums gedacht werden, nicht als Dichotomie. Atmosphären machen ein doppeltes Wahrnehmungsangebot, so die Arbeitshypothese: Sie stellen frei, ob wir, bewusst oder unbewusst, den Moment des Eintauchens in eine Atmosphäre fokussieren oder aber die Pendelbewegung zwischen Ein- und Auftauchen in und aus der Atmosphäre.<sup>28</sup> Durch die Immersion findet affektive Mobilisierung statt, die mit dem Prozess des sich Einlassens auf die gestaltete bzw. ungestaltete Atmosphäre zu tun hat, der diese Pendelbewegung unweigerlich begleitet. Die Momente des Ein- und Auftauchens sind jene Momente, in denen etwas passiert, in denen Atmosphäre also anfängt „anzumuten“, um Gernot Böhmes Wortwahl zu übernehmen. Damit stellen diese Kippmomente<sup>29</sup> einen denkbar geeigneten Gegenstand für die musikanalytische Annäherung an Atmosphären dar, ist doch die Immersion, das Eintauchen, ein in der Musikwissenschaft theoretisch gut erfasstes Konzept und gleichzeitig ein für die Atmosphärenforschung zentrales Moment. Wenn es gelingt, herauszuarbeiten, wie Musik beim Eintauchen in eine gestaltete Atmosphäre affektiv mobilisiert, wissen wir mehr über die Wirkungsmacht von Atmosphären im Allgemeinen und über den konkreten Zusammenhang von Schmitz' „eigenleiblichem Spüren“, Emotion und Raumwahrnehmung im Besonderen. Wie mobilisiert Musik beim Eintauchen in Atmosphären affektiv? Wie wird in diesem Kippmoment aus ihrem „semantischen Potenzial“<sup>30</sup> Emotion, womöglich sogar ein zentraler Beitrag zur Produktion von Schmitz' „überpersönlicher Atmosphäre“? Diese Frage ist nicht systematisch zu beantworten. Im Einklang mit der experimentellen Chuzpe dieses Texts sei jedoch nach einer kleinen Vorbemerkung im Folgenden versucht, anhand einer konkreten Gong-Musik-Aufführung der Sama Dilaut zunächst einem dieser vielfältigen Prozesse etwas näher zu kommen.

### *Räumliche De-komposition*

Der französische Soziologe Jean-Paul Thibaud hat sich in einem Aufsatz mit der Frage auseinandergesetzt, was eigentlich passiert, wenn Menschen morgens aus dem Haus gehen, einen Kopfhörer aufsetzen und mit Musik im Ohr zur Arbeit fahren:

„Using a Walkman in public places is part of an urban tactic that consists of decomposing the territorial structure of the city and recomposing it through spatio-phonetic behaviours. [...] We mustn't be mistaken – the Walkman listener is not entirely cut off

27 Solche gestalteten Atmosphären können z. B. Lounges oder Bars sein. Siehe Laura Bieger, „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben“, in: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, hrsg. von Gertrud Lehnert, Bielefeld 2011, S. 75–95.

28 Bieger, „Ästhetik der Immersion“. Bieger bezieht dies auf gestaltete Atmosphären.

29 Ebd.

30 Siehe Nicholas Cook, „Theorizing Musical Meaning“, in: *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001), S. 170–195.

from the urban environment. His being rooted in the urban space leans more towards an instability of perceived forms. The precarious balance it creates between what he hears and what he travels through, between what he sees and what he listens to, between what he perceives and what he expresses, reveals a delinquent practice consisting of 'living not in the margins but rather in the thresholds of social codes that are foiled and displaced' (De Certeau 1984).<sup>31</sup>

Er kommt unter anderem zu dem impliziten Schluss, dass wir damit bewusst unsere fünf sensorischen Wahrnehmungsebenen in ihrem Verhältnis zueinander manipulieren, um auf diese Weise unsere Umgebung „de-komponieren“ und dann neu zusammensetzen zu können.<sup>32</sup> Das passiert dadurch, dass wir u. a. visuelle Reize wahrnehmen, zu denen in unserer Erfahrung andere auditive Reize gehören als die, denen wir uns mit dem Einsatz eines portablen Musikgeräts zielgerichtet aussetzen. Denn hierdurch verschiebt sich unsere Orientierung in der physischen Welt, die darauf beruht, dass unsere Sinne zusammenarbeiten. Wird diese intuitive sensorische Strukturierung von Welt auf diese Art verändert, fängt unser sensorisch-in-der-Welt-orientiert-Sein an zu beben – letztlich eine Erfahrung, die wir bewusst suchen, weil sie uns die Handlungsmacht gibt, unsere Lebenswelt – und unser Verhältnis zu ihr – zu manipulieren.<sup>33</sup> Das Spiel mit und das Brechen von Hörerwartungen, die Walkman und iPod ermöglichen, sind, mit Schmitz gesprochen, eine eigenleibliche Erfahrung. De Certeaus „thresholds“ entsprechen dem oben angeführten Kippmoment zwischen Eintauchen in und Auftauchen aus der gestalteten Atmosphäre; der Einsatz von portablen Musikgeräten ermöglicht also neben vielem anderen die Ausdehnung ebendieses Moments.

Musik kann zudem durch ihre strukturelle Anlage zu ebendiesem Ein- und Auftauchen, zur Immersion, verführen.<sup>34</sup> Die Wahl des Worts Verführung suggeriert die grundsätzliche Bereitschaft des Hörers, sich verführen zu lassen; diese scheint in der Tat zunächst Vorbedingung für Immersion zu sei. Indem Musik dieses doppelte Wahrnehmungsangebot macht, ermöglicht sie ein Sich-Einlassen auf ein Verschieben der Wahrnehmungsebenen zueinander und trägt auf diese Art zur Atmosphärenbildung bei. Im Falle der Gong-Musik der Sama Dilaut, wie sie anlässlich von Feiern wie der *Regatta Lepa* aufgeführt wird, wird ein solches Angebot gemacht.

31 Jean-Paul Thibaud, „The Sonic Composition of the City“, in: *The Auditory Culture Reader*, hrsg. von Michael Bull und Les Back, Oxford / New York 2003, S. 329–341, hier S. 329 f. Das Zitat von De Certeau entstammt dessen Buch *The Practice of Everyday Life*, Berkeley 1984 (ursprünglich veröffentlicht als *L'invention du quotidien. vol. 1, Arts de faire*, Paris 1980).

32 Steven Feld geht so weit, musikalische Praktiken bei den Kaluli in Papua Neu-Guinea als „poetische Kartographie“ zu bezeichnen. Denn: „Hearing and producing sound are thus embodied competencies that situate actors and their agency in particular historical worlds. These competencies contribute to their distinct and shared ways of being human“. Steven Feld, „Sound Worlds“, in: *Sound*, hrsg. von Patricia Kruth und Henry Stobart, Cambridge 2000, S. 173–200.

33 „Not listening in the city makes spaces smaller, tamer, more predictable. The pretense that you do not hear – a common conspiracy of silence – in this way is a response, passing as a lack of response, to the modern city as a place of strangers.“ Fran Tonkiss, „Aural Postcards. Sound, Memory and the City“, in: *The Auditory Culture Reader*, S. 303–309, hier S. 305.

34 Hierbei handelt es sich um eine der vielen Arten, auf die Musik zur Atmosphärenbildung beiträgt; sie wurde meines Wissens in der Literatur noch nicht berücksichtigt, in der vornehmlich – und leider meist beiläufig – auf Easy Listening und *musique d'ameublement* eingegangen wird, wenn Musik denn zur Sprache kommt. Siehe z. B. Gernot Böhmes Kapitel „Musik und Atmosphäre“ in seinem Buch *Anmutungen*, S. 71–84; außerdem Bieger, „Ästhetik der Immersion“, S. 84 f.

### *Sama Dilaut*

Die Sama Dilaut („Meer-Sama“, im malayischen Sprachraum auch als Bajau Laut bezeichnet) leben in der südostasiatischen Inselwelt. Die austronesische Sprachen sprechenden maritimen Sama-Gruppierungen, zu denen die Sama Dilaut gehören, stellen eine der geografisch am weitesten verbreiteten Gruppierungen innerhalb Südostasiens dar. Doch während Sama-Gruppierungen sich in der Regel durchaus mit Küstensiedlungen auf den Philippinen, in Malaysia oder Indonesien identifizieren, lokalisieren die seenomadischen Sama Dilaut ihre Heimat in einem Gebiet, das für sie über heilige Orte, Verwandtschaftsnetzwerke und historische Stätten definiert ist. Diese Lebensumgebung erstreckt sich von den südlichen Philippinen (Sulu-Archipel) bis nach Ost-Borneo (einige Kleingruppen leben weiter östlich und westlich dieses Gebiets). Innerhalb dieses maritimen Raums stellt ihre Namensgeberin, das Meer, ihre wichtigste Hauptidentifikation dar. Der weiteren Strukturierung ihres Lebensraums und Lokalisierung der eigenen kulturellen Identität dienen weniger geografische Koordinaten oder Staatsgrenzen als vielmehr die Mobilität der Sama Dilaut zwischen wirtschaftlichen und sozialen Netzwerken. So sind z. B. die Sama Dilaut-Gemeinschaften rund um Sitangkei (Tawi-Tawi, Südphilippinen) und Semporna (Borneo, Malaysia) trotz ihrer physischen Distanz und den zwischen ihnen verlaufenden Landesgrenzen der Philippinen und Malaysias eng miteinander verwandt. Sama Dilaut ordnen ihre Lebensumgebung nicht mit Hilfe von Landkarten, Historiographie und Status Quo, sondern anhand von Reiserouten, Verwandtschaftsnetzwerken und Ereignisketten. Geographische Position ist hierbei nicht irrelevant, aber sie ist sekundär, weil die Affiliation mit einem bestimmten Ort in einem Kontingenzverhältnis zu Mobilität steht – zur ständigen Möglichkeit, diesen bestimmten Ort jederzeit zu verlassen.

Traditionell leben die Sama Dilaut auf Hausbooten, auf denen sie ständig den natürlichen Routen der Fischzüge folgen, die ihre Ressource darstellen. Hierdurch lässt sich ihr hauptsächlich Lebensraum auf die Sulu- und Celebes-Meere begrenzen, – heute eine stark umkämpfte und in der Sulu-Region von Bürgerkrieg gebeutelte Region, in der das politische Geschehen formal von den Gesetzen der Nationalstaaten bestimmt wird, die ihre Grenzen durch just dieses Gebiet ziehen, in dem die Sama Dilaut sich traditionell bewegen. Die Beziehung der Sama Dilaut zu küstenbasierten Gruppierungen, von denen sie wirtschaftlich abhängig sind, ist historisch schwierig: Den Sama Dilaut wird von Seiten ihrer sesshaften Nachbarn offene Diskriminierung entgegengebracht, was weiter dazu beiträgt, dass die Sama Dilaut ihre Mobilität auch als eine Möglichkeit betrachten, vor gegen sie gerichteter Gewalt zu fliehen.

Gemeinschaftliches *tagunggu*, Musizieren in Gong-Ensembles, dient u. a. dazu, innerhalb der bestehenden Lebensumgebung temporäre *Lebenswelten* zu schaffen; Lebenswelten, die zwischen einem kartographierbaren „Hier“ oder „Dort“ liegen. Das Boot als intimster Lebensraum der Sama Dilaut versinnbildlicht diese Zwischenräumlichkeit.<sup>35</sup> So versammeln sich z. B. im Rahmen des alljährlichen, drei Tage dauernden Regatta-Lepa-Festivals in Semporna eine Vielzahl *lepas* (traditionelle Hausboote) am Pier der kleinen Fischerstadt. Auf jedem Boot befindet sich ein Gong-Ensemble, bestehend aus *agung* (großem Gong), *kulingtangan* (Reihengong) und *tambul* (Trommel) sowie ein bis zwei Tänzerinnen. Auf diesem engen Raum spielt jedes dieser Ensembles beständig und unabhängig von den be-

35 Siehe auch Michel Foucaults grundsätzliche Überlegungen zum Boot als Heterotopie. Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), Bd. IV, *Des espaces autres*, n° 360, S. 752–762, Paris 1994, hier vor allem S. 759–762.

nachbarten Ensembles; das Ergebnis ist eine sehr komplexe, vielstimmige Klangschaft in Schafers Sinne. Die *lefas* sind angetäut, jedoch befinden sich sowohl andere Boote als auch die sich an Land aufhaltenden Zuhörer in ständiger Bewegung, wodurch sich die Positionen dieser Hörer kontinuierlich durch den komplexen Klangraum bewegen. Dieser Klangraum durchdringt die sich in ihm befindlichen Körper im Sinne des oben genannten Ensounding. Steven Feld beschreibt die Körperlichkeit von Hören hinsichtlich ihrer Bedeutung für aurale Orientierung in Raum und Zeit wie folgt: „[Sound] tunes bodies to places and times through their sounding potential. Hearing and producing sound are thus embodied competencies that situate actors and their agency in particular historical worlds; these competencies contribute to their distinct and shared ways of being human; they contribute to possibilities for and realizations of authority, understanding, reflexivity, compassion, and identity.“<sup>36</sup> Dem gängigen Begriff der Weltsicht lässt sich damit der des Welthörens gegenüberstellen,<sup>37</sup> mit dem u. a. Sama Dilaut in dem kontinuierlichen Prozess der Selbstverortung, in dem sie sich befinden, ihren Lebensraum – ihr aural in der Welt Sein – zugleich produzieren und erfassen. Lebenswelten werden aus der orientierungsstiftenden Ordnung heraus, die sie selbst abbilden, konstruiert und verhandelt; in diesem gleichen Prozess werden letzterer neue Bedeutungen zugeschrieben. Beide Vorgänge stehen in Wechselwirkung mit Weltsicht und Welthören. Welthören meint also eine (welt)ordnende und gleichzeitig eine einer Weltordnung entsprechende musikalische Wahrnehmung der Umwelt und eine simultan ablaufende Selbstverortung in dieser Weltordnung. Die temporären kulturellen Räume, die während der Regatta Lepa produziert und als spezifisch sama dilaut wahrgenommen werden, können als Schmitz'sche überpersönliche Atmosphären verstanden werden; die Klangräume, die u. a. im Rahmen der Regatta Lepa durch *tagunggu* geschaffen werden, sind konstitutiver Teil dieser überpersönlichen Atmosphären und ermöglichen ein zielgerichtetes Eintauchen in sie. Doch wie wird diese spezifisch Sama-Dilaut-Atmosphäre musikalisch-klanglich produziert?

Die Regatta Lepa ist nicht vorstellbar ohne das ganztägige *tagunggu*. Anders als ein klassischer musikanalytischer Zugriff auf diesen Klangraum kann ein atmosphärentheoretisch orientierter Zugriff nicht zuerst bei einer formal-strukturellen Untersuchung des Klangereignisses und seiner Einzelelemente – also nicht mit einem Fokus auf das Determinier- und Isolierbare – beginnen, sondern muss bei der Interpretation „sama dilaut“ des affektiven Potenzials des Klangereignisses sowie der musikalischen Verfasstheit der in diesem Klangereignis vorhandenen Möglichkeit zur Immersion ansetzen, denn die Analyse der Summe der musikalischen Einzelelemente entspricht nicht notwendig dem musikalischen Ganzen, dem das hier interessierende Verführungspotenzial zur Immersion zukommt. Dass Immersion in den Klangraum Regatta Lepa als spezifischer Sama-Dilaut-Raum überhaupt stattfindet, spiegelt sich in zahlreichen Äußerungen von Teilnehmern, in denen sogar häufig die in der Sama-Dilaut-Sprache beliebten Perlentaucher-Metaphern verwendet werden. Eine mehrfach gemachte Aussage beschreibt den Eindruck, der gesamte Ort, also Semporna, werde für die Dauer des Musizierens und damit des Festivals „sama dilaut“ und man könne in dieses Sama-Dilaut-Sein des Ortes eintauchen.<sup>38</sup> Mit der Immersion verändert sich also

36 Steven Feld, „A Rainforest Acoustemology“, in: *The Auditory Culture Reader*, S. 223–239, hier S. 226.

37 Der Begriff des „Welthörens“ ist mir das erste Mal bei Menezes Bastos begegnet, der den Begriff jedoch anders definiert als er im hier vorliegenden Text benutzt wird. Für Details siehe Menezes Bastos, „Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture“, in: *the world of music* 41:1, S. 85–93.

38 Feldforschungsdaten, beruhend auf Interviews mit Regatta-Lepa-Besuchern und -Musikern aus den Jahren 2008 und 2009.

die Wahrnehmung des Raums, dem interpretativ das Attribut „sama dilaut“ zugeschrieben wird – ein fundamental körperliches Erlebnis, oder mit Schmitz gesagt: ein Erleben, das nur durch eigenleibliches Spüren erfahrbar wird.

Mehrere musikalische Charakteristika bedingen im Falle der Regatta Lepa diese Möglichkeit eigenleiblichen Spürens – und damit auch die Möglichkeit, in Thibauds Sinne den eigenen Raum in Relation zum eigenen Körper zu de-komponieren. Dadurch, dass eine große Zahl in sich eigenständiger Ensembles, die sich auf verschiedenen, teilweise in Bewegung begriffenen Booten befinden, zum Regatta-Lepa-Klangraum beitragen, lassen sich zahlreiche verschiedene Ebenen des musikalischen Geschehens identifizieren, die immer in Bewegung begriffen sind: einzelne Melodielinien, Ensemblezusammenspiel, zwischen einzelnen Instrumenten verschiedener Ensembles entstehende musikalische Ereignisse, zwischen mehreren Ensembles entstehende musikalische Ereignisse, etc. Der Hörer an Land, der in der Regel am Pier entlang flaniert, bewegt sich zwischen diesen Ebenen, aber auch über diese Ebenen hinweg. Denn seine Hörposition befindet sich in steter Veränderung gegenüber den zahlreichen Klangquellen und -ebenen; seine aurale Fokalisierung<sup>39</sup> mag sich zudem ebenso zwischen den einzelnen Klangebene bewegen. Dieses ständige in Bewegung Sein des Hörers bedingt in dessen Wahrnehmung eine fortdauernde Verschiebung der musikalischen Ebenen zueinander sowie der eigenen Position hierzu; gleichzeitig ermöglicht ein gleichbleibender binärer Grundrhythmus, dem alle Ensembles entsprechen – wenn auch in unterschiedlichen Tempi und gegeneinander verschoben – eine grundständige musikalische Orientierung, gegen die die ständige Verschiebung überhaupt erst als solche wahrnehmbar wird. Das Ergebnis ist ein kontinuierliches Erfüllen und Brechen von Hörerwartungen – ein Prozess, der eine kontinuierliche musikalisch-räumliche Neuorientierung des Hörers einfordert. Hinzu kommen Umweltgeräusche (etwa aufaulende Bootsmotoren und Gesprächsfetzen vorbeilaufender Passanten) und im Laufe der sich verändernden auralen Fokalisierung auch die Wahrnehmung melodischer Bruchstücke von für die „sama dilaut oral history“ und aktuelle Lebenswelt mit relevanten Orten assoziiertem, weitläufig bekanntem Repertoire; hierdurch wird in dem lokalen Klangraum am Pier Sempornas zur Produktion eines übergeordneten kulturellen, geografisch fassbaren Sama-dilaut-Raums beigetragen. Zur Immersion des Einzelnen verführen hier also einerseits das fortwährende Suchen und temporäre Finden (jeweils auch: -Müssen) musikalischer Orientierung, das ständiges De-Komponieren von Raum möglich, aber auch nötig macht; andererseits die geografische Referenzialität einzelner musikalischer Klangereignisse, durch die performative raumzeitliche Verortung des Jetzt und Hier geschieht. Beides fordert ein kontinuierliches sich neu In-Beziehung-Setzen des Einzelnen zum musikalischen Geschehen ein und ermöglicht auf diese Weise das Entstehen dessen, was Sloterdijk Sonosphäre<sup>40</sup> nennt – ein Konzept, das, im Lichte von Schmitz' überpersönlichen Atmosphären betrachtet, für die Analyse von Prozessen musikalischer Vergemeinschaftung nützlich ist: „Es ist die konstitutive Hörgemeinschaft, die Menschen in die ungegenständlichen Ringe gegenseitiger Erreichbarkeit füreinander einschließt. Im Ohr

39 Im Sinne von Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris 1972.

40 „Die Sonosphäre bezeichnet den Wahrnehmungsraum, der – wie eine bewegliche Hülle (etwa in der Form einer Blase oder akustischen Glocke) – das Schallereignis und dessen Rezipienten umgibt. Als Teil der atmosphärischen Wahrnehmung, in der jeder Sinn zugleich involviert ist, fokussiert der Begriff der Sonosphäre die Rezeption akustischer Phänomene.“ Vito Pinto, „Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel“, in: *Stimm-Welten: Philosophische, Medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, hrsg. von Doris Kolesch, Vito Pinto und Jenny Schrödl, Bielefeld 2009, S. 87. Siehe auch Peter Sloterdijk, *Sphären. Band 1: Blasen*, Frankfurt 1999, vor allem S. 487–531.



besitzen Intimität und Öffentlichkeit ihr verbindendes Organ. Was auch immer sich als soziales Leben präsentieren mag, es bildet sich zunächst nur in der spezifischen Weise einer akustischen Glocke über der Gruppe“.<sup>41</sup> Das, was aus dem Fischerort Semporna alljährlich einen temporären Sama-Dilaut-Raum macht, ist ein solcher „ungegenständlicher Ring gegenseitiger Erreichbarkeit“, dessen gemeinschafts- und identitätsstiftendes sowie affektives Potenzial musikalisch verfasst ist. Er dient der Affirmation kollektiver Identität: „Durch die Sonosphäre überzeugt sich die alte Gesellschaft von ihrer eigenen Botschaft: Daß sie *diese* Gesellschaft ist und daß sie nicht aufhören wird, diese Gesellschaft zu sein, solange sie sich selbst auf sich einstimmen kann.“<sup>42</sup>

### *Ausblick*

Gernot Böhme spricht in beinahe thetischem Gestus von Atmosphären als quasi-objektiven Gefühlen, die Menschen anmuteten – eine, wie oben erwähnt, auf mehreren Ebenen anfechtbare Annahme, der es an theoretischer Stringenz, vor allem aber an Potenzial für die konkrete Analyse spezifischer Atmosphären gebricht. Trägt Musik zur Produktion von Atmosphären bei, so sind einige jener Prozesse, deren Ergebnisse Böhme vage unter „Anmutungen“ zu fassen versucht, sehr viel besser greifbar, als es das Konzept der quasi-objektiven Gefühle nahelegt. In obigem Beispiel, das hier nur eine von unzähligen Arten der musikalischen Produktion von Atmosphären zugänglich machen sollte, verführt eine konkrete Atmosphäre zur Neu-Ordnung des Raums selbst in dem Moment, in dem Hörer sich entscheiden, in sie einzutauchen. Mehr noch, sie erzwingt eine solche Neu-Ordnung und wird deswegen erst als Atmosphäre überhaupt wahrgenommen. Dieses Neu-Ordnen wiederum geht in Wechselwirkung mit der körperlichen Dimension dieser Erfahrung immer mit affektiver Mobilisierung einher. Die Verfasstheit und Wirkungsmacht von Atmosphären ließen sich also anhand von Musik teilweise beschreiben – nie erschöpfend freilich und nur unter Einbeziehung des übrigen menschlichen Sensoriums. Das Zusammentreffen von Verführung, Hörerentscheidung zur Immersion und Zwang zur Neu-Ordnung von Raum könnte dementsprechend bei all seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit den Ausgangspunkt einer möglichen umfassenderen und systematischen Auslotung des Atmosphärenkonzepts für musikwissenschaftliche Zwecke darstellen.

Andersherum mag das Atmosphärenkonzept die Fassbarmachung von Prozessen der Bedeutungszuschreibung an Musik erleichtern, insofern als jene einen kollektiven Affekt betreffen – „something that hesitates at the edge of the unsayable“.<sup>43</sup> Es birgt damit erhebliches Potenzial für die Analyse des Vergemeinschaftungsvermögens von Musik und musikalischen Praktiken. Denn „[t]o attend to affective atmospheres is to learn to be affected by the ambiguities of affect/emotion, by that which is determinate and indeterminate, present and absent, singular and vague“.<sup>44</sup> Und tritt die Musikwissenschaft hier nicht bereits seit geraumer Zeit auf der Stelle?

41 Sloterdijk, *Sphären. Band 1: Blasen*, S. 530.

42 Sloterdijk, *Medien-Zeit*, S. 75 f.

43 Anderson, „Affective Atmospheres“, S. 78.

44 Ebd., S. 80.

Thomas Kabisch (Trossingen)

## Neue Musik ohne Moderne. Messiaen in der Tradition der französischen Klaviermusik

### 1. Das Projekt einer nicht-diskursiven Musik

Die französische Instrumentalmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Klaviermusik insbesondere, profitiert in zweifacher Weise von der Distanz, die sie zur ästhetischen Theorie und kompositorischen Praxis des tönenden Diskurses hält. Anstatt durch Intensivierung thematischer Arbeit und verwickelte Formprozesse den Sprachcharakter der Musik zu forcieren, setzt die französische Klaviermusik seit Fauré auf eine Doppelstrategie, die darin besteht, zum einen das klang sinnliche Moment, zum anderen die innere Beweglichkeit des Satzes zu steigern. Anstatt klangliche Außenseite und musikalische Rationalität buchstäblich zu verflechten, sie im Wortsinn diskursiv zu „vermitteln“, wagen französische Komponisten den Versuch, das Klangmoment bis zum Klangrealismus zu steigern und so die rationale Grundlage des Satzes extrem zu strapazieren. Das satztechnische Raffinement, das die Lösung des Klangs aus vordergründigen thematischen Bindungen möglich macht, sorgt zugleich dafür, dass es an dieser Musik etwas zu verstehen gibt. Komplexe Prozesse, die quer durch die „Parameter“ verlaufen, schräg stehen in der Hierarchie der klassischen Satzdimensionen und sich ständig verzweigen, begründen eine komplexe, aktive Art des Hörens. Substanzen sucht man in dieser Musik vergebens. Alles ist Relation.<sup>1</sup>

Aus der Orientierung an einem Ideal des Musikalischen, das im Kern nicht-diskursiv ist und kompositorisch auf der Verbindung von Klangrealismus und einer Logik der Satztechnik beruht, ergeben sich eine Reihe wichtiger Eigenheiten französischer Musik und Musikkultur. Tatsächlich ist die stilistische Vielfalt, sind die Unterschiede zwischen Gabriel Fauré, Déodat de Séverac, Reynaldo Hahn oder Erik Satie enorm. Doch ob ein Werk ein Programm hat oder nicht, ob es die Nähe zum Halbseidenen, zur „schlechten Musik“<sup>2</sup> sucht oder zur Gregorianik oder zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, all diese und andere Varianten sind mögliche Ausgestaltungen des nicht-diskursiven Modells und insoweit kompatibel, d. h. sie können vom zeitgenössischen Hörer mit Gewinn neben- und gegeneinander gehört werden.<sup>3</sup> Die deutsche Opposition von Neudeutschen und Konservativen, in der ästhetisches Bekenntnis, Gattungspräferenz und Kompositionstechnik kurzgeschlossen sind, hat über die französische Musik, insofern sie sich selbst als nicht-diskursive entwirft,<sup>4</sup> keine Macht.

1 Vgl. Lambert Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main 2009, S. 83 und passim.

2 Vgl. Marcel Proust, *Eloge de la mauvaise musique*, in: ders., *Les Plaisirs et les jours*, Paris 1924, S. 195 f.

3 Vgl. den Briefwechsel Marcel Proust – Reynaldo Hahn in: Denise Mayer (Hrsg.), *Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance*, Paris 1978.

4 Indem Musik, die dem Ideal des tönenden Diskurses folgt, nicht nur als ästhetischer Gegenpol, von dem man sich absetzen will, sondern zugleich als Maßstab innermusikalischer Rationalität genommen wird, den man, um nicht in Barbarei zu verfallen, respektieren muss (vgl. Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Plon 1979, Kapitel IV ‚Pour et contre la virtuosité: contre‘, S. 111–151), entsteht ein Bild der Musikgeschichte, das durch Diskontinuitäten geprägt ist. Die Geschichte der

Im Gegensatz zur Tradition des tönenden Diskurses, der die Autonomie des Musikwerks nur als Gegensatz zur gesellschaftlichen Praxis der Musik denken kann, und im Gegensatz zur Parteien-Opposition, die aus den Aporien des Diskurs-Denkens entstanden ist und das Diskurs-Konzept festschreibt, bleibt für die französische Musik die Verbindung zum real existierenden Hörer und die Verbindung zur instrumentalen Praxis grundlegend.

## 2. *Material, Thema, Form*

Das Projekt einer nicht-diskursiven Musik hat auf dem Gebiet der Klaviermusik vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Franz Liszts Gestalt angenommen. In der Auseinandersetzung mit Liszts Modell einer virtuoson Musik profilieren sich in der französischen Klaviermusik jenseits personalstilistischer Differenzen eine Reihe von Eigenheiten, die kompositionstechnisch ebenso bemerkenswert sind wie in den Konsequenzen, die sie für das Zuhören haben und damit für die Musik als sozialen Prozess.

Grundlegend ist erstens ein Interesse an präexistenter Musik, das viele Erscheinungsformen hat und nicht nur dezidiert als „Musik über Musik“ vorkommt. *A la manière de... Emmanuel Chabrier* von Maurice Ravel gehört in diesen Zusammenhang, aber auch ein Stück wie César Francks *Prélude, Choral et Fugue*, eine Art kritischer Kommentar zu Liszts *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Kompositionen, in denen Musik bearbeitet wird, die es schon gibt, können im engeren Sinn programmatisch angelegt sein, sie müssen es aber nicht. Entscheidend ist, dass ein Komponist, der an vorhandener Musik ansetzt, Vorerfahrungen der Zuhörer aufnimmt. Er versucht nicht, seine Musik in einem Sonderreich anzusiedeln und von Vorgaben möglichst freizuhalten, sondern stellt sich den „äußeren“ Bedingungen: den gesellschaftlich produzierten Formen des Musiklebens/Musikbetriebs und der Kontingenz des Zuhörers, der nur je einzeln, individuell geprägt vorkommt.

Grundlegend ist in der französischen Musik zweitens eine Tendenz zum nicht-thematischen Komponieren. Diese Tendenz äußert sich in zwei Formen. Entweder gibt es in dieser Musik zu wenig oder zu viel Thema – „zu wenig“ bzw. „zu viel“ gemessen jeweils an den Erfordernissen eines thematisch begründeten Diskurses. Entweder regiert – wie in Claude Debussys *Mouvement* aus *Nuages* – die Figur, und im Zuge ihrer Abwandlung bilden sich immer wieder Gestalten, die umgehend verlassen, in Richtung des Amorphen aufgelöst werden. Themen funktionieren in diesem Fall als gestalthafter Extremwert innerhalb eines figurativen Feldes, eines Whistlerschen Grau, in dem es stets um Relationen und Übergänge geht und folglich das An-sich einer Bedeutung der Gestalt nicht gibt. Oder die Musik setzt – wie in Faurés erster *Valse-Caprice* – statt auf die vielfältig ausgestufte Indifferenz des Grau auf Buntheit, auf ein Übermaß an thematischer Artikulation, das jeden Versuch von Vermittlung durch motivische Arbeit immer schon übersteigt.<sup>5</sup>

---

französischen Musik besteht dann aus immer neuen Anfängen und Aufbrüchen: Bizets *Carmen*, Chabriers *Pièces pittoresques*, Debussys *Pelléas et Mélisande*, *Parade* von Satie/Cocteau/Picasso gelten als Schlüssel-Werke, weil in ihnen immer aufs Neue und immer auf neue Weise die Spezifik des Musikalischen aufgesucht wird. Vgl. auch Thomas Kabisch, „Verschwindendes Erscheinen“ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel, erscheint 2014 in *Musik & Ästhetik*.

5 Vgl. Thomas Kabisch, *Gestaltungsprinzipien der französischen Musik zwischen Franck und Messiaen*, in: *Fransösische Klaviermusik. Dokumentation 1998/99*, hrsg. von EPTA Deutschland, Düsseldorf 2000, S. 7–24.

In formaler Hinsicht ist schließlich die Tendenz zu beobachten, dass die Klavierkompositionen französischer Komponisten aus Exkursen und Digressionen gebildet werden und quasi-organische, nach Kräften geschlossene Verläufe meiden. Form aus Unterbrechungen – Debussys *Sérénade interrompue* ist ihr Paradigma, aber nicht die erste Realisierung des Prinzips – zeigt offen ihre Artifizialität, maskiert sich nicht als Natur<sup>6</sup> und sie verlangt – wie jede der beiden zuvor genannten Eigenschaften der französischen Klaviermusik – vom Zuhörer ein hohes Maß an synthetisierender Aktivität und an Bereitschaft, auf Unvorhersehbares aufzumerken.

### 3. Der „Liszt des 20. Jahrhunderts“?

Werk und musikalische Poetik Olivier Messiaens fügen sich offenbar leicht in das skizzierte Panorama. Seine Kompositionen erfüllen die drei genannten Kriterien auf spezifische Weise. Vorgeprägte Materialien – Vogelstimmen sind das bekannteste Beispiel – werden vertikal wie horizontal geschichtet. So entsteht eine montageartige Form, die Themen enthält, aber nicht thematisch begründet ist.

Darüber hinaus scheint Olivier Messiaen – ungeachtet des größeren zeitlichen Abstands – weit unmittelbarer auf Liszt zurückzugreifen als jeder andere der bisher erwähnten französischen Komponisten. Eine ausgeprägte Neigung zur Parataxe, zu Sequenzen in jeder Größenordnung, zu Formen, die das Vorbild von Potpourri und Paraphrase offen zeigen, zu einem in Schichten angelegten Klaviersatz, der – wiewohl Sigismund Thalberg ihn des Öfteren verwendete – auf Liszt zurückgeht; eine Orchesterbehandlung, die vor groben Effekten nicht zurückschreckt, allgemein eine beachtliche Skrupellosigkeit in der Verwendung von Klängen und Materialien unterschiedlichster Provenienz und eine blühende programmatische Phantasie – dies alles ergibt, vereinigt unter dem Dach eines Katholizismus, der ästhetische und religiöse Momente einbezieht, das Bild von Messiaen als dem Liszt des 20. Jahrhunderts.

Andererseits dissoniert Messiaens Musik und Poetik im Kreis und vor dem Hintergrund seiner Vorgänger. Bei Franck und Fauré, Debussy und Ravel, aber auch Reynaldo Hahn oder Déodat de Séverac sind die technischen Maßnahmen, die Material, Formungsverfahren und Form betreffen, Bestandteil musikalischer Poetiken, die, so unterschiedlich sie im einzelnen sein mögen, in dem einen entscheidenden Punkt übereinkommen: dass sie das reflexive Moment steigern und den relationalen Aspekt betonen gegenüber Substanzen mit fixer Aufgabe und Bedeutung. Solche Steigerung der Reflexivität ist Signum von Modernität.<sup>7</sup>

Messiaen dagegen verwirft die Prämissen einer Moderne, wie sie durch Charles Baudelaire begründet wurde. An die Stelle gesteigerter Reflexivität der Mittel tritt bei ihm der forcierte Mitteilungscharakter der Musik. Musik ist ihm Medium für Mitteilung, nicht Ort der Auseinandersetzung mit Material. Statt Indirektheit und Allusion zu praktizieren (und deshalb, wie Debussy und Fauré, Dinge niemals ganz auszusprechen), setzt Messiaen auf direkte und vollständige Botschaft und auf Redundanz. An die Stelle offener, sich verzweigender Formen treten bei ihm geschlossene, zielgerichtete Abläufe.

Zudem sind bei Messiaen die Grundlagen des Tonsatzes verändert. Im Gegensatz zu Liszt, Debussy, Chabrier, Ravel, Fauré und Franck ist Messiaens Satz nicht aus Stimmen

6 Vgl. Clément Rosset, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris 1973.

7 Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956; Michael Zimmermann, *Trümmerei eines französischen Dichters. Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, München-Salzburg 1981.

gebildet, die ihre relative Autonomie als Teilfunktion des Satzganzen haben, sondern aus Schichten, deren Selbständigkeit eine buchstäbliche ist und die infolgedessen von dem Ganzen, zu dem sie mit anderen Schichten kombiniert werden, in ihrem eigenschaftsdefinierten Wesen nicht berührt werden.

Die Destruktion musiksprachlicher Kategorien des 19. Jahrhunderts, die als Einbuße an Subtilität erscheint, solange man Messiaens Werke an denen Faurés oder Debussys misst, ist von jungen Pariser Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg als emanzipatorischer Akt begriffen worden, der dem Komponieren Freiräume und neue Möglichkeiten jenseits des musiksprachlichen Apriori eröffnet. Messiaen antizipiert Denk- und Verfahrensweisen der Neuen Musik in dem Maße, als er von dem Projekt einer emphatischen Moderne im Sinne Baudelaires und Liszts abrückt. Im Horizont der Geschichte der französischen Klaviermusik stellt Messiaens Poetik sich dar als Poetik einer „Neuen Musik ohne Moderne“. <sup>8</sup>

Diese Sachlage gilt es an ausgewählten Beispielen aus seinem Werk in ihren Konsequenzen zu erörtern.<sup>9</sup> In einem ersten Schritt wird das Verhältnis von Material und Form beleuchtet, das Messiaen im Sinne der Neuen Musik entwickelt. Im zweiten Teil geht es um die Rolle der Satztechnik und damit um ein wesentliches Stück der französischen Tradition. Hier wird als Exemplum ausnahmsweise nicht eine Komposition für Klavier solo herangezogen, sondern ein Werk aus dem Bereich der Kammermusik mit Klavier. Der dritte und letzte Teil widmet sich dem Affirmativen, das aus französischer (Klavier-)Musik vertraut ist und von Messiaen, insonderheit in Finalsätzen, gepflegt wird.

#### 4. *An-sich des Materials oder Wechselbeziehung von Material und Form?*

Die Geltung der traditionellen Kategorien Stimme und Ton ist bei Messiaen eingeschränkt oder aufgehoben. Schichtungen sind ubiquitär in seinem Œuvre. Über die musikalische Qualität solcher Schichtungen entscheidet das jeweilige Verhältnis von Material und Form. Es begegnen Schichtungen, die äußerliches Arrangement bleiben, und Schichtungen, die in die Wahrnehmung der Details eingreifen. Im einen Fall ist das Arrangement von Schichten identisch mit dem musikalischen Ergebnis. Es geschieht nichts mit den exponierten Elementen. Im anderen Fall produziert die Mechanik der Schichten einen ästhetischen Effekt.

In *Île de feu 1* wird das Verhältnis von Material und Form in der Komposition entwickelt. Das Werk besteht aus einem thematischen Element, das zu Beginn des Stücks unterbestimmt ist und durch Zusatzstimmen, Registerwechsel etc. in seinen Eigenschaften und

8 Der Versuch, Messiaens Kompositionsweise einer Reflexion zu unterziehen, die ihre Kategorien historisch ausweist und zugleich tonsetzerisch konkret wird, findet in der wissenschaftlichen Messiaen-Literatur nur wenig Rückhalt. Grundlegend ist, auch nach mehr als 50 Jahren, die Studie von David Drew (vgl. Teil 6 dieses Aufsatzes und Anm. 14). In neuerer Zeit sind es vor allem die Arbeiten von Stefan Keym, in denen das verbreitete Verfahren, Messiaens Musik mit Messiaens technischen und theologischen Eigen-Kommentaren zu versehen und also Analyse durch Amplifikation zu ersetzen, aufgegeben und durch eine Betrachtungsweise ersetzt wird, die den historischen Zusammenhängen nachgeht, in denen Messiaen steht, und sich auch in den analytischen Kategorien von Selbstdeutungen des Meisters zu lösen sucht. Vgl. *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint François d'Assise*, Hildesheim u. a. 2002; Artikel „Olivier Messiaen“ in MGG<sup>2</sup>.

9 Die Beispiele entstammen Kompositionen der Jahre bis 1950. Mit *Île de feu 1* ist zumindest ein Werk dabei, das jenseits der „eine(n) scharfe(n) Zäsur“ entstand, die Stefan Keym in Messiaens Komponieren ausmacht und die er zwischen der Turangalila-Sinfonie (1946–1948) und den Rhythmus-Etüden (1949–1950) ansetzt, zu denen *Île de feu* gehört (MGG<sup>2</sup>, P 12, 2004, Sp. 74).

Möglichkeiten entwickelt wird. So sind Material und Form in diesem Stück funktional aufeinander bezogen und verschränkt. Die Stadien der Entwicklung des Ausgangselements sind durch kadenzartige Einschübe getrennt oder markiert. Die Mechanik der Hinzufügungen in der Vertikalen verwandelt das Ausgangsmaterial. Die Mechanik der Einschübe setzt die Zustandsformen des Gleichen deutlich gegeneinander, lässt den Zuhörer diese Formen in Beziehung zueinander setzen.

Es beginnt in T. 1 im tiefen Bass mit einem intervallisch-rhythmischen Gebilde (dem künftigen „Thema“) und noch tieferen perkussiven Schlägen. In T. 5 wird dieses Gebilde in eine Lage versetzt, die der Wahrnehmung von Tonhöhen und Intervallen günstiger ist, und es bekommt eine Vogel-Gegenstimme. Durch das individualisierte Gegenüber wird das Ausgangsgebilde zu thematischer Kenntlichkeit gebracht.

**Presque vif**  
(*martelé*)

PIANO  
*f*

(*percuté*)  
*p* *mf* *f* *mf* *f* *fff*

**Modéré**  
*sec* *mf* (oiseau) (*martelé*) *f*

**Vif** *f* *piùf* *p* *mf* *piùf* *p* *fff* *f*

**Très modéré, lourd** (*dr. dessus*) *ff*

21 *ff* *ff* *ff* *f* *f* *f*

8<sup>a</sup> bassa \* 8<sup>a</sup> bassa \* 8<sup>a</sup> bassa \* 8<sup>a</sup> bassa \*



The image shows a complex musical score for piano, likely from the piece 'Île de feu 1' by Messiaen. It features multiple staves with intricate rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes markings such as 'ff', 'fff', 'f', and 'Led.' (likely indicating a ledger line). There are also numerical markings like '8' and '5' above the notes, and a '7' below a note in the lower register. The notation is dense and characteristic of Messiaen's style.

NB 1: Messiaen, *Île de feu 1*, T. 1; T. 4–6; T. 21–22. © Durand et Cie

Nach einem Vor-Echo des Themas in der Ausgangslage (T. 11) erscheint das Bass-Thema mit „résonances“. Diese Erscheinungsform geht, was Binnendifferenzierung betrifft, über das Stadium, das durch die Gegenstimme erreicht wurde, hinaus. Das Thema organisiert „sich“ seine Umgebung. Maximale Hierarchisierung des Satzes wird in T. 24 erreicht. Hier ist das Thema, mit Zusatzdissonanzen versehen, wieder in die Mittellage versetzt. Dazu erklingt Bass-Perkussion als Fundament plus Resonanzklänge im Diskant.

Der abschließende Teil (*Vif*, T. 30) knüpft an diesen Stand der thematischen Entwicklung an. Die zweite Stimme, die über das Thema gelegt wird, ist zum Teil Figuration, zeigt aber auch Eigenständigkeit durch Gegenakzente. Die Gleichförmigkeit der Sechzehntelbewegung lässt die Funktionen von figurierender Unterstützung und perkussiver Kerbung ineinander übergehen.

Ganz anders stellt sich das Verhältnis von Material und Form in *Première communion de la Vierge* dar, dem elften Stück aus dem Zyklus der *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*. Grundlage ist ein in sich vollständiges, kadenzartiges Gebilde mit einem B-Dur-Quartsextakkord als Ausgangs- und Zielpunkt. Dieses Gebilde wird im Verlauf des Stücks mit Klängen und figurativen Schichten behängt, ohne dass dadurch das Gebilde in sich (in der Wahrnehmung) verändert würde. Weil die wechselnden vertikalen Schichtungen dem anfangs Gesetzten äußerlich bleiben, ist auch die Folge der figurativen Erscheinungsformen ohne Pointe für das Hören. Es folgt anderes auf anderes, manches auf manches.

Zu Beginn werden der Kadenzformel eine Wolke von „grace notes“ (T. 1) bzw., ebenfalls im Diskant, eine langsame Folge von Zweiklängen hinzugefügt, aus denen klanglich die Terzen hervorstechen (und unter den Terzen wiederum diejenigen, die zum B-Dur-Dreiklang gehören).

The image shows a musical score for piano, titled 'Très lent (♩=50)'. It features a single staff with a complex melodic line and a bass line. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'p', and performance instructions like 'tendre' and '(intérieur) (Thème de Dieu)'. There are also numerical markings like '8', '5', '4', '2', '1', '2', '5', '4', '2' above the notes, and '11' below a note. The notation is dense and characteristic of Messiaen's style.

NB 2: Messiaen, *Première communion de la Vierge*, T. 1–2; T. 6–8. © Durand et Cie

Beide Hinzufügungen werden im Folgenden verselbständigt. In T. 7 ist aus der „grace note“-Wolke ein „oiseau“ geworden. Die Figuration, die eingangs nuancierende Auslegung des zweiten, dissonierenden Akkords war und eine Wechselbeziehung von akkordischer Substanz und Verzierung eröffnete, wird durchgehende Schicht. Doch indem sie nun ostinat den B-Dur-Klang umspielt, wird sie trotz vieler Töne nicht musikalisch wichtiger, sondern zum nicht-funktionalen Ornament, zum austauschbaren Zierrat neutralisiert.

In T. 9–10 beginnt die Entwicklung des zweiten Zusatz-Elements vom Beginn. Die Folge von Zweiklängen wird erstens durch Subtraktion der anderen Intervalle auf Terzen reduziert. Zweitens wird sie durch Registerdifferenzierung intern klanglich belebt. Sie erklingt eine Oktave tiefer und erhält einen Schatten im Diskant. Die Relation von obligatem Register und Diskant-Schatten wird ausgesponnen in eine Fortsetzung, die den Dauern nach zweischichtig ist, gelegentlich auch Gegenbewegung praktiziert, tatsächlich jedoch unspezifische, unprofilierte Klangzerlegung bleibt (T. 13 ff.). Die Akkorde, aus denen die Kadenzformel besteht, werden verwendet. Sie werden weder verwandelt noch (vgl. unten die Bemerkungen zu *L'échange* in Abschnitt 6) insistierend repetiert. Sie tun so, als würde oder wäre etwas geschehen.

Die Entfaltung der Kadenzformel im zweiten Teil des Stücks, beginnend in T. 21, ist nicht weniger problematisch. Ausgangspunkt ist eine beschleunigte, rhythmisch geschärfte Variante, ein Topos innerhalb der *Vingt regards* (vgl. z. B. Nr. 10, S. 63, wo es erläuternd heißt: „comme un air de chasse, comme des cors“). Die Kadenzformel wird hier zur Endlosschleife, deren Abbruch und Fortführung nicht anders denn durch kadenzuelle Ausflüge geschehen kann (T. 27, T. 35, T. 39).

Die Betrachtung braucht nicht weitergeführt zu werden. Das Verfahren bleibt bis zur Coda (T. 73) unverändert. Charakterkontraste folgen einander. Sämtlich sind sie hörend auf die Akkordformel des Beginns zu beziehen. Doch eine Wechselwirkung von Material und Form kommt nicht zustande, weil das Material von Anfang an vollständig und in sich abgeschlossen ist. Klang ist eingeschlossen in sein An-sich und gewinnt nirgends unterschiedliche Bedeutungen. Er ist immer schon bedeutsam. Die programmatischen Zusätze tragen nichts zur inneren Belebung bei. So ist und bleibt das Kontra-F der immergleiche Basston

des Quartsextakkords, der seit dem ersten Takt zu hören ist, auch wenn er in auffälliger Weise repetiert wird und die „battements du cœur de l'Enfant“ (T. 61) darstellen soll.

### 5. Texturen (Exkurs zur Kammermusik)

Messiaens Vorliebe für Schichtungen bedeutet notwendigerweise, dass die Dimension der Satztechnik, der Textur, eine prominente und aktive Rolle in der Komposition bekommt. Auf den ersten Blick teilt er diese Tendenz mit Komponisten wie Fauré und Debussy.<sup>10</sup> Doch ist der Abstand, der Messiaen kompositionstechnisch von der französischen Tradition trennt, gerade auf dem Gebiet der Satztechnik am deutlichsten zu fassen. Das Phänomen, das es zu beschreiben gilt, tritt in kammermusikalischer Besetzung mit besonderer Deutlichkeit hervor. Deshalb soll der fünfte Satz aus dem *Quatuor pour la fin du temps*, der den Titel *Louange à l'Eternité de Jésus* trägt und für Violoncello und Klavier geschrieben ist, verglichen werden mit der *Elegie* für Violoncello und Klavier von Gabriel Fauré. Erkenntnisfördernd erweisen sich Seitenblicke auf *Fêtes des belles eaux*, eine frühere Version der *Louange* für Ondes Martenot, sowie auf die Bearbeitung des Messiaen-Satzes für 19 Stimmen, die Clytus Gottwald vorgelegt hat.<sup>11</sup>

Faurés *Elegie* ist eine vergleichsweise frühe Komposition (sie entstand 1880). Die Emphase, auch die Weitschweifigkeit, die in diesem Stück herrschen, ist vom reduzierten, ausgedünnten Stil der späten Lieder und Klavierstücke oder des Streichquartetts noch weit entfernt. Ihrer – ich würde sagen: scheinbar – direkten, unmittelbaren Expressivität wegen erfreut sich die *Elegie* großer Beliebtheit bei Cellisten und Zuhörern.

Die *Elegie* beginnt mit einem Takt Klaviervorspiel, der nichts anderes enthält als einen regelmäßig repetierten c-Moll-Dreiklang. Warum dieser Beginn? Weil die im zweiten Takt einsetzende Kantilene des Cellos nichts als Durchgangs- und Wechselnotenbewegungen innerhalb des c-Moll-Akkordes ausführt, ihre melodische Qualität also aus dem Akkord entsteht, nicht ihm als fertige, sozusagen „lineare“ Gestalt gegenübertritt. Die Kantilene besteht aus einer fallenden Skala zu vier mal drei Tönen, die von der Akkord-Terz *es*<sup>1</sup> zum Grundton *c* führen. Die Dreitongruppen werden ergänzt, jeweils in der zweiten Takthälfte und in rascherer Bewegung, durch eine Wechselnote mit anschließender Unterquart oder Unterterz, je nach dem aktuellen Aufenthaltsort der Cellostimme innerhalb des akkordischen Rahmens. Jeder Ton der Cellostimme ist mehrfach bestimmt: als funktionales Element einer linearen Bewegung und als Bestandteil einer akkordischen Struktur.

Melodische Qualität hat die Cello-Stimme nicht an sich, bekommt sie auch nicht durch exzessives Vibrato, sondern durch die Bewegungen der anderen Stimmen im Klaviersatz. Im Wechselbezug der Durchgangs- und Nebennotenbewegungen entstehen Intervallfortschreitungen, die für den Hörer die Bewegung der einzelnen Stimme erst rechtfertigen. Die Wechselbeziehung der Stimmen, der Kontrapunkt, wenn man will, ist das *Movens* des Satzes, einschließlich der sogenannten Melodiestimme. Die kontrapunktische Substanz der Thematik entfaltet sich im Verlauf des Stücks „auf erweiterter Stufenleiter“ dergestalt, dass die Wechselnotenfigur aus den je zweiten Takthälften im zweiten Teil der Komposition Gerüststimme wird für eine figurierte und rhythmisch differenzierte Gegenstimme.

10 Thomas Kabisch, *Faurés Klaviersatz*, in: Peter Jost (Hrsg.), *Gabriel Fauré. Werk und Rezeption*, Kassel u. a. 1996, S. 83–88.

11 Die besonders reiche Quellenlage ist ein weiterer Grund, weshalb hier ein Beispiel herangezogen wird, das der Klavierkammermusik angehört, nicht dem Bereich der Kompositionen für Klavier solo.

Messiaens Cello-Stück funktioniert in jeder Hinsicht anders. Messiaen trennt die beiden Instrumentalparts tonräumlich. Er operiert mit einem sich selbst genügenden thematischen Gebilde, beruhend auf rhythmisch und intervallisch charakterisierten Motiven. Das Thema wird eingangs vom Cello allein vorgetragen und erfährt dann unterschiedliche Harmonisierungen. Melodische und harmonische Veränderungen werden möglich durch die Zugehörigkeit der melodischen Cello- und der harmonischen Klavierstimme zum sogenannten 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit.

Unter den Komponisten, die den zweiten Modus, vulgo: „octatonic collections“ benutzen, gibt es zwei Lager. Man könnte sie Konflikt-Oktatoniker und Klang-Oktatoniker nennen. Während Ravel (im Streichquartett oder in den *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*) oder Igor Strawinsky (in *Chez Pétrouchka*) die Oktatonik benutzen, um diatonische, gar funktionale harmonische Wirkungen steuern zu können dergestalt, dass mannigfache Zwischenzustände und Übergänge an die Stelle tonaler Zentrierung treten, konstituiert die Oktatonik bei Messiaen eine eigene distinkte Klangwelt, mit eigenen Eigenschaften und eigener Färbung. Die möglichen Dreiklangs- und Vierklangsbildungen werden von Messiaen als Klang-Vokabular verwendet (wie es auch in einer Improvisation möglich wäre), aber nicht eingesetzt, um tonal-oktatonische Mehrdeutigkeit zu erzeugen. Sein Verfahren steht dem Gebrauch nahe, den Alexander Skrjabin in seiner sechsten Klaviersonate von „octatonic collections“ macht.

In *Louange à l'Éternité de Jésus* wird der 2. Modus in T. 10–11 hörbar verlassen, aber es entsteht durch die hinzutretenden „falschen Töne“, anders als in Ravels *Soupîr*, keine mehrdeutige Situation. Der Tonvorrat, der mögliche Klanggebilde determiniert, wird ein anderer. Melodische Fortschreitungen konfliktieren mitunter mit den akkordischen Bildungen. Ein Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis wird dadurch aber nicht begründet. Die Bewegung der Melodie erfährt keine Motivierung durch Intervallfortschreitungen. Messiaens Melodie ist „an sich“.

*Louange à l'Éternité de Jésus* wurde während der Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg (1940–41) geschrieben, geht aber auf eine Komposition aus dem Jahre 1937 zurück, *Fêtes des belles eaux* für sechs Ondes Martenot. In dem älteren Stück wird der Schematismus der ostinaten Bewegung und der Schichtung genutzt, um extreme klangliche Wirkungen zu erzeugen. Die klangliche Dimension des Werks wird eigenständig, indem Klang physisch hervortritt. Der Schematismus der Faktur und die physische Präsenz des Klangs vor allem der quälend ostinaten Diskant-Stimme bedingen und rechtfertigen sich wechselseitig. Sie gehen hörbar nicht ineinander auf, weder in der synthetischen Einheit des Tonsatzes noch in der Einheit eines schönen Klangs noch in der Einheit gemeinsamer Bedeutung.

Hier genau liegt der wesentliche Unterschied zur Bearbeitung von 1940. Im *Quatuor* ist die Klangsinnlichkeit, der physische Klang, zurückgenommen, domestiziert. Das wird einmal durch die Instrumentation bewirkt, die von Messiaen appliziert wurde, ohne in den Tonsatz einzugreifen, zweitens durch das unterlegte Programm. Wo in der Vorlage ein disparater Satz, hartnäckige Repetition, ein sehr langsames Tempo und ein extrem divergentes Klangbild mit insistierenden Details sich zu einem sinnvollen Ganzen fügen, regieren in der Bearbeitung Harmonie und eine Art von „Ausdruck“, die ohne Rückhalt im musikalischen Sachverhalt ist, also doch wohl direkt dem Cello-Ton entspringen soll. Satztechnische Reduktion wird zu satztechnischer Armut. Programmatik springt in die Bresche: Dass nichts passiert und alles gleichförmig abrollt, gilt als musikalisches Abbild der „Éternité“ oder der Haltung der „Louange“.

The image displays two systems of musical notation. The top system features a vocal line (labeled 'vclle') and a piano accompaniment. The vocal line begins with a dynamic marking of *p cresc.* and includes a fermata over a note marked with a 'v'. The piano part starts with *p cresc.* and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom system continues the vocal and piano parts. The vocal line reaches a dynamic of *ff cresc. molto* and ends with a note marked '(sans vibr.)' and 'ppp subito'. The piano part also reaches *ff cresc. molto* and ends with 'ppp subito'. A box labeled 'D' is positioned above the piano part at the end of the system.

NB 3: Messiaen, *Louange à l'Éternité de Jésus*, T. 23–27. © Durand et C<sup>ie</sup>

Im groß angelegten Crescendo vor Buchstabe D der Partitur des *Quatuor* wird die Problematik der Eigenbearbeitung unübersehbar, gerät der musikalische Prozess in eine Aporie. In *Fêtes des belles eaux* ist an der entsprechenden Stelle das Klangmoment zu physischer Unerträglichkeit gesteigert. In *Louange à l'Éternité de Jésus* hingegen wird der dynamische Mehraufwand durch die Entwicklung des Tonsatzes demontiert. Zielpunkt der dynamischen Entwicklung ist ein – Dominantakkord. Harmoniefremde Töne, die durch den Zweiten Modus in den Satz geraten waren, sind an dieser Stelle eliminiert. Die dynamische Anstrengung wird maximal, wo der Tonsatz sich aller Bestandteile, die nach dynamischer Vergrößerung verlangen könnten, entledigt hat.

Kraftlos ist das Fortissimo dieser Takte nicht nur, weil es durch den Tonsatz, indem er sich von Dissonanzen reinigt, durchkreuzt wird, sondern auch, weil das Klavier in der eingestrichenen Oktave wenig Steigerungsmöglichkeiten hat. Weder ein „großes“ Fortissimo noch ein „physisches“ ist da möglich. Schlimmstenfalls nimmt das Tastengeräusch zu – Ausdruck klanglicher Macht- und Kraftlosigkeit.

Clytus Gottwalds Bearbeitung für Vokalensemble<sup>12</sup> geht einen dritten Weg, neben der originalen Komposition für Ondes Martenot (die Gottwald zu der Zeit, als er das Werk bearbeitete, nicht kannte) und der Version im *Quatuor*. Gottwald muss den Satz polyphonisieren – anders wäre eine für Stimmen befriedigende Fassung kaum zu erzielen. Die fatale Hierarchie von Melodiestimme und akkordischer Begleitung wird relativiert. Der dynami-

12 Zu den Umständen der Entstehung der Transkription vgl. Clytus Gottwald, *Rückblick auf den Fortschritt. Eine Autobiographie*, Stuttgart 2009, S. 58, sowie das Booklet zur CD des SWR-Vokalensemble unter Marcus Creed (*Clytus Gottwald – Transkriptionen*, Stuttgart: Carus 2006). Die Texte hat Gottwald aus Messiaens eigenen Texten zu seinen *Trois petites liturgies de la Présence divine* zusammengestellt (Booklet, S. 4). Die Begegnung mit Messiaens *Cinq Rechants*, aufgeführt vom Pariser Vokalensemble unter Marcel Couraud Anfang der 1950er Jahre, war für Gottwald ein prägendes Erlebnis (*Rückblick*, S. 17).

sche Ausbruch vor Buchstabe D kann indirekt, durch Gewichtsverlagerungen innerhalb des Gesamtsatzes, realisiert werden. So kommt es, dass die Vokalbearbeitung überzeugender gerät als die Vorlage.<sup>13</sup>

(23)

1 *f* } Bien-Ai-mé, Le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé

2 } Bien-Ai-mé, Le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ga

3 } Bien-Ai-mé, Le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ga

4 } Bien-Ai-mé, Le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ga

5 } Bien-Ai-mé, Le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ga

6 } trompette bleu-e qui pro-

7 } trompette bleu-e qui pro-

8 } trompette bleu-e qui pro-

9 } trompette bleu-e qui pro-

10 } trompette bleu-e qui pro-

11 } trompette bleu-e qui pro-

12 } trompette bleu-e qui pro-

13 } trompette bleu-e qui pro-

14 } trompette bleu-e qui pro-

15 } trompette bleu-e qui pro-

16 } trompette bleu-e qui pro-

17 } trompette bleu-e qui pro-

18 } trompette bleu-e qui pro-

19 } trompette bleu-e qui pro-

20 } trompette bleu-e qui pro-

21 } trompette bleu-e qui pro-

22 } trompette bleu-e qui pro-

23 } trompette bleu-e qui pro-

24 } trompette bleu-e qui pro-

25 } trompette bleu-e qui pro-

26 } trompette bleu-e qui pro-

27 } trompette bleu-e qui pro-

28 } trompette bleu-e qui pro-

29 } trompette bleu-e qui pro-

30 } trompette bleu-e qui pro-

31 } trompette bleu-e qui pro-

32 } trompette bleu-e qui pro-

33 } trompette bleu-e qui pro-

34 } trompette bleu-e qui pro-

13 „[...] die Bearbeitung, von der Boulez sagte, sie sei besser als das Original [...]“ (Gottwald, *Rückblick*, S. 58).





wie sie wirken; Komposition wird zum Arrangement von Elementen, deren Bedeutungen fixiert sind.

### 6. Zwei Arten von Affirmation in der Musik

In *L'échange*, dem dritten der *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, das David Drew Anfang der 1950er Jahre in seiner grundlegenden Messiaen-Studie analysiert und vernichtend kritisiert hat,<sup>14</sup> wird eine mehrschichtige Ausgangsfigur einem immergleichen Transpositionsmuster unterworfen. Trotz oder eben gerade wegen der Mechanik der Prozedur entsteht daraus ein verwirrender, immer überraschender Wechsel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Scheinbar paradox setzt eine leicht zu durchschauende Mechanik das Prinzip des „imprévu“ in Kraft. In manchem Stadium der Transpositionen-Kette erscheint eine Figur durch die Veränderung lediglich modifiziert, in ihrer Identität also gestärkt. Die folgende Transposition derselben Art lässt hingegen die Figur umschlagen in etwas Anderes, lässt z. B. latente Zweistimmigkeit hervortreten. Identität der musikalischen Elemente und ihre Verwandlung geraten in ein ebenso reizvolles wie unübersichtliches Spiel gegenseitiger Bestimmung und Aufhebung. So wirkt der Prozess, aus dem die Form des Stücks entsteht, auf die Materialkonfiguration zurück.

**Bien modéré** (♩=50)

(agrandissement asymétrique) \*  
Ped. \*

23 \*  
Ped. \*

14 David Drew, *Messiaen – A Provisional Study*, in: *The Score*, Nr. 10 (1954), Nr. 13 und 14 (1955). Die Analyse von *L'échange* findet sich im dritten Teil des Aufsatzes, S. 46ff.

NB 5: Messiaen, *L'échange*, T. 1–2; T. 23–25; T. 28–31. © Durand et Cie

Wird dieser Prozess durch den Schluss revoziert? Die Folge der möglichen Transpositionen ist durchlaufen. Messiaen behält von dem zweitaktigen Modell nur mehr die Bass-Oktaven und repetiert sie mehrfach im vierfachen Forte. Alles hängt davon ab, ob es dem Zuhörer gelingt, die letzten Takte als strukturell wie programmatisch komplex wahrzunehmen.

Strukturell lässt sich die Coda als neue Variante des Grundmodells hören. Wo zuvor die sich wandelnde Bassfigur sich wandelnde Diskantfigurationen auslöste, erklingt jetzt die ungebundene Fülle natürlicher Resonanzen. Die Coda setzt also den Prozess fort, auf kontrastierende Weise, aber ebenso komplex. Sie ist gerechtfertigt durch das, was ihr vorangegangen ist. Das an sich natürliche Phänomen der Resonanzen gewinnt Komplexität, kann anders gehört werden durch das, was vorher erklang.

In programmatischer Hinsicht wird in der Coda der „commerce humano-divin“ zuge-spitzt. Der Bass, dessen Rolle im Stück durchweg eine tragende, verursachende war, findet nun nicht mehr in den wechselnden Reflexen im Diskant wechselnde Antworten, sondern zerlegt „sich“ in die vielfältigen Farben „seiner“ Teiltöne. Der „commerce“ ist, so scheint die Coda zu sagen, nicht symmetrisch. Auch die programmatische Konstellation erfährt in der Coda weitere Entwicklung, nähere Bestimmung.

Sowohl in Struktur wie im Programm, vollends durch die Verschränkung von Struktur und Programm ist die Coda von *L'échange* also komplex.<sup>15</sup> Zugleich ist sie unzweifelhaft affirmativ.

15 Dagegen David Drew: „In short, *L'Échange* is the most primitive kind of programme music, differing from Kotzwar's *Battle of Prague* or other diversions of the kind only in the nature of aspirations and in its lack of any musical meaning. *L'Échange* is not *bad* art, but merely something to which one can apply no artistic criteria whatever.“ (Drew, *Messiaen*, Teil III, S. 47, Hervorhebungen im Original).

Affirmation gehört zu den Grundbestimmungen des Musikalischen.<sup>16</sup> Wem Affirmation generell verdächtig ist, der wendet sich mit Grausen nicht nur von Messiaens *L'échange*, sondern muss auch Debussys *L'isle joyeuse* oder Liszts *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* geringschätzen, um von Chabrier oder Déodat de Séverac zu schweigen. Die französische Tradition unterscheidet sich von der deutsch-österreichischen gerade darin, dass sie dem affirmativen Grundcharakter der Musik nicht ausweicht. Nach einer These Vladimir Jankélévitchs erwächst die Tendenz zur „grandiloquence“ der deutschen Musik daraus, dass sie sich „dem Nichts unterwirft“.<sup>17</sup> Gelehrter Schwulst als Kompensation für gestörten Realitätsbezug.

Affirmation widerspricht nicht, auch das lehrt die französische Tradition, der Forderung nach Modernität und Komplexität. Die Weigerung, das Wirkliche im Namen einer höheren, besseren, eigentlichen Wirklichkeit zu negieren, auszustreichen,<sup>18</sup> bedeutet gerade nicht, dass Unmittelbarkeit und Natürlichkeit zu leitenden Ideen avancieren. Reflexivität und die Betonung des Artifiziiellen gedeihen unter den Bedingungen der Hinwendung zum „réel“ besser gar als unter der Herrschaft der ästhetischen Prinzipien Diskurs und Organismus.

Doch scheint Messiaen gerade in dieser Hinsicht zurückzubleiben hinter dem Reflexionsniveau und den technischen Möglichkeiten, die sich die französische Klaviermusik seit Liszt erworben hat. Liszt, durchaus bekannt für triumphal-problematische Finali, lässt im Schlussteil der erwähnten *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* einen Choral von außen in die artifizielle Sphäre der Komposition eindringen. Zuvor waren Struktur und Programm überaus komplex verwoben und entwickelt worden. Doch der Schluss dementiert absichtsvoll den Schein, Struktur und Programm wären vollständig zu vermitteln. Der immanente instrumentale Prozess arbeitet an Material, das in vielerlei Hinsicht, hier vor allem: als historische Musik und als Teil der Welt des Glaubens und der Kirche, geprägt ist. Indem die finale Affirmation Zielpunkt der immanenten kompositorischen Entwicklung ist, aber als Zitat dem Prozess zugleich von außen entgegentritt und außen bleibt, ist auch in der Affirmation der innere Konflikt, die Differenz von autonomem Prozess und heteronomem Material erhalten. Weder gibt sich Kunst als Gottesdienst, noch Artifizielles als Natur.

In Messiaens *L'échange* tritt an die Stelle der festgehaltenen Differenz von immanentem Prozess und lebensweltlicher Verankerung der Musik das Quidproquo von Innen und Außen. Seine Kunst versucht, in Bekenntnis überzugehen, hinüberzuleiten. Dadurch dementiert sie ihre eigene Prämisse, ihre Artifizialität, die ohne die Differenz von Innen und Außen nicht zu haben ist. Das ist der innere Widerspruch, an dem seine „Neue Musik ohne Moderne“ laboriert.

16 Zu einer negativistischen Entfaltung der Affirmation bei Jankélévitch vgl. die in Anm. 4 genannte Arbeit des Verfassers.

17 „La musique allemande est trop subjuguée par le néant, trop habitée par la volonté du grandiose [...]“.  
Vladimir Jankélévitch/Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris 1978, S. 302.

18 Clément Rosset, *L'anti-nature*; ders., *Le réel et son double*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1984.

Boris von Haken

„... vom lieben Gott“.

## Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmerie

Im Dezember 1939 wurde Hans Heinrich Eggebrecht zur motorisierten Feldgendarmerie-Abteilung (FGA) 683 versetzt. Diese Einheit war kurz zuvor von ihrem ersten Einsatz in Polen zurückgekehrt und war jetzt auf verschiedene Standorte in der Nähe von Koblenz verteilt worden.<sup>1</sup> Eggebrecht hatte als Rekrut zu diesem Zeitpunkt seine Grundausbildung bei der Panzerabwehr-Ersatzabteilung 3 in Potsdam absolviert.<sup>2</sup> Er kam zur 2. Kompanie der FGA (mot.) 683, die in der Kleinstadt Mayen stationiert war.<sup>3</sup> Die Umstände und Gründe, weshalb Eggebrecht zur Feldgendarmerie versetzt wurde, sind nicht unmittelbar nachvollziehbar. Hier ist zu berücksichtigen, dass die Feldgendarmerie-Einheiten der Wehrmacht kurzfristig bei Beginn des Krieges gegen Polen aufgestellt worden waren. Die Organisation dieses Truppenteils erfolgte daher mit Verzögerung im Laufe des Jahres 1940. Erst im Juli 1940 konnte eine aktualisierte Heeres-Dienstvorschrift für die Feldgendarmerie veröffentlicht werden; die Auswahl und Beförderung der Feldgendarmen wurde im Oktober 1940 durch einen gesonderten Erlass nochmals geregelt.<sup>4</sup> Für die Rekrutierung der Feldgendarmen sollten folgende Anforderungen u. a. maßgeblich sein: „Völlige körperliche Rüstigkeit, einwandfreie Führung, unbedingte politische Zuverlässigkeit“<sup>5</sup>. Von den Angehörigen der Mannschaftsdienstgrade wurde verlangt, dass sie „die Eignung zum Unteroffizier besitzen“, bzw. bei Eintritt in die Feldgendarmerie „die Eignung zum Unteroffizier bereits nachgewiesen haben“<sup>6</sup>.

Zweifellos entsprach Eggebrecht diesen Kriterien. Er hatte sich in der HJ auch nach dem Ende seiner Pflichtzeit betätigt, und er war bei Beginn seines Studiums an der Hochschule für Lehrerausbildung in Hirschberg in den NSD-Studentenbund freiwillig eingetreten.<sup>7</sup> Auch die Haltung seines Vaters dokumentierte politische Zuverlässigkeit. Der wie viele protestantische Geistliche in der Weimarer Republik deutsch-national orientierte Siegfried

- 
- 1 Gliederung der Ordnungsdienste der 12. Armee, 25.10.1939. Feldgendarmerie-Abteilung 683: „Stab und 1. Kompanie: Andernach; 2. Kompanie: Mayen; 3. Kompanie: Adenau/Sinzig.“ BArch: RH 20–12/339.
  - 2 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Panzerabwehr-Ersatzabteilung 3/3. und 4. Kompanie (Bd. 44347), November 1939; Zentral-Kartei: Eggebrecht, Hans Heinrich; die Zugehörigkeit zu dieser Einheit ergibt sich aus Eggebrechts Erkennungsmarke: Pz. Abw. Ers. Abt. 3/156 und dem Entlassungsvermerk nach einem Lazarett-Aufenthalt „10.11.39 zur Panzerabwehr-Abteilung 3“.
  - 3 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Feldgendarmerie-Abteilung (mot.) 683 (Bd. 32888), 2. Kompanie, Februar 1940, Zugang von der Panzerabwehr-Ersatzabteilung 3.
  - 4 *Feldgendarmerie-Vorschrift; Vom 29.7.1940 (Heeres-Dienstvorschrift Nr. 275)*, Berlin 1940; Oberkommando des Heeres, Berlin, 16.10.1940, „Betrifft: Feldgendarmerie“, BArch: RH 15/90.
  - 5 Oberkommando des Heeres, Berlin, 16.10.1940, „Betrifft: Feldgendarmerie“, BArch: RH 15/90.
  - 6 Ebd.; außerdem: *Feldgendarmerie-Vorschrift; Vom 29.7.1940 (Heeres-Dienstvorschrift Nr. 275)*, Berlin 1940, S. 2.
  - 7 Berufungsantrag für die Aufnahme in den NSD-Studentenbund, 11.11.1938, BArch (ehem. BDC): PK: Eggebrecht, Hans Heinrich.

Eggebrecht schloss sich 1933 den Deutschen Christen an, einer Gruppierung, die sich bedingungslos dem NS-Regime verschrieben hatte.<sup>8</sup> In einer Beurteilung des SD aus dem Jahr 1936 wurde seine Einstellung entsprechend beschrieben:

„Der Pfarrer Siegfried Eggebrecht gehörte vor der Machtübernahme dem Stahlhelm an und hatte in diesem eine führende Stellung. Seine gegensätzliche Einstellung zur NSDAP kam auch in seinen Predigten zum Ausdruck. Nach der Machtübernahme hat Eggebrecht seine Einstellung schnell gewandelt, er tritt heute im allgemeinen für die Ziele der NSDAP ein, im Besonderen ist er darauf bedacht, dass stets der Gruss ‚Heil Hitler‘ angewandt wird. Nach Angabe unseres Mitarbeiters, der selbst ‚Deutscher Christ‘ ist, gehört auch Pfarrer Eggebrecht dieser Richtung an. Politisch sowie auch kirchenpolitisch tritt er nicht besonders hervor. Sein Lebenswandel, sowie auch sein Familienleben werden als einwandfrei geschildert.“<sup>9</sup>

Es ist offenkundig, dass Hans Heinrich Eggebrecht vor diesem familiären Hintergrund und mit seinem eigenen Engagement die politische Zuverlässigkeit ausreichend unter Beweis gestellt hatte, welche von Feldgendarmen erwartet wurde. Die Feldgendarmarie war Ordnungstruppe der Wehrmacht; personell und organisatorisch war dieser Truppenteil Verbindungsglied zwischen Wehrmacht und Ordnungspolizei, bzw. der allgemeinen SS. Diese Funktion war an der Position des obersten Kommandeurs der Feldgendarmarie-Einheiten erkennbar, des Höheren Feldgendarmarie-Offiziers im Oberkommando des Heeres, der zugleich als Verbindungsoffizier des Reichsführers SS und Chef der deutschen Polizei im Oberkommando des Heeres eingesetzt war.<sup>10</sup> Diese spezielle Rolle der Feldgendarmarie war jedoch auch an der personellen Zusammensetzung der Einheiten erkennbar. Als Eggebrecht zur Feldgendarmarie-Abteilung 683 versetzt wurde, war sein Kommandeur Walter Schimana, der die Abteilung vom 22. August 1939 bis 1. November 1940 befehligte.<sup>11</sup> Der gebürtige Österreicher Schimana war 1926 in die NSDAP und die SA eingetreten. Seit 1935 war

8 Nach Siegfried Eggebrechts eigenen Angaben in der Nachkriegszeit war er von 1934 bis 1935 Mitglied der Deutschen Christen: „Antrag der Superintendentur Schleusingen an den Säuberungsausschuss der Probstei Erfurt zur Überprüfung des Superintendenten Eggebrecht auf Tragbarkeit zur Weiterbeschäftigung, Schleusingen, 30.4.1948“, Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Magdeburg: Rep. A. Gen., Nr. 6050 (Kirchlicher Überprüfungsausschuss-Erfurt-Pfarrer, 1948–1950/51); Siegfried Eggebrecht hatte jedoch vermutlich bereits 1933 an einer Schulung der Deutschen Christen teilgenommen: Siegfried Eggebrecht an den Präsidenten des Konsistoriums Magdeburg, 26.9.1933: „bitte ich ergebnis um Beurlaubung für die Tage vom 2. bis 4. Oktober einschliesslich zur Teilnahme an der Schulungstagung der ‚Deutschen Christen‘ in Erfurt“, Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Magdeburg: Rep. A, Spec. P., R 150: Personalakte Siegfried Eggebrecht, Bd. I, 1910–1954.

9 Beurteilung durch den SD, 19.6.1936, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: NS 29/27: Sicherheitsdienst des RFSS, SD-Oberabschnitt, Aktennummer: 0186/1936 (Akte aus dem NS-Archiv des Ministeriums für Staatssicherheit).

10 Höherer Feldgendarmarie-Offizier im Oberkommando des Heeres im Amt des Generalquartiermeisters war seit 1940 der Polizeioberst Hans Dietrich de Niem, der bereits bei Kriegsausbruch 1939 als Verbindungsoffizier des Reichsführers SS und Chef der deutschen Polizei im OKH diente, BArch: Pers. 6/1683; Hans Dietrich de Niem an Staatsanwaltschaft Dortmund, Zentralstelle für die Bearbeitung von nationalsozialistischen Massenverbrechen, 4.12.1962, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Westfalen (Staatsarchiv Münster): Q 234/6154.

11 Dienstleistungszeugnis Walter Schimana durch Kommandant rückw. Armeegebiet 560, 1.11.1940, BArch: ZB 2792; Vernehmung Walter Schimana durch Walter H. Rapp, 3.2.1947, Staatsarchiv Nürnberg: Rep. 502, KV-Anklage: Interrogation S 57 (Walter Schimana); Namens-Verzeichnis der Feld-



er im Polizeidienst des Deutschen Reiches und absolvierte eine steile Karriere in der Ordnungspolizei. Im März 1938 nahm er am Einmarsch in Österreich teil und kommandierte eine motorisierte Gendarmerie-Abteilung, die Hitler auf seiner Fahrt von Linz nach Wien eskortierte. In Wien übernahm er auf Befehl Himmlers den Aufbau der motorisierten Gendarmerie; seit Juli 1939 war Schimana Mitglied der SS, zunächst im Rang eines SS-Standartenführers. Als er in die Wehrmacht als Kommandeur der Feldgendarmerie-Abteilung 683 wechselte, wurde er in seiner dienstlichen Beurteilung als „Fanatischer Nationalsozialist“ bezeichnet.<sup>12</sup>

Als Eggebrecht zur Feldgendarmerie versetzt wurde, hat er seine persönliche Deutung dieses Vorgangs schriftlich festgehalten. In einem Taschenkalender notierte Eggebrecht für den 11. Dezember 1939: „Mayen/Feldgendarmerie/(vom lieben Gott)“.<sup>13</sup> Verständlich wird diese Formulierung Eggebrechts erst durch einen Eintrag, den er rund zwei Wochen zuvor am 25. November 1939 in seinem Kalender vorgenommen hatte. Hier schrieb er: „Der Zufall vom lieben Gott“<sup>14</sup>. Was in diesen knappen Äußerungen zum Ausdruck gebracht wurde, ist ein religiöser Determinismus, wie er im protestantischen Denken häufig anzutreffen war. Zufall war eine göttliche Fügung, auch wenn diese nicht immer sofort zu erkennen ist. Für seine Versetzung zur Feldgendarmerie-Abteilung 683 hat Eggebrecht vermutlich keine besondere Begründung erhalten. Seine private Deutung des für ihn undurchsichtigen Vorgangs lautete jedoch, dass hinter dem scheinbar zufälligen Ereignis ein göttlicher Wille erkennbar war.

Eine gegensätzliche Deutung der Versetzung Eggebrechts zur Feldgendarmerie-Abteilung 683 hat Albrecht von Massow vorgelegt.<sup>15</sup> Zunächst präsentiert von Massow eine eigentümliche Fassung von Eggebrechts Eintrag im Taschenkalender. Nach von Massow heißt es für den 11. Dezember 1939: „Morgen Feldgendarmerie / (dann lieber Gott)“.<sup>16</sup> Diese Lesart ist offenkundig falsch. Der Ortsangabe „Mayen“ ist eindeutig und wird darüber hinaus durch die militärischen Quellen bestätigt. Zudem wäre ein Eintrag in einem Kalender mit Tagebuch-Charakter, der auf einen nachfolgenden Tag verweist, ungewöhnlich. Der Zusatz „dann lieber Gott“, den von Massow erkannt haben möchte, ist ebenso falsch. Der Vergleich mit der beinahe gleichlautenden Formulierung Eggebrechts vom 25. November 1939, die von Massow übergeht, zeigt zweifelsfrei, was Eggebrecht tatsächlich notiert hat. Aus seiner fehlerhaften Lesart zieht von Massow jedoch weitreichende Schlussfolgerungen: „Die Zuordnung zur Feldgendarmerie hat Eggebrecht offenbar keineswegs positiv gesehen: ‚dann lieber Gott‘. Daß laut v. Haken in der Regel politisch zuverlässige Soldaten zur Feldgendarmerie kamen, weswegen hiervon auch bei Eggebrecht auszugehen sei und zudem auf ein entsprechendes Selbstverständnis als Soldat schließen lasse, wird durch diese wie auch andere Aufzeichnungen Eggebrechts, die seine Selbstzweifel belegen, widerlegt. Mit den No-

gendarmerie-Abteilung 683, 1.7.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften 21767/9; BArch: ZB 2792.

12 Beurteilung Walter Schimana durch Inspekteur der Ordnungspolizei, Wien, 28.10.1939, BArch: ZB 2792; vgl. zur weiteren Karriere Schimanas Ruth-Bettina Birn, *Die Höheren SS- und Polizeiführer. Himmlers Vertreter in den besetzten Gebieten*, Düsseldorf, 1986, S. 346.

13 Taschenkalender für das Jahr 1939, 11.12.1939, Universitätsarchiv Freiburg: Nachlass Hans Heinrich Eggebrecht: E 16/10.

14 Ebd.

15 Albrecht von Massow, „Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung“, <[http://albrecht-von-massow.de/Startseite\\_files/MUSOZ\\_52\\_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf](http://albrecht-von-massow.de/Startseite_files/MUSOZ_52_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf)>, 28.5.2013.

16 Ebd., ohne Seitenzahl (S. 15).

tizen Eggebrechts wie auch denen seiner Eltern ist die von v. Haken unterstellte Nähe Eggebrechts zum Militarismus, wie ihn Wette hinsichtlich der deutschen Gesellschaft zwischen 1914 und 1945 in mehreren Publikationen belegt hat, deutlich in Frage zu stellen“.<sup>17</sup> Nicht nur wegen seiner fehlerhaften Wiedergabe des Kalendereintrags ist diese Argumentation von Massows falsch. Die „politische Zuverlässigkeit“ ist an der Biografie Eggebrechts deutlich erkennbar. Es ist bereits methodisch abwegig, dies mit Hilfe privater Notizen widerlegen zu wollen. Die Eignung für den Einsatz bei der Feldgendarmerie beruhte nicht auf einer tiefeschürfenden Ergründung innerer Befindlichkeiten der Rekruten, sondern auf offenkundigen Sachverhalten. Wenn von Massow anschließend ohne jeden Beleg mir die Aussage unterstellt, es sei auf „ein Selbstverständnis als Soldat“ zu schließen, so ist dies frei erfunden. Ebenso konstruiert und ohne Nachweis ist von Massows Behauptung, ich hätte Eggebrecht eine Nähe zum Militarismus unterstellt. Richtig ist vielmehr: Der junge Hans Heinrich Eggebrecht besaß eine offensichtliche Nähe zum Nationalsozialismus. Wenn von Massow schließlich in Hinblick auf Eggebrechts Vater Siegfried Eggebrecht von einem „christlich-vaterländischen Militarismus“ spricht, ohne hierfür irgendeine Erläuterung geben zu können, so ist dies angesichts der mehrjährigen Zugehörigkeit Siegfried Eggebrechts zu den Deutschen Christen irreführend. Falsch ist ebenso die Behauptung von Massows, die Mitgliedschaft im NSD-Studentenbund, dem sich Eggebrecht in Hirschberg angeschlossen hatte, sei „offenbar verpflichtend“ gewesen.<sup>18</sup> Hier übergeht von Massow den Stand der Forschung,<sup>19</sup> während sein eigener Beleg nicht nachvollziehbar ist: Von Massow verweist auf „Notizen im Freiburger Universitätsarchiv unter der Archivnummer E 16/36“, ohne nachzuweisen, wer wann welche Notizen angefertigt hat. Tatsächlich bezieht sich von Massow an diesem Punkt auf den Nachlass Eggebrechts; unter der Position 36 finden sich laut Findbuch „Zeugnisse, Schulhefte, Kriegsauszeichnungen, Verträge“ aus dem Zeitraum von 1929–1955. Hierin enthalten ist ein handschriftlicher Lebenslauf Eggebrechts vom 3. August 1947, den er für die Zulassung zur Prüfung für das künstlerische Lehramt an der Oberstufe der „demokratischen Einheitsschule“ anfertigen musste. In diesem Lebenslauf behauptete Eggebrecht, der „Beitritt zum Studentenbund war in Hirschberg verpflichtend“. Auch wenn es möglich ist, dass an einzelnen Hochschulen besonderer Druck auf die jüngeren Studenten ausgeübt wurde, sich dieser NS-Organisation anzuschließen, so ist es jedoch offensichtlich, dass Eggebrecht in seinem Lebenslauf aus der Nachkriegszeit nicht die Wahrheit geschrieben hat.

Hans Heinrich Eggebrecht verblieb bis Ende August 1942 bei der Feldgendarmerie-Abteilung 683 und er diente dabei ausschließlich in der 2. Kompanie.<sup>20</sup> Am 30. August 1942 wechselte Eggebrecht zusammen mit weiteren 16 Kameraden zur 1. Kompanie des Verkehrsregelungs-Bataillons 756.<sup>21</sup> Ursprünglich war beabsichtigt, diese Kompanie als

17 Ebd., ohne Seitenzahl (S. 17).

18 Ebd., ohne Seitenzahl (S. 14).

19 Vgl. Michael Grüttner, *Studenten im Dritten Reich*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995, S. 317.

20 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Feldgendarmerie-Abteilung (mot.) 683 (Bd. 32888); Zugänge und Abgänge für Stab, 1., 2. und 3. Kompanie wurden monatlich gemeldet.

21 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Feldgendarmerie-Abteilung (mot.) 683 (Bd. 32888), September 1942, Abgang Eggebrecht am 30.8.1942 zusammen mit weiteren 16 Angehörigen 2./683; Eingang Eggebrecht in Verkehrsregelungs-Kompanie 756 erst am 9.10.1942 gemeldet; diese Einheit hatte bereits im September 1942 wegen „Verlegung der Kompanie und Änderung des Unterstellungsverhältnisses“ ihre Meldung verspätet vorgelegt: Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Verkehrsregelungs-Bataillon 756/ Verkehrsregelungs-Kompanie 756/Feldgendarmerie-Kompanie 756 (Bd. 31792): 19.9.1942, 9.10.1942.

4. Kompanie in die Feldgendarmerie-Abteilung 683 einzugliedern. Am folgenden Tag wurde die Einheit jedoch zur 18. Armee in Marsch gesetzt, um an der Blockade von Leningrad teilzunehmen.<sup>22</sup> Nachdem die Kompanie an der Front vor Leningrad eingetroffen war, erfolgte die Umbenennung in Feldgendarmerie-Kompanie 756.<sup>23</sup> Bei dieser Feldgendarmerie-Einheit blieb Eggebrecht nur wenige Monate bis zum Februar 1943. Am 31. Januar 1943 stellte Eggebrecht ein Versetzungsgesuch in eine Kampfeinheit, am 20. Februar erhielt er den Versetzungsbefehl und er traf am folgenden Tag bei seiner neuen Einheit, der Panzerjäger-Abteilung 28 ein.<sup>24</sup> Mit dieser Einheit war er beinahe für ein ganzes Jahr bei Leningrad eingesetzt. Im Januar 1944 wurde Eggebrecht erstmals verwundet, als es der Roten Armee gelang, die Blockade von Leningrad endgültig zu durchbrechen. Nach einem Aufenthalt im Lazarett wurde er im Mai 1944 zu einer Infanterie-Einheit, der 7. Kompanie des Jäger-Regiments 49 versetzt. Nach einer weiteren schweren Verwundung am 21. Juli 1944 wurde Eggebrecht dauerhaft ins Lazarett entlassen.

Zu einer eigenen Darstellung dieser Vorgänge gelangt Claudia Maurer Zenck aufgrund einer anderen Quellenauswahl und Bewertung.<sup>25</sup> Sie behauptet zunächst, Eggebrecht sei „Ende Juli 1942“ auf Tropentauglichkeit untersucht worden; „unmittelbar danach“ sei er zur Panzerjäger-Abteilung versetzt worden.<sup>26</sup> Am 5. August sei er mit dieser Abteilung zur Leningrader Front verlegt worden und bei dieser Einheit bis Juli 1944 verblieben.<sup>27</sup> Dass Eggebrecht zu diesem Zeitpunkt in einer Infanterie-Einheit diene, bestreitet Zenck. Die Argumentation Zencks ist an dieser Stelle jedoch unzutreffend. Als einzigen Beleg für die Untersuchung Eggebrechts auf Tropentauglichkeit Ende Juli verweist sie auf einen „Brief“ vom 10. September 1942 aus dem Nachlass Eggebrechts im Freiburger Universitäts-Archiv. Hier findet sich der Eintrag: „Heini ist am 29. Juli ganz plötzlich auf Tropen-Tauglichkeit untersucht“.<sup>28</sup> Jetzt liegt nicht, wie Zenck angibt, ein Brief vor, sondern nur die auszugsweise Abschrift eines Briefes, die von Eggebrechts Vater erstellt wurde. Die Datierung, die darin zu finden ist, steht im klaren Widerspruch zu der Datierung in den Erkennungsmarkenverzeichnissen der Deutschen Dienststelle wie auch dem Kriegstagebuch des Stabsoffiziers der Feldgendarmerie, der diesen Vorgang eindeutig auf Ende August datiert und beschrieben hat.<sup>29</sup> Da Zenck diese Quelle ignoriert, verzichtet sie auch auf eine vergleichende Quellenbewertung. Tatsächlich ist hier mit Sicherheit davon auszugehen, dass Siegfried Eggebrecht,

22 Stabsoffizier der Feldgendarmerie, 1.9.1942: Tätigkeitsbericht als Beilage zu dem Kriegstagebuch für den Monat August 1942, I. Organisation, BArch: RH 20–11/47.

23 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Verkehrsregelungs-Bataillon 756/ Verkehrsregelungs-Kompanie 756/Feldgendarmerie-Kompanie 756 (Bd. 31792), 9.11.1942.

24 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Verkehrsregelungs-Bataillon 756/ Verkehrsregelungs-Kompanie 756/Feldgendarmerie-Kompanie 756 (Bd. 31792), 10.3.1943: Eggebrecht am 21.2.1943 zur Pz. Jg. Abt. 28.; Universitätsarchiv Freiburg: Nachlass Hans Heinrich Eggebrecht, Taschenkalender 1943: 31.1.1943: Versetzungsgesuch, 20.2.1943: Versetzungsbefehl, 21.2.1943: Krasnowdaisch/Frontleitstelle.

25 Claudia Maurer Zenck, „Eggebrechts Militärzeit auf der Krim“, Online-Publikation 2010, <[http://uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch/\\_/zenck\\_eggebrecht.pdf](http://uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch/_/zenck_eggebrecht.pdf)>, 1.1.2013.

26 Zenck, „Eggebrechts Militärzeit“, S. 17.

27 Ebd., S. 18.

28 Briefauszug in Abschrift, 10.9.1942, Universitätsarchiv Freiburg: Nachlass Hans Heinrich Eggebrecht: E 16/11.

29 Stabsoffizier der Feldgendarmerie, 1.9.1942: Tätigkeitsbericht als Beilage zu dem Kriegstagebuch für den Monat August 1942/I. Organisation: „Auf Veranlassung des Höh. Feldg. Offz. b. O.K.H., Oberst de Niem, der am 30.8. eintraf, um die Feldgendarmerie zu überprüfen, wurden die Offz., Uffz. und

der, als er die Abschriften verfasste, beinahe 80 Jahre alt war, sich in der Datierung getäuscht hat. Weitaus folgenreicher ist Zencks Behauptung, Eggebrecht sei anschließend zur Panzerjägerabteilung 28 versetzt worden. Als Beleg führt Zenck die Verleihungsurkunde aus dem Nachlass Eggebrechts für die „Ostmedaille“ an, nach der Eggebrecht diese Auszeichnung am 5. August 1942 verliehen wurde. Auf der Urkunde ist er als Angehöriger der „Panzer-Jäger-Abteilung 28“ ausgewiesen. Auf dieser Basis bestreitet Zenck grundsätzlich die Verlässlichkeit der Aktenbestände der Deutschen Dienststelle:

„[...] woraus man übrigens ersieht, dass das Karteiblatt der Deutschen Dienststelle nicht vollständig ist und man die dort stehenden Zuweisungen im Prinzip nur für den Zeitraum des Nachweises heranziehen kann (und was den Eintrag zum Verkehrsregelungs-Bataillon 756 betrifft, nicht einmal das, denn zur Zeit, da Eggebrecht ihm angeblich angehörte, waren alle Verkehrsregelungsbataillone bereits aufgelöst und der Feldgendarmarie zugeschlagen worden).“<sup>30</sup>

Die gesamte Argumentation Zencks ist fehlerhaft; ihre Einordnung der Verleihungsurkunde ist nicht plausibel. Zenck nimmt an, das Verleihungsdatum auf der Urkunde sei das Datum, an dem die Urkunde tatsächlich überreicht wurde. Da Eggebrecht auf der Urkunde als Angehöriger der Panzerabwehr-Abteilung bezeichnet wird, sei er zu diesem Zeitpunkt auch Angehöriger dieser Einheit gewesen. Angesichts der Modalitäten, unter denen diese Auszeichnung verliehen wurde, ist diese Schlussfolgerung falsch.<sup>31</sup> Die „Ostmedaille“, die für die Teilnehmer der „Winterschlacht im Osten 1941/42“ gestiftet worden war, wurde rund drei Millionen Mal verliehen. Angesichts der hohen Zahl der Empfänger wurde die Verleihung anfangs nur in den Wehrpass der Soldaten eingetragen; dieser Eintrag galt als vorläufiger Besitznachweis. Die Überreichung der eigentlichen Auszeichnung erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt. Als letzter Termin für die Aushändigung der „Ostmedaille“ war der 15. Oktober 1944 festgelegt worden. Es ist daher wenig überraschend, dass zahlreiche Unstimmigkeiten auftraten. In den Personalunterlagen der Deutschen Dienststelle lassen sich daher geradezu beliebig viele Fälle nachweisen, in denen die „Ostmedaille“ zwar verliehen, die eigentliche Urkunde jedoch mit erheblicher Verspätung ausgehändigt werden konnte, wenn die Ausgezeichneten bereits in anderen Einheiten dienten. Es ist offenkundig, dass genau dies bei Eggebrecht geschehen ist. Die zusätzliche Behauptung Zencks, alle Verkehrsregelungs-Bataillone seien zu diesem Zeitpunkt ohnehin aufgelöst worden, ist falsch und ohne die nötigen Quellenkenntnisse formuliert. Zenck stützt ihre Behauptung lediglich auf eine juristische Dissertation über die Vorläufer der Bundeswehr-Feldjäger.<sup>32</sup> Hier findet sich diese pauschale Angabe.<sup>33</sup> Für das Verkehrsregelungs-Bataillon 756, in das Eggebrecht

Mansch. der 1./Verk. Rgl. Btl. 756 und der Feldg. Abt. (mot.) auf Tropendienstauglichkeit untersucht“, BArch: RH 20–11/447.

30 Zenck, *Militärzeit*, S. 18.

31 Vgl. Jörg Nimmergut, *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 4: *Württemberg II-Deutsches Reich*, München 2001, S. 2232–2235.

32 Peter Schütz, *Vorläufer der Bundeswehr-Feldjäger – Ein Beitrag zur preußisch-deutschen Wehrrechtsgeschichte*, (*Schriften zur Rechtsgeschichte*, H. 122), Berlin 2005.

33 Ebd., S. 583; Zenck verweist auf diese Stelle, die sich nur in der „Zusammenfassung“ der Arbeit ohne weiteren Beleg findet, während im Haupttext S. 548 nur vom Jahr 1942 die Rede ist, was mit dem Verweis auf das Standardwerk von Gregor Tessin belegt wird. Tatsächlich hat Tessin nur davon gesprochen, die Einheiten seien „1942 aufgelöst und in Feldgendarmarie-Abteilungen umgegliedert“ worden: Gregor Tessin, *Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939–1945*, Osnabrück 1977, S. 294.

versetzt wurde, bevor es zu einer Feldgendarmarie-Einheit umgewidmet wurde, trifft dies jedoch nachweislich nicht zu.<sup>34</sup> Die entsprechenden Quellen werden von Zenck nicht zur Kenntnis genommen. Auf dieser Grundlage bestreitet Zenck daher die Verlässlichkeit der Unterlagen der Deutschen Dienststelle und wirft mir zugleich vor, mich einseitig darauf verlassen zu haben: „Von Haken zieht in seinem Vortrag ‚Holocaust und Musikwissenschaft‘ dieses Karteiblatt („Akte“) heran, um Eggebrechts militärischen Werdegang zu dokumentieren“.

Das „Karteiblatt“, an anderer Stelle spricht Zenck unzutreffend von einem „Auszug aus dem Melderegister“, ist die amtliche Mitteilung der Deutschen Dienststelle über die Meldungen, die über Eggebrecht vorliegen.<sup>35</sup> Wenn Zenck dabei mir das Zitat „Akte“ unterstellt, so ist dies jedoch falsch. In meinem Vortrag habe ich von den „Akten“ gesprochen und damit auch nicht irgendeine Mitteilung der Deutschen Dienststelle bezeichnet, sondern die umfangreichen Unterlagen in der Deutschen Dienststelle zu Eggebrechts militärischer Laufbahn.

Auch die weiteren Details, die Zenck anführt, sind nicht zutreffend: Ihre Annahme, Eggebrecht sei am 5. August 1942 mit der Panzerjäger-Abteilung 28 „zur Front bei Wolchow“ versetzt worden, steht im Widerspruch zu den erhaltenen Unterlagen der 28. Jägerdivision, zu der diese Einheit gehörte. Um dies zu überprüfen, wäre nicht einmal ein Quellenstudium nötig gewesen, Auskunft darüber gibt bereits die Einleitung zum Findbuch des Bundesarchivs zu den Divisionsunterlagen.<sup>36</sup> Zudem verwechselt Zenck die Stadt Wolchow mit dem gleichnamigen Fluss. Die Akten der Deutschen Dienststelle, die eine spätere Versetzung Eggebrechts zu dieser Einheit belegen, werden durch Zenck nicht herangezogen, ebenso die privaten Aufzeichnungen Eggebrechts, welche den Vorgang bestätigen, die ansonsten im Zentrum ihrer Ausführungen stehen. Für ihre Behauptung, Eggebrecht sei bis Juli 1944 bei der Panzerjäger-Abteilung 28 verblieben, bis er schließlich schwer verwundet wurde, nennt Zenck keine Quellen oder weitere Belege. Obwohl sie die Mitteilung der Deutschen Dienststelle abdruckt, behauptet sie etwas offensichtlich Falsches, ohne dies begründen zu können.<sup>37</sup>

Die Zugehörigkeit Hans Heinrich Eggebrechts zur 2. Kompanie der Feldgendarmarie-Abteilung 683 ist durch die Unterlagen der Deutschen Dienststelle gesichert. Als das Bayerische Landeskriminalamt die Ermittlungen gegen Angehörige dieser Einheit wegen NS-Gewaltverbrechen aufnahm, wurden die Erkennungsmarkenverzeichnisse herangezogen

34 Stabsoffizier der Feldgendarmarie, 14.7.1942: „Am 5.6. befiehlt O.K.H./Gen. Qu./Höh. Feldg. Offz. im Zuge der Auflösung des Verk. Rgl. Bt. 756 die Übernahme der 1./756 unter Beibehalt bisheriger Bezeichnung als 4. Kompanie der Feldgend. Abt. (mot.) 683. Die Angliederung wird verzögert durch Antrag Ia, die Auflösung des Verk. Rgl. Btl. bis zum Abschluß der Kämpfe auszusetzen“; Stabsoffizier der Feldgendarmarie, 14.8.1942: „Auflösung des Verk. Rgl. Btl. 756 und damit die befohlene Angliederung der 1./756 als 4. Kompanie zur Feldgend. Abt. (mot.) 683 wird durch entstandene Ausfälle an Kfz. im Einsatz bei Sewastopol weiter verzögert“; Stabsoffizier der Feldgendarmarie, 1.9.1942: „Gemäß Befehl O.K.H./Gen. Qu./Höh. Feldg. Offz. vom 29.8.42 wird die 1./Verk. Rgl. Btl. 756 nicht als 4. Komp. der Feldgend. Abt. (mot.) 683 angegliedert, sondern dem A.O.K. 18 zugeführt“, BArch: RH 20–11/447.

35 Zencks „Karteiblatt/Auszug aus dem Melderegister“ ist ein Schreiben der Deutschen Dienststelle an Friedrich Geiger vom 25.01.2010, Zenck, „Militärzeit“, S. 18.

36 Vgl. Findbuch 28. Infanterie-Division/28. Jägerdivision: „Einsatz und Unterstellung: (...) Im September 1942 wurde sie an den Wolchow verlegt“, BArch: RH 26–28.

37 Zenck, „Militärzeit“, S. 18.



und Eggebrecht als Angehöriger der 2. Kompanie identifiziert.<sup>38</sup> In den Vernehmungen versuchten die Ermittlungsbeamten in der Regel meist vergeblich, Auskunft über die genaue Zusammensetzung der Züge zu erhalten. Die Mehrzahl der vernommenen Angehörigen der Feldgendarmarie-Abteilung gab an, sich nicht mehr an die Namen ihrer Kameraden und Vorgesetzten erinnern zu können. Angesichts der personellen Zusammensetzung der Feldgendarmarie-Abteilung waren diese Aussagen offensichtlich unglaubwürdig. Im Vergleich zu den regulären Kampfseinheiten war die Fluktuation des Personals bei der Feldgendarmarie sehr gering. Die ehemaligen Feldgendarmen, die Erinnerungslücken vorgaben, wollten damit vermeiden, weitere Belastungszeugen zu nennen. Eggebrecht wurde schließlich doch in einer Vernehmung als Angehöriger des 3. Zuges der 2. Kompanie benannt.<sup>39</sup> Der Zeuge war ein Feldgendarm, der vom März 1941 bis Mai 1942 in der 2. Kompanie der Feldgendarmarie-Abteilung 683 gedient hatte.<sup>40</sup> Während des Einsatzes auf der Krim war er nach eigener Aussage ausschließlich in Simferopol stationiert.<sup>41</sup> Zum Ende der Vernehmung wurde er mit einer Namensliste der Angehörigen der 2. Kompanie konfrontiert; die verwendete Namensliste ist dabei nicht mehr bekannt, es waren aller Wahrscheinlichkeit nach jedoch mehr als 100 Personen darauf verzeichnet. Im Protokoll wurde festgehalten: „Nachdem mir die Namensliste der Angehörigen der 2./FGA 683 vorgelesen wurde, kann ich noch folgende Feldgendarmen benennen, die möglicherweise bei mir im 3. Zug waren.“<sup>42</sup> An erster Stelle nannte der Zeuge seinen Zugführer Wöhlert und an zweiter Stelle: „Eggebrecht, Heiner, wurde mit mir Unteroffizier in Simferopol, mußte aus der thüringer Gegend gestammt haben, sein Vater war dort Pfarrer“<sup>43</sup>. Anschließend noch weitere 19 Namen, diese nun in alphabetischer Reihenfolge. Zu jeder Person nannte der Zeuge den Dienstgrad, in den meisten Fällen auch den Vornamen und die landsmannschaftliche Herkunft. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass hier wie in anderen Fällen auch selbstverständlich kein wörtliches Protokoll vorliegt. Ein Protokoll in diesen Verfahren war eine Zusammenfassung, erstellt von den Vernehmenden.<sup>44</sup>

Friedrich Geiger hat mehrfach bezweifelt, dass aufgrund dieser Quellenlage Eggebrecht als Angehöriger des 3. Zuges der 2. Kompanie der Feldgendarmarie-Abteilung 683 zu identifizieren ist. In der *FAZ* hat Geiger wegen der Auswertung dieser Vernehmung meinen „Umgang mit den Quellen“ als „gelegentlich problematisch“ bezeichnet.<sup>45</sup> Explizit wurde mir vorgeworfen, ich hätte bei meinem Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2009 in Tübingen den „Kontext dieser Aussage“ nicht zitiert, damit gemeint war der Halbsatz „noch folgende Feldgendarmen benennen, die möglicherweise bei mir mit im 3. Zug waren“. Daraus möchte Geiger schließen, dass Eggebrecht „folglich keineswegs ‚gesichert‘ als Angehöriger des 3. Zuges zu identifizieren“ sei, „sondern nur

38 Festgehalten auf der Zentralkarteikarte Eggebrechts der Deutschen Dienststelle: „3.4.63/Anfrage Bayerisches Landeskriminalamt München vom 22.2.63–III a/SK-K5563 Nr. 447/SO Ro-: Fotokopien der Listen 2./Feldgendarmarie Abteilung 683 und der Z-Kartei übersandt“.

39 Vernehmung Heinrich Wieschus, 6.10.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften: 21767/5.

40 Deutsche Dienststelle: Erkennungsmarkenverzeichnisse: Feldgendarmarie-Abteilung (mot.) 683 (Bd. 32888), 2. Kompanie, 20.3.1941, 20.5.1942.

41 Vernehmung Heinrich Wieschus, ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Vgl. zu den Vernehmungsprotokollen in NSG-Verfahren Christoph Dieckmann, *Deutsche Besatzungspolitik in Litauen 1941–1944*, Göttingen 2011, S. 39 f.

45 Friedrich Geiger, „Nationalsozialismus und Musikwissenschaft. Im langen Schatten der deutschen Musik“, *FAZ*, 22.12.2009.



„möglicherweise“<sup>46</sup>. In einer zweiten Publikation hat Geiger diese Position wiederholt und hinzugefügt: „Dies mag auch der Grund dafür gewesen sein, dass die Staatsanwaltschaft München Eggebrecht nicht in die umfangliche Namensliste ehemaliger Angehöriger der FGA 683 aufnahm, die für die Ermittlungen erstellt wurde“.<sup>47</sup> Zunächst ist Geigers Behauptung in der *FAZ*, ich hätte unvollständig zitiert, falsch. Das angeführte Dokument habe ich bei meinem Vortrag in Tübingen per Powerpoint präsentiert und den Text vollständig vorgetragen.<sup>48</sup> Geigers Unterstellung ist verleumderisch, falls er die Veranstaltung in Tübingen tatsächlich besucht haben sollte, diffamierend, wenn seine Kenntnisse meines Vortrags auf bloßem Hörensagen oder einem unvollständigen Manuskript beruhen sollten.<sup>49</sup> Die Argumentation, weil der Zeuge am Beginn seiner Auflistung „möglicherweise“ gesagt hat, müsse daraus direkt geschlossen werden, Eggebrecht sei nur „möglicherweise“ im 3. Zug gewesen, ist irreführend. Diese wortwörtliche Lesart verfehlt die Bedeutung des Protokolls. Eggebrechts Kamerad hat seinen Namen an hervorgehobener Stelle, direkt nach dem Kommandeur des Zuges genannt. Alle Details, die zu Eggebrecht erwähnt werden, sind richtig: der Rufname, die Beförderungen in Simferopol, der Wohnort und der Beruf des Vaters. Auch das Datum der Beförderung in Simferopol, das der Zeuge am Beginn der Vernehmung nennt, ist richtig. Auch wenn dieser Zeuge bei der Auflistung seiner Kameraden sich nicht in allen Punkten absolut sicher sein konnte, Eggebrecht konnte er dennoch sicher identifizieren. Die Schlussfolgerung Geigers, wegen der vermeintlichen Unsicherheit habe die Staatsanwaltschaft München Eggebrecht nicht in die von ihm erwähnte Namensliste aufgenommen, ist offenkundig falsch. Geiger datiert diese Namensliste richtig auf den 1. Juli 1964.<sup>50</sup> Die Vernehmung fand jedoch, wie Geiger ebenso richtig feststellt, erst am 6. Oktober 1964 statt.<sup>51</sup> Die Auswertung dieser Vernehmung kann daher die Zusammenstellung der Namensliste, die drei Monate früher entstanden war, nicht beeinflusst haben. Schließlich ist noch hinzuzufügen, dass weitere Indizien vorliegen, die Eggebrechts Zugehörigkeit zum 3. Zug stützen. Die Angaben, die der Kamerad Eggebrechts über seinen Marschweg und die Stationierung auf der Krim gemacht hat, stimmen in den Grundzügen mit dem überein, was sich aus den privaten Aufzeichnungen von Eggebrechts Vater rekonstruieren lässt.<sup>52</sup> Auch die Taschenkalender Eggebrechts enthalten Hinweise auf seine Zugehörigkeit zu diesem Zug der Feldgendarmerie: am 22. Januar 1940 notierte Eggebrecht eine „Singstunde mit dem III. Zug“<sup>53</sup>. Im Januar und Februar 1943, während Eggebrecht seine Versetzung von der Feldgendarmerie zu einer Kampf Einheit beantragt, korrespondierte er

46 Ebd.

47 Friedrich Geiger, „Quellenkritische Anmerkungen zum ‚Fall Eggebrecht‘“, Online-Publikation Hamburg 2010 <[http://uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch/\\_geiger\\_eggebrecht.pdf](http://uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch/_geiger_eggebrecht.pdf)>, S. 10 f., 1.1.2013.

48 In der schriftlichen Fassung wurde der Auszug aus dem Vernehmungsprotokoll im Anhang veröffentlicht: Boris von Haken, „Holocaust und Musikwissenschaft: Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *AfMw*, 67 (2010), S. 157.

49 Die Alternative Diffamierung oder Verleumdung gilt ebenso für die gleichlautenden Vorwürfe von Massows, der von einem „unvollständig zitierten“ Vernehmungsprotokoll spricht. Vgl. von Massow, „Gehversuche“, ohne Seitenzahl (S. 7).

50 Geiger, „Anmerkungen“, S. 11.

51 Ebd., S. 10.

52 Zenck, „Eggebrechts Militärzeit“, S. 9, n. 23, S. 14, n. 58.

53 Taschenkalender für das Jahr 1940, 22.1.1940, Universitätsarchiv Freiburg: Nachlass Hans Heinrich Eggebrecht: E 16/12.

mit einem ehemaligen Angehörigen des 3. Zuges, mit dem zusammen er in Simferopol zum Unteroffizier befördert worden war.<sup>54</sup>

Nachdem die Wehrmacht Simferopol, die Hauptstadt der Krim, kampflos einnehmen konnte, wurden die 1. und 2. Kompanie der Feldgendarmerie-Abteilung 683 dort stationiert.<sup>55</sup> Zusammen mit dem Abteilungsstab waren im Winter 1941/42 rund 150 Mann der Feldgendarmerie-Abteilung 683 in Simferopol untergebracht und standen dort weiterhin unter dem Befehl des Abteilungskommandeurs Maximilian Maier. Die 3. Kompanie, zu der nur 55 Mann gehörten, wurde dem Korück 553 unterstellt und außerhalb von Simferopol auf drei verschiedene Standorte, Jewpatoria, Dshankoj und Feodosia, verteilt.<sup>56</sup>

Die Behauptung Maximilian Maiers in seiner Vernehmung durch die Beamten des Bayerischen Landeskriminalamtes, alle drei Kompanien und damit sämtliche Feldgendarmen seien auf der Krim verteilt und seiner Befehlsgewalt entzogen worden, war eine leicht zu durchschauende Schutzbehauptung des Hauptverdächtigen.<sup>57</sup> Diese Aussage stand im eindeutigen Widerspruch zu Befehlen, die Maier eigenhändig unterschrieben hatte, wie auch den Aussagen seiner Untergebenen.<sup>58</sup> Trotzdem übernimmt Geiger diese Behauptung Maiers, ohne einen weiteren Beleg vorlegen zu können.<sup>59</sup> Des Weiteren führt Geiger aus, die Unterstellung der einzelnen Züge der FGA 683 unter bestimmte Kommandanturen habe „stark fluktuiert“, ohne dies jedoch durch eine Quelle zu belegen.<sup>60</sup> Die Darstellung der Unterstellungsverhältnisse in den erhaltenen Akten der Abteilung Ordnungsdienste des Korück 553 wird von Geiger ignoriert. Falsch ist zudem Geigers Darstellung der Befehlskette. Hierzu verweist Geiger auf das Kriegstagebuch des Stabsoffiziers der Feldgendarmerie Major Erxleben und schreibt, Erxleben „habe am 6. Dezember elf Feldgendarmen aus dem 1. Zug der 2. Kompanie zur ‚Judenaktion kommandiert‘“.<sup>61</sup> Dies ist eine falsche Lesart der Quelle. Aus dem Kriegstagebuch des Stabsoffiziers geht lediglich hervor, dass Feldgendarmen abkommandiert wurden, jedoch nicht, wer diesen Befehl erteilt hat, wie Geiger annimmt.<sup>62</sup> Zudem ignoriert Geiger eine zweite, spätere Vernehmung Maiers, in der er sich genau zu diesem Sachverhalt geäußert hat: „Als die grosse Judenaktion in Simferopol stattfand, befand sich Major Erxleben nicht mehr dort. Ich war damals Kommandeur der FGA und zugleich Stabsoffizier der FGA.“<sup>63</sup> Auch eine dritte Vernehmung Maiers, in der dieser seine ursprünglichen Aussagen über die Beteiligung der Feldgendarmen am Massaker bei Simfe-

54 Taschenkalender für das Jahr 1943, 16.1.1943 „Brief von Harry Kühn“, 9.2.1943 „Briefe: Harry Kühn/ (. . .)“, Universitätsarchiv Freiburg: Nachlass Hans Heinrich Eggebrecht: E 16/13.

55 Feldgendarmerie-Abteilung 683 an 1, 2. und 3. Kompanie, 26.11.1941: „Betr. Unterkünfte und Verwendung der Kompanien“, BArch: RH 23/70.

56 Korück 553 an FGA 683 u. a., 23.11.1941, „Betr. Verwendung der Feldgendarmerie“, BArch: RH 23/70; FGA 683 an 1, 2. und 3. Kompanie, 26.11.1941: „Betr. Unterkünfte und Verwendung der Kompanien“, BArch: RH 23/70.

57 Vernehmung Maximilian Maier, 23.11.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften: 21767/5.

58 Vgl. Boris von Haken, „How Do We Know What We Know About Hans Heinrich Eggebrecht?“ in: *German Studies Review*, 35.2 (2012), S. 299–309.

59 Geiger, „Anmerkungen“, S. 5, 10.

60 Ebd., S. 5.

61 Ebd., S. 8; Geiger zitiert das Kriegstagebuch des Stabsoffiziers nicht nach dem Original des Bundesmilitärarchivs, sondern nach einer Teilabschrift in den Ermittlungsakten der Staatsanwaltschaft München I.

62 Stabsoffizier der Feldgendarmerie: Tätigkeitsbericht als Beilage zum Kriegstagebuch vom 1.-31.12.41, 2.1.1942, BArch: RH 20–11/417.

63 Vernehmung Maximilian Maier, 29.10.1965, Staatsarchiv Hamburg: 213–12/0242/001.

ropol relativieren musste, wird von Geiger übergangen.<sup>64</sup> Auch gibt Geiger durchgehend falsche, d.h. zu hohe Stärkezahlen der Feldgendarmen an. Als Gesamtstärke der Abteilung beim Einmarsch auf die Krim nennt Geiger 359.<sup>65</sup> Dafür zieht Geiger eine Stärkemeldung vom Juni 1942 heran und unterstellt fälschlich, dass diese Zahl auch für den Dezember 1941 zutreffend sei.<sup>66</sup> Die exakten Angaben nach den Erkennungsmarkenverzeichnissen der Deutschen Dienststelle übergeht Geiger. Falsch ist auch Geigers Behauptung, die gesamte 2. Kompanie habe zum Zeitpunkt des Massakers bei Simferopol „ca. 100“ Mann umfasst, wofür er jedoch keinerlei Beleg angibt.<sup>67</sup> Die Zahl ist für beide eingesetzten Kompanien geringer, denn es wurde bereits vor Beginn der Massentötungen jeweils ein Zug – aus beiden Kompanien der 2. – in die Stadt Zjurupynsk im Bezirk Cherson am östlichen Dnepr-Ufer geschickt, wo der Nachschub der 11. Armee umgeschlagen wurde.<sup>68</sup> Dieser Ort lag mehr als 240 km von Simferopol entfernt; die dort stationierten Feldgendarmen standen nicht zur Verfügung. Eggebrecht gehörte nicht zu dieser Gruppe, sondern er blieb mit seinem Zug in Simferopol. Die 2. Kompanie hatte zudem das Wachkommando für den Oberbefehlshaber der 11. Armee und seines Stabes zu stellen.<sup>69</sup> Dieses Kommando war bereits vor Kriegsbeginn in Rumänien aufgestellt worden, auf der Krim waren die Angehörigen an den beiden Standorten des Oberkommandos der 11. Armee stationiert: in dem Dorf Sarabus, in der Nähe des Flughafens von Simferopol und im Schloss von Jalta. Eine gesicherte Stärkemeldung für die in Simferopol verbliebenen Feldgendarmen datiert auf den 25. November 1941, also rund drei Wochen vor Beginn des Massakers. Zu diesem Zeitpunkt standen von der 1. Kompanie 3 Offiziere mit 64 Mann zur Verfügung, von der 2. Kompanie 3 Offiziere und 65 Mann.<sup>70</sup> Eggebrecht war einer dieser 65 Männer der 2. Kompanie.

Zur Ermordung der Juden bei Simferopol wurden die beiden Kompanien der Feldgendarmen-Abteilung vollständig mobilisiert. Die Feldgendarmen wurden in den Tagen vor den Erschießungen eingesetzt, um die Gebäude in der Stadt Simferopol, welche als Sammelplätze bestimmt waren, zu bewachen. Die Exekutionen an einem Panzergraben außerhalb der Stadt begannen am 9. Dezember 1941, wurden vermutlich wegen schlechter Wetterbedingungen am folgenden Tag ausgesetzt und vom 11. bis 13. Dezember fortgesetzt. Hier bildeten die Feldgendarmen das Spalier, durch das die Opfer vor der Erschießung getrieben wurden. Friedrich Geiger bestreitet den Einsatz der verfügbaren Feldgendarmen mit zwei Argumenten: „Man darf annehmen, dass eine Abordnung zweier kompletter Kompanien

64 Vernehmung Maximilian Maier, 9.10.1973: „Mir ist allerdings bekannt, daß Angehörige der FGA als Absperrposten bei Judenerschießungen abgestellt waren. Ich will damit aber nicht ausschließen, daß einzelne Züge der FGA auch zu Judenerschießungen herangezogen wurden“, Staatsarchiv Nürnberg: Staatsanwaltschaften Nürnberg-Fürth 2004–01/443.

65 Geiger, „Anmerkungen“, S. 5.

66 Ebd., S. 4.

67 Ebd., S. 9.

68 Stabsoffizier der Feldgendarmen, Tätigkeitsbericht als Beilage zum Kriegstagebuch vom 1.–31.12.41, 2.1.1942: 7.12.1941, 1./683: „1 Zug in Aleschki eingetroffen“, 9. Dezember 1941: „1 Zug 2./683 von Simferopol nach Aleschki zur Verkehrsregelung“, BArch: RH 20–11/417; (die Wehrmacht verwendete durchgängig den älteren Stadtnamen „Aleschki“).

69 Vernehmung Richard von Werder (Chefadjutant in der Führungsgruppe der 11. Armee), 30.10.1964, Landesarchiv Baden-Württemberg (Staatsarchiv Ludwigsburg): EL 317: Bü 740.

70 FGA 683 an Korück, 25.11.1941, „Betr. Besonderen Einsatz der Feldgendarmen am 26. u. 27.11.41“, BArch: RH 23/70; der „besondere Einsatz“ waren zwei Razzien in Simferopol, Stabssoffizier der Feldgendarmen: Tätigkeitsberichte als Beilage zum Kriegstagebuch vom 1.11.–30.11.41, 2.12.1941, BArch: RH 20–11/417.

nicht nur in den Zeugenaussagen, sondern auch in dem offiziellen Tätigkeitsbericht erwähnt worden wäre“<sup>71</sup>. Die Annahme, die Beteiligung an einer Massenexekution hätte Eingang in das Kriegstagebuch der Feldgendarmarie finden müssen, ist jedoch prima facie unplausibel. Nur in sehr wenigen Fällen finden sich bei vergleichbaren Massentötungen explizite Erwähnungen in der militärischen Berichterstattung. Für die Feldgendarmarie-Abteilung ist zudem festzustellen, dass auch der Einsatz der 1. Kompanie bei der Ermordung der Patienten der psychiatrischen Klinik von Simferopol mittels „Gaswagen“, der zweite große Massenmord in Simferopol mit Beteiligung der Feldgendarmarie-Abteilung 683, ebenfalls in keinem Bericht der Wehrmacht festgehalten wurde; auch hierfür liegen als einzige Belege nur Zeugenaussagen vor.<sup>72</sup> Die Behauptung, der Einsatz der 1. und 2. Kompanie der Feldgendarmarie-Abteilung werde in den Zeugenaussagen nicht erwähnt, beruht auf einer ungenügenden Auswertung dieser Quellen. Geiger zitiert für seine Argumentation elf Aussagen von ehemaligen Angehörigen der FGA 683, davon jedoch nur eine nach dem Vernehmungsprotokoll, für die zehn anderen Aussagen verwendet er nicht die Protokolle, sondern das „Tatortverzeichnis“ der Ermittler.<sup>73</sup> Dieses Verzeichnis bezeichnet Geiger als „synoptische Zusammenfassung der Zeugenaussagen“, was offenkundig irreführend ist.<sup>74</sup> Das „Tatortverzeichnis“ listet lediglich die Tatorte auf und ist daher völlig ungeeignet, um die Beteiligung der Kompanien und Züge zu rekonstruieren. Die Zusammenfassung der Zeugenaussagen, die zu diesem Verfahren von den vernehmenden Beamten des Bayerischen Landeskriminalamtes erstellt wurde, ist daher auch weitaus umfangreicher als das „Tatortverzeichnis“; Geiger nimmt dieses Dokument jedoch nicht zur Kenntnis.<sup>75</sup> Dass dieses Vorgehen unzureichend ist, zeigt eine Zeugenaussage, die Geiger aufgrund des „Tatortverzeichnisses“ ausgewertet hat. Geiger verweist auf die Aussage des Feldgendarmen Matthiesen, der im 3. Zug der 1. Kompanie diente: „Ein anderer Angehöriger der ersten Kompanie erinnerte sich hingegen, sein Kommando habe ‚etwa Zugstärke‘ gehabt, das wären dann um die 30 Mann.“<sup>76</sup> Tatsächlich hat dieser Zeuge umfangreicher und detaillierter ausgesagt. Der Feldgendarm berichtete, wie er „in der Nähe von Panzergräben einen Tag lang Absperrungen leisten“ musste; hierfür war er mit seinem Zug eingesetzt. Matthiesen hat jedoch auch erklärt: „Einmal wurden in Simferopol bei einer größeren Aktion in der Stadt Juden und Zigeuner zusammengeholt. Es war uns nicht bekannt, was mit den Leuten geschehen sollte. Bei diesem Einsatz war die ganze Kompanie dabei.“ Diesen Teil der Aussage berücksichtigt Geiger nicht, obwohl genau diese Sätze im Vernehmungsprotokoll besonders hervorgehoben wurden. Der Inhalt dieser einen Aussage ist also der, dass die gesamte 1. Kompanie eingesetzt

71 Geiger, „Anmerkungen“, S. 10.

72 Nach der Auswertung des Bayerischen Landeskriminalamtes sagten zehn Angehöriger der FGA 683 dazu aus, Bayerisches Landeskriminalamt: Ermittlungsverfahren der Staatsanwaltschaft München I: 112 Js 3/62: Beiakte: Simferopol: Gaswagen-Räumung einer Irrenanstalt/Krüppelanstalträumung-Absperrung; eine Erwähnung zusammen mit der Massenexekution im Dezember ohne Angabe der beteiligten Einheiten im Kriegstagebuch der Quartiermeisterabteilung des AOK 11: Bericht für die Zeit vom 1.3. bis 31.3.1942, 31.3.1942, BArch: RH 20–11/415; nach der Aussage des deutschen Stadtkommandanten von Simferopol in sowjetischer Kriegsgefangenschaft ging die Initiative zu dieser Aktion vom AOK 11 aus, Vernehmung Georg Krimmel durch sowjetisches Innenministerium, 10.8.1946, BArch: B 162/1181.

73 Geiger, „Anmerkungen“, S. 9, n. 37–45.

74 Ebd., S. 9, n. 37.

75 Bayerisches Landeskriminalamt: Ermittlungsverfahren der Staatsanwaltschaft München I: 112 Js 3/62: Beiakte.

76 Geiger, „Anmerkungen“, S. 9.

war, um die Opfer in der Stadt zusammenzutreiben und anschließend der erste Zug der 1. Kompanie die Absperrung an der Exekutionsstätte vorgenommen hat. Dass auch der andere in Simferopol anwesende Zug der 1. Kompanie an der Exekutionsstätte eingesetzt wurde, berichtete ein Angehöriger dieses Zuges Feldgendarmen, auf dessen Vernehmung Geiger ebenfalls anhand des Tatortverzeichnisses verweist, ohne jedoch die notwendigen Schlussfolgerungen zu ziehen.<sup>77</sup>

Ein direkter Quellenbezug ist in Geigers Ausführungen ohnehin nicht gegeben. So schreibt Geiger zwar: „Die Protokolle von Vernehmungen Dutzender ehemaliger Angehöriger der FGA 683, die im Zuge dieser Ermittlungen angefertigt und für diesen Text im Staatsarchiv München eingesehen wurden, sind wegen der häufig detaillierten Schilderungen sehr ergiebig.“<sup>78</sup> Tatsächlich wurden nach der Zählung der Ermittler insgesamt 222 Vernehmungen durchgeführt.<sup>79</sup> Entscheidend ist jedoch, dass Geiger die Protokolle gar nicht auswertet, sondern sich mit der Auswertung einer Auswertung begnügt. Ebenso unzureichend ist Geigers Vorgehen, wenn er auf die seiner Ansicht nach parallele Aktenüberlieferung im Bundesarchiv Ludwigsburg verweist. Geiger erwähnt die 13 Aktenbände im Staatsarchiv München und schreibt hierzu: „Diese Ermittlungsakten befinden sich in Kopie auch im Bundesarchiv Ludwigsburg (BArch: B 162/966). Für freundliche Hilfe danke ich Dr. Monika Franz vom Staatsarchiv München und Dr. Tobias Herrmann vom Bundesarchiv, Außenstelle Ludwigsburg.“<sup>80</sup> Es wäre tatsächlich sehr erstaunlich, wenn 13 Aktenbände aus München in einem einzigen Aktenband des Bundesarchivs Platz gefunden hätten. Tatsächlich finden sich jedoch auf der von Geiger genannten Signatur im Bundesarchiv nicht die Ermittlungsakten gegen die Feldgendarmarie-Abteilung 683, sondern lediglich der Band 8 des Ermittlungsverfahrens gegen „Walter Bierkamp und andere wegen Mordes“. Dieses Verfahren gegen den Einsatzgruppenstab der Einsatzgruppe D wurde von der Staatsanwaltschaft München I unter dem Aktenzeichen 22 Js 201/61 und von der Zentralen Stelle in Ludwigsburg unter dem Aktenzeichen 213 AR 1897/66 geführt. Hier liegt eindeutig ein anderes Verfahren vor, was selbst bei oberflächlicher Betrachtung dieser Akte sofort erkennbar gewesen wäre, aus der Geiger an anderer Stelle seines Textes zudem zitiert.<sup>81</sup> Falsch ist weiterhin die Behauptung Geigers, die „Ermittlungsakten“ aus München befänden sich in Kopie im Bundesarchiv Ludwigsburg. Tatsächlich wurden nur die Vernehmungsprotokolle zwischen dem ermittelnden Bayerischen Landeskriminalamt und den beteiligten Staatsanwaltschaften, der Staatsanwaltschaft München I und der Zentralen Stelle in Ludwigsburg, ausgetauscht, die darauf beruhenden Ermittlungsakten sind jedoch verschieden, wie an Umfang und Laufzeit der vorhandenen Akten leicht erkennbar ist.<sup>82</sup>

Nur ein einziges Vernehmungsprotokoll verwendet Geiger an diesem Punkt seiner Darstellung mit dem tatsächlichen Wortlaut.<sup>83</sup> Es ist dies die Vernehmung des Feldgendarmen Harry Kühn aus dem 3. Zug der 2. Kompanie, der von der Teilnahme seines Zuges an der Massensexekution berichtet hat. In Auszügen wurde dieses Protokoll von mir in der *ZEIT*

77 Vernehmung Gustav Wälzer, 22.1.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften: 21767/2; Geiger, „Anmerkungen“, S. 9.

78 Geiger, „Anmerkungen“, S. 6.

79 Bayerisches Landeskriminalamt an Staatsanwaltschaft München I, 19.11.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften: 21767/5.

80 Geiger, „Anmerkungen“, S. 6, n. 28.

81 Ebd., S. 5, n. 17.

82 Vgl. für die Signaturen: von Haken, „How Do We Know“, S. 307, n. 4.

83 Geiger, „Anmerkungen“, S. 9.

zitiert.<sup>84</sup> Geigers Einschätzung lautet: „So konnte sich ein Zeuge ‚nicht festlegen, ob szt. die gesamte 2. Kp. oder auch nur unser Zug eingesetzt war‘. Somit schwankt diese Angabe zwischen ca. 100 und ca. 30 Mann, was ihre Verlässlichkeit stark begrenzt.“<sup>85</sup> Jetzt ist die Zahl von 100 Feldgendarmen, für die Geiger keinen Beleg nennen kann, ohnehin zu hoch angesetzt, ausschlaggebend ist jedoch, dass die Fixierung auf die Zahlenangaben den Kern dieser Aussage verfehlt. Der Bericht des Feldgendarmen, den Geiger an anderer Stelle zitiert, lautet: „Soweit mir in Erinnerung ist, erfuhren wir eines Spätabends, möglicherweise vom Kompaniechef. Hptm. Siedel, oder auch vom Zugführer, Sfw. Wöhlert, daß wir am nächsten Morgen in der Frühe auf LKW's zu einer Absperraktion verladen werden würden. Soweit mir erinnerlich, wurde damals der Grund für unseren Absperrereinsatz nicht bekannt. Ich kann mich auch nicht festlegen, ob szt. die gesamte Kp. oder auch nur unser Zug eingesetzt wurde.“<sup>86</sup> Die Unsicherheit in dieser Aussage bezieht sich nicht direkt auf die Zahl der eingesetzten Feldgendarmen, sondern auf den Befehlsweg, da der Zeuge nicht mehr wusste, ob es der Kompaniechef oder der Zugführer war, der den Einsatzbefehl erteilt hatte. Daraus ergab sich, dass sich dieser Zeuge nicht sicher war, ob die gesamte Kompanie oder nur sein Zug eingesetzt wurde. Geigers Schlussfolgerung ist daher irreführend. Der sichere Teil dieser Aussage ist, dass der Zeuge mit seinem Zug zum Absperrereinsatz befohlen wurde, er war sich jedoch nicht sicher, ob auch der Rest der Kompanie, also der 1. Zug ebenfalls diesen Befehl erhalten hatte. Nicht zutreffend ist zudem Geigers Unterstellung, ich würde meine Darstellung lediglich auf diese eine Aussage stützen können: „Sollte Haken in diesem Punkt keinen stärkeren Beleg beibringen können, würde auch der angebliche vollzählige Einsatz des dritten Zuges allein auf einer überaus weit reichenden Interpretation dieses Vernehmungsprotokolls basieren.“<sup>87</sup> Diese Vorhaltung ist unzutreffend, was Geiger bereits an einer Vernehmung, die er vorgeblich ausgewertet hat, hätte erkennen können. Geiger selbst verweist auf die Aussage des Feldgendarmen Weiland: „So spricht ein ehemaliger Angehöriger der zweiten Kompanie von ca. 30 Mann.“<sup>88</sup> Tatsächlich war Weiland genau wie der Zeuge Kühn Angehöriger des 3. Zuges, was Geiger jedoch verschweigt. Die 30 Männer, von denen hier gesprochen wird, waren tatsächlich die Feldgendarmen des 3. Zuges. Geiger unterschlägt diese Zuordnung, die aufgrund des Protokolls völlig eindeutig ist; jedoch bezieht sich Geiger hier wie an anderer Stelle nur auf die Auswertung des „Tatortverzeichnisses“, nicht auf den Wortlaut des Protokolls. Zudem übergeht Geiger, dass genau diese beiden Aussagen durch die Vernehmungen eines weiteren Feldgendarmen bestätigt wurden.<sup>89</sup>

Ebenfalls nicht plausibel ist Geigers Argumentation, die „Provenienz“ der beteiligten Feldgendarmen „aus allen drei Kompanien und dem Stab“ sei zu berücksichtigen. Nach Ansicht Geigers reduziere sich damit die „Gewissheit, dass sich unter den Abkommandierten Eggebrecht befand“. Aus der dritten Kompanie der Feldgendarmarie-Abteilung 683 war lediglich ein Busfahrer zum Transport der Juden vom Sammelpunkt in Simferopol an die Exekutionsstätte eingesetzt. Weiter verweist Geiger auf vier Angehörige des Stabes, die ebenfalls beteiligt waren, nur unterschlägt Geiger hier, dass diese vier Feldgendarmen auch für den

84 Boris von Haken, „Erdrückende Quellenlage“, in: *Die Zeit*, 14.1.2010.

85 Geiger, „Anmerkungen“, S. 9.

86 Ebd., S. 11.

87 Ebd., S. 12.

88 Ebd., S. 9.

89 Vernehmung Joseph Kenkel, 6.10.1964, Staatsarchiv München: Staatsanwaltschaften: 21767/5; Vernehmung Joseph Kenkel, 10.8.1967, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Westfalen (Staatsarchiv Münster): Q 234/6849.



Transport, als Fahrer und Beifahrer der LKWs des Stabes eingesetzt waren. Entscheidend ist jedoch, dass die Aussagen der Angehörigen der 1. und 2. Kompanie über ihren Einsatz an der Exekutionsstätte keineswegs durch den Hinweis auf die „Provenienz“ der Fahrer, deren Aufgabe es war, die Juden aus der Stadt zur Hinrichtungsstätte zu transportieren, unglaublich werden. Eine haltlose Unterstellung ist es zudem, wenn Geiger erklärt, ich hätte die Beteiligung der Fahrer nicht beachtet: „Seine (von Hakens) Behauptung, nur die erste und zweite Kompanie seien beteiligt gewesen, ignoriert den Einsatz des Stabes und zumindest eines Busfahrers der dritten Kompanie.“<sup>90</sup> Als Beleg dient mein Vortrag „Holocaust und Musikwissenschaft“, jedoch ohne Nachweis durch ein Zitat.

Bei der Auswertung der Vernehmung des Feldgendarmen Kühn wirft mir Geiger vor, diese Quelle nur ausschnittsweise berücksichtigt zu haben, da ich u. a. den Satz „Einzugreifen brauchten wir selbst nicht, sondern wir standen nur dort“ gestrichen hatte.<sup>91</sup> Seine Argumentation beruht an diesem Punkt auf der Annahme, Feldgendarmen wären nicht als Schützen bei der Exekution eingesetzt gewesen, der Aussage Kühns sei somit Glauben zu schenken und hätte vollständig abgedruckt werden müssen.<sup>92</sup> Auch hier geht Geiger wiederum nicht auf die primären Quellen ein, sondern er stützt seine Argumentation lediglich auf seine Lektüre der Sekundärliteratur und die Einstellungsverfügung des Münchner Generalstaatsanwalts aus dem Jahr 1966. Dabei erklärt Geiger, die „Frage, ob die Feldgendarmen geschossen haben oder nicht“, sei „von erheblicher Relevanz“.<sup>93</sup> Die Auswertung der Sekundärliteratur, die Geiger vornimmt, ist unvollständig und zudem fehlerhaft. Wenn Geiger schreibt: „Denn gerade mit Blick auf das Massaker bei Simferopol geht keiner der maßgeblichen Historiker mit Sicherheit davon aus, dass Feldgendarmen geschossen hätten“, so basiert diese Behauptung auf einer unzureichenden Kenntnis der Sekundärliteratur. Geiger verweist lediglich auf die Arbeiten von Angrick, Kunz und Oldenburg. Die Monografie von Wrochems übergeht Geiger, der zu dem Ergebnis kam: „Einzelne Feldgendarmen beteiligten sich an den Erschießungen.“<sup>94</sup> Problematisch ist auch Geigers Darstellung der Arbeit Angricks. Hierzu schreibt Geiger: „Angrick, Besatzungspolitik und Massenmord, äußert sich hierzu nicht eindeutig. Vgl. S. 342, wo es heißt: ‚Auch Wehrmachtsangehörige [wobei unklar bleibt, ob es sich dabei ausschließlich um Feldgendarmen und GFP handelte] schossen mit.‘ Ich verstehe den Satz so, dass lediglich klar ist, dass Wehrmachtsangehörige geschossen haben, fraglich hingegen, ob diese der Feldgendarmerie, der GFP oder anderen Truppenteilen angehörten. (Siehe außerdem Fn. 451 auf S. 341 ebd.)“. Diese „Lesart“ ist sprachlich eindeutig unzulässig. Nach Angrick ist es sicher, dass Angehörige der Feldgendarmerie wie der Feldpolizei geschossen haben, unklar ist lediglich, ob weitere Wehrmachtsangehörige daran beteiligt waren. Des Weiteren ist der Hinweis Geigers auf die Fußnote 451 eine Scheinreferenz. Angrick stellt hier lediglich fest: „Die Beteiligung der FGA (mot) 683 bei der Großexekution von Simferopol war u. a. Gegenstand des Ermittlungsverfahrens gegen Angehörige dieser Einheit. Diese gaben selten eine über Absperredienste hinausgehende Tätigkeit zu; siehe: StA München, StAnw 21767 (=112 Js 3/62 der StAnw München I)“. Es ist angesichts des Forschungsstandes offenkundig, dass Kühns Aussage „wir standen nur

90 Geiger, „Anmerkungen“, S. 9.

91 Ebd., S. 13.

92 Ebd., S. 14; auch Zenck behauptet, die Angehörigen der FGA 683 seien „generell“ nicht als Schützen während des Massakers bei Simferopol eingesetzt worden, Zenck, „Militärzeit“, S. 19.

93 Geiger, „Anmerkungen“, S. 14.

94 Oliver von Wrochem, *Erich von Manstein: Vernichtungskrieg und Geschichtspolitik*, Paderborn/München/Zürich/Wien 2009, S. 75.

dort“ eine bloße Schutzbehauptung darstellt: Der Zeuge hatte in diesem wesentlichen Punkt gelogen. Es ist diese Bewertung, die mich veranlasst hat, den Satz nicht in meinem Zeitungsbeitrag wiederzugeben.<sup>95</sup> Die Einstellungsverfügung des Münchener Generalstaatsanwalts, aus der Geiger sehr ausführlich zitiert, ist dagegen ohne eigenes Gewicht. Hierin ist lediglich eine unzureichende Ermittlungspraxis der sechziger Jahre dokumentiert.

Nachdem ich auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2009 die Ergebnisse meiner Forschungen erstmals öffentlich vorgetragen hatte, war eine erste Konsequenz, dass mir durch einen Sohn Eggebrechts, Benjamin Eggebrecht, unter fadenscheinigen Gründen der Zugang zu privaten Unterlagen fortan verweigert wurde. Auf eine Anfrage nach Archivmaterial, die ich an die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz richtete, erhielt ich erst mit einiger Verzögerung eine Antwort, nachdem ich in der *ZEIT* unter dem Titel „Im Spalier zum Mördergraben“ über den Fall Eggebrecht publiziert hatte.<sup>96</sup> Viel rascher dagegen meldete sich Jens Malte Fischer zu Wort. In seinem Beitrag „Unterstellung ohne Belege: NS-Vorwürfe gegen Musikwissenschaftler H. H. Eggebrecht“ in der *Süddeutschen Zeitung* versuchte Fischer zunächst, die Angehörigen der Feldgendarmarie-Abteilung 683 generell zu entlasten: „Doch es ist auch bekannt, dass die Erschießungen selbst nicht durch Feldgendarmen geschahen, sondern in Simferopol und auch sonst durch sogenannte Einsatzgruppen, hier durch die Einsatz Gruppe D unter Otto Ohlendorf, der unter anderem dafür im Einsatzgruppenprozess zum Tode verurteilt wurde.“<sup>97</sup> Jetzt ist diese Behauptung Fischers weder für die Massenexekution bei Simferopol richtig, noch trifft sie für andere Orte auf der Krim zu. Hier hat Fischer den Stand der Forschung nicht in vollem Umfang berücksichtigt und damit die Entlastungsstrategie von Geiger und Zenck bereits vorweggenommen.<sup>98</sup> Irreführend und historisch falsch ist auch die Behauptung, Ohlendorf sei im Nürnberger Einsatzgruppenprozess verurteilt worden, weil die Angehörigen der Einsatzgruppe die Erschießungen selbst vorgenommen hätten. Die Frage, wer die Schützen während des Massakers bei Simferopol gestellt hat, konnte und musste der amerikanische Militärgerichtshof in Nürnberg nicht klären, um Ohlendorf und seine Mitangeklagten zum Tode zu verurteilen. Für Eggebrecht wiederum verlangte Fischer ausdrücklich einen konkreten Einzeltatnachweis, der für die juristische wie für die historische Beurteilung nötig sei;

95 Vgl. zur Beteiligung von Angehörigen der FGA 683 an den Erschießungen von Haken, „How Do We Know“, S. 305.

96 Email Gabriele Buschmeier, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, an Boris von Haken, 21.12.2009.

97 Jens Malte Fischer, „Unterstellung ohne Belege. NS-Vorwürfe gegen Musikwissenschaftler H. H. Eggebrecht“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19./20.12.2009.

98 Vgl. zur Teilnahme von Angehörigen der FGA 683 an Erschießungen in anderen Orten auf der Krim: Andrej Angrick, *Besatzungspolitik und Massenmord. Die Einsatzgruppe D in der südlichen Sowjetunion 1941–1943*, Hamburg 2003, S. 353 f; Gerhard Paul, „Rudolf Pallmann-Führer der Feldgendarmarieabteilung 683“, in: Klaus-Michael Mallmann/Gerhard Paul, *Karrieren der Gewalt: Nationalsozialistische Täterbiographien*, Darmstadt 2004, S. 176–187; außer den hier anhand des in Düsseldorf geführten Verfahrens gegen den Kommandeur der Feldgendarmarie bei der Feldkommandantur 810 sind weitere Exekutionen unter Beteiligung von Angehörigen der FGA 683 aktenkundig: Nach Aussage eines Angehörigen des FK 810 beteiligten sich Angehörige der FGA 3./683 in Feodosia an der Exekution von 50 Juden, darunter Frauen und Kinder, obwohl ihnen angeboten worden war, „zurückzutreten“, Aussage Fritz Schüler, 17.1.1964, Landesarchiv Baden-Württemberg (Staatsarchiv Ludwigsburg): EL 317 III: Bü 738.

wenn dieser nicht erbracht werde, habe Eggebrecht als unschuldig zu gelten.<sup>99</sup> Schließlich stellte Fischer in einem weiteren Schritt die Anwesenheit Eggebrechts bei seiner Einheit spekulativ in Frage: „Es ist offenbar aber nicht einmal klar, ob er überhaupt in jenen Tagen (das Massaker von Simferopol geschah zwischen dem 9. und 13. Dezember 1941) bei der Truppe war.“<sup>100</sup> Drei Tage nach dieser ersten Veröffentlichung nahm Fischer erneut zum Fall Eggebrecht Stellung. Als er im Interview mit Deutschlandradio Kultur jedoch gefragt wurde, worauf seine Zweifel an meiner Darstellung überhaupt beruhten, wurde für Fischer aus der Quellen- und Sachfrage plötzlich ein bloßes Verfahrensproblem:

„Ich kann in der Sache, in den Fakten natürlich überhaupt nicht diskutieren, ich bin kein Militärgeschichtler, ich habe die Belege von Herrn von Haken nicht gesehen. Aber was ich sagen kann, ist, dass mit dem Vortrag und dem Artikel jetzt im Grunde nach meiner Meinung rechtsstaatliche Prinzipien mit Füßen getreten werden, denn es wird erst das Urteil verkündet. Das heißt also, Eggebrecht war Kriegsverbrecher, hat Gräueltaten verübt, und dann wird sozusagen in die Beweisaufnahme eingetreten. Das scheint mir nicht der richtige Weg zu sein. Es hätte umgekehrt sein müssen, Herr von Haken hätte seine Beweise, sage ich mal, kompetenten Militärgeschichtlern vorlegen müssen, die hätten das prüfen müssen, und dann hätte er ans Licht der Öffentlichkeit treten sollen. Er hat den umgekehrten Weg gewählt“<sup>101</sup>.

Dieser Vorwurf Fischers ist jedoch unzutreffend und diffamierend. Selbstverständlich sind die Ergebnisse meiner Arbeit vor der Veröffentlichung fachlich überprüft worden. Fischer hatte sich zu keinem Zeitpunkt über den Fortgang meiner Arbeit sachlich erkundigt. Als Fischer in diesem Interview aus meinem Tübinger Vortrag zitierte, so geschah dies zudem unter Verwendung eines nichtautorisiereten Manuskripts, das er sich anscheinend lediglich durch Dritte verschafft hatte. Irreführend war in diesem Zusammenhang die Erklärung Fischers: „Und in der Fachwelt kursierte der Text des Vortrages.“<sup>102</sup> Tatsächlich wurde ein nichtautorisieretes Manuskript ohne meine Zustimmung in Umlauf gebracht.<sup>103</sup>

99 Vgl. dagegen zu den juristischen Fragen des Einzeltatnachweises bei NSG-Verbrechen: Fritz Bauer: „Ideal- oder Realkonkurrenz bei nationalsozialistischen Gewaltverbrechen?“ in: *Juristen Zeitung*, 22/20 (1967), S. 625–628; vor dem Hintergrund aktueller Rechtsprechung: Thilo Kurz, „Paradigmenwechsel bei der Strafverfolgung des Personals in den deutschen Vernichtungslagern?“ in: *Zeitschrift für internationale Strafrechtsdogmatik*, 8/3 (2013), S. 122–129.

100 Fischer, „Unterstellung“.

101 „Rechtsstaatliche Prinzipien werden mit Füßen getreten“, Kulturwissenschaftler gegen Vorverurteilung von potenziell Nazi-Verbrechen“, Jens Malte Fischer im Gespräch mit Ulrike Timm, *Deutschlandradio Kultur*, 22.12.2009.

102 Ebd.

103 Geiger zitiert durchgehend nach einem nichtautorisiereten Manuskript, was er in seinen Quellenangaben verschleierte, vgl. Geiger, „Anmerkungen“, S. 1, n. 1,2; S. 9, n. 46; S. 10, n. 49; S. 14, n. 53; siehe auch die Zitierpraxis bei von Massow, der ebenfalls ein nichtautorisieretes Manuskript meines Vortrags ohne Genehmigung verwendet, „Gehversuche“, ohne Seitenzahl (S. 37) n. 35; an anderer Stelle verwendet von Massow ohne Autorisierung Korrespondenz mit den Veranstaltern der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2009; hier verzichtet von Massow darauf, seine Quellen zu nennen mit der Begründung: „Die Belege für diese Korrespondenzen nenne ich nicht, weil sich durch sie der Fokus nur auf Mitverantwortliche, auf die sich die Verantwortung nachträglich leicht abschieben ließe, nicht aber auf die Hauptverantwortlichen zu richten bräuchte“; von Massow, „Gehversuche“, ohne Seitenzahl (S. 30) n. 24. Ohne Autorisierung zitiert aus meiner Korrespondenz mit den Veranstaltern der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung auch Richard Klein, „Der Fall Eggebrecht

Obwohl Fischer in diesem Interview erklärt hatte, die Quellen gar nicht eingesehen zu haben, diente seine Stellungnahme wiederholt als Grundlage für die folgende Debatte. Kurz nach diesem Interview wandten sich die vier Kinder Hans Heinrich Eggebrechts an meinen Verlag mit dem Ziel, meine Publikation zu verhindern. Unter Berufung auf das Fischer-Interview wurde dabei erklärt, dass meine Arbeit „bereits heute in musikwissenschaftlichen Kreisen den Beigeschmack eines Rufmordes“ hat.<sup>104</sup> Zuletzt war es Albrecht Dümpling, der diese Argumentation weiterführte und erklärte: „Als Jens Malte Fischer, Claudia Maurer Zenck und Friedrich Geiger die vorgelegten Beweise überprüften, stießen sie auf erhebliche Lücken.“ Dass Fischer nach eigener Aussage meine Belege gar nicht eingesehen hat, wurde von Dümpling verschwiegen.<sup>105</sup> Durch das Schreiben der Familie Eggebrecht wurde bereits klar ersichtlich, dass es einen Zusammenhang gab zwischen der fachlichen Debatte und den Maßnahmen, die sich gegen mich und meine Publikationen richteten. So wurde auf den Taschenkalender von Eggebrecht vom Dezember 1939 hingewiesen und behauptet: „Aufzeichnungen weisen auf sein Entsetzen bezüglich seiner Einberufung zur Feldgendarmerie hin: ‚Dezember 1939: morgen zur Feldgendarmerie und dann Gnade uns Gott . . .‘“ Hier wurde bereits die eindeutig verfälschte Lesart verbreitet, die später durch von Massow in wissenschaftlichem Gewand übernommen und bestätigt wurde.

---

und die deutsche Musikwissenschaft“, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, H. 4 (64) 2010, S. 325–331, Zitate S. 327.

104 E-Mail Andreas Eggebrecht, Benjamin Eggebrecht, Susanne Otte, Nicolas Eggebrecht an Allitera Verlag, 29.12.2009.

105 Albrecht Dümpling, „Musikwissenschaftler als ideologische Hetzer? Zu den ‚Fällen‘ Hans Heinrich Eggebrecht und Friedrich Blume“, in: *nmz – neue musikzeitung*, H. 9 (61) 2012, S. 6.

## Der „Fall“ Eggebrecht

Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013  
zusammengestellt von Matthias Pasdzierny, Johann Friedrich Wendorf und  
Boris von Haken

alle URLs abgerufen am 16.7.2013

### 2009

- Boris von Haken: Spalier am Mördergraben, in: *DIE ZEIT*, 17.12.2009  
[Online-Version inkl. Leser-Kommentare unter: <http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-Kriegsverbrechen>]
- Volker Hagedorn: Unheimliches Abendland, in: *DIE ZEIT*, 17.12.2009
- Arno Lücker: Wer war Hans Heinrich Eggebrecht? Oder: Das Zwei-Welten-Modell mal ganz anders..., in: *Bad Blog of Musick*, 17.12.2009, <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/12/17/wer-war-hans-heinrich-eggebrecht/>
- Alexander Dick: Die zwei Leben – War der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht 1941 an Erschießungen beteiligt?, in: *Badische Zeitung*, 18.12.2009
- Lorenz Jäger: Der Feldgendarm, in: *FAZ*, 18.12.2009
- epd: Musikhistoriker Eggebrecht an NS-Verbrechen beteiligt, in: *Die Welt*, 18.12.2009
- Berthold Schossig: „Der Fall Eggebrecht ist etwas Besonderes“. Musikwissenschaftler über die Enthüllungen im Fall Hans Heinrich Eggebrecht. Boris von Haken im Gespräch mit Rainer Berthold Schossig, Deutschlandradio/Deutschlandfunk, Kultur Heute, 18.12.2009  
<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1091605/drucken/>
- Jens Malte Fischer: Unterstellung ohne Belege. NS-Vorwürfe gegen Musikwissenschaftler H. H. Eggebrecht, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.12.2009.
- Kai Luehrs-Kaiser: Unbehelligte Karriere. Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht war 1941 an der Erschießung von Juden beteiligt, in: *Die Welt*, 21.12.2009
- Ulrike Timm: „Rechtsstaatliche Prinzipien werden mit Füßen getreten“. Kulturwissenschaftler gegen Vorverurteilung von potenziellem Nazi-Verbrecher. Jens Malte Fischer im Gespräch mit Ulrike Timm. Deutschlandradio/Deutschlandradio Kultur, Radiofeuilleton Thema, 22.12.2009, <http://www.dradio.de/dkultursendungen/thema/1092668/drucken>
- Kai Luehrs-Kaiser: Wie Eggebrecht seine Nazi-Zeit totschwie, in: *Die Welt*, 23.12.2009
- Friedrich Geiger: Im langen Schatten deutscher Musik. Der auf Deutschland beschränkte Blick vieler Musikwissenschaftler ist das eigentliche Problem – jenseits der individuellen Verfehlungen, in: *FAZ*, 23.12.2009
- Richard Klein: Suche nach einer Sprache in der falschen Welt. Über das Verhältnis von allgemeiner deutscher Ideologie und spezifischem Nationalsozialismus, in: *FAZ*, 23.12.2009
- Lorenz Jäger: Ein Gespräch mit Götz Aly. Die Täter waren nicht primitiv, in: *FAZ*, 23.12.2009
- Alexander Dick: „Perfekter Rufmord“ – Benjamin Eggebrecht zu den Vorwürfen an seinem Vater, in: *Badische Zeitung*, 30.12.2009

- Stephan Hoffmann: Der Musikwissenschaftler Hans H. Eggebrecht soll an NS-Verbrechen beteiligt gewesen sein, in: *Südkurier*, 30.12.2009
- Stephan Hoffmann: Der späte Verlust einer Vaterfigur. Kriegsverbrechen: Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht soll an Juden-Erschießungen beteiligt gewesen sein, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31.12.2009
- Thomas Meyer: Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Musik-Texte* 123 (2009), S. 96

## 2010

- hu: Fall Eggebrecht erhitzt die Gemüter – Ein Musikwissenschaftler als Massenmörder? Warnung vor Vorverurteilung, in: *Badische Zeitung*, 3.1.2010
- Boris von Haken: Musicology and mass execution, in: signandsight.com, 5.1.2010, <http://www.signandsight.com/features/1977.html> [engl. Übersetzung des *ZEIT*-Artikels vom 19.12.2009]
- Alexander Dick/Johannes Adam: „Die Beweislage ist nicht lückenlos“ – BZ-Interview: Boris von Haken über eine mögliche Beteiligung des Musikologen Hans Heinrich Eggebrecht an Kriegsverbrechen, in: *Badische Zeitung* 9.1.2010
- Gisela Spieß: Fall Eggebrecht. Wo bleibt denn da die Moral? [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 9.1.2010
- Frieder Reininghaus: Tabuthema NS in der Musik. Die Entnazifizierung in der Musikwissenschaft, in: Deutschlandradio/Deutschlandfunk, Kultur Heute 10.1.2010, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1102459/drucken>
- Peter Wivel: Historiker anklages for mord på jøder. Fortiden indhenter en af Tysklands mest anerkendte musikhistorikere, in: *Politiken*, 10.1.2010
- Lorenz Jäger: Eggebrechts Akten. Geöffnet für die Forschung, in: *FAZ*, 13.1.2010
- Boris von Haken: Erdrückende Quellenlage, in: *DIE ZEIT*, 14.1.2010
- Das schlug wie eine Bombe ein. Boris von Haken: „Spalier am Mördergraben“ und Volker Hagedorn: „Unheimliches Abendland“, in: *DIE ZEIT*, 14.01.2010 [Leserbriefe von Christoph Eggebrecht, Wilfried Gruhn, Reinhold Bertscheit, Sascha Wegner, Ulrich Mahler]
- Gertraude Franz, geb. Eggebrecht: Haben wir nicht aus der Vergangenheit gelernt? [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 21.1.2010
- Jürgen Kaube: Neues zum Fall Hans Heinrich Eggebrecht. Der Musikwissenschaftler als Massenmörder: Beweis aus den Quellen oder Skandalphilologie, die nur Belastungsmomente heranzieht und Gewissheit fingiert? in: *FAZ*, 17.3.2010
- Christiane Tewinkel: Strategische Rehabilitierung als politische Kunstform. Der kann doch kein Nazi gewesen sein: Adorno und der Musikwissenschaftler Joseph Müller-Blattau, in: *FAZ*, 24.3.2010
- Alexander Dick: Kommentar: Ein Musikwissenschaftler stochert im Trüben. Zweifel an den Vorwürfen gegenüber Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Badische Zeitung*, 1.4.2010
- Wolfram Wette: Das Phänomen. Nach 1945 verschwinden die Täter, in: *Badische Zeitung*, 15.4.2010
- Irmfried Brendel: Eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 21.4.2010
- Hans-Joachim Michel: Eggebrecht war in der falschen Kompanie [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 21.4.2010



- Frieder Reininghaus: Zur neueren deutschen Bewegungslehre: Die Entnazifizierung der Musikforschung und -publizistik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (2010) 2, S. 52–54
- Boris von Haken: Holocaust und Musikwissenschaft: Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010) 2, S. 146–163
- Albrecht Riethmüller: Editorial, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010) 2, S. 1–2
- Reinhard Oehlschlägel: Ohne hieb- und stichfeste Beweise: zur Causa Eggebrecht, in: *Musik-Texte* 125 (2010), S. 92
- Albrecht von Massow: Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung, Online-Publikation, Weimar 2010, <http://www.albrecht-von-massow.de>
- Friedrich Geiger: Quellenkritische Anmerkungen zum „Fall Eggebrecht“, Online-Publikation, Hamburg 2010, [http://www.uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch\\_/geiger\\_eggebrecht.pdf](http://www.uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch_/geiger_eggebrecht.pdf)
- Claudia Maurer Zenck: Eggebrechts Militärzeit auf der Krim, Online-Publikation, Hamburg 2010, [http://www.uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch\\_/zenck\\_eggebrecht.pdf](http://www.uni-hamburg.de/Musikwissenschaft/buch_/zenck_eggebrecht.pdf)
- Richard Klein: Der Fall Eggebrecht und die deutsche Musikwissenschaft, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 64 (2010) 4, S. 325–331
- Alexander Dick: „Er hat viele junge Wissenschaftler unterstützt“ – BZ-Interview mit Professor Günter Schnitzler zur Podiumsdiskussion „Der ‚Fall‘ Hans Heinrich Eggebrecht?“ am Mittwoch, in: *Badische Zeitung*, 8.6.2010
- Johannes Adam: „Er muss sehr viel gewusst haben“. Der „Fall“ Hans Heinrich Eggebrecht: Eine Podiumsdiskussion in der Freiburger Universität galt dem umstrittenen Musikologen, in: *Badische Zeitung*, 11.6.2010
- Diethard Köster: Was wirft man ihm denn genau vor? Zu: „Er muss sehr viel gewusst haben“, Beitrag von Johannes Adam (Kultur, 11. Juni) [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 12.6.2010
- Albin Eser: Warum sollte man nicht von einem moralischen Versagen sprechen dürfen? Zu: „Er muss sehr viel gewusst haben“, Beitrag von Johannes Adam (Kultur, 11. Juni). [Leserbrief], in: *Badische Zeitung*, 19.6.2010
- Gertraude Franz, geb. Eggebrecht: Mein Bruder war sensibel genug, um die Schuld unserer Generation zu spüren. [Leserbrief] Zu: „Er muss sehr viel gewusst haben“, Beitrag von Johannes Adam (Kultur, 11. Juni), in: *Badische Zeitung*, 2.7.2010

## 2011

- Norman Lebrecht: Rezension von: Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler* [New Haven 2011], in: *New Statesman*, 12.5.2011
- Arnold Whittall: Rezension von: Hans Heinrich Eggebrecht: *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*, in: *Music and Letters* 92 (2011) 4, S. 677
- Melanie Unseld: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (Oldenburger Universitätsreden 195)

## 2012

- Rafael Rennicke: Musikwissenschaft und NS. Klangarbeit, in: *FAZ*, 25.1.2012
- Anne C. Shreffler: The Case of Hans Heinrich Eggebrecht: The Moral Dilemma of a Tainted Past, in: *German Studies Review* 35 (2012) 2, S. 290–298

- Christopher R. Browning: An American Historian's Perspective, in: *German Studies Review* 35 (2012) 2, S. 310–318
- Boris von Haken: How Do We Know What We Know about Hans Heinrich Eggebrecht?, in: *German Studies Review* 35 (2012) 2, S. 299–309
- Gottfried Schramm/Günter Schnitzer (Hrsg.): *Ein umstrittener Lebensweg. Muß der Freiburger Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht neu beurteilt werden?* *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195
- Gottfried Schramm: Stichworte zum Heft, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 7–8
- Christian Berger: Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 9–12
- Albrecht von Massow: Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 13–50 [für den Druck bearb. Fassung der Online-Publikation von 2010]
- Christopher R. Browning: Musikwissenschaft und Biographie: der Fall Hans Heinrich Eggebrecht aus der Perspektive eines amerikanischen Historikers, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 51–59 [dt. Fassung des Artikels aus der *German Studies Review*]
- Christoph Wolff: Beredtes Schweigen und ein Klavier als ‚smoking gun‘, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 61–65
- Günter Schnitzler/Gottfried Schramm: Der Hochschullehrer Eggebrecht. Ein Gespräch [mit Christian Berger und Elmar Budde], in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 67–72
- Matteo Nanni: Erinnerungen an Gespräche mit Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 73–74
- Hans Peter Herrmann: Vom Umgang mit der NS-Vergangenheit: der „Fall Eggebrecht“, die Universität Freiburg und die Etappen deutscher Erinnerungspolitik 1957–2005, in: *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012) 195, S. 75–113
- Bettina Schulte: Vergangenheit, die nicht vergeht. Zu ihrem 50-Jährigen beschäftigen sich die Freiburger Universitätsblätter mit Hans H. Eggebrecht, in: *Badische Zeitung*, 28.4.2012
- Dörte Schmidt: Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik, in: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 41/42 (2012), S. 102–108
- Helmut Mauró: Charakterlich geprüft und doch ein Hetzer. Kampfbündler Friedrich Blume: Es gibt jetzt handfeste Beweise für die Nazi-Vergangenheit des einflussreichsten deutschen Musikwissenschaftlers, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9.5.2012
- Albrecht Dümling: Musikwissenschaftler als ideologische Hetzer. Zu den „Fällen“ Hans Heinrich Eggebrecht und Friedrich Blume, in: *nmz – neue musikzeitung*, 7.9.2012
- dg: Der Fall Eggebrecht: Analyse einer Hetzjagd, in: *Junge Freiheit*, 16.11.2012

### 2013

- Peter Sühning: Ein umstrittener Lebensweg. Muß der Freiburger Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht neu beurteilt werden? [Rezension *Freiburger Universitätsblätter* 51 (2012)], *info-netz-musik* 14.1.2013, <http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=8517#sthash.v3fSUDMf.dpuf>
- „Der Fall“ Eggebrecht: *Noch einmal, Musik & Ästhetik* 67 (Juli 2013)

- Richard Klein: Einleitung, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 5–8
- Ulrike Jureit: In dubio contra reum? Über den Wunsch nach historischer Eindeutigkeit, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 9–21
- Richard Klein: Klavierspielen in Simferopol. Der „Fall Eggebrecht“ und die deutsche Musikwissenschaft, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 22–37
- Friedrich Geiger: Quellenkritische Anmerkungen zum »Fall Eggebrecht«, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 38–55 [überarbeitete Fassung der Online-Publikation von 2010]
- Claudia Maurer Zenck: Der »Fall Eggebrecht« aus biographischer Sicht. Eine Kritik, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 56–76 [überarbeitete Fassung der Online-Publikation von 2010]
- Simon Obert/Matthias Schmidt: Die Leerstelle der Historiographie. Zur Praxis der Geschichtsreflexion im „Fall Eggebrecht“, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 77–96
- Rainer Bayreuther: NS-Musikwissenschaft ex negativo. Orgel- und Schützbewegung bei Hans Heinrich Eggebrecht, in: *Musik & Ästhetik* 67 (2013), S. 97–114
- Alexander Dick: Die Scherben aufkehren. „Der Fall Eggebrecht“ im Juli-Heft „Musik & Ästhetik“, in: *Badische Zeitung*, 9.7.2013
- Volker Hagedorn: Im Herzen das größte Grauen, in: *DIE ZEIT*, 11.7. 2013
- Christian Wildhagen: „Beethoven“. Eggebrecht, noch einmal, in: *FAZ*, 31.7.2013
- Lotte Thaler: Der prekäre Fall Eggebrecht [Leserbrief], in: *DIE ZEIT*, 25.7.2013

## Kleine Beiträge

Reiner Nägele (München)

### Wieland Wagners Musiklehrer Die unveröffentlichten Lebenserinnerungen des Kurt Overhoff (1902–1986)

Mit der Nachlassübergabe zahlreicher biografischer Dokumente und Kompositionsmanuskripte des Komponisten, Dirigenten und Musikschriftstellers Kurt Overhoff im Jahr 2012 an die Bayerische Staatsbibliothek (BSB) war die Bitte verbunden, die Bibliothek möge dessen Werke wieder zugänglich machen, aus „Ehrfurcht vor Overhoffs Persönlichkeit und seiner mühevollen Arbeit, aber auch vor den sehr wertvollen Werken“.<sup>1</sup> Im jüngeren Musikschrifttum wird Overhoff vor allem in den Wieland-Wagner-Biografien von Berndt W. Wessling<sup>2</sup> und Ingrid Kapsamer behandelt.<sup>3</sup> Er war der Musiklehrer Wieland Wagners in den Jahren 1940 bis etwa 1950, was der Bayreuther Schüler<sup>4</sup> und die frühen Wieland-Biografen<sup>5</sup> jedoch offenbar konsequent verschwiegen haben. Overhoff protestierte lebenslang dagegen und erhob den geschichtlich gewichtigen Anspruch, er sei es gewesen, der Wieland die Idee des „Neu-Bayreuth“ nahegebracht habe.<sup>6</sup> Vor allem in der im Nachlass überlieferten umfassenden Korrespondenz ist dieses Thema seit den 1950er Jahren allgegenwärtig. Die oben genannten aktuellen Biografien revidieren in diesem einen Punkt in überzeugender Weise das zu Lebzeiten Overhoffs unvollständige Geschichtsbild. Der plötzliche Bruch jener Jahrzehnte dauernden Freundschaft zwischen Wagner und Overhoff im Jahr 1951 freilich, die in der biografischen Verleugnung der Existenz seines Lehrers durch Wieland gipfelte, wird von Wessling und Kapsamer vorzugsweise als Folge künstlerischer Differenzen erklärt, menschlich fragwürdig, aber politisch unverfänglich.

Insbesondere das Dokument mit dem Titel *Manipulationen – Die mit Dokumenten belegte Geschichte meines Lebens* jedoch wirft ein anderes Licht auf diese Zeit des erklärten

1 Zitat eines seiner Schüler, der Bibliothek bekannter Schenker des Nachlasses.

2 Berndt W. Wessling, *Wieland Wagner. Der Enkel. Eine Biographie*, Köln-Rodenkirchen 1997, vor allem S. 124–134.

3 Ingrid Kapsamer, *Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung*, Wien u. a. 2010; vor allem S. 68–98.

4 „Er wollte nichts wissen von Lehrern [...] Er sprach zu sehr zögerlich über sein Leben vor 1951.“ Geoffrey Skelton, *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*, London 1971, S. 12; zitiert auch bei Kapsamer, S. 70.

5 So etwa Walter Erich Schäfer: *Wieland Wagner. Persönlichkeit und Leistung*, Tübingen 1970, S. 14–16. Schäfer verschweigt Overhoffs Einfluss, inszeniert im Gegenteil Wieland Wagners als „revolutionär“ beschriebene „Parzifal-Inszenierung“ [sic] 1951 als das Ergebnis einer Epiphanie nach Kontemplation und einsamer Lektüre (Freud, Adler, Jung, die griechischen Klassiker): „Wir wissen, wie in jenen Bodensee-Tagen dieses Neue bestürzend über Wieland Wagner kam“ (S. 16). Selbst noch in Wilhelm Matthes, *Was geschah in Bayreuth von Cosima bis Wieland Wagner? Ein Rechenschaftsbericht*, Augsburg 1996, sucht man im Namensregister einen Eintrag „Overhoff“ vergeblich.

6 Dies belegen unzählige Polemiken, Aufsatzentwürfe, Ausrisse aus Leserbriefen Overhoffs in Tageszeitungen u. a., die im Nachlass verwahrt sind.

Wandels von einem Festival, „das Hitler hätschelte“<sup>7</sup>, zum politisch rehabilitierten Grünen Hügel und könnte ein Schlüssel sein zur Beantwortung der vor allem im Jahr 2011 von der Presse gestellten Frage: „Warum die Festspiele ihren Neubeginn nicht feiern“<sup>8</sup>?

Die Lektüre ist nicht selten mühsam: Die Lebenserinnerungen Kurt Overhoffs sind im Ton anklagend geschrieben, in vielen Passagen übertrieben polemisch und im historischen Urteil fragwürdig. Sie stimmen jedoch bei aller stilistischen Zumutung und dem Mangel an kritischer, vor allem selbstkritischer Ausgewogenheit nachdenklich, sind als Zeugnis einer kompromisslosen Künstlerbiografie interessant und jenseits boulevardesker Neugier, mit der der Leser den geschilderten Episoden im Hause Wahnfried folgt, kulturhistorisch aufschlussreich.

Als Dirigent Autodidakt, wurde Overhoff 1928/29 als Assistent von Wilhelm Furtwängler nach Wien berufen. Es folgte die Stelle eines Musikdirektors der Stadt Koblenz, schließlich die Verpflichtung als Generalmusikdirektor der Stadt Heidelberg (1932 bis 1940). In den Jahren 1940 bis 1944 war er als musikalischer Erzieher Wieland Wagners in Bayreuth und am Landestheater Altenburg in Thüringen tätig. Nach Kriegseinsatz und Flucht wurde er 1947 zum Chefdirigenten des Bayreuther Symphonie-Orchesters und des Philharmonischen Chores Bayreuth ernannt. Nach dem Zerwürfnis mit Wieland Wagner folgten existentiell schwierige Jahre, unterbrochen durch einen Lehrauftrag in Amerika. Seit 1970 war er Dozent an der Universität Salzburg und Hochschulprofessor am Mozarteum.<sup>9</sup>

Der gesamte bislang noch unkatalogisierte Nachlass besteht aus der schon erwähnten umfangreichen Korrespondenz seit den 1960er Jahren, einem Konvolut von Briefdurchschlägen und Originalen mit Mitgliedern der Familie von Richard Strauss, bei denen er nach dem Krieg eine Zeitlang heimisch war, jener Autobiographie in mehreren Fassungen, Dokumenten seiner beruflichen Tätigkeiten und Werkmanuskripten: ein Violinkonzert,<sup>10</sup> eine „barocke“ Orchestersuite in sechs Sätzen, betitelt „Bayreuther Bilderbogen“, ein „nächtliches Ständchen“ (Orchesterstimmen) sowie Aufführungsmaterial seiner Oper *Mira*. Die Autobiografie ist als Typoskript in mehreren Teilen überliefert, mit umfangreichen Ergänzungen und Einschüben auf zahlreiche Mappen verteilt, und einem aus Briefabschriften (Auszügen) und Fotokopien von Briefen bestehenden Dokumentenanhang, 1972 geschrieben.<sup>11</sup> 1978 wurde sie ergänzt und vielfach zur Drucklegung angeboten,<sup>12</sup> einige Jahre später nochmals umgearbeitet.<sup>13</sup>

7 Lucas Wiegmann, „Warum die Festspiele ihren Neubeginn nicht feiern“, in: *Die Welt online* vom 26.7.2011, <http://www.welt.de/kultur/article13505994/Warum-die-Festspiele-ihren-Neubeginn-nicht-feiern.html> (zuletzt abgerufen am 29.11.2012).

8 Ebd.

9 Zur ausführlichen Lebensgeschichte Kurth Overhoffs siehe die „Biografische Skizze“ bei Kampsamer, S.75–79.

10 In der Violinstimme I, 1. Pult, auf dem Vorsatzblatt findet sich von Overhoffs Hand mit Bleistift eingetragener Vermerk: „Heil Beethoven!“

11 Laut „Epilog“, enthalten in einer gelben Umschlagmappe (beschriftet u. a.: „Overhoff Kurt Prüfer-Musikwissenschaftliches Institut“ und handschriftlich „Nach 1972“).

12 Rückschreiben der Generaldirektion der Salzburger Preßvereinsbetriebe vom 29.5.1978, der er das Skript zur Veröffentlichung anbot, die jedoch eine Veröffentlichung ablehnte.

13 Laut „Epilog“ sowie Briefkopie Overhoffs an Hans Schneider, Tutzing, vom 17.11.1985, in dem er auf Anraten des Verlegers diese Umarbeitung vorgenommen hatte: „Alles rein Persönliche ist herausgestrichen, die Erlebnisse in Haus Wahnfried zusammengerafft und ‚objektiviert‘, alle Partien, durch die noch lebende Größen in ein schiefes Licht geraten müßten sind gestrichen, niemand wird angegriffen.“ Doch auch diese Revision führte nicht zur Veröffentlichung. Der Lektor des Atlantis Musik-

Die beiden Wieland-Biografen zitieren aus den maschinenschriftlichen Aufzeichnungen und benennen den nicht geringen kunstbildenden Einfluss des begabten Musikpädagogen. Kapsamer schreibt, Overhoffs Lehre – das Verständnis der Werke Richard Wagners aus dem Geist der Partitur – sei die „unverzichtbare Grundlage für Wieland Wagners Neu-Bayreuther Inszenierungsstil“<sup>14</sup> gewesen. Sie legt im nachfolgenden Kapitel die biografischen Fakten zu Overhoffs Leben ausführlich offen, chronologisch seinen Lebenserinnerungen folgend.<sup>15</sup> Wessling charakterisiert ihn als einen „Souffleur“, der nach 1950 seine „Schuldigkeit getan“ hatte und nun gehen musste,<sup>16</sup> spricht: den es, dem künstlerischen Zeugungsmythos ex nihilo Wielands geschuldet, zu verleugnen galt.

Interessanter freilich ist, was Kapsamer und Wessling verschweigen. Overhoff war mehr als nur ein begabter Musiklehrer, der, so Wessling, sich erfolgreich bemühte, Wielands „stümperhaftes“ Wissen um „musikalische Zusammenhänge und musikgeschichtliche Abfolgen“ zu erweitern, aus Wieland „etwas zu machen“.<sup>17</sup>

Die Kardinalsfrage nach Lektüre von Overhoffs Autobiografie lautet: Wie prägend war Overhoff – ein anerkannter Dirigent und von seinen Schülern geschätzter Musikpädagoge – für den Erneuerer Bayreuths nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern im Hinblick auf lebensphilosophische Deutung der eigenen Existenz?

Was zunächst unverfänglich klingt und bei Wessling auch zitiert wird: „Ich danke Ihnen viel – ohne je an sich zu denken, haben Sie mir geholfen, einen Weg zu finden, den ich allein nicht hätte gehen können [...] Noch besteht die Hoffnung, daß der Gral wieder leuchten wird“,<sup>18</sup> erhält nach genauer Lektüre von Overhoffs Lebensbeichte eine Färbung, die aufmerken lässt.

Dass Overhoff im März 1933 „ein begeisterter Parteigenosse“<sup>19</sup> wurde, dem die Propaganda gegen den „jüdischen Geist“<sup>20</sup> willkommen war und der das Hakenkreuz „stolz zur Schau“ trug, wie er selbst schreibt, ist bekannt.<sup>21</sup> „Trotz mahrender Hinweise“, etwa durch die Frau des Philosophen Karl Jaspers bei gemeinsamen Spaziergängen in Heidelberg, „blieb ich verbohrnt und war zu feige“.<sup>22</sup>

Kapsamer entschuldigt diese vermeintlich episodische Charakterschwäche in erstaunlich unkritischer Weise mit Overhoffs eigenen Worten: Diesem sei Mitte der dreißiger Jahre nach einer Kantlektüre „ganz plötzlich“ bewusst geworden, „wie schäbig, kleinformatig,

---

Buch-Verlags (Zürich) konnte sich ebenfalls nicht zu einer Publikation durchringen: „Ich finde es sehr schön und sehr wichtig, dass Sie Ihre Lebenserinnerungen niedergeschrieben haben, denn Sie haben wirklich ein ganz aussergewöhnliches Leben hinter sich. Vielleicht findet sich doch ein Verlag, der den Mut hat, daraus ein Buch zu machen. Ich habe diesen Mut leider nicht, obschon ich das Manuskript wirklich mit grösstem Interesse gelesen habe“ (Brief, Original, vom 14.3.1983).

14 Kapsamer, S. 69.

15 Kapsamers biografische Skizze stützt sich dabei nicht nur auf Overhoffs Autobiografie, sondern auf weitere Quellen (S. 75).

16 Zitiert nach Wessling, S. 124.

17 Wessling, S. 124.

18 Wieland an Overhoff, Brief vom 15.9.1944, zitiert bei Wessling, S. 157; Briefkopie im Nachlass.

19 Nachfolgend zitiert aus der in einen grünen Pappumschlag eingelegten Fassung des Manuskripts; auf dem Umschlagblatt von Overhoffs Hand: „Autobiographie (Erweiterte Fassung)“; hier 4. Kapitel „Heidelberg“, S. 43.

20 Ebd., S. 44.

21 Kapsamer, S. 78.

22 „Autobiographie (Erweiterte Fassung)“; 4. Kapitel „Heidelberg“, Ebd., S. 48.





### I. Meine Kindheit

So sinnlos, erbärmlich und dumm Haß und Rache sind, so sehr ist die Aufdeckung der W a h r h e i t menschliche Pflicht. Wer die Wahrheit verschweigt, weil sie unabänderlich und häßlich ist, s c h o n t nicht, sondern leistet dem Unrecht Vorschub: denn jede Lüge wirkt solange als zersetzendes Gift weiter, bis sie aufgedeckt und damit aufgehoben wurde.

Wir sind alle schuldig und unschuldig zugleich. Wir begehen Fehler, weil andere vorher Fehler an uns begangen haben - in einem nie endenden *circulus vitiosus*. Die jeweils "Jungen" erheben Anklage gegen die "Sünden der Väter", die ihnen zur Ausrede für eigenes Versagen dienen sollen; aber daß eigenes Versagen durch das Fehlverhalten anderer erklärt werden kann, macht es nicht weniger entschuldbar. Darum ist die leidige Frage nach der S c h u l d so unfruchtbar.

Dahingegen kommt es entscheidend darauf an, daß geschichtliche W a h r h e i t nicht verfälscht wird und dadurch verdeckte Lügen in die Zukunft wirken und sie vergiften.

Darum übergebe ich diese Dokumentationen der Öffentlichkeit.

Ich wurde am 20. Oktober 1902 in einem typisch bourgeoisen Elternhaus in Wien geboren. Mein Vater Moritz Otto Overhoff entstammte einer alten westfälischen Bauern- und Pastorenfamilie. Mein Großvater Julius Overhoff war aus Westfalen nach Wien eingewandert und hatte die Familientradition, evangelischer Pfarrer zu werden, durchbrochen, um sein Glück als schlichter Kaufmann in Österreich zu versuchen. Meinen Großvater habe ich nicht mehr gekannt, wohl aber meine Großmutter Bertha, geborene Crous, eine Frau von höchsten moralischen und seelischen Qualitäten, um deren in jeder Weise liebenswerte Persönlichkeit sich die Familie alle acht Tage zusammenfand: der älteste Bruder meines Vaters Julius und dessen russische Frau Lilka, ferner die Schwester meines Vaters, Frieda, die bei der Großmutter lebte und sie betreute und die beiden jüngeren Brüder Karl und Walter Overhoff mit ihren Frauen, sowie die zahlreiche Kinderschar der vier Söhne Overhoff.

Abbildung 2. Beginn seiner autobiografischen Aufzeichnungen „Manipulationen. Die mit Dokumenten belegte Geschichte meines Lebens“, undatiert (Bayerische Staatsbibliothek München).

verlogen und feige<sup>23</sup> seine Parteimitgliedschaft in der NSDAP sei. Konsequenzen zog er daraus freilich nicht. Seine Biografin ebenso wenig.

Die genaue Lektüre der Memoiren offenbart jedoch einen anderen, einen bis zum Lebensende ungeläuterten Geist. Overhoff stilisiert sich durchweg zu einem Opfer, zu einem passiven, willenlosen Mitläufer, der vom „Sog der nationalen Ekstase widerstandslos ergriffen und in ihn hineingezogen“<sup>24</sup> wurde. Schuld waren allein die Umstände, schuldig das Elternhaus: Sein Vater sei „schwach“ und „depressiv“<sup>25</sup> gewesen, die Mutter „nervenkrank“, „haltlos“, und voll „krasser Egozentrik“.<sup>26</sup> „So wie die meisten meiner Altersgenossen, habe auch ich nicht selbst gelebt, sondern wurde gelebt, wurde von den Umständen und der Umwelt geschoben“.<sup>27</sup> An anderer Stelle, aus einer Ansprache an sein Bayreuther Orchester 1948: „Daß wir betrogen und verführt worden sind, und daß einzelne Schurken [...] Verbrechen begangen haben [...] das ist ein Unglück, aber keine Schuld.“<sup>28</sup> Und schließlich die Conclusio: „Das weitaus größte und unentschuldigste Versagen meines Lebens bestand darin, daß ich den gütelosen, brutalen Nationalsozialismus mit der Beethovenschen Moral der Kraft und Gesundheit verwechselt habe, und daß ich in jeder Hinsicht unerlaubter Weise im ‚Dritten Reich‘ mitgemacht hatte.“<sup>29</sup>

Zu behaupten, Overhoff sei auch nach dem Krieg noch ein überzeugter Anhänger des Nationalsozialismus gewesen, taugt nicht als Erklärung. Späterhin war er sogar des Kommunismus und der Parteizugehörigkeit zur DFU verdächtig, wurde polizeilich drangsaliert und beruflich isoliert (Berufsverbot durch den Deutschen Bühnenverein).<sup>30</sup> Es geht um eine geistige Kontinuität, um eine niemals in Frage gestellte, seit Jugendzeit perennierende Lebensdeutung, die sich je nach politischer Wetterlage vieler Masken und -ismen zu bedienen vermochte. Entlarvend seine Haltung zu Adolf Hitler, den er rückblickend vor allem als „erbärmlichen Feigling“ charakterisiert: „Wäre Hitler von dieser mit Güte gepaarten Kraft, die die ‚Moral Beethovens‘ war, erfüllt gewesen, dann hätte er sich selbst und die Handlanger der von ihm befohlenen Verbrechen freiwillig ausliefern müssen, bevor die herrlichen deutschen Städte [...] verwüstet und eingeäschert worden waren.“<sup>31</sup> Verwerflich ist nicht „des Führers“ Handeln, sondern sein Charakter.

Das könnte rein privater Natur sein und müsste uns nicht weiter interessieren. Overhoff jedoch, Mitarbeiter von Wilhelm Furtwängler, befreundet mit Richard Strauss, Hans Knappertsbusch, Karl Jaspers<sup>32</sup> und vielen anderen, lehrte die Kunst der Interpretation. Nike Wagner bestätigte gegenüber der Wieland-Biografin Ingrid Kapsamer, dass ihr Vater bei Overhoff eben nicht nur eine musikalische, sondern im Besonderen eine „philosophische Ausbildung erhielt“.<sup>33</sup> Und hier wird es kulturpolitisch: „Man kann zwar das Leben aus dem Mythos, nicht aber umgekehrt den Mythos aus unserem Leben deuten“, lautet Over-

23 Ebd., S. 48 f., zitiert bei Kapsamer, ebd. 78.

24 Ebd.

25 Ebd. 1. Kapitel, „Meine Kindheit“, S. 4.

26 Ebd. S. 4 f.

27 Ebd., 4. Kapitel „Heidelberg“, S. 50.

28 Ebd., 10. Kapitel „Fronteinsatz“, S. 104

29 Ebd., 12. Kapitel, „Angebliche Aussagefreiheit der Kunst und kulturhistorischer Mut zum ‚Erkenne dich selbst‘“, S. 97.

30 Dies belegen unzählige Dokumente aus dem Nachlass, die auch Kapsamer zitiert (S. 79).

31 „Autobiographie (Erweiterte Fassung)“, 10. Kapitel „Fronteinsatz“, S. 104.

32 Zahlreiche Korrespondenzen in Overhoffs Nachlass belegen diese Beziehungen, siehe auch Kapsamer, S. 77 f.

33 Ebd., S. 90.

hoffs Credo, „der Mythos soll und kann nicht logisch-intellektuell ‚verstanden‘ werden, aber erlebt werden kann er nur, wenn seine Darstellung als Chiffren-Sprache der Transzendenz zu uns spricht“.<sup>34</sup> Overhoffs Haltung fordert statt Kritik bedingungslose Hingabe, sucht Auf- und Erlösung im Kunstwerk, erfüllt von messianischer Hoffnung: „Alles ergab sich in seiner Nähe als selbstverständlich, freundlich, hilfsbereit und gütig, gütig, gütig“ [...], sein „hypnotisierender Blick“ [...], der „weiß alles, er kann alles, ihm bleibt nicht das Kleinste verborgen, als wäre er der liebe Gott selbst! Da gibt es nur eines: letzte Hingabe mit ganzer Seele.“<sup>35</sup> Die Rede ist von Richard Strauss.

Dabei müsste man nur Overhoffs einzige Oper *Mira* lesen.<sup>36</sup> Dort hat er alles bereits 1925 mit den Worten des Textdichters Arthur Hospelt gesagt und in Töne gegossen. In den Jahren 1955 bis zu seinem Tod versuchte er mehrfach, das Werk erneut auf die Bühne zu bringen; zahlreiche erhaltene Anschreiben des Komponisten sowie freundlich formulierte Ablehnungen von verschiedenen Bühnen im Nachlass belegen Overhoffs vergebliches Bemühen.

Die Handlung des zweiteiligen Bühnenwerks spielt an einem „Platz der Aussätzigen“ vor einer galiläischen Stadt zur Zeit Christi. Während alle anderen Kranken die Vorübergehenden nach Geld anbetteln, will „Der Eine“, ein Aussätziger mit roter Maske, nur still vor sich hin träumen und Lieder singen. Doch sie lassen ihn nicht, sie stören ihn. Da taucht aus dem Dunkel, „von mystischem Licht umflossen“, ein Wanderer auf. „Er hebt den Arm, seine Hand ist schwer von segnendem Erbarmen“ und er verspricht: „Dein Heil ist dir nah“. Mira, eine vornehme Frau, die von seinem Gesang begeistert ist, versichert ihm ihre Liebe, obwohl er aussätzig ist. Nun nimmt er seine Maske ab und beide erkennen: Der Wanderer hat ihn geheilt. Die Oper endet mit einem hell leuchtenden, dann wieder verlöschenden Kreuz im hell gestirnten Himmel.

Unter diesen Vorzeichen ist Wieland Wagners plötzliche, radikale Abwendung von seinem politisch unbequem gewordenen Lehrer, Mentor und langjährigen Freund, die Verleugnung einer zehnjährigen Beziehung, im Zuge der Neufassung Bayreuths ab 1951 zu hinterfragen. Freilich kann und will dieser Beitrag als Hinführung zu bislang öffentlich nicht zugänglichen Quellen zunächst nicht mehr sein, als ein erster Versuch, aus den dort überlieferten autobiografischen Zeugnissen die Persönlichkeit des einflussreichen Lehrers Overhoff zu skizzieren. Die hier vorsichtig formulierte Hypothese hinsichtlich des Bayreuther Gründungsmythos, die sich aus deren Lektüre ergibt, wäre sicherlich weiterführend kritisch zu prüfen.

34 Ebd., 8. Kapitel, „Verrat am Freund und Werk“, S. 65.

35 Ebd., 3. Kapitel, „Kapellmeistertätigkeit“, S. 38.

36 *Mira*, Oper in zwei Teilen, Libretto: Arthur Hospelt. Uraufführung am 25.3.1925 am Städtischen Opernhaus Essen. Über die Entstehung der Oper und sein Verhältnis zum Librettisten berichtet er in seiner Autobiografie, 2. Kapitel, „Jugendjahre“, S. 25–33.

Eva M. Maschke (Hamburg)

## Neue Fragmentfunde in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster: Zur Rekonstruktion einer Notre-Dame-Handschrift aus dem Soester Dominikanerkonvent<sup>1</sup>

Ein Einbandfragment kommt selten allein. Aus Bibliothekswissenschaft und Makulaturforschung ist bekannt, dass klösterliche Buchbindereien in der Regel ihre eigenen Handschriften als Makulatur in Einbänden verwendeten.<sup>2</sup> Wie aus vergangenen Fragmentfunden deutlich wurde, zuletzt in Nürnberg (D-Nst Inc. 304. 2°) und New York (US-NYcub N-66), blieben auch jene Handschriften, welche die mit Notre-Dame in Paris assoziierte polyphone Musik des 13. Jahrhunderts überliefern, von dieser Praxis nicht ausgenommen.<sup>3</sup>

Sowohl die Nürnberger Organum-Fragmente als auch die New Yorker Conductus-Fragmente wurden in Einbänden dominikanischer Provenienz weiter verarbeitet. Wie ich kürzlich nachgewiesen habe,<sup>4</sup> stammt das an der Columbia University aufgefundene

- 1 Diese Studie entstand im Rahmen des DFG-geförderten und von Oliver Huck geleiteten Teilprojektes B03 („Manuskriptkultur und Chant Communities. Die Organisation des Wissens in Handschriften mit polyphoner Musik des sogenannten Notre-Dame-Repertoires“) des Sonderforschungsbereichs „Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa“ an der Universität Hamburg (SFB 950). Neue Impulse der Conductus-Forschung verdanke ich darüber hinaus Mark Everist und seiner vom Arts and Humanities Research Council (AHRC) geförderten Forschungsgruppe „Cantum pulcriorem invenire: Thirteenth-Century Music and Poetry“ an der University of Southampton; die Teilnahme an diesem Forschungsprojekt wurde mir anfänglich durch ein DAAD-Jahresstipendium ermöglicht. Die neuen Fragmentfunde wurden erstmals auf der vom *Centre for the Studies of Manuscript Cultures* (SFB 950) veranstalteten Konferenz *Manuscripts in Motion* im November 2012 in Hamburg vorgestellt.
- 2 Zur Fragmentforschung in der Musikwissenschaft siehe Martin Staehelin, „Die Erforschung mittelalterlicher Musikfragmente. Ein Beitrag zur Revision unserer musikgeschichtlichen Vorstellungen“, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 30 (1997), S. 26–40, und ders., *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. IX: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen; Neue Folge, 15), Göttingen 2012, S. 1–19. Für eine umfassende Erforschung der historischen Handschriften der Frankfurter Dominikaner sowie ihrer Einbandfragmente siehe Gerhardt Powitz, *Mittelalterliche Handschriftenfragmente der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main* (= Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bd. 10), Frankfurt am Main 1994, und ders., *Die Handschriften des Dominikanerklosters und des Leonhardstiftes in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1968 (= Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bd. 2).
- 3 Zu den Nürnberger Organum-Fragmenten D-Nst Inc. 304. 2° siehe Peter Christian Jacobsen, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. VII: Ein neues Fragment zum Magnus Liber Organi* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. 1. philologisch-historische Klasse, Jg. 2006, Nr. 3), Göttingen 2006, und Rudolf Flotzinger, „Zum neu aufgefundenen Nürnberger Fragment des Magnus liber“, in: *Die Musikforschung* 60 (2007), Heft 3, S. 244–247. Zu den Conductus-Fragmenten im Einband der Inkunabel US-NYcub N-66 siehe Eva M. Maschke, „Neue Conductus-Fragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Frankfurt am Main“, in: *Studi Musicali. Nuova serie* 1,2 (2010), S. 295–312.
- 4 Maschke, „Neue Conductus-Fragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Frankfurt am Main“, S. 298–300.

Fragment US-NYcub N-66 ebenso wie die Frankfurter Conductus-Fragmente D-F Fragm. lat. VI. 41<sup>5</sup> aus der gleichen Musikhandschrift, die in der Buchbinderei des Frankfurter Dominikanerklosters ihr Ende fand. Eine gezielte Suche in Beständen außerhalb Frankfurts hat keine neuen Fragmentfunde ergeben, jedoch ist es nicht ausgeschlossen, dass in anderen veräußerten Dubletten der Frankfurter Stadtbibliothek, die wie die heute in New York befindliche Inkunabel zunächst in private Hände übergegangen sind, eines Tages weitere Fragmente dieser Handschrift gefunden werden.

Nachdem in der Vergangenheit bereits entscheidende Zusammenhänge zwischen Einbandfragmenten hergestellt werden konnten, erscheint eine Erfassung aller neueren Fragmentfunde des Notre-Dame-Repertoires<sup>6</sup> ebenso an der Zeit wie die systematische Suche nach weiteren Fragmenten.<sup>7</sup> So stammen zum Beispiel die Conductus-Fragmente CH-MSbk S 231 (vormals: CH-Sz S 231) und GB-Ob Auct. VI.Q.3.17 aus dem Zisterzienserkloster Maulbronn,<sup>8</sup> während die Provenienz der heute in Berlin und München befindlichen Fragmente D-B 55 MS 14 und D-Mbs gallo-rom. 42, einer umfangreichen Musikhandschrift, die nicht nur Organa, Conducti<sup>9</sup> und Motetten, sondern auch Lais enthielt, noch nicht geklärt ist.<sup>10</sup>

Die neuen Fragmentfunde aus der Universitäts- und Landesbibliothek Münster sind das Ergebnis meiner systematischen Untersuchung aller bekannten historischen Handschriften und Einbände aus dem Dominikanerkonvent zu Soest.<sup>11</sup> Dass der in den 1230er Jahren gegründete Konvent eine Notre-Dame-Handschrift besessen haben muss, hatte 1974 bereits

- 
- 5 Zu den Frankfurter Conductus-Fragmenten siehe Martin Staehelin, *Conductus-Fragmente aus einer Notre Dame-Handschrift in Frankfurt a. M.* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 1. Philologisch-historische Klasse, Heft 8), Göttingen 1987, S. 179–192.
  - 6 Für eine gründliche Quellenbeschreibung der zu Ludwigs Zeit bekannten Notre-Dame-Handschriften und -Fragmente siehe Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. 1: *Catalogue raisonné der Quellen, Abt. 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle 1910.
  - 7 Vgl. auch Martin Staehelin, *Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz*, S. 16–19.
  - 8 Zum Zusammenhang dieser beiden Fragmente siehe Mark Everist, „A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus“, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen. Teil I: Bent – Gillingham*, hrsg. v. Luther Dittmer (= Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 39), Henryville, Ottawa, Binningen 1984, S. 97–118. Für eine Vorstellung der damals noch in der Zentralbibliothek Solothurn aufbewahrten Fragmente CH-MSbk S 231 siehe Jürg Stenzl, „Eine unbekannte Notre Dame-Quelle: Die Solothurner Fragmente“, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 311–332.
  - 9 Wie im anglo-amerikanischen Raum üblich, soll hier aus Gründen der besseren Lesbarkeit der Plural „Conducti“ verwendet werden, der in mittelalterlichen Musiktraktaten ebenso in Gebrauch ist wie die Pluralbildung „Conductus“ (vgl. Christopher Page, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France* (= Royal Music Association Monographs, Bd. 8), London 1997, S. 1, Anm. 2).
  - 10 Martin Staehelin, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. I: Die Notre-Dame-Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. 1. philologisch-historische Klasse, Jg. 1999, Nr. 6), Göttingen 1999, S. 281–313; Luther Dittmer, *The Lost Fragments of a Notre Dame Manuscript in Johannes Wolf's Library*, in: *Aspects in Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 122–133; Rita Haub, *Die Motetten in der Notre-Dame-Handschrift MüA* (= Münchner Editionen zur Musikgeschichte, Bd. 8), Tutzing 1986.
  - 11 Zur Geschichte und Rekonstruktion der Soester Bibliothek siehe Bernd Michael, „Die Bibliothek der Soester Dominikaner. Ein Verzeichnis ihrer erhaltenen Handschriften“, in: *Soester Zeitschrift* 102 (1990), S. 8–30.



Norbert Eickermann vermutet,<sup>12</sup> als er im historischen Einband eines Autographen von Jakob von Soest<sup>13</sup> (D-MÜsa Mscr. VII, 6115) Überreste einer solchen Musikhandschrift nachwies. Das Nachsatzblatt und das Pergament auf dem hinteren Buchspiegel<sup>14</sup> wurden herausgerissen, aber der Abklatsch des Pergaments im Buchspiegel ist von so guter Qualität, dass sich die beiden zweistimmigen Conducti *Genitus divinitus* (Anderson I25)<sup>15</sup> und *Dei sapientia* (J6) erkennen ließen.

Weitere Teile dieser aufgelösten Musikhandschrift konnte ich nun in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster in zwei weiteren Autographen Jakobs von Soest, überliefert in den Handschriften D-MÜu Hs 378 und D-MÜu Hs 382, identifizieren.<sup>16</sup> Beide Handschriften haben moderne Einbände, aber die historischen Nachsatzblätter wurden nach der Restaurierung beibehalten. Eef Overgaauw hatte diese beiden Nachsatzblätter bei der Herausgabe des *Katalogs der mittelalterlichen Handschriften der Universitäts- und Landesbibliothek Münster* zwar beschrieben, ihren Inhalt jedoch schlicht als Hymnen eingestuft.<sup>17</sup>

In der Tat handelt es sich bei den zweistimmigen Sätzen von *O crux ave spes unica* (Anderson H4) und *Naturas Deus regulis* (C7) jedoch um zweistimmige Fassungen bekannter *conducti cum caudis*, ebenso wie bei der letzten Strophe eines von Overgaauw „nicht identifizierten zweistimmigen Hymnus“.<sup>18</sup> Diese bildet den Schluss des zweistimmigen Conductus *Puer nobis est natus dum Deus humanatus* (H25).

Diese neuen Funde erhellen überraschenderweise auch die Provenienz der teilweise sehr schlecht lesbaren, vier Conducti überliefernden Fragmente GB-Cssc 117\* in Cambridge, die im 19. Jahrhundert als Umschlag eines dominikanischen Stundenbuchs verwendet wurden.<sup>19</sup> Ein Vergleich von Seitenlayout und Schreiberhänden bestätigt, dass alle Blätter aus derselben Musikhandschrift des 13. Jahrhunderts stammen, die im 15. Jahrhundert erstmals in der Buchbinderwerkstatt des Soester Dominikanerkonvents als Einbandmaterial verwendet wurde.

12 Norbert Eickermann, „Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift des 13. Jahrhunderts“, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 52 (1974), S. 149–152.

13 Zu den Autographen von Jakob von Soest siehe Eef Overgaauw: „Die Autographen des Dominikanertheologen Jakob von Soest (c. 1360–c. 1440)“, in: *Scriptorium* 60 (2006), S. 60–79.

14 Heute dient der ehemals hintere Deckel als vorderer Teil des Einbands; bei der Restaurierung wurde der verlorene Vorderdeckel durch den erhaltenen Rückdeckel ersetzt (Eickermann, „Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift“, S. 149).

15 Die Nummern stammen aus Gordon Athol Andersons Katalog, „Notre-Dame and Related Conductus: A Catalogue Raisonné“, in: *Miscellanea musicologica* 6 (1972), S. 153–229; 7 (1975), S. 1–81. Editionen des Conductus-Repertoires: Gordon Athol Anderson (Hrsg.), *Notre-Dame and Related Conductus. 10 Bände* (= Gesamtausgaben, Bd. XI/1–XI/10), Henryville, Ottawa, Binningen 1975–1988; Janet Knapp, *Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices* (= Collegium Musicum, Nr. 6), New Haven 1965; Ethel Thurston, *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099*, 3 Bände (= Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, Bd. 11–13), Madison, Wisconsin 1980; Hans Tischler, ed., *The Earliest Polyphonic Art Music: The 150 Two-part Conductus in the Notre-Dame Manuscripts*, 2 Vols., Ottawa 2005.

16 Mein herzlicher Dank gilt Reinhard Feldmann, Jürgen Lenzing und den studentischen Hilfskräften der ULB Münster für die Unterstützung des Projekts vor Ort.

17 Eef Overgaauw, *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitäts- und Landesbibliothek Münster*, Wiesbaden 1996, S. 109 f. und S. 116 f.

18 Ebd., S. 116.

19 Mark Everist, „A New Source for the Polyphonic Conductus: MS 117 in Sidney Sussex College Cambridge“, in: *Plainsong and Medieval Music* 3 (1994), S. 149–168.

Auf die Konkordanzen zwischen D-MÜsa Mscr. VII, 6115 und GB-Cssc 117\* wurde bereits hingewiesen;<sup>20</sup> dass es sich bei diesen Konkordanzen jedoch um Übereinstimmungen sehr spezieller Art handelt, ist bisher noch nicht bemerkt worden. In der Tat handelt es sich aber bei dem zwecks Neueinbindung im 19. Jahrhundert zerstückelten Blatt GB-Cssc 117\*, fol. 2, das sowohl den Schluss des Conductus *Genitus divinitus* als auch den Anfang des Conductus *Dei sapientia* überliefert, genau um jenes herausgerissene Pergamentblatt, von dem auf dem Einbanddeckel im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen nur noch der Abklatsch zu sehen ist. Wie durch die übereinstimmenden Wurmlöcher auf beiden in Cambridge aufbewahrten Blättern<sup>21</sup> sowie im Münsteraner Einband bestätigt wird, befand sich auch das zweite Blatt GB-Cssc 117\*, heute als fol. 1 bezeichnet,<sup>22</sup> ursprünglich im selben Einband als Nachsatzblatt.

Die vier Fragmente GB-Cssc 117\*, D-MÜsa Mscr. VII, 6115, D-MÜu Hs 378 und D-MÜu Hs 382, die sich heute in drei verschiedenen Bibliotheken bzw. Archiven in Cambridge und Münster befinden, überliefern insgesamt sieben bereits bekannte zweistimmige Conducti. Sowohl Norbert Eickermann als auch Mark Everist betonten bereits die Nähe der Lesarten der einzelnen Conducti zu der in Paris produzierten Handschrift I-Fl Plut. 29.1 und vermuteten, dass die heute nur noch fragmentarisch erhaltene Musikhandschrift aus dem Soester Konvent ebenfalls in Paris zwischen 1245 und 1255 produziert wurde.<sup>23</sup>

Ob diese Handschrift jedoch, ebenso wie die in Paris produzierten Notre-Dame-Handschriften I-Fl Plut. 29.1 und D-W 1099 (1206), auch Organa oder Motetten enthielt und ob auch diese als Einbandfragmente weiter verwendet wurden, lässt sich gegenwärtig nicht beantworten. Da die Möglichkeiten der systematischen Suche in Handschriftenbeständen des Soester Dominikanerkonvents ausgeschöpft sind, werden sich weitere Überreste der Handschrift zumindest auf diesem Wege nicht mehr finden lassen. Trotz aller zu beklagenden Verluste bleiben die Fragmente aus dem Soester Dominikanerkonvent eine wichtige Quelle für das Conductus-Repertoire, die nun um zwei Einzelblätter ergänzt werden konnte. Eine umfangreichere Veröffentlichung über diese rekonstruierte Quelle einschließlich einer Faksimile-Edition ist in Vorbereitung.

20 Maschke, „Neue Conductus-Fragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Frankfurt am Main“, S. 306 f.

21 Zur Analyse der Wurmlöcher von GB-Cssc 117\* vgl. bereits Everist, „A new source“, S. 156.

22 Originale Foliierungen sind nicht erhalten. Eickermanns Vermutung, auf dem Abklatsch auf D-MÜsa Mscr. VII, 6115 eine Foliierung sehen zu können, die den Foliierungen der Handschrift I-Fl Plut. 29.1 gleicht (Eickermann, „Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift“, S. 151), konnte ich bei der Autopsie des Münsteraner Einbands nicht bestätigen. Auch in den neuen Funden, die an den Rändern nicht beschnitten zu sein scheinen und somit als vollständig erhalten angesehen werden können, sind keine Foliierungen sichtbar. Darüber hinaus widerlegen auch die Befunde aus Cambridge Eickermanns Hypothese, dass die herausgerissene Seite eine recto-Seite sei; GB-Cssc 117\*, fol. 2r überliefert den Conductus *Genitus divinitus*, der auf der verso-Seite fortgesetzt wird, gefolgt vom Anfang des Conductus *Dei sapientia*. Es ist also eine verso-Seite, nach heutiger Foliierung GB-Cssc 117\*, fol. 2v, von der im Einbanddeckel von D-MÜsa Mscr. VII, 6115 der Abklatsch vorliegt.

23 Eickermann, „Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift“, S. 149 u. 151; Everist, „A new source“, S. 158–159, 161–167. Everist unterscheidet hier klar zwischen dem Herstellungsort einer Handschrift und dem Ort sowie der Institution, für die sie bestimmt ist (Everist, „A new source“, S. 161), wodurch Eickermanns These, dass die in Soest aufgelöste Handschrift in Paris produziert und von dort nach Westfalen gebracht wurde (Eickermann, „Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift“, S. 151), auch methodisch untermauert wird.

## Besprechungen

*The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music.* Hrsg. von Jane F. FULCHER. Oxford u. a.: Oxford University Press 2011. XVII, 586 S., Abb., Nbsp.

Die Zeit ist mehr als reif für ein Buch wie dieses: Seit den 1990er Jahren hat sich ein neues interdisziplinäres Forschungsfeld etabliert, das der vorliegende Band als die „Neue Kulturgeschichte der Musik“ zusammenfasst. Dieses Forschungsfeld entstand im Dialog von Musikwissenschaftlern und Historikern und profitierte von der Öffnung der Geisteswissenschaften im Zuge des Cultural Turns. Die Ansätze der „New Musicology“ und der „Neuen Kulturgeschichte“, aber auch der kulturhistorisch orientierten Musiksoziologie oder der „Politischen Kulturgeschichte“ haben dazu beigetragen, die Untersuchung von Musik als ein Prisma für historische, soziale und künstlerische Prozesse zu entdecken. Die ersten Ergebnisse gehen weit über das traditionelle Werkverständnis einerseits und über die rein illustrative Funktion der Musik für soziale Prozesse andererseits hinaus. Diesseits und jenseits des Atlantiks erscheint eine wachsende Zahl an Studien zur Musik als einem kulturellen Objekt und als einer kulturellen Praxis, die häufig auch in Nachbardisziplinen wie die Kulturwissenschaften und die Sound Studies hineinreichen. In diesem Handbuch sind viele der Protagonisten dieser Forschungsentwicklung, zu der auch die Herausgeberin Jane Fulcher grundlegende Fallstudien beigetragen hat, mit Aufsätzen vertreten.

In ihrer Einleitung entwickelt Fulcher ein Konzept für eine „Neue Kulturgeschichte der Musik“, das sich auf die Traditionen der Kulturgeschichtsschreibung bezieht und mit einer theoretischen Reflexion unter Bezugnahme auf aktuelle Debatten verknüpft ist (von Foucault bis Nora). Die Herausgeberin formuliert die Aufgabe einer solcherart erneuerten Kulturgeschichte der Musik wie folgt: „a close musical analysis must interact with a sophistoricated

understanding of the semiotic or linguistic dimension while maintaining a comprehensive grasp of the relevant social, cultural, and political dynamics“ (S. 12). Die Voraussetzung hierfür sieht sie darin, dass sich Musikwissenschaftler nicht mehr nur mit kulturellen Repräsentationen von Musik beschäftigen; vielmehr beziehen sie nun auch soziale Dynamiken, Fragen von kultureller und sozialer Macht, symbolische Austauschprozesse und die soziale Rolle von Musik als abstrakter Kunst mit ein. Historiker haben wiederum damit begonnen, die Abstraktheit der Musik bzw. die technischen Spezifika der musikalischen Sprache zu akzeptieren und die Musikkultur als ein durch Eigenlogik und innere Konventionen geprägtes Feld zu verstehen. Dieses Feld muss in seiner Historizität entschlüsselt werden, um die Musik als kulturhistorischen Gegenstand zu analysieren. Fulcher plädiert nicht für eine Auflösung der Disziplinengrenzen; vielmehr konstatiert sie ein wechselseitiges Interesse von Musikwissenschaftlern und Historikern an Formen der Bedeutungsproduktion, Verstehens- und Erfahrungsprozessen und wie solche Erfahrungen durch kulturelle Objekte und Praktiken kommuniziert und konstruiert worden sind (S. 3).

Die 22 Beiträge in dem Band befassen sich vorwiegend mit Konstruktionen, Repräsentationen und Formen des musikalischen Austauschs (erster Teil) sowie mit kulturellen Praktiken, Aneignungsformen und Bewertungsformen (zweiter Teil). Die Autoren vermeiden allesamt einen kulturwissenschaftlichen Jargon und haben zumeist theoretisch reflektierte Fallstudien mit konkreten Quellenbezügen verfasst. Während einige Beiträge als eine Zusammenfassung bereits geleisteter Forschung gelesen werden können, wie Philipp Thers Überblick über die Nationalisierung der Oper als europäisches Phänomen im 19. Jahrhundert, zeigen andere Autoren Einzelbeispiele für neue Wege: Sie befassen sich mit der Genderkonstruktion in den Messen des 10. und 11. Jahrhunderts (James Borders), mit der Visualisierung von Hörerlebnissen in der Darstellung Appolo-Marsyas-Mythos bis zur Frühen Neuzeit (Richard Leppert) oder mit der Christus-

Konstruktion im Werk und im Schülerkreis von Arnold Schönberg (Julie Brown); sie beschäftigen sich mit der Beziehung von Humor zur musikalischen Hochkultur im Amerika der 1930er Jahre (Charles Hiroshi Garrett), mit Sidney Bechets musikalischer Karriere im Nachkriegsparis (Andy Fry) und mit dem Einfluss der frühneuzeitlichen Druckkultur auf die Rezeption von Josquin des Prez (Kate van Orden); oder sie widmen sich Herders Liedübersetzungen (Philip V. Bohlman), der Opernerfahrung im Venedig des 17. Jahrhunderts (Edward Muir) und der Reisekultur deutscher und englischer Komponisten und ihren musikalischen Austauschformen (Celia Applegate), um nur einige Beispiele zu nennen. Nicht alle Beiträge werden zwar Fulchers Zielen einer quellenbasierten und theoretisch reflektierten Kulturgeschichte gerecht, wie etwa der eher kulturkritisch zu verstehende Aufsatz zur Aufnahmekultur und zur Musealisierung des Konzerts im 20. Jahrhundert (Leon Botstein). Ebenso ließen sich die zeitlichen (1800–1950) und räumlichen (Westeuropa) Schwerpunktsetzungen kritisieren, denen die meisten Autoren folgen. Aber für diese Zeit und für diesen Raum zeichnet der Band das Bild einer ungemein vielschichtigen historischen Musikkultur, in der die Musik als kulturelles Objekt verwurzelt ist und in der die historische Erfahrung der Musik ein konstitutiver Bestandteil ist.

Der Wert dieses Handbuchs geht bei weitem über die Summe seiner Teile hinaus. Zusammengenommen präsentiert der Band ein funkelndes Universum an Themen und Methoden und einen neuen Reichtum an Ansätzen und Fragestellungen, dies aber – zum Glück – weniger im Sinne eines herkömmlichen Handbuchs, wie der Titel verspricht. Der Band versucht keine Systematik der Kulturgeschichte der Musik zu begründen und keinen geordneten Überblick über das bereits bestehende Wissen über ihre Subfelder zu erstellen. Vielmehr hält der Leser eine kulturhistorische Fundgrube an Fallstudien in den Händen, die in wegweisenden Beiträgen zeigen, mit welchen Methoden eine Kulturgeschichte der Musik geschrieben werden kann und wie auch

scheinbar entlegene Quellen auf überraschende Weise zum Sprechen gebracht werden können. Neue methodische Zugriffe wie die Transfer- und Übersetzungsforschung (Applegate, Bohlman, Ther), die Bildanalyse (Leppert) oder eine Untersuchung der „material culture“ (van Orden) sind nur Beispiele dafür, wie solche Methoden in der Analyse historischer Musikkulturen zu neuen Erkenntnissen führen können, selbst wenn sie nicht speziell für die Musikkultur entwickelt worden sind. Ob sich das umrissene Programm einer „Neuen Kulturgeschichte der Musik“ von Jane Fulcher realisieren lässt, das bei ihr auch mit institutionellen Erwartungen an die Ausbildung von Musikhistorikern verknüpft ist, bleibt zwar abzuwarten. Ein Meilenstein für dieses Forschungsfeld ist dieser Band aber allemal.

(November 2012)

Hansjakob Ziemer

*MARKO MOTNIK: Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog. Tutzing: Hans Schneider 2012. II, 708 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 5.)*

Im vergangenen Jahrzehnt erlebte die Forschung zum Komponisten Jacob Handl-Gallus eine europaweite Renaissance. Die 2007 in einem Roundtable auf der *MedRen* in Wien von Musikwissenschaftlern aus Frankreich, Polen, Slowenien, Österreich und Deutschland vorgestellten aktuellen Forschungsergebnisse wurden in der slowenischen Musikzeitschrift *De musica disserenda* III/2 publiziert. Die für den internationalen Gebrauch vorgeschlagene Vereinheitlichung des Komponistennamens wurde in der vorliegenden Publikation nur zum Teil umgesetzt, was mehr verwirrt als zur Klärung beiträgt. So erscheint der Komponist im Titel tatsächlich als „Jacob Handl-Gallus“, wird jedoch im Text und in der Gravur des Einbandes ohne Erklärung durchgehend als „Handl“ bezeichnet.

Die nach 1989/90 im wiedervereinten Europa gewonnenen Zugänge zu den Archiven und Bibliotheken ermöglichten eine aktuelle Bestandsaufnahme und beförderten ein Netz-

werk von Nachwuchswissenschaftlern, die in ihren Studien an die wegweisenden Beiträge zum Komponisten von den sämtlich aus Slowenien stammenden Autoren Josef Mantuani, Dragotin Cvetko und Edo Škulj anknüpfen. Aktuelle Quellenfunde sowie deren Rezeption „der in Tabulaturschrift übertragenen Vokal-kompositionen Handls und der damit verbundenen vokal-instrumentalen Aufführungspraxis“ (S. I) bilden die Grundlage für die 2010 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien eingereichte Doktorarbeit von Marko Motnik. Die hier zu besprechende Publikation versteht sich als „eine ordnende Arbeit“, um „ein möglichst objektives Bild des Komponisten und seiner Stellung in der Musikgeschichte zu zeichnen.“ (S. I) Hierzu bedient sich der Autor des Verfahrens der Kompilation aus „mitunter schwer zugänglichen, weit verstreuten und fallweise in Vergessenheit geratenen Publikationen“ (S. I).

Das einführende, den bisherigen Forschungsstand zusammenfassende Kapitel „*Imago Handelii* – Zur Geschichte der Handl-Forschung“ endet mit dem Verweis auf die von Edo Škulj verantwortete und Anfang der 1990er Jahre beendete Edition, auf aktuelle Forschungen durch Metod Marjan Milač (1991) und Marc Desmet sowie auf die Gesamteinspielung der *Moralia* im Jahr 2000 durch *Singer Pur* (S. 23). Hier wäre ein auf der Grundlage aktueller Forschungen, u. a. von Tomasz Jeż, Paweł Gancarczyk und Marc Desmet, erfrischendes, das europäische Beziehungsgeflecht des Musikers und Komponisten einordnendes Urteil wünschenswert gewesen. Ein allgemeiner Hinweis darauf findet sich lediglich in der „Zusammenfassung“: „Oft ist zwischen den Quellen auch eine enge Verwandtschaft festzustellen, die auf regen Kulturtransfer hindeutet.“ (S. 320)

Das Verdienst der Arbeit ist somit eine solide, den bisherigen internationalen Forschungsstand in deutscher Sprache – die meisten Publikationen zum Komponisten erscheinen noch immer in Ost(mittel-)europa – abbildende Gesamtbetrachtung zum Komponisten sowie zu seinen Werken und ihrer Rezeption. Einen wichtigen Beitrag zur Rezeptionspraxis im aus-

gehenden 16. und 17. Jahrhundert leisten hierbei insbesondere die Kapitel 4 zur vokal-instrumentalen Praxis, Kapitel 5 zu Intavolierungen und Tabulaturen sowie Kapitel 7 zum „Sonderfall der Rezeption“ der Motette *Ecce quomodo moritur iustus*.

Die akribisch zitierten Quellen und Forschungsergebnisse aus der Sekundärliteratur – originale Quellen werden zumeist indirekt zitiert – lassen mit Ausnahme des Kapitels 5, „Intavolierungen der Kompositionen von Jacob Handl“, die eigenen Befunde, Ansätze oder gar Thesen schwer ausmachen. Es fehlen neben der vorbildlich geordneten Faktenlage häufig die einordnenden musikkultur- und sozialgeschichtlichen Korrekture für die aus früheren – zumeist nationalen – Historiografien entlehnten Zuschreibungen. Die Einschätzung zu Leben und Werk des Komponisten repetiert somit auch die der Aufklärung entlehnten und im 19. und 20. Jahrhundert in der Musikwissenschaft entwickelten Kategorien: „Das Bild eines freien Künstlers entspricht zwar nicht den musiksoziologischen Verhältnissen des 16. Jahrhunderts, dennoch hat Handl diesen Lebensstil allemal gewählt.“ (S. 316) Wie wenig originäre musikhistorische Zeugnisse aus dem 16. Jahrhundert für ein solch neuzeitliches Künstlerselbstverständnis tatsächlich existieren und wie wenig hilfreich solche pauschalen Urteile ohne neue Quellenbefunde deshalb sind, darauf verwies jüngst überzeugend Christiane Wiesenfeldt: „Problematisch ist in diesem Zusammenhang [Individualisierung des humanistisch gebildeten Künstlers] nicht nur, dass die wesentlichen und aussagekräftigen Dokumente zum neuzeitlichen Künstlerbild nicht dem Komponisten, sondern dem Maler, Bildhauer, Literaten, Poeten und Architekten galten, während die Musiktheorie ihre Idealtypen eben *nicht* emphatisch philosophisch oder genieästhetisch, sondern im Wesentlichen immer noch handwerklich begründete“ (Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012, S. 37).

Der sehr ansprechende, in Leinen gebundene Band erscheint in der von Birgit Lodes herausgegebenen Reihe „Wiener Forum für ältere



Musikgeschichte“. Der überzeugende Gesamteindruck wird durch ungewöhnlich viele redaktionelle und sprachliche „Zwiebelfische“ getrübt, wodurch die Lesefreude leider erheblich gestört wird. Hinzu kommen inhaltliche Ungenauigkeiten: So ist Görlitz keine „Niederlausitzer Stadt“ (S. 83), sondern gehörte zum Markgraftum Oberlausitz. Die Handschriften des Löbauer Deposits waren nicht dem „Löbauer Senat“ (S. 410), sondern dem „Löbauer Rath“ gewidmet. Der die Vorrede im Tenorheft der Handschrift D-Dl Mus. Löb 13 unterzeichnende Christoph Nostwitz wirkte nicht als „Schulmoderator“ (S. 84, Fn. 259), sondern wurde am 24. September 1590 zum „Schulmeister und Rektor“ der Löbauer Lateinschule ernannt.

Den ersten, beschreibenden Teil der Publikation runden eine umfassende Bibliografie, eine Auflistung der Provenienzen der Drucke und zugehörigen RISM-Sigla sowie eine Diskografie ab. Letzterer wären die 1992 bei Supraphon auf CD herausgegebene Aufnahme ausgewählter *Moralia* und der *Missa super Elisabethae impletum est tempus* von 1966/67 mit *Musica antiqua Vienna* und den *Prague Madrigal Singers* sowie deren erneute Herausgabe zusammen mit Werken von Kryštof Harant 2003 hinzuzufügen.

Das Versprechen einer ordnenden Arbeit löst Motnik mit dem zweiten Teil der Publikation ein, einem beigefügten thematischen Katalog aller überlieferten Drucke, Handschriften und Zuschreibungen bei Fortführung der von Edo Škulj verwendeten Werknummern inklusive eines übersichtlichen und für die weitere Forschung überaus nützlichen Anmerkungsapparats. Leider zeigen sich auch hier redaktionelle Ungenauigkeiten: Kontrafaktur zur Motette *Ecce quomodo moritur iustus*, D-Dl Mus. Löb 15, 2: „Sihe wie sribet [stirb(e)t!] der gerechte“ (S. 519).

Insbesondere erlauben der thematische Katalog und die beiden abschließenden Register („Personen und Werke“ und „zu den Werken Jacob Handls“) einen benutzerfreundlichen Zugriff auf die aktuell bekannte Überlieferung zum Komponisten, seiner Werke und ihrer Rezeption. Damit stellt die Publikation einen her-

vorragenden Ausgangspunkt für künftige Forschungen dar.

(Januar 2013)

Thomas Napp

*INGO GRONFELD: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Telemann–Zuckert, Anhang. Tutzing: Hans Schneider 2012. 547 S., Abb., Nbsp.*

Band 1 wurde in *Mf*62 (2009), S. 288 ff., besprochen, Band 2 in *Mf*63 (2010), S. 216 f., Band 3 in *Mf*65 (2012), S. 47 f. – Im Alphabet des 4. Bandes, der das Verzeichnis abschließt, begegnen neben Namen von mittlerer Bekanntheit wie Toeschi, Vanhal und Wagenseil die zweier wirklich prominenter Komponisten: Telemann und Vivaldi. Am Triosonaten-Repertoire mit Block- oder Querflöte haben sie allerdings recht unterschiedlichen Anteil: Während Vivaldi mit nur fünf Werken vertreten ist, nehmen die Telemann betreffenden Einträge nicht weniger als 63 Seiten ein. Grundlegend Neues gegenüber Band 2 des *Telemann-Werkverzeichnis* (TWV) von Martin Ruhnke aus dem Jahre 1992 wird man hier zwar nicht erwarten können. In Einzelfällen aber findet man Hinweise auf Konkordanzquellen, die über Ruhnkes Angaben in Band 2 und die Nachträge in Band 3 (S. 258) hinausgehen, wie etwa bei der Triosonate TWV 42:d 11 oder auch bei den Trios TWV 42:D 16 und F 7, für die Gronfeld zusätzlich anonyme Überlieferungen nachweist. Besonders im Blick auf Echtheitsfragen von Interesse sind Hinweise auf die Überlieferung unter fremdem Namen wie bei TWV 42:D 10 (Placidus Pichler) und G 13 (Emanuel Kegel). Unter den Einträgen zu Telemann fehlen die Triosonaten TWV 42:d 5, f 1 und A 7 aus dem um 1740 in Paris erschienenen Druck *Sonates en Trio, Composées Pour les Flûtes traversieres, les Violons, et autres Instrumens* (RISM T 452), von dem sich nur die zweite Stimme erhalten hat. Ein 320 Seiten starker Anhang mit Nachträgen von *Abel* bis *Zuckert* beschließt das nützliche Katalogwerk.

(November 2012)

Klaus Hofmann



*Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft. Hrsg. von Christian THORAU, Andreas ODENKIRCHEN und Peter ACKERMANN. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011. Cambridge: Cambridge Press 2010. XVIII, 337 S., Abb., Nbsp.*

Das Bürgertum lebt! Wer einmal eines der Montagskonzerte der Frankfurter Museums-gesellschaft oder eine Opernvorstellung in der Stadt besucht hat, der weiß das – auch wenn es sich gerade in Frankfurt am Main durch die Hegemonie der Finanzwelt deutlich verändert hat. Bis heute jedoch zeigen sich in der Stadt erstaunliche Kontinuitäten zu den Grundsätzen des ursprünglichen Museums. Die Idee der Gründung dieses Vereins (der späteren Frankfurter Museums-gesellschaft) im März 1808 war es nämlich, „der Einseitigkeit entgegenzuarbeiten, welche von dem Geschäftsleben und dem gewöhnlichen gesellschaftlichen unzer-trennlich ist“ und „die freie und lebendige Theilnahme an dem Schönen und Guten in Kunst und Wissenschaft nach Kräften anzuregen und zu befeuern“. Doch schon 1861 war von diesen Ideen kaum mehr etwas übrig, wurde die Gesellschaft doch in eine moderne Konzertvereinigung umgewandelt, deren Mitglieder in ihrer überwiegenden Zahl nunmehr bloße Kulturkonsumenten, also Abonnenten der Konzerte waren. Dies zeigt Ralf Roth sehr eindrücklich im ersten Text des hier vorliegenden Konferenzbandes, der Beiträge einer Tagung zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft des Konzertlebens, der bürgerlichen Musikkultur und des musikalischen Hörens an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst im April 2008 vereint, die anlässlich des 200. Jubiläums der Gründung der Museums-gesellschaft stattfand.

Vielfältig, fast kunterbunt wie der Titel sind auch die gelungenen Beiträge. Der erste Teil ist dabei der spannendste, sind hier doch Artikel versammelt, die sich direkt mit der Museums-gesellschaft in ihrer Gründungsphase befassen. Nach dem bereits erwähnten Artikel des Frankfurter Historikers Roth, der die beiden

zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankfurt am Main gegründeten Vereine, das Casino und das Museum, einander gegenüberstellt, wird im zweiten Beitrag der Einfluss des Fürstprimas des Rheinbundes und späteren Großherzogs Dalberg untersucht, der die Stiftungstraditionen des Frankfurter Bürgertums für seine bildungs- und kulturpolitischen Ziele nutzte. Cristina Ricca zeigt die Parallelen der Vereinsgründung zum Bildungsideal Johann Wolfgang von Goethes auf, der von den Gründervätern der Museums-gesellschaft sehr verehrt wurde.

Die Geschichte der Museums-gesellschaft während des Nationalsozialismus hat Eva Hannau bereits in ihrer 1994 erschienenen Dissertation überzeugend aufgearbeitet; hier ist ein zusammenfassender, zuspitzender Artikel abgedruckt, in dem deutliche Parallelen etwa zum Berliner Philharmonischen Orchester (wie dies Fritz Trümpi in seiner Studie *Politi-sierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester*, Köln 2011, so überzeugend dargestellt hat) deutlich werden: Auch das Frankfurter Orchester war 1933 in immensen finanziellen Schwierigkeiten und konnte nur durch die finanzielle Unterstützung der Nationalsozialisten überleben. Die Frankfurter versuchten zwar ihre Autonomie zu erhalten und verpflichteten noch im März 1933 Otto Klemperer als Chefdirigenten. Doch mussten sie dies nach kürzester Zeit widerrufen; schon im Oktober 1934 war die Museums-gesellschaft gleichgeschaltet und begann – aufgrund der großzügigen städtischen Subventionen – erneut zu florieren.

Spätestens hier wird deutlich, dass doch auch eine Chance vergeben wurde – wie sinnvoll wäre es gewesen, die Frankfurter Museums-gesellschaft in all ihrer schillernden Vitalität bis heute mit Orchestern in anderen Städten zu vergleichen. Stattdessen zeigen weitere Texte bloß die Entwicklung von Konzertvereinigungen und ihren Repertoires in Berlin, Zürich und Leipzig auf.

Der dritte Teil des Bandes wird mit Untersuchungen zu Virtuosität, musikalischen Räumen, Bürgerlichkeit und Hörverhalten neue Argumentationsfelder und Fragestellungen er-

öffnet. Besonders wichtig ist der die Argumentation des Bandes abschließende Beitrag des Frankfurter Historikers Andreas Schulz, der die These einer umfassenden Regeneration bürgerlicher Lebenswelten nach 1945 aufstellt und verifiziert. Das Bürgertum (wie auch immer es definiert sei) lebt also!

Zukunftsweisend und nachahmenswert ist zudem der beigefügte Projektbericht von Christian Thorau über eine durch Studenten nachgestellte Sitzung des Museums um das Jahr 1830, mit Vorträgen, Musik und (durch von einem Regisseur instruierte Studenten unterwandertem) Publikum. Angewandte Musikwissenschaft *at its best* wurde hier betrieben; Studenten, Dozenten und schließlich auch die Zuhörer und Zuschauer konnten ausnahmsweise gemeinsam lernen. Mehr solcher sinnvollen projektbezogenen Arbeit, auch mit und in der Öffentlichkeit, ist dringend notwendig, überall.

(Oktober 2012)

Jutta Toelle

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

Die Flut der Veröffentlichungen des Mendelssohn-Jahrs 2009 ist langsam abgeebbt, da erscheint ein sehr gelungener Konferenzband zum Thema Mendelssohn und Düsseldorf. Aus einem gleichnamigen Symposium im November 2009 hervorgegangen, operiert der auf wunderbarem Papier gedruckte und auch sonst ansprechend gestaltete Band aus der Defensive heraus. Mit großem Erfolg weist er nach, dass die Stelle als Musikdirektor in Düsseldorf für den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy nicht nur eine Gelegenheit zum Geldverdienen war, sondern ihm immense Möglichkeiten gab, einen im Entstehen begriffenen bürgerlichen Musikbetrieb in seiner gesamten Bandbreite kennenzulernen. In diesem Band zeigt sich der versammelte Sachverstand der Düssel-

dorfer Musikwissenschaft und angrenzender Fachgebiete, ausnahmsweise sogar zu einem lokalen Thema. Der Band zeigt auch, wie sinnvoll Konferenzbände sein können: indem sie ein Thema zwar einerseits aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, es aber andererseits nicht aus den Augen verlieren; indem sie in das Thema einführen und eine gemeinsame Argumentation verfolgen.

Einführende Artikel von Sabine Mecking und Bernd Kortländer behandeln die gesellschaftliche und kulturelle Position der Stadt in den 1830er Jahren sowie die Umstände der Verpflichtung Mendelssohns 1833, ein zentraler Bestandteil von Immermanns Theaterreformplänen. Matthias Wendt stellt den Alltag des Musikdirektors zwischen Kirche, Theater und Verein dar, Eckhard Roch erklärt mittels einer soziometrischen Analyse die engen Familienbande der Mendelssohns und ihre Kommunikationsstrukturen. Die kompositorische Entwicklung und Bildung des Komponisten beleuchten zwei Artikel zu den vier Klavierquartetten (und einem Klavierquartett der Schwester Fanny von 1822) und zu den Orgelsonaten op. 65.

In ihrer Originalität und bestechenden Argumentation herausstehend sind drei Beiträge. Brigitte Metzler stellt die *Tableaux vivants* vor, die in verschiedenen Ausprägungen und mit großer Begeisterung an den Theatern und in den Salons und Wohnzimmern veranstaltet wurden. Sehr überzeugend zeigt Metzler, wie ästhetische und theatrale Effekte verwoben wurden, teilweise mit sogar eigens dazu komponierter Musik, und wie das synästhetische und gemeinsame Erleben der Mitwirkenden zählte.

Der Mitherausgeber Volker Kalisch stellt die These auf, dass Mendelssohns weltliche Chormusik ein utopisches Moment beinhaltet, nämlich das Aufheben der Einteilung in aktive Musikausübende und passive Musikrezipienten. Wer einmal eines dieser Lieder (z. B. das berühmteste unter ihnen, *Abschied vom Walde*) gesungen hat, wird dies sicherlich bemerkt haben: Diese Musik „ist weder für den Konzertsaal noch für den Gesangverein, auch nicht für das häusliche Musizieren“ bestimmt

und steht damit dem sich um 1830 institutionalisierenden und ausdifferenzierenden Musikbetrieb diametral entgegen; es ist Musik, die von Freunden gemeinsam gesungen werden soll.

In einem furiosen Artikel von Andreas Ballstaedt zur erst einmal relativ unwichtig erscheinenden Frage, warum Mendelssohn keine Musik für Klavier zu vier Händen komponiert hat, wird deutlich, welche kulturelle Spezifik gerade diese Gattung im 19. Jahrhundert mit sich brachte. Zu den vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des vierhändigen Spiels, vor allem wenn es durch einen Mann und eine Frau ausgeführt wurde, kam noch die Tatsache, dass man sich zu zweit an einem Klavier arrangieren musste und nur wenig virtuos spielen konnte. Ballstaedt gelingt es so, überzeugend darzustellen, warum Mendelssohn sich dem Genre verweigerte: „dieser Bereich musikalischer Praxis lag diesseits der Kunst“.

Ein Beitrag von Yvonne Wasserloos zu Düssel dorfs Verhältnis zu Felix Mendelssohn Bartholdy vor und nach 1945 schließt den rundum gelungenen Band ab.

(Oktober 2012)

Jutta Toelle

*Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I). Hrsg. von Irena PONIA-TOWSKA. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute 2011. 556 S., Abb., Nbsp.*

An Fryderyk Chopin scheiden sich die Geister. Das ist heute so und war im 19. Jahrhundert nicht anders. Die 2011 erschienene Sammlung *Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I)* führt dem Leser diese Tatsache eindrucksvoll vor Augen. Das Phänomen Chopin provozierte Stellungnahmen, die zwischen heftiger Ablehnung und flammender Verteidigung schwankten.

Die gut 500 Seiten starke Anthologie präsentiert Texte über Chopin, sein Klavierspiel und sein Werk von den Anfängen seines Wirkens bis 1914; somit sind auch Schriften anlässlich von Chopins 100. Geburtstag enthalten. In fünf Kapiteln werden Quellen aus Polen, Russland, Deutschland/Österreich, Frank-

reich und England zitiert – größtenteils in Originalsprache; lediglich die polnischen und russischen Texte wurden ins Englische übertragen. Ausgewiesene Experten stellen jeder der fünf Quellensammlungen eine Einleitung voran, die den jeweils folgenden Text kontextualisiert und Schlaglichter auf charakteristische Aspekte wirft. Zusammen mit dem einleitenden Vorwort der Herausgeberin Irena Poniatowska verleihen die insgesamt sechs analysierenden Texte dem Buch den Zuschnitt einer Rezeptionsstudie, gestützt auf reichhaltiges Quellenmaterial. Personen- und Werkregister schlüsseln die Texte optimal auf.

Der Haupttitel des Buches mag zunächst in die Irre führen: Nicht die kritischen Texte einerseits und Chopins Reaktionen andererseits kommen zu Wort – gesammelt wurden nur Äußerungen über Chopin. Die im Übrigen nicht sonderlich ergiebig dokumentierte Haltung Chopins wird allerdings in Poniatowskas Vorwort referiert. Poniatowska reflektiert konzipiert über die Frage, was kritisches Schreiben über Musik leisten kann, und arbeitet anschließend bereits erschienene Rezeptionsstudien über Chopin auf. Ihre Einschätzung, dass der Gegenstand der Anthologie „neglected“ sei (S. 19), kann man auf dieser Grundlage allerdings nicht teilen. Auch der Ansatz, die Darstellung der Chopin-Rezeption auf verschiedene Länder aufzufächern, ist nicht neu: Jim Samson tat Vergleichbares für Frankreich, Deutschland, Russland und England. Seine Ergebnisse bilden eine Art strukturelle Vorgabe für die vorliegende Anthologie.

Im ersten Kapitel kommentiert Magdalena Dziadek ausführlich die polnische Rezeption. Es überrascht nicht, dass Chopin in seinem Geburtsland eine nationale Angelegenheit war. Gleichwohl erstaunt das Ausmaß der Verehrung. Dennoch gelingt es Dziadek durch ihre Text-Auswahl, ein vielschichtiges Bild der Rezeption zu zeichnen, die durchaus vom Zeitgeist (etwa dem Positivismus) und von politischen Konstellationen (unterschiedliche Sichtweisen in den verschiedenen Sektoren des geteilten Polen) abhängig war.

Deutlich uniformer scheint das Chopin-Bild Russlands gewesen zu sein. In ihrer kur-

zen Einleitung stellt Irina Nikolskaya vor allem zwei Aspekte in den Vordergrund: Chopin als slawischer Komponist – in seiner Bedeutung für Polen vergleichbar mit Glinkas Stellung für Russland – sowie das durch den Pianisten Anton Rubinstein vermittelte Chopin-Bild.

An die komplexe Materialfülle aus den deutschsprachigen Ländern geht Joachim Draheim mit umsichtiger Systematik heran. In seiner Einführung verortet er die wichtigsten Autoren und stellt heraus, vor welchem musikästhetischen Hintergrund jeweils argumentiert wird. Das offensichtliche Unbehagen, für die Anthologie unter den Quellen eine Auswahl treffen zu müssen, fängt Draheim durch eine Liste jener Rezensionen Wilhelm Gottfried Finks und Ludwig Rellstabs auf, die er nicht aufnehmen konnte. Am Ende seines Vorwortes stellt er eine Auswahl-Bibliografie zum Thema Chopin-Rezeption in Deutschland. Ein ähnlicher Apparat wäre auch für die übrigen Beiträge sinnvoll gewesen.

Mit einem wahrhaft schillernden Material hat es Marie-Paule Rambeau zu tun. Die Pariser Musikszene war die Geburtsstätte des Chopin-Kultes; in französischer Sprache entstanden die Texte, die bis heute unser Bild entscheidend beeinflussen (Franz Liszt, George Sand). Rambeau gelingt es, in ihrer brillanten Einführung Breschen in das Material zu schlagen. Ihre Anthologie organisiert sie als einzige Autorin des Bandes nicht rein chronologisch, sondern unterteilt die Quellen in Themengebiete.

Auf den britischen Inseln, wo der „Klassiker“ Mendelssohn Maß aller Dinge war, konnte man sich mit der Exzentrik Chopins nicht recht anfreunden. Rosalba Agresta legt ausführlich Konstanten der Polemiken und Diskussionen dar, die sich erst nachhaltig wandelten, nachdem Chopin 1848 seine Konzertreise nach England und Schottland unternommen hatte. Die Fülle des präsentierten Materials ist erschlagend. Es begegnen altbekannte Texte (Liszt, Sand, Rellstab, Schumann, Niecks) und selten zitierte Stellungnahmen. In der Erschließung der polnischen und russischen Quellen durch englische Übersetzungen besteht ein besonders großer Wert.

Mitunter fragt sich der Leser allerdings, ob „Chopin Criticism“ hier nicht doch zu weit gefasst wurde. So können etwa Rezensionen der Chopin-Biografie Liszts oder von Chopin-Recitals des Pianisten Anton Rubinstein als Rezeption zweiten Grades bezeichnet werden. Jeder Autor zieht die Grenze bei der Auswahl hier ein wenig anders. Der individuelle Zugang der fünf Autoren – so sehr er dem Material geschuldet ist – ist denn auch eines der Probleme der Anthologie. Unterschiedlich ausführliche Fußnotenapparate, Bemerkungen zur Quellen-Edition nur bei Draheim und Agresta, thematische Anordnung nur bei Rambeau, die einzige Bibliografie des Bandes bei Draheim – dies kann zwar mit dem Fühlbarmachen des „specific tone“ und „local context“ begründet werden (S. 14), erscheint aber redaktionell fragwürdig.

Ein stärkerer redaktioneller Zugriff hätte außerdem dazu beitragen können, die fünf Blöcke durch Querverweise miteinander in Beziehung zu setzen. So kommt Heinrich Heine in drei Kapiteln zu Wort (S. 276 f., S. 363 f., S. 455), ohne dass eine derartige – zwangsläufige – Verflechtung und Überschneidung kommentiert würde.

Eine methodische Falle der kommentierenden Texte liegt in der nicht seltenen Parteinahme für Chopin. Häufig durchzieht die Analysen jene stillschweigende Voraussetzung, nach der seine Musik angemessen gewürdigt werden müsse, wenn man sie nur erst einmal richtig verstanden habe. Poniatowska schreibt, Liszt „did not fully understand the concepts underlying the concertos“, und wenig später: „some French critics were also unfairly critical of the composer“ (S. 18). Vergleichbare Tendenzen in der Argumentation sind in viele Passagen eingeflochten, als müsse Chopin gegen seine Kritiker in Schutz genommen werden. Dagegen sprechen die Quellentexte für sich, und hier sind tatsächlich alle Stimmen zu vernehmen. Lediglich im russischen Teil fragt man sich, warum die ätzende Kritik Mikhail Mikhailovich Ivanovs nicht als eigenständige Quelle wiedergegeben wird, sondern innerhalb einer den Komponisten verteidigenden Rezension Vladimir Stasovs (S. 177 ff.). Auch wenn es

sich um eine „Blütenlese“ handelt – mit einer Spur mehr wertfreiem Abstand zum rezipierten Objekt hätte die Anthologie noch mehr für sich einnehmen können. Dennoch: Die methodischen Einwände fallen letztlich genauso wenig ins Gewicht wie winzige Fehler (etwa S. 57: die Tonart der *Polonaise* op. 44 ist mit „F minor“ angegeben). Die vom Warschauer Chopin-Institut vorgelegte Anthologie ist in ihrer umfassenden Dokumentation beispiellos und von unschätzbarem Wert für die Chopin-Forschung.

(September 2012)

Norbert Müllemann

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

Das Problem dieser Neuerscheinung liegt in ihrem Titel. Unter *Wagner. Biographie* stelle ich mir etwas vor, was Martin Geck zu liefern nicht willens ist: Ein Buch, das Werk, Leben, Zeit und Umwelt in einen kontinuierlichen Zusammenhang bringt. Geck weiß freilich, dass man in puncto Wagner allem Biografischen misstrauen muss, weil die bis in die 1840er Jahre zu seltenen unabhängigen Dokumente wenig Chancen haben, gegen den Legendenfluss anzukommen, den Wagner selbst durch seine Autobiografie *Mein Leben* (1865–1880) verursacht hat. Geck reagiert zu defensiv; er verzichtet darauf, an Wagners Angaben zu rütteln, in dem er sie gar nicht erst verarbeitet. So sackt beispielsweise für die entscheidende Zeit 1859 bis 1864 die Informationsmenge des Buches sogar unter diejenige gängiger Lexika ab. Sich mit Biografischem abzuplacken, hält Geck für „aussichtslos“; es „gelüstet“ ihn nicht, „Wagner auf die Schliche zu kommen“, er will das lieber für „sich selbst“ (S. 11–14) – indem er über Wagner nachdenkt. Das tut er auf sehr hohem Niveau. Allerdings gerät er mehrfach in Sackgassen, weil Exegese auf der durch das Buch vorgegebenen Höhe bei Wagner nicht funktionieren kann, wenn man sich des politischen, kulturellen und biografischen Kontextes nicht versichert. Das Misstrauen der Musikwissenschaft gegen das Biografische hat

eine einhundertjährige Tradition; Glaube an Autonomie und an das Absolute von Kunst hat im Falle Wagners letztlich dazu geführt, dass Literaten, Germanisten, Politologen, Theologen und sogar Architekten das Szepter schwingen, und dies relativ selten mit historischem Nutzen.

Eingerahmt von Einleitung und Ausblick, lässt der Hauptteil Wagners Früh- und Hauptwerke am Leser vorbeiziehen, gegliedert in 14 Kapitel, zwischen die jeweils ein Exkurs geschaltet ist (darauf kommen wir zurück). Der schier grenzenlose Wissensfundus des Autors und seine profunde Belesenheit garantieren eine rundum bereichernde Lektüre. Bereits das Kapitel über den *Fliegenden Holländer* ist sehr eindrucksvoll; der Zwiespalt des Inhalts tritt klar hervor: Die „grandiose Gottlosigkeit“ (S. 64) gerät in Konflikt mit Wagners Lebensmotiv, der Liebe; diese tritt dramaturgisch zwar in fragwürdigsten Formen auf, erhält durch die Musik jedoch eine metaphysische Kraft, die, Spitze der Mehrschichtigkeit, wenigstens im Tode der Protagonisten die Welt wieder zusammenfügt, sie errettet.

Mit *Tannhäuser* geht Geck strenger um und rügt „die nahezu unreflektierte Prachtentfaltung des zweiten Aktes“ (S. 85), also gerade die Stellen, die jedes Musikantenherz höher schlagen lassen. Die bekannten dramaturgischen Schwächen legt er schonungslos offen; je widersprüchlicher die Handlung werde, „umso ideologischer wird ihr Kontext“ (S. 83). In diesem Zusammenhang geht er auf die antithetische Spannung „sündige Liebe“ (Venus) versus „göttliche Liebe“ (Elisabeth) ein, die Wagner den Vorwurf des szenischen Katholizismus einbrachte. Wie bekannt, wehrte sich Wagner heftig, aber Geck lässt das nicht gelten; Wagners Statement von 1851 komme zu spät – in der Oper selbst fehle das „Moment der Distanzierung“, weshalb er Überlegungen anstellt, wie das Werk zu „retten“ sei (S. 91 f.). Das ist nun wirklich nicht nötig; bereits hier rächt sich Gecks Abneigung gegen die Biografie, zu der eben auch Wagners Schriftstellerei gehört. *Oper und Drama* hat Geck verinnerlicht, die übrigen Traktate erscheinen nur sporadisch und ohne erkennbares System. Sonst wäre ihm



klar, dass Wagners Abwehr des Christlichkeitsvorwurfes berechtigt ist: Die Venus-Welt ist nicht Antagonismus zum Kirchenbereich; sie ist vielmehr Metapher der Moderne und repräsentiert jene angeblich pervertierte Kultur, die er in Paris zu hassen gelernt hat.

Die Trennung zwischen Text und Musik, die Geck bereits in *Tannhäuser* vornimmt, kommt in seinem *Lohengrin*-Kapitel ins Extreme. Er beklagt, dass in „Wagners *Lohengrin* seine Affinität zu Nationalismus und Nationalsozialismus nur schwer zu verleugnen“ sei – was sich musikalisch aber nicht auswirke. Doch sei Wagner durch dieses Werk zum „Stichwortgeber“ für Wilhelm II. und Hitler geworden (S. 118). Gecks Haltung zeugt von Mut und kulturellem Verantwortungsbewusstsein; indessen finde ich, dass er sein Pulver zu früh verschießt – im *Ring des Nibelungen* und den *Meistersingern* ist diese Diskussion wichtiger, weil es sich dort um „fertigen“ Wagner handelt. In *Lohengrin* wirkt sich lediglich Wagners Abhängigkeit von Hegel aus, und Wagner geht hier fremd mit einem noch durchaus aufgeklebten Nationalismus, der um 1845 in einer Welle von ultra-deutschtümelnden Opern aufbrandete. Heinrich Marschner empfahl sich damals als der „deutscheste Meister“, und auch Ferdinand Hiller bot nichts als ein „besonders deutsches Werk“ feil. *Lohengrin* die „makabren Züge seiner Rezeption“ vorzuwerfen und die dort thematisierten Nationalismen als „unheilbar beschädigte Dinge“ (S. 120) darzustellen, geht zu weit – das klingt fast, als ob Wagner Hitler hätte verhindern können, wenn er *Lohengrin* nicht geschrieben hätte. Die Historie lehrt anderes: Hitler hätte nur durch Hegel verhindert werden können, wenn dieser das deutsche Volk nicht für über einhundert Jahre mit seiner totalitären Staatsphilosophie vergiftet hätte! Wagner ist, politisch gesehen, lediglich eine Kollateralerscheinung Hegels. Hier rächt sich, dass Geck Dinge wie die Dresdener Revolution in nur zehn Zeilen abhandelt (S. 139) – in einer solchen Fragmentierung kann man einem homo politicus wie Wagner nicht substanziiell gerecht werden. – Brillant jedoch ist die musikalische Analyse des *Lohengrin*, wobei Fortschritt gegenüber

Früherem und Versprechen auf Kommendes treffend dargestellt sind.

Wie Dahlhaus geht Geck den *Ring des Nibelungen* als Humanist an, was eine hohe Qualität ist. Doch wirkt sich auch dort aus, wie sehr Gecks Blick vom Heute, von sich selbst, weniger von Wagner ausgeht. Humanismus, den zentralen Begriff der Moderne, definiert Geck – für sich richtig, für Wagner falsch – über Walter Benjamin. Dessen Moderne des Denkens hat für Wagner weniger Relevanz; des Komponisten „Moderne“ ist eher gesellschaftlicher Natur. Wenn Geck sodann, ganz auf Augenhöhe mit Benjamin, Wagners „Neuen Menschen“ auf denjenigen Martin Luthers zurückführt, schießt er, geistig gesehen, ohne Treffer geradewegs über Wagner hinweg. Dessen Neuer Mensch par excellence, Siegfried, ist zunächst viel „tiefer“, nämlich in purer biologistischer Ideologie angesiedelt: „Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß, sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte“ (GSD, Bd. IV, S. 312). Dieses blöde Konzept gibt Wagner dennoch schönste Musik ein, die er Cosima gegenüber später als „Gobineau-Musik“ lobt, womit er seinem späten Meister in Fragen der *Ungleichheit der Rassen* huldigt. Zum Glück belässt Wagner es nicht dabei; mit der Figur der Brünnhilde erhält der *Ring* eine philosophische Tiefenschärfe, die man bewundern darf. Erst in dieser Spannweite zwischen geistiger Höhe und Abgründen, in die Geck sich verständlicherweise nicht gerne begibt, machen all die bekannten, oft widersprüchlichen Exegesen Sinn (oder auch Nicht-Sinn), die Geck im Fahrwasser Udo Bernbachs aufzählt.

Der tiefste jener Abgründe tut sich im Abschnitt zum dritten Teil des *Rings* auf, zu *Siegfried*, wo Geck von weitgehender Sprachlosigkeit erfasst ist. Nur 18 Zeilen findet er für die zwei ersten Akte, zwei Seiten für den unproblematischeren dritten Akt (in der Gewichtung der übrigen Werke hätten es zusammen an die 20 Seiten sein müssen). *Siegfried* passt nicht in



Gecks ansonsten zutreffende ästhetische Einordnung des *Rings* als „Realidealismus“. *Siegfried* ist Naturalismus avant la lettre und behandelt nun einmal Unersprießliches: Es geht um herrlich Großes und Erhabenes, andererseits um hässlich Kleines und Böses – es geht eindeutig um kulturelle Biologie. Ob man diese als germanisch/antisemitisch einordnet oder ob man sie „nur“ im Stil der damaligen, sich allmählich auf Darwinismus und Kolonialrassismus einstellenden Zeit mit Figuren des „Eigenen“ und des „Fremden“ besetzt, ist letztlich sekundär; es verbleibt angesichts der ersten zwei *Siegfried*-Akte ein äußerst bitterer Geschmack, den Geck einfach durch fast vollständige Nichtbehandlung neutralisiert. Dahlhaus hatte das Problem dadurch überspielt, dass er das Werk zum komischen Märchen stilisierte – auch wenn *Siegfried* weder ein Märchen noch zum Lachen ist. Das Werk ist ein Ärgernis, das nach genauer Analyse ruft. Denn erst aus dem dramaturgischen Morast des *Siegfried* erklärt sich nachträglich, was für Geck bereits in *Die Walküre* als „enormer Bruch“ (S. 212) erscheint: Dass Wotan selbst der „Erlösungstat“ nicht fähig sei, nämlich das Machtssymbol des Rings zurückzugewinnen. Dieser „Bruch“ blieb schon für Dahlhaus und Bermbach ein Rätsel, obwohl Wagner den Schlüssel in Wotans Worten liefert: „Ich berührte Alberichs Ring, – gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich.“ Genau das verdirbt Wotans Existenz: „Was ich liebe, muß ich verlassen, morden, was je ich minne, trügend verrathen wer mir vertraut!“ Dass es etwas Untilgbares gibt, das Wotans grenzenlose Macht schlagartig beendet, muss tatsächlich vollkommen unverständlich erscheinen – es sei denn, man rekurriert auf ein kulturgeschichtliches Klischee, das von 1791 bis 1945 die antisemitische Literatur durchgeisterte: Karl Wilhelm Friedrich Grattenauers Theorie von der Unabwaschbarkeit jüdischen Charakters und Blutes, welche das gesamte 19. Jahrhundert hindurch bis in die Gesetzgebung des „Dritten Reiches“ fortwirkte. Es ist folglich zweitrangig, ob man Alberich als Judenfigur bezeichnet oder nicht: Die dramaturgische Konstruktion des Verhältnisses Wotan-Albe-

rich erfährt überhaupt erst durch einen antisemitischen Impuls eine „logische“ Begründung – eine andere Erklärung des längst klassischen „Bruchs“ im *Ring* wurde bisher nicht geliefert und erscheint auch nicht denkbar.

Pures Lesevergnügen ist angesagt, wenn Geck die Musik der übrigen Teile des *Rings* darlegt. Wenn er über Wotan und Brünnhilde nachdenkt und zeigt, wie am rein orchestralen Ende der *Götterdämmerung* die Motive Walthalls und Siegfrieds trotz aller Prachtentfaltung kommen und doch vergehen, dann versteht man, dass das in den Höhen der Violinen verhauchende Motiv der Liebeserlösung die eigentliche und letzte Botschaft des *Rings* übermittelt. Da hat Gecks Darstellung einfach höchstes Format; da spricht der gewiefte Analytiker, der profunde Kenner der Komposition, der Musikhistoriker, der den semantischen Diskurs der Musik im Gang durch die Jahrhunderte verinnerlicht hat. Gleiches gilt für die Kapitel zu *Tristan* und den *Meistersingern*, selbst wenn auch dort der dramaturgische Griff nicht immer gelingen will. Zu oft weicht Geck in „mythische Textur“ aus bei Dingen, die aus der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts erklärbar sind.

Im *Parsifal*-Kapitel erreicht Geck die Schwelle, an der die tatsächlich unüberbietbare Qualität der Musik mit der Dramaturgie nicht mehr zusammenzuzwingen ist: „Als positive Kunstreligion ist *Parsifal* nicht zu retten“ (S. 330), konstatiert er, indem er äußerst verdienstvoll den Riss im Werk rezeptionsgeschichtlich bis in die Uraufführungszeit zurückverfolgt. Er findet die extrem schwere, doch einzig richtige Lösung, um sich des „Gruselkabinetts, das *Parsifal* darstellt“ (S. 347), zu entledigen, ohne der Musik abzuschwören: Im Sinne Gustav Mahlers sei zu akzeptieren, dass das musikalische Drama „aus dem sakralen in den profanen Raum verlagert worden war“ (S. 346). Was im verzerrt religiösen Rahmen zu schwer zu denken ist, gelingt im Profanen: das Transzendente im Sinne Nietzsches vom Moralischen zu trennen. Erst dann wird Wagner, wie jener Philosoph sagte, zum „lehrreichen Fall“.

Geck geht mit den Lesern äußerst klug und

weise um. Seine offensichtliche Befürchtung, dass man ihnen mehr noch nicht zumuten kann, als er es tut, ist wahrscheinlich begründet, denn sein neues Buch ist, chronologisch gesehen, ein gewaltiger Fortschritt in der Wagner-Literatur; vor 15 Jahren hätte es wohl noch zu einem Aufstand der Wagnerianer geführt. Dass er die profunde Problematik Wagners genau kennt, hat Geck bereits in früheren, teils vereinzelt Schriften unter Beweis gestellt. In seinem neuesten Buch thematisiert er jene Probleme nur zum Teil, vieles erklärt er „durch die Blume“. Man kann freilich für Publikumsverlage nicht wie für Wissenschaftsverlage schreiben, auch wenn das Öffentlichkeitsbild eher von den Ersteren geprägt wird. Das alles muss man berücksichtigen und dann auch hinnehmen, dass Geck den Käufern des Buches die bitterste Pille erspart und *Das Judentum in der Musik* gerade einmal in zehn wenig besagenden Zeilen abhandelt. Wie unrecht Wagner allerdings hatte, demonstriert Geck in subtiler Weise, indem er in kleinen, zwischen die Kapitel eingefügten Abhandlungen dreizehn Vertretern europäisch-jüdischer Hochkultur mit Wagner-Bezug das Wort erteilt: Mendelssohn, Meyerbeer, Heine, Rubinstein, Schönberg, Bekker, Neumann, Steiner, Eisenstein, Bloch, Auerbach, Adorno, Mahler. Einen unter ihnen lässt Geck ausdrücken, was im Diskurs um Wagner wesentlich erscheint: Musik „operiert außerhalb von Wahrheit und Falschheit“, sie sei generell nicht von der Barbarei zu trennen, denn: „Es gibt weder Gut noch Böse in der Musik“ (S. 203; George Steiner).

Als „Biographie“ ist das Buch nicht gelungen; es ist trotzdem originell konzipiert und sehr wichtig für den, der es zu lesen weiß.

(Januar 2013)

Ulrich Drüner

*DOROTHEA KIRSCHBAUM: Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners Ring des Nibelungen und Thomas Manns Joseph und seine Brüder. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 304 S., Nbsp. (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 14.)*

Zu Wagners *Ring* ist vielleicht noch nicht alles, was sich sagen ließe, gesagt; was jedoch seine musikwissenschaftliche Erforschung anbelangt, dürfte kaum noch etwas zu leisten sein. Ähnlich steht es mit dem Erzählwerk Thomas Manns, wenngleich vielleicht dessen *Joseph-Roman* weniger überforscht ist als zum Beispiel der *Zauberberg* oder der *Doktor Faustus*. Insofern war die Literaturwissenschaftlerin Dorothea Kirschbaum gut beraten, es in ihrer 2009 an der Universität Bonn angenommenen Dissertation mit einem interdisziplinären Ansatz zu versuchen und Wagners *Ring* mit Thomas Manns *Joseph-Roman* in Beziehung zu setzen. Dass das geht, hängt einerseits mit der bekannten Affinität Manns zu Wagner als Künstler wie zu dessen Musikdrama zusammen; das „Leitmotiv“ hat seither Einzug in literaturästhetische Diskurse gefunden. Andererseits, und hier setzt Kirschbaum an, befasst sich auch die Germanistik seit einiger Zeit mit „Narratologie“, mit strukturalistisch-formalistischen Beschreibungen des Erzählens; ein Schlüsselwerk, auf das sie gerne rekurriert, der UTB-Band *Erzählen* des Franzosen Gérard Genette, ermöglicht es ihr, auch ein Musikdrama wie dasjenige Wagners „narratologisch“ zu begreifen. Zwar kenne ein Drama an und für sich nur Figurenrede (statt der Erzählerrede eines Romans); doch könne man der semantisch aufgeladenen Orchestermusik Wagners „narrative“ Funktionen zuschreiben, und die Figuren des *Ring* seien in bemerkenswerter Häufigkeit mit dem Erzählen von Geschichten befasst: Wagners Musikdrama lasse sich also (paradoxiertweise) als „szenisches Epos“ (S. 35) beschreiben. Insofern sieht der Ansatz, den *Ring* (ein Musikwerk) und den *Joseph* (einen Roman) aufeinander zu beziehen, auf den ersten Blick recht viel versprechend aus.

Zwei große Kapitel bilden den Hauptteil

der Dissertation: „Das Musikdrama“ im ersten (S. 39–114) und „Der Roman“ im zweiten Kapitel (S. 115–194) werden unter der jeweils gleichen Perspektive als „Doppelstruktur des Erzählens“ behandelt; danach sucht ein Schlusskapitel „Fortschritt oder Stillstand?“ (S. 195–280) nach einem Gemeinsamen, das in einer kreisförmigen Erzählstruktur beider Werke gefunden wird. Es kann hier nicht darum gehen, die einzelnen Unterkapitel der Arbeit zu referieren, die sich etwa mit dem „musikalisch-motivischen Kommentar“, mit „Erzählungen und Erzähler“ oder mit der „sich-selbst-erzählenden Geschichte“ befassen. Manche Beobachtung, zum Beispiel zur Rolle und Funktion des Inzests in beiden Werken oder zu Liebe und Macht im *Ring*, wird inhaltlich und sprachlich überzeugend geboten. Kirschbaums Mut, zwei weithin bekannte „Meisterwerke“ aus Musik und Literatur überhaupt zum Thema einer akademischen Untersuchung zu wählen und dabei die obligatorisch gewordene Betroffenheitsrhetorik angesichts von Wagners Antisemitismus oder seiner kruden Weiblichkeitsvorstellungen auszulassen, verdient Anerkennung.

Dennoch stellt sich ein gewisses Unbehagen ein: Einmal, weil das narratologische Fundament der Arbeit vielleicht doch nicht ausreicht (insofern terminologische Neubildungen *en masse* zwar beeindruckend wirken, aber eben auch viel Lärm um fast nichts machen). Vor allem aber, weil die jeweilige wissenschaftliche Sekundärliteratur nicht ausreichend aufgearbeitet ist: Kirschbaum stützt sich, wie ein Nachvollziehen ihrer Fußnoten zeigt, auf knapp 40 Abhandlungen, von denen allerdings lediglich ein halbes Dutzend mehrfach erwähnt oder zitiert wird. Ein sehr viel größerer Teil der im Literaturverzeichnis aufgeführten „Forschung“ (S. 300 ff.) taucht im Text an keiner Stelle auf; und gleich ein knappes Dutzend Arbeiten, auf die dort oder in den Anmerkungen Bezug genommen wird, fehlt im Literaturverzeichnis, darunter beispielsweise Umberto Eco's öfters zitierte *Semiotik*. Wer Wagners *Ring* und Manns *Joseph* mit den Begriffen Mythos oder Mythologie in Beziehung bringt, lässt meines Erachtens Wesentliches aus, wenn ein-

schlägige Darstellungen wie etwa diejenigen von Manfred Frank, Hans Blumenberg oder Petra Wilberg nicht zur Kenntnis genommen wurden.

Dass man den Spezialisten des jeweiligen Faches womöglich nichts Essenzielles mehr zu sagen hat, ist leider die Crux so manchen viel versprechenden interdisziplinären Ansatzes. Ob es der Erleuchtung der Musikwissenschaft dient, wenn am Beispiel von Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* gezeigt wird, dass das Orchester als „heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung“ den Sänger als „homodiegetische[n] Erzähler mit interner Fokalisierung“ (S. 74) überlagere? Indes, die narratologischen Begrifflichkeiten, inzwischen ein halbes Jahrhundert alt, gelten auch der jüngeren Musikforschung als *dernier cri*; insofern konvergiert Kirschbaums Dissertation gut mit aktuellen Forschungsparadigmata unseres Faches.

(Januar 2013)

Werner Keil

CHRISTIAN THIELEMANN: *Mein Leben mit Wagner. Unter Mitwirkung von Christine LEMKE-MATWEY*. München: Verlag C. H. Beck 2012. 319 S., Abb.

Die Primärquellen von morgen schon heute zu rezensieren, führt bei einem so offenkundig nicht als musikwissenschaftliche Sekundärliteratur konzipierten Buch notwendig zu einer beschränkten Perspektive auf einige ausgewählte Einzelaspekte (womit gegen den Sinn oder Unsinn eines weiteren populär ausgerichteten Buches über Richard Wagner nichts gesagt ist, zumal Christian Thielemann zu Recht darauf verweist, dass Dirigenten zwar häufig eigene Schriften, aber nur selten solche Würdigungen eines einzelnen Komponisten vorlegen).

Schriftzeugnisse stehen in der Interpretationsforschung zunächst allein für das Ganze, später dann werden sie durch Tondokumente ergänzt und überflügelt. Für das dabei mögliche Konkurrenzverhältnis findet sich bei Thielemann ein typisches Beispiel: Sein schriftliches Bekenntnis zur Rubato-Praxis (S. 162)

bezieht sich auf die ältere Form einer flexibel gegen die Begleitung abgesetzten Melodiegestaltung. Für seine Tonträger aber dürfte die spätere, auf alle Stimmen gleichermaßen angewandte Form des Rubato leichter nachweisbar sein. Ein solches Beispiel lehrt, wie vorsichtig mit schriftlichen Quellen über ein so tagesaktuelles wie in der Beschreibungssprache notorisch unscharfes Phänomen wie eine musikalische Aufführung umzugehen ist. In der Rekonstruktion der nicht durch Tondokumente erschlossenen Wurzeln des modernen Dirigierens warnt Thielemann daher durchaus differenziert vor einer zu großen Glaubensseligkeit gegenüber den Quellen: „Der Beruf des ‚Dirigier-Solisten‘ ist damals noch jung, jedes freiere Gestalten vom Pult aus steht also per se unter Sensationsverdacht (während man heute nichts anderes erwartet)“ (S. 60).

Thielemanns gegen ein allzu forsches Regietheater und die „political correctness“ antinationalen Denkens (S. 23) gerichtete und dadurch nie ganz unumstrittene explizit konservative Grundhaltung ist in den einleitenden biografischen Schilderungen und auch den Abschnitten zu Wagners Ästhetik durchaus spürbar. Typisch der freundlich autoritäre Ton, mit dem der autoritäre Begriff Dirigent zugunsten des bevorzugten Titels Kapellmeister abgelehnt wird: „Mit dem Begriff des ‚Dirigenten‘ (vom lateinischen ‚dirigere‘ = ausrichten, leiten) möchte ich am liebsten nichts zu tun haben. Er reduziert meine Arbeit auf den reinen Autoritäts- und Führungsanspruch. Er verrät die Handwerklichkeit der Kunst“ (S. 135).

Das schwierige Handwerk des Umgangs mit Wagners (kunst-)politischen Ansichten führt Thielemann letztlich nur zum Argument von der Autonomie der Musik, die als „Unschuld in C-Dur“ von der Diskussion unbetroffen bleiben kann. Das ist ideologiekritisch ebenso leicht widerlegbar, wie es in der praktischen Arbeit an Details des Orchesterklangs vielleicht unvermeidbar ist. Da diese praktische Arbeit aber auch Mendelssohn gelten soll, ist für Thielemann der entscheidende verbleibende Vorwurf, dass Wagner seine eigenen Werke im Grunde besser vor seinem ideologischen

Überbau geschützt hat als die seiner eingebildeten und tatsächlichen Antipoden.

Von Interesse bleibt in Thielemanns Schilderungen neben einigen Anekdoten aus dem Orchestergraben vor allem die Bestätigung, in welchem starkem Maße die für die empirische Interpretationsforschung zentrale Tempokategorie von vielen verschiedenen Einzelaspekten abhängig gemacht wird: Die Sängerwahl und die Selbstinszenierung in bestimmten Traditionslinien spielen ebenso eine Rolle wie die leichte Überraschung darüber, dass gerade der Galsort Bayreuth eher die schnellen und schlanken Tempi befördert.

Die in der zweiten Hälfte des Buches versammelten Einführungen in Genese und Handlung der Musikdramen (aber auch der frühen Opern Wagners) wird man in ähnlicher Form in Dutzenden anderen Bücher finden; auch hier zeigt sich im für Thielemann typischen Drang, eher den Optimismus des Weltenerrichters Wagner wahrnehmen zu wollen, eine Neigung zu leichten Akzentverschiebungen. Die Meistersinger als „Plädoyer für Toleranz“ zu bezeichnen, setzt voraus, auf der Bühne vorgenommene Ausschlusshandlungen fortzuschreiben: „So gesehen könnten die ‚Meistersinger‘ fast als Integrationsoper gelten. Stolzing ist der ‚falsch‘ singende Außenseiter mit (adeligem) Migrationshintergrund, der in die (bürgerliche) Gesellschaft aufgenommen wird“ (S. 254). Stolzing ist also nicht nur das Genie und bekommt das Mädchen, sondern jetzt bekommt er auch noch die Toleranz. Anti-Wagnerianer aber können hier mit nur ein wenig von dieser Toleranz interessante Details und Überlegungen entdecken, die in vielen, aber nicht allen Fällen dem Wagnerianer schon bekannt sein dürften.

(März 2013)

Julian Caskel

*JOHANNA DOMBOIS und RICHARD KLEIN: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters. Stuttgart: Klett-Cotta 2012. 512 S., Abb.*

Vorab: Dieses Plädoyer für die kritische Betrachtung der Medien innerhalb der Werkge-

schichte Richard Wagners ist brillant geschrieben und eröffnet neue Perspektiven. Dombois/Klein begreifen die Medien als ein Mittel zur ästhetischen, psychologischen und politischen Begriffsbildung und untersuchen ihren Status im Wagner'schen Schaffen. Für sie betrifft „die Geschichte, die aus Inszenierungen hervorgeht, die Geschichte der Werke wesentlich mit“ (S. 63 f.). Mit Wagner haben sie einen besonders geeigneten Komponisten gewählt, da er für die Verschmelzung von Musik, Text und Bühnenhandlung plädierte und dies in seinem Schaffen auch anstrebte.

Die Aufsätze (erstpublizierte und überarbeitete ältere Beiträge) decken ein breites Spektrum ab, von der „Szenographie des Bühnenvorhangs“ über den Applaus („Die grausame Gunst“) bis hin zu „Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht“. Während im ersten Teil („Werke vs. Theater“) die Grundbedingungen für das heutige Wagnerverständnis vorgelegt werden, geht es im zweiten Abschnitt um die materialen und medialen Ausformungen der Musikdramen selbst. Im letzten Teil werden die alten und neuen Medien durchleuchtet, die – vom Video bis zu Social und Interactive Games – die wichtige Rolle der Medientechnologie bei Aufführungen von Werken Richard Wagners unterstreichen. Der musikimmanenten Betrachtungsweise werden ihre Grenzen aufgezeigt, um dem Werk einen neuen Funktions- und Sinnzusammenhang zuteil werden zu lassen.

Ulrich Schreibers nahezu vollständige Ausklammerung der Interpretationsgeschichte in seinem fünfbandigen Opernführer wird ebenso kritisiert wie Carl Dahlhaus' Aufspaltung zwischen Oper als Werk auf der einen Seite und der Interpretation bzw. Rezeption auf der anderen: „Die Kategorie der Intermedialität liegt strikt außerhalb des Denkens von Dahlhaus“ (S. 62).

Das durchgehend anspruchsvolle Niveau der Reflexionen macht das Buch zu einem Lesevergnügen, aber auch zu einer Herausforderung, da manches offen bleibt. Betrachtet man Inszenierungen als Teil der Werkgeschichte, könnte das dazu führen, dass die „happy few“, die sich den Aufführungstourismus leis-

ten können, die Deutungshoheit erhalten und der Diskurs immer elitärer wird. Andererseits hat die Macht der visuellen Medien dazu geführt, dass man sich die Aufführungen per DVD oder über Youtube ins Wohnzimmer holen kann, wenn auch mit gewissen Abstrichen am synästhetischen Potenzial der Aufführung. Und was macht man mit Regisseuren, die altmodischerweise meinen, es gäbe doch ein Werk an sich, jenseits von Interpretationen? So ist die wegweisende Regisseurin Andrea Breth überzeugt, Regisseure seien sekundär: „Wir sind weder Autoren noch Komponisten. Unser Metier steht im Dienst einer Sache“ (FAZ v. 6.12.2012). Hier würden die Autoren vehement widersprechen, für sie gibt es kein „Bollwerk der Sache selbst gegen eine kriterienlose Unendlichkeit empirischer kommunikativer Standpunkte“ (S. 63).

Richard Klein ist bemüht, der Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung von Christoph Schlingensief einen Sinn einzugeben, obwohl er dem Regisseur im 2. Akt „völliges Scheitern“ attestiert und ihm vorwirft, „weder dramatisch noch psychologisch am Spiel von Personen interessiert“ zu sein (S. 319). Bedenkt man, wie elementar der sängerisch-darstellerische Aspekt für Wagner war, fragt man sich, was es da noch zu retten gibt. Die Autoren lassen offen, wer eine Inszenierung mit welchen Maßstäben und Methoden beurteilt, um der Subjektivität zu entkommen. Es gibt nun mal keinen „hermeneutischen Generalschlüssel“ (S. 328), wie Klein in seiner gründlichen Auseinandersetzung mit Marc Weiners Antisemitismus-Vorwurf ausführt. Doch kann man, wie viele Regisseure gerade heuer in Bayreuth, ignorieren, dass Wagners Klangdramaturgie feinste psychologische Zeichnungen hervorbringt und auf eine passgenaue Durcharbeitung des gesamten musikalischen Materials beruht? Verlangt nicht diese Kompositionsweise, die zudem mit ihren märchenhaft-mythologischen Sujets im kollektiven Unbewussten verankert ist, nach einer umsichtigen Regie, die dies zwar nicht parallelisieren muss, aber auch nicht verkennt? So wichtig es ist, darauf hinzuweisen, dass man der Medienvielfalt des Regietheaters gerecht werden sollte, so offen



bleiben die Kriterien zur Bewertung dieser Vielfalt. Dies zu leisten ist auch nicht die Intention des Autoren/der Autorin – ihnen ist in erster Linie wichtig, dass die Scheu vor den neuen Medien abgebaut wird. Der interessante Band bildet den Anfang einer Diskussion, von der man vermuten kann, dass sie lange anhalten wird.

(Januar 2013)

Eva Rieger

*ADAM GELLEN: Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien. Tutzing: Hans Schneider 2011. 730 S., Abb., Nbsp.*

Das vorliegende Buch könnte mit völliger Berechtigung auch sinnig mit dem Titel „Ungarn und Brahms“ überschrieben werden, widmet sich Adam Gellen hierin nicht weniger als dem Unterfangen, die äußerst zahlreichen biografischen, künstlerischen und ästhetischen Verflechtungen aufzuzeigen, die das musikalische Denken Johannes Brahms' und dessen Œuvre mit der musikalischen Kultur Ungarns des 19. Jahrhunderts verbindet – und vice versa. Der Untertitel des Buches und der im Innern abgedruckte Hinweis, dass dieses aus einer geringfügig ergänzten Fassung einer Dissertation entstanden ist, mag zunächst neugierig machen, wie Ambition und Umsetzung dieser doch recht umfassenden thematischen Aufgabenstellung miteinander in Einklang gebracht werden. Doch angesichts der Herausforderungen eines solchen Ein-Mann-Projekts (aus welchem man ebenso gut eine internationale Tagung, einen Tagungs- bzw. Sammelband oder eine ganze Forschergruppe generieren könnte) kann konstatiert werden, dass es dem Autor erstaunlich gut gelingt. Geschuldet ist dies wesentlich Gellens Fähigkeit, sich sachlich und konzentriert und mit einer klugen Dramaturgie der Aufgabe zu stellen. Dass an den Grenzen eines solchen Projekts, an welche der Autor aufgrund der gegebenen Diversität der Thematik notwendigerweise stoßen muss, offene Fragen und Widersprüche verbleiben, deren vertiefende Klärung wünschenswert wären, bleibt nicht aus (berühren Termini wie „Zigeuner-

musik“, Nationalstil, Volks- und Volkstümliche Musik u. a. zugleich auch Bereiche der Ethnizität, der Politischen Geschichte u. v. m.). Dies erscheint angesichts der ansonsten gebotenen stringenten Darstellung aber akzeptabel.

Der Untersuchung voran stellt Gellen eine kompakte Einführung in kulturelle, gesellschaftliche, soziale und politische Gegebenheiten im „Ungarn im 19. Jahrhundert“, vor allem mit Blick auf das Musikleben jener Zeit. Den Ausgangspunkt zur Untersuchung bildet eine trennscharfe begriffshistorische und -kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld des „style hongrois“ – nicht ohne im Anschluss daran die zentrale Schwierigkeit entsprechender musikalischer Analysen zu identifizieren: dort, wo „man möglichst eindeutig festzustellen versucht, ob der Komponist diese musikalischen Mittel tatsächlich auch bewusst als Ungarismen einsetzte und sie als solche vom Hörer erkannt und verstanden haben wollte“. (S. 113) Gellens Vorschlag einer methodischen Lösung dieses Problems, eingedenk der Anforderung an den Wissenschaftler, über entsprechende Hörerfahrung, Stilkenntnisse und Zurückhaltung subjektiver Interpretationen zu verfügen, zielt auf die Ebene der Intention des Komponisten (anstelle derjenigen einer Rezeption) und auf die Frage, „ob und warum ein Stück ‚ungarisch‘ werden sollte.“ (S. 117)

Im folgenden Kapitel entwirft Gellen eine detaillierte Darstellung des Themenkomplexes „Brahms und Ungarn“, wobei er eine beeindruckende Fülle an Dokumenten (v. a. Korrespondenzen) vorstellt und diskutiert, welche die vielschichtigen Beziehungen zu (österreichisch-)ungarischen Künstler-Kollegen (von Joseph Joachim bis Karl Goldmark und Arthur Nikisch) und deren Einflüsse auf das kompositorische Schaffen Brahms offenlegen. Der Autor widmet sich hierbei einer biografischen Darstellung, ohne gängigen biografistischen Argumentationen zu erliegen, die Leben und Werk als schicksalhafte Einheit missverstehen. In gewisser Weise kann dieses Kapitel auch als Versuch einer möglichst umfassenden Rekonstruktion eines Brahms'schen Ungarn-Reisetagebuchs verstanden werden, welchem im An-



hang zudem eine umfangreiche tabellarische Darstellung gewidmet ist.

Das für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik Brahms' wohl fruchtbarste Kapitel dürfte „Brahms und die Ungarische Musik“ sein. Ausgehend von einer kurzen Darstellung von Brahms als Sammler ungarischer Musik (hierzu gibt es ebenfalls eine tabellarische Aufstellung im Anhang) widmet sich der Autor denjenigen musikalischen Spuren dessen Werks, welche mittels Analyse als „Ungarismen“ respektive als mehr oder weniger expliziter Style hongrois identifiziert werden können. Die methodologische Herausforderung einer diesbezüglichen Untersuchung besteht darin, nicht weniger als das gesamte Œuvre des Komponisten einer – wenn auch nur partiell fokussierten – objektiven Analyse zuzuführen. Hinsichtlich einer solch kompendiösen Unternehmung, das Schaffen Brahms' im Fokus eines umgrenzten Aspekts entsprechend zu kategorisieren, wählt Gellen den durchaus plausiblen Weg einer stufenweisen Nuancierung eines mehr oder weniger nachweisbaren style-hongrois-Anteils in den Kompositionen Brahms': von nicht haltbaren style-hongrois-Zuschreibungen (ab S. 393) über nicht eindeutig als solche identifizierbaren, nur schwach hervortretenden oder stark abstrahierenden (ab S. 400) sowie Stücke mit episodenhaft auftretenden Ungarismen (ab S. 435) bis hin zu eindeutig identifizierbaren Werken im style hongrois (ab S. 454).

Die eine oder andere Zuordnung Gellens dürfte innerhalb der Brahmsforschung nicht unwidersprochen bleiben, nicht zuletzt, weil die Ausführungen zum jeweiligen Werk zuweilen recht knapp ausfallen und somit gelegentlich Fragen offenlassen. Doch bietet die Kategorisierung insgesamt wenig Anlass zur Kritik.

Das Arbeiten mit diesem ansprechend und wertig verarbeiteten und – auch dank eines umfassenden Anhangs – gewichtigen Buch gestaltet sich angenehm durch ein gutes Personen-, Werk- und Ortsregister. Ein entsprechendes Sachwortregister wäre zudem wünschenswert.

Eine hervorstechende Eigenschaft der Untersuchung ist die stets differenzierte Argu-

mentationsführung. Gellen bedient sich einer präzisen, abwägenden Sprache, wahrt notwendige Distanz zum Gegenstand und führt somit insgesamt in eine sachliche Diskussion und Reflexion seiner Thesen ein. Als grundlegendes Nachschlagewerk zum Thema „Brahms und Ungarn“ – wie zur musikwissenschaftlichen Ungarn-Forschung überhaupt – und als Anregung für entsprechende Untersuchungen im Umfeld anderer Komponisten ist das Buch von Adam Gellen sehr zu empfehlen.

(Oktober 2012)

Tim Becker

*ULRICH DRÜNER und GEORG GÜNTHER: Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 390 S., Abb.*

In den letzten Jahren zeichnet sich in der Forschung zum Nationalsozialismus eine Abkehr von den großen Theorien ab. Das Phänomen ließ und lässt sich offenbar nicht unter eine erklärende Formel fassen. Die Studien Sönke Neitzels und die jüngst präsentierten Ergebnisse der Forschungen Felix Römers belegen diese Tendenz in der Geschichtswissenschaft. Die Musikwissenschaft hat sich dem Thema Nationalsozialismus und Musik ohnehin oft vom Einzelschicksal, vom einzelnen Fall ausgehend genähert, blieb aber weitgehend strukturge-schichtlich und soziologisch geprägt (man denke etwa an die Veröffentlichungen von Pamela M. Potter, Fred K. Prieberg und Willem de Vries). Das neueste Buch von Ulrich Drüner und Georg Günther, das auf breiter Quellenbasis aufgebaut ist, versucht erfreulicherweise gar nicht erst, das so vielschichtige Phänomen in einen theoretischen Rahmen zu zwingen. Den beiden Autoren sind die diesbezüglichen Diskurse wohlbekannt, aber da es ihnen in ihrem Buch gleichwohl um die Vorstellung bisher unbekannter oder unpublizierter Quellen geht, müssen sie deren Interpretation nicht einem theoretischen Konstrukt opfern. Wie die Autoren bereits im Vorwort betonen, soll die alltägliche Lebenswelt von Musi-

kern und Musikforschern beleuchtet, der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Verlagspraxis und in den Universitäten nach 1945 in Fallstudien dargestellt werden.

An Ulrich Drüners jahrzehntelange Tätigkeit als einer der weltweit führenden Musikantiquare muss hier nicht eigens erinnert werden. Man darf dem Autor dankbar dafür sein, dass die Dokumente, die über seinen Ladentisch gingen, nicht wie bei den meisten seiner Kollegen oder den Auktionshäusern bloß die Spur einer Katalogbeschreibung hinterlassen haben, sondern für die Fachwelt und den interessierten Laien hervorragend ausgewertet wurden. Gerade bei solchen Quellen, die (noch) nicht in öffentlichen Besitz gelangt sind, ist dies besonders verdienstvoll. Zu der sprachlichen Eleganz und Gediegenheit, die man von Drüners früheren Publikationen (zum Beispiel *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Böhlau Verlag 2003, und *Mozarts Große Reise. Sein Durchbruch zum Genie 1777–1779*, Böhlau Verlag 2006) und seinen Katalogen gewohnt ist, gesellt sich die profunde und flüssige Analyse von über fünfhundert Dokumenten in neun Kapiteln. Diese Kapitel sind thematisch-chronologisch geordnet und bieten neben neuen Erkenntnissen zum nationalsozialistischen Umgang mit der Musik Wagners, Händels, Mozarts, Schönbergs usw. die Auswertung von bisher nur kaum oder nicht beachteter musikwissenschaftlicher Literatur, von Kompositionen und Lebenszeugnissen, die im Zusammenhang mit bereits bekannten Fakten besprochen werden. In der Analyse beweist das Autorenduo durchweg eine differenzierte Sicht auf explizit nationalsozialistische Musik und Musik, die während des Nationalsozialismus komponiert wurde, und geht der Frage nach, wie sich modern verstandene ernste und Unterhaltungsmusik zwischen 1933 und 1945 überhaupt noch artikulieren durfte.

Man erfährt neue, überraschende Details aus dem Exil Béla Bartoks, Arnold Schönbergs, Alma Mahler-Werfels und Leo Kestenbergs. Der jetzt in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien befindliche Briefwechsel Erwin Kerbers, Direktor der Wiener Staatsoper von 1936 bis 1940, zeigt einen Menschen

„zwischen Anpassung und Opposition“ (so die Kapitelüberschrift). Diese Dichotomie spricht besonders aus den an Kerber gerichteten erschütternden Briefen des Intendanten Siegfried Deutsch, der vordem am Weimarer Residenztheater tätig war und 1937 nach Wien emigrierte, wo er in entwürdigenden Verhältnissen lebte. Die Abschnitte über das Schicksal der Leipziger Verlegerfamilie Hinrichsen und ihrer konfiszierten Musikbibliothek, die Flucht des Antiquars Otto Haas oder die Emigration des Sammlers Paul Hirsch ermöglichen einen Blick hinter die Kulissen nationalsozialistischer Politik, die in diesen Fällen nicht einmal nur „undeutsche“ oder „nichtarische“ Musik traf, sondern langfristig zum Verlust von Sammlungen und Einzelwerken aus Deutschland führte, die sehr wohl ins ideologische Schema gepasst hätten, während gleichzeitig der Bombenkrieg einen beträchtlichen Teil des europäischen Musikerbes in staatlichen Bibliotheken und Institutionen vernichtete.

Wie die Autoren zu Recht erwähnen, reichen die Vorläufer dieser Ideologie bis ins 19. Jahrhundert, ihre Auswirkungen bis in die Nachkriegszeit (und teilweise bis in die Gegenwart). Nur so lässt sich erklären, warum in der deutschsprachigen Musikwissenschaft noch immer bestimmten, in der NS-Zeit obsoleten Themen das Stigma des – nun nicht mehr rassistisch, sondern ästhetisch – Minderwertigen anhaftet. Drüners und Günthers Ausführungen gegen Ende des Bandes zeigen, dass nach 1945 die in Schlüsselpositionen aufgerückten Nutznießer der nationalsozialistischen Personalpolitik wahrlich keinerlei Interesse daran hatten, Konkurrenten aus dem Exil zurückzuholen. „Neutrale“ Quellenkunde, Editionsprojekte und Werkanalysen rückten in den Mittelpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung. Gleichzeitig vertrieben Verlage munter ihre älteren Auflagen von NS-Musikliteratur weiter, indem sie politisch eindeutige Stellen durch Überkleben oder Ausschneiden entschärfen.

Drüners und Günthers Studie enthält einen umfangreichen, sehr aussagekräftigen, da kommentierten Abbildungsteil. Was für die Leserin und den Leser noch nützlich sein dürfte: Das am Ende des Buches fehlende Register

kann kostenlos beim Verlag bezogen werden und dürfte die Benutzung des umfangreichen Werks wesentlich erleichtern. Sehr wohltuend macht sich bei der Lektüre des Buches bemerkbar, dass hier oft und treffend das Kind beim Namen genannt wird, ohne jene ach so wissenschaftlich abgeschliffene Alltagsprosa, die auf akademische Seilschaften Rücksicht zu nehmen hat. Man möchte darin den humanistischen Anspruch der Autoren erkennen, dass Wissenschaft über die rein sachliche Information hinaus stets auch eine ethische Botschaft vermitteln soll.

(Oktober 2012)

Nicola Schneider

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

Seit der Veröffentlichung von Pamela Potters grundlegender Studie zu den Kontinuitäten in der deutschen Musikwissenschaft zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus haben Musikhistorikerinnen und -historiker vermehrt ihre eigene Disziplingeschichte zum Forschungsgegenstand gemacht. Während inzwischen Einzelstudien und Sammelbände einen übergreifenden Blick auf die Beziehungen von Politik, Ideologie, Wissenschaft und Musik unternommen haben, fehlen bislang Untersuchungen über die regionalspezifische Geschichte der Musikwissenschaft. Diesem Desiderat widmet sich der Band zur Geschichte der Musikwissenschaft im Rheinland um 1930, der auf eine Tagung zurückgeht, die die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte aus Anlass ihres 75. Gründungsjubiläums organisiert hat.

Die Absicht der Herausgeber ist es, einen Beitrag zur Disziplingeschichte zu leisten und die „Rahmenbedingungen ihres [i. e. der Musikwissenschaft] eigenen Herkommens“ zu er-

forschen (S. 5). Die elf Beiträge des Bandes, so lässt sich zusammenfassen, zeigen auf unterschiedliche Weise, dass das Verhältnis von Musikwissenschaft und Nationalsozialismus keineswegs nur eine Einbahnstraße war, in der die Wissenschaft von der Politik korrumpiert wurde; vielmehr leisteten Musikwissenschaftler auf unterschiedlichen Wegen substantielle Beiträge zur Aufrechterhaltung der nationalsozialistischen Ordnung. Die Autoren befassen sich mit einem weiten Spektrum an konkreten Einzelthemen: Fabian Kolb untersucht beispielsweise das musikalische Netzwerk in Köln nach 1900, das durch die Gründung des Musikhistorischen Museums des Papierindustriellen Wilhelm Heyer entstand. Andere Beiträge wie der von Christian Thomas Leitmeir zeigen, warum der Musikhistoriker Theodor Kroyer, erster Ordinarius für Musikwissenschaft in Köln, um 1933 in Konflikte geriet, als er die fachlichen Qualitätsstandards sichern wollte, die von anderen Musikhistorikern wie Ernst Bücken unterlaufen wurden. Bücken, der sich als Gründervater der Kölner Musikwissenschaft sah, wird von Thomas Synofzik als ein Musikwissenschaftler porträtiert, der nach Möglichkeiten suchte, seine wissenschaftliche Praxis mit nationalsozialistischen Inhalten zu verknüpfen bzw. nationalsozialistische Konzepte durch Einsichten in die Musikgeschichte zu legitimieren. Nicht nur Bücken, sondern – wie Christine Siegert zeigt – auch Ludwig Schiedermaier (seit 1920 Ordinarius in Bonn und ab 1937 Präsident der DGM) bemühte sich mit Hilfe von inhaltlichen Umformulierungen seiner musikhistorischen Texte darum, die Musikgeschichte als Teil des politischen Wandels erscheinen zu lassen. Der Band wird ergänzt durch biografische Fallstudien zu den Karrieren in der nationalsozialistischen Kulturpolitik von dem Düsseldorfer Musiktheoretiker Werner Karthaus (Yvonne Wasserloos) und von Adolf Raskin (Birgit Bernard), der unter Joseph Goebbels zum Leiter des Auslandsrundfunks wurde, oder zu der Karriere von Else Thalheimer-Lewertoff (Klaus Wolfgang Niemöller), einer jüdischen Musikwissenschaftlerin, die eine der maßgeblichen Figuren in der Kölner Gesellschaft für Neue Mu-

sik war. Schließlich enthält der Band Einzeluntersuchungen zu den Italienbeziehungen der Kölner Musikwissenschaft schon vor der Institutionalisierung in den 1950er Jahren (Martina Grempler) und der Geschichte der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung*, die seit 1900 dazu beitrug, ideologische Positionen vorzubereiten, „die von den Nationalsozialisten genutzt werden konnten“ (Inga Mai Groote, S. 315).

Über diese konkreten Fallstudien gehen die Beiträge von Volker Kalisch und Norbert Jers hinaus, die sich mit dem Diskurs über Definitionen von Wissenschaft und Musik im Nationalsozialismus befassen: Kalisch zeigt anhand einer kritischen Kommentierung einschlägiger Konzeptentwürfe von Musikwissenschaftlern, wie diese dazu beitrugen, das Wissenschaftsverständnis neu zu definieren, indem wissenschaftliche Techniken wie der Beweis, die Kritik oder die Reflexion gegen Begriffe wie Gefühl, Überzeugung oder Gesinnung ausgetauscht wurden. Jers wiederum untersucht zentrale Texte von Musikwissenschaftlern aus dem Rheinland und fasst die Versuche zusammen, eine „deutsche Musik“ zu definieren. Die „deutsche Musik“ diente, so Jers, als ein „Funktionsbegriff“, aber nicht als „Substanzbegriff“ (S. 392), da es nicht gelang, eine positive Bestimmung dessen zu unternehmen, was die „deutsche Musik“ enthielt.

Der Band stellt eine Fülle an neuen Erkenntnissen im Detail dar und belegt eindrucksvoll den Reichtum lokalhistorischer Quellen für diese Thematik. Kritisch muss angemerkt werden, dass die Zusammenstellung der Beiträge insgesamt disparat erscheint. Die Geschichte von Konzertprogrammen der Neuen Musik in Köln (Niemöller) steht beispielsweise neben der Geschichte der Rundfunkpropaganda (Bernard) und die Geschichte der Heyer'schen Sammlung (Kolb) neben der intriganten Institutspolitik an der Kölner Universität (Leitmeir), ohne dass eine explizite Verknüpfung stattfindet. Für die weitere Forschung wäre es zudem wünschenswert gewesen, wenn die Beiträge eine stärkere methodische Reflexion unternommen hätten. Die Autoren gehen meist biografisch, institutionen-

oder ideenhistorisch vor, obwohl die Beiträge von Kolb, Groote oder Niemöller anschaulich belegen, wie sehr die wissenschaftliche Praxis auf lokale Netzwerke angewiesen war: auf Kuratoren, Sammler, Mäzene, Journalisten, Musiker usw. Gerade solche Fallstudien könnten ihren Wert durch Netzwerkanalysen oder Transferstudien noch steigern, um der Frage nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie neu nachzugehen. Schließlich beschränken sich die Herausgeber auf eine Binnengeschichte ihrer Disziplin. Beiträge wie der von Kalisch, aber auch die Vielzahl an unterschiedlichen Themen in dem Band können dagegen als eine Anregung verstanden werden, sich nicht nur mit einer Disziplingeschichte im engeren Sinne zu beschäftigen, sondern eine Geschichte des Wissens über die Musik und ihrer Kontexte im Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen, gerade auch mit Hilfe eines interdisziplinären und internationalen Dialogs mit anderen Geisteswissenschaftlern.

(August 2012)

Hansjakob Ziemer

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

Die Autorin untersucht in ihrer Dissertation Luciano Berios „konkret für die Opernbühne konzipierten Werke“ (S. 7) mit dem Ziel die „enge Verflechtung von Poetik und Dramaturgie“ (S. 15) aufzuzeigen. Sie unterscheidet hierbei Berios „explizite Poetik“, die es in Bezug auf wesentliche Aspekte seines Musiktheater zu vertiefen gelte und die sich in Aussagen des Komponisten, in seinen „poetologische[n] Standpunkte[n]“ (S. 8), äußere, und eine „implizite Poetik“, die sich in tatsächlich nachweisbaren Kompositionstechniken nachweisen lassen. Mit dem der Poetik zugesellten Begriff der „Dramaturgie“ meint sie in diesem Zusammenhang alle inszenatorische Arbeit an der Textvorlage, dem „Werk“ oder der Aufführung, die nicht unbedingt dem Diskurs der musikalischen Komposition und ihren Techniken unterliegt, aber mit jenen in ein Wechsel-

verhältnis tritt. So zählt sie zu den „dramaturgischen Verfahren“ auch die „Karnevalisierung, wie zum Beispiel das Vertauschen der Rollen, das Zusammentreffen von Gegensätzen, die Vermischung von Gattungen sowie Ernstem und Komischem, die Familiarisierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, die Wandlung der Figuren“ (S. 195).

Die Arbeit ist in drei große Teile gegliedert. Im ersten Teil zeichnet die Autorin auf Grundlage von Berios zahlreichen Aussagen über Fragen der Neuen Musik und des Musiktheaters dessen explizite Poetik nach. In diesem Teil wird Berios Begriff des „Metatheaters“ (anhand von Aussagen des Komponisten) erörtert und der Aspekt der Stimmenvielfalt (u. a. auf Basis von Berios Joyce-Rezeption) behandelt. Besonderes Augenmerk wird hier auf Berios Traditionsverständnis und Geschichtsbewusstsein gelegt, welche die weiteren kompositorischen und inszenatorischen Entscheidungen, wie den Verzicht auf Psychologisierung von Figuren oder dramatischen Situationen, den Einsatz von Diskontinuitäten und Nicht-Linearität sowie additiver oder subtraktiver Verfahren und Montageverfahren auf mehreren Ebenen usw. (S. 28 ff.) bestimmen.

Die Teile II und III handeln folgerichtig von dieser – auf Seite 57 so genannten – „impliziten und faktischen Poetik“ und Dramaturgie, wobei in Teil II der „dramatische Text“ der jeweiligen Werke und damit die Entstehungsgeschichte der Werke, die Zusammenarbeit mit den Textdichtern und Aspekte der Dramaturgie abgehandelt werden. Der Fokus dieses Teiles liegt in der werkgenetischen Untersuchung des künstlerischen Prozesses von den ersten Ideen zur Sujetfindung über die Kontaktaufnahme und Auseinandersetzung mit den Textdichtern, die Genese des Textes bis hin zu etwaigen Variantenbildungen bei Überarbeitungen.

Teil III, „Die musikalische Handlung“, besteht aus einem Kapitel, in dem frühe Werkideen dargestellt werden, und jeweils in Kapiteln angeordneten Einzelstudien zu den Werken. Die Autorin geht hierbei von den jeweiligen Partituren aus, bindet die aus deren Betrachtung gewonnenen Ergebnisse aber an

kompositorische Skizzen und historische Zeugnisse anderer Art zurück. Neben dem Leihmaterial der Verlage verwendet die Autorin auch die in der Paul Sacher Stiftung eingelagerten Quellen und Korrespondenzen sowie Material des Historischen Archivs der Universal Edition, die Berios Werke verlegt, und bindet darüber hinaus auch Aussagen von Interviews ein, die sie beispielsweise mit den Textautoren Edoardo Sanguinetti und Dario Del Corno sowie Talia Pecker Berio (zugleich Berios Witwe) gehalten hat.

Nach einem abschließenden Teil findet sich neben den üblichen Registern auch ein Quellen- und Uraufführungsregister, welches aber nur die Grunddaten der sechs Werke und, wenn vorhanden, Fotos, Audio- und Videomitschnitte der Aufführungen auflistet. Die Quellen der Sacher Stiftung, hier unterteilt in die beiden Kategorien „Reinschriften“ und „Skizzen und Entwürfe“, werden leider, ebenso wie der dort genutzte Briefbestand, nicht genauer annotiert oder in ihrer Materialität beschrieben. Dieses Vorgehen ist im Bereich der Skizzenforschung zur Neuen Musik zwar nicht ungewöhnlich. Dadurch, dass die Autorin die Gegenstände ihrer Textkritik nicht näher dokumentiert, mindert sie aber die Aussagekraft gerade jener Abschnitte, in denen es um konkrete kompositorische oder dramaturgische Abläufe und womöglich Prozesse von Entscheidungsfindungen geht. Diese formalen Ungenauigkeiten wirken sich auch auf den Ansatz aus: Die dargestellten Skizzen fungieren meist, wenn sie konzeptuellen Text festhalten, als Stichwortgeber für die Verlaufsanalyse (beispielsweise S. 209, dort zu Abb. 13) oder sie unterstützen die Narration eines als letztlich bruchlos angenommenen kompositorischen Prozesses (beispielsweise S. 230, dort zu Abb. 18).

Die Autorin gibt (S. 9) in der Einleitung an, dass die nach der Verteidigung der Arbeit im Juni 2007 erschienene Literatur nicht berücksichtigt wurde. Warum sie jedoch die direkte Konkurrenzschrift von Ute Brüdermann, Frankfurt am Main 2007, die ebenfalls die Quellen der Sacher Stiftung und der UE heranzieht sowie Berios Terminologie zugrunde



legt, weder nennt noch in ihrer Literaturschau heranzieht, ist mir eingedenk der drei Jahre zwischen Verteidigung und Veröffentlichung der Schrift ein Rätsel.

Insgesamt vermittelt die Arbeit durch ihren ausschließlichen Rekurs auf Berios Werke für die Opernbühne einen sehr konsistenten Überblick über dieses Korpus, wobei besonders die Dokumentation der Zusammenarbeit mit den Textdichtern interessant erscheint, ein Arbeitsverhältnis, das andere prominente Komponisten zu dieser Zeit ja aufgegeben haben. Die Autorin geht grundsätzlich davon aus, dass die Veränderungen in Berios (expliziter und impliziter) Poetik, die immerhin über einen Werkzeitraum von 38 Jahren detailliert dargestellt werden, Bestandteile, Einzelfalllösungen und Variationen innerhalb eines größeren Konzepts einer Künstlerpersönlichkeit sind. Die Arbeit vermittelt daher besonders im Teil I, in der Berio oft zu Wort kommt, einen tiefen Blick in Berios künstlerische Welt.

Ein großes Verdienst der Arbeit liegt darin, dass sie alle im Fließtext zitierten Aussagen Berios und anderer (beispielsweise Sanguineti) in Originalsprache und deutscher Übersetzung darbietet. Dem des Italienischen Unkundigen wird damit ein Blick in die Fachdiskussion gewährt und es ergeben sich eine Reihe an Anknüpfungsmöglichkeiten für den deutschen bzw. deutschsprachigen Diskurs über Neue Musik.

(August 2012)

Knut Holtsträter

PHILIPP ORTMEIER: *Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina. Zur Hermeneutik des Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Dietmar Klinger Verlag 2011. XI, 190 S., Abb., Nbsp.*

Religiöse Symbolik und Metaphorik spielen im kompositorischen Schaffen Sofia Gubaidulinas eine wichtige Rolle. Ähnlich wie Arvo Pärt, jedoch ganz anders in der kompositorischen Faktur der Werke, hat sich Gubaidulina früh der christlich-katholischen Religion zugewandt und Symbole und Metaphern des

christlichen Glaubens in ihre Werke eingeflochten, oftmals verbunden mit Instrumenten und Klangfarben ihrer Heimat, der autonomen Wolga-Republik Tatarstan (so z. B. in der Komposition *De profundis* für Bajan solo aus dem Jahr 1978).

Philipp Ortmeier geht in seiner Würzburger Dissertation diesen Phänomenen auf den Grund, und zwar am Beispiel von Gubaidulinas Doppelkonzert *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher aus dem Jahr 1982, einem der für Gubaidulinas Schaffen zentralen Werke. Das erste Drittel des Buches gehört allerdings einer „Hinführung“ (S. 11–67), in der weitere Kompositionen analytisch betrachtet werden: das Streichquartett Nr. 2 (1987), *In Croce* für Violoncello und Orgel (1979), *Hell und Dunkel* für Orgel (1976), das Streichquartett Nr. 3 (1987) sowie *Der Seiltänzer* für Violine und Klavier (1993/95). Ortmeier hatte die Gelegenheit, in der Paul-Sacher-Stiftung die Autographe (d. h. Skizzen und Reinschriften) einzusehen und sie zu seinen Betrachtungen hinzuzuziehen. Dadurch gewinnen seine Funktionsanalysen erheblich an Tiefenschärfe, wenngleich einige schematische Übersichten zum Aufbau der Kompositionen hilfreich wären. Die Analysen sind nicht Selbstzweck, sondern dienen der Veranschaulichung einzelner Charaktereigenschaften der *Sieben Worte* am Beispiel weiterer Kompositionen Gubaidulinas, so z. B. der „zweiteiligen Form“ (Streichquartett Nr. 2) oder „gewachsenen Strukturen“ (Streichquartett Nr. 3). Ortmeier hat sich tief in das Œuvre Gubaidulinas hineingearbeitet und findet immer wieder Querverweise auf in der Dissertation nicht behandelte Kompositionen. Dass er die autographen Reinschriften der betrachteten Werke kurz vorstellt, ist ein zusätzlicher Pluspunkt.

Im Hauptteil (S. 69–164) wendet sich Ortmeier explizit den *Sieben Worten* zu. Zunächst werden die sieben Satzteile ebenfalls funktionsharmonisch analysiert. Der Autor gibt allerdings zu, dass zu den *Sieben Worten* bereits zahlreiche Analysen vorliegen, weshalb sich dem Rezensenten nicht ganz erschließt, warum seine Betrachtungen darüber hinaus notwendig sind und worin genau sie sich von den



vorherigen unterscheiden bzw. welche zusätzlichen Erkenntnisse sie liefern. Ortmeier trennt den analytischen Teil vom hermeneutischen, was leider dazu führt, dass die musikalische Ausdeutung der Satzüberschriften – und ihrer exegetischen Kontextualisierung – nicht mit Notenbeispielen veranschaulicht wird. Dennoch liefert der Autor schlüssige Deutungsansätze, zum Beispiel die Auffächerung der *Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* in vier Ebenen und deren instrumentale Ausdeutung in Gubaidulinas Komposition: „1. *Die Sieben letzten Worte* als isolierte Sinnträger; 2. Das äußere Geschehen, als Jesus diese Worte ausspricht; 3. Der Seelische und körperliche Zustand des Gepeinigten in jenem Augenblick; 4. Die Bedeutung dieses Vorganges für die Christenheit“ (S. 130). Die Personalisierung von Instrumenten als christliche Charaktere ist indes nicht nur ein Rückgriff auf kirchenmusikalische Kompositionspraktiken des Barock, sondern, im abstrakten Sinne, auch eine typisch sowjetische Codifizierungstaktik gesellschaftlicher Zusammenhänge und Konflikte.

Der hermeneutische Teil der Abhandlung beschränkt sich nicht allein auf die Exegese der einzelnen Sätze, sondern wirft ebenso einen historischen Blick auf vorherige Vertonungen der *Sieben letzten Worte*, allen voran derjenigen Heinrich Schütz' – zu dessen Komposition Gubaidulinas Werk eine besondere Beziehung aufweist – und der ebenfalls instrumental vertonten Version von Joseph Haydn, die Gubaidulina bei einer Moskauer Aufführung 1980 gehört hatte. Gerade die Schütz-Bezüge mit symmetrischer Anlage, Rahmensätzen als *Symphoniae* (Schütz) bzw. *Ritornelle* (Gubaidulina) und dem „Mich dürstet“-Zitat sind offenkundig und von Ortmeier detailliert herausgearbeitet worden. Er liefert darüber hinaus eine kurze Vertonungsgeschichte der *Sieben Worte* als Teil der Passionsmusiken vornehmlich des 16. Jahrhunderts, was allerdings die vorherige Bezugnahme zu Heinrich Schütz' Vertonung aus dem mittleren 17. Jahrhundert musikhistorisch ein wenig ins Hinken bringt.

Was der insgesamt lohnenswerten Studie fehlt, ist eine Kontextualisierung sowohl der *Sieben Worte* als auch der weiteren betrachteten

Werke in die Vertonungs- sowie in die allgemeine Kompositionsgeschichte des späteren 20. Jahrhunderts. Ortmeier liefert selbst einige Hinweise und Andeutungen, ohne allerdings tiefer in Querverbindungen und Einflussphären einzusteigen. So ist etwa die „gewachsene Struktur“ (S. 39) des dritten Streichquartetts eindeutig dem Vorbild Anton Weberns und dessen Analogisierung des Reihenprinzips mit Goethes „Urpflanze“ entnommen, so wie es auch Alfred Schnittke mit seiner „Baumstruktur“ umschreibt. Zudem ist die Kreuzsymbolik keine Gubaidulina-spezifische Verschlüsselungstechnik, sondern tritt bei vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts auf. Vertonungen der *Sieben Worte* gibt es zudem von Ruth Zechlin (wenn auch „nur“ als Orgelstück) und in den Johannes-Passionen zahlreicher zeitgenössischer Komponisten. Freilich bedürfte dies einer gesonderten Untersuchung. Ortmeier gibt in einem separaten Kapitel zumindest erste Hinweise auf die materielle und inhaltliche Verbindung zwischen den *Sieben Worten* und Gubaidulinas eigener *Johannes-Passion* (S. 144–147).

Trotz der etwas mangelhaften Kontextualisierung ist das vorliegende Buch für die Gubaidulina-Forschung eine Bereicherung, nicht nur aufgrund der Begeisterung, die der Autor seinem Forschungsgegenstand entgegengebracht hat. Die profunden Analysen und die Einbindung der *Sieben Worte* in Gubaidulinas Gesamtschaffen stellen trotz aller Kritik einen guten Einblick in die kompositorische Anwendung ihres religiösen und symbolhaften Denkens dar. In weiteren Studien wird es notwendig sein, die innerauktoriale Stilistik in den Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts stärker einzubinden, ohne allerdings der Versuchung zu erliegen, Gubaidulinas Schaffen allein religiös oder nur vor dem Hintergrund der politischen Umstände analysieren zu wollen. Ihre Musik gibt weitaus mehr her, wie Ortmeiers Dissertation verdeutlicht hat.

(August 2012)

Christian Storch

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

Der vorliegende Band füllt unzweifelhaft eine Lücke, denn Gloria Coates ist eine der großen Unangepassten der zeitgenössischen Musik: Sie verbindet eine traditionalistische Ausrichtung an Symphonie- und Streichquartett-Serien mit einer in Materialstands-Messungen schwer einzufangenden Neuartigkeit formbildender Glissando-, Cluster- und Oberton-Strukturen. Prinzipien der „American Mavericks“ wie Henry Cowell oder Carl Ruggles werden so in die Erfahrungshorizonte des europäischen Musiklebens überführt. Zugleich besteht eine Beziehung zu Arnold Schönberg in der Formulierung der Komponistin, der Wille zum Sich-Ausdrücken sei der einzige Imperativ künstlerischen Schaffens (S. 26 f.).

Dass die erste umfassende Darstellung ihrer Kompositionen in einer Serie über Komponisten in Bayern erfolgt, ist dem seit über 30 Jahren gewählten Wohnort München geschuldet, aber gemäß dem Vorwort auch Zeichen der „kulturellen Weltoffenheit“ Bayerns seit dem 19. Jahrhundert – ein Band zu Hans Pfitzner ist in der Reihe noch nicht erschienen. Die Ausrichtung des Buches ist dabei diejenige einer keineswegs nur, aber auch breitenwirksamen Darstellung mit Bildteil, Interview und nach Gattungen ausgerichteten Einzelartikeln. Bereits die einleitende biografische Skizze von Gisela Schubert und das Interview mit der Komponistin präsentieren eine Multitasking-Persönlichkeit, die auch als Schauspielerin schöpferisch tätig war und es als Malerin bis heute ist. Dies führt zu einer Offenheit auch gegenüber Multimedia-Projekten (etwa mit Automobilen als Klangerzeugern), die Adelheid Krause-Pichler beschreibt. Zugleich binden Verweise auf den Transzendentalismus ihr

Schaffen zurück zu Charles Ives, mit dem Coates die Trotzhaltung gegen das Argument des Noch-Nie-Gemachten verbindet wie auch die zugleich radikale und kommunikative Musiksprache.

Deren Einordnung in die Ästhetik von Symphonie und Streichquartett bildet auch die ganz differente Geschichte der beiden bevorzugten Gattungen der Komponistin in der Musik des 20. Jahrhunderts ab: Giselher Schubert argumentiert eher defensiv und negativ, wenn er den allgemeinen Entwurf einer „problematischen“ Gattung entwickelt, in der die beständigen Meldungen vom Tod der Symphonie durch musikalische Fortschrittsästhetiken als übertrieben erscheinen. Es ist die musikwissenschaftliche Rezeption, die sich der Gattung erst wieder positiv zuwenden muss, während verschiedenste Komponisten dies längst getan haben. Wolfgang Rathert dagegen kann offensiv und positiv argumentieren, da für das Streichquartett eine kontinuierliche Pflege in allen Formen der Fortschrittsästhetik vorhanden ist. Gloria Coates Besonderheit bildet sich eigentlich erst in der Summe beider Beiträge ab, da sie sowohl in die Geschichte der Abweichter von der Fortschrittsgeschichte, die weiterhin Symphonien schreiben, als auch in die Geschichte des Materialfortschritts, bei der ein Komponieren von Streichquartetten stets möglich blieb, mit eingeordnet werden kann.

Die Individualität ihrer Klangmittel führt dazu, dass alle Autoren des Bandes beständig Anknüpfungspunkte bei stärker im akademischen Dialog etablierten kompositorischen Strömungen suchen. Die Bandbreite reicht dabei von Carl Orff bis zu Iannis Xenakis. Dennoch fehlen einige Namen: Die Bezeichnung von Coates als „musikhistorisch bedeutendste Symphonikerin schlechthin“ (S. 57) wäre überzeugender, wenn andere Unangepasste wie Galina Ustvolskaya in den Überlegungen Berücksichtigung gefunden hätten. Auch Lera Auerbach als ähnliches Multitalent mehrerer Künste aus einer nochmals jüngeren Komponistinnen-Generation oder Karl Amadeus Hartmann mit seiner Tendenz, Symphonien aus nachträglichen Neutitulierungen zu gene-

rieren, hätten mögliche Bezugspunkte abgegeben. Diese Praxis macht allerdings das von Theresa Kalin erstellte Werk- und Literaturverzeichnis zum Startpunkt für alle zukünftigen Forschungen.

Die weiteren Beiträge behandeln nach einem relativ ähnlichen Schema die Frage, in welcher Form die Glissando-Klangwelten sich auf das jeweilige Instrumentarium übertragen lassen. Peter Sheppard Skaerved beschreibt aus der Praxis des an der Einspielung der Streichquartette beteiligten Violinisten instruktiv, wie die ungewöhnliche Spieltechnik der gewöhnlichen des Vibrato ins Gehege kommt: „Der Klang eines Glissando *con vibrato* ist nicht akzeptabel, also ist der Vibrato freie Grundklang der Ausgangspunkt“ (S. 98). Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter verorten die Kompositionen für Flöten im Gegensatz von magischen Konnotationen des Instruments und Kanon- und Zwölftonstrukturen der Werkgestaltung. Roderic Chadwick deutet die lange Schaffenspause in der Klaviermusik damit, dass die Möglichkeiten des Instruments für Coates mit der ersten Sonate *Tones in Overtures* von 1972 bereits ausgeschöpft waren. Und Franzpeter Messmers Beitrag zur Vokalmusik beginnt mit dem Grund, warum auch hier häufig Instrumente mit hinzugezogen werden: „Vokalmusik ist von Natur aus traditioneller: Die Stimme lässt sich nicht so verfremden wie ein Instrument“ (S. 139).

Die Musikwissenschaft gibt derzeit gerne Handbücher zu den „großen“ Komponisten heraus, die als Summe und Abschluss der bisherigen Forschungsarbeit gelesen werden können; hier dagegen wird dasselbe Ordnungsprinzip sinnvoll an den Beginn der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer Komponistin gestellt, die eine weitere Erforschung etwa durch Dissertationsprojekte unbedingt verdient hätte.

(November 2012)

Julian Caskel

*Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues.* Hrsg. von Tim HOWELL, Jon HARGREAVES und Michael ROFE. Farnham: Ashgate 2011. XXVII, 225 S., Abb., Nbsp.

Der Mitherausgeber Tim Howell bezeichnet die hier versammelten Aufsätze zum Werk von Kaija Saariaho als eine Art Fortsetzung seiner eigenen Publikation „After Sibelius: Studies in Finnish Music“ (Ashgate 2006). Nichts jedoch dürfte den derzeitigen Stand des finnischen Musiklebens besser kennzeichnen als die Tatsache, dass der Name Sibelius, wie zumindest das beigefügte Register suggeriert, in den neun Beiträgen kein einziges Mal erwähnt wird. Tatsächlich ist das Register ein wenig selektiv: Sibelius findet sich zweimal indirekt aufgerufen, wo der Kontext es unvermeidlich macht, nämlich bei der Frage nach der Naturwüchsigkeit vegetabler Formen (S. 102) und bei der Erwähnung einer finnischen Traditionslinie des Violinkonzerts (S. 137). Äußerlich begründet sich die relative Absenz inner-finnischer Kontexte darin, dass Saariaho seit langer Zeit Paris als Aufenthaltsort gewählt hat. Innerlich steht der Band für die Tendenz, am Notentext orientierte Analysen und vom Cultural turn durchtränkte Kontexte zu verbinden, während Aspekte der allgemeinen Gattungs- und Kompositionsgeschichte weniger Beachtung finden.

Diese Ausrichtung scheint naturgemäß dort sinnvoll, wo sie von der Fragestellung begünstigt wird: So ist die von Taina Riikonen gewählte Annäherung an Saariahos Flötenmusik über Interviews mit deren Performern schlüssig, da in der Musik gewohnte Rollenbilder des unsichtbaren und im geschlechtsneutralen Instrumentalklang repräsentierten Aufführenden durchbrochen werden. Grenzen des Ansatzes werden dort erkennbar, wo eine „Grammatik der Träume“ auf so breit bestimmte Strategien der Diskontinuität zurückgeführt wird, dass, wie die Autorin Anni Oskala allerdings klar eingesteht, die Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt als Traumperiode nach einer tonal-metrischen Tageshelle erscheinen könnte.

Ähnlich breit angelegt ist der Narrationsbegriff, den Michael Rofe nicht mit Fiktionalität, sondern lediglich mit Veränderung in der Zeit

gleichsetzt. Saariahos Streichquartett *Nymphéa* erscheint so als Paradigma einer fraktalen Formgliederung, die auf verschiedenen Ebenen Phasen von Wachstum und Zerfall durchläuft. Unklar bleibt aber, ob diese Prozesse einseitig als Durchbrechung einer teleologischen Formlogik und damit narrativ zu hören sind oder ob sie eine alternative Norm setzen, deren eigene Durchbrechung erst narrativ wäre.

Eine Fragestellung, die mehrere Artikel unterschiedlich zusammenführt, lautet: Warum ist Kaija Saariahos Musik so leicht verständlich? Es werden Analysewege gesucht, die weniger das Werk als vielmehr dessen Rezeption ins Zentrum rücken. Voraussetzung dafür ist im abschließenden Aufsatz von Jon Hargreaves die für Saariahos theoretisches Denken zentrale Umkehrung der Hierarchie von Harmonie und Timbre. Dies ermöglicht Hörweisen, die nicht mehr linear einem teleologischen Prozess folgen; stattdessen können ebenso changierend wie diese selbst die Klänge mal als gerichtete Harmoniefolgen und mal als Klangfarbenbilder wahrgenommen werden. Die Distinktion von Harmonik und Timbre ist auch das Thema des einzigen musikästhetischen Aufsatzes: Vesa Kankaanpää stellt überzeugend dar, dass die Emanzipation des Klanges, wenn sie gegen eine Tradition struktureller Klänge in der Musik des 20. Jahrhunderts als modernistische Umkehrung vorheriger Traditionen bezeichnet werden soll, von Saariaho in starkem Maße wieder an die Vorstellungswelt der funktionalen Harmonik rückgebunden werden muss. Die musikalischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts erweisen sich als Verbrecher, die immer wieder zum Ort der Tat zurückkehren.

Den Charakter der Einführung in eine Werkgruppe besitzen die Überlegungen von Liisamajja Hautsalo zu Saariahos Opern. Klug erscheint dabei, die gegen alle Wechsel der musikalischen Sprachen im 20. Jahrhundert resistente Kategorie der musikalischen Topoi ins Zentrum der Analysen zu stellen (von der Katabasis bei Katastrophen bis zur Gegenüberstellung von Tanzformen à la *Don Giovanni* zur Darstellung jener sozialen Spaltungen, welche den Katastrophen vorausgehen). Ebenso resistent gegen alle Stilwandlungen erwies sich

die Gattung des Konzerts, der sich Tim Howell widmet. Dabei verweist er als Formstrategien auf Steigerungsanlagen (ein Verweis auf Witold Lutoslawskis Steigerungsformen wäre hier interessant gewesen) und auf interne Paradoxien – die auch eine Gattungsästhetik hergeben: “Musical conflicts so central to the genre are paradoxically the result of a concerted effort: combining forces with the soloist to discover new possibilities. Duality in the actual composition arises from dialogue in the act of composition” (S. 133).

Von besonderem Interesse dürfte das an den Beginn des Bandes gestellte längere Interview mit der Komponistin sein: Saariaho weist genderspezifische Deutungen zurück und kommt doch nicht umhin, Geschichten vom erfolgshinderlichen guten Aussehen und offenen Selbstzweifeln zu erzählen, die man von männlichen Protagonisten der Neuen Musik so eher nicht gewohnt ist. Musikhistorisch interessant ist ihre Erinnerung an den Besuch des für den Postmoderne-Diskurs zentralen Jahrgangs 1978 der Darmstädter Ferienkurse: Die „Neue Einfachheit“ und die „Zweite Moderne“, auf welche die Debatte rasch verengt wurde, interessieren sie beide nicht, stattdessen bietet sich Gérard Grisey als Alternative im selben Jahrgang an. Der Aufsatz von Daniel March kann mit Spektralanalysen an diese ästhetische Alternative anknüpfen und mit den durch die Zentraltönigkeit des Spektrums wieder möglichen Leitton-Effekten auch zur Erklärung der Leichtigkeit des Verstehens mit beitragen.

(November 2012)

Julian Caskel

*URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.*

Ebenso ambitioniert wie problematisch ist das Buch, das Ursula Benzing in ihrem Bemühen um eine Standortbestimmung des heutigen Musiktheaters vorgelegt hat: ambitioniert, weil sie sich alles auf einmal vornimmt – eine Befragung der Gattung Oper, eine Diskussion zur

Relevanz des Begriffs Musiktheater und eine Einschätzung zum Stand der gegenwärtigen und möglichen zukünftigen Entwicklung aus der Praxis heraus; problematisch hingegen, weil sprachlich und gedanklich immer wieder Spuren eines gewissen Dramaturgendenken durchschlagen, das grundsätzlich dazu zu neigen scheint, Kunst nach ihren Erfolgsaussichten zu betrachten. Benzings Beobachtung, dass sich heute uraufgeführte zeitgenössische Werke „in bewusster oder unbewusster Abkehr von der überlieferten, traditionellen Oper anderen Gattungen und (Theater-)Mitteln“ zuwenden, dass also in der Praxis die Begriffe „Oper“ und „Musiktheater“ „nicht sauber getrennt sind, sondern häufig synonym verwendet werden“, ist für die Autorin Anregung zur ausführlichen Diskussion beider Begriffe, da es bislang noch nicht gelungen sei, „den Begriff Musiktheater auf eine verbindlich gültige Definition ein- und ihn von dem der Oper abzugrenzen“ (S. 3 f.). Zugleich nimmt sie jedoch auch die Rolle des Publikums in den Blick sowie die Tatsache, dass die Oper – sei es nun die Repertoireoper oder die zeitgenössische Produktion – „heute in zunehmendem Maße dem Publikum vermittelt werden muss“ (S. 4).

Benzing versucht sich dieser vielgestaltigen Thematik in mehreren Schritten anzunähern. Dabei rekurriert sie einerseits auf eigene langjährige Beobachtungen der Opernpraxis, andererseits stützt sie sich immer wieder auf die Inhalte aus insgesamt zehn Experteninterviews, die sie mit wichtigen Persönlichkeiten rund um die Institution Theater – nämlich Barbara Beyer, Heiner Goebbels, Claus Guth, Johannes Kalitzke, Klaus-Peter Kehr, Wolfgang Mitterer, Peter Rundel, Peter Ruzicka, Uwe Schweikert und Michael Struck-Schloen – geführt und im Anhang des Buches vollständig abgedruckt hat. Beginnend mit einer auf ausgewählte Exempel fokussierten Darstellung der Operngeschichte zwecks Herausarbeitung wesentlicher Kennzeichen der Gattung, untersucht sie die seit dem 20. Jahrhundert koexistierenden Begriffe der Oper und des Musiktheaters und legt ihre unterschiedlichen Erscheinungsweisen dar, um entsprechende Werke „auf ihre spezifischen Merkmale hin“ (S. 22)

zu analysieren und diese anschließend zu kategorisieren. Benzings Darstellung ist zwar – auch aufgrund der immer wieder eingeschobenen Übersichtstabellen – sehr gut nachvollziehbar, leidet aber unter erheblichen Vereinfachungstendenzen. Hierzu gehört etwa, dass sie die angesprochenen Kompositionen meist nur grob, manchmal gar in der Sprache von Programmheftprosa skizziert und dadurch gerade die Spezifika zeitgenössischer Werke allzu oft durch allgemeinverbindliche oder schwammige Formulierungen verdeckt; zudem legt sie gelegentlich eine inakzeptable Unkenntnis an den Tag, etwa wenn sie den dritten Akt von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* als Beispiel für eine Szene nennt, „die nur das gesprochene Wort vorsieht“ (S. 82), ohne anscheinend zu wissen, dass die Musik zu diesem Akt niemals komponiert wurde. Auch wenn die Autorin dem Hauptteil ihrer Untersuchung in der Folge mit Kompositionen von Georges Aperghis (*Machinations*, 2000), Nicolae Brindus (*Bizarromonia*, 1998), Chaya Czernowin (*Pnima ... Ins Innere*, 2000), Heiner Goebbels (*Schwarz auf Weiß*, 1996), Adriana Hölszky (*Hybris/Niobe*, 2008), Jin Hi Kim (*Dong Dong – touching the Moons*, 2000), Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1997), Wolfgang Mitterer (*white foam*, 2000), Jocy de Oliveira (*As Malibrans*, 2000) und Rolf Wallin (*Manifest*, 2000) eine ästhetisch breit gestreute Auswahl von „neuen Werken des Musiktheaters“ (S. 111) zugrunde legt, bleiben maßgebliche und vor allem für die kompositorische Auseinandersetzung mit Theatralität eminent wichtige Ansätze aus ihren Überlegungen ausgeklammert. Schmerzlich vermisst man daher wenigstens kurze Reflexionen zu Themen wie dem vollständigen Verzicht auf Sänger und szenische Aktionen in Hölszky *Tragödia (Der unsichtbare Raum)* (1997) – eine Lücke, die umso erstaunlicher ist, als Benzing sich bereits im Titel ihres Buches explizit auf die Frage bezieht, ob überhaupt „eine Oper ohne Worte möglich“ sei und ob ein „wortloses“ Werk noch als Oper bezeichnet werden könne (S. 6) –, zum Konzept der Video-Oper, das für Werke wie Steve Reichs *Three Tales* (2002) und Fausto Romitellis *An Index of Metals* (2003)



eine unproblematische Implantierung in den Konzertsaal erlaubt, oder zu Theaterkonzeptionen, die, wie beispielsweise Heiner Goebbels' szenische Bühneninstallation *Stifters Dinge* (2007), auf rein installativen Komponenten beruhen.

Dass die Autorin von vornherein einen eher selektiven Blick auf die Materie hat, die dem kreativen Potenzial vieler heutiger Musiktheaterarbeiten und damit auch dem Selbstverständnis vieler Komponisten nicht wirklich gerecht wird, dürfte eng mit ihrer These zusammenhängen, „dass die Weiterentwicklung neuer Typen der Oper und des Musiktheaters nur in Abhängigkeit von einem akzeptierenden Publikum geschieht“ (S. 22). Denn die hieraus resultierende Reserviertheit gegenüber allzu provozierenden Konzeptionen sowohl des Regietheaters als auch des Komponierens selbst und die Rückkoppelung von ästhetischen Entwicklungen des Musiktheaters an ein Geflecht aus Publikumsgeschmack und institutionalisiertem Realisierungsapparat im Sinn einer Kosten-Nutzen-Rechnung lassen für die Zukunft an den Opernhäusern eine eher konservierende Praxis vermuten. Dass Benzing aber zuletzt dennoch den Versuch unternimmt, die Strukturen und Mechanismen von Kulturpolitik und Musiktheaterbetrieb genauer zu beleuchten, um die Notwendigkeit eines verstärkten „Interesse[s] an künstlerischen Prozessen“ anstelle einer vorrangigen Befriedigung „kulinarische[r] Bedürfnisse der Zuschauer“ (S. 243) zu betonen, macht immerhin den Weg frei für einige brauchbare Vorschläge zur Veränderung institutioneller Strukturen. Insofern lässt sich das Buch dann doch noch als Plädoyer für die Theatervielfalt lesen, auch wenn Benzing dieser inhaltlich nicht gerecht wird.

(September 2012)

Stefan Drees

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

*MARGRET JESTREMSKI: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXIV, 698 S., Nbsp. (Catalogus Musicus. Band XIX.)*

Mit dem vorliegenden Verzeichnis der Werke Joseph Woelfls (1773–1812) wird Neuland betreten, nicht nur in dem Sinne, dass bislang noch kein derartiges Verzeichnis vorlag, sondern auch, weil Woelfl zumindest als Komponist heute kaum mehr bekannt ist; seine umfangreiche Produktion, sein Ruf als Pianist von Weltrang wie auch seine nahen Beziehungen zur Familie Mozart aber laden durchaus zu einem näheren Studium seiner Werke ein.

Margit Haider-Dechants Verzeichnis ist eine erweiterte Ausgabe ihrer 2008 vorgelegten Dissertation. Seitdem sind weitere 100 Einträge hinzugekommen, so dass nunmehr angeblich 622 Werke bekannt sind. Wie diese Zahl zustande kommt, ist anhand des Verzeichnisses allerdings rätselhaft: Über etwa 360 Einträge kommt es nicht hinaus. Die Zahl der tatsächlich verzeichneten Werke ist gewiss noch niedriger anzusetzen, wenn auch schwer abzuschätzen, wie noch gezeigt werden soll.

Das Woelfl-Verzeichnis nennt sich grundsätzlich chronologisch, wobei die Einträge in drei Kategorien aufgeteilt wurden: Frühwerke (Fw 1–11; vor 1795), Werke mit Opuszahl (Op. 1–69; ab 1795) und Werke ohne Opuszahl (WoO 1–140; ebenfalls ab 1795). Das Ordnungsprinzip der letzteren ist jedoch unklar; eine Chronologie nach den mitgeteilten Jahreszahlen wird nicht eingehalten, und Argumente für die Einordnung undatierter Werke werden meist nicht geliefert. Auch die originalen Opuszahlen gehorchen keiner strengen Chronologie; manche Nummern wurden übersprungen, andere mehrfach verwendet, wiederum andere bezeichnen Neuausgaben äl-



terer Werke. Da die chronologische Zählung jedoch sowieso spätestens dann in Schwierigkeiten gerät, wenn neu entdeckte Werke der Reihe einzuordnen sind, fragt es sich, ob vielleicht ein anderes Ordnungsprinzip angebrachter gewesen wäre.

Überhaupt mutet das Verzeichnis provisorisch an, und es entsteht der Eindruck, dass es sich eher um – allerdings wertvolle – Arbeitspapiere für eine kommende Woelfl-Ausgabe handelt. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass unter jedem Eintrag bereits die Nummer des Bandes in einer scheinbar geplanten, jedoch nirgends näher erläuterten „kritischen Neuausgabe“ vermerkt wird. Für ein eigentliches Werkverzeichnis jedoch scheinen grundlegende Aspekte nicht genügend reflektiert. Dringend vermisst man Überlegungen zu dem Werkbegriff, der dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurde, denn genau gesehen handelt es sich nicht um ein Werk-, sondern um ein gemischtes Quellen- und Titelverzeichnis. Das omnipräsente Problem der Werkontologie ist beispielsweise bei einem Vergleich der „weitgehend identischen“ Op. 6 und Op. 55 zu sehen, die mit den Entstehungsdaten 1798 bzw. 1810 verzeichnet sind, wobei offensichtlich letzteres nicht das Kompositions-, sondern das Publikationsjahr bezeichnet. In einem Werkverzeichnis wären sie vermutlich als zwei Ausgaben oder allenfalls Fassungen desselben Werkes zu verzeichnen. Derartige Neuausgaben unter neuer Opuszahl kommen relativ häufig vor; die eher als Verlagsnummern anzusehenden Opuszahlen werden von Haider-Dechant ohne Weiteres zu Werknummern im modernen Sinne erhoben. So bleibt das Verhältnis zwischen Werk, Fassung und Quelle stets unklar. Worin sich z. B. die „Werke“ WoO 49 und 66 (*Sechs Walzer für Pianoforte zu vier Händen* bzw. *Sechs Walzer vor 4 Hände*) unterscheiden, ist nicht ersichtlich; sie scheinen trotz abweichender Titel sogar auf denselben Quellen zu beruhen. Manche Einträge (z. B. WoO 65, 67, 69–71, 79 und 80) enthalten außer einer Titelalternative nichts als einen Verweis auf andere Einträge, nicht einmal eigene Quellen. Dass aber eine Titelvariante bereits ein neues Werk konstituiert, scheint mit einem

modernen Werkbegriff kaum vereinbar. Der Quellen- bzw. Titelbezug der einzelnen Einträge geht so weit, dass der angegebene Haupttitel unter der jeweiligen Nummer nicht etwa ein Einheitstitel ist, sondern eine mitunter sogar typografisch dem Vorbild nachgestaltete und – wie z. B. unter WoO 63 – bis zu mehrere Seiten lange Transkription des Titelblatts und der Einleitung der verzeichneten Quelle. Die Quellenperspektive hat ferner zur Konsequenz, dass nicht nur Woelfs Bearbeitungen von Fremdwerken, sondern sogar Fremdbearbeitungen von Woelfl-Werken als eigenständige „Werke“ (von Woelfl?) verzeichnet werden, so etwa WoO 131, *The favorite pas de deux [...] by F. Dizi*, wo der Eintrag obendrein eine Verbindung zu Woelfl gar nicht erst verrät. Ein Nachschlagen im systematischen Register klärt den Leser auf, dass es sich um eine Bearbeitung fremder Hand handelt, nirgends aber wird mitgeteilt, welches Werk Woelfs hier bearbeitet wurde. Erst eine Durchsicht der Incipits macht ersichtlich, dass offensichtlich eine Bearbeitung der Nr. 6 aus dem Ballett *Alzire*, WoO 44 bzw. 44a, vorliegt.

Was bei der äußeren Ausstattung des Verzeichnisses als ungewöhnlich, aber durchaus nicht negativ auffällt, ist das große Format (DIN A4). Der Inhalt präsentiert sich als unveränderte Wiedergabe einer (Word-)Textdatei. Falls ein eigentliches Layout im Rahmen des Projektes auch nicht möglich gewesen ist, hätte eine Annäherung an ein professionelles Satzbild doch den Gesamteindruck verbessern können. Schade auch, dass die an sich einwandfreien Incipits nicht als PostScript-Grafiken oder dergleichen eingebunden wurden und deshalb wegen Rasterung unscharf dastehen. Auch hätte man dem Text eine sorgfältige Korrektur unbedingt gegönnt, wo schon der Aufwand einer schön gebundenen Ausgabe nicht gescheut wurde. Dadurch hätten sich auch noch manche Unstimmigkeiten vermeiden lassen, so etwa, dass die Pariser Handschrift der Oper *Der Kopfohne Mann* (WoO 6) im Haupteintrag als Kopistenabschrift, im Register als Autograph bezeichnet wird; WoO 106 (*Twelve Waltzes for the Piano Forte*) wird im chronologischen Register als *Twelve Valse*

*pour Piano Forte* verzeichnet, im systematischen als *Six Valses pour Piano Forte*; Die Entstehungszeit der Klavierbearbeitung des Balletts *Alzire* (WoO 44a) wird „London 1810?“ eingeschätzt, direkt darunter Verlagsanzeigen aus dem Jahr 1807 zitiert.

Bequemerweise wird auf Rezensionen, Verlags- und Konzertanzeigen sowie Einträge in Bibliothekskatalogen nicht nur hingewiesen, sondern sie werden wörtlich wiedergegeben. Kaum sinnvoll dagegen sind die Zitate aus vorwiegend alten Lexikonartikeln (z. B. Eitner und Riemann), die sich ohnehin meist nur auf eine Erwähnung des jeweiligen Werkes beschränken. Oftmals wären Erläuterungen zur Quellenlage und Werkgeschichte hilfreicher als die zahlreichen Zitate.

Dennoch handelt es sich bei dem vorliegenden Woelfl-Titelverzeichnis bzw. der Zitatensammlung für ein individuelles Unterfangen schon jetzt um ein beachtliches Material, und zur Weiterarbeit kann nur aufgefordert werden. Für eine Veröffentlichung in der vorliegenden Form scheint es allerdings noch nicht reif; nicht nur hinsichtlich der Werkzahl verspricht es mehr als es hält. Gerade für ein solches „work in progress“ hätte ein digitales Verzeichnis, das laufende Korrekturen zulassen würde, sich zumindest vorerst angeboten, bis prinzipielle und inhaltliche Fragen hinreichend geklärt wären.

\*

Zwar nur zwei Buchstaben trennen Wolf von Woelfl, Welten dagegen die neu vorliegenden Verzeichnisse ihrer Werke. Mag auch der Gegenstand der beiden Verzeichnisse schon angesichts der historischen Distanz, der unterschiedlichen Quellenlage und der Menge der Vorarbeiten, auf die sie sich stützen können, noch so verschieden sein, so lassen sich daraus die Unterschiede methodischer Stringenz und Akribie doch nicht erklären. Das 2011 veröffentlichte Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW) von Margret Jestremski ist ein überaus solides, umfassendes Nachschlagewerk, das ohne das Mitwirken mehrerer Mitarbeiter über Jahre hinweg kaum hätte zustande kommen können, wie es im Vorwort auch ausdrücklich mitgeteilt wird. Das Ergebnis lässt

allerdings auch kaum etwas zu wünschen übrig.

Der geradezu vorbildlichen Einleitung, die nicht nur die Vorarbeiten auf dem Gebiet und Generelles zur Überlieferung der Werke Wolfs erläutert, sondern vor allem systematisch und sorgfältig die Prinzipien darlegt, die dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurden, schließt sich das eigentliche Werkverzeichnis an. Es ist grundsätzlich chronologisch nach Kompositionsdatum geordnet, was bei der insgesamt sehr guten Datierbarkeit der Werke Wolfs durchaus angemessen erscheint. Nach den 169 verzeichneten Werken, die als vollendet anzusehen sind, werden im Anhang Skizzen, Kompositionspläne, verschollene Kompositionen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten und Wolf fälschlich zugeschriebene Kompositionen gewissenhaft beschrieben.

Dem HWW liegt ein bewundernswert gründliches Quellenstudium zugrunde, das sich nicht etwa damit begnügt, Informationen aus vorhandenen Vorarbeiten wie z. B. der 1998 beendeten Wolf-Gesamtausgabe (WGA) zu reproduzieren, sondern diese auch stets nachprüft, weitgehend ergänzt und bisweilen korrigiert. Allein für Wolfs Oper *Der Corregidor* (HWW 158) sind beispielsweise 75 Quellen verzeichnet und beschrieben, in der WGA zum Vergleich etwa ein Dutzend. Eine wahrlich erstaunliche Leistung ist die Identifikation der in manchen Fällen zahlreichen noch zu Wolfs Lebzeiten erschienenen Drucke, einschließlich genauer Beschreibung ihrer jeweiligen Identifikationsmerkmale.

Die anschauliche Darstellung von Teil und Gesamtheit bei Liederzyklen sind für ein Werkverzeichnis stets eine Herausforderung und gerade im Falle Wolf eine Kernfrage. Hier wie auch sonst im HWW jedoch wird mit vorbildlicher Systematik vorgegangen. Auf die Frage nach dem Werkcharakter der Liederzyklen und -hefte Wolfs soll hier nicht eingegangen werden; es wurde jedem Zyklus bzw. Heft, auch den nicht ursprünglich zyklisch konzipierten, eine Werknummer zugeteilt, die einzelnen Lieder darin mit Unter Nummern versehen, was für die Darstellung durchaus vorteilhaft ist. So tragen z. B. die 1888 veröffentlichten

ten *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* die Nummer HWW 101, die Lieder darin die Nummern 101|1, 101|2 usw. Entstehungsgeschichte, Quellen und Rezeption der Sammlung werden unter der Hauptnummer beschrieben, ergänzende Informationen und Quellen zu den einzelnen Liedern dagegen unter der jeweiligen Unternummer, so dass sowohl generelle als auch lieder-spezifische Sachverhalte problemlos dargestellt werden können und so ein übersichtliches Gesamtbild entsteht.

Auch die Register müssen als wertvolle Hilfe hervorgehoben werden. Neben den üblichen systematischen und alphabetischen Werkregistern und dem allgemeinen Namenregister lassen sich Dichter, Übersetzer, Verleger, Interpreten der ersten Aufführungen sowie Besitzer der Manuskripte nachschlagen. Das Buchmedium wurde hier fast bis an seine Grenzen ausgenutzt, zeigt aber wie immer bei Verzeichnissen dieser Art eben auch seine Begrenzungen. Nicht zuletzt innerhalb der Liederzyklen sind Querverweise so zahlreich, dass eine digitale Darstellung etwa mit wahlweiser Einblendung der relevanten Informationen an Ort und Stelle doch viel Blättern ersparen würde. Dies beeinträchtigt allerdings den Gesamteindruck keineswegs, denn auch typografisch sind die Verweise etwa auf Werke und Quellen unmissverständlich gekennzeichnet und leicht zu verfolgen.

Wohltuend ist die auf den Erklärungen in der Einleitung beruhende methodische Transparenz des Verzeichnisses, wenn auch in manchem Detail möglicherweise andere Prinzipien ebenso sinnvoll gewesen wären. Es fragt sich beispielsweise, ob die orthografische Modernisierung von Werktiteln (z. B. *Zitronenfalter im April* statt des originalen *Citronenfalter im April*) nicht mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet, teils weil die Grenzen einer Modernisierung stets diskutabel bleiben, teils weil auch „moderne“ Titel an einem bestimmten – wenn auch späteren – historischen Ort verankert bleiben. Pointiert wird die Sache gerade dadurch, dass Jestremski selbst sich der älteren, d. h. nicht-reformierten deutschen Rechtschreibung bedient. So bleiben z. B. Titel wie

*Herbstentschluß* (Nr. 84) und „*Nun laß uns Frieden schließen*“ (Nr. 159|8) in originaler Schreibweise. Gerade in letzterem Fall würde eine Modernisierung des zum Titel erhobenen Textbeginns allerdings auch die Frage aufwerfen, ob z. B. der im Incipit wiedergegebene Text dann ebenfalls zu modernisieren sei. Die konsequente Wiedergabe der Titel in originaler Orthografie würde zumindest dieses Problem vermeiden, bei Inkonsequenzen aber freilich die Frage aufwerfen, welche Quelle den jeweils als autoritativ zu verstehenden Titel zu liefern hätte. Zu begründen wäre eventuell noch die Auswahl der „ersten nachgewiesenen Aufführungen“, z. B. ob hier eine rein zeitliche Abgrenzung vorgenommen wurde oder andere Kriterien (etwa die Anwesenheit Wolfs) berücksichtigt wurden. Dadurch ließe sich besser beurteilen, inwiefern sich aus der Zahl der vermerkten Aufführungen Schlüsse über die Rezeption ziehen lassen. Dass sich dem Leser allerdings nur sehr selten überhaupt derartige Detailfragen stellen, bestätigt nur den äußerst überzeugenden, ja nahezu überwältigenden Gesamteindruck, den das HWW macht. Es wird ohne Zweifel bis in eine nicht absehbare Zukunft das unumgängliche Referenzwerk der Wolf-Forschung sein.

(Oktober 2012)

Axel Teich Geertinger

*Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence, BNC, Panciati-chi 27. Text and Context. Hrsg. von Gioia FI-LOCAMO. Übers. von Bonnie J. BLACK-BURN. Turnhout: Brepols 2010. XX, 988 S., Abb.*

Der von Gioia Filocomo als Ergebnis ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Quelle und ihrem Repertoire vorgelegte Band bietet die vollständige Edition des Codex Panciati-chi 27 und geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Charakteristika und Problematiken einer derartigen Anthologie ein. Damit liegt nicht nur eine Quelle von großer Bedeutung für die Lauda und den Beginn der mehrstimmigen Requiemtradition in Italien in wissenschaftlicher Ausgabe vor, sondern die Veröf-

fentlichung ist anregend auch für grundsätzliche methodische Probleme, bei Quellen aus der Frühzeit des Musikdrucks, in der sich die Überlieferungswege modifizieren, aber auch bei der Behandlung einer Anthologie als Ganzes, in der Fragen von Kompilation, Funktion und Verwendung dominieren.

Das Manuskript enthält mit 185 polyphonen Kompositionen ein beeindruckendes Repertoire an geistlichen (sowohl zu liturgischen wie Andachtstexten) und weltlichen (überwiegend italienischen) Stücken, unter denen eine hohe Anzahl von Unika begegnet. Für die übrigen Sätze ist zugleich eine enge Vernetzung mit dem europäischen Repertoire zu beobachten. Entstanden sind die Kompositionen in der Zeit nach dem Erscheinen der ersten Petrucci-Drucke; die Herkunft des Manuskripts aus Norditalien lässt sich plausibel auf das Mantuaner Umfeld präzisieren (S. 119–122). Filocamo plädiert dafür, die Kompilation im Umfeld einer Bruderschaft anzunehmen, vor allem aufgrund des Repertoireschwerpunkts auf Lauden, Kontrafakta und Requiem-Sätzen, die mit den dort üblichen Praxen von Fürbiten und Totengedenken in Verbindung gebracht werden können (ein Exkurs zu Mantuaner Bruderschaften, ohne genauere Informationen zu deren musikalischen Aktivitäten, steht recht unverbunden neben den Ausführungen zur Datierung und kann diesen Punkt nur wenig vertiefen, S. 128 f.).

Im Hinblick auf die Zweckbestimmung der Handschrift (Kap. 5 und 4b) (weitestgehend einer Hand zuzuweisen, ist eine intentionale, allerdings nicht durchgehend geplante Zusammenstellung anzunehmen) schließt Filocamo aus der sorgfältigen, aber einfachen Ausführung, den anzutreffenden Alternativversionen des Kompilators sowie erkennbaren Korrekturen auf eine tatsächliche Verwendung zum Musizieren, zumal auch Regeln der Mensuralnotation notiert sind, wie zuweilen in Lehr- und Übungskontexten (S. 84). Eine Besonderheit des Manuskripts (wenngleich keine Singularität, S. 93 Anm. 70) stellen die bei etwa einem Drittel der Stücke zu beobachtenden Zählungen der Semibreven dar, die jeweils am Ende der einzelnen Stimme notiert sind. Hier

schlägt die Autorin vor, sie nicht nur als Kontrollmechanismus für den Prozess des Abschreibens zu interpretieren, sondern darüber hinaus auch als Hilfsmittel für eventuelle Intavolierungen oder Kontrafakturen (S. 92). Ob sie allerdings auch als Ausdruck einer zeittypischen „constant arithmetical activity“ (S. 93) und sogar einer Art von „Aufrechnung“ guter musikalischer Werke zu verstehen sein können, bedürfte einer ausführlicheren Diskussion. In diesem Kontext hätten auch die Überlegungen Filocamos zu den Requiem-Vertonungen in Panciatichi 27 (*Journal of the Alamire Foundation* 2009) stärker in den Kommentar eingehen können, wonach diese ein Phänomen der Aneignung oder Verschriftlichung der praktizierten polyphonen Ausführung der Totenmesse durch neue Schichten seien.

Der Band überzeugt nicht nur durch die beeindruckende Informationsfülle (es wurden gut 200 musikalische Quellen und 400 literarische Quellen für die vertonten Texte herangezogen) und die gründliche Einarbeitung der Forschungslage, sondern auch durch die pragmatisch getroffenen Entscheidungen für die Präsentation der Ergebnisse. So ist es völlig plausibel, bei einem aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellten Korpus zwar das Verhältnis der vorliegenden Fassungen zur Parallelüberlieferung zu prüfen, aber auf die Auflistung der Lesarten zu verzichten, wenn sie nichts zur Rekonstruktion des Kompilationsprozesses beitragen können (vgl. S. [xiii]). Durch die Zusammenstellung der musikalischen Konkordanzen wird die Überlieferungsdichte der Stücke greifbar; zugleich zeigen die abweichenden Lesarten, dass selbst hohe Konkordanzquoten hier nicht zwangsläufig mit einer direkten Quellenabhängigkeit einhergehen. Die Heranziehung selbst wenig beachteter Quellen wie der Iserlohner Stimmbücher erlaubte hier eine neue Autorenzuschreibung an Johannes de Stokem (Nr. 57), die Berücksichtigung der literarischen Überlieferung eröffnet eine weitere Kontextualisierungsebene. Für unbekanntere oder nur hier erscheinende Autoren liefert die Einleitung ausführlichere Kommentare; Zuschreibungen werden pragmatisch angegangen (Kap. 4c). Auch wenn

diese Pragmatik zu auf den ersten Blick irritierenden Ergebnissen führen kann (so die unkommentierte Aufzählung des unsicheren *In te domine speravi* unter „Josquin des Prez“, S. 109, während die Quelle als Autor nur „Josquin D“ bietet), war dies wohl die angemessene Entscheidung angesichts des Materials, für das die Klärung der Autorschaft nicht im Zentrum steht, zumal der Editionsteil die Vorlagenformen klar gibt. (Die Erwähnung einer Zuschreibung von *Pietà cara signore* an den Humanisten Desiderius Erasmus statt Erasmus [Lapidida] in Stanley Boormans Petrucci-Katalog von 2006 übernimmt aber einen wohl offensichtlichen Fehler bei der dortigen Indexerstellung, dem dadurch zu große Bedeutung eingeräumt wird, vgl. S. 108 und 844 Anm. 1. Da die Autorin jedoch ihre Entscheidungsfindung im Detail dokumentiert, können die Leser die Sachlage leicht nachvollziehen.)

Das aus den Brepols-Publikationen bekannte großzügige Layout wird auch für diesen Band beibehalten; im Editionsteil hätte man sich zugunsten einer größeren Übersichtlichkeit allerdings in einigen Fällen gewünscht, dass einzelne Akkoladen auf folgenden verso-Seiten vermieden wären (z. B. S. 429–430, *Alto Iesù*), was der verfügbare Raum erlaubt hätte. Auch die Qualität der beigegebenen faksimilierten Seiten ist gut, lediglich eine Illustration (Fig. 2a) auffällig grob gerastert; Druckfehler fallen kaum auf (etwa die fremdsprachigen „Kirkengemeinde“ S. 7, „berühmsten“, S. 935). Die sorgfältige und aufwändige Präsentation der Ausgabe und die im Kommentar thematisierten Aspekte ermuntern damit auf jeden Fall zu einer weitergehenden Beschäftigung mit diesem Repertoire und mit Quellen ähnlichen Typs.

(Januar 2013)

Inga Mai Grootte

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXVIII. Band 3: Die Schöpfung. Oratorium 1798. Dritter Teilband: Skizzen. Hrsg. von Annette OPPERMANN. München: G. Henle Verlag 2010. Vorwort und Kritischer Bericht, 24 S., Abb., Faks., Übertragungen.*

Joseph Haydns Schaffensweise war vom Dreischritt des Phantasierens am Klavier über das Festhalten und Entwickeln der dabei gefundenen musikalischen Gedanken in skizzenförmigen Notaten bis hin zur endgültigen Fixierung des Werkverlaufs in der Partitur bestimmt. So bezeugen es glaubwürdige Zeitgenossen wie die beiden Biografen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies. Viel spricht daher für die von der Haydn-Forschung seit längerem vertretene These, der Komponist habe jedes Werk skizziert, eine Annahme, die weniger von einer entsprechend dichten Gesamtüberlieferung gestützt wird als vielmehr von der Vielfalt der Genres, Skizzentypen und -funktionen, die im immerhin nicht unerheblichen Bestand an Werkstattmaterialien Haydns zu beobachten sind. Deren Diversifikation legt es jedenfalls näher, das Skizzieren bei Haydn als zentrales Element des kompositorischen Arbeitens anzuerkennen als die Bedeutung dieses Verfahrens mit dem Hinweis auf das quantitativ insgesamt eher kleine Quellencorpus zu marginalisieren, wie das gelegentlich aus dem populären, gleichwohl überlebten Geist des Genie-Mythos heraus immer noch geschieht. Eine Sonderstellung sowohl in der Tradierung als auch in der Aufmerksamkeit, die dem Material zuteil wurde, nehmen die Skizzen zur *Schöpfung* ein. Zu immerhin 17 der (nach Nummerierung der Haydn-Gesamtausgabe) 31 Abschnitte der Partitur sind Verlaufs-, Ausschnitt- und Partiturskizzen sowie Partiturentwürfe erhalten geblieben, im Übrigen die einzigen Notenzeugnisse von Haydns Hand zu diesem Werk, nachdem das Autograph der Partitur bekanntlich seit dem Tode des Barons Gottfried van Swieten 1803 spurlos verschwunden und bis heute verschollen ist. Bereits 1889 publizierte Eusebius Mandyczewski eine erste kleine Studie zu einem frühen Partiturentwurf der „Einleitung“ (fol. 1r des Skiz-



zenblatts Sk 1, heute in New York, Public Library for the Performing Arts), ergänzt durch ein Faksimile der Seite (diese Wiedergabe in der *Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung* ist leicht über das Web-Portal „ANNO. Historische österreichische Zeitungen“ zu erreichen). Seither sind in der Literatur, nicht zuletzt im vierten Band von H. C. Robbins Landons Monumentalopus *Haydn. Chronicle and Works*, immer wieder einzelne Nummern aus den auf vier Standorte verteilten Manuskripten faksimiliert und/oder übertragen worden, was Interessenten aber kaum mehr als ein ungefähres Puzzle-Bild von den Quellen ermöglichte. Mit der nun im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegten kritischen Ausgabe sämtlicher Skizzen zur *Schöpfung* hat dieser wissenschaftlich unbefriedigende Zustand ein Ende, und es ist den Verantwortlichen für die Entscheidung zu danken, das Material gesondert von der eigentlichen Werkedition sowohl in Faksimile als auch in kommentierter Übertragung zugänglich zu machen.

Eingelegt in eine dem Format der Hauptbände folgenden Kassette, enthält dieser dritte „Teilband“ der Ausgabe ein erstes Heft im Querformat mit 29 farbig abgebildeten Seiten aus dem bereits erwähnten Blatt Sk 1 und den Konvoluten Sk 2 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) und Sk 3 (London, The British Library). Ein zweites, hochformatiges Heft bietet acht Seiten aus dem ebenfalls von der Österreichischen Nationalbibliothek bewahrten Konvolut Sk 4. Im je selben Format stehen diesen Faksimile-Heften entsprechende Übertragungshefte zur Seite. Als fünfter inhaltlicher Bestandteil liegt der Kommentar in der Kassette – wer die Edition konzentriert studieren möchte, der sollte sich einen großzügig bemessenen Arbeitsplatz freiräumen.

Die erste und folgenreichste Entscheidung der Herausgeberin im Umgang mit den Quellen betrifft deren Anordnung bei der Wiedergabe. Grundsätzlich bieten sich bei dieser Frage mehrere Möglichkeiten an. Zum ersten könnten die Blätter genau in der Reihenfolge belassen werden, wie sie heute an den vier Standorten vorliegen. Damit würde die Zufälligkeit der Überlieferung bestätigt, wie sie eben

eine einst in Haydns Besitz vorhandene Bestandseinheit auseinandergerissen, die Teile verstreut und diese je in sich eher willkürlich sortiert hat. Zum anderen böte es sich an, unter Anwendung codicologischer Methoden, allen voran der Papier- und Wasserzeichenforschung, zumindest zu versuchen, die Skizzenblätter in eine chronologische Ordnung zu bringen (schon bei einer ersten Betrachtung der in der Haydn-Ausgabe üblicherweise nur sehr summarisch klassifizierten Wasserzeichen lassen sich Zusammengehörigkeiten erkennen). Hierbei stünde als Gewinn vielleicht eine genauere Einsicht in die Genese des Werks zu erwarten – wissen wir eigentlich, um nur das zu fragen, ob Haydn die *Schöpfung* „von vorne nach hinten“ oder nicht vielleicht in ganz anderer Reihenfolge komponiert hat?

Die Herausgeberin hat keinen dieser Wege, sondern einen dritten gewählt: Sie löst das Corpus in Einzelblätter auf und weist die Skizzenseiten den einzelnen Nummern zu, wie sie in der endgültigen Partitur aufeinander folgen. Als Konsequenz dieser Entscheidung stellt sich ein unleugbarer Vorteil ein, nämlich die hohe Benutzerfreundlichkeit der Ausgabe. Wer wissen möchte, ob es beispielsweise zum Chor Nr. 6c „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ Werkstatt-Material gibt, der findet in diesem Falle ganz leicht am numerisch zu erwartenden Ort tatsächlich Partitur- und Ausschnittskizzen aus den Konvoluten Sk 2 und 3, dieses sogar in der vermuteten Chronologie sinnvoll sortiert nach Sk 3, fol. 3v – Sk 3, fol. 3r – Sk 2, fol. 4v. Freilich hat die derart herbeigeführte Ordnungsklarheit ihren Preis, dessen Höhe nicht zu gering veranschlagt werden sollte. Denn niemand kann sich ohne weiteres der Suggestion dieser wie selbstverständlich scheinenden, tatsächlich im Bezug auf den Schaffensvorgang aber eine problematische Fiktion schaffenden Darstellungsweise entziehen. Die Notate zum als Beispiel gewählten Chor beziehen sich in der rekonstruierten Reihenfolge zwar unbestreitbar auf die Nummer 6 der Partitur, aber in der kompositorischen Genese dieses Stücks stehen sie zeitlich und konzeptionell zweifellos an verschiedenen Orten.

Der Hinweis auf den Preis dieser Entschei-



dung möge nicht als Kritik an ihr aufgefasst werden. Aber die Dislozierung von Aufzeichnungen in Werkstatt-Materialien zu respektieren, stellt immerhin eine editorische Alternative dar, zumal bei Skizzen-Ausgaben am ehesten fachkundige Wissenschaftler den primären Nutzerkreis bilden, mithin leichte Handhabbarkeit (ein immer löbliches Gebot) nicht die oberste Maxime sein muss.

„Die Übertragung der Skizzen erfolgt diplomatisch getreu, doch [...]“ – so leitet die Herausgeberin ihre Bemerkungen zur Methode der Edition ein (S. 12 des Kommentars). Unterstellt man dem Ausdruck „diplomatisch getreu“ eine gewisse, ihm durch den fachlichen Wortgebrauch immerhin zugeschriebene begriffliche Strenge, dann darf ihm keine adversative Konjunktion folgen. Entweder – oder. Skizzenübertragungen sollen in der Wiedergabe einer musikalischen Mitteilung, die der Komponist einzig und allein an sich selbst gerichtet hat, so genau wie möglich sein, was heißt, so genau, wie ein fremder Leser aus dem Notat überhaupt einen irgendwie stimmigen Text, einen „Sinnträger“ erkennen kann. Warum aber sollen solche Übertragungen der in der Regel nur partiell zu genügenden Forderung nach einer exakten Druckrepräsentation einmaliger Schreibzüge mit allen ihren Willkürlichkeiten entsprechen, wenn das Faksimile als Kontrollinstanz zur Verfügung steht? Das ist seit längerem ein Diskussionspunkt, ein faszinierender überdies, und so lange nicht fundamentalistische Positionen vertreten werden, wird die Auseinandersetzung darüber auch Fortschritte bei den editorischen Standards bringen. Annette Oppermann jedenfalls hat sich mit großem, anerkennenswertem Erfolg der Transkription und Kommentierung des Skizzenkorpus angenommen. Wer sich eine Weile lang in ihre Ausgabe vertieft, der gewinnt Vertrauen in die Genauigkeit der gebotenen Texte. Kommt beim mikroskopischen Schauen an der einen oder anderen Stelle ein Zweifel an einer Lesart auf, dann dürfte dieser, wenn überhaupt, nur am Original oder, heute ja ohnehin besser, an einem hochauflösenden Scan zu klären sein (gewiss aber muss es – man verzeihe den schulmeisterlichen Hinweis –, in

Übertragung 3 – Sk 2, fol. 20r – unter der Kontrabass-Stimme T. 37 nicht „pizz“, sondern „pizzi“ heißen).

Nicht ganz ohne Mühen lässt sich im Nebeneinander von Faksimile, Übertragung und Kommentar die Abfolge von Haydns Korrekturen nachvollziehen. Der Benutzer kommt zwar meist dank den im Notentext direkt enthaltenen Angaben oder denjenigen im Kommentar schließlich dahinter, was der Komponist irgendwo zuerst geschrieben und dann verändert hat, aber gerade solche Vorgänge hätten sich durch mehrfarbigen Druck unmittelbarer veranschaulichen und um ein Vielfaches leichter nachvollziehbar machen lassen. Ein entsprechendes Angebot an den Leser würde ganz nebenbei auch noch zeigen, dass editorisch-philologische Arbeit auf dem Feld der Musik ohne analytische Durchdringung kompositorischer Sachverhalte nicht möglich ist, mithin Philologie und Musiktheorie Hand in Hand gehen. Die Skizzen zum Chor Nr. 5b „Stimmt an die Saiten“ mit ihren zum Teil dicht überlagerten Korrekturen eröffnen beispielsweise aufschlussreiche Einblicke in Haydns gestalterische Schwierigkeiten bei den kontrapunktischen Partien der Nummer.

Annette Oppermanns Ausgabe der Skizzen zur *Schöpfung* bedeutet eine hochrespektable und befruchtende Leistung, in dieser Form für die Haydn-Forschung einen Meilenstein. Über das spezielle Editions corpus hinaus sollte sie als ernsthafte Anregung verstanden werden, die aus der Werkstatt des Komponisten erhaltenen Arbeitszeugnisse als Ganzes in einer kritischen Ausgabe zu dokumentieren und damit die unentbehrliche Grundlage für eine zusammenfassende philologisch-analytische Studie über Haydns Schaffensweise zu bereiten.

(April 2013)

Ulrich Konrad

## Eingegangene Schriften

Analysis and Description of Music Instruments using Engineering Methods. Konferenzbericht zur Internationalen Fachtagung: Ingenieurwissenschaftliche Analyse und Beschreibung von Musikinstrumenten 12.–13. Mai 2011. Hrsg. von Clemens BIRNBAUM, Stefan EHRLICH, Michael KALISKE und Susanne SAFT. Halle: Stiftung Händel-Haus Halle [2013]. 149 S., Abb.

An den Rändern des Maßes. Der Komponist Gerald Eckert. Hrsg. von Gisela NAUCK. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 383 S., Abb., Nbsp. CHRISTINE ANDERSON: Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation. Franco Evangelistis Suche nach einer neuen Klangwelt. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 431 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 18.)

CHARLES M. ATKINSON: The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music. New York: Oxford University Press 2009. 306 S., Abb., Nbsp. (AMS Studies in Music.)

MAX BROD: Janáček und andere. Essais 1924–1938. Musikkritiken aus dem Prager Tagblatt 1924–1938. Hrsg. von Robert SCHMITT SCHEUBEL. Berlin: consassis.de 2013. 267 S., Abb., Nbsp.

CHRISTA BRÜSTLE: Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 413 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 73.)

The Cambridge Companion to Opera Studies. Hrsg. von Nicholas TILL. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2012. 351 S. (Cambridge Companions to Music.)

Collectionner la Musique. Band 1: Histoires d'une Passion. Band 2: Au Cœur de l'Inter-prétation. Hrsg. von Denis HERLIN, Catherine MASSIP, Jean DURON und Dinko FABRIS. Turnhout: Brepols Publishers

2010/2012. Band 1: 338 S., Abb. Band 2: 302 S., Abb.

ALFRED EINSTEIN: Die Wagner-Kritiken. Hrsg. von Robert SCHMITT SCHEUBEL. Berlin: consassis.de 2013. 171 S., Nbsp.

ALAN FABIAN: Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. 372 S., Abb., Nbsp. (Berliner {Programm} einer Medienwissenschaft 12.0. Band 9.)

GERHARD FROMMEL: Entwurf einer Autobiographie. Hrsg. von der Gerhard Frommel-Stiftung. Mit einem Vorwort von Peter CAHN. Tutzing: Hans Schneider 2013. 130 S., Abb.

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 398 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/3.)

Händels Arien. Form, Affekt, Kontext. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2008 bis 2010. Hrsg. von Thomas SEEDORF unter Mitarbeit von Christian SCHAPER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 172 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 10.)

MATTHEW HEAD: Sovereign Feminine. Music and Gender in Eighteenth-Century Germany. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2013. 326 S., Abb., Nbsp.

Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance. Hrsg. von David J. BURN und Stefan GASCH. Turnhout: Brepols Publishers 2012. 438 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

JUTTA HEISE: Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und

Repertoire. Mit einem Anhang: Edition des Reisetagebuchs der Tournee nach Südafrika (1895). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 407 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 70.)

Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven. Hrsg. von Michele CALELLA und Nikolaus URBANEK. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013. 463 S., Abb., Nbsp.

Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740. Hrsg. von Elisabeth FRITZ-HILSCHER. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2013. 244 S., Abb. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 24/Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum. Band 1.)

Jahrbuch 2012 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2013. 317 S., Abb., Nbsp.

Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine SIEGERT, Gernot GRUBER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 611 S., Abb., Nbsp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 8.)

*Das Klagende Lied*: Mahlers „Opus 1“ – Synthese, Innovation, Kompositorische Rezeption. Hrsg. von Elisabeth KAPPEL. Wien/London/New York: Universal Edition 2013. 247 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 54.)

Die Klangwelt des François Bayle. Begegnungen an der Universität zu Köln 2005 bis 2010. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Die Klangwelt der akusmatischen Musik“ 9. bis 12. Oktober 2007. Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2012. 443 S., Abb., DVD, Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 18.)

KLAUS-PETER KOCH: Samuel-Scheidt-Kompendium. Beeskow: ortus musikverlag 2012. 375 S., Nbsp.

FABIAN KOLB: „Tradition austère qui devient de plus en plus complexe“. Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 780 S., CD-ROM, Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 38.)

PHILIPP KÜSGENS: Horizonte nationaler Musik. Musiziergesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz 1847–1891. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012. 233 S., Abb. (Zivilisationen & Geschichte. Band 17.)

SABINE KURTH und INGRID RÜCKERT: Richard Wagner. Die Münchner Zeit (1864–1865). Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013. Erstveröffentlichung von Briefen Cosima und Hans von Bülow zu *Tristan und Isolde*. Hrsg. für die Bayerische Staatsbibliothek. Redaktion: Reiner NÄGELE. München: Allitera Verlag/Bayerische Staatsbibliothek 2013. 165 S., Abb.

Lexikon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 13. Faszikel: musicus-pausa. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Verlag C. H. Beck 2012. VII S., Spalte 641–800.

TOMI MÄKELÄ: Jean Sibelius und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 331 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Martinûs Letters Home. Five Decades of Correspondence with Family and Friends. Hrsg. von Iša POPELKA. Übers. von Ralph SLAYTON. Englische Version hrsg. von Martin ANDERSON und Aleš BŘEZINA. London: Toccata Press 2012. (Musicians in Letters. Band 3.)

MAURO MASTROPASQUA: *Logica Musicale. Storia di un'idea*. Bologna: Bononia University Press 2011. 198 S., Nbsp.

Mit Richard Wagner zum Endsieg. Die „Angriffs“-Kritiken 1933–1942. Hrsg. von Robert SCHMITT SCHEUBEL. Berlin: con-sassis.de 2013. 146 S., Abb.

STEFAN MORENT: *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 200 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 72.)

Mozartanalyse heute. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 272 S., Nbsp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 12.)

SVEN OLIVER MÜLLER: *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*. München: Verlag C. H. Beck 2013. 351 S., Abb.

Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2012. 395 S., Abb.

Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer. Hrsg. von Christian UTZ, Dieter KLEINRATH und Clemens GADENSTÄTTER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 177 S., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart. Band 5.)

SEBASTIAN NICKEL: *Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 392 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe. Band 37.)

VERENA PETERS: „in erster Linie wär' mir's um meine Lieder mit Orchesterbegleitung zu tun“. Studien zu Hugo Wolfs instrumentierten Klavierliedern. Marburg: Tectum Verlag 2012. 391 S., Abb., Nbsp.

Petr Ilič Čajkovskij – Michel Victor Acier. *Eine Künstlerfamilie zwischen Sachsen und Russland. Beiträge des Symposiums Dresden 2010*. Hrsg. von Lucinde BRAUN. Mainz u. a.: Schott Music 2013. 229 S., Abb. (Čajkovskij-Studien. Band 14.)

Regards sur Debussy. Hrsg. von Myriam CHIMÈNES und Alexandra LAEDERICH. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 579 S., Nbsp.

Rekrutierung musikalischer Eliten. Knaben-gesang im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 230 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 10/2011.)

Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression. Hrsg. von Nicole GRIMES, Siobhán DONOVAN und Wolfgang MARX. Rochester: University of Rochester Press 2013. 360 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Hrsg. von Helmut LOOS. Redaktion: Katrin STÖCK. Markkleeberg: Sax-Verlag 2013. 479 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband.)

IRMGARD SCHEITLER: *Schauspiel-musik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. Band 1: Materialteil. Tutzing: Hans Schneider 2013. 1099 S., CD. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 2.1.)

THOMAS SCHMIDT-BESTE: *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment?* Turnhout: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance/Brepols Publishers 2012. 569 S., Abb., Nbsp.

Sound Exchange. Experimentelle Musik-kulturen in Mittelosteuropa. Hrsg. von Carsten SEIFFARTH, Carsten STABENOW und Golo FÖLLMER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 400 S., Abb.

Ștefan Niculescu. Hrsg. von Violeta DINESCU, Eva-Maria HOUBEN und Michael

HEINEMANN unter Mitarbeit von Roberto REALE. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2013. 307 S., Abb., Nbsp. (Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen. Band 1.)

PETER SÜHRING: Gustav Jacobsthal. Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biographie mit Dokumenten und Briefen. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 753 S.

Telemann und Händel. Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 12. bis 14. März 2008, anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 331 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XVII.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Band IV: Die Traktate IX–XIV. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Verlag C. H. Beck 2013. XIX, 405 S., Nbsp. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 22.)

REBECCA WOLF: Die Musikmaschinen von Kaufmann, Mälzel und Robertson. Eine Quellenedition. München: Deutsches Museum 2012. 366 S., Abb. (Reprint. Band 5.)

## Eingegangene Notenausgaben

Ariae Selectissimae. Dieci contrafacta spirituali di arie operistiche di Mozart, Cimarosa, Paisiello et al. Augsburg 1789. Hrsg. von Cristina SCUDERI. Adliswil/Zürich: Edition Kunzelmann 2012. XXXIX, 134 S., Abb. (Musik aus Schweizer Klöstern. Band 5.)

[JEAN]-B[APTISTE] DE BOUSSET: Les Motets. Hrsg. von Greer GARDEN. Versailles:

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2011. LXV, 82 S. (anthologies: motets. Band III.6.)

[JOHANNES] BRAHMS: Trio für Violine, Violoncello und Klavier. Opus 101. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: XIV, 44 S. Violine: 11 S. Violoncello: 10 S.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Serie VI: Œuvres pour piano. Band 2: Ballade op. 19, Barcarolles, Valses-Caprices. Hrsg. von Christophe GRABOWSKI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XLIV, 229 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie II: Opern. Band 29: Arianna in Creta HWV 32. Hrsg. von Reinhold KUBIK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LX, 290 S., Abb.

JOSEPH HAYDN: Sinfonien um 1761–1765. Hrsg. von Ullrich SCHEIDELER. München: G. Henle Verlag 2012. XIV, 225 S.

JOSEPH HAYDN: Streichquartette „Opus 9“ und „Opus 17“. Kritischer Bericht von Heide VOLCKMAR-WASCHK mit Vorarbeiten von Georg FEDER. München: G. Henle Verlag 2012. 120 S., Nbsp.

ETIENNE MOULINIÉ: L'œuvre profane. Hrsg. von Annie CŒURDEVEJ. Versailles: Édition du Centre de musique baroque de Versailles 2011. LXV, 688 S. (monumentales. Band IV.2.)

GIACOMO PUCCINI: Edizione delle opere musicali. Sektion III: Musica vocale. Band 2: Messa a quattro voci con orchestra SC 6. Hrsg. von Dieter SCHICKLING. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. XXV, 244 S., Abb.

HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 5: Cantiones sacrae 1625. Opus 4: Vierzig Motetten für 4 Singstimmen und Generalbass. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. XLVII, 176 S., Abb.



JOHN SHEPPARD: Hymns, Psalms, Antiphons and other Latin Polyphony. Hrsg. von Magnus WILLIAMSON. London: The British Academy/Stainer and Bell 2012. XXXIII, 269 S. (Early English Church Music. Band 54.)

Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN (Universität Zürich) ist für das akademische Jahr 2013/14 als Fellow an das Wissenschaftskolleg zu Berlin berufen worden.

Prof. Dr. Ivana RENTSCH (Universität Hamburg) hat einen Ruf auf eine W2-Professur für Historische Musikwissenschaft an die Universität Gießen abgelehnt.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Jan MAEGAARD am 27. November 2012 in Frederiksberg,

Dr. Gerhard WIENKE am 16. Februar 2013 in Leonberg,

Dr. Kirsten BEISSWENGER am 15. Mai 2013 in Tokio.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf BRANDL zum 70. Geburtstag am 1. Juli,

Prof. Dr. Christian AHRENS zum 70. Geburtstag am 29. Juli,

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN zum 80. Geburtstag am 5. August,

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST zum 90. Geburtstag am 7. August,

Prof. Dr. Michael von ALBRECHT zum 80. Geburtstag am 22. August,

Dr. Hans-Werner KÜTHEN zum 75. Geburtstag am 26. August,

Dr. Helga LÜHNING zum 70. Geburtstag am 28. August,

Prof. Dr. Eckhard NOLTE zum 70. Geburtstag am 9. September,

Prof. Dr. Hermann JUNG zum 70. Geburtstag am 12. September,

Prof. Eero TARASTI zum 65. Geburtstag am 27. September.

\*

*Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau. Symposium der Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz am Sonnabend, 28. September 2013, 10 bis 18 Uhr.*

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 ein 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 selbständig weiterentwickelt? Welche Beziehungen 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?

Innerhalb der Sektionen „Rameau und die deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts“ sowie „Rameau, Frankreich und das 19. Jahrhundert“ werden zwölf Referate von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Deutschland, Frankreich und den USA präsentiert. Ein Roundtable zum Thema „Rezeption und Kulturtransfer: Musiktheorie als geisteswissenschaftliche Disziplin im 18. Jahrhundert“ rundet die Veranstaltung ab.

Leitung und Kontakt: Univ.-Prof. Dr. Birger Petersen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz · Hochschule für Musik, Jakob Welder-Weg 28, 55128 Mainz. E-Mail: birger@uni-mainz.de

Nähere Informationen: [www.musik.uni-mainz.de](http://www.musik.uni-mainz.de)

Die wegen der Hochwasserkatastrophe im Juni abgesagte *Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Händel-Festspiele in Halle „Macht und Ohnmacht der Musik. Händel, der Staatskomponist“* wird mit einem leicht modifizierten Programm vom 14. bis 16. November 2013 im Händel-Haus nachgeholt. Kontakt und Informationen: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann ([wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de](mailto:wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de)) und Annette Landgraf ([landgraf@musik.uni-halle.de](mailto:landgraf@musik.uni-halle.de)) sowie über die Homepages der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung (<http://www.haendel.de/>) und der Stiftung Händel-Haus (<http://www.haendelhaus.de/de>).

Unter dem Titel *„Musikwissenschaft an der Universität 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin“* findet am 22. und 23. November 2013 ein Internationales Wissenschaftliches Symposium am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg statt, mit dem die Abteilung Musikwissenschaft das 100jährige Bestehen der universitären Musikwissenschaft in Halle begeht. Die Tagung wird von der Thyssen-

Stiftung und von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, gefördert.

Die beiden im Titel genannten Begriffe „Institutionalisierung“ und „Legitimierung“ sollen andeuten, dass sich zwischen dem Ende der Gründerzeit und der Moderne, zwischen Erstem Weltkrieg, Weimarer Demokratie und aufkeimendem Nationalsozialismus die junge akademische Disziplin Musikwissenschaft einerseits an den Universitäten des In- und Auslandes großflächig etablieren konnte – die Hallenser Institutsgründung ist Teil dieses Vorgangs –, dass aber andererseits das Fach seine Bedeutung für die universitäre Forschung und Lehre und damit seine Zugehörigkeit zum universitären Fächerkanon immer neu und je verschieden begründen musste. Im Sinne der Wissenssoziologie von Berger und Luckmann ging es speziell in dieser Phase der Fachgeschichte darum, „integrationsfähige Bedeutungen zu schaffen, die für die ganze Gesellschaft gelten und einen allgemeinverbindlichen Zusammenhang objektiver Sinnhaftigkeit für die bruchstückhafte Erfahrung des Einzelnen und sein bruchstückhaftes Wissen eingehen“ (*Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1969, <sup>24</sup>2012, S. 89). Wie solch eine „objektive Sinnhaftigkeit“ in den verschiedenen historischen Situationen, aber auch unter den verschiedenen lokalen Gegebenheiten und nationalen Voraussetzungen von den Akteuren dieser Institutionalisierung konstruiert und begründet wurde, soll an ausgewählten Fallstudien gezeigt werden, die sowohl Deutschland wie auch das europäische Ausland in den Blick nehmen.

Für das Symposium konnten 15 Fachgelehrte aus Frankreich, Österreich, der Schweiz und Deutschland gewonnen werden; den Eröffnungsvortrag wird der Wissenschaftshistoriker Rüdiger vom Bruch (Berlin) halten. In einem Festakt am Abend des 22. November wird der Universitätsorganist KMD Wolfgang Kupke auf der 1926 eingeweihten Aula-Orgel der Universität musizieren, das Konzert ist verbunden mit einem

Abendvortrag von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann zum Thema „Arnold Schering, die Orgelbewegung und die Aul Orgel in Halle“.

Die Teilnahme an der Konferenz und am Festakt ist kostenfrei und steht allen Interessierten offen. Weitere Informationen und Folder unter <http://www.musikwiss.uni-halle.de/> sowie über: [wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de](mailto:wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de)

Der Frankfurter Komponist Bernhard Sekles zählte bis zu den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zu den etablierten Persönlichkeiten des Musiklebens. Als jahrelanger Direktor des Hoch'schen Instituts in Frankfurt hat er mit Komponisten wie Paul Hindemith, Theodor W. Adorno, Hans Rosbaud, Ottmar Gerster und Rudi Stephan viele junge Musiker geprägt. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten setzte seiner Karriere ein abruptes Ende und sorgte dafür, dass sein zuvor häufig gespieltes Werk in Vergessenheit geriet. Einen Höhepunkt seines Schaffens stellt die im November 1917 in Mannheim von Wilhelm Furtwängler uraufgeführte Oper *Schahrazade* dar, die sich binnen kürzester Zeit über die deutschsprachigen Bühnen verbreitete. Die Oper Halle wird dieses Werk, das seit über 80 Jahren nicht mehr zu sehen war, am 30. November 2013 erneut zur Diskussion stellen.

Die Wiederaufführung der Oper möchte die Oper Halle zum Anlass nehmen, um in Kooperation mit der Abteilung der Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg diesen verfeimten und vergessenen Komponisten wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen. In einem Symposium unter dem Titel „Zwischen Orient und Deutscher Romantik – Ein Symposium zu Leben und Werk des Komponisten Bernhard Sekles“ werden am Tag der Premiere (30. November) Musikwissenschaftler und Theaterforscher verschiedene Aspekte der Persönlichkeit und des Werkes von Bernhard Sekles beleuchten. Informationen zu dieser Tagung sind erhältlich bei André Meyer, Leitender Musikdramaturg

der Oper Halle ([Andre.Meyer@buehnen-halle.de](mailto:Andre.Meyer@buehnen-halle.de)) bzw. auf der Internetseite der Oper Halle ([www.buehnen-halle.de](http://www.buehnen-halle.de)) und des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität ([www.musikwiss.uni-halle.de](http://www.musikwiss.uni-halle.de)). Der Eintritt zu der Veranstaltung, die allen Interessierten offen steht, ist frei.

*Irre?! – Richard Wagner. Eine Würdigung des Wahnsinns. Studentisches Ausstellungsprojekt im Steingraeber Haus Bayreuth vom 26. Juli bis 12. Dezember 2013.*

Wagner-Wahn in Bayreuth. Sind Wagnerianer wirklich irre? Eine Ausstellung in Bayreuth, der Stadt, die alljährlich und alltäglich vom Wagner-Wahnsinn geprägt ist, gibt Aufschluss darüber, welche ganz persönliche Bedeutung Wagner für ihre Menschen hat. Zum Wagnerjahr verwirklichen Studierende der Studiengänge Master of Arts Geschichtswissenschaft und Master of Arts Musik und Performance der Universität Bayreuth im Steingraeber Haus die Ausstellung „Irre?! – Richard Wagner. Eine Würdigung des Wahnsinns“. Um das Verhältnis zwischen Bayreuth, Wagner und der Welt darzustellen, werden drei Räume geschaffen: eine Galerie mit dokumentierender Fotoausstellung, die prominente und weniger prominente Bayreuther Bürger mit ihrem ganz persönlichen Wagnerobjekt oder Wagnerbezug zeigt; eine begehbare Wohnzimmer-Installation, die den Wagnerkult sinnlich erfahrbar macht, und eine Bilder-Collage im Flur, die einen Eindruck von dem regionalen und globalen Wagner-Wahnsinn gibt. Irre oder nicht? Hier entscheiden die Betrachter selbst.

Die Ausstellung ist bis Dezember in den Räumlichkeiten des Bayreuther Pianohauses zu sehen. Der Eintritt ist frei.

Das Projekt ist Teil von WagnerWorld Wide2013, dem Projekt der Universität Bayreuth zum Wagnerjahr. Es wird geleitet von Prof. Dr. Susanne Lachenicht (Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit der Universität Bayreuth) und Prof. Dr. Anno Mungen (Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth) und kooperiert mit Dr. h. c. Sissy Thammer und dem Festival junger Künstler

Bayreuth. Weitere Informationen: <https://www.facebook.com/IrreRichardWagnerEineWurdigungDesWahnsinns>; <http://www.fimt.uni-bayreuth.de>; <http://artsandsciences.sc.edu/www2013>.

Kontakt: Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (fimt), Leiter: Prof. Dr. Anno Mungen, 95349 Schloss Thurnau, Telefon +49-(0)9228 / 99 605-10 oder 0179-888 73 35. E-Mail: [fimt.thurnau@uni-bayreuth.de](mailto:fimt.thurnau@uni-bayreuth.de).

\*

Vier Kooperationspartner, die Staatsbibliothek zu Berlin – PK (Projektleitung), das Bach-Archiv Leipzig, die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sowie das Universitätsrechenzentrum Leipzig, werden sich in bewährter Zusammenarbeit drei Jahre lang der *Digitalisierung und Tiefen-Erschließung von Quellen und Werken Johann Sebastian Bachs* widmen. Ebenso ist die Bereitstellung der Digitalisate im Internet und die langfristige Datenvorhaltung das Ziel des gemeinsamen Projektes. Bearbeitet werden diesmal Quellen der frühen abschriftlichen Überlieferung der Werke Bachs, die mit ihren Bildern in das digitale Portal Bach Digital, [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de) eingebunden werden.

Mit Hilfe der Förderung durch die DFG wurde in den Jahren 2008 bis 2011 eine Digitale Bibliothek J. S. Bachs aufgebaut: Insgesamt ca. 18.000 Seiten an Autographen, Originalstimmen und Abschriften fremder Werke von seiner Hand sind damit weltweit und kostenfrei über das Internet zu sehen. Herausragend ist dabei die Erschließungstiefe der Digitalisate; diese machen sich den Göttinger Bach-Katalog zunutze, dessen Daten für das Projekt jedoch aktualisiert und erweitert werden. Über das Portal Bach Digital kann damit neben der eigentlichen Digitalen Bibliothek auch eine Datenbank mit umfassenden Daten zu allen Werken und allen Quellen von Bachs Œuvre erreicht werden.

Autographe Quellen decken bei Bach nicht einmal die Hälfte der Überlieferung seiner Werke ab, in vielen Fällen haben frühe Abschriften sogar den Rang von Primärquellen. Nach Abschluss des Projektes werden Bachs Werke entweder als Digitalisat des Autographs oder einer frühen Abschrift verfügbar gemacht sein. Dabei wurde das Quellenmaterial der drei beteiligten Bibliotheken mit ca. 13.500 relevanten Seiten eingegrenzt auf Abschriften namentlich bekannter Schreiber, die 1735 oder früher geboren wurden und somit Bach wahrscheinlich noch z. B. als Schüler erlebt haben können.

Die in der Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) verwahrten relevanten Quellen (ca. 250 Signaturen mit 12.300 Seiten) werden außer im Portal Bach Digital auch in den „Digitalisierten Sammlungen“ der SBB präsentiert werden, womit sie auch in die Deutsche Digitale Bibliothek und in die Europeana übernommen werden. Darüber hinaus können die Berliner und Dresdener Handschriften über den RISM-Online-Katalog (<http://opac.rism.info> oder auch [www.rism.info](http://www.rism.info)) recherchiert werden, womit alle relevanten Zugänge zum bearbeiteten Material garantiert sind.

Weitere Informationen erhalten Sie gerne über [martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de](mailto:martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de)

Mit der Publikation der großen Operette „Modehandlerskan“ hat der Bärenreiter-Verlag die *Gesamtausgabe der Werke des Komponisten Franz Berwald* (1796–1868) abgeschlossen. Die 26-bändige Edition, zu der auch ein Dokumentenband zählt, entstand unter der Herausgeberschaft des Berwald-Kommittén in Trägerschaft der Königlichen Akademie für Musik Stockholm. Zwischen dem Erscheinen des ersten Bandes, Streichquartette (1966), und des letzten liegen beinahe 50 Jahre Editions-geschichte, die dem wichtigsten schwedischen Komponisten des 19. Jahrhunderts ein würdiges Denkmal setzt.

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)  
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-  
berichte)

Venedig, 3. bis 11. März 2013

*Venezia moderna – Die Wahrnehmung der Lagunenstadt in Musik, Film und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Studienkurs des Deutschen Studienentrums in Venedig / Italienkurs II der Gesellschaft für Musikforschung)*

von Elisabeth Probst, Graz

Berlin, 19. bis 21. April 2013

*Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*

von Jakob Hauschildt, Kiel

Münster, 25. bis 26. April 2013

*Imitatio – Aemulatio – Superatio? Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen*

von Dominik Höink, Münster

München, 25. bis 27. April 2013

*Richard Wagner in München. Interdisziplinäres Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten*

von Sebastian Bolz, München

Paris, 7. bis 8. Juni 2013

*Les musiques de films. Nouveaux enjeux, rencontre sensible entre deux arts (Ausstellung, Katalog und Kolloquium)*

von Jürg Stenzl, Salzburg

Venedig, 13. bis 14. Juni 2013

*Barcarola. Alltags- und Imaginationsgeschichte des venezianischen Gondelliedes / Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*

von Henrike Rost, Berlin

Leipzig, 20. bis 22. Juni 2013

*Das Leipziger Musikverlagswesen im internationalen Kontext*

von Linda Escherich, Leipzig

## Die Autoren der Beiträge

BIRGIT ABELS, geb. 1980 in Witten, studierte Musikwissenschaft, Arabistik und Islamwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum sowie der Londoner School of African and Oriental Studies. 2007 Promotion in Bochum, sodann Forschung im International Institute for Asian Studies (IIAS) in Leiden und Amsterdam sowie mehrjährige Feldforschung in Nordindien, Westmikronesien und der südostasiatischen Inselwelt. Seit 2011 Professorin für Kulturelle Musikwissenschaft / Musikethnologie und Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen. Buchveröffentlichungen (u. a.): *Sounds of Articulating Identity. Tradition and Transition in the Music of Palau, Micronesia*, Berlin 2008; *The Harmonium in North Indian Music*, Delhi 2010. Sie ist Herausgeberin der Zeitschrift *the world of music (new series)*.

BORIS VON HAKEN, geb. 1964, studierte Musikwissenschaft, Philosophie sowie Neuere und neueste Geschichte an der Freien Universität Berlin und der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Promotion an der Freien Universität Berlin mit der Arbeit *Der „Reichsdramaturg“ Rainer Schöllers und die Musiktheaterpolitik in der NS-Zeit* (Buchveröffentlichung Hamburg 2007).

THOMAS KABISCH, geb. 1953, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der TU und FU Berlin. Pianistische Ausbildung bei Gregor Weichert, Hans-Erich Riebensahm, Georg Sava, András Hamary. Promotion 1981 mit einer Arbeit über Liszt und Schubert an der TU Berlin. Als DFG-Stipendiat 1987/88 in Paris. Vertretungen in Stuttgart und Mainz. Lehraufträge in Würzburg, Frankfurt/Main, Stuttgart. Seit 1992 Professur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Arbeitsgebiete: Theorie und der Geschichte der Ausführung, französische Musik, Geschichte der Musiktheorie.

EVA M. MASCHKE, geb. 1976 in Elmshorn, ist seit 2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Sonderforschungsbereich „Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa“ an der Universität Hamburg (SFB 950). Sie studierte Schulmusik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Erstes Staatsexamen 2005) sowie Historische Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Psychologie und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg (Magistra Artium 2009). Veröffentlichungen in *Studi musicali* und im online zugänglichen *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

REINER NÄGELE, geb. 1960 in Bad Cannstatt, Studium der Musikwissenschaft und Neueren deutschen Literatur in Tübingen, M.A. 1989, Promotion 1992 mit einer Arbeit zu dem Stuttgarter Hofkapellmeister Peter Joseph von Lindpaintner. 1993 bis 2009 Leiter der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, seit 2009 Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Aktuelle Buchveröffentlichungen als Herausgeber: *Richard Wagner: Die Münchner Zeit (1864–1865)*, München 2013 und „*Max Reger – Accordarbeiter*“. *Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Max-Reger-Instituts Karlsruhe*, München 2011.