

67. Jahrgang 2014
Heft 1

DIE MUSIKFORSCHUNG

Oswald Panagl

„Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache“.
Zur Diktion der Opern und Musikdramen Richard Wagners

Rainer Kleinertz

Richard Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“

Gerhard Poppe

Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten „Dresdner Amen“

Besprechungen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

67. Jahrgang 2014 / Heft 1

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

Inhalt

Oswald Panagl: „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache“. Zur Diktion der Opern und Musikdramen Richard Wagners	1
Rainer Kleinertz: Richard Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“	26
Gerhard Poppe: Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten „Dresdner Amen“	48

Besprechungen

European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe (Geisler; 58) / J. Haines: Satire in the Songs of „Renart le Nouvel“ (Morent; 59) / Chr. Troelsgård: Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation (Pfisterer; 61) / „Jeglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter (Morent; 62) / Senfl-Studien I (Schiltz; 63) / Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, Bände I–IX (Maschke; 65) / St. Klauk: Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts (Charton; 68) / J. Marín López: Los libros de polifonía de la Catedral de México (Bruach; 70) / H. Schulze: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual (Woitas; 71) / Bachs Kantaten. Das Handbuch (Bartels; 73) / M. Maul: „Dero berühmter Chor“. Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804) (Fischer; 76) / K. Eberl-Ruf: Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert (Edler; 78) / D. Haberl: Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810 (Beer; 80) / B. de Schlözer: Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium (Thiemel; 82) / Kl. H. Kohrs: Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil (Brzoska; 84) / J. Rothkamm: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert (Rentsch; 84) / Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR; I. Jungmann: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien (Stöck; 86) / Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Rihm, Smalley, Brümmer, Tuschku (Drees; 89) / A. Domann: Postmoderne und

Musik. Eine Diskursanalyse (Drees; 90) / B. Halbscheffel: Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik (Ahlers; 92) / F. Mendelssohn-Bartholdy: Leipziger Ausgabe der Werke I/6 und I/8B (Struck; 93) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/4: (Hinrichsen; 96) / G. Butterworth: *Orchestral Works* (Schaarwächer; 98)

Eingegangene Schriften	99
Eingegangene Notenausgaben	103
Mitteilungen	103
Tagungsberichte	106
Die Autoren der Beiträge	107
Hinweise für Autoren	108

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 67. Jahrgang 2014 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhaugen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

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

Oswald Panagl (Salzburg)

„Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache“ Zur Diktion der Opern und Musikdramen Richard Wagners

Musik als Sprache

Das Wechselverhältnis von Sprache und Musik, aber auch der Disziplinen Linguistik und Musikwissenschaft, ist in den letzten Dezennien aufmerksam und intensiv untersucht worden. Aus der anfangs eher intuitiv und metaphorisch betrachteten Analogie der beiden Ausdrucksbereiche hat sich alsbald ein anspruchsvoller Forschungsansatz mit transdisziplinärer Geltung entwickelt. Sprachwissenschaftler wie Roman Jakobson, Peter Hartmann und Nicolas Ruwet haben in fachübergreifenden Studien die Entsprechungen und Querverbindungen ihres Gegenstands zu musikalischen Phänomenen untersucht und den Aufschlusswert linguistischer Theorien, Methoden und Termini für die Beschreibung und Erklärung klanglicher Ereignisse erprobt. Der Linguist Harald Weinrich hat umgekehrt die horizontalen und vertikalen Bezüge einer zusammenhängenden sprachlichen Äußerung mit der Anordnung der Stimmen in einem komplexen Musikstück verglichen und den Begriff der *Textpartitur* terminologisch eingeführt. Ausdrücke wie *Prosa*, *Syntax* oder *Hypotaxe* sind mittlerweile in der musikologischen Fachsprache fest verankert.¹ Bei ihrer Entlehnung aus dem philologischen Sprachgebrauch und mit der Adaptierung für ein anderes Sujet hat sich die Bedeutung – zumindest in Nuancen – nicht selten verändert. Theodor W. Adorno gibt gleichwohl zu bedenken:

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laut. Sie sagen es desto nachdrücklicher je höher die Musik geartet ist. Die Folge der Laute ist der Logik verwandt: es gibt Richtig und Falsch. Aber das Gesagte lässt sich von der Musik nicht ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen.“²

Für eine Nähe, ja Übereinstimmung im Gegenstandsbereich von Sprache und Musik lassen sich Argumente aufbringen, die in ihrem Zusammenspiel zu beträchtlicher Evidenz führen:³

- 1 Harald Weinrich, „Die Textpartitur als heuristische Methode“, in: *Textlinguistik*, hrsg. von Wolfgang U. Dressler, Darmstadt 1978, S. 391–412.
- 2 Theodor W. Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, in: *Jahresringe 56/57. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst*, Stuttgart 1956, S. 96. Auch Carl Dahlhaus nimmt einen differenzierten Standpunkt ein: „Der Topos, dass Musik eine Sprache sei, ist so oft missbraucht worden, dass die Gereiztheit, mit der manche Ästhetiker dazu neigen, ihn als schief oder veraltet abzutun, durchaus verständlich erscheint. Andererseits darf die Zähigkeit, mit der er sämtliche Anfechtungen, denen er ausgesetzt war, überdauerte, als Zeichen – wenn auch nicht als Beweis – dafür gelten, dass er eine Funktion erfüllt, in der er kaum ersetzbar ist.“ Vgl. Dahlhaus, „Das Verstehen von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Peter Faltn und Hans Peter Reinecke, Köln 1973, S. 37–47.
- 3 Vgl. Oswald Panagl, „Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, ‚falsche Freunde‘“, in: *Jahrbuch 6. Bayerische Akademie der Schönen Künste*, München 1992, S. 214–220; ders., „Sprache und Musik“, in: *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Ausstellungskatalog der Ausstellung in Schloß Eggenberg; Band II: Sprache*, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2003,

1. Ein genetisches Argument, das sich auf den Ursprung und die Frühgeschichte der beiden Ausdrucksrepertoires stützt, erweist Sprache und Musik, im rituellen Tanz und bei Opferfeiern häufig zusammen mit Mimik, Gestik und Bewegung, für zahlreiche alte Kulturen als eine harmonische Einheit. Gerade am Beginn der griechischen Wort- und Darstellungskunst begegnen die beiden Äußerungsweisen gemeinsam auf dem begrifflichen Nenner der *musiké téchne*.
2. Aus phänomenologischem Blickwinkel lässt sich durch die Übereinstimmung in prägenden Merkmalen ein Argument der Zusammenschau gewinnen. Beide Ausdrucksarten sind als Abfolge strukturiert, sie vollziehen sich linear und nacheinander auf der zeitlichen Achse. In beiden Zeicheninventaren gibt es „segmentale“ und „suprasegmentale“ Elemente, d. h. trennbare, aufeinanderfolgende Einheiten (Laute bzw. Tonfolgen und Intervalle) wie „prosodische“ Eigenschaften: Dem „musikalischen“ oder „dynamischen“ Akzent (*pitch* bzw. *stress*) entsprechen etwa die Lautstärkegrade. Schließlich stellen in beiden Bezirken sogenannte *distinkte* (oder *diskrete*) Einheiten den Normalfall dar. Auf der untersten Ebene lassen sich die sprachlichen Phoneme, also die systematischen Laute, mit den musikalischen Tönen vergleichen.
3. Im Bereich der jeweiligen Funktionen gibt es zwar auch Entsprechungen, doch empfiehlt sich dabei ein behutsames Vorgehen. Sprache ist im Normalfall ein Instrument der Verständigung, in der stilistischen Überhöhung zur Dichtung wird sie hingegen als Kunst bewertet. Da umgekehrt Musik nur sekundär, etwa in Gestalt von Signalen, Pfeiftönen oder Kennmelodien, in den neuen Medien „Signations“, der Kommunikation dient bzw. diese anbahnt, ließe sich das Verhältnis als eine Vertauschung von Grund- und Nebenfunktion in den beiden Repertoires beschreiben.
4. Auch ein gleichsam hierarchisches Argument bindet die Gegenstandsbereiche aneinander. Da wie dort firmiert die Äußerung der Laute bzw. Töne vor ihrer Niederschrift. Daher hat das Sprechen ebenso Vorrang vor seiner schriftlichen Fixierung wie das Singen oder Spielen vor der festgelegten Notation. Diese Feststellung gilt in gleicher Weise menschheitsgeschichtlich (also *phylogenetisch*) wie in der individuellen Entwicklung (d. h. *ontogenetisch*).
5. Auch die Organisation der Zeichenproduktion in den beiden Bezirken verläuft parallel und lässt sich argumentativ verwerten. In der Sprache wie in der Musik herrschen regelgesteuerte – also keine selbststeuernden – Prozesse. Das viel zitierte Grundprinzip der generativen Transformationsgrammatik, dass man mit einer endlichen Anzahl von Formationsregeln und einem endlichen Lexikon eine unendliche Anzahl von Sätzen generieren kann, hat für musikalische Systeme (Tonalität, freie Tonalität, Atonalität) analoge Geltung. Die Übertragung auf das Zwölftonsystem bzw. – in seiner Weiterentwicklung – die serielle Musik bedarf freilich der Modifikation.
6. Auch aus dem Blickwinkel typologischer Klassifikation sind Argumente zu gewinnen. Den Typen, d. h. idealen Grundmustern, der Sprache z. B. nach den Kriterien der Formenlehre (flektierende, agglutinierende, isolierende, inkorporierende Bauarten) wären Modelle von Tonsystemen (Diatonik, Chromatik, Enharmonik) gegenüberzustellen.
7. In beiden Ausdrucksregistern kommt ferner den Konventionen eine beträchtliche Bedeutung zu. Vereinbarte Geltungswerte in der Sprache (z. B. die Bedeutung von Termini,

S. 235–240; ders., „Reden über Musik. Sprachliche Deutung und verbale Analyse als hermeneutisches Problem“, in: *Text und Kontext. Theoriemodelle und methodische Verfahren im transdisziplinären Vergleich*, hrsg. von Oswald Panagl und Ruth Wodak, Würzburg 2004, S. 243–265.

- Fachvokabeln oder ritualisierten Formeln) korrespondieren z. B. mit verbindlichen Festlegungen der Affektenlehre, der Tonartensymbolik oder der Kadenzierung in der Musik.
8. Endlich kann man auch die parallelen Bau- und Gliederungsprinzipien beider Bereiche zu einem Argument verdichten. Das aufsteigende (*aszendente*) Schema von Laut – Morphem – Wort – Phrase – Satz – Text bei den Spracherscheinungen lässt sich in eine analoge Skala Ton – Motiv – Thema – Periode – Satz umdeuten. Setzt man an die Stelle des Aufbaus (*Synthese*) die Gliederung (*Analyse*), so wird da wie dort die Reihenfolge umgekehrt.

Linguistische Begriffe und Methoden in der Musik

In der Sprachwissenschaft unterscheidet man seit Ferdinand de Saussure Beziehungen zwischen den einzelnen Wörtern eines Satzes oder Teilen einer Äußerung (syntagmatisch, horizontal, kombinatorisch) und den „vertikalen“ Bezügen, die ein Element (Laut, Wort, Phrase) zu jenen Pendanten aufweist, die an seiner Stelle denkbar wären (paradigmatisch, selektiv). Überträgt man dieses Koordinatensystem auf musikalische Vorgänge, so erscheint die Melodik syntagmatisch (kombinatorisch) gesteuert, während Harmonie und Kontrapunkt paradigmatisch (selektiv) ausgerichtet sind.

Die ebenfalls auf Ferdinand de Saussures Terminologie zurückgehende Differenzierung zwischen *langage* (Sprachbefähigung als menschliches Privileg), *langue* (einzelsprachliches System) und *parole* (subjektives Reden, Sprechakt) wäre wohl mit einer entsprechenden Hierarchie von Musikbegabung (anthropologisch vorgegeben) – individuelle Musikalität – situative Musikproduktion (Spiel, Pfiff, Gesang) gut verträglich.

Die im Strukturalismus der Prager Schule für die Linguistik erarbeiteten Typen des Gegensatzes finden gleichfalls in der Beschreibung von Musik ihre sinnvolle Entsprechung und passende Anwendung. Der strikte Unterschied (*privative Opposition*, z. B. zwischen stimmhaften und stimmlosen Lauten) kann sich musikalisch als Antithese von Ton und Pause, von betontem und unbetontem Taktteil realisieren. Die *graduelle Opposition*, in der Sprache etwa zwischen den verschiedenen Öffnungsgraden der Vokale, hat in der Musik in der unterschiedlichen Dauer der Töne ihr Pendant. Eine *äquipollente Opposition*, sprachlich durch die Gegenüberstellung von zwei positiven Werten bewerkstelligt (*p* : *k*, *Sohn* – *Tochter*), kann sich musikalisch z. B. in einem Dur-Moll-Kontrast oder durch einen Wechsel der Tonart manifestieren.

Auch die von der Zeichentheorie (Semiotik) entwickelte Typologie lässt sich mit Gewinn auf den Gegenstandsbereich der Musik übertragen, wobei es bisweilen zu Abgrenzungsproblemen kommen mag. Die bildhaften (*ikonischen*) Zeichen wird man in illustrativen Naturbildern (z. B. Antonio Vivaldi, *Die vier Jahreszeiten*), besonders in der Wiedergabe von Vogelstimmen (etwa bei Ottorino Respighi und Olivier Messiaen) vorfinden. Doch wenn beispielsweise Ludwig van Beethoven zu seiner sechsten Symphonie (*Pastorale*) auf der Rückseite des Titels der ersten Violinstimme notiert: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“, so relativiert er damit sogar die im zweiten Satz des Werkes auf Flöte, Oboe und Klarinette verteilten Stimmen von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck in ihrem streng ikonischen Anspruch. Verweisende (alias *indexikalische*) Zeichen mag man z. B. in den Posthornsignalen von Franz Schuberts Lied *Die Post* (Nr. 13 in der *Winterreise*), in den Jagdhörnern des Scherzos von Anton Bruckners vierter Symphonie, auch in den Trauermärschen von Beethovens *Eroica* oder seiner Klaviersonate op. 26 erkennen. Gemeinsamer Nenner

aller dieser Stücke ist der Verweis mit genuin musikalischen Mitteln auf außermusikalische Geschehnisse und Sachverhalte.

Als prototypische Verwendung von konventionellen (*symbolischen*) Zeichen bieten sich die Erinnerungsmotive in Opern und symphonischen Dichtungen, aber auch die Leitmotive im musikdramatischen Werk Richard Wagners an. Gerade die letzteren dienen als epische Merkmale, als aktualisierende Faktoren, die in ihrem Zusammenspiel ein Netzwerk von vergangenen, gegenwärtigen und künftigen bzw. erwartbaren Ereignissen herstellen. (Thomas Mann spricht von „Beziehungszauber“).

Aber neben diesen einleuchtenden Übereinstimmungen und funktional wirksamen Querbezügen gibt es auch problematische Fälle, bei denen eine gleichlautende Bezeichnung nur scheinbar auf Identität in der Sache schließen lässt. Solche „falschen Freunde“, die in Wahrheit in Sprache und Musik Unterschiedliches bedeuten, mahnen grundsätzlich zur Vorsicht und jeweils genauen Information. Der Ausdruck *Satz* meint für die Sprache in strukturalistischer Deutung „die größte selbständige syntaktische Form, die durch keinerlei grammatische Konstruktionen ihrerseits in eine größere syntaktische Form eingebettet ist“. Nach einer bereits historischen musikologischen Auslegung ist Satz hingegen der angemessene Terminus für „jedes einzelne Glied eines Tonstücks, welches an und für sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet.“⁴

Das Fachwort *Morphologie* (bzw. *Formenlehre*) bezieht sich in der Linguistik auf die Sektoren *Flexion* und *Wortbildung*, gilt also den kleinsten bedeutungstragenden Elementen unterhalb der Wortgrenze. In der Anwendung auf musikalische Formen meint die gleiche Vokabel hingegen Phänomene wie *dreiteilige Liedform*, *Rondo*, *Sonatensatz* oder *Variation*. Der Terminus *Synkope* (eigentlich „Zusammenschlag“) verweist in linguistischer Lesart auf die Ausdrängung eines unbetonten Vokals unter Akzentdruck, damit zugleich auf eine Reduktion der Silbenzahl des betroffenen Wortes (vgl. deutsch *nebelig* zu *neblig*, *Wanderer* zu *Wandrer*). Der gleiche Begriff bezeichnet in der Musik einen ‚Verstoß‘ gegen den üblichen Betonungsverlauf, wodurch ein schwacher Taktteil rhythmisch hervorgehoben wird. *Verkleinerung* bzw. *Diminution* dient als sprachwissenschaftliche Spezialvokabel der semantischen Reduktion, die ja nach Situation, Dialekt und Basiswort Verringerung (*Häuschen*, *Bächlein*), Verschlechterung (*Buckel*, *Mandl*) oder emotionale Nähe (*Herzlerl*, *Vogerl*) vermittelt. Der gleiche Ausdruck in der musikalischen Fachsprache firmiert hingegen als „Verkürzung von Notenwerten in gerader oder ungerader Proportion.“

Dichtung und Musik im Denken und Schrifttum Richard Wagners

Es empfiehlt sich, die nach mehreren Parametern geordneten Spezifika der Sprache Richard Wagners in seinen Opern und Musikdramen mit einer Auswahl seiner theoretischen und programmatischen Aussagen einzuleiten. Ich setze dieses Vorhaben quasi im Krebsgang, also rückläufig um. Am Anfang stehen daher einige Textstellen aus späten Artikeln, die bereits auf die Erfahrungen eines reichen Künstlerlebens und abgeschlossener Schaffensprozesse zurückgreifen können. Erst am Ende gehe ich auf einschlägige Kapitel und bezeichnende Passagen seiner wohl (ge)wichtigsten Schrift *Oper und Drama* (1850/51) näher ein.⁵ In

⁴ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802.

⁵ Die Werktitel und zitierten Stellen dieses Kapitels folgen der Ausgabe: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 6. Auflage, Leipzig o. J.

seinem Aufsatz *Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen* (1879)⁶ setzt sich Wagner zunächst kritisch, bisweilen auch polemisch mit der zeitgenössischen Oper auseinander. Er rügt auch die geringe Vorkenntnis des Publikums beim Besuch von Aufführungen und rühmt zugleich die ‚dialektische‘ Kunst Mozarts und Beethovens im Bereich der absoluten Musik.⁷

In zahlreichen Einzelbeispielen aus Opern von Heinrich Marschner, Louis Spohr und Carl Maria von Weber geht Wagner dem Verhältnis von Wort und Ton, besonders mit Bezug auf Rhythmus und Reim, kritisch nach. So erweist er in einer ausführlichen Analyse, wie Weber bei der Vertonung des *Freischütz* gewisse prosodische Defizite des Librettos mit kompositorischen Merkmalen ausgeglichen bzw. korrigiert hat. In der berühmten Arie des Max „soll sich außerdem ‚Fuß‘ und ‚Liebesgruß‘ reimen“. Webers unterschiedliche Akzentuierung in der Wiederholung ergibt, dass „der unrichtige Akzent den Reim gibt, der richtige aber aufdeckt, daß jene Worte sich nicht reimen“.⁸ Immer wieder weist Wagner auf die variierende Betonung von Wörtern oder Wortteilen hin, wobei ihm sicher die dreimalige Versicherung Roccas im Finale von Beethovens *Fidelio* vorschwebte: „Nur euer Kömmen, nur éuer Kommen, nür euer Kommen [...]“. Beethovens ausgeprägtes intuitives Sensorium für sprachliche Valeurs sieht Wagner beim Vergleich seiner Vertonung von Schillers *Ode an die Freude* mit der „früher so populär gewordene[n] Naumannsche[n] Melodie [...]. Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, daß bei zusammengesetzten Worten [hier: Götterfunken, feuertrunken, Anm.] im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Wortteile steht, somit der Schlußteil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat.“⁹

In einem seiner üblichen Bilder bezeichnet er an einer späteren Textstelle „das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Prinzip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Gesamtkunstwerkes“. Am Beispiel der Verbindung eines missratenen Librettos mit genialer Musik – wie im Falle der *Euryanthe* Carl Maria von Webers – steigt er tief in die indische Geisteswelt des Hinduismus ein: „Nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen des Hindus nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanentum befähigten Sprößling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schoße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte.“¹⁰

6 Ebd., Bd. 10, S. 152–175.

7 „Hochklassische Opern, wie ‚Don Juan‘ und ‚Figaros Hochzeit‘, kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich von weiblichem Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer[,] als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmacks, gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten.“ Ebd., S. 152. – „Wie in der Beethovenschen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Kadenzphrasen, welche der Mozartschen Symphonie füglich hätten fernbleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisierten szenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität – lieblos! – kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte.“ Ebd., S. 154.

8 Ebd., S. 159.

9 Ebd., S. 159 f.

10 Ebd., S. 314 f.

Aus demselben Jahr datiert Wagners Aufsatz *Über das Dichten und Komponieren*, in dem er das Thema vornehmlich in der griechischen Antike und besonders in der Entstehung der epischen Dichtung und der Person Homers verankert.¹¹ Dabei geht Wagner am Beispiel Homers einer bündigen Definition von *Kunst* und *Künstler* nach. Zwar erscheint ein Nachweis der Kunstfertigkeit dieses frühen Epikers schwierig:

„Dennoch ist Homers Werk kein unbewußt sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle nachfolgenden Dichter erst Künstler, und deshalb heißt er ‚der Vater der Dichtkunst‘. Alles griechische Genie ist nichts anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer.“¹²

In späteren Passagen des Textes stiftet Wagner mittelbar einen Zusammenhang zwischen griechischer Kunstübung und seinem eigenen Metier.¹³

Durchsetzt von zahlreichen Invektiven (z. B. gegen die Dichter Gutzkow und Scheffel, aber auch indirekt gegen die Musik eines Johannes Brahms) entwirft der Autor ein Idealbild der von der hellenischen Frühzeit ausgehenden „Poetik“:

„So ward die ‚muische‘ Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äußerste Ekstase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrigblieb, waren nichts als die Bruchteile der ‚Techne‘, nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Silben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen.“¹⁴

Aufschlussreich für das Verhältnis von Wort und Musik in Richard Wagners Denken ist die kurze Schrift *Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin*. Durchaus selbstbewusst kommt der Autor auf seine unleugbaren Verdienste um das neue „Opernwesen“ zu sprechen. Er ist sich des „mit Entschiedenheit ausgebildeten Vorteiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes Willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden.“¹⁵ Der ästhetische Fortschritt, an dem sich Wagner in hohem Maße beteiligt sieht, bestehe im „Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Dramas

11 „Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen – ‚dem‘ – Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war [...] Dieser Dichter sah als ‚Seher‘ nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhafte; und daß er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, daß es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.“ Ebd., S. 142.

12 Ebd., S. 143.

13 „Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den ‚nachahmenden‘ Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berausung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. War der ‚Musiker‘ Künstler? Ich glaube, er schuf die Kunst und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.“ Ebd., S. 145.

14 Ebd., S. 146.

15 Ebd. Bd. 9, S. 308.

zu erheben [...]. Durch ausgedehnteste Verwendung dieses Erbes unserer großen Meister auf das Drama sind wir dazu gelangt, die Musik mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wieder zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nötigung zu einer Motivierung durch Reflexion, gelangen kann [...].“¹⁶

Die besondere Aufgabe der Musik bestehe vor allem darin, dass sie „unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt [...]“. Auf das gegenwärtige Musiktheater bezogen bedeutet dieser Befund, dass „dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in den Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung stets selbst zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleich wie in einem Mutterschoße verschließt“. Schließlich findet der Dichterkomponist zu einer pragmatischen Begründung des Anlasses für diesen Artikel, indem er dem Wort eines Musikdramas seinen selbständigen Stellenwert zuerkennt: „[...] dieser Gewinn ist es, was heute mir ermöglicht, ein dramatisches Gedicht, welches andererseits einzig der Möglichkeit einer vollständigen musikalischen Ausführung seine Entstehung verdankt, nackt als solches ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogisierte Handlung demselben Urteile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitierte Schauspiel geschriebenes Stück vorzulegen gewöhnt sind.“¹⁷

Die zentrale Schrift *Oper und Drama* ist in den Jahren 1850/51 entstanden und thematisiert in drei ausführlichen Abschnitten *Die Oper und das Wesen der Musik*, *Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst* sowie *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Für die Fragestellungen unserer Abhandlung sind mehrere Teile des Traktats erheblich und ergiebig. Im sechsten Kapitel des zweiten Teils kommt der Autor schon mit den ersten Sätzen zur Sache: „Die *Tonsprache* ist Anfang und Ende der *Wortsprache*, wie das *Gefühl* Anfang und Ende des *Verstandes*, der *Mythos* Anfang und Ende der *Geschichte*, die *Lyrik* Anfang und Ende der *Dichtkunst* ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die *Phantasie*.“¹⁸

Durchaus auf der Höhe der Erkenntnisse seiner Zeit beschäftigt sich der Autor nachdrücklich mit der Entstehung der Sprache.¹⁹ In einer Abfolge von kühnen Metaphern unterscheidet Wagner die gefühlsbezogenen tönenden Laute von den differenzierenden „stummen Mitlautern“, die gemeinsam bedeutungstragende Elemente ergeben: „Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die *Sprachwurzeln*, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten *Wortsprache* errichtet ist.“²⁰ Im Zuge weiterer Passagen zur „ungekünstelten Anschauung der Natur“ zum „Verlangen nach Mitteilung der Eindrücke“ erkennt der Autor in der Sprache eine Instanz, die „Verwandtes und Ähnliches zusammen[stellt], um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähnlichkeit deutlich zu machen

16 Ebd., S. 308 f.

17 Alle zitierten Stellen vgl. ebd., S. 309.

18 Ebd., Bd. 4, S. 91.

19 „Im Worte sucht sich der tönende Laut der reinen Gefühlssprache ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden, sich über sie mitzuteilen, und endlich den inneren Drang zu dieser Mitteilung verständlich zu machen sucht.“ Ebd., S. 93.

20 Ebd., S. 93.

und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch [...] einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen.“²¹ Solche sinnlichen Kräfte der Sprache, die mit tönenden Lauten subjektive Gefühlsausdrücke zu einem objektiven Befund des Gegenstandes umwandeln, verbucht Wagner unter den poetischen Leistungen des kommunikativen Registers: „Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder Stabreim, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.“²²

Ein weiterer Abschnitt gilt dieser Verbindung aus Klangmuster und Sinnggebung, wie sie der Verfasser in seiner *Ring*-Dichtung eindringlich und nachhaltig praktiziert hatte.²³ Nach Betrachtungen über das Verhältnis von Melodie und Wortsprache, bei denen auch der weniger hochgeschätzte Endreim erörtert wird, kommt Wagner endlich in seinem typischen bilderreichen Funktionalstil auf die Entwicklung der Wortsprache zu sprechen, wobei für ihn der Weg von einer *fühlenden* zu einer bloß noch zu *denkenden* Bedeutung hinführt.²⁴ Diese durchaus moderne, an den „arbitraire du signe“ Ferdinand de Saussures erinnernde Definition mündet in ein kühnes Verdikt: „In der modernen Sprache kann nicht *gedichtet* werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht *verwirklicht*, sondern eben nur *als solche* ausgesprochen werden.“²⁵ Weitere Betrachtungen, in denen sich vertrackte Fachsprache und abgehobene Metaphorik vermengen, beleuchten erneut das Verhältnis zwischen Wort und Ton, zwischen Diktion und Melodie.²⁶ Mit einer Bilderkette, in der vom *weiblichen Mutterelement*, von *Schoß* und *Befruchtung*, weiters von einer *Verdichtung des Weiblichen zum Männlichen* die Rede ist, kommt der Autor endlich zum Punkt:

„Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, [...] so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Ton-
sprache sich gerechtfertigt zu finden. [...] das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber
verwandt ist, ist das *Reinmenschliche*, das, was das Wesen der menschlichen *Gattung*,
als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche wie das
Weibliche, das durch *die Liebe verbunden erst Mensch* ist.“²⁷

Die Argumentation steigert sich am Ende des zweiten Teils der Schrift zu einem schier (in)brünstigen Bekenntnis mit wuchernder Paarungsmetaphorik: „Das notwendig aus sich

21 Ebd., S. 93 f.

22 Ebd., S. 94.

23 „Die Verteilung und Anordnung dieser sich *reimenden Wurzeln* geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständnis notwendigen [wesentlichen, OP] Motiven bestimmen.“ Ebd., S. 94 f.

24 „Desto widerspenstiger ward sie [die Sprache, Anm.] gegen jene Urmelodie, an die sie sich atem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen mußte [...]. In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen [...] uns unkenntlich geworden ist. [...] Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer *Konvention*, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl *beherrschen* sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen.“ Ebd., S. 97 f.

25 Ebd., S. 98.

26 „Der Verstand ist daher von der Notwendigkeit gedrängt, sich einem Elemente zu vermählen, welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen, und diesen Samen durch sein eigenes, ihm notwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.“ Ebd., S. 102.

27 Ebd., S. 102.

zu Spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – *dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.*²⁸

Dem freundlichen Hinweis Wagners auf das folgende dritte Buch *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* mit den Worten „Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes“²⁹ wollen und können wir aus Platzgründen nicht folgen, aber wenigstens wichtige Stichwörter und Themenbereiche vorstellen: Wortvers und Melodie, Wortvers und Stabreim, Wortvers – Melodie und dichterisch-musikalische Periode, Worttonmelodie und Orchester, das Sprachvermögen des Orchesters sowie die Einheit des musikalischen Dramas.³⁰

*Die Kunstsprache Richard Wagners*³¹

1. Archaisches und archaisierendes Wortgut

Als ein Virtuose im spielerischen Umgang mit der jüngeren etymologischen Disziplin erweist sich Wagner in seiner Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* (1848/50), indem er durch „Buchstabenverwechslung“ (ein bezeichnender Terminus aus jenen Tagen!), d. h. durch wuchernde Stabreim-Analogie, den Namen *Wibelungen* oder *Gibelinen*, einst Bezeichnung eines deutschen Stammes, später der Parteigänger der Hohenstauffer, über *Wibelungen* auf *Nibelungen* zurückführt und den störenden Anlaut dem Einfluss der Namensform *Welfen*, also der politischen Widersacher zuschreibt. „Eine kleine Lautverschiebung, und Friedrich, der Rotbart war demnach ein Sproß des Gottessohnes Siegfried“. Ein Kontrastwort als Vorbild für lautlichen Ausgleich: Dieser Gedanke lebt immerhin auch in neueren Analogiekonzepten fort, der allzu absurde Augenschein trägt demnach.

Dass Wagners Vorliebe für etymologisierende Sinnstiftung auch praktische Auswirkungen und damit einen Sitz im Leben hatte, lässt sich durch ein berühmt gewordenes biografisches Detail, die Namengebung seiner Bayreuther Villa, belegen: „Wahnfried“ war ein vorgegebenes Toponym, das der Komponist aufgegriffen und paronymologisch als „Wo mein Wähnen Frieden fand“ umgedeutet hat.

Etymologie bedeutet auch die Aufdeckung und methodische Nutzung verwandtschaftlicher Bezüge innerhalb eines Systems von Ableitungen. Nicht immer freilich liegen diese Zusammenhänge so klar zutage wie in dem oft zitierten Musterparadigma: binden – Band – Bund – Gebinde. Bisweilen hat Lautwandel die ererbten Verhältnisse verdunkelt oder sekundäre Ähnlichkeit hervorgerufen. Die vielberufene ‘Sirene Gleichklang’ verlockt zur Volksetymologie und begründet neue Assoziationsketten: Anklang, formale Nähe verdichten sich zur scheinbar genetischen Beziehung.

28 Ebd., S. 103.

29 Vgl. ebd.

30 Wenigstens als pars pro toto sei ein vergleichsweise nüchtern formulierter, aussagekräftiger Kernsatz zitiert: „Der charakteristische Unterschied zwischen *Wort-* und *Tondichter* besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einem, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat.“ Ebd., S. 138 f.

31 Zu mehreren Aspekten des Themas vgl. die Beiträge des Verfassers in: Ulrich Müller/Oswald Panagl, *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen*, Würzburg 2002.

An zwei Beispielen will ich zunächst zeigen, wie Wagner entweder einem aktuellen Wort seine etymologische Bedeutung zurückgibt oder einen Ausdruck aus seiner Erstarrung zum Buchwort in die lebendige Sprache zurückholt. „Witz“ ist eine alte Abstraktbildung zu „wissen“: Es hat lange „Verstand, Klugheit“ bedeutet und sich mit „List“ in der Bezeichnung von „Schlauheit“ getroffen. Über „Geist, Esprit“ hat es sich im 18. Jahrhundert zu der noch heute gültigen Bedeutung „Scherz, Spott“ entwickelt. Wagner macht für das Wort und seine Ableitungen diesen semantischen Wandel konsequent rückgängig: „Mit lichtigem Wissen lehr ich dich Witz“ verkündet Mime (*Siegfried*, I/1), sagt später „mir genügt mein Witz“ (I/2) und verwendet kurz darauf die Dublette „mit Witz und List erlang' ich beides“ (I/3). Der empörte Riese Fasolt klagt Wotan an: „bist weiser du als witzig wir sind“ (*Rheingold*, 2. Szene), und der Wanderer spricht ironisch zu Mime (*Siegfried*, I/2): „Der Witzigste bist du unter den Weisen, wer käme dir an Klugheit gleich?“, womit auch die letzten semantischen Bedenken ausgeräumt sein dürften. Auch die Ableitung in „eine Witzigung wär's, die mich weise macht“ (*Rheingold*, 4. Szene) weist in dieselbe Richtung.

Das Substantiv „Minne“ gehört zu einer Wortwurzel der Bedeutung „(ge)denken“, die auch das Verbum „mahnen“ einschließt. Im Mittelhochdeutschen zunächst das gängige Wort für Liebe in all ihren Schattierungen, galt es über eine betont sinnlich-geschlechtliche Lesart ab dem 15. Jahrhundert als obszön und wurde zunehmend vermieden, d. h. von „Liebe“ verdrängt. Die Wiederbesinnung auf das Wort gab ihm seine unverfängliche Bedeutung wieder (vgl. Minnesänger), ja stellte es gar auf ein erhabenes Podest. In Wagners *Ring* ist „Minne“ wieder in seine alten Rechte eingetreten und steht in einem nicht leicht definierbaren Konkurrenzverhältnis zu „Liebe“, das sich bald als Synonymie darstellt, dann aber doch bezeichnende Unterschiede erkennen lässt. In der ersten Szene des *Rheingold* stehen „Liebesgier“ und „seiner Minne Brunst“ nebeneinander und variieren offenbar denselben Gehalt. Und auch die berühmte Bedingung für das Schmieden des Rheingoldes („nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt“) in derselben Szene scheint ihre Wortwahl eher den Gesetzen des Stabreimes als fassbaren Bedeutungsunterschieden zu verdanken. Außerhalb der Ring-Dichtung sprechen auch Kurwenals traurige Worte (*Tristan und Isolde*, III/1: „Hier liegt er nun, der wonnige Mann, der wie keiner geliebt und geminnt“) deutlich für semantische Nähe, wenn nicht Identität. Daneben sind Stellen nicht zu übersehen, an denen das (quantitativ dominierende) Wort *Minne* in den körperlich-sinnlichen Bereich verweist, etwa in Sieglindes Worten (*Walküre*, II/3): „da seligste Lust sie fand, da ganz sie minnte der Mann, der ganz ihr Minne geweckt“.

Eine Auswahl von kürzer behandelten Beispielen mag nun die Spannweite Wagner'scher Archaismen abstecken: *Friedel* für „Geliebte(r)“ scheint geradezu einem Tagelied des mittelhochdeutschen Minnesangs entstiegen zu sein. Die ausschließliche Verwendung in den Rheintöchter Szenen („Mein Friedel sei, du fräuliches Kind!“, „Such dir ein Friedel, dem du gefällst“ *Rheingold* 1. Szene, „Ist's euer Friedel, euch lustigen Frauen lass' ich ihn gern!“ *Götterdämmerung*, III/1) ist wohl mehr als Zufall: Die Naturgeister verlangen nach altertümlichem Kolorit. Auch das zugrundeliegende Verbum fehlt nicht ganz: „der Erde holdeste Frauen friedeten längst ihn schon“ vermutet Guttrune über Siegfried (*Götterdämmerung*, I/1).

Besonders abgelegen und daher von den Wagner-Kritikern seit jeher lautstark angegriffen worden sind die folgenden Fälle: *Mißwende*, *Wag*, *Harst*, *queck*, *freislich*, *glau*. „Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe, / Mißwende naht mir, wo ich mich neige“, sagt Siegmund am Beginn der *Walküre* (I/1) zu Sieglinde und rechtfertigt so seinen Wunsch nach raschem Aufbruch. Der Verdacht einer altertümelnden Neubildung erweist sich als voreilig: Die Zu-

sammensetzung begegnet schon bei Walther von der Vogelweide sowie in Wolfram von Eschenbachs *Titurel* und offenbart sich so als echter wiederbelebter Archaismus.

Wag hieß im Mittelhochdeutschen ein wogendes Wasser, im Nibelungenlied bezeichnete es die Donau („der *wâc* was in ze breit“), und der Fachjargon der Schiffer verwendete es noch um die Jahrhundertwende für das Spiel des Wassers über einer Untiefe. Im *Ring* erscheint es erwartungsgemäß in der ersten Szene des *Rheingold*: „Glühender Glanz entgleitet dir wehlich im *Wag!*“ Vielleicht ist es auch in das berühmte „*wagalaweia*“ der Rheintöchter eingegangen, will man darin nicht mit Marcel Prawy eine frühe, kaum bewusste Vorstufe des sprachlichen Dadaismus sehen.

Harst („von Hetze und Harst kehrten wir heim“, „bis Speer und Schild im Harst mir zerhaun“, *Walküre*, I/1) ist ein altertümlicher Ausdruck für Kampfgruppe, der auf die Wurzel von Heer (*heri*) zurückgeht. Das Adjektiv *queck* „lebhaft“ (mhd. *quec*) ist in modernem Sprachgebrauch nur noch in Bildungen wie *Quecksilber*, *erquicken*, *quicklebendig* erhalten bzw. lebt in engl. *quick* „schnell“ weiter. Wagner bringt es für ein etymologisches Wortspiel in seine Diktion ein: „dich zu *erquicken* mit *queckem* Trank säumt‘ ich Sorgender nicht“ (*Siegfried*, II/3).

Das Wort *freislich* galt den einen als eine manierierte Kunstbildung, anderen wiederum als reichlich überflüssig – beides zu Unrecht, *vreislich* (neben *vreisec*) ist mittelhochdeutsch, bedeutet „furchtbar“ und ist von *vreise* „Gefahr, Schrecken, Frevel“ (*vreisen* „grausam vorgehen“, *vreiser* „Tyranne“) abgeleitet. Sein Bezug auf Brünnhildes Felsengemach („der frech sich wagte dem *freislichen* Felsen zu nahn“, *Walküre*, III/3) rechtfertigt einen besonderen Ausdruck für einen unerhörten Sachverhalt. – *Glau* schließlich, in der Fügung „glatt und *glau*“ alliterierend verknüpft (*Rheingold*, 1. Szene), bedeutet „hell, scharfsichtig“ und lässt sich schon althochdeutsch belegen. Im Niederdeutschen lebt es noch als Dialektwort, sonst ist es der Literatursprache (E. T. A. Hoffmann, Annette von Droste-Hülshoff) vorbehalten.

Mit diesem Beispiel haben wir jene Grenzfälle erreicht, bei denen der Unterschied zwischen mundartlichem Einfluss und archaisierendem Rückgriff schwerfällt und oft nur kasuistisch gelingt. Das Verbum *lügen* für „schauen“ gehört ebenso dazu wie *talpen* „stapfen“ („Durch das Tal *talpen* sie hin“, *Rheingold*, 2. Szene), die Wortform *jach* (vgl. dialektal *gach*) „jäh, plötzlich“ („Bestimm, in welcher Gestalt soll ich *jach* vor dir stehn“?, *Rheingold*, 3. Szene) oder das onomatopoetisch wirkende *Huie*, also „übereiliger, vorwitziger Mensch“ („Wie führ ich den *Huien* zu Fafners Nest“, *Siegfried*, I/1).

Dass wir Ausdrücke wie *Kür* (in nichtsportlicher Lesart), *Harm*, *Brünne*, *Hort*, *Lohe*, *Recke*, *Tann* (für „Wald“) oder *Zähre* heute wieder verstehen, vielleicht sogar aktiv verwenden, ist nicht zuletzt ein Verdienst der *Ring*-Dichtung. Dass uns Wörter wie *Mark* „Grenze“ oder *Gau* „Bezirk“ eher unangenehme Assoziationen erwecken, ist ein wenig erfreulicher Nebeneffekt außermusikalischer Wagner-Rezeption. Freilich gibt es daneben für beide Ausdrücke den unverfänglichen Überlieferungsstrang geografischer Namen (Steiermark, Pinzgau, Allgäu), und an der Wiederbelebung und ideologischen Aufrüstung von *Gau* (und verwandten Wörtern) waren auch die Jugendbewegung und die Turnerschaft zu Ende des 19. Jahrhunderts nicht unbeteiligt. *Gauch* wiederum, eine altgermanische Bezeichnung für den Kuckuck, später als geringschätziger, fast beleidigender Ausdruck auf Menschen bezogen, ist unverdient auf übertrieben stabreimende Bayreuth-Anekdoten eingeschränkt worden: Das Wort hat sprachgeschichtliche Tradition und begegnet umgangssprachlich wie hochliterarisch.

Ein Spezialfall des Archaisierens, den wir bei *Witz* schon exemplarisch behandelt haben, ist die Verwendung einer üblichen Vokabel in älterer, mitunter ursprünglicher Bedeutung.

Ein paar Beispiele aus einem überreichen Angebot müssen hier aus Platzgründen genügen: *tapfer* („*tapfer* gezwickt sollst du mir sein“, *Rheingold*, 3. Szene) bedeutet „kräftig“, *hehlen* („den *hehlenden* Helm ersann ich mir selbst“, ebd.) steht allgemein für „verbergen“, *geziemen* meint auch „materiell (zu-)gehören“, *blöde* bezieht sich auf Sinneswahrnehmungen („Wer hellte den *Blöden* den Blick?“, *Walküre*, II/1), *taub* wiederum verweist auf eine eingeschränkte geistige Fähigkeit (vgl. *doof*): „gern bleib ich taub und dumm“ (*Siegfried*, I/1). Die *Tugend* ist keine ausschließlich menschliche Eigenschaft, sondern kommt, da mit dem Verbum *taugen* verwandt, auch Sachen zu („Seine *Tugend* nimmt er dem Schwert“, *Walküre*, II/4).

Zwei Verben seien stellvertretend für Wagners wohlüberlegte Sprachreflexion herausgegriffen: *Sprengen* gehört zu springen, bedeutet als verursachendes („kausatives“) Verbum eigentlich „springen lassen“ – also etwa Steine (bei einer Sprengung), Wassertropfen (beim Besprengen) oder Rennpferde. Im *Siegfried*, III/2, droht der Titelheld dem ihm lästigen Wanderer: „drum sprich, sonst *spreng*‘ ich dich fort!“ Das Verbum ist somit auf einen Menschen als Objekt bezogen und meint: „sonst mache ich dir Beine“.

Ein besonders schönes Beispiel für einen semantischen Rückgriff ist die gelegentliche Verwendung des Verbums *entzücken*. Seit der mittelalterlichen Mystik ist die alte Bedeutung „eilig wegnehmen, rauben“ (das Wort ist eigentlich intensive Variante zu *entziehen*!) einem übertragenen Sinn, der Bezeichnung angenehmer Empfindungen gewichen. Wagner verschafft an zwei Stellen der konventionell gewordenen Vokabel wieder ihren etymologischen Sinn. Ein „Schaltvers“ bietet sich am Schluss des zweiten Aufzugs der *Götterdämmerung* an: „*Gufrune* heißt der Zauber, der den Gatten mir *entzückt*“. Hier erscheinen die ursprüngliche Semantik und Konstruktion („hat mir entzogen“) und die moderne Sinnggebung („hat verzaubert“ mit Dativus ethicus) gleichsam übereinandergelegt: Hinter der einen Lesart wird die andere transparent. Nur noch die ältere Bedeutung steckt in der Frage Siegfrieds an die Rheintöchter (*Götterdämmerung*, III/1): „*Entzückt*et ihr zu euch den zottigen Gesellen, der mir verschwand?“

Auch bei der Wortbildung können in diesem engen Rahmen bloß einige auffallende Phänomene erwähnt werden. Da wir mit diesem sprachlichen Sektor den Bereich der Kasuistik, der anekdotischen Einzelbeispiele verlassen und zum Regelhaften überwechseln, stehen die jeweiligen Zitate für einen Typus bzw. eine Tendenz. Die Ableitungen auf -lich waren im älteren Deutsch noch Zusammensetzungen (männlich = eigtl. „den Körper eines Mannes habend“), erst später ist deren zweiter Teil, der also eigentlich „Körper, Gestalt“ bedeutet hatte (vgl. Leiche, Fronleichnam), zum Suffix verkümmert. Zwar behandelt Wagner die Adjektiva auf -lich wie Ableitungen, doch finden sich unter ihnen zahlreiche Zitate aus altem Wortgut bzw. archaisierende Neubildungen. Ich erwähne aus dem *Ring* bloß: neidlich, fräulich, weihlich, gütlich, wehrlich, weidlich, magdlich, mordlich, kühnlich und Streitlich.

Die alten Abstrakta auf -e befinden sich seit langem auf dem Rückzug und bilden nur noch eine Restklasse (Güte, Helle, Stille, Schwere ...), während für die produktive Wortbildung vor allem die Ableitungssilben -heit und -keit aufgeboten werden. Wagner behält nicht bloß zahlreiche alte Formen bei, sondern bildet dazu ein archaisch empfundenes *Berge* „(Ort der) Bewahrung“: „Tief in des Busens *Berge* glimmt nur noch lichtlose *Glut*“ (*Walküre*, I/3). Wenn diese Neubildung wirklich aus *Herberge* gewonnen ist, so bestätigt sich damit eine andere Neigung Wagners, in der sich neuerlich genuin Archaisches und bewusstes Archaisieren treffen: Der Ersatz von Komposita durch ihre – im Neuhochdeutschen oft schon verschollenen – Grundwörter. So setzt er wiederholt *sehren* für *versehren* („die mit süßem Zauber mich *sehrt*“, *Walküre*, I/3) und verwendet das etymologisch passende (vgl. gern), aber ganz unübliche *gehren* für *begehren*: „*gehrt* ich nach *Wonne*, *weckt* ich nur *Weh*“ (*Wal-*

küre, I/2), dem das Adjektiv *gehrenswert* (*Götterdämmerung*, III/1) nachgebildet ist. Durchaus vergleichbar ist der Gebrauch des einfachen Verbums *sorgen* im *Ring*: Während es in der modernen Sprachnorm entweder reflexiv (sich sorgen) oder mit einem Präpositionalobjekt konstruiert wird (für jemanden sorgen), setzt es Wagner als transitives Verbum mit der Bedeutung „Sorge bereiten, besorgen“ ein: „Deinen Sinn kenn ich wohl, doch sorgt er mich nicht“ (*Siegfried*, II/1). Ähnliches lässt sich vom transitiv gebrauchten *mühen* im Sinne von „Mühe bereiten, stören“ aussagen, das neuerer Redeweise gänzlich abhandengekommen ist: „Was müht Brünnhildes Blick?“ fragt Siegfried, als diese ihn bei ihrer Ankunft in Worms an der Hand von Gutrune erblickt (*Götterdämmerung*, II/4). Doch diese sprachliche Reduktion gilt auch für das Wortende, an dem Wagner häufig die Suffixe oder Ableitungssilben ausspart und so ältere, ursprüngliche Varianten wiederherstellt oder wenigstens simuliert. Das Adjektiv *unkundig* wird zu *unkund* verkürzt: „Du helläugiger Knabe, unkund deiner selbst“ (*Siegfried*, II/2), „Dies Gewirk, unkund seiner Kraft“ (*Götterdämmerung*, I/2). Die scheinbare Verstümmelung erweist sich wieder als ein bewusster Rückgriff auf mhd. *unkund*, das nicht nur passives „unbekannt“, sondern auch aktives „unwissend, unberaten“ bedeutet. Weniger auffällig, da gerade durch die restaurativen Sprachtendenzen des 19. Jahrhunderts wieder in unser Sprachbewusstsein gehoben, sind die Substantiva *Mär* und *Maid*: „Von Nibelheims nächt'gem Land vernahmen wir neue Mär“ (*Rheingold*, 3. Szene) – „Doch von der Wal wich nicht die Maid“ (*Walküre*, I/2). Die deminutiven Ableitungen *Märchen* und *Mädchen*, die wir im sprachlichen Alltag verwenden, verkleinern weniger, als dass sie einen intimen Tonfall vermitteln, der dem heroischen Inhalt des Sujets nicht eben angemessen ist.³²

2. Volksetymologie als sprachliches und poetisches Verfahren

Die Neigung, dunkle, isolierte und unmotivierte (Fremd-)Wörter durchschaubar zu machen und in ein vertrautes Milieu einzubinden, ist uralte und in den Sprachen der Welt verbreitet. Das deutsche Substantiv *Hängematte* geht auf die Vokabel *hamaca*, eine Bezeichnung für das Schlafnetz der Kariben zurück. Die ursprüngliche Lautform ist im Englischen Ausdruck *hammock* noch leidlich bewahrt. Im Deutschen hingegen wurde dieser „erratische Block“ des Wortschatzes funktional neu begründet und zu einem transparenten Kompositum umgestaltet bzw. „entfaltet“. Dasselbe gilt für das archaische Nomen *Sintflut*, das zunächst die große, immerwährende Überschwemmung der Erde benannt hatte. Da dieses Naturereignis im biblischen Kontext als Strafe für das übermütige und frevelhafte Verhalten der Menschheit gedeutet worden war, hat sich zeitweilig die luzide Nebenform *Sündflut* durchgesetzt.³³

Im Bühnenwerk Richard Wagners sind es vor allem Personenbezeichnungen, die sich dem eben skizzierten Typus der lautlichen Umgestaltung zuordnen lassen. Wesenszüge von Figuren setzen in der ‚poetischen Lizenz‘ veränderter Namensformen eine sprachliche Spur. Dieses Verfahren äußert sich exemplarisch, wenn Herzloyde, die Mutter von Parzival – bzw. in der

32 Zu diesem und weiterem Datenmaterial vgl. u. a. die Interpretationen in Oswald Panagl, „Paretymologica Wagneriana“, in: *Gering und doch von Herzen. Bernhard Forsmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Jürgen Habisreiter, Robert Plath und Sabine Ziegler, Wiesbaden 1999, S. 215–223; ders., „Richard Wagner als Sprachhistoriker. Linguistische Streiflichter auf seine musikdramatischen Texte“, in: *Studia Celtica et Indogermanica. Festschrift für Wolfgang Meid zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Peter Anreiter und Erzsébet Jerem, Budapest 1999, S. 297–304.

33 Vgl. zum Thema, Heike Olschansky, *Volksetymologie*, Tübingen 1996; Oswald Panagl, *Aspekte der Volksetymologie*, Innsbruck 1982.

volksetymologisch angepassten Form Parsifal – zur Herzeleide wird, denn „ihr brach das Leid das Herz“ (*Parsifal*, II/3)

Doch bisweilen wird auch ein tradierter Name situational verfremdet und damit neu motiviert: *Loge*, der unstet schweifende Feuergott entstammt in dieser seiner Lautform dem alt-nordischen Vorbild *Loki*. Doch im *Rheingold* (2. Szene) muss er sich von den Göttern Froh und Donner ob seiner Untreue schelten lassen: „*Loge* heißt du, doch nenn ich dich *Lüge!*“ – „Verfluchte *Lobe*, dich lösch‘ ich aus!“ Wotan wiederum lässt der „Herrin“ Freia eine neue semantische Nuance angedeihen, wenn er sie im Schlussbild von *Rheingold* anredet: „Zu uns, *Freia!* Du bist *befreit!*“ Schon davor (2. Szene) hatte der Riese Fasolt mit dem Namen der Göttin lautlich wie semantisch gespielt: „*Freia*, die *Holde*, *Holda*, die *Freie* – vertragen ist’s – sie tragen wir heim.“

Mitunter wird der Name überhaupt zum Träger erwünschter Eigenschaften, denen freilich die widrige Realität entgegensteht. So stellt sich Siegmund in *Die Walküre* (I/2) mit wechselnden Schattierungen seiner Befindlichkeit vor: „*Friedmund* darf ich nicht heißen; *Frohwalt* möcht‘ ich wohl sein; doch *Wehwalt* muß ich mich nennen.“ Erst in der finalen Erkennungsszene mit seiner Zwillingschwester Sieglinde gibt der Protagonist seine wahre Identität preis: „*Siegmund* heiß‘ ich, und *Siegmund* bin ich“.

Volksetymologie als neue Lesart eines überkommenen Ausdrucks kann aber auch im alltäglichen Wortschatz begegnen, wofür Wagner im 1. Aufzug von *Parsifal* ein bezeichnendes, im Folgenden ausführlicher behandeltes Beispiel liefert.

Verbalabstrakta mit dem Hang zur Konkretisierung (vgl. *Tracht*, *Trift*) und anderen Spielarten lexikaler Opakheit (*Gift*, *Macht*, *Geschichte*) gehören als ursprüngliche feminine *ti*-Abstrakta zum Urgestein der germanischen Derivationsmorphologie. Im Deutschen ist dieser Ableitungstypus längst nicht mehr produktiv, aber die Zahl der erhaltenen, z. T. auch noch transparenten Beispiele ist auch heute noch beträchtlich (*Verlust*, *Nacht*, *Glut*, *Notdurft* usw.), wie ein Blick in Darstellungen der deutschen Wortbildung³⁴ lehrt. Auch im Wortschatz von Richard Wagners dramatischen Texten übernehmen Einzelfälle aus dieser „Wortnische“ bisweilen funktionell wichtige Aufgaben. So ist *Fahrt* in der terminologischen Bedeutung einer ritterlichen Reise und Mission (vgl. *Brautfahrt*, *Kreuzfahrt*, *Wallfahrt*) ein Schlüsselbegriff in Lohengrins wiederholtem Frageverbot: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der *Fahrt*, noch wie mein Nam‘ und Art!“ (I/3). Der archaische Wertbegriff der *Zucht* (zu *ziehen*) wiederum spielt in der Diskurswelt von *Tristan und Isolde* eine wesentliche Rolle, so wenn Isolde den Brautwerber Tristan über seinen Knappen Kurwenal an versäumte Ehrenpflichten erinnert: „nicht mög es nach *Zucht* und Fug geschehn, empfang ich Sühne nicht zuvor für ungesühnte Schuld“; „begehrte Vergessen und Vergeben nach *Zucht* und Fug er nicht zuvor...“ (I/4).

Sucht steht oberflächlich zum Verbum *siechen* (vgl. auch das Adjektiv *siech*) in dem gleichen Ableitungsschema mit schwundstufiger Wurzelsilbe wie *Flucht* zu *fliehen* oder *Bucht* zu *biegen*. In got. *sauhts* neben dem starken Zeitwort *siukan* „krank sein“ scheint der alte derivationale Typus vorzuliegen. In ahd. *siohhēn* „krank sein, schwach werden“, mhd. *siechen* „krank sein, werden“, mnd. *siken* „erkranken“ (neben ahd., mhd. *subt*, mnd. *sucht* „Krankheit“) mit ihrer schwachen Konjugation handelt es sich dagegen bereits durchwegs um sekundäre Bildungen. Während das Simplex *Sucht* in mittelhochdeutschen Texten (und entsprechender Orthografie) sowohl als Gattungsbezeichnung für „Krankheit“ wie auch in spezifizierten Sonderbedeutun-

34 Walter Henzen, *Deutsche Wortbildung*, 3. Auflage, Tübingen 1965; Wolfgang Fleischer, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1971.

gen („Pest, Aussatz, Fieber, Raserei“) häufig begegnet, tritt es ab dem 17. Jahrhundert zugunsten der Konkurrenten *Krankheit*, *Siechtum*, *Seuche* allmählich zurück, um sich außerhalb der Fügung *fallende Sucht* (für „Epilepsie“) vor allem in Komposita mit genormter medizinischer Bedeutung (*Schwindsucht*, *Tobsucht*, *Gelbsucht*, *Wassersucht*) zu behaupten. Bereits in diesen Zusammensetzungen, stärker aber noch in Gebilden wie *Mondsucht*, *Fettsucht*, *Schlafsucht*, *Bleichsucht* oder den der Alltagssprache vertraueneren Ausdrücken *Sehnsucht* bzw. *Trunksucht* kam durch interne semantische Umschichtung dem zweiten Bestandteil eine Lesart „übermäßiger Hang zu, intensives Verlangen nach etwas“ zu, die sich im modernen Sprachgebrauch zur Sonderbedeutung des wieder belebten Grundwortes „krankhafte Abhängigkeit von Rauschgift oder Betäubungsmitteln“ (vgl. *Suchtgift*, *Süchtler*) lexikalisiert hat. Bereits im frühen 19. Jahrhundert haben weniger stigmatisierte oder pathologisch besetzte Komposita wie *Ehrrsucht*, *Genussucht*, *Putzsucht*, *Ruhmsucht* oder *Herrschaftsucht* einen sekundären Bezug, eine paretymologische Verbindung des Hinterglieds mit dem Verbum *suchen* in der Nuance „erstreben, auf etwas zugehen“ geknüpft. So konnte eine Zusammensetzung wie *Gefallsucht* als „übersteigertes, krankhaftes Bedürfnis nach Gefallen“ nachträglich und volksetymologisch zur Nominalisierung einer Aussage „jemand sucht zu gefallen“ umgedeutet werden. Genau in dieses populäre Interpretationsschema passt auch ein dem Philosophen Friedrich Schleiermacher zugeschriebenes, noch heute gern zitiertes Diktum: „*Eifersucht* ist eine Leidenschaft, die *mit Eifer sucht*, was uns Leiden schafft.“

Was sich für die genannten zusammengesetzten Beispiele als Tendenz anbahnt, hat Richard Wagner im Textbuch seines *Parsifal* für das einfache Nomen deutlich vollzogen. Als der schmerzgeplagte, zum lindernden Bad getragene Gralkönig Amfortas im ersten Aufzug nach Ritter Gawan ruft, rechtfertigt der Zweite Ritter dessen Abwesenheit mit der Auskunft: „Herr! Gawan weilte nicht; da seines Heilkrauts Kraft, wie schwer er's auch errungen, doch deine Hoffnung trog, hat er auf neue *Sucht* sich fortgeschwungen“ (I/2). Der Zusammenhang der Stelle schließt selbst in Relikten eine Bedeutung „Krankheit, Abhängigkeit“ gänzlich aus. *Sucht* steht hier für „suchendes Unternehmen, Streben nach etwas“ und ist synonym mit dem Substantiv *Suche*.

Aber noch in einer weiteren Partie lässt sich dieser paretymologische Bedeutungswandel für *Sucht* erweisen: Als Parsifal in der Begegnung mit Kundry als Verführerin seiner Aufgabe inne wird und sich gegen die erotische Versuchung wehrt. In Erinnerung an sein Erlebnis in der Gralsburg ahnt er nunmehr den Ursprung des Heils und der Erlösung. Im zweiten Aufzug lautet die Passage: „Oh, Elend, aller Rettung Flucht! Oh, Weltenwahns Umnachten: in höchsten Heiles heißer *Sucht* nach der Verdammnis Quell zu schmachten!“ (II/4). Auch für diesen Beleg verbietet der Kontext bei genauer philologischer Analyse jegliche pathologische Nuance. Der Genitiv *höchsten Heiles* ist als objektiver Kasus von *Sucht* abhängig, und das zunächst verhänglich wirkende *nach* wird nicht von *Sucht* regiert, sondern bildet das präpositionale Element (mit folgendem Dativobjekt *der Verdammnis Quell*) der Infinitivphrase *zu schmachten*, die ihrerseits an den vorausgegangenen Ausruf (*Oh, Weltenwahns Umnachten*) syntaktisch anschließt. Die wahnhaftige Vorstellung besteht also darin, in der leidenschaftlichen Suche des höchsten Heils unbewusst und zwanghaft die Quelle der Verdammnis zu begehren.

Dagegen bleibt in einem Kompositum mit *Sucht* als zweitem Bestandteil die alte Wortbedeutung erhalten. In der großen Klage des Amfortas gegen Ende des ersten Aufzugs gegenwärtig sich der Leidende die Wirkung der Zeremonie auf sein Befinden: „des eignen sündigen Blutes Gewell in wahnsinniger Flucht muß mir zurück dann fließen, in die Welt der *Sündensucht* mit wilder Scheu sich ergießen“ (I/5). An dieser Stelle wird der Kontrast zum davor genannten „des heiligsten Blutes Quell“ nur dann wirksam, wenn *die Welt der Sünden-*

sucht nicht ein Streben nach Sünden, sondern ein durch Sündhaftigkeit verursachtes Leiden bezeichnet. Dass Richard Wagner die sprachgeschichtlich zu *Sucht* gehörigen Wörter *siech* usw. in der alten Bedeutung verwendet, wird durch zwei Belege am Beginn des *Parsifal*-Textes klar. Als das Gefolge des Amfortas den Kranken zum morgendlichen Heilbad trägt, lautet eine Regieanweisung: „Die Knappen halten an und stellen das *Siechbett* nieder“ (I/2). Und kurz davor ist der getreue Gurnemanz in die Klage ausgebrochen: „O weh! Wie trag ich's im Gemüte, in seiner Mannheit stolzer Blüte des siegreichsten Geschlechtes Herrn als seines *Siechtums* Knecht zu sehn!“ (I/2).

3. „Hehr und heil, kühn und feig!“ Wortverbindungen und ihre Funktion

Zweigliedrige Fügungen mit dem Bindewort *und* spielen auch in unserem sprachlichen Alltag eine wichtige Rolle. Wenn ein Wort allein zur Bereicherung einer Eigenschaft, eines Sachverhalts oder Gegenstands nicht ausreicht, kann die Präzisierung bzw. Ergänzung durch eine Zusammensetzung, ein beigefügtes Adjektiv oder einen Relativsatz geleistet werden. Dazu kommt noch die Variante einer Wortverbindung mit der Konjunktion *und*. Sie wirkt lapidar, gedrungen und kann beliebig oft verwendet werden. Auch ihre Funktion ist vielfältig: sie kann eine Qualität hervorheben (*Sonne und Wärme*), ein Ensemble bilden (*Sonne und Mond*), aber auch Gegensätze ausdrücken (*Sonne und Regen*).

Im Deutschen haben sich in Redewendungen zahlreiche solcher Fügungen erhalten, in denen lautliche Merkmale den inhaltlichen Zusammenhang unterstreichen. Das Klangmuster verdankt sich entweder dem gleichen Anlaut oder einer Reimwirkung am Wortende. In beiden Fällen korrespondiert die „sinnliche“ Komponente mit der besonderen inhaltlichen Nähe, ob sich diese als Identität, Erweiterung oder Antithese darstellt. Ich nenne als Beispiele für „Anfangsreim“ nur *Kind und Kegel*, *Haus und Hof*, *dick und dünn*, *Wind und Wetter*, *Tür und Tor*, *Land und Leute* oder *Schutz und Schirm*. Meist sind diese Wortpaare in einen archaischen, oft sprichwörtlichen Kontext eingebettet, was für ihren „fossilen“ Charakter spricht. Der Eindruck bestätigt sich in den Varianten mit Endreim wie etwa *Dach und Fach*, *Knall und Fall*, (*außer*) *Rand und Band*, (*in*) *Saus und Braus* oder *Gut und Blut*.

Die Diktion der *Tristan*-Dichtung Wagners bietet dieses Stilmittel (mit oder ohne Reimkomponente) in überaus großer Zahl und beträchtlicher Varianzbreite. Beispiele sind dank ihrer formalen Vorzüge und funktionalen Vielfalt über den ganzen Text verteilt, verdichten sich aber in den emotional aufgeladenen Partien (Monologen, Auseinandersetzungen, Appellen), in denen sie der Klage, dem Vorwurf, der Irritation und Verstörung beredten Ausdruck verleihen. Auf engstem Raum werden so Wesenszüge und Tatbestände verschränkt und bisweilen auf ihren paradoxen Gehalt hin pointiert.

Als Brangäne zu Beginn des ersten Aufzugs („im äußersten Schreck um Isolde sich bemühend“) das verstörte Wesen ihrer Herrin schildert, gebraucht sie die Wortpaare „kalt und stumm“, „bleich und schweigend“, „starr und elend“. Als Isolde sodann „mit verzweiflungsvoller Wutgebärde“ ihre Sicht der Vorgeschichte darstellt, bedient auch sie sich des zweigliedrigen Schemas: „klein und arm“ ist der Kahn, der den verwundeten Tristan nach Irland bringt, „mit Heilsalben und Balsamsaft“ pflegte sie seine Wunden. „Dank und Treue“ hat er ihr dafür geschworen, um sie in Wahrheit seinem Oheim Marke als Braut zu empfehlen – „heil und hehr, laut und hell“, da er doch bereits „mit Steg^c und Wegen wohlbekannt“ (I/3) war.

Im folgenden Wortwechsel mit Tristan kleidet die „mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunkene“ Protagonistin ihre Vorwürfe erneut in den vertrauten Typus von Wort-

paaren: als *Tristan* stand er „herrlich, hehr und heil“ vor dem Volk. Was sie einst „mit Hand und Mund“ gelobte, hat sie nicht an dem kranken *Tantris* mit verstelltem Namen vollzogen, der „siech und matt“ in ihrer Macht war. Doch jetzt will sie mit *Markes* „bestem Knecht“, der „Kron und Land“ ihm gewann, persönliche Sühne trinken, was für sie bedeutet: gemeinsam sterben. Noch einmal versetzt sie sich „mit leisem Hohn“ in die Rolle *Tristans* und lässt ihn („Mein Herr und Ohm“), von ihrer „Schand und Schmach“ als der Mitgift für den neuen Ehebund sprechen (I/5).

Auch die nächtliche Begegnung des Liebespaares im zweiten Aufzug mit ihren exaltierten Gefühlsausbrüchen bietet reichlich Gelegenheit für das zweigliedrige Stilmittel – in den Momenten der Rückschau wie im Ausleben der Ekstase. Und wieder halten sich Antithese und Parallelismus, Widerspruch und Verdopplung oder wenigstens Verdeutlichung dabei die Waage: „Weit‘ und Nähe“, „hell und kraus“, „Wiss‘ und Wahn“ stehen schroff und unvermittelt neben „Haß und Klage“, „Haupt und Scheitel“, „weit und offen“ oder „Glanz und Licht“, „Ehren und Ruhm“, „Macht und Gewinn“, wobei diese in einer Umkehr der üblichen Werte der trügerischen Scheinwelt des Tages zufallen und somit negativ besetzt sind. Im „mein und dein“ der ersten Begrüßung wiederum verschwimmen die individuellen Grenzen der beiden Figuren, der Weg der Konjunktion *und* zu einem ‚Bindewort‘ im weiteren Sinn bahnt sich an (II/2).

Wenn dann König *Marke* in seinem großen Klagemonolog am offenkundigen und doch so unglaublichen Verrat *Tristans* verzweifelt und um eine Sinndeutung ringt, stehen die zweigliedrigen Fügungen für die Schwere der Enttäuschung, für den Widerspruch zwischen Sein und Schein – oder wenigstens Anschein. „Ehr und echte Art“, „Ehr und Ruhm, Größ‘ und Macht“, „Ruhm und Reich“, „Erb‘ und Eigen“, „Hof und Land“ stehen auf der Habenseite dieser charismatischen Beziehung. Mit „Bitt‘ und Drängen“ hatte *Tristan* gegen die „List und Güte“ des Oheims die Brautfahrt durchgesetzt. Jetzt aber sind „Sinn und Hirn“ des Hintergangenen verstört, denn er ist im innersten Bereich seines Gefühlslebens („zart und offen“) verletzt. Im folgenden Abschied der Liebenden aber, ehe *Tristan* im Zweikampf mit *Melot* den Tod sucht, stiften das dreimalige „treu und hold“ sowie „Haus und Heim“ eine Gemeinschaft, die über ein Trivialverständnis der Wörter auf eine Vereinigung vorausweist, die nicht mehr von dieser Welt ist (II/3).

Soeben haben wir erwähnt, dass *und* schon am Beginn der Liebesbegegnung die trivialen Bahnen der Grammatik zu verlassen scheint. Im Zentrum des Duettes, als der Sinnbezirk der *Liebe* bereits an die Dimension des *Todes* rührt, spricht der sprachbewusste Dichter aus dem Mund *Isoldes* erstmals den Doppelsinn eines „Bindewortes“ an: Die biedere Konjunktion gewinnt eine existenzielle Lesart. „Doch unsre Liebe, heißt sie nicht *Tristan und – Isolde*? Dies süße Wörtlein: *und*, was es bindet, der Liebe Bund, wenn *Tristan* stürb, zerstört es nicht der Tod?“ *Tristan* greift den Gedanken auf, relativiert ihn aber sogleich: Der Tod mag *Tristans* Leben auslöschen, kann aber seiner Liebe nichts anhaben. Doch *Isolde* setzt nach und bringt ihr eigenes Dasein ins Spiel: „Doch dieses Wörtlein: *und*, wär es zerstört, wie anders als mit *Isoldes* eig‘nem Leben wär *Tristan* der Tod gegeben?“ Der Gedanke einer gleichsam transzendentalen Liebe, die sich allen realen Anfechtungen widersetzt, wird im Schlussteil des Liebesduettes entfaltet und bleibt – sprachlich wie musikalisch – bis zum erlösenden Ende der Handlung gegenwärtig (II/2).

4. „*Nie-wieder-Erwachens wahnlos hold bewußter Wunsch*“: Sinnstiftung durch Neuwörter
 Wer Zeitungen liest und sich den visuellen wie akustischen Medien überlässt, kennt den Typus der Wortbildung nur zu gut. Augenblickskomposita oder Bindestrichwörter nennt man jene meist ephemeren Ausdrücke, die ein momentanes Ereignis, einen aktuellen Befund kurzfristig bezeichnen, da der Wortschatz keinen genormten, gültigen Terminus bereithält. So prägte man für einen unverhofften Schädling der Schafställe den Neologismus *Problembar*. Ein *Baummörder* wiederum hatte keine Dezimierung des Waldbestandes im Sinn, sondern tötete seine menschlichen Opfer bevorzugt im Schatten belaubter Wipfel. Doch nicht bloß im Jargon von Boulevard und Kolportage sind solche Gebilde im Gebrauch. Viele Fachwörter der Wissenschaft oder Bezeichnungen technischer Neuheiten waren einmal Neologismen, die freilich keine Eintagsfliegen geblieben sind, sondern sich wegen des anhaltenden Bedarfs im Vokabular dauerhaft niedergelassen haben.

Ein Blick auf Wagners Libretti erweist auch im sprachlichen Befund die Sonderstellung von *Tristan und Isolde*. War der Dichterkomponist in den romantischen Opern weitgehend mit der poetischen Diktion seiner Epoche ausgekommen, hatte der belesene Autor für den *Ring*-Text archaisches Wortgut neu entdeckt und wiederbelebt, kam ihm für die *Meistersinger* sein Studium der Nürnberger Dichterschulen zugute, so war er für die Diskurswelt des *Tristan*-Stoffes in seiner besonderen Sicht auf sich allein gestellt. Wohl hatte Wagner das mittelalterliche Epos des Gottfried von Straßburg gelesen, doch taugte es ihm allenfalls als Materialsammlung. Sein ästhetisches Urteil über das Werk ist bezeugt: Er hielt es im Grunde für banal, abgeschmackt, der Größe des Sujets und seiner sublimen Thematik keineswegs angemessen.

Die Anzahl der neologistischen Bindestrich-Komposita, mit denen Wagner seiner Sicht der Personen, besonders der Protagonisten, und ihrer subjektiven Befindlichkeit gerecht werden wollte, schwankt nicht unbeträchtlich. Textbuch, Partitur und Klavierauszug bieten bisweilen unterschiedliche Lesarten – und der Dichter hat wohl selbst mitunter zwischen konventioneller Notierung und der Zumutbarkeit ungewohnter Wortbildungen geschwankt. Doch einige Beispiele erscheinen gesichert – und gerade an ihnen wird der Vorzug des Neuartigen und Ungewohnten, seine Leistung für die ästhetische Rezeption deutlich. Im 20. Jahrhundert hatte der russische Formalismus mit seinem Prinzip „Kunst als Verfahren“ durch den bewussten Verstoß gegen tradierte Lautungen, Schreibungen und syntaktische Regeln den Rezipienten herausgefordert. Wer Neuartiges und Befremdliches hört oder liest, kommt nicht mit der eingespielten Routine durch. Er muss sich voll und ganz auf den Text und seine Botschaft einlassen, bei der Verletzung der Normen zwischen Fehler und Absicht unterscheiden lernen, um so im Wege des Widerstandes ein adäquateres Verständnis zu erreichen. Der moderneren Anzeigenwerbung ist diese verbale Strategie nicht fremd, wenn sie etwa Wörter durch Einkreuzung anderer Ausdrücke verfremdet und so dem empfohlenen Produkt die erhöhte Aufmerksamkeit des Adressaten sichert (*Braubart, Viertelstunde, Wollbehagen*).

Dass sich die gut bezeugten Beispiele dieses Wortbildungsverfahrens an dramaturgisch markanten Stellen finden, also in Passagen des Liebesduetts oder in Monologen der Protagonisten, leuchtet unmittelbar ein. Gerade im Bezirk der Ekstase reicht das genormte Vokabular nicht mehr aus bzw. lässt sich der emotionale Mehrwert nicht konventionell ausdrücken. Die Gestalten der zweiten Reihe hingegen, die beiden Dienenden (Kurwenal, Brangäne), ja selbst der feinfühlige König Marke werden auch sprachlich charakterisiert, indem sie die gewohnten Geleise nicht verlassen, aber auch als „Empfänger“ auf das Repertoire des Unmissverständlichen und Bekannten reduziert bleiben.

Wenn sich das Liebespaar am Ende des ersten Aufzugs erstmals umfassen hält, fallen die Worte „Welten-entronnen du mir gewonnen!“ Das neue Kompositum beschreibt einen Zustand, der den Protagonisten eben erst bewusst wird. Sie haben durch den Liebestrank – oder die sichere Erwartung des Todes – die Fesseln der Normenwelt und ihrer Konventionen abgestreift, das Gefühl der unverhofften Zweisamkeit aber noch nicht begrifflich erhärtet.

Gleich drei unfeste Neologismen begegnen zu Beginn des emphatischen Duettjubsels im zweiten Aufzug (II/2): „Freude-Jauchzen! Lust-Entzücken!“ steigert die angestauten positiven Gefühle zu einer Entäußerung, die eine jeweils mögliche Wortverbindung mit *und* übertrifft. Im Zentrum des Zwiegesangs aber steht jenes „wonn-erblindet“, das zwei Bedeutungsrichtungen zulässt: Der Blick der Liebenden bricht sich „blind vor Wonne“ oder aber er öffnet sich der Wonne, denn es „erbleicht die Welt mit ihrem Blenden“.

Das „Nie-wieder-Erwachen“ vor dem warnenden Lied Brangänes meint zwar noch die Zweisamkeit der Liebesnacht, verweist aber zugleich schon auf eine Gemeinschaft, die über das reale Leben hinausgeht: Damit erst entsteht eine Grenzerfahrung, ein „wahnlos hold bewusster Wunsch“. Diese Lesart wiederum leitet zum ekstatischen Ende des Duetts über, ehe „der öde Tag“ in Gestalt der Jagdgesellschaft hereinbricht. Soeben hatten die Liebenden gleichsam ihre Existenzen getauscht, ihre Individualität aufgegeben („Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!“ – „Du Tristan, Isolde ich, nicht mehr Tristan!“). Die Klimax ihrer Empfindung („heiß erglühter Brust höchste Liebeslust“) aber erleben sie als „endlos ewig ein-bewusst“. Diese dreigliedrige Fügung, durch den gleichen Anlaut bestätigt, mündet in ein Neuwort, das wieder mehrere Facetten aufweist. Das Element *ein-* lässt ebenso an Vereinigung denken wie an Einzigartiges, Vereinzeln und Innerlichkeit.

Die großen Ausbrüche des siechen Tristan im dritten Aufzug geben erneut Anlass zum sprachlichen Experiment. Seine ausgesetzte Situation und sein exaltierter Zustand, zuletzt die Euphorie am Rande des Todes kommen mit dem tradierten Wortbestand nicht zu Rande. Das „Todes-Wonne-Grauen“ (III/1), aus dem es ihn wieder nach Isoldes Gegenwart verlangt, verdichtet scheinbar unvereinbare Gegensätze zu einer seelischen Verfassung. *Wonne* und *Grauen* sind im Trivialverständnis extreme Kontraste, fast Widersprüche. In Tristans todessüchtigem Befinden aber wird die Antithese aufgehoben und es verschmelzen die Gegenpole zu einer neuen Einheit. Und wenn der Lebensmüde endlich den „furchtbaren Trank“ als Quelle seiner Leiden verflucht, erkennt er sich selbst als dessen Urheber: „Aus Vaters-Not und Mutter-Weh, aus Liebestränen eh und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab’ ich des Trankes Gifte gefunden.“ (III/1) Die Bindestriche der ersten beiden Ingredienzien zielen erneut auf das Individuell-Schicksalhafte, auf das Einmalige und nicht Übertragbare ab: Tristans Vater stirbt noch vor der Geburt des Sohnes, die wiederum die Mutter nicht überlebt. *Wehe* entfaltet dabei einen besonderen Doppelsinn.

Und auch im Abgesang Isoldes ist ein Kompositum grafisch besonders hervorgehoben. Der tote Tristan leuchtet in ihrer Vision immer lichter und sie sieht, „wie er minnig immer mächt’ger, Stern-umstrahlet hoch sich hebt“ (III/3). Wieder deutet das kühne Neuwort auf einen unerhörten Sachverhalt hin: Der Geliebte entschwebt aus der irdischen Beschränkung, er wird von Sternen umstrahlt und dabei gleichsam – wie im griechischen Mythos – selbst zum Gestirn erhoben.

5. Poetische Verfahren

Die verbale Handschrift eines Autors weist Konstanten und Varianten auf. Bestimmte Merkmale von Stil und Diktion sind meist über das ganze Werk verteilt: Man mag sie in

wechselnder Metaphorik als Punzen, Kennmarken oder Wasserzeichen der Dichtersprache benennen. Andere Wesenszüge folgen dem Prinzip des Wandels, sie sind nach Tannhäusers Worten „dem Wechsel untertan“. Sie treten in den Vordergrund, verdichten sich und ziehen sich wieder zurück. Lebensalter, literarische Mode, Sujet und Milieu des jeweiligen Werkes sind dabei wichtige Momente und Faktoren. Ist es demnach berechtigt, von einem besonderen Sprachstil der *Tristan*-Dichtung zu sprechen? Wenigstens ein paar Beispiele mögen als Ausblick das bisher Gesagte ergänzen und abrunden.³⁵

Typisch für die *Ring*-Poetik ist die Verwendung des Stabreims der mittelalterlichen deutschen Poesie, der durch den üblichen Anfangsakzent des Wortschatzes zur akustischen Wirkung kommt. Wagner hat mit diesem Pfund eigenwillig gewuchert, aber doch das tradierte Prinzip gewahrt. Gleicher Anlaut mehrerer Wörter innerhalb eines Satzes kann ebenso die Harmonie hervorheben wie den Gegensatz betonen. Siegmunds Liebeslied im ersten Aufzug der *Walküre* ist dafür ein treffliches Beispiel. Im einleitenden „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ beginnen zwei Kontrastwörter auf den gleichen Konsonanten. Das lautlich dazu passende Verbum vermittelt mit seiner Bedeutung („nachgeben, überwechseln“) zwischen den Extremen.

In der Sprache der *Tristan*-Dichtung tritt der Stabreim deutlich zurück und macht dem Endreim Platz. Ist Wagner der konsequenten Anwendung der Alliteration überdrüssig geworden oder spielt das andere keltische Ambiente dabei eine Rolle? Aber bei genauem Hinsehen ist es ein gleitender Übergang, kein abrupter Bruch. Und auch das Mischungsverhältnis erscheint nicht willkürlich, sondern folgt erkennbaren Leitlinien. In rituellen, formelhaften, magischen Passagen behauptet sich das archaische Klangmittel: so etwa, wenn Isolde im ersten Aufzug den Sturm beschwört („Hört meinen Willen, zagende Winde! Heran im Kampf und Wettergetös!“ I/1) oder im zweiten Aufzug die warnende Fackel auslöscht („Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, – lachend sie zu löschen zag ich nicht!“ II/2). Und auch Tristans Spruch zum Sühnetrank folgt diesem bewährten Schema („Tristans Ehre – höchste Treu! Tristans Elend – kühnster Trotz! Trug des Herzens! Traum der Ahnung! Ew'ger Trauer einz'ger Trost: Vergessens güt'ger Trank, – dich trink ich sonder Wank!“ I/5).

In anderen Partien dominiert dagegen der „modernere“ Endreim. Das gilt für liedartige Einsprengsel (so den Spottgesang Kurwenals auf Isolde, den Wachgesang Bränganes), besonders aber für jene hoch emotionalen Stellen, in denen sich die Protagonisten entäußern und ihre innersten Gefühle preisgeben. Man denke nur an den Schluss des Liebesduetts („Ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen“ II/2), an Tristans Fieberwahn („Jagendes Blut, jauchzender Mut! Lust ohne Maßen, freudiges Rasen!“ III/2). Der fast atemlose Typus der Kurzzeile kehrt in Isoldes Liebestod wieder: „Wonne klagend, Alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend ... ertrinken, versinken –, unbewußt – höchste Lust!“ (III/3).

Zum Muster der Grenzüberschreitung zählt auch die Synästhesie, also das Hören von Farben und das Sehen von Klängen. Die Sprachgeschichte erweist das hohe Alter des Phänomens, das bei manchen Menschen bis zu einer festen Verbindung von optischem und akustischem Sinneseindruck entwickelt ist: Das deutsche Adjektiv *hell* gehört zu *hallen*, ist also ursprünglich auditiv ausgerichtet, konnte aber bereits früh für visuelle Daten verwendet werden.

Auf dem Höhepunkt von Tristans Ekstase im dritten Aufzug, als sich Phantasie, Wunsch

35 Zur Analyse und Deutung der Passagen aus *Siegfried* vgl. Oswald Panagl, „Lustig im Leid sing' ich von Liebe'. Siegfried – beim Wort genommen“, In: *Programmheft Richard Wagner: Siegfried*, Oper Köln 2002, S. 10–23.

und Realität vermischen, reagiert er auf Isoldes Ruf („Tristan! Geliebter!“) „in der furchtbarsten Aufregung“ mit „Wie, hör ich das Licht?“ (III/2). Die Ambivalenz der Bedeutung gibt der Stelle besonderes Gewicht: Gilt das Licht, ob der Fackel oder des Tages, in der Diskurswelt des Stückes sonst als feindliches Prinzip, so stellt sich an der Schwelle zum Tod die alte Ordnung gleichsam wieder her. Isolde wird zur Lichtgestalt.

Mehrdeutigkeit, die der Interpretation offensteht, zählt auch sonst zu den Merkmalen der poetischen Diktion im *Tristan*-Drama. Ich nenne stellvertretend eine Passage, die auf den ersten Blick marginal wirkt. Es ist das Lied des jungen Seemanns, der („aus der Höhe, wie vom Mast her, vernehmbar“) zugleich an die nahe Heimat und das verlassene Mädchen in Irland denkt: „*Wehe, wehe, du Wind! Weh, ach wehe, mein Kind!*“ (I/1) Hinter der gleichen Lautung verbergen sich verschiedene Wörter und gegensätzliche Stimmungen. Die Aufforderung an den Wind entfernt den Matrosen zugleich von seiner irischen Freundin: In die Freude über die Heimkehr mischt sich Klage über den Liebesverlust. Dass dieser Gesang am Anfang der Handlung steht (und von Isolde als blanker Hohn missverstanden wird), verleiht dem Doppelsinn sogar eine programmatische Bedeutung.

Vieles ließe sich noch über die zentrale Rolle der Antithesen im Stück aussagen: Reden und Schweigen, Tag und Nacht, Traum und Realität, Liebe und Tod – ein Gegensatz, der im Liebestod aufgehoben ist. Doch mit diesem Thema treten wir in Bereiche ein, die über die Zuständigkeit der Sprache weit hinausgehen. Und muss ein solches Unternehmen, das vielleicht imstande ist, den Wortwitz, die konversationellen Tugenden und die komödiantischen Züge der *Meistersinger von Nürnberg* hervorzukehren, sie gleichsam auf dem blanken verbalen Servierteller zu präsentieren, nicht vor dem *Ring der Nibelungen* kläglich scheitern, zu dessen Sprache einem spontan vor allem der Stabreim, ein antiquierter, semantisch dunkler Wortschatz, dazu eine bis in die Wortstellung gekünstelte Syntax einfällt? Doch spätestens an dieser Stelle ist der Einwurf eines Hans Sachs in den *Meistersingern* am Platz: „Halt, Meister! Nicht so geeilt! Nicht jeder eure Meinung teilt.“ Denn gegen jeden der eben genannten Kritikpunkte lässt sich unschwer ein Argument aufbringen und triftig begründen. So dient der Stabreim nicht bloß als archaisierender Rückgriff auf altgermanischen Dichterbrauch und verleiht daher dem Sprachduktus mehr als nur wohlfeile Patina: Der gleichklingende Anlaut unterstreicht vielmehr eine Übereinstimmung in der Bedeutung („Schutz und Schirm“, „Grieseln und Grausen“, „Erb´ und Eigen“, „froh und freudig“), er bindet das Attribut semantisch eng an sein Bezugswort („im wilden Wald“, „lachende Liebe“, „Walten des Wissens“), er kann aber auch die Diskrepanz, ja den Widerspruch zwischen Form und Inhalt drastisch hervorkehren („lustig im Leid“, „hartes Herz“, „schweigen und schwatzen“). Das bisweilen hermetische, von unserem sprachlichen Alltag recht deutlich abgehobene Vokabular wiederum birgt eine Vielfalt von Nuancen und Schattierungen, die der jeweilige Kontext freilegt und steuert. Nehmen wir nur das Wort *Neid*, das den Text der *Ring*-Dichtung wie ein verbales Leitmotiv durchwirkt und prägt: Es lässt sich nicht auf die ethisch eindimensionale moderne Lesart festlegen, sondern kann wie sein mittelhochdeutscher Vorläufer *nît* vielerlei bezeichnen: „feindselige Gesinnung, Kampfgrimm, Groll, Eifersucht, Missgunst, Argwohn, Eifer, Heftigkeit“. „Neides-Zoll zahlt Nothung“ (II/3) – damit rechtfertigt Siegfried die Tötung Mimes im zweiten Aufzug von *Siegfried*. „Heut nicht wecke mir Neid“ hält der Wanderer später Siegfried entgegen (III/2), der sich dem Felsen Brünnhildes naht. Die Fülle der Konnotationen spiegelt sich auch in den Ableitungen und Zusammensetzungen mit diesem Schlüsselwort: das „neidliche Schwert“, „der neidliche Hort“, ein „neidischer Kerl“, aber auch „Neidhöhle“ und „Neidtat“.

Die Satzfügungen im *Ring* sind gleichfalls nicht ästhetisch autonom, sondern funktional

zu betrachten, indem sie entweder der Stimmung, dem Kolorit einer Szene zuarbeiten oder einen komplexen, in sich rätselhaften Sachverhalt abbilden. Wenn Mime der dritten Frage des Wanderers („Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?“) im Rätselspiel des ersten Aufzugs nicht gewachsen ist, drücken sich Angst und Verwirrung seiner Sinne in einer fragmentarischen Syntax, die Fragen mit Ausrufen vermischt, adäquat aus: „Die Stücken! Das Schwert! O weh! Mir schwindelt! – Was fang ich an? Was fällt mir ein? Verfluchter Stahl, daß ich dich gestohlen!“ (I/2). Und wenn der Zwerg nach des Wanderers Abgang rat- und hilflos in seiner Höhle zurückbleibt, entspricht das schiere Registrieren von optischen und akustischen Sinnesdaten, bloß durch ein reihendes „und“ verbunden und mit lautmalenden, teilweise reimenden Verben durchsetzt, dem Geisteszustand der Figur, die nur noch wahrnimmt, ohne die Eindrücke deuten zu können: „Verfluchtes Licht! Was flammt dort die Luft? Was flackert und lackert, was flimmert und schwirrt, was schwebt dort und webt und wabert umher? Da glimmert's und glitzt's in der Sonne Glut: was säuselt und summt und saust nun gar? Es brummt und braust und prasselt hierher!“ (I/3)

Und dann gibt es Passagen, in denen Anomalien des Wortlauts und seltsame Konstruktionsmuster ein ungewöhnliches, gar noch ungeordnetes Gefühlsleben reflektieren: So wenn die sich ihrer emotionalen Lage bewusst werdende, zwischen Stolz und Hingabe schwankende Brünnhilde im dritten Aufzug dem erstaunten Siegfried sagt: „Du selbst bin ich, wenn du mich Selige liebst. Was du nicht weißt, weiß ich für dich: doch wissend bin ich nur – weil ich dich liebe.“ (III/3)

Gleichwohl: Es verbleiben irritierende Unterschiede im sprachlichen Profil und stilistischen Niveau, deren Gefälle erklärt werden will. Ein lapidarer Satz von überzeugender Straffheit wie „Selige Öde auf wonniger Höh!“ (das ursprüngliche stabende Adjektiv „sonnig“ hat Wagner in der Vertonung dem gehaltvolleren Reimwort geopfert!), mit dem Siegfried auf der Höhe von Brünnhildes Felsen anlangt (III/3), muss sich gegen verbale Entgleisungen im Munde der gleichen Person behaupten: „Deinen Sudel sauf allein!“ (I/1) entgegnet der raubeinige Jüngling seinem Ziehvater Mime, als der ihm Speise anbietet. Und auch der Wortwechsel des Helden mit Fafner im zweiten Aufzug nimmt sich, gelinde gesprochen, irritierend aus: „Eine zierliche Fresse zeigst du mir da: lachende Zähne im Leckermaul!“ – und dann gar noch: „Hoho, du grausam grimmiger Kerl, von dir verdaut sein dünkt mich übel“ (II/2). Dass wir solche Sätze allenfalls dann akzeptieren können, wenn ein ungehobelter Charakter auf der freien Wildbahn dargestellt wird, wenn also sogenannte ‚Ethopöie‘ im Spiel ist, bedarf kaum vieler Worte. Ausklingen soll dieser Abschnitt mit zwei Zitaten aus dem *Siegfried*-Text, die gerade Wagners Prägnanz, seine Fähigkeit zu aphoristischer Kürze und Beschränkung auf das Minimalgerüst der grammatikalischen Struktur erweisen. So wenn der Wanderer im zweiten Aufzug von *Siegfried* den lauenden Alberich mit den Worten verlässt „Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern“, ihn so auf die Begegnung mit seinesgleichen einstimmt („Versuch's mit Mime dem Bruder: der Art ja versiehst du dich besser“) und dann vorausdeutend resümiert: „Was anders ist, das lerne nun auch!“ (II/1) Als der die Welt durchschweifende Göttervater zuvor den wurmgestaltigen Fafner aufgeweckt, und Alberich ihn vor dem nahen Tod von Siegfrieds Hand gewarnt hatte, antwortete der in seinem Schlummer gestörte Riese nur bündig: „Ich lieg' und besitz': lasst mich schlafen“ (II/1). Die politologische Wagner-Deutung hat diese knappe Botschaft zum Wiegenlied des Kapitalismus erklärt.

Diesen archaischen Wendungen und Verwendungen steht gerade im *Siegfried*-Libretto eine Fülle von Neuschöpfungen, teilweise in Gestalt der unfesten Augenblickskomposita

(mit Bindestrich verbunden) gegenüber: Ich erwähne beispielhaft *Zwergenfrohn*, *Herrscherreif*, *Fratzenschmied*, *Nabelnest*, *Zwergen-Zweck*, *Trug-Getränk*, *Trug-Gerede*, *Urmütter-Weisheit*, *Weltentat*, *Wogengewölk*. Gleichsam an der Schnittstelle von sprachlicher Patina und Hang zur Neuerung bewegt sich der Dichterkomponist, wenn er in einer Passage Mimes im ersten Aufzug („Wie führ' ich den *Huie* zu Fafners Nest?“) die alteingesessene Interjektion *hui* zum Ausdruck der Plötzlichkeit und Eile (im *Hui*, du bist immer zu *hui*: Goethe) zu einem Täternamen (der *Huie*) ausbaut. An solchen Ausdrücken für den Vollbringer einer Handlung (sogenannten *Nomina agentis*), vor allem auf die produktive Ableitungssilbe *-er*, ist gerade der *Siegfried*-Text überreich. Dass wir besonders aus dem Munde der Titelgestalt etliche neologistische Bildungen vernehmen, mag mit der Charakterzeichnung eines jungen, wortbildnerisch noch kreativen Menschen zusammenhängen: Ich erwähne an solchen Neuwörtern, die eine begleitende Tätigkeit verdichten, nur *Frager*, *Verbieter*, *Zwicker* und sein Reimwort *Knicker*. Der Handlungsbezug wird deutlich, wenn Siegfried den drachengestaltigen Fafner mit den Worten angreift: „Sieh dich vor, *Brüller*: der *Prahler* naht!“ (II/2). Die gelegentlich doppelte Motivation dieser Bildungen aber erhellt aus der Form *Nicker* („Beim Genick möchte' ich den *Nicker* packen“ I/1), das sich sowohl zum Verbum *nicken* stellt („seh ich dich ..., knicken und *nicken*, mit den Augen *zwicken*“ I/1), als auch an die alte Bezeichnung eines männlichen Wassergeistes (*nickses*, *nicker*; vgl. *Nöck* und weiblich *Nixe*) anklingt.

Ein weiteres unter den anfangs angesprochenen Gegensatzpaaren besteht zwischen genuin etymologischen Wortverbindungen und ihren volksetymologischen, also bloß auf Lautassoziationen beruhenden Imitaten. Gemeinsam ist den beiden Mustern eine Vorliebe Wagners für den verbalen Zusammenhang, dem er eine sinnstiftende Funktion zuspricht. An Beispielen echter etymologischer Figuren erwähne ich: „mit einem *Griff zergreif* ich den Quark“, „*Braten briet* ich mir selbst“, „mit lichem *Wissen* lehrt ich dich *Witz*“, *frierend* zähmt ich den *Frost*“, „Siegfried zu *füllen*, dem Fafner *fiel*“, „jetzt *haftest* du wieder im *Heft*“, „weil guter *Rat* es mir *riet*“. Dass solche Fügungen über die naheliegenden Muster hinausgehen und auch sprachgeschichtliche Gemeinsamkeiten freilegen, zeigen Fälle wie „*stracks streckst* du die Glieder“ (II/3) oder „in *brünstigem* Durst doch *brennen* die Lippen“ (III/3).

Daneben fehlt es nicht an Stellen, die sich oberflächlich kaum von den genannten Wendungen unterscheiden, bei denen der Autor aber offensichtlich der Sirene Gleichklang erliegt. Ob ihm das gleichsam unbemerkt widerfährt oder er eine bestehende Assonanz poetisch nützt, lässt sich bei einem so raschen wie raffinierten Sprachschöpfer jeweils nur am Einzelfall klären. An Stellen, die dieses sprachliche Verfahren Wagners demonstrieren, erwähne ich „den alten *albernen Alp*“ (I/1, das Adjektiv, aus *all* und *wahr* zusammengesetzt mit der Grundbedeutung „ganz vertraulich“ verbindet sich mit der Bezeichnung für ein mythisches Mischwesen!), „*Zersponnen* muß ich in *Späne* ihn sehn“ (I/3), „*Linde* Kühlung erkies' ich mir unter der *Linde*“ (II/3). Einen Grenzfall gleichsam zwischen Gold und Talmi bildet der Beleg „so *sperre* mein *Speer* dir den Weg!“ (III/2), mit dem Wotan seinem Enkel im dritten Aufzug entgegentritt: Hier ist eine alte Verwandtschaft zwischen den beiden anklingenden Wörtern möglich, aber nicht erwiesen. Ein subtiles Beispiel für Wagners etymologisierende Ambitionen bietet die klagende Aussage Mimes über seinen undankbaren Ziehsohn im Anfangsmonolog: „er ... *schmäht* doch, schmied' ich ihm nicht“ (I/1). Die auffällige Schreibung des Verbums mit *-h-* ist wohl keine orthografische Eigenwilligkeit der Epoche, sondern bringt das – eigentlich zu *schmal* gehörige – Zeitwort bewusst in Verbindung mit *schmähhlich* (zu *schmähen*) und *Schmach*, die übrigens beide im weiteren Kontext der Stelle begegnen.

Ein weiteres Gegensatzpaar, dessen Dialektik sich bei der Textgestaltung in Variation

aufföst, lässt sich als Ausdrucksverstärkung und Antithese beschreiben: Beide Grundmuster sind bereits kurz angesprochen worden, als es um die wechselnde Funktion des Stabreims ging. Bei der affirmativen Häufung werden bedeutungsverwandte Ausdrücke zu einer Intensivierung, im Extremfall zu einer Verdopplung des angestrebten Sinnes verbunden oder verschränkt: „Witz und List“, Rat und Ruh“, „froh und freudig“, aber auch „deines Auges Leuchten“, „deines Atems Wehen“, „deiner Stimme Singen“ sind typische Beispiele dieser harmonisierenden Synergie der Wörter.

In der Antithese dominiert der – scheinbare oder tatsächliche – semantische Widerspruch, das Unvereinbare: Doch der Reibungsverlust ergibt nicht selten eine „unerhörte“ Lesart, bezeichnet als sogenanntes Oxymoron (das heißt eigentlich das „scharfsinnig Dumme“) in gesuchter Stilisierung einen Zustand, einen Vorgang oder ein Phänomen, die sich der konventionellen Benennung verweigern. In der Diktion des *Siegfried*-Textes belegt schon „kindische Kraft“ in der Eingangsszene diesen Typus, in Siegfrieds Schmiedelied finden sich Gegensätze wie „das warme lecktest du kühl“ und „deine weiche Härte dem Hammer weicht“. In einer besonders schönen Verbindung von Gegensätzen, die diesem Abschnitt als Motto dienen könnte, stellt sich der Waldvogel im zweiten Aufzug dem Protagonisten dar: „Lustig im Leid, sing‘ ich von Liebe; wonnig aus Weh‘ web‘ ich mein Lied: nur Sehrende kennen den Sinn.“ (II/3) Eine uralte, auf die griechische Dichterin Sappho zurückreichende bildhafte Bezeichnung der Liebe als „ein bitter-süßes Wesen, gegen das kein Mittel hilft“ mischt sich hier mit dem prototypischen Verkünder der Botschaft: Wagner hatte das Vöglein ursprünglich als Nachtigall, die exemplarische Sängerin sehnsüchtiger Wehmut, konzipiert.

Auch Siegfrieds Worte „Selige Öde auf wonniger Höh!“ (III/3), in denen er seinen Eindruck der sonnenbeschiedenen Felsengegend verdichtet, haben wir bereits als ein Beispiel dieser rhetorischen Figur erwähnt. An anderen Stellen kann der Widerspruch als ein Verfahren der Dramaturgie genützt werden: So wenn Erda in ihrer Konfrontation mit Wotan-Wanderer zu Beginn des dritten Aufzugs ihrem Partner in einer Sequenz von rhetorischen Fragen resignativ vorhält: „Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die Tat entzündet, zürnt um die Tat? Der die Rechte wahr, wehret dem Recht? Der die Eide hütet, herrscht durch Meined?“

Harmonische Ausdrucksverstärkung und Antithese können auch zusammenwirken, wenn es gilt, dem außergewöhnlichen Empfinden, dem exzentrischen Zustand zweier Menschen einen unverbrauchten Wortlaut zu verleihen. Diese Intention realisiert sich beispielhaft am Ende des *Siegfried*-Dramas, wenn das Liebespaar seine Vereinigung, die Verquickung von leidenschaftlichem Glücksgewinn und gleichzeitigem Weltverlust, auf die sprachliche Formel bringt: „leuchtende Liebe, lachender Tod!“: Eine freudige Apokalypse ist das emotionale Pendant zu diesem verstiegenen Ausdruck.

Ein paar weitere Merkmale von Wagners Sprache im *Siegfried* seien wenigstens kurz erwähnt und sparsam illustriert. Da ist zunächst das Spiel mit Eigennamen, das der Autor in anderen Texten geradezu zelebriert (vgl. die Selbstbenennungen Siegmunds in der *Walküre* als *Friedmund*, *Frohwalt* und *Wehwalt*) oder zu seltsamen Blüten treibt (vgl. die falschen arabischen Namensdeutungen von *Parsifal* als „reiner Tor“). Im *Siegfried* wird immerhin die Titelgestalt als „siegendes Licht“ apostrophiert, und der Göttin Erda ruft Wotan zu: „Aus heimischer Tiefe tauche zur Höh!“ Brünnhilde besinnt sich der Etymologie ihres Namens, wenn sie bestürzt feststellt: „Er erbrach mir Brünne und Helm: Brünnhilde bin ich nicht mehr!“ (III/3) Ein billiges Wortspiel ist es endlich, wenn Siegfried im ersten Aufzug bei seiner Rückkehr aus dem Wald nach seinem Ziehvater ruft: „Hehe! Mime! Du Memme! Wo bist du? Wo birgst du dich?“ (I/3).

Im Niemandsland von produktiver Wortbildung und semantischer Intensivierung siedeln die zahlreichen zusammengesetzten Verben mit den Vorsilben *ver-* und *zer-*, die dem Grundwort verdeutlichende, mitunter auch aggressive, sogar destruktive Züge aufpfropfen. Dass gerade die Komposita auf *zer-* im Zusammenhang von Siegfrieds ungestümem Temperament vorkommen, bedarf keiner besonderen Begründung: „Es gibt ein Schwert, das er nicht *zerschwänge*“; „ich *zerschmiedet* ihn selbst mit seinem Geschmeid“; „Du *zerfeilst* die Teile, *zerreibst* die Raspel: wie willst du den Stahl *zerstampfen*?“; „kein Schlag soll nun dich mehr *zerschlagen*“; „mit *zerfocht* ner Waffe wich mir der Feige“. Die Zusammensetzungen mit *ver-* wiederum zielen vorwiegend auf Defekte und auf Nutzlosigkeit ab: „*Vernagelt* bin ich nun ganz!“, „Um verfluchtes Gold, von Göttern *vergabt*, traf ich Fasolt zu Tod“.

Resümee

Die in diesem Beitrag gesammelten, analysierten und zu Sachgruppen vereinigten Wortformen und Sprachmuster aus dem Bühnenwerk von Richard Wagner stellen nur eine bescheidene Auswahl mit deutlichen Lücken im Material und wohl auch nach den denkbaren Parametern der Gliederung dar. Dennoch darf der Verfasser auf Schlüssigkeit und Triftigkeit seines Verfahrens hoffen. Mit anderen Worten gesagt, ist er zuversichtlich, bei diesem selektiven Vorgang zwingende Kriterien angewendet und dabei keine exemplarischen Fälle übersehen zu haben.

Was in dieser Dokumentation bewusst ausgespart ist, sind allfällige Versuche eines ästhetischen Urteils, also eines wertenden Befundes über die Qualität von Richard Wagners Dichtersprache. Ziel der Ausführungen wollte und konnte es nur sein, in hermeneutischen Schritten die sprachhistorische Komponente und die funktionale Leistung der eingesetzten verbalen Mittel angemessen zu interpretieren. Das ausführliche Kapitel über den Theoretiker Wagner mag dabei Gelegenheit geben, das sprachliche Resultat seiner poetischen Texte am eigenen Anspruch zu überprüfen.

Bei meinen Recherchen bin ich immer wieder auf ein deutliches Defizit in der bisherigen, auch der ganz aktuellen Forschungsliteratur gestoßen. Kurz gesagt: Eine zeitgemäße, umfassende, zugleich anspruchsvolle Gesamtdarstellung der Dichtersprache Richard Wagners steht noch aus, bleibt somit ein Desiderat.³⁶ Vielleicht lässt sich aus dieser unbefriedigenden Situation der Forschungslandschaft eine Devise gewinnen, die den Auftrag Brünnhildes an Siegfried im Vorspiel der *Götterdämmerung* variiert: „Zu neuen Taten – aber auch Daten – teure Helden!“

36 Publikationen aus dem späten 19. Jahrhundert im Umfeld der *Bayreuther Blätter* eines Hans von Wolzogen sind bekanntlich durchgehend von einem apoletisch-hagiographischen Ansatz gekennzeichnet. Der lesenswerte Abschnitt *Die sprachliche Form der Dramen* im *Richard-Wagner-Handbuch* (Peter Branscombe in: *Richard-Wagner-Handbuch* hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 175–196) ist eher pauschal orientiert und biografisch ausgerichtet, liefert chronologische Information und beleuchtet vor allem die Unterschiede zwischen Textbuch und Partitur. Enttäuschend zu unserem Thema sind auch die beiden aktuellen, auf das Wagner-Jahr hin konzipierten großen Nachschlagewerke: *Das Wagner-Lexikon* (hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012) enthält zwar Lemmata über *Vegetarier*, *Vivisektion* und den Chefideologen der Nazi-Ära *Alfred Rosenberg*, einen Artikel über Wagners Sprache sucht man dagegen vergeblich. Dasselbe gilt für das neue *Wagner Handbuch* (hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart 2012), dessen Artikel *Richard Wagner als Dichter* (Cord-Friedrich Berghahn) die poetologischen Ansätze des Dramatikers, aber auch des Prosaschriftstellers angemessen beleuchtet, die linguistische Seite des Themas jedoch ausklammert.

Rainer Kleinertz (Saarbrücken)

Richard Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“

Gemessen am Gesamtumfang des Schrifttums über Richard Wagner nehmen Studien zu grundsätzlichen Fragen der Analyse von „Form“ (oder „Formen“) seiner Musik immer noch einen zahlenmäßig untergeordneten Rang ein. Trotz neuer Ansätze zu weiterführenden Aspekten der Wagner-Forschung und zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinen Notentexten¹ hat sich in den letzten Jahrzehnten wenig daran geändert, dass es kaum Analysen größerer Einheiten wie ganzer Szenen oder Akte gibt.² Dies könnte nicht zuletzt auch ein Problem der Begrifflichkeit sein, mit der sich das Spezifische der Musik Wagners überhaupt beschreiben ließe.

Auch wenn der Komponist selbst und die ihm zur Verfügung stehenden Begriffe sicher nicht die entscheidende und letzte Instanz für die Analyse seiner Werke darstellen, so sind doch – will man nicht einem völlig unbewussten, „dumphen“ Schaffen das Wort reden – der Rückgriff auf ihm zur Verfügung stehende oder von ihm geprägte Begriffe oder der Versuch, ein entsprechendes Vokabular aus überlieferten Dokumenten heraus zu entwickeln, zumindest denkbare Ansätze. Versucht man, Wagners Schriften und Briefe in diesem Sinne fruchtbar zu machen, so fällt auf, dass neben seinen Ausführungen zum „Motiv“, dem sogenannten „Leitmotiv“,³ der Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ der einzige von Wagner geprägte Begriff ist, der für die Analyse seiner Werke folgenreich werden sollte. Ihm sind im dritten Teil von *Oper und Drama* (Leipzig 1852, erschienen Ende November 1851) immerhin sieben Seiten gewidmet.⁴ Für Wagner, der zu nicht nur aus heutiger Sicht nicht immer besonders glücklichen Geschlechtsmetaphern neigte, war im Musikdrama (er selbst spricht immer nur von „Drama“) die Musik das Weib, das der Begattung durch die Sprache

-
- 1 Vgl. u. a. Reinhold Brinkmann, „Drei der Fragen stell' ich mir frei'. Zur Wanderer-Szene im I. Akt von Wagners ‚Siegfried‘“, in: *JbSIMPK* 1972, S. 120–162; Anthony Newcomb, „The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis“, in: *19th-Century Music* 5 (1981), S. 38–66; Patrick Phillip McCreless, *Wagner's Siegfried: Its Drama, Its History, And Its Music*, Diss. Rochester 1982; *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970; ders., *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971; ders., *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, hrsg. von Carolyn Abbate und Roger Parker, Berkeley u. a. 1989; Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*, Cambridge 1995, hier insbesondere das Kapitel „The ‚poetic-musical period‘ and the ‚evolution‘ of Wagnerian form“, S. 181–241; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*, Würzburg 2006; Rainer Kleinertz, „Liszt, Wagner, and Unfolding Form: Orpheus and the Genesis of *Tristan und Isolde*“, in: *Franz Liszt and His World*, hrsg. von Christopher H. Gibbs und Dana Gooley, Princeton und Oxford 2006, S. 231–254.
 - 2 Vgl. Egon Voss, „Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“, in: *Der ‚Komponist‘ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden u. a. 2003, S. 15–24.
 - 3 Vgl. hierzu insbesondere die Arbeit von Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003.
 - 4 Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig 1852, Teil 3: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, S. 98–104.

bedurfte.⁵ Bei dieser Verbindung kam in Wagners Theorie in *Oper und Drama* der Alliteration oder dem Stabreim, in dem er „die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache“ erkannte,⁶ eine zentrale Bedeutung zu: Dieser beziehe verwandte Sprachwurzeln in der Weise aufeinander, dass sie, „wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden“.⁷

Wenn Wagner dann im dritten Teil von *Oper und Drama* im Kontext der „Versmelodie“ auf die „Tonart“ zu sprechen kommt, dann verbindet er die Idee der Tonart und des Wechsels von einer Tonart zur anderen mit dem von ihm so genannten Stabreim: „Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie ‚Lust und Leid‘, ‚Wohl und Weh‘) und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei weitem erhöhtem Maße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen.“⁸ Wenn diese Alliterationen vollkommen gleiche Empfindungsgehalte angeben – wie beispielsweise „Liebe gibt Lust zum Leben“ – so könne der Musiker in derselben Tonart bleiben. „Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung [...] entsprechende überzugehen sich veranlasst fühlen.“⁹

Ganz entsprechend könne nun die „musikalische Modulation“ mit dem Versinhalt auch wieder auf die erste Empfindung zurückleiten: „Lassen wir dem Verse ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘ als zweiten folgen: ‚doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen‘, so würde ‚webt‘ wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt“.¹⁰

Während der Dichter, so Wagner, durch die Alliteration zwar den Fortschritt der Empfindung des „Weh“ in die der „Wonnen“ dem Gefühl vermitteln könne, bliebe es ihm doch verwehrt, beide als einen Abschluss der Gattung der Empfindung „Liebe“ darzustellen. Demgegenüber würde der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich, „daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war.“¹¹

Damit würden sich ganz neue Möglichkeiten für den musikalischen Ausdruck eröffnen, wenn man zwischen dem Verlassen der Tonart und der im zweiten Vers schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen einfügen würde, durch die „die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, teils verstärkender, teils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung“ ausgedrückt würde. „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber- und zurückzuleiten haben; alle die berührten Tonar-

5 Besonders penetrant am Ende des zweiten Teils (R. Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart³2008, S. 244).

6 Ebd., S. 234.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 305.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 306.

11 Ebd.

ten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen“.¹²

Hieran schließt Wagner nun einen Satz an, der folgenreich werden sollte:

„Ist hiermit die dichterisch-musikalische *Periode* bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig *das* Kunstwerk als das für den Ausdruck Vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, dass sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der andern sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen [...] auf das sicherste und begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird.“¹³

Wagner projiziert hier die konkrete Möglichkeit sprachlich motivierter Modulation aus einer Grundtonart heraus und der entsprechenden Rückkehr in diese nicht nur auf ein zukünftiges, sondern auf ein metaphysisches Gebilde: das „vollendetste“ Kunstwerk. Dabei lässt die Aussage, dass dieses „vollendetste Kunstwerk“ „viele solche Perioden“ enthalten soll, erkennen, dass selbst in dieser Projektion Wagner keineswegs von einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge solcher „dichterisch-musikalischen Perioden“ ausging.¹⁴ Allerdings sollen diese – imaginär – eine aus der anderen „sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln“, was über das bloß partikulare, gelegentliche Auftreten solcher Perioden hinausweist.

Nachdem dieser Abschnitt in *Oper und Drama* lange Zeit folgenlos geblieben war,¹⁵ stellte in den 1920er Jahren der Dirigent Alfred Lorenz den Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ ins Zentrum seiner Dissertation zum Thema *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners Ring des Nibelungen*, aus der der erste Band (*Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924) seiner vierbändigen Studie *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* hervorging.¹⁶ Ausgehend von dem oben dargestellten Begriff der dichterisch-musikalischen Periode gliederte Lorenz die Musik des *Rings* in eine ununterbrochene Folge solcher, durch ihren Anfang und ihr Ende tonal geschlossenen Perioden. Für das *Rheingold* sind es beispielsweise insgesamt 19 Perioden, der erste Akt der Walküre gliedert sich in 12 Perioden, und so weiter. Diese Periodengliederung ergänzte Lorenz dann durch eine Reihe von Formtypen wie beispielsweise Bogen- oder Barformen. Von ihrem Erscheinen 1924 an waren diese Analysen von Alfred Lorenz gewissermaßen „state of the art“. Endlich hatte jemand Licht ins Dunkel der Wagner'schen Musik gebracht, und anscheinend waren die Beobachtungen von Lorenz ja objektiv nachprüfbar.¹⁷

12 Ebd., S. 307.

13 Ebd., S. 307 f.

14 Bei aller Kritik an Alfred Lorenz übernimmt Dahlhaus diese Annahme von ihm (vgl. *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 96 f., und *Richard Wagners Musikdramen*, S. 135).

15 Ein frühes Dokument für die versuchte – wenn auch völlig irreführende – Rückbeziehung der Ausführungen im dritten Teil von *Oper und Drama* auf ein Werk Wagners ist der Artikel „Über Richard Wagner's *Lohengrin*“, mit Bezug auf seine Schrift: ‚Oper und Drama‘ von Julius Schaeffer in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (Jg. 6, Nr. 20 vom 12.5.1852 bis Nr. 22 vom 26.5.1852; wiedergegeben in: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil IV: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 6/2, Regensburg 1985, Sp. 591–608).

16 Vgl. Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester 1998.

17 Als ein eher zufällig dokumentiertes Beispiel vgl. Hans Engel in „Neues Schrifttum über Richard Wagner“, in: *AfMf* 5 (1940), S. 113. Noch 1964 in der Diskussion nach einem Vortrag von Dahlhaus (siehe unten zu Anm. 18) bemerkte Engel: „Wagner hat doch diese großen Bogenformen konstruiert. Die

Es war Carl Dahlhaus, der 1965 mit seinem Beitrag *Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“* ein grundlegendes Umdenken auslöste.¹⁸ Er monierte insbesondere, dass sich die Perioden, die Lorenz voneinander abgrenzt, im Allgemeinen über ungefähr 100, im Extrem über 840 Takte erstrecken.¹⁹ In einer ganzen Reihe von Beiträgen hat Dahlhaus dann seine Kritik an Lorenz variierend wiederholt. Die Deutung der Periode als Abschnitt, der durch Einheit der Tonart gekennzeichnet ist, sei sowohl philologisch als auch sachlich haltlos. Sie verzerre das von Wagner Gemeinte und führe zu der fragwürdigen, als Maxime einer Theorie der musikalischen Form geradezu absurden Konsequenz, dass die Ausdehnung der Perioden an keine Normen, auch keine ungefähren, gebunden sei und zwischen Extremen wechseln könne:

„Die Gleichgültigkeit gegenüber der Größenordnung, auf die sich ein Formbegriff bezieht, ist charakteristisch für das analytische Verfahren, mit dem Lorenz zu zeigen versuchte, dass der *Ring* als musikalische Architektur zu begreifen sei. Dieselben Formprinzipien, die im einzelnen herrschen, sollen auch über weite Strecken wirksam sein, ohne daß es notwendig wäre, die Begriffe zu modifizieren, wenn sie von kurzen Phrasen auf ganze Szenen übertragen werden. [...] Der Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘, den Wagner in *Oper und Drama* benutzte, bezeichnet Gebilde von ungefähr dreißig, seltener von fünfzig oder sechzig Takten, nicht aber, wie Lorenz vermutete, ganze Szenen oder Szenenteile, die Hunderte von Takten umfassen. [...] Ein Wechsel zwischen 14 Takten als unterem und 840 als oberem Extrem, wie ihn Lorenz annimmt, macht auch bei angestrengtester Aufmerksamkeit die musikalische Formwahrnehmung zunichte, die zu stützen doch gerade das Ziel war, das sich Lorenz gesetzt hatte.“²⁰

Dahlhaus übernahm von Lorenz jedoch die Vorstellung, dass diese „Perioden“ unmittelbar aufeinander folgen würden, und ging von Einheiten von ungefähr 20–30 Takten aus. Entsprechend analysierte er unter anderem die „Waltraute-Szene“ im ersten Akt der *Götterdämmerung* und „Hagens Traum“ zu Beginn des zweiten Aktes als eine Folge von sieben respektive sechs „Perioden mittlerer, überschaubarer Länge“.²¹

In einem beachtenswerten Beitrag hat 1977 Peter Petersen dann darauf hingewiesen, dass der Periodenbegriff, den Dahlhaus seiner Kritik an Lorenz Wagner unterstellt, in Wagners Schriften keineswegs so einheitlich verwendet wird, wie von Dahlhaus suggeriert.²² Wagner spreche zum einen von der Notwendigkeit, den konventionellen Periodenbau zu überwinden, womit er zweifellos ungefähr achttaktige klar gegliederte Gebilde meine.²³ Petersen konnte aber zeigen, dass in anderem Kontext Wagner von Periode im Sinne eines weitaus größeren Abschnittes spricht, so beispielsweise wenn er in seinem offenen Brief über Franz Liszts Symphonische Dichtungen von der Wiederholung oder „Nichtwiederholung

Hauptsachen stimmen bei Lorenz. Es stimmen die Entsprechungen der großen Bögen über Szenen und Akte hinweg, es stimmen sogar die Bögen über das ganze Œuvre hinweg“ (*Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 190).

18 Ebd., S. 179–187 (vgl. auch die anschließende Diskussion, S. 187–194).

19 Ebd., S. 179.

20 Dahlhaus, „Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1969, S. 95–129, hier S. 105 u. 115.

21 Im Falle der „Waltraute-Szene“ (*Götterdämmerung*, Akt I, Szene 3) 17+18+17+24+16+33+31 Takte (Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 135); in „Hagens Traum“ (*Götterdämmerung*, Akt II, Szene 1) 17+20+31+34+29+25 Takte (Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 77).

22 Peter Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode: Ein verkannter Begriff Richard Wagners“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977), S. 105–124. Diskussion hierzu in *Melos/NZ* 4 (1978), S. 224 f. u. 403 f. – Zum Periodenbegriff vgl. den Artikel „Periodus / Periode“ von Christoph von Blumröder in: *HmT*, 25. Auslieferung (Frühjahr 1997).

23 Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 106.

der ersten Periode“ in Beethovens *Leonoren*-Ouvertüre spricht, und damit zweifellos Exposition und Reprise meint.²⁴ Einen dritten Gebrauch des Begriffs sieht Petersen in Wagners Ausführungen zum Rhythmus des Sprachverses im dritten Teil von *Oper und Drama*, was in der Ausdehnung wieder auf den ersten Sinn zurückweise.²⁵ Des weiteren monierte Petersen, dass Dahlhaus den Begriff nicht – wie Wagner in *Oper und Drama* – auf die „Versmelodie“ beziehe. Obwohl Dahlhaus an Lorenz zu Recht die Vernachlässigung des dichterischen Moments kritisiere,²⁶ fasse er den Begriff „dichterisch-musikalische Periode“ dennoch grundsätzlich ähnlich wie Lorenz auf.²⁷

Die unmittelbare Reaktion von Dahlhaus in der von ihm mitredigierten Zeitschrift *Melos/NZ* ist in ihrer Schärfe ein interessantes Stück Fachgeschichte und zeigt ihn nicht von seiner besten Seite. So antwortet Dahlhaus auf den Hinweis unterschiedlicher Perioden-Begriffe bei Wagner apodiktisch: „Die drei Periodenbegriffe, die Petersen in Wagners Schriften unterscheidet (105ff.), sind für die Interpretation des singulären Ausdrucks ‚dichterisch-musikalische Periode‘ sämtlich nutzlos.“²⁸ Dahlhaus selbst hatte sich in seiner Kritik an Lorenz implizit durchaus auf den ersten von Petersen benannten Periodenbegriff bezogen.²⁹

Eine kritische Würdigung erfuhr der Begriff 1995 durch Thomas S. Grey. In dem Kapitel „The ‚poetic-musical period‘ and ‚evolution‘ of Wagnerian form“ seiner Arbeit über *Wagner's Musical Prose* leistet Grey eine subtile Interpretation der entsprechenden Stelle in *Oper und Drama* und ihrer möglichen Konsequenzen im Kontext der Schaffenzäsur zwischen *Lohengrin* und *Rheingold*.³⁰ Der Stabreim ist für ihn in diesem Zusammenhang nur ein „red herring“, der vom Wesentlichen ablenke. Entgegen der in seinen Augen manchmal recht willkürlichen „Perioden“-Gliederung bei Dahlhaus und entgegen Petersens Bezug auf die „Versmelodie“³¹ will Grey die Genese dieses Begriffes verstanden wissen aus der Notwendigkeit einer sinnvollen Teilhabe des Orchesters an dramatischen Dialogen jenseits der

24 „Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt“, in: *NZfM* 46, Nr. 15 vom 10.4.1857, S. 157–163, hier S. 161; Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 21887–1888, Bd. 5, S. 191 f.

25 Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 108 f. – Wagner, *Oper und Drama*, S. 269–275.

26 Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 76.

27 „Dahlhaus analysiert die Abschnitte, die er als ‚dichterisch-musikalische Perioden‘ ansieht, hinsichtlich ihrer textlichen Gestaltung auf der einen Seite und ihrer musikalischen – das heißt für ihn motivischen und tonartlichen – Gestaltung auf der anderen Seite; er analysiert nicht die Form der ‚Versmelodie‘ solcher Abschnitte. Der Grund für die Vernachlässigung dieser Komponente dürfte darin liegen, daß Dahlhaus die ‚Versmelodie‘ nicht ihrem tatsächlichen Rang gemäß auffaßt. Die ‚Versmelodie‘ wird von ihm als der Unterabschnitt einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zum einen und als das in der kompositorischen Praxis überwundene Strukturelement eines Leitmotivträgers zum anderen verstanden“ (Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 116).

28 *Melos/NZ* 4 (1978), S. 224 f., hier S. 224.

29 Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 77: „Setzt man, im Widerspruch zu Lorenz, als Wagners Intention voraus, [...] daß die Ausdehnung einer Periode einerseits mit dem Periodenbegriff des 19. Jahrhunderts ungefähr übereinstimmen und andererseits von der Länge der anderen Perioden nicht schroff abweichen sollte, so gliedert sich Hagens Traum, die Introdutionsszene zum zweiten Akt der ‚Götterdämmerung‘, [...] in nicht weniger als sechs Perioden [...]. Eine Periode umfaßt ungefähr zwanzig Takte, hat also, ohne nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts eine Melodie zu sein, dennoch deren äußere Ausdehnung“. – Bedauerlicherweise ist diese für die Diskussion des Begriffs nicht unwichtige Replik von Dahlhaus, auf die Petersen seinerseits wieder antwortete (*Melos/NZ* 4, 1978, S. 403 f.), in der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* nicht enthalten (Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, 10 Bde., Laaber 2000–2008).

30 Grey, *Wagner's Musical Prose*, S. 181–241.

31 Ebd., S. 207 u. 209 f.

Trennung von Rezitativ, Arioso und Arie. Er exemplifiziert dies anhand zweier Dialogszenen aus *Lohengrin* (Ortrud–Friedrich in der ersten Szene des zweiten Akts und Elsa–Lohengrin in der zweiten Szene des dritten Akts) sowie der „Todesverkündigungsszene“ (II, 4) in *Die Walküre*.

„The musical realization of the dialectic progression toward a climax and resolution (whether the synthesis effected represents triumph or catastrophe) can in each case be analyzed in terms of an evolving progression of ‚poetic-musical periods.‘ A comparison of these efforts might suggest, if not what this elusive theoretical construct ‚meant‘ or ‚was‘, in any definitive sense, at least how the idea evolved in the first place, and what eventually became of it, in practice.“³²

Während er die beiden Dialogszenen in *Lohengrin* in acht, respektive zwölf längere Perioden („mid-range ‚period‘ divisions“) aufteilt, erkennt er unterhalb der Großgliederung der „Todesverkündigungsszene“ im quasi ritualisierten Wechsel von Fragen Siegmunds und Antworten Brünnhildes zehn kleinere „Perioden“ von jeweils ungefähr vier bis acht Takten Länge, die sich gegenseitig bedingen und zu einer größeren Einheit zusammenfügen. Grey vermeidet es dann aber, hierfür den Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ zu verwenden und sieht stattdessen die theoretischen Ausführungen Wagners in der tatsächlichen Gestaltung seines „Dramas“ im Hegel’schen Sinne „aufgehoben“. ³³ Damit wird der Begriff aber zugleich reduziert auf musikalisch und dramatisch sinnvolle Abschnitte mit mehr oder weniger beliebigen harmonischen Ausweichungen oder Modulationen, die sich in *Lohengrin* noch klar benennen lassen und im *Ring* dann in einer avancierteren Tonsprache aufgehen. Es ist fraglich, ob es hierfür der Ausführungen in *Oper und Drama* bedurft hätte.

Werner Breig ging 2002 noch einen Schritt weiter, indem er den Begriff für völlig irrelevant für die Analyse des *Rings* erklärte. ³⁴ Breig monierte insbesondere, dass auch Dahlhaus noch eine Grundannahme von Lorenz weiterhin gelten ließ: die Annahme nämlich, dass der Begriff der dichterisch-musikalischen Periode, wie ihn Wagner Anfang 1851 in *Oper und Drama* umriss, als Ausgangspunkt für die Analyse seiner seit 1853 entstandenen musikdramatischen Werke, zumindest aber für die *Ring*-Tetralogie, tatsächlich dienen kann, sofern man nur richtig verstehe, wie Wagner ihn gemeint hat.

Unangetastet blieb also, so Breig, Lorenz’ Voraussetzung, dass Wagner 1851 richtig voraussah, wie er dereinst als Komponist des Nibelungen-Opus verfahren würde. Dies freilich sei alles andere als selbstverständlich, und zwar aus zwei Gründen: Erstens müsste man dann annehmen, dass Wagner 1851 nicht nur die musikalische Ausführung des bereits vorliegenden Librettos zu *Siegfrieds Tod* (der späteren *Götterdämmerung*) deutlich zu umreißen vermochte, sondern auch die der noch nicht einmal geplanten vorangehenden Teile (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*). Zweitens sei es fraglich, ob man an Wagners Texte überhaupt in der Weise herangehen könne wie bei einem „eigentlichen“ Theoretiker. Breigs Fazit fällt denn auch nüchtern aus: Die Analyse des Ausdrucks „dichterisch-musikalische Periode“ ver helfe zu Einblicken in die Geschichte von Wagners Musikdenken in der Zeit zwischen

32 Ebd., S. 213.

33 Ebd., S. 234–239.

34 Werner Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, in: *„Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, hrsg. von Klaus Döge u. a., Mainz 2002, S. 158–172. Vgl. vom selben Verfasser auch die Beiträge „Das Wort von der Bühne aus“ und „die bedeutsame Beteiligung des Orchesters“. Zum dichterisch-musikalischen Verfahren in Wagners *Ring des Nibelungen*, in: *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, S. 33–47, und „Richard Wagner als Musiktheoretiker“, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen 2005, S. 133–147.

der Komposition von *Lohengrin* und der des *Ring*, einer Zeit der Schaffenskrise und der Neuorientierung. Den Begriff „Periode“ allein – ohne das Doppeladjektiv „dichterisch-musikalisch“ – hält Breig für unausweichlich und sogar nützlich für die Wagner-Analyse (was wiederum die Frage aufwirft, was denn dann mit „Periode“ gemeint sein soll). Dem Begriff „dichterisch-musikalische Periode“ jedoch bestreitet Breig jegliche Relevanz für die musikalische Faktur des *Rings*: „Als Terminus technicus für formale Abschnitte in Wagners musikdramatischen Werken seit dem *Ring* aber dürfte er nicht tauglich sein.“³⁵

Dies hätte der Schlusspunkt unter die Diskussion des Begriffs sein können, die seitdem allem Anschein nach nicht wieder aufgegriffen wurde. Es ist aber auch möglich, dass Breig hier bei aller berechtigten Kritik an Dahlhaus über das Ziel hinausschoss. Richtig ist zweifellos, dass Wagner, als er den betreffenden Abschnitt von *Oper und Drama* schrieb, allein die Dichtung zu *Siegfrieds Tod* (dem späteren letzten Teil der Tetralogie, *Götterdämmerung*) vorliegen hatte. Daraus zu schließen, eine Anwendung des Begriffs „dichterisch-musikalische Periode“ auf die ab 1853 beginnend mit *Rheingold* komponierte Musik des *Rings* sei unzulässig, ist jedoch nicht zwingend, denn der Autor von *Oper und Drama* war ja schließlich kein Anfänger in der Komposition. Als er im Winter 1850/51 die betreffenden Seiten über die dichterisch-musikalische Periode schrieb, dürfte er neben der abstrakten Theorie eines „Kunstwerks der Zukunft“ auch ein konkretes kompositorisches Problem im Sinn gehabt haben.

Richtig ist sicher auch die Behauptung von Breig, dass Wagner kein „normaler“ Theoretiker war. Daraus folgt aber nicht die Wertlosigkeit seiner Theorien für die Analyse, sondern eher umgekehrt: Wagners Schriften – ganz besonders die im Zürcher Exil entstandenen Kunstschriften – reflektieren stets auch Probleme seines Schaffens. Es gilt also, die konkrete Frage zu finden, die Wagner zu seiner „Antwort“ veranlasst hatte. Betrachtet man die betreffenden Seiten aus *Oper und Drama* einmal genauer, so fällt auf, dass dort die Worte „Tonart“ und „Modulation“ eine große Rolle spielen, und das bei einem Komponisten, für den der Wechsel von einer Tonart in die andere, und dies bis in die entferntesten Tonarten, eigentlich überhaupt kein Problem war.

Es liegt daher nahe, in dem Abschnitt über die dichterisch-musikalische Periode weniger eine Beschreibung von Modulationsvorgängen zu sehen, die Wagner ja durchaus vertraut waren, sondern umgekehrt: die Suche nach Motiven für das, was so normal war, dass es Gefahr lief, sich abzunützen.³⁶ Liest man den Abschnitt über die dichterisch-musikalische Periode in *Oper und Drama* in diesem Kontext, so fällt auf, dass Wagner zunächst ein-

35 Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 172.

36 In „Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen“ bezeichnet Wagner Komponisten als Stümper, die ohne Not stark und fremdartig modulieren (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 174). Er wiederholt diese Aussage zu Beginn seines Aufsatzes „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (ebd., S. 176). Tatsächlich kreist auch dieser häufig missverstandene Aufsatz wesentlich um das Problem der Ursache für musikalische Effekte (vgl. ebd., S. 186). – Bereits in dem frühen Aufsatz *Die Deutsche Oper* von 1834 hatte Wagner über „diese unselige Gelehrtheit, – diesen Quell aller deutschen Übel“ geklagt und an der *Euryanthe* des von ihm verehrten Carl Maria von Weber moniert: „Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, – welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instrumentes zur Unterstützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hin zu werfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten [...] den Eindruck des Ganzen“ (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [Volks-Ausgabe], Leipzig ⁶[1911], Bd. 12, S. 2). Zwar geht es hier nicht explizit um Modulation, wohl aber – und dies schließt Modulation ein – um musikalische Gestaltung, die Gelehrtheit vermeiden und nicht am Wort kleben, sondern „ganze Empfindungen“ hinwerfen solle.

mal betont, bei dem Vers „die Liebe gibt Lust zum Leben“ habe der Komponist überhaupt keine Veranlassung, die Tonart zu verlassen. Und bei den beiden folgenden Beispielen „Die Liebe bringt Lust und Leid“ und „Doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“ erwähnt Wagner zwar die Möglichkeit, bei „Leid“ aus der Tonart herauszutreten und im zweiten Beispiel zu „Wonnen“ wieder in sie zurückzukehren; doch auch hier wird nicht so sehr das Trennende, Neue betont, sondern der tonale Zusammenhalt, die Möglichkeit der Rückkehr in eine Grundtonart. Zwischen der ersten Modulation und der endgültigen Rückkehr in die Tonart könne „eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, teils verstärkender, teils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung“ ausdrücken. „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber- und zurückzuleiten haben“, die alle „in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse“ zur Grundtonart stünden.³⁷

Hieraus folgt zunächst einmal, dass es für die von Dahlhaus geforderte Vergleichbarkeit solcher dichterisch-musikalischer Perioden in der zeitlichen Ausdehnung oder gar die Fixierung auf eine bestimmte maximale Taktzahl keinen Anlass gibt. Deutlich wird aber auch, dass sich – im Gegensatz zu Lorenz – in Wagners Vorstellung eine solche Periode nicht ausschließlich durch das Beibehalten oder die Wiederkehr einer Tonart bestimmte, sondern durch dramatisch motivierte Modulationen bei durchgehaltener Beziehung auf eine Grundtonart, so wie es beispielsweise bei den Teilen eines Symphoniesatzes der Fall war.

Nachdem Wagner 1850 einen ersten Versuch der Komposition von *Siegfrieds Tod* nach dem Entwurf des *Vorspiels* (der ursprünglichen Nornenszene³⁸ und des Abschieds Siegfrieds von Brünnhilde bis zu den Worten „Brünnhilde zu erwecken!“) abgebrochen hatte,³⁹ begann er die Komposition des *Rings* erst 1853, beginnend mit *Rheingold*. In unmittelbarem Anschluss an die Niederschrift von *Oper und Drama* – die Arbeit am Manuskript schloss Wagner am 10. Januar 1851 ab – entstand also kein einziger Takt Musik. Stattdessen schrieb Wagner im Mai 1851 zunächst den großen Prosa-Entwurf zu *Der junge Siegfried* (dem späteren *Siegfried* der Tetralogie) nieder, den er anschließend auch in Versen ausarbeitete.⁴⁰ Auf die Frage, ob Wagner bei der Niederschrift von *Oper und Drama* tatsächlich eine konkrete textliche und musikalische Realisierung im Sinn hatte und wie er sich diese über das in *Oper und Drama* angeführte, sicher eher didaktische als praxisbezogene Beispiel („die Liebe bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“) hinaus vorgestellt haben mag, kann also – jedenfalls aus Gründen der Chronologie – am ehesten die Dichtung *Der junge Siegfried* Auskunft geben. Es gilt also, zunächst einmal in dieser Dichtung Strukturen aufzufinden, die der beschriebenen „dichterisch-musikalischen Periode“ entsprechen könnten. Sucht man nun nach Alliterationen, die dem in *Oper und Drama* theoretisch skizzierten Schema des Empfindungswechsels entsprechen würden, so ist das Ergebnis auf den ersten

37 Wagner, *Oper und Drama*, S. 307.

38 Wagner hat die Nornenszene später völlig neu gedichtet. Der Text der ursprünglichen Fassung findet sich in: Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 2, S. 167–170.

39 Breig, „Kompositionsentwürfe Richard Wagners zu ‚Lohengrin‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘“, in: *Wagner weltweit* 12 (2001), S. 59–77; ders., „Nornenszene und Siegfrieds Abschied von Brünnhilde“ 1850“, in: *Wagner weltweit* 18 (2007), S. 82–103.

40 Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung ‚Der junge Siegfried‘*, hrsg. von Otto Strobel, München 1930 (im Folgenden zitiert als: Strobel, *Skizzen und Entwürfe*). Seit 2012 auch in: R. Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Mainz 1970 ff., Bd. 29, II A: *Texte zum Bühnenfestspiel ‚Der Ring des Nibelungen‘ I (1848–1853)*, hrsg. von Gabriele E. Meyer, S. 238–330.

Blick ernüchternd. Die Gründe hierfür mögen unterschiedlicher Natur sein: Zunächst darf nicht übersehen werden, dass das Textbeispiel aus *Oper und Drama* eine Sentenz ist, die sich auf einen dramatischen Text nicht ohne weiteres übertragen lässt.⁴¹ Hinzu kommt der bewusst komische Charakter weiter Teile dieses Dramas, das Wagner als „heroisches Lustspiel“ der Tragödie *Siegfrieds Tod* ergänzend vorausschicken wollte.⁴² Die kurzen, rhythmisch prägnanten Verse Mimes sowie die zahlreichen liedhaften, häufig sogar strophischen Gesänge legen solche Strukturen nicht gerade nahe.⁴³ Der fast wörtliche Bezug im Gesang des Waldvogels am Schluss des zweiten Akts zeigt jedoch, dass sich Wagner an seine Ausführungen in *Oper und Drama* durchaus noch erinnerte:

In lust und leid
sing' ich von liebe;
aus wonn' und weh'
weh' ich mein lied:
nur sehrende kennen den sinn!⁴⁴

Doch schon der Text selbst lässt erkennen, dass hier keinesfalls eine Vertonung als „dichterisch-musikalische Periode“ angedacht gewesen sein konnte: Die Wortpaare „lust und leid“ und „wonn' und weh“ sind hier parallel angeordnet, ermöglichen also keine gegenläufigen Modulationen. (An eine solche Kleingliedrigkeit kann Wagner auch weder bei der Niederschrift von *Oper und Drama* noch der des *Jungen Siegfried* gedacht haben.) Die Parallelität der Begriffspaare ist in der Struktur der Verse 1–2 und 3–4 angelegt. Es wird keine Aussage über Lust und Leid als solche getroffen, sondern über den Gesang des Vogels, der sich aus beiden zusammensetzt. Entsprechend vertonte Wagner diese Verse dann auch 1857 ohne Modulationen und beschränkte sich auf einen bloßen Harmoniewechsel von der Tonika E-Dur zu einem verkürzten Dominantseptnonakkord (*dis-fis-a-cis*) über dem Orgelpunkt *e*.

Aufschlussreich ist hingegen ein Abschnitt der ersten Szene des ersten Aktes, den Wagner später strich und nicht vertonte: Nachdem Siegfried zunächst fortstürmte, ruft ihn Mime in der Dichtung des *Jungen Siegfried* zurück mit dem Hinweis auf „der mutter rath“.⁴⁵ Im folgenden Dialog wird der zuvor bereits angedeutete Gegensatz von „Wald“ und „Welt“ thematisiert:

41 Vgl. hierzu Breig, „Das Wort von der Bühne aus‘ und ‚die bedeutsame Beteiligung des Orchesters““, S. 35f.: „Sie [diese Sentenz] kommt nicht nur in keinem musikdramatischen Werk Wagners vor, sondern sie paßt auch in keins, weil Wagners Opernhelden sich im allgemeinen nicht in Sentenzen äußern.“

42 R. Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 542. – In der Dichtung von *Siegfrieds Tod* ist der „Stabreim“ noch hauptsächlich zur Strukturierung des Verses verwendet. Erst in der Dichtung des *Jungen Siegfried* scheint Wagner die Alliteration planmäßig und kontinuierlich eingesetzt zu haben, wohl eine Konsequenz von *Oper und Drama*.

43 „Nicht jede Form fügt sich zu jedem Inhalt; Verwickeltes und Entlegenes in Lied- oder Rondoformen auszudrücken, wäre widersinnig. Deren unauslöschlicher Grundzug ist Simplizität. Und so ist es kein Zufall, sondern zeugt von Wagners Formgefühl, daß sich gerade im *Siegfried*, der weniger ein Heroenmythos als eine Märchenoper ist, der Dialog immer wieder zu Liedformen verfestigt, auch ohne daß diese im Text deutlich vorgezeichnet wären. Aus der Szene zwischen Siegfried und Mime lassen sich nicht weniger als fünf Lieder herauslösen, deren Naivität zwar artifiziell ist, aber dadurch nicht das Geringste einbüßt“ (Dahlhaus, „Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen““, S. 120 f.).

44 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 167; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 303.

45 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 112; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 251.

Mime

O thöriger knabe,
 dummes kind!
 bleibe im walde
 laß die welt!
 Für deine mutter
 mahn' ich dich:
 laß' es der mutter zu lieb!
 fühltest du noch
 das fürchten nicht:
 in der list'gen welt
 verlierst du dich;
 wo dein vater fiel,
 fällst auch du:
 dich warne der mutter weh!
 Wem die furcht die sinne

neu nicht schuf,
 in der welt erblindet
 dem der blick:
 Wo nichts du siehst
 wirst du versehrt:
 wo nichts du hörst
 trifft es dein herz.
 Nicht schneidet der stahl
 eh die gluth ihn nicht schmolz:
 wem die furcht die sinne
 nicht scharf gefegt –
 blind und taub in der welt
 schlingt ihn die welle hinab!
 drum achte des alten wort:
 bleib, du dummer, im wald!⁴⁶

Hier liegt es nahe, dass Wagner eine musikalische Gestaltung beabsichtigte, die mit Hilfe einer Alliteration zunächst aus der Grundtonart des „Waldes“ hätte hinausmodulieren können („in der list'gen welt verlierst du dich“), um dann zu „blind und taub in der welt schlingt ihn die welle hinab! drum achte des alten wort: bleib, du dummer, im wald!“ wieder in die Ausgangstonart zurückzumodulieren. Zu offensichtlich ist die Umkehr der Reihenfolge von: „bleibe im walde / laß die welt!“ zu: „blind und taub in der welt [...]: bleib, du dummer, im wald!“ Allem Anschein nach sollte Mimes Rede als eine solche „dichterisch-musikalische Periode“ gestaltet werden, wie Wagner sie zuvor in *Oper und Drama* beschrieben hatte.⁴⁷ Dass Wagner diesen Text schließlich gestrichen hat (im Privatdruck der *Ring*-Dichtung von 1853⁴⁸ ist er noch enthalten), dürfte dramaturgische Gründe gehabt haben, die Wagner veranlassten, den ganzen – letztlich redundanten – Dialog zwischen Mime und Siegfried nicht zu vertonen.⁴⁹

Auch die später ebenfalls gestrichene lange Erzählung Brünnhildes im dritten Akt des *Jungen Siegfried* legt eine ähnliche Gestaltung nahe:

Brünnhilde

(noch sitzend.)

Hilde hieß ich
 wenn streit ich erhub;
 die brünne trug ich
 wenn kampf entbrann:
 Brünnhilde
 nannte mich Wodan: –
 du heiße mich, wie du mich liebst!

Acht schwestern
 schweiften mit mir,
 die neunte nannte ich dir:
 durch lüfte auf rossen
 ritten wir hin,
 wenn helden stürmten zum streit.
 Siegvater Wodan

46 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 115; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 253 f.

47 Um eine vage Vorstellung von der hypothetischen Taktzahl dieser 30 nicht vertonten Verse (24 Zweiheber und 6 Dreiheber) zu gewinnen, bietet sich ein Vergleich an mit Wagners Vertonung von Mimes Worten „Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn“ bis „dass der hastige Knabe mich quält und hasst!“ in derselben Szene des *Siegfried* (T. 501–578). Wenn diese 36 zweihebigen Verse in der späteren Vertonung 78 Takte (4/4 und 3/4) ausmachen, dürfte die Annahme von mindestens ca. 50 Takten für die Vertonung der 30 gestrichenen Takte nicht zu hoch gegriffen sein.

48 R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, [Zürich] o. J.

49 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 112–116; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 251–254.

wies uns die kühnen,
 die zur Wal wir sollten erküen:
 walküren
 sind wir genannt,
 gefallene sieger
 führen wir selig nach Walhall.
 Walvater schaaft sie dort
 für den bang erscheinenden tag,
 wo der götter ende
 angstvoll dämmert:
 ob Walhall's helden da siegten? –

Ein theures geschlecht
 zeugte sich Wodan:
 die Wälsungen zog er sich auf.
 wie Allvater
 die edlen liebte,
 ich sinnende sah es wohl:
 schützt' ich im streit
 mit dem schild die leuchtenden,
 Siegvater lächelte mir –
 Siegmund hieß
 ein Wälsungensproß,
 Sieglinde hieß seine schwester:
 die maid ward Hunding vermält.
 nur zage söhne
 zeugten sie doch;
 tapfrer sprossen
 darbte da
 der weidliche Wälsungenstamm:
 neid umgab ihn,
 haß und noth,
 fast erlosch sein strahlendes licht.
 da gesellte der schwester
 sich Siegmund selbst,
 den liebenden lachte die nacht:
 den ächtesten Wälsung
 gewann da Sieglind:
 der edelste sollte der sein.
 um der ehe bruch
 entbrannte da Hunding;
 sein weib verstieß er,
 und stand gegen Siegmund:
 fromm die schande zu rächen,
 hatt' er zu Fricka geschworen,
 hälfte die hehre dazu!
 Der ehe heilighum
 hütet Fricka,

Wodans hehres gemal:
 mit dem schlachtenlenker tagte
 die gescheute um Siegmund's tod:
 gewähren mußt' er dem wort.
 Im streit den Wälsung zu schützen
 verbot er der Walküre mir:
 von Hunding hieß er ihn fallen.
 doch unter der braue
 blinkte sein auge:
 was Sieglinde trug
 das freut' ihn sehr;
 ungeru strafte er Siegmund.
 seinem sinn zu willen
 trotzt' ich seinem wort:
 vor den helden hielt ich den schild.
 Schon schwang der kühne
 auf Hunding das schwert,
 das der gott ihm selber einst gab:
 da erzürnte der spender,
 den speer hielt er vor:
 an ihm zersprang
 in stücken das schwert: –
 vor dem feinde sank
 Siegmund im streit:
 strafe traf meinen trotz!
 geschieden ward ich
 aus der wunschmädchen schaar:
 auf den felsen geschlossen,
 in schlaf versenkt,
 verfallen dem manne zum weib,
 der am weg mich fänd' und erweckt'.
 doch daß nur der muthigste
 mich gewänne,
 gewährte mir Wodan den wunsch:
 daß wildes feuer
 den felsen umbränne, –
 nur Siegfried,
 wußt' ich, würd' es durchschreiten! –⁵⁰
 Siegfried, Siegmund's sohn!
 du bist es
 den Sieglind gebar.
 Seit du lebstest
 lag ich in schlaf:
 Siegfried hat mich erweckt!
 Nun bin ich selige
 zwiefach wach:
 ich wache, und Siegfried lebt!⁵¹

50 Strobel weist darauf hin, dass die 13 Verse von „geschieden ward ich“ bis „wußt' ich, würd' es durchschreiten!“ fast Wort für Wort aus der ursprünglichen Fassung der Dichtung von *Siegfrieds Tod* (1. Akt, 3. Szene) übernommen sind (*Skizzen und Entwürfe*, S. 188).

51 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 185–188; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 321–324.

Es ist durchaus vorstellbar, dass Wagner hier eine längere „dichterisch-musikalische Periode“ plante: Der äußere Bogen reicht von „Hilde hieß ich [...] – du heiße mich, wie du mich liebst!“ bis „ich wache, und Siegfried lebt“ (Vers 1–108). Innerhalb der Grundtonart der gesamten Erzählung sollte möglicherweise auch der Abschnitt von „Ein theures geschlecht zeugte sich Wodan“ bis „der edelste sollte der sein“ (Vers 26–52) eine eigene, in sich wiederum geschlossene Tonart ausbilden. Zu „die maid ward Hunding vermält“ (Vers 38) wäre eine Modulation möglich gewesen bis: „fast erlosch sein strahlendes licht“ (Vers 46). Schließlich hätte der Komponist dann zu „da gesellte der schwester sich Siegmund selbst“ (Vers 47) wieder zurückmodulieren können.⁵²

Darüber, wie Wagner diese Verse tatsächlich vertont hätte, lässt sich selbstverständlich nur spekulieren. Dass aber die gedankliche und sprachliche Struktur dieser im Juni 1851 niedergeschriebenen Verse eine Vertonung dieses Monologs als „dichterisch-musikalische Periode“ im Sinne der Ausführungen in *Oper und Drama* ermöglicht hätte, ist offensichtlich. Es ist bemerkenswert, dass Wagner gegenüber Theodor Uhlig kurz darauf ausdrücklich davon spricht, dass sich die musikalischen Phrasen aus diesen „Versen und Perioden“ ganz zwanglos ergeben:

„Ich gehe nun an die Musik, bei der ich mich recht zu erfreuen gedenke. Das, was Du Dir gar nicht vorstellen kannst, macht sich ganz von selbst: ich sage Dir, die musikalischen phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive, wie den *Fafner*. Ich freue mich darauf nun ganz dabei zu bleiben.“⁵³

Ob Wagner hier mit „Perioden“ tatsächlich dasselbe oder Ähnliches wie die in *Oper und Drama* erwähnte „dichterisch-musikalische Periode“ meinte, muss offen bleiben. Bei allem vordergründigen Interesse, sich seinen Freunden gegenüber in „Schaffenslaune“ zu präsentieren, weist der Begriff Periode hier jedenfalls über die Versstruktur hinaus und soll damit Grundlage sein für „musikalische Phrasen“, die sich aus diesen „Versen und Perioden“ wie von selbst ergeben.

Was sich von der von Wagner in *Oper und Drama* vorgestellten und dann allem Anschein nach zunächst in der Dichtung des *Jungen Siegfried* erprobten Idee einer „dichterisch-musikalischen Periode“ in der Komposition des *Rings* (ab 1853)⁵⁴ schließlich niedergeschlagen haben könnte, sei abschließend an drei Beispielen erörtert. Das erste ist zweifellos keine „dichterisch-musikalische Periode“. Allerdings kommen hier mit „Lust“ und „Leid“ zwei Schlüsselwörter des Textbeispiels aus *Oper und Drama* vor, so dass sich überprüfen lässt, wie Wagner denn nun Jahre später musikalisch verfuhr. Es steht in der „Todesverkündigungsszene“ im zweiten Akt der *Walküre*, in der Brünnhilde Siegmund seinen bevorstehenden Tod ankündigt. Als sie Siegmund auf seine Frage nach der Schwester antwortet, dass er Sieglinde in Walhall nicht sehen werde, weigert er sich, ihr zu folgen. Auf Brünnhildes Ermahnung,

52 Vgl. unten S. 40.

53 Wagner an Theodor Uhlig (nach dem 24.8.1851), in: R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 99. Zitiert bei Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 109.

54 Wagner begann die Komposition am 1.11.1853. Am 26.9.1854 schloss er die Arbeit an der Partitur von *Rheingold* ab. Die Partitur der *Walküre* lag am 23.3.1856 vor. Im Sommer 1857 unterbrach er die Arbeit nach der Fertigstellung des zweiten Aktes von *Siegfried*. Nach der Komposition und Aufführung von *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* setzte Wagner 1869 die Arbeit fort. *Siegfried* wurde am 5.2.1871 fertiggestellt, die *Götterdämmerung* am 21.11.1874.

ihr Anblick allein bedeute schon den sicheren Tod, entgegnet Siegmund selbstbewusst: „Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, da will Siegmund auch säumen“.

1628 **Siegmund**

zieh'n. Wo Sieg - lin - de lebt in Lust und

p *pp*

1631 *dolce*

Leid, da will Sieg - mund auch säu - men: noch

dolce

Notenbeispiel 1: *Die Walküre*, Akt II, T. 1628–1632

Vordergründig betrachtet zeigt diese Stelle, dass Wagner sich an seine eigene „Theorie“ nicht gehalten hat. Zwar findet eine Modulation statt, aber nicht von „Lust“ zu „Leid“. Schaut man jedoch genauer hin, so ergibt sich ein anderes Bild: Die Todesverkündigungsszene als Ganze steht in *fis*-Moll. In dieser Tonart steht auch Brünnhildes Ermahnung: „Du sahst der Walküre sehrenden Blick: mit ihr mußt du nun ziehn.“ Brünnhilde vertritt hier immer noch die unmenschliche Herrschaft der Götter.⁵⁵ Ihr Verdikt wird gewissermaßen besiegelt mit dem „Schicksals“- oder „Schicksalskudemotiv“ (melodisch geprägt durch die Tonfolge *h-ais-cis*) in derselben Harmonisierung wie zu Beginn der Szene (II/4, T. 5 f. bzw. 1466 f. als Sequenzierung von T. 1 f. bzw. 1462 f.): ein scheinbarer Mollklang *e-g-h*, der als *e-fisis-h* notiert ist und sich schließlich als doppelter Vorhalt (*h-ais* und *e-dis*) zu einem Dis-Dur-

⁵⁵ Vgl. hierzu R. Kleinertz, „zu ihnen folg' ich dir nicht! Die Todesverkündigungsszene als Peripetie des Rings“, in: *Richard Wagners Ring des Nibelungen. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Schneeverdingen 2004, S. 191–212.

Septakkord (*dis-fisis-ais-cis*) zu erkennen gibt.⁵⁶ Zuvor hatte sich dieser Klang aber nicht, wie von seiner Struktur zu erwarten gewesen wäre, dominantisch nach Gis-Dur oder gis-Moll aufgelöst. Stattdessen war jeweils (T. 1468 und 1497) das *cis* liegen geblieben (in der Pauke, notiert als *des*), so dass sich die sogenannte „Todesklage“ (melodisch geprägt durch ihren Anfang *cis-fis-gis-a*) in fis-Moll anschließen konnte. Wenn Siegmund sich nun in seiner Antwort auf die Menschenwelt bezieht („Wo Sieglinde lebt“), dann ist dies der von Brünnhilde vertretenen Götterwelt – in die er nicht eintreten will – diametral entgegengesetzt. Entsprechend führt Wagner hier den Dominantseptakkord mit einer für die Szene neuen Dynamik – quasi auftaktig mit *cisis-dis* im Gesang und in den Violoncelli – tatsächlich dominantisch nach gis-Moll und weiter nach E-Dur. „Lust“ und „Leid“⁵⁷ erklingen dominantisch und subdominantisch auf E-Dur bezogen (H^7 -A) in einem Atemzug. Die im „Schicksalsmotiv“ eigentlich angelegte Modulation findet hier also tatsächlich statt, aber nicht kleingliedrig von „Lust“ zu „Leid“, sondern sogleich mit Siegmunds emphatischem Ausruf: „Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, da will Siegmund auch säumen“, jener bedingungslosen Liebe zu seiner Schwester, die schließlich auch Brünnhilde umstimmen wird. Die Stelle steht also nur vordergründig in Widerspruch zu den Ausführungen in *Oper und Drama*. Versteht man die Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ als Suche nach Motivationen für Modulationen, so wird dies hier durchaus bestätigt.

Dass Wagner darüber hinaus tatsächlich auch tonal geschlossene Gebilde im Sinn gehabt haben könnte, legt ein anderes Beispiel aus dem zweiten Akt der *Walküre* nahe: Nach Wotans Weisung, Hunding den Sieg zu überlassen, und seinem stürmischen Abgang lautet die Bühnenanweisung: „Brünnhilde steht lange erschrocken und betäubt.“ Lorenz führt diesen Monolog Brünnhildes, mit dem die zweite Szene des zweiten Akts endet, als 8. Periode des zweiten Akts der *Walküre* in a-Moll an.⁵⁸ Der Monolog beginnt nach einem dominantischen E-Dur-Akkord in a-Moll und endet zu den Worten „muß dich treulos die Treue verlassen“ mit einer klaren a-Moll-Kadenz. Das Motiv des Walkürenritts erklingt zunächst in a-Moll, von Brünnhilde kommentiert mit den Worten: „Schwer wiegt mir der Waffen Wucht!“ Gleich anschließend erklingt dasselbe Motiv zunächst in h-Moll, dann – nach ihren Worten: „Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie leicht!“ – in E-Dur. Nach ihrer Klage: „Zu böser Schlacht schleich’ ich heut so bang“, kommt eine durch Chromatik und Vorhalte verunklarte Modulation in Gang, die in Takt 1138 f. nach h-Moll zu führen scheint (Notenbeispiel 2). Der in Takt 1138 mit Vorhalt *h-ais* einsetzende verminderte Dominantseptakkord *e-cis-g-ais* wird dann zu ihrem Ausruf „Weh! mein Wälsung!“ enharmonisch zu einem Dv von D-Dur/-Moll – *e-cis-g-b* – umgedeutet, womit Wagner die Rückmodulation nach a-Moll beginnt (Notenbeispiel 2).

Lorenz’ Auffassung dieses Monologs als einer geschlossenen Periode ist also grundsätzlich nachvollziehbar. Allerdings berücksichtigt er hier wie anderswo nur das für sich genommen periphere Merkmal einer wiederkehrenden Tonart, während für Wagner das zentrale Mo-

56 Vgl. W. Breig, „Das Schicksalskunde-Motiv im ‚Ring des Nibelungen‘. Versuch einer harmonischen Analyse“, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, S. 223–233.

57 Die Reihenfolge lautete im Prosaentwurf, der Erst- und der Reinschrift des Textbuches zunächst „in Leid und Lust“ und wurde dann erst von Wagner umgestellt. Vgl. Wagner, *Sämtliche Werke* 11, III, Kritischer Bericht, S. 328 (T. 1631).

58 A. Lorenz, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924 (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* 1), S. 31 (T. 1107–1158).

ment einer solchen „dichterisch-musikalischen Periode“ in einer spezifischen Verbindung von Modulationen und tonaler Geschlossenheit bestanden haben dürfte.

Als ein konkretes Beispiel für die Umsetzung des in *Oper und Drama* theoretisch umrissenen Begriffs in der Komposition seiner Tetralogie, sei schließlich Sieglindes Erzählung „Der Männer Sippe saß hier im Saal“ in der dritten Szene des ersten Akts der *Walküre* (T. 955–1012) angeführt.⁵⁹ Diese Erzählung weist gleich eine ganze Reihe von Zügen auf, die es nahelegen, sie mit Wagners Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ zu verbinden: Sie beginnt (T. 955–963) und endet (T. 1004–1012) in e-Moll. (Beide Abschnitte kadenzieren nach e-Moll, auf dem Schlussston beginnt jedoch jeweils ein neuer Abschnitt in E-Dur.)⁶⁰ Das Hereintreten des „Greises in grauem Gewand“ (Wotans) ist Anlass für den Wechsel nach E-Dur, und anschließend die Angst, die sein Blick den im Saal sitzenden Männern verursacht (T. 970ff.), für eine Modulation über Cis-Dur nach fis-Moll. Der Kontrast zwischen den Männern („traf die Männer sein mächtiges Dräu'n“) und Sieglinde („mir allein weckte das Auge süß sehnenenden Harm“) ist dann (T. 976–978) Anlass für eine abrupte Modulation von fis-Moll nach Gis-Dur (durch Umdeutung des nach H-Dur/-Moll zielenden $Dv\ g\text{-}ais\text{-}e\text{-}cis$ zu $fis\text{-}ais\text{-}e\text{-}cis$) und weiter nach E-Dur ($fis\text{-}Fis^7\text{-}[Dv]\text{-}Gis\text{-}[Dv]\text{-}fis^{43}\text{-}Fis^9\text{-}H^7_{65}\text{-}E^7\text{-}[Dv]\text{-}fis\text{-}H^7_{45}\text{-}E$). War die Angst der Männer vor Wotans Blick Anlass für das Verlassen der Tonart E-Dur, so ist der Blick auf seine Tochter (an dem sie ihn erkennt)⁶¹ Anlass für die Rückmodulation nach E-Dur (Notenbeispiel 3).⁶²

59 Im Prosaentwurf (Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 431 f.) ist diese Erzählung noch nicht enthalten, da hier noch Wotan selbst in der zweiten Szene auftreten und das Schwert vor den Augen Sieglindes, Siegmunds und Hundings in den Stamm stoßen sollte. In der Erstschrift (ebd., S. 458) ist die Erzählung dann bereits weitgehend wörtlich ausgeführt. – Lorenz sieht in Sieglindes Erzählung einen Teilabschnitt (A a, den er von T. 926–1021 reichen lässt) einer großen 12. Periode (T. 926–1523; Lorenz, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, S. 29).

60 Jeweils das sogenannte „Walhall-Motiv“.

61 „An dem Blick erkannt' ihn sein Kind“, sagt Sieglinde später zu Siegmund (T. 1336 ff.).

62 In *Oper und Drama* beschreibt Wagner das Heraustrreten einer Frau aus der Familie durch die Liebe zu einem Manne (aus einer anderen Familie) als Paradigma für die Notwendigkeit des Wechsels von einer Tonart in die andere: „Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustrreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als Sprössling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüber zieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart heraustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muss er sich daher nach dem notwendigen Gesetze der Liebe ergießen. [...] Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen, der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde“ (*Oper und Drama*, S. 304). Um im Bilde zu bleiben: Das gewaltsame Herausgerissenwerden Sieglindes aus der Familie und das überraschende Wiedersehen mit dem Vater sind zweifellos Motive für weitaus entferntere Modulationen.

1135 (seufzend.)

Weh! mein

a tempo *poco riten.* *a tempo*

p *dim.*

1140

Wäl - sung! Im höch - sten Leid muß dich

pp

1144

treu - los die Treu - e ver - las - sen.

Sehr langsam

pp *molto espress.*

Notenbeispiel 2: *Die Walküre*, Akt II, T. 1135–1146

976

Dräu'n: mir al - lein weck - te das Au - ge süß

p *mf* *dim.* *p* *più p*

982

seh - nen-den Harm, Trä - nen und Trost zu - gleich.

p *più p* *p* *risoluto*

Notenbeispiel 3: *Die Walküre*, Akt I, T. 976–986

Eine weitere, weniger deutlich wahrnehmbare Modulation folgt daran anschließend, wenn Wotan das Schwert in den Baum stößt: „Auf mich blickt’ er, und blitzte auf jene, als ein Schwert in Händen er schwang“. Auch hier findet die Modulation nicht auf der Alliteration „blickt’/„blitzte“ statt, sondern diese ist nur Auslöser für die anschließende Harmoniefolge A-a-C (T. 991–999). Der Hinweis auf denjenigen, für den das Schwert bestimmt ist (Siegmund), ist dann wieder Anlass für die Rückkehr nach E-Dur (über F-d-a-e-H-E, T. 1000–1003):

987

Auf mich blickt' er, und blitz - te auf je - ne, als ein

990

Schwert in Hän - den er schwang; das stieß er

poco cresc.

993

nun in der E - sche Stamm, bis zum Heft haf - tet' es

f p f

998

drin. Dem soll - te der Stahl ge -

Breit.
(Largo.)

f *dim.* *p*

Notenbeispiel 4: *Die Walküre*, Akt I, T. 987–1000

Innerhalb der Tonart der „Erzählung“ e-Moll erscheint also dreimal E-Dur, eine Tonart, die zweimal verlassen und in die zweimal zurückmoduliert wird. Am auffallendsten ist dabei die harmonische Nahtstelle zu „mir allein weckte das Auge“, die in einer Symphonie sicher „gesucht“ wirken würde, hier aber motiviert ist durch den Gegensatz zwischen den ungeschlachten Männern und Sieglinde. Was sich in diesem Beispiel vollzieht – das zweimalige vom Text motivierte Verlassen der Grundtonart und die zweimalige in einem Umschlag der Empfindung gründende Rückmodulation – lässt sich unschwer mit Wagners Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ in Verbindung bringen, wenn auch mit der Einschränkung, dass Entscheidendes nicht in derselben vordergründigen Deutlichkeit anhand der Alliteration verläuft, wie Wagner dies in *Oper und Drama* suggerierte. Das Beispiel zeigt aber, dass der Begriff für die Analyse des *Rings* grundsätzlich brauchbar sein kann.

Dass das in *Oper und Drama* zentrale Prinzip der Alliteration wenig praktikabel und letztlich vernachlässigenswert oder zumindest von nachgeordneter Bedeutung war, dürfte Wagner spätestens bei dem Versuch, in der Dichtung des *Jungen Siegfried* solche „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu gestalten, bewusst geworden sein.⁶³ Von grundlegender Bedeutung für den Begriff scheinen vielmehr zwei aufeinander bezogene Aspekte zu sein: Der entsprechende dramatische Abschnitt muss kontrastierende Empfindungen oder „Empfindungsbereiche“ umfassen wie beispielsweise „Liebe“, „Lust“, „Wonnen“ einerseits und „Leid“ und „Weh“ andererseits, wobei ein Umschlag von einer Empfindung in eine andere – wie von „Lust“ zu „Leid“ oder von „Weh“ zu „Wonnen“ – erfolgt, was dann Anlass für eine (ansonsten unmotivierte und abrupt wirkende) Modulation ist.⁶⁴ Postuliert man dar-

63 Vgl. hierzu Breig: „Was die Rolle der Alliteration für seine zukünftigen Werke betrifft, so hat Wagner sie in *Oper und Drama* nicht richtig vorhergesehen. Der Stabreim erwies sich für die Komposition der *Ring*-Musik als wenig ergiebig. Dies muß Wagner bald klar geworden sein, denn in den Schriften und Briefen nach *Oper und Drama* nennt er seinen *Ring*-Vers nicht mehr *Stabreimvers*, sondern ausschließlich *rhythmischen Vers* und bezeichnet damit die für die Komposition eigentlich wichtige Eigenschaft seiner neuen Metrik“ („Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 161).

64 Tatsächlich ist beispielsweise die gesamte Schluss-Szene des *Siegfried* von solchen im Text vorgegebenen „Umschlägen“ geprägt, die Wagner später auch kompositorisch durch Modulationen umsetzte. So beispielsweise T. 1352–1360: „O Weib! Jetzt lösche den Brand! Schweige die schäumende Wut!“ – „Kein Gott nahte mir je!“ T. 1399–1404: „sei mir ein Weib!“ – „Mir schwirren die Sinne“; T. 1415–1423:

über hinaus, dass Wagner mit seinen Ausführungen in *Oper und Drama* nicht nur entfernte Modulationen rechtfertigen wollte,⁶⁵ sondern zugleich auch von einer Rückkehr in die Ausgangstonart (oder eine verwandte Tonart) ausging, so muss ein doppelter Gefühlsumschlag stattfinden. Dabei ist die „dichterisch-musikalische Periode“ nicht als Folge von Abschnitten zu verstehen, die sich allein durch die Wiederkehr der Ausgangstonart als „Periode“ bezeichnen und aneinanderreihen ließen. Auch gibt es keinen Grund, eine ununterbrochene Folge mehrerer solcher „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu erwarten. Sinnvoll verwenden lässt sich der Begriff wohl nur im Sinne einer individuellen, in sich kohärenten dramatisch-musikalischen Rede, die sich durch den dramatisch motivierten Wechsel von einer Empfindung in eine andere und – um „vollständig“ zu sein – die Rückkehr in die ursprüngliche Empfindung bestimmt. Sie ist also primär ein dramatischer Abschnitt, der sich (in Wagners Theorie und in der Genese) in einer musikalischen Struktur niederschlägt.⁶⁶ Das Beispiel von Sieglindes Erzählung zeigt nicht nur, dass es möglich ist, einen konkreten Abschnitt der *Ring*-Komposition als eine solche „dichterisch-musikalische Periode“ zu verstehen und sinnvoll zu beschreiben. Es zeigt zugleich eine musikalische Gestalt, für deren zentralen Moment – die aus dem Umschlag der Empfindung motivierte Modulation innerhalb eines harmonisch geschlossenen Gebildes – es gar keinen anderen Terminus gibt.

Dass eine solche Analyse des *Rings* durchaus nicht gegen Wagners Intentionen verstieße, sondern ganz in seinem Sinne wäre, lässt der im November 1879 in den *Bayreuther Blättern* erschienene Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*⁶⁷ erkennen. Wagner erwähnt dort explizit die „dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen“ in seinen eigenen künstlerischen Arbeiten, auf die er selbst zwar hingewiesen habe, die aber noch nicht aufgegriffen worden seien:

„Über die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kundgegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden [...]“⁶⁸

Wagner selbst geht also nicht nur in einem abstrakten Sinne davon aus, dass seine Werke

„das Leuchten der Liebe zu mir?“ – „Trauriges Dunkel trübt meinen Blick.“ T. 1457–1466: „sonnenhell leuchtet der Tag!“ – „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!“

65 Vgl. beispielsweise Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 163–165. Breig weist in diesem Zusammenhang auf das *Lohengrin*-Beispiel in Wagners Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ hin (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 176–193, hier S. 191 f.).

66 Insofern könnte die „dichterisch-musikalische Periode“ eine Synthese der von Karol Berger bezogen auf *Tristan und Isolde* formulierten drei von Wagners „regulärem Darstellungsmodus“ abweichenden Verfahren darstellen: dem „lyrischen Modus“ entwickelter Gesangsnummern, dem „narrativen Modus“ ausgedehnter Monologe und dem „orchestralen Modus“, bei dem die Vokalstimmen musikalisch unselbständig sind (vgl. *Wagner Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2012, S. 372).

67 *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 185.

68 Wagner fährt hier fort mit einem Satz, der gelegentlich Anlass zum Missverständnis dieser Schrift war: „Und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde [Hans von Wolzogen] zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten ‚Leitmotive‘ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm“ (ebd.). Wagner geht es also im Gegensatz zu Wolzogen um die Bedeutung der Leitmotive innerhalb eines sinnvollen musikalischen Zusammenhangs.

„Form“ haben – also nicht „formlos“ sind –, sondern er spricht explizit von „musikalischen Formen“ (im Plural), die er „dem Drama abgewonnen“ habe!⁶⁹ Das kann sich hier im Kontext des Hinweises, dass diese Formen noch nicht die entsprechende Würdigung erfahren hätten, nicht allein auf strophische Formen wie die Schmiedelieder im *Siegfried* oder die Barform in den *Meistersingern* beziehen. Der Hinweis, dass er diese Formen dem „Drama“ abgewonnen habe, legt vielmehr nahe, dass Wagner hier – zumindest auch – an (dichterisch-) musikalische Strukturen dachte, wie er sie zuvor in *Oper und Drama* umrissen hatte. So fragwürdig es wäre, nun den ganzen *Ring* oder gar alle Musikdramen Wagners als mehr oder weniger stringente Folge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu analysieren, so offensichtlich ist aber auch, dass Wagner noch 1879 – also deutlich nach der Komposition der gesamten Tetralogie – eine „Beurtheilung“ (Analyse) seiner Werke im Sinne „der neuen Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama“ wünschte, auf die er in früheren Schriften hingewiesen habe.⁷⁰ Es scheint also geradezu geboten, den von Wagner in *Oper und Drama* umrissenen Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ nicht nur als einen möglichen, sondern – wie das Beispiel der Erzählung Sieglindes zeigt – sogar notwendigen Begriff der Analyse seiner auf das Drama bezogenen Musik ernstzunehmen. Über die Länge macht Wagner keine Angaben; es liegt aber nahe, dass die zeitliche Ausdehnung noch „erfahrbar“ bleiben, also nicht hunderte von Takten, sondern Einheiten von ungefähr zwanzig bis vielleicht etwa einhundert Takten umfassen sollte.⁷¹ Die Erzählung Sieglindes im ersten Akt der *Walküre* ist beispielsweise 58 Takte lang. Damit ist diese

69 Voss weist darauf hin, dass in den beiden autographen Handschriften der Singular „Form“ stehe (R. Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, hrsg. von E. Voss, Stuttgart 1996, S. 202 u. 214; ders., „Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“, S. 19). Den Tagebüchern Cosima Wagners zufolge fertigte Cosimas Tochter Daniela noch während Wagners Arbeit an dem Aufsatz eine Reinschrift an, die allem Anschein nach Grundlage für die anschließenden Korrekturen Wagners war (C. Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 21982, Bd. 3, S. 438 u. 440). Beide Druckfassungen – die *Bayreuther Blätter* (Jg. 2, S. 320) und Bd. 10 der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (S. 241) – haben an dieser Stelle den Plural „Formen“. Im Kontext des vorliegenden Beitrags machen beide Lesarten Sinn: „Form“ würde sich ausschließlich auf die „dichterisch-musikalische Periode“ beziehen; „Formen“ würde neben diesem Formprinzip noch Raum für andere „Formen“ beziehungsweise „Formprinzipien“ lassen. Da Wagner hier im Zusammenhang explizit davon ausgeht, in seinen früheren Schriften und Aufsätzen den Weg zu einer gerechten und nützlichen „Beurtheilung“ – womit offensichtlich „Analyse“ gemeint ist – dieser durch seine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen „Form“ oder „Formen“ gezeigt zu haben, und zusätzlich darauf hinweist, dass dieser Weg mit Ausnahme der Schriften Wolzogens zu den „Leitmotiven“, die aber den musikalischen Satzbau außer Acht ließen (vgl. oben Anm. 68), „noch nicht beschritten worden“ sei, kann hier unabhängig von der Frage nach Singular oder Plural „Form“ nur als konkrete „analysierbare“ musikalische Form gemeint sein und nicht als Abstraktum. – Die Aussage von Voss, Wagners Musikdrama sei „spezifisch musikalischer Form gegenüber gleichgültig, in diesem Sinne in der Tat formlos“ (E. Voss, „*Wagner und kein Ende*“, *Betrachtungen und Studien*, Zürich und Mainz 1996, S. 184), ist wohl überzogen.

70 Da Wagner ausdrücklich von „Schriften und Aufsätzen“ spricht, dürfte er auch *Oper und Drama* im Sinn gehabt haben, da sich sonst keine seiner Schriften mit Fragen der konkreten musikalischen Gestaltung beschäftigt.

71 Für die von Dahlhaus geforderte Vergleichbarkeit der Länge der Perioden (Dahlhaus geht von 20–30 Takten aus; vgl. oben zu Anm. 20), gibt es keinen ersichtlichen Grund, da es sich ja nicht um einen durch musikalische „Perioden“ gegliederten musikalischen Aufbau handelt, sondern um individuelle „dichterisch-musikalische“ Gebilde, die – hypothetisch – eher die Funktion von „Ariosi“ haben dürften.

„Periode“ durchaus noch überschaubar und bietet zugleich genügend Raum für zwei vom Text motivierte Modulationen.

Wie zentral für Wagner dieses Problem der Motivation von Modulationen durch das Drama war, lässt der Schluss der eben zitierten Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* erkennen:

„Es scheint, daß schon jetzt einem sehr großen Theil des Publikums Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere ‚Professoren‘ noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch größere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, solange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist.“⁷²

Diese „Regel“ hatte Wagner bereits im dritten Teil von *Oper und Drama* aufgestellt, wenn er dort betonte, dass der Musiker bei Versen gleicher Empfindung gar keinen Grund habe, die Tonart zu verlassen. Diesen Grund liefert erst der in seinen Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ beschriebene Wechsel der Empfindungen. Der von Wagner geprägte Begriff taugt nicht nur zur Beschreibung einzelner, tonal mehr oder weniger geschlossener Gebilde, sondern vermag auch das Bewusstsein für ein Grundprinzip Wagners im *Ring* zu schärfen: die aus dem „Drama“⁷³ motivierte Modulation.

72 *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 193. Zu den „harmonischen Effektmitteln“ hatte Wagner bereits weiter oben in demselben Aufsatz angemerkt: „Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem raten, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken“ (ebd., S. 186).

73 Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass in Wagners Terminologie das „Drama“ nicht identisch ist mit dem Text, sondern dieser nur ein Teilmoment des Dramas ist (vgl. u. a. C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München und Salzburg 1983, S. 59). Wenn „Drama“ also zweifellos mehr als nur „Text“ ist, so darf jedoch auch nicht übersehen werden, dass die Niederschrift des Textes bei Wagner die erste Konkretisierung der Werkgestalt war und dass in *Oper und Drama* das im Text manifestierte Drama bestimmend sein sollte für die Komposition („der Dichter“ – „der Komponist“; vgl. Wagner, *Oper und Drama*, S. 305 ff.).

Gerhard Poppe (Dresden/Koblenz)

Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten „Dresdner Amen“

Wenige Wochen vor der Uraufführung des *Parsifal* am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhaus wurde erstmals öffentlich registriert, dass Richard Wagner für das Gralthema einen kurzen vierstimmigen Satz verwendet hatte, der bald als „Dresdner Amen“ eine überregionale Bekanntheit erreichte.¹ In der Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens war dieser Satz bis in die 1950er Jahre an normalen Sonntagen nach dem abschließenden Segen gebräuchlich und wurde in den entsprechenden Formularen meist „Altes Dresdner Amen“ genannt.²

The image shows a musical score for the 'Dresdner Amen'. It consists of two staves: the top staff is for Soprano and Alto (Sopran Alt) and the bottom staff is for Tenor and Bass (Tenor Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano/Alto part begins with a half note 'A' followed by a half note 'men.' in the second measure. The Tenor/Bass part begins with a half note 'A' followed by a half note 'men.' in the second measure. The melody in both parts is characterized by a series of half notes that ascend in the soprano and descend in the tenor/bass, with a final cadence.

Zu seinen wichtigen Merkmalen zählen die in Sekundschritten und im Sextabstand parallel aufsteigenden Oberstimmen sowie die absteigende kleine Terz und große Sekunde im Bass (in der hier zitierten Version mit zusätzlichem Oktavsprung nach oben), aus denen sich (mit weiteren Durchgangsklängen) die charakteristische Harmoniefolge I – VI – V ergibt.³ Bereits Felix Mendelssohn Bartholdy hatte das „Dresdner Amen“ im ersten Satz seiner 1829/30 entstandenen *Reformations-Symphonie* verwendet, fand damit jedoch zunächst kaum Beachtung, weil er das Werk nach der Uraufführung am 15. November 1832 nicht wieder dirigierte und eine Drucklegung verweigerte. Erst 1868 erschien diese Symphonie gleichzeitig bei Simrock und Novello, Ewer & Co. als op. 107 im Rahmen der Ausgaben aus dem Nachlass des Komponisten und erreichte in der Folgezeit schnell eine weite Verbreitung.⁴ Woher Mendelssohn das „Dresdner Amen“ kannte, lässt sich kaum eindeutig klären,

1 Wilhelm Tappert, „Flüchtige Blicke in Wagner’s ‚Parsifal‘“, in: *NZfM* 78, Nr. 28 (7. Juli 1882), S. 301–303.

2 Hier wiedergegeben nach den *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Leipzig 1906, S. 17. Abweichende Versionen aus den offiziellen oder inoffiziellen Büchern der sächsischen Landeskirche unterscheiden sich lediglich hinsichtlich der Führung der Tenorstimme (und manchmal auch der Bassstimme) voneinander. Zu weiteren Quellen siehe Anm. 16.

3 Die in der neueren Literatur gelegentlich angegebenen Verwendungen des „Dresdner Amen“ in Wagners *Liebesverbot* (1. Akt, 3. Szene) und *Tannhäuser* (3. Akt) erfüllen mit der in Sekundschritten aufsteigenden Oberstimme nur eines der charakteristischen Merkmale und bleiben deshalb für die folgenden Überlegungen ausgeklammert.

4 Nach einem kurzen Hinweis von Wilhelm Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner’s ‚Parsifal‘“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 34, Nr. 31/32 (30. Juli 1903), S. 421–423, ist wenig später Alfred Heuß, „Das ‚Dresdener Amen‘ im ersten Satz von Mendelssohns Reformationssinfonie“, in: *Signale für die*

weil für die Jahre bis einschließlich 1830 kein Aufenthalt in der sächsischen Residenzstadt nachweisbar ist.⁵ Die Frage, wo Wagner das „Dresdner Amen“ kennenlernte, gilt dagegen in der neueren Literatur mit dem Hinweis auf seine Schulzeit von Dezember 1822 bis Ostern 1827 an der Dresdner Kreuzschule als abschließend beantwortet.⁶

Im Gegensatz zu den Werken Mendelssohns und Wagners sind andere Verwendungen des „Dresdner Amen“ im Laufe des 19. Jahrhunderts – in der Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer* op. 17 von Carl Loewe und im dritten Satz des Duos F-Dur für Klavier und Violine op. 96 von Louis Spohr – heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Mit dem Hinweis auf die zuletzt genannten Werke gerät die weithin akzeptierte Annahme von der Herkunft dieses kurzen Satzes aus der Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens ins Wanken. Beide Komponisten verweisen nämlich in ihren Autobiografien ausdrücklich auf die Katholische Hofkirche zu Dresden, wo sie erlebten, wie derselbe vierstimmige Satz in einer anderen Version im Verlaufe des Hochamts als Basis für die verschiedenen, vom Chor gesungenen Akklamationen diente. Von Carl Loewe stammt eine ausführliche Schilderung der Heiligen Nacht 1819 in der Dresdner Hofkirche⁷, und in seiner zehn Jahre später entstandenen Ballade hat er bei den Worten des Sängers „und wird nicht müde bis zum Schluss, | bis beim Vobiscum Dominus | der Priester zur Gemein’ sich wendet, | die heil’ge Handlung segnend endet“ nach „Vobiscum Dominus“ der Klavierbegleitung die Antwort des Chores „Et cum spiritu tuo“ unterlegt.

musikalische Welt 62 (1904), S. 281–284 und 305–308, auf dieses Werk eingegangen. Nicht aus Quellenbelegen, sondern aus der Art und Weise der Verwendung des „Dresdner Amen“ schließt Heuß, dass „Mendelssohn dasselbe auf keinen Fall als katholisches Symbol aufgefaßt hat, sondern im Gegenteil als evangelisches; denn wir müßten sonst den ganzen Satz als der Schilderung des Katholicismus gewidmet betrachten, wofür aber nicht die geringsten künstlerischen Gründe sich erbringen lassen, da der ganze Satz mit seinem herben Charakter eine Deutung nach dieser Seite hin geradezu unmöglich macht. Dies alles macht es mehr als wahrscheinlich, daß Mendelssohn diese Melodie im protestantischen Cult sich angeeignet hat.“

- 5 Judith Karen Silber vermutet Mendelssohns Reise nach Stettin im Februar 1827 und den damit verbundenen Kontakt mit Carl Loewe als Ausgangspunkt für seine indirekte Kenntnis des „Dresdner Amen“. Wolfram Steude nennt dagegen Ludwig Berger, der sich von 1801 bis 1803 in Dresden aufhielt und in Berlin später Klavierlehrer der Geschwister Mendelssohn Bartholdy wurde, als möglichen Vermittler. Siehe Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the Reformation symphony: A critical and historical study*, Phil. Diss. Yale University 1987, S. 104 f., und Wolfram Steude, „Ein handschriftliches Choralbuch vom Jahre 1831 aus der Frauenkirche“, in: *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann, Laaber 1998, S. 105–119, hier S. 116.
- 6 Nach Auskunft von Cosima Wagner hörte Wagner die *Reformations-Symphonie* am 8. Februar 1876 in einem „Dilettantenkonzert“ und bemerkte zum zweiten Satz „Tetzel, wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt“. Siehe Cosima Wagner, *Die Tagebücher, Band II (1873–1877)*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1977, S. 969. Ob die Aufnahme des „Dresdner Amen“ in den *Parsifal* mit diesem Konzertereindruck in Verbindung steht, lässt sich nicht endgültig beurteilen.
- 7 Carl Loewe, *Selbstbiographie. Für die Öffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter*, Berlin 1870 (Reprint Halle 1994), S. 67 f.

bis beim Vo- bis - cum Do - mi - nus

Chor.

...et cum spi - ri - tu tu - o.

Louis Spohr überschrieb sein 1836 entstandenes Duo ausdrücklich mit „Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz“ und bemerkte zum langsamen Satz in seiner Autobiografie: „Das folgende Adagio gibt eine Scene aus der katholischen Hofkirche zu Dresden, welche mit einem Orgelpräludium auf dem Pianoforte allein beginnt; darauf spielt die Geige die Intonation des Priesters vor dem Altare, woran sich das Responsorium der Chorknaben genau in denselben Tönen und Modulationen, wie man sie in katholischen Kirchen und auch in der Dresdener hört, anschließt. Diesem folgt eine Castraten-Arie, wobei es die Aufgabe des Geigers ist, sie ganz im Ton und Style des dortigen Gesangs zu kopiren.“⁸

Mit der zuerst genannten, heute weitgehend akzeptierten *communis opinio* aus der Wagner- wie der Dresden-Literatur und den lange nur wenig beachteten Aussagen von Loewe und Spohr stehen sich im Hinblick auf die Herkunft des „Dresdner Amen“ zwei unterschiedliche Auskünfte unvermittelt gegenüber.⁹ In Dresden selbst, wo der Konfessionsunterschied zwischen der lutherischen Bevölkerungsmehrheit und dem seit 1697 katholischen Herrscherhaus seine Spuren in der lokalen Mentalität hinterlassen hat, spiegelt sich in solchen Differenzen auch die gegenläufige Geschichte der beiden wichtigsten Kirchenmusikinstitutionen: Während die (katholische) Hofkirchenmusik nach dem Ende der Monarchie in Sachsen zunächst bis Ende 1937 auf der Basis der Verbindung von Kapellknaben, Opernchor und der Sächsischen Staatskapelle in reduzierter Gestalt weiterbestand, aber später aufgrund ihrer isolierten Stellung im kulturellen Gedächtnis der Stadt immer mehr in den Hintergrund geriet, führte der Aufstieg des Kreuzchores im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem enormen Prestige, aber in der Retrospektive auch zu manchen Geschichtsklitterungen. Deshalb scheint es an der Zeit, Herkunft und ursprünglichen Gebrauch des sogenannten „Dresdner Amen“ auf der Basis der Quellen selbst und ohne Rücksicht auf ältere und neuere Projektionen darzustellen.

Der früheste direkte Beleg für die Verwendung des bekannten vierstimmigen Satzes als Akklamation des Chores (mit unterschiedlichen Texten) in der Katholischen Hofkirche ist ein nicht mehr erhaltenes Exemplar des von Johann Adam Hiller 1793 herausgegebenen *Allgemeine(n) Choral-Melodienbuch(es) für Kirchen und Schulen* aus dem Besitz von Wilhelm

⁸ Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Band 2, Kassel/Göttingen 1861, S. 215.

⁹ Wilhelm Tappert war der vorläufig letzte Autor, der auf die Verwendung des „Dresdner Amen“ bei Loewe und Spohr hinwies. Siehe Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner’s ‚Parsifal‘“, S. 422 f.

Tappert. Nach dessen Auskunft notierte ein unbekannter früherer Besitzer das vierstimmige Amen auf einem Vorsatzblatt des Bandes und versah es mit der Jahreszahl „1810“ sowie dem ausdrücklichen Hinweis „Dresdner katholische Hofkapelle“.¹⁰ Abgesehen von den bereits erwähnten Aussagen von Loewe und Spohr findet sich der nächste Hinweis zum Gebrauch des „Dresdner Amen“ in der Hofkirchenmusik erst Jahrzehnte später bei Moritz Fürstenau. In seinem bis heute grundlegenden Buch *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* erwähnt er im Zusammenhang mit der Einrichtung der ersten katholischen Hofkirche im Jahre 1708 beiläufig den „Altar- und Responsoriengesang“, der natürlich „in der Hauptsache [...] dem gregorianischen Kirchengesange entnommen“ sei und fährt fort: „Doch sind namentlich in den schönen vierstimmig bearbeiteten Responsorien, welche auch gegenwärtig gesungen werden, nicht unwesentliche Abweichungen bemerklich, deren Verfasser uns leider unbekannt geblieben ist.“¹¹ Aus den Jahren um 1900 sind noch sechs Exemplare der *Responsoria pro toto anno* in handschriftlicher Ausfertigung erhalten, deren Besitzerstempel „Eigenthum der Königl. General-Direction der Hoftheater Dresden“ auf die damals enge institutionelle Verflechtung der Hofkirchenmusik mit der Hofoper verweist und die offensichtlich bis in die 1930er Jahre hinein in Gebrauch waren.¹² Diese Hefte enthalten sämtliche Akklamationen des Chores – hier „Responsorien“ genannt – auf die Versikel des zelebrierenden Priesters – nicht nur für das Hochamt an Sonn- und Feiertagen, sondern auch für die Vesper und die in der Dresdner Hofkirche üblichen Andachten sowie zum Gebrauch an besonderen Festen des Kirchenjahres. Dazu kamen weitere einfache Sätze wie das *Pange lingua*, das *Heilig, heilig* und das *O Lamm Gottes unschuldig* (letztere nicht identisch mit Sanctus und Agnus Dei der Messe!), die ebenfalls in den Andachten Verwendung fanden. Die Ausführung dieser Gesänge wurde nicht vom Kapellmeister, sondern von einem Mitglied des Chores, dem sogenannten „Zeremoniensänger“, geleitet. Innerhalb des Hochamtes erklang der bekannte vierstimmige Satz insgesamt achtmal und in abgewandelter Form weitere dreimal auf die jeweils vorgeschriebenen Texte.¹³

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Et cum spi - ri - tu tu - - - - - o.

Abweichende Sätze sang der Chor nur beim Präfationsdialog und am Ende des *Pater noster*. Sie sind entsprechend ihrer Reihenfolge innerhalb des Hochamtes ebenfalls in den *Responso-*

10 Siehe Tappert, „Flüchtige Blicke in Wagner’s ‚Parsifal‘“, S. 302 f.

11 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Band 2, Dresden 1862, S. 41 f.

12 D-Dl Mus. 1-E-747. Auch nach dem Ende der Monarchie bestanden in der Dresdner Hofkirche die gemeinsam von den Kapellknaben, dem Opernchor und der Staatskapelle bestrittenen Musikaufführungen im Hochamt an Sonn- und Feiertagen weiter. Sie wurden erst ab 1. Januar 1938 eingestellt. Der Gebrauch der *Responsoria pro toto anno* lässt sich zumindest bis in die 1920er Jahre über die mit Jahreszahlen versehenen Eintragungen einzelner Kapellknaben belegen.

13 Damit ist sofort ersichtlich, dass die aus der Katholischen Hofkirche stammende Version dieser „Responsorien“ gegenüber den unterschiedlichen Fassungen des „Dresdner Amen“ aus der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens die einfachste ist.

ria *pro toto anno* enthalten. Ein ähnliches Bild mit noch stärkerer Dominanz des „Dresdner Amen“ selbst ergibt sich für die Vesper und die verschiedenen Andachten. Eine einstimmige Ausführung der Akklamationen gab es dagegen nur in den Gottesdiensten der Karwoche und den feierlichen Totenmessen, die am Fest Allerseelen und den folgenden Tagen, an den Todestagen der beiden Stifter der Kirche sowie am Todestag des zuletzt verstorbenen Herrschers gehalten wurden. Der gesamte Inhalt der *Responsoria pro toto anno* ist außerdem in weiteren drei Stimmheften kleineren Formats mit demselben Titel enthalten, die der Hofnotist Johann Christoph Beck wahrscheinlich in den Jahren kurz nach 1800 kopierte.¹⁴ Die naheliegende Frage, warum für die Hofkirche nicht mehr ältere Quellen mit all diesen Akklamationen existieren, ist leicht zu beantworten. Sie waren mit Sicherheit vorhanden, aber durch häufigen Gebrauch verschlissen und wurden deshalb in den Jahren um 1900 durch die neuen Hefte ersetzt. Die drei erwähnten älteren Stimmhefte scheinen dagegen eher durch Zufall einer dauernden Benutzung und damit dem Verschleiß entgangen zu sein.

Die älteste heute bekannte Quelle für die Zugehörigkeit des sogenannten „Dresdner Amen“ zur protestantischen Gottesdienstpraxis ist ein handschriftliches Choralbuch aus der Frauenkirche mit der Jahreszahl „1831“, das sich in Privatbesitz befindet und das Wolfram Steude vor einigen Jahren ausgewertet hat. Es enthält am Ende unter der Überschrift „Collecte. Von Naumann“ das Responsum *Und seine Güte währet ewiglich, gelobt sei er. Amen.* mit dem bekannten vierstimmigen Satz sowie im Anschluss dieselbe Formel mit dem „Amen“ selbst.¹⁵ Der Hinweis auf Naumann bringt das „Dresdner Amen“ darüber hinaus erstmals mit dem 30 Jahre zuvor verstorbenen Dresdner Hofkapellmeister in Verbindung und bildet den frühesten schriftlichen Beleg für eine in der sächsischen Residenzstadt noch mehr als hundert Jahre später lebendige, offenbar vorwiegend auf mündlichem Wege verbreitete Überlieferung.

Aus den folgenden Jahrzehnten gibt es einzelne direkte Belege für die Verwendung des „Dresdner Amen“ in der evangelischen Liturgie. Meist handelt es sich um Choralbücher auf der Basis von Johann Adam Hillers *Allgemeine[m] Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen*, in deren Anhängen verschiedene Responsorien, darunter auch leicht voneinander abweichende Versionen des „Dresdner Amen“ überliefert sind. Kalkuliert man einen schwer fassbaren Anteil mündlicher oder handschriftlicher Überlieferung ein, kann man innerhalb Sachsens nach der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer relativ weiten Verbreitung rechnen.¹⁶ Als jedoch 1880 im Königreich Sachsen eine neue Agende eingeführt wurde, die das

14 Ebenfalls unter Mus. 1-E-747 aufbewahrt. Es handelt sich um Einzelstimmen mit den Bezeichnungen Soprano II, Tenore und Basso. Johann Christoph Beck war von 1800 bis zu seiner Erblindung im Jahre 1825 als Notist an der sächsischen Hofkapelle angestellt, aber schon vorher sowohl für den Hof als auch für Johann Gottlieb Naumann als Kopist tätig. Siehe dazu Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband, München 1999, S. 31, und Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2002, S. 95 ff.

15 Steude, „Ein handschriftliches Choralbuch“, S. 114 f.

16 Siehe Johann August Zechel, *Choralbuch, Harmonie nach Hiller, nebst einigen neuern Chorälen, mit vierstimmigen Zwischenspielen*, Lausigk 1847, S. 176, hier unter „Nr. 162 Responsoria“ auf den Text „Machet seine Steige richtig, gelobt sei Er! Amen.“, Gustav Merkel, *Taschen-Choralbuch. 141 vierstimmige Choräle für Pianoforte, vierstimmigen Gesang oder Orgel*, Dresden 1864, S. 90, und Friedrich Moritz Gast, *J. A. Hiller's vollständiges Choralbuch mit hinzugefügten neueren Melodien für Kirchen-, Schul- und Gesangsvereins-Chöre*, 2. Auflage, Plauen 1881, S. 188, in beiden Fällen auf den Text „Und seine Güte währet ewiglich! Gelobt sei Er! Amen.“. Die Liste der Beispiele ließe sich leicht verlängern. Wilhelm Tappert nennt noch ein „Zittauer Chorbuch“ *Intonationen, Responsorien, Collecten beim Gottesdienste*,

Kirchenbuch von 1812 ersetzen sollte, fehlte das „Dresdner Amen“ in den dazugehörigen *Melodien zur Gottesdienstordnung*.¹⁷ Trotzdem scheint es weiter in Gebrauch gewesen zu sein, wie zum Beispiel das Dresdner Gesangbuch von 1883 zeigt.¹⁸ Als die Synode der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens 1901 über eine Revision der Agende debattierte, forderten gleich zwei Mitglieder die Wiederaufnahme des „Dresdner Amen“ in die reguläre liturgische Praxis. Während der Superintendent und Oberkonsistorialrat Franz Dibelius auf Wagners Kenntnis dieses Satzes aus dessen Schuljahren an der Kreuzschule verwies und daneben den gleichzeitigen Gebrauch in der Katholischen Hofkirche hervorhob, sprach der Superintendent und Kirchenrat Clemens Gottlob Schmidt selbstverständlich von der Schönheit des „Naumannschen Amen“.¹⁹ Mit der Aufnahme in die überarbeitete Ausgabe der Agende von 1906 und der Platzierung nach dem abschließenden Segen an normalen Sonntagen war auch der Ausgangspunkt für die eingangs erwähnte, bis in die 1950er Jahre übliche Praxis gegeben.²⁰

Die Frage nach der Herkunft des sogenannten „Dresdner Amen“ wurde erst nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der sächsischen Monarchie im lokalgeschichtlichen Schrifttum ausdrücklich gestellt. Während Otto Schmid einerseits auf Fürstenau verwies, aber andererseits an einer „Überlieferung evangelischen Ursprungs“ festhielt und über Johann Gottlieb Naumann eine Verbindung zur Musikpraxis der Herrnhuter Brüdergemeinde erwog, vermutete Carl Johann Perl als Ausgangspunkt eine von Jan Dismas Zelenka harmonisierte volkstümliche Melodie aus Böhmen.²¹ Für Richard Engländer, der in den Jahrzehnten zwischen den beiden Weltkriegen zahlreiche Studien zur Dresdner Musikgeschichte publiziert hatte, war das „Dresdner Amen“ eine „überlieferte Melodie, die von Naumann für das Ritual der kath. Hofkirche harmonisiert“ worden war. Mit solchen Aussagen verband er die ältere Dresdner Naumann-Tradition mit „neuerer Forschung“, ohne letztere genauer zu benennen.²² Wenn jedoch für ein und das selbe Phänomen verschiedene Erklärungen angeboten werden, aber deren Abhängigkeit von der Ausgangsposition der jeweiligen Autoren allzu offensichtlich ist, hilft nur eine Diskussion der methodischen Voraussetzungen oder der Rückgriff auf bisher unbeachtete Quellen weiter.

In der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden wird ein 16 Seiten umfassendes Manuskript mit dem Titel *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias caeremonias* aufbewahrt, das achtstimmige Responsorien zur Vesper, zu den Andachten mit Litanei sowie zum Hochamt enthält, die mit dem sogenannten „Dresdner Amen“ und den übrigen aus der Katholischen Hofkirche überlieferten Akklamationen eng

Zittau 1878, sowie für Bayern eine dreistimmige Version in der *Sammlung zwei- und dreistimmiger Kirchengesänge, herausgegeben zum Gebrauche bei der heil. Schulmesse*, München 1879. Siehe dazu Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner's ‚Parsifal‘“, S. 421 f.

17 *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Leipzig 1880.

18 *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Dresden 1883, S. 688.

19 *Verhandlungen der siebenten evangelisch-lutherischen Landessynode im Königreiche Sachsen 1901*, Dresden 1901, S. 240 und 253.

20 Siehe *Melodien zur Gottesdienstordnung*, S. 17.

21 Otto Schmid, *Die Kirchenmusik in der Katholischen (Hof-) Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung*, Dresden 1921, S. 7 f. und 24 ff., und Carl Johann Perl, „Das ‚Dresdner Amen‘“, in: *Der Zwinger* 4 (1920), S. 11–19.

22 Richard Engländer, Art. „Johann Gottlieb Naumann“, in: *MGG* 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1289.

verwandt sind.²³ Sowohl der Notentext als auch die unterlegten Worte stammen von Carl Gottlob Uhle, der von 1758 bis zu seinem Tod im Jahre 1784 als Notist am sächsischen Hof angestellt war.²⁴ Darüber hinaus versah Johann Georg Schürer, Kirchen-Compositeur am sächsischen Hof von 1748 bis zu seinem Tod im Jahre 1786, die Partitur mit zusätzlichen Eintragungen. Von beiden ist bekannt, dass sie in den letzten Lebensjahren ihre Aufgaben innerhalb der Hofkapelle aus Gesundheits- und Altersgründen nicht mehr wahrnehmen konnten. Das Partiturmanuskript der *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias caereemonias* muss also spätestens in den Jahren um 1780 entstanden sein, ist aber wahrscheinlich noch ein paar Jahre älter. Zu diesen Responsorien existiert ein vollständiger Stimmentwurf, der ebenfalls von Carl Gottlob Uhle geschrieben wurde.²⁵ Benutzungsspuren und Bleistiftvermerke an einigen Stellen weisen auf einen zumindest zeitweiligen Gebrauch hin. Bereits bei einem oberflächlichen Studium dieser achtstimmigen Sätze ist erkennbar, dass die jüngeren vierstimmigen Akklamationen – und damit auch das sogenannte „Dresdner Amen“ – das Ergebnis einer Bearbeitung sind. Sie entstanden durch Kürzung des Ablaufs und eine Reduktion der Stimmenzahl aus der ursprünglichen Version. Als Beispiel für dieses Verfahren kann das oft gebrauchte „Et cum spiritu tuo“ in der Fassung der Vorlage und der Bearbeitung dienen:

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is an 8-part setting with parts for Sopran I, Sopran II, Alt I, Alt II, Tenor I, Tenor II, Tenor III, and Bass. The bottom staff is a 4-part setting with parts for Sopran, Alt, Tenor, and Bass. Both settings are in G major and 4/4 time. The lyrics 'Et cum spi - ri - tu tu - - - - - o.' are written below the notes. The original setting features more complex melodic lines and longer phrases, while the reduced setting is significantly shorter and simpler.

23 D-DI Mus. 1-E-748. Dieses Manuskript gehört zu denjenigen Musikhandschriften aus der Katholischen Hofkirche, die 1908 bei der ersten Übernahme in die damalige Königliche Öffentliche Bibliothek zunächst am ursprünglichen Aufbewahrungsort verblieben und erst 1972 in die Sächsische Landesbibliothek überführt wurden. Die *Responsoria ad Sacrificium Missae* stehen nicht am Anfang, sondern beginnen erst auf S. 4.

24 Weitere Informationen zu Carl Gottlob Uhle bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, S. 28 f., und Rosenmüller, *Überlieferung der Clavierkonzerte*, S. 87–90.

25 D-DI Mus. 1-E-748a.

Besonders sinnfälliger wird diese Bearbeitungspraxis beim Präfationsdialog: Während die achtstimmige Version den einfachen Rezitationston als *cantus firmus* in der zweiten Tenorstimme (mit geschwärzten Noten gekennzeichnet) enthält, bleibt davon in der späteren, hier ausnahmsweise auf fünf statt auf vier Stimmen reduzierten Fassung lediglich die Harmoniefolge übrig:

The image displays two musical staves for the 'Dresdner Amen'. The first staff system includes Soprans I and II, Alts I and II, Tenors I and II, and Tenor III/Bass. The second staff system includes Sopran and Alt, and Tenor and Bass. The lyrics 'Et cum spi - ri - tu tu - o.' are written below the staves. The music is in G major and 4/4 time, featuring a cantus firmus in the second tenor part of the first system.

Dieselbe Verwendung des *cantus firmus* findet sich in der achtstimmigen Version auch in den folgenden Teilen des Präfationsdialogs „Habemus ad Dominum“ und „Dignum et iustum est“ sowie im Schlusssatz „sed libera nos a malo“ aus dem *Pater noster*, und die Bearbeitung folgt denselben Prinzipien. Nimmt man das *Missale Romanum* von 1570 zum Ausgangspunkt für eine Verortung dieser Sätze in der liturgischen Praxis, handelt es sich bei dem *cantus firmus* der Vorlage weder um den *tonus ferialis* noch um den *tonus solemnis*. Mit einiger Wahrscheinlichkeit liegt deshalb diesen achtstimmigen Responsorien ein älteres Missale zugrunde, aus dessen Identifizierung sich unter günstigen Umständen ein Hinweis auf die weitere Herkunft dieser Sätze ergeben könnte.²⁶

Das beschriebene Manuskript aus der Dresdner Hofkirche ist eindeutig älter als alle anderen bisher bekannten Quellen zum sogenannten „Dresdner Amen“. Sowohl wegen der ungefähren Datierbarkeit als auch wegen des Verhältnisses der Fassungen zueinander

26 Aus dem Rückgriff auf die achtstimmigen *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias ceremonias* als Vorlage der bekannten Akklamationen aus der Dresdner Hofkirche (und damit auch aller anderen Versionen) ergibt sich auch der Unterschied zu den Überlegungen von Clemens Brinkmann. Wie alle anderen Autoren verfolgt er in seiner materialreichen und dabei von Spekulationen nicht freien Studie die Geschichte des „Dresdner Amen“ lediglich bis in das frühe 19. Jahrhundert zurück. Auf eine detaillierte Korrektur von einigen seiner Schlussfolgerungen kann verzichtet werden, sie ergibt sich mühelos aus den hier dargestellten Zusammenhängen. Siehe Clemens Brinkmann, „Das ‚Dresdner Amen‘“, in: *Bruckner-Jahrbuch 1997–2000*, Linz 2002, S. 67–94.

liegt die Abhängigkeit der vierstimmigen Akklamationen – und damit auch des „Dresdner Amen“ – von den achtstimmigen Responsorien auf der Hand. Wenn die in der Dresdner lokalen Überlieferung gelegentlich erwähnte Verbindung dieser Sätze mit Johann Gottlieb Naumann zutreffen sollte, dann wäre der Kirchen-Compositeur und spätere Hofkapellmeister lediglich der Bearbeiter, der aus der Vorlage die heute geläufige Version herstellte. Gleichwohl bleiben noch eine Reihe von Fragen offen: Sowohl die Herkunft als auch die Verwendung der achtstimmigen Responsorien in Dresden lassen sich bisher nicht eindeutig ermitteln. Sie könnten für Gottesdienste zu besonderen Anlässen vorgesehen oder zeitweilig ad experimentum im Gebrauch gewesen sein. Ebenso lässt sich weder für die Bearbeitung der ursprünglichen Version noch für die Übernahme des vierstimmigen „Amen“ in die Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens ein exakter Zeitpunkt angeben. Letzteres muss zumindest für den Lutheraner Naumann grundsätzlich im Bereich des Vorstellbaren gelegen haben. Sein Biograf August Gottlieb Meißner erwähnt im Zusammenhang mit der ersten Reise des Dresdner Hofkapellmeisters nach Schweden im Jahre 1777 einen Aufenthalt am Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin und berichtet dabei nicht nur von der dortigen Kapelle und Naumanns Kompositionen für diesen Hof: „Ganz vorzüglich wirkten auf ihn die bei dortiger Liturgie gewöhnlichen sogenannten Responsorien, die so oft der Fürst zugegen war, von den Sängern und Sängerinnen der Herzogl. Kapelle vierstimmig gesungen wurden. Naumannen, davon überrascht, traten – wie mir Augenzeugen versichert haben – die hellen Thränen ins Auge. Durchs ganze Leben betrachtete er diese Kapelle als das Ideal einer guten Protestantischen Kirchen-Musik.“²⁷

Meißners Naumann-Biografie ist mit Briefen und anderen Zeugnissen aus dem Nachlass des Komponisten umfassend dokumentiert, gibt aber den Werken für fremde Höfe und den Vertonungen deutscher Texte a priori ein stärkeres Gewicht als seinen italienischen Opern oder den für die Dresdner Hofkirche entstandenen Werken auf lateinische Texte. Wahrscheinlich aus diesem Grund ist von vierstimmigen Responsorien innerhalb dieser Biografie ausschließlich im Zusammenhang mit der protestantischen Kirchenmusik am Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin die Rede, die Naumann auf seinen Reisen nach Stockholm und Kopenhagen kennenlernte. Letztere findet bei Meißner ebenso wie Naumanns Beiträge für die Kirchenmusik der Herrnhuter Brüdergemeinde oder die Entstehung des großangelegten *Vater unser* eine ausführliche Würdigung. Eine Hilfe für die Klärung eines möglichen Zusammenhangs der in Dresden gebrauchten vierstimmigen Responsorien mit Naumann oder gar für deren Datierung bieten die Aussagen aus Meißners Biografie aber nicht.

Nach der Klärung der Abhängigkeit des sogenannten „Dresdner Amen“ von den aus der Katholischen Hofkirche überlieferten achtstimmigen Responsorien stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Herkunft der letzteren. Als Vorbild kommen Falsobordoni oder ähnliche Sätze vor allem italienischer Herkunft in Frage, aber entsprechende Ermittlungen auf diesem Feld gleichen normalerweise einer Suche nach der oft zitierten Stecknadel im Heuhaufen. In der Bayerischen Staatsbibliothek München wird jedoch ein Manuskript aufbewahrt, das ebenfalls achtstimmige *Responsorio ad Missam* enthält, die hier Orlando di Lasso zugeschrieben werden.²⁸ Ein Vergleich ergab die weitgehende Identität mit den in Dresden überlieferten Sätzen. In der Münchener Version sind lediglich die drei Tenorstimmen untereinander vertauscht, und am Ende der ersten Sopranstimme tritt an die Stelle der aufsteigenden Sekundschritte (für die das „Dresdner Amen“ berühmt ist) ein einfacher Quartsprung nach

²⁷ August Gottlieb Meißner, *Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns*, Zweiter Theil, Prag 1804, S. 169.

²⁸ D-Mbs Mus. ms. 591.

oben. Ebenso gibt es bei den Akklamationen des Präfationsdialogs kleinere Abweichungen in der ersten Sopranstimme. Das Manuskript stammt von der Hand des Münchener Hofkapellmeisters Johann Caspar Aiblinger und entstand nach Auskunft des Bibliothekskataloges „etwa 1820“.²⁹ Deshalb kommt es nicht als Vorlage für die um einige Jahrzehnte ältere Dresdner Quelle in Betracht, wie auch die Zuschreibung an Orlando di Lasso mehr als fraglich ist.³⁰ Zu diesen Responsorien in der zuletzt genannten Version sind aus der Musikaliensammlung der Kirche St. Michael in München zwei anonym überlieferte Stimmensätze erhalten, die beide aus dem Besitz des dortigen Chordirektors Johann Baptist Schmid stammen, in den Jahren um 1800 sowie 1809 (Jahreszahl auf dem Manuskript) geschrieben wurden und möglicherweise als Vorlage für die Spartierung aus Aiblingers Sammlung dienten.³¹ Damit gibt es für die genannten achtstimmigen Responsorien zwei nach den Methoden der Textkritik klar unterscheidbare Überlieferungswege in München und Dresden, die aber ganz offensichtlich einen gemeinsamen Ursprung – möglicherweise in Italien – haben. Für die weitere Suche nach der Herkunft könnte die bereits erwähnte, im Präfationsdialog als *cantus firmus* verwendete Melodie einen gewissen Anhaltspunkt bieten. Wenn auch das sogenannte „Dresdner Amen“ nicht mehr als eine spätere Vereinfachung des entsprechenden Satzes aus den achtstimmigen *Responsorias ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias caeremonias* ist, dürfte Richard Wagner mit seiner Vermutung über die Herkunft grundsätzlich recht behalten. Cosima Wagner berichtet dazu in ihrem Tagebuch vom 3. September 1882: „Über das im Parsifal verwendete Amen der Dresdner Messe, welche [!] eine Musik-Zeitung dem Kmeister Naumann zuschreibt, meinten wir, R. und ich, daß es viel älter sei.“³²

29 Das Manuskript ist im „Verzeichniß der Musik=Werke welche der k. bair. Hofcapellmeister Aiblinger unterm 25 März 1857 der k. Hof= und Staatsbibliothek käuflich überlassen hat“ (D-Mbs Reg. B, Akt 244) unter Nr. 74 als „Lasso, Orlando. Responiones ad Missam a 8 v.“ enthalten. Siehe die Wiedergabe bei Franz Hauk, *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk*, Tutzing 1989, Band 1, S. 476–479, hier S. 477.

30 Aufgrund der späten Überlieferung hat Peter Bergquist diese *Responsorias ad Missam* nicht in den entsprechenden Band der Lasso-Gesamtausgabe aufgenommen, bemerkte aber „eine gewisse Ähnlichkeit“ mit dem „Dresdner Amen“. Siehe Orlando di Lasso, *Litaneien, Falsobordoni und Offiziumssätze*, hrsg. von Peter Bergquist, Kassel u. a. 1993 (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Band 25), S. XI.

31 D-Mbs Mus. ms. Mm 1220 (1809) und 1221 (um 1800). Für den Hinweis auf diese Stimmensätze danke ich Frau Dr. Sabine Kurth, München. Siehe dazu auch Hildegard Herrmann-Schneider, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, München 1985 (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen* Band 7), S. 303 f. Schmid war von 1798 bis zu seinem Tod im Jahre 1844 Chordirektor der St. Michaelskirche in München. Mit der 1816 erfolgten Anstellung von Caspar Ett als Organist wurde diese Kirche zu einem frühen Zentrum restaurativ orientierter Reformbestrebungen.

32 Cosima Wagner, *Die Tagebücher, Band III (1878–1883)*, S. 996, sowie den Kommentar auf S. 1274, wo allerdings die gängige Meinung über die Herkunft des „Dresdner Amen“ aus der Kreuzkirche unbesehen übernommen wird.

Besprechungen

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

Es darf als ambitioniert bezeichnet werden, den Zusammenhang von kulturellem Hören und regionaler Terminologie verschiedener vokaler Mehrstimmigkeitstraditionen Europas in einem Band erschöpfend behandeln zu wollen. Das ist zum Glück nur ansatzweise Anspruch der vorliegenden Publikation, deren eine Hälfte immerhin 15 eigenständige Beiträge und deren andere elf Lexikonartikel (traditioneller) vokaler Mehrstimmigkeit in Albanien, Bulgarien, Estland, Frankreich, Georgien, Italien, Litauen, Montenegro, Österreich, Polen und Spanien versammelt.

Dieser zweite im Rahmen des Forschungsprojekts „Folk Terminology and Musical Phenomena“ unter dem Überbegriff „European Voices“ von Ardian Ahmedaja herausgegebene Band verschreibt sich im Kern der Frage nach den unterschiedlichen Denotationen und Konnotationen vokaler Mehrstimmigkeit. Dabei bilden musikethnologische Ansätze meistens den Ausgangspunkt, was sich besonders in der verwendeten Terminologie und bei den Forschungsergebnissen bemerkbar macht. Relevante Dichotomien wie emisch-ethisch, mündliches-schriftliches und implizites-explicites Musikwissen werden genauso aufgegriffen wie Fragen nach vokaler Genderspezifik, Raum- und Zeitaspekten von Aufführungspraktiken, vertikalem und horizontalem Hören, rituellem Gesang oder gegenseitiger Beeinflussung von volks- und kirchenmusikalischen sowie vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeitstraditionen.

Da die von Sängerinnen und Sängern angewandte Mehrstimmigkeits-Terminologie häufig nicht kohärent ist, finden sich im Band etliche differierende originalsprachliche Bezeich-

nungen für vergleichbare vokale Phänomene. Dies ist nicht willkürlich, sondern ergibt sich vor allem aus den kommunikativen Eigenschaften regionalen mehrstimmigen Singens. So haben die Beiträge denn auch gemeinsam, dass sie das Konversations- und Kommunikationsprinzip dem Werkbegriff überordnen.

Ausführlich wird die Frage der Musik-Terminologie und Metaphorik behandelt. Dabei reicht das Spektrum von der Auflistung, Erklärung und Einbettung landes- und regionalspezifischer Benennungen für einzelne musikalische und ausführungstechnische Elemente (hauptsächlich im Lexikonteil) über die Problematik der Anwendbarkeit von Wissenschaftsterminologie bis hin zur Ablehnung einer ethischen Metareflexion, da diese der wahrheitsgemäßen und gerechten Darstellung entlang einer emischen Perspektive zuwider laufe. Der teilweise vorhandene Gegensatz zwischen der traditionellen Benennung der musikalischen Parts durch die Sängerinnen und Sänger einerseits und wissenschaftlich-musikethnologischen Bezeichnungen andererseits wird dabei mehr als einmal problematisiert.

Für Gerlinde Haid macht beispielsweise in „The role of folk terminology in the research of multipart singing in Austria“ die Anwendung der Begrifflichkeit der „diskursiven Mehrstimmigkeit“ Sinn. Hiermit soll verdeutlicht werden, dass die Sängerinnen und Sänger über die Rollenverteilung beim Singen kommunizieren; über das Repertoire, die Stimmführung und Tonhöhe sowie die Qualität der Harmonie. Andere Autoren, etwa Ignazio Macchiarella und Sebastian Pilosu in „Technical terms in Sardinian multipart singing by chording“, greifen die Problematik der westlichen klassischen Musikterminologie auf, die weder angemessen noch passend angewandt werden könne. Auch Vergleichbarkeit sei häufig schwierig herzustellen, etwa wenn Begriffe wie „Akkord“ oder „Note“ gar keine Rolle spielten und in der Praxis bedeutungslos seien, da sie nicht treffend beziehungsweise sinnvoll zu dem vorhandenen Musikkonzept kompatibel gemacht werden könnten. Begrifflichkeiten würden stattdessen beispielsweise eine musikalische Tätigkeit oder einen musikalischen Zustand

ausdrücken, aber nicht ein musikalisches Element.

Für die georgische Mehrstimmigkeit konstatiert Tamaz Gabisonia in „Terminological priorities of Georgian traditional polyphony“, dass die Beschreibungsbegrifflichkeiten der Vokalpolyphonie häufig mit der Instrumentalterminologie zusammenhängen. So würden im Litauischen einzelne Stimmen nach Instrumenten und im Georgischen wiederum die Instrumentalstimmen nach vokalen Vorbildern benannt. Auch Piotr Dahlig weist in „Multipart singing in Poland as a cultural and musical phenomenon“ auf den Einfluss des unterschiedlichen Instrumentengebrauchs auf mehrstimmiges Singen in Europa hin und verdeutlicht das am Orgeleinsatz in der polnischen katholischen Kirche und Akkordeonbegleitung seit den 1930er Jahren. Gerlinde Haid verweist neben ihrer Etymologie des Jodel-Begriffs darauf, dass Jodeln eher als Imitation von Instrumentierung und im Kontext von Tanzmusik zu verstehen sei denn als genuine Vokalmusik.

Gender-Fragen werden in einigen der Beiträge spezifisch behandelt, wenn etwa Piotr Dahlig die Verschiedenheiten der Vokalpolyphonie in Polen benennt oder Žanna Pärtlas herausarbeitet, dass sich das Singen von Männern in Süd-Estland vom Frauensingen besonders durch kontextuelle, textuelle, tonale, temporale und stilistische Faktoren, aber auch in der Art des Singens unterscheidet.

Die CD und die DVD, die dem Band beiliegen, nehmen viele der in den Texten angesprochenen Musikbeispiele auf, was zur Verständlichkeit sehr beiträgt. Wo dies nicht der Fall ist, wie im Beispiel des sardischen mehrstimmigen Gesangs, geht wertvolles Verdeutlichungspotenzial verloren.

Piotr Dahligs Vorschlag, zwei hauptsächliche Mehrstimmigkeits-Traditionen in Zentraleuropa zu unterscheiden – zum einen die Tradition der Heterophonie mit Einschlag von Polyphonie (ost-slavisch und südeuropäisch) und zum anderen die „Bildungspolyphonie“ im westlichen Stil nach Schulreformen im 18. und 19. Jahrhundert (S. 84) –, legt es nahe, diese Unterschiede im Einzelfall zu kontextualisieren. Leider fragen nur wenige Beiträge nach

diesem kulturellen „Warum“ und danach, ob die untersuchte, behandelte, analysierte Mehrstimmigkeit etwas (und wenn, was?) über kulturelle und gesellschaftliche Strukturen und Veränderungen aussagen kann. Interessant ist der Band aber allemal, nicht zuletzt, weil er dazu anregen kann, in unbekanntes Terrain einzutauchen.

(Januar 2013)

Ursula Geisler

JOHN HAINES: Satire in the Songs of „Renart Le Nouvel“. Genf: Librairie Droz 2010. 364 S., Abb., Nbsp. (Publications Romanes et Françaises. Band 247.)

Die Studie verdankt ihre Entstehung der zufälligen Begegnung des Autors mit den vollständigen diplomatischen Transkriptionen der musikalischen Refrains im altfranzösischen Roman *Renart le Nouvel* durch Friedrich Ludwig in dessen Nachlass in Göttingen im Jahre 1999. Dies führte zunächst zu einer Neuedition der Refrains durch Haines, die ihm in der Folge eine weitere Kontextualisierung dieser musikalischen Einlagen und des gesamten Romans nötig erscheinen ließ. Haines bringt hierzu zunächst eine ausführliche Darstellung der vier heute bekannten zwischen 1288 und 1292 entstandenen Handschriften (alle in der Pariser Bibliothèque nationale). Sie überliefern alle verschiedene Redaktionen des Romans. Hinsichtlich der Musik enthält die früheste Handschrift (L) nur leere Notensysteme, die restlichen unterscheiden sich in ihren melodischen Fassungen teilweise erheblich voneinander, vor allem die späteste Handschrift V. Haines revidiert auch die ältere Meinung, der am Ende genannte Autor Jacquemart de la Gielée aus Lille, der bisher mit keiner historischen Persönlichkeit zwingend in Verbindung gebracht werden konnte, habe den ganzen Roman verfasst. Vielmehr kommt er nur als Autor des zweiten Buches in Frage, der ganze Roman weist eine über einen längeren Zeitraum andauernde Genese auf, die Haines mit dem vorangehenden *Roman de Renart*, dem späteren *Roman de Fauvel* und anderen thematisch verwandten Werken in Beziehung setzt. Die Refrains wurden fast aus-

schließlich erst am Ende des zweiten Buches eingefügt und tauchen dort im Kontext eines Bacchanals auf, das auf das etwas spätere Charivari im *Roman de Fauvel* vorausdeutet. Haines bettet die Entstehung dieser Refrains in die musikalische Kultur Flanderns und besonders der Stadt Lille ein, für die sich eine lange Tradition altfranzösischer Lieddichtung und der Handschriftenproduktion hierfür nachweisen lässt. Haines deutet den Roman auf dem Hintergrund endzeitlicher Erwartungen, wie sie auch im Flandern des 13. Jahrhunderts greifbar waren, wobei der Fuchs und (später) der Esel den Antichrist symbolisieren.

Diese Verknüpfungen scheinen nachvollziehbar, die Bezüge zu heutigen aktuellen Untergangsszenarien allerdings etwas bemüht. Haines datiert aufgrund seiner Untersuchungen das erste der beiden Bücher des Romans um 1260 und das zweite auf um 1300. Danach spiegelt das erste Buch wichtige Protagonisten und Ereignisse im Flandern aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wider, besonders die Fehde zwischen den Familien Avesnes und Dampierre, während das zweite die endzeitlichen Erwartungen aufgrund der schwierigen politischen Verhältnisse in Flandern in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts aufgreift. Der grundsätzliche Ansatz von Haines, den Roman als Satire auf die politischen Umbrüche in Flandern im 13. Jahrhundert, besonders auch auf die Rolle der neuen Orden der Dominikaner, Franziskaner und Templer zu lesen, ist ergebig. Wie Haines selbst betont, bleibt jedoch die Identifikation einzelner Protagonisten des Romans mit historischen Figuren (etwa mit Karl von Anjou, Margarete von Flandern, Philipp IV.) notwendigerweise hypothetisch. Die musikalischen Einlagen in Form von Refrains verstärken nach Haines die apokalyptische Grundstimmung des Romans, stellen aber auch die überholten Modelle und Werte höfischer Liebe, wie sie etwa am Hof Margaretes von Flandern existierten, durch Karikatur und zynische Verfremdung der Trouvère-Tradition in Frage. Die Hauptfigur des Fuchses, der wenig später im *Roman de Fauvel* vom falben Esel abgelöst wird, galt als Inbegriff der Falschheit und Doppelbödigkeit. Hier sieht Haines inter-

essante Parallelen zur neuen Gattung der Motette, die mit mehrfachen Texten in verschiedenen Sprachen über liturgischem Tenor besonders geeignet erscheint, Ambivalenzen auszudrücken, die den doppelzüngigen Charakter von Renart porträtieren könnten. Zwar sind die Refrains fast ausschließlich einstimmig notiert, einige tragen aber die Bezeichnung *motet*, was Haines nachvollziehbar als Bezugnahme auf die in parallelen Motettenhandschriften (etwa Montpellier und Bamberg) überlieferten mehrstimmigen Fassungen, bei denen die Refrains als Tenor oder Motetus auftauchen, interpretiert. Die von Haines en passant gemachte Bemerkung, dass die dem Fuchs mehrfach zugeschriebene Charaktereigenschaft der *fausseté*, die dann auch auf sein Singen, vor allem im Kontext von Mehrstimmigkeit, übertragen wird, terminologisch mit *fauxbourdon* zu tun haben könnte, klingt interessant, wäre aber detaillierter zu untermauern.

Haines' Neu-Edition der Refrains bietet eine Revision von Gennrichs Edition von 1927, gibt alle Quellen in diplomatischer Transkription und Synopse und Verweise auf Parallelüberlieferung, verwendet bei der Übertragung in moderne Notation allerdings merkwürdigerweise konsequent den nicht-oktavierten Violschlüssel. Verweise auf Texteditionen und auf Gennrichs Edition, ein Register der Refrains, Bibliografie und Gesamtregister runden die Studie ab. Auf den musikalischen Bau der Refrains geht Haines überhaupt nicht ein, auffällig ist ja z. B. die Prominenz des F-Modus. Auch Fragen des Aufführungsmodus eines solchen multi-medialen Gesamtkunstwerks aus Text, Bild und Musik (wie ja auch der *Roman de Fauvel* eines darstellt) werden nicht diskutiert. Wie Haines aber in der Einleitung ausführt, richten sich seine zentralen Fragen auf die Genese und Funktion der musikalischen Einlagen. So bietet die Studie einen interessanten und gelungenen Versuch der Kontextualisierung, der sicher der Komplexität eines solch literarisch-musikalischen Werkes angemessen ist. Die eigentlichen musikalischen Fragen harren noch ihrer Interpretation.

(März 2013)

Stefan Morent

CHRISTIAN TROELSGÅRD: Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2011. 141 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Band IX.)

Die musikalische Byzantinistik ist nie über den Status eines Orchideenfaches hinausgekommen, zumal im deutschsprachigen Raum. Um so wichtiger ist es, dass auch Nicht-Spezialisten zumindest elementare Einblicke in eine Musikkultur bekommen können, die eigentlich einen unverzichtbaren Vergleichspunkt für die Anfänge der abendländischen Musik darstellt.

Dieses seit langem erwartete Buch soll H. J. W. Tillyards „Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation“ von 1935 ersetzen. Der Umfang hat sich demgegenüber ungefähr verdreifacht. Dafür sind nicht nur die 22 exzellenten Abbildungen von Handschriftenseiten und die zahlreichen zweifarbig gedruckten Notenbeispiele verantwortlich. Die Einführung in die mittelbyzantinische Notation (12.–18. Jahrhundert) ist zu einer Einführung in die byzantinische Musik erweitert. Auch wenn lange nicht alle Themen abgedeckt sind, erfährt der Leser Grundlegendes über Gattungen und Stile sowie über das Tonartensystem. Auch die paläobyzantinische (adiastematische) Notation (10.–12. Jahrhundert) und ihre mutmaßlichen Vorstufen werden zumindest überblicksweise behandelt. Mit Rücksicht auf Nicht-Gräzisten sind die Gesangstexte in lateinische Buchstaben transkribiert. Die für die Übertragung mittelbyzantinischer Aufzeichnungen zentralen Kombinationen der Intervallzeichen sind auf einem stabilen Einlegeblatt zusammengestellt.

Während Tillyards Handbuch die Phase der Pionierarbeiten auf dem Gebiet der byzantinischen Notation abschloss und das Ziel hatte, möglichst klare und eindeutige Regeln zur Transkription zu geben, hat sich die Forschungslage inzwischen gewandelt. Zweifel an der Angemessenheit einer Übertragungsmethode, die angenommene Bedeutungen der Originalnotation mit Rhythmus- und Vortragszeichen der modernen westlichen Nota-

tion wiedergibt, haben schon vor Jahrzehnten zu einem Abbruch der Transkriptionen in den Monumenta Musicae Byzantinae geführt (mit dem Erfolg, dass große Teile des Repertoires für Nicht-Spezialisten unzugänglich bleiben). Dementsprechend werden in Troelsgårds Buch unterschiedliche Übertragungsweisen diskutiert. Seine eigenen Übertragungen folgen der inzwischen weitgehend üblichen Praxis, die Notation der Vorlage vollständig über die mehr oder weniger reduzierte Liniennotation zu setzen und die genauere Interpretation dem Leser zu überlassen.

Nur halbherzig aufgenommen ist bei der Erklärung der Zeichen der Ansatz von Jammers, van Biezen und Haas, die Verwendung von Oligon, Oxeia und Petasthe aus dem melodischen Kontext zu erklären. Eine solche Erklärung würde die Theorie einer „dynamic quality“ in Frage stellen, die Wellesz in Anlehnung an den Traktat „Hagiopolites“ (12. Jahrhundert) entwickelt hatte. Schon im „Hagiopolites“ ist dies eine Antwort auf die Frage, warum man für denselben Intervallschritt mehrere Zeichen brauche. Damit versucht man jedoch, das historisch gewachsene Notationssystem von seiner jüngsten Schicht, der Präzisierung der Intervalle, her zu verstehen. Hier wäre eine Umkehrung dieser Sichtweise nötig, die die „großen Zeichen“ als die eigentliche Grundlage und die Intervallzeichen als Zusätze deutet. Das ist zwar schwierig und in einer Einführung wohl nicht zu leisten, wäre aber als Aufgabe der Forschung zu benennen.

Es ist zu hoffen, dass das Buch (wie sein Vorgänger) Leser findet, die den Einstieg in den Umgang mit byzantinischen Handschriften nicht scheuen – der Weg war wohl nie so gut gebahnt wie jetzt.

(August 2013)

Andreas Pfisterer

„Ieglicher sang sein eigen ticht“. *Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*. Hrsg. von Christoph MÄRZ (†), Lorenz WELKER und Nicola ZOTZ. Wiesbaden: Reichert-Verlag 2011. 207 S., Abb., Nbsp. (*Elementa Musicae*. Band 4.)

Der anzuzeigende Band ist das Ergebnis einer Tagung im Kloster Neustift, die 2001 Germanisten und Musikwissenschaftler in einem freien, die Disziplinen überschreitenden Gespräch zum (spät-) mittelalterlichen Lied zusammenführte. Dass die Drucklegung erst zehn Jahre später erfolgte, liegt im plötzlichen Tod von Christoph März 2006 begründet. Die insgesamt zehn Beiträge spiegeln die offene Gesprächsatmosphäre der Tagung wider und sind weder chronologisch noch thematisch näher aufeinander bezogen. Trotzdem ergeben sich vielfältige anregende Verbindungen.

Manfred Kern und Nicola Zotz zeigen am Beispiel von Jörg Schillers *Maienweise* (aus der das Zitat im Bandtitel entnommen ist) und eines Falkenliedes aus dem *Königsteiner Liederbuch*, wie der nachweislich aus verschiedenen literarischen Versatzstücken und Anleihen zusammengesetzte Text nicht als Produkt eines disparaten „Zersingens“, sondern eher als „Zusammensingen“ (S. 150) verschiedener Traditionen zu einer neuen Einheit zu verstehen ist. Die Melodienotation in vermutlich früher deutscher Lautentabulatur verweist beim Falkenlied einerseits auf Parallelen in der Quodlibet-Tradition, gibt aber auch weitere bisher ungeklärte Fragen auf. Martin Kirnbauer zeigt anhand des dreistimmigen Liedsatzes *Elend du hast Vmbfangen mich* im so genannten *Schedelschen Liederbuch*, dass es sich hierbei aufgrund der komplexen Überlieferungslage im größeren, internationalen Kontext nicht, wie bisher angenommen, zweifelsfrei um ein deutsches Tenorlied handelt, sondern sich ebenfalls Elemente des Rondeau finden, die zu Verbindungen mit französischen Rondeau-Texten führen. Diese schillernde Zwitterstellung findet interessante Parallelen im Schaffen des inzwischen als im Dienste Kaiser Friedrichs III. stehend identifizierten Komponisten Johannes Tou-

ront, dessen Liedsätze Merkmale des (Tenor-) Liedes, der Chanson und der Motette zugleich aufweisen. Michael Klaper untersucht anhand eines Marginalieninhalts der althochdeutschen neuemierten Verse *Hirsch und Hinde* in einer Brüsseler Handschrift (deren frühere Lokalisierung nach St. Gallen aufgrund der Neumenformen nicht zu halten ist), inwiefern sich diese als Kontrafaktur des parallel eingetragenen lateinischen Petrus-Hymnus *Solve lingua moras* interpretieren lassen. Die handschriftliche Überlieferung des Hymnus – zunächst in einem französischen Codex aus dem 9. Jahrhundert und dann in norditalienischen Quellen – und seine Verwendung als Einleitungs- und Interpolationstropus für ein Petrus-Offertorium lassen den Schluss zu, dass die althochdeutschen Verse im Ostfränkischen auf die Melodie des Hymnus vorgetragen und diesem formal sogar nachgebildet wurden. Gisela Kornrumpf folgt den Spuren dreier in der *Limburger Chronik* durch Tilemann Elhen von Wolfhagen übermittelten Incipits von Liedern des Barfüßers vom Main, die zu Konkordanzen in Handschriften aus Krefeld, Engelberg und Mainz führen und sich als Sonderformen des Rondeau erkennen lassen, die wiederum zu lateinischen Kontrakturen Anlass gaben. Isabel Kraft zeigt an der von ihr (und Rainer Böhm) aufgedeckten Melodiegleichheit von Oswald von Wolkensteins Mailed *O wunniklicher, wolgezierter mai* mit dem bekannten Rondeau *Triste plaisir* von Gilles Binchois, dass es sich hierbei nicht nur insofern um einen Sonderfall handelt, als hier Oswald zum bisher einzig bekannten Mal für ein einstimmiges Stück auf eine mehrstimmige Vorlage zurückgriff und damit auch das bisher einzig bekannte deutschsprachige Rondeau mit überlieferter Melodie schuf. Vielmehr legt eine detaillierte vergleichende Analyse der Melodien bei Binchois und bei Oswald offen, wie Oswald in der eigenständigen Verbindung von Text und Melodie die Formfaktoren des Rondeau neu interpretiert. Dies verweist wiederum auf eine bisher nicht vermutete Vertrautheit Oswalds mit den *formes fixes* und lässt eventuell weitere bisher nicht entdeckte Vorlagen auch für andere seiner einstimmigen Lieder vermuten. Michael Shields schlägt für den Refrain

von Oswalds Reihen *Ir alten wib* einen weiteren Fall von „hidden polyphony“ in Form eines verborgenen Kanons vor, analog zu vergleichbaren Phänomenen beim Mönch von Salzburg. Da die üblichen Hinweise zur Kennzeichnung von Kanons in den Oswald-Handschriften hier fehlen, bleibt der Vorschlag aufgrund des Notationsbefunds letztlich spekulativ, kann aber nicht ganz von der Hand gewiesen werden. Auf jeden Fall zeigt er erneut, wie sorgfältig die Handschriften hinsichtlich der durch sie codierten Aufführungsmodi gelesen werden müssen. Christoph März stellt in seinem Beitrag Überlegungen an, inwiefern die Liedgattungen Wechsel und Dialoglied innerhalb der Tradition deutscher höfischer Lyrik trotz ihrer monodischen Form als „Mehr-Stimmigkeit“ im Sinne eines Aufeinanderbezogenenseins der wechselnden Sprecherrollen (Mann – Frau) verstanden werden könnten. Aufschlussreich sind hierbei die Hinweise darauf, dass trotz der spärlichen Melodieüberlieferung musikalische Elemente diesen Prozess unterstützt haben könnten. Der Verweis auf antiphonale Praktiken der Liturgie als Vorbild erscheint schlüssig, man müsste aber hier wohl eher an das Modell des Hymnus denken. Max Schiendorfer wagt sich als Germanist an eines der harten Probleme der Musikphilologie, die Zuordnung von Noten und Text in der handschriftlichen Lied- oder auch Chanson-Überlieferung, hier am Beispiel der im Original inzwischen verlorenen, aber durch Autopsie und Kopie erhaltenen Lieder Heinrich Laufenbergs aus einer Straßburger Handschrift. Seine Lösungsvorschläge sind zwar insgesamt nachvollziehbar, aber auch nicht immer frei von Transkriptionsfehlern (so ist das *h* auf S. 119 wohl zweimal eher als *c* zu lesen, eingedenk der wohl bekannten Eigenheit vieler Schreiber, Noten nicht direkt auf die Linien zu setzen), und Argumente wie „musikalisch entschieden gefälliger“ (S. 120) oder „gespürlos“ (S. 122) sind zwar letztlich legitim, mahnen aber den von Schiendorfer selbst aufgerufenen „Ansporn zu klärendem Widerspruch“ an.

Ein dem Band nachträglich beigegebener Katalog der „Neumen in Handschriften mit deutschen Texten“ (9. bis 16. Jahrhundert) in-

klusiv Register von Ernst Hellgardt, dem auch die Finanzierung des Drucks zu danken ist, rundet den inhaltsreichen und (bis z. B. auf die falsche Kapitelüberschrift S. 97) weitgehend druckfehlerfreien Band ab. Obwohl es sich um einen Verbund von Einzelstudien handelt, bietet der Band vielfältige Anregungen zur Spannung zwischen handschriftlicher Überlieferung und Performanz sowie zu grundsätzlichen methodischen Fragen der interdisziplinären Erforschung des mittelalterlichen Liedes.

(Februar 2013)

Stefan Morent

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

Nicht zuletzt aufgrund des Ludwig-Senfl-Projekts der Universität Wien erhält der Schweizer Komponist (ca. 1490–1543) in den letzten Jahren deutlich mehr Aufmerksamkeit als zuvor. Abgesehen von der Arbeit an einem Werkverzeichnis soll durch Tagungen und Veröffentlichungen Wissenschaftlern ein Forum geboten werden, Senfls Biografie und Œuvre in allen Einzelheiten zu erforschen. Das vorliegende Buch eröffnet den Forschungsdialog und ist gleichzeitig der erste Band in einer Reihe von Senfl-Studien. Die Publikation ist in vier Rubriken („Lebenswelten“, „Einflüsse“, „Glaubensfragen“ und „Klangwelten“) unterteilt, die wiederum den Fokus auf so unterschiedliche Bereiche wie Archivforschung, Analyse, Aufführungspraxis sowie Gattungs-, Literatur-, Institutions-, Religions- und Mediengeschichte richten.

Klaus Pietschmann, dessen Aufsatz den Band eröffnet, untersucht die Gründe für die Titulierung „Schweitzer“, mit der Senfls Name oft in Briefen, Registern usw. ergänzt wurde. War der Zusatz während Senfls Tätigkeit an der kaiserlichen Hofkapelle vermutlich eher abschätzig gemeint, so zeigt der Autor, dass unter dem humanistischen Einfluss Joachim Vadians und Heinrich Glareans mit der Herkunftsbezeichnung eine antike Verwurzelung hergestellt

und somit Nationalstolz ausgedrückt werden sollte. Dass der Zusatz ab der Mitte der 1530er Jahre schlagartig verschwindet, könnte wiederum konfessionelle Gründe haben: Als die Schweiz durch die *Confessio Helvetica* (1536) zu weiten Teilen als eine reformierte Nation galt, mag Senfl es aufgrund seiner Tätigkeit am Hof des bayerischen Herzogs vorgezogen haben, seine Herkunft nicht zu betonen.

Der Beitrag von Elisabeth Giselbrecht und Elizabeth Upper untersucht die Druckgeschichte und die drucktechnischen Besonderheiten des von Senfl herausgegebenen *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) aus musikwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht. Besondere Aufmerksamkeit erhält dabei das mehrfarbige Frontispiz mit dem Wappen von Kardinal Matthäus Lang. Weiterhin zeigen die Autorinnen, dass die Rolle Maximilians I. bei der Entstehung des Druckes größer ist als bisher angenommen wurde; womöglich ist der *Liber selectarum cantionum* sogar das „Musikbuch“, das in Maximilians viertem Gedenkbuch erwähnt wird.

Grantley McDonald und Clemens Müller gehen beide auf die Gattung der Odenkomposition ein. Während McDonald eindrucksvoll die intellektuellen, sozialen und religiösen Rahmenbedingungen von Senfls Oden thematisiert und ihre didaktische und philosophische (insb. neoplatonische) Einbettung unterstreicht, stellt Müller eine vierstimmige Ode Wolfgang Gräfiners auf die horazische Ode 1,4 (*Solvitur acris hiems*) vor, die Vadian in seinem Exemplar der *Opera* des Horaz (Venedig, 1505) am Rand notiert hat. Der Schlüssel zum Kontext, in dem dieses Stück gesungen wurde, könnte in Simon Minervius' Widmung von Senfls *Varia carminum genera* (1534) liegen. Daraus geht hervor, dass am Ende von Conrad Celtis' Horazlektionen an der Universität Ingolstadt von Studenten Oden gesungen wurden. Celtis, der auch in Wien gewirkt hat und zu dessen Humanistenkreis Vadian gehörte, hat diese Tradition vermutlich nach Wien importiert.

Nicht nur zwischen den genannten Beiträgen lassen sich thematische Verbindungen herstellen, sondern das Bemühen, aus den Einzelaufsätzen zu verschiedenen Aspekten von Senfls

Leben und Werk ein facettenreiches Gesamtbild entstehen zu lassen, ist überhaupt ein Charakteristikum des Bandes und trägt erheblich zu seinem Gelingen bei. Ein weiteres Beispiel dafür sind die Beiträge von Wolfgang Fuhrmann und Birgit Lodes, die sich mit Senfls Psalmmotetten auseinandersetzen. Fuhrmann untersucht, inwieweit aus seinen Psalmvertonungen Rückschlüsse auf die religiöse und politische Haltung des Komponisten gezogen werden können. Obwohl eine solche Untersuchung, wie der Autor selbst eingesteht, bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben muss, stellt er – insbesondere durch den Vergleich mit Josquins Psalmvertonungen – dennoch fest, dass Senfl vor allem im Bereich der Textur und der Moduswahl eigene Akzente setzt. Lodes wiederum lenkt die Aufmerksamkeit auf einen bisher von der Musikwissenschaft wenig beachteten Bereich: Sie untersucht, inwieweit die Tradition der humanistischen und theologischen Psalmenexegese einen Einfluss auf die Gattung der Psalmmotetten hatte. Eine besondere Rolle spielt dabei der Theologe und Musiktheoretiker Othmar Luscinius, der in Augsburg nicht nur Vorlesungen zum Psalter hielt, sondern auch Mitgliedern der Familie Fugger Musikunterricht erteilte.

Mehrere Aufsätze widmen sich der Senfl'schen Liedvertonung. Nicole Schwindt setzt sich mit der schwierigen Frage nach der Chronologie von Senfls Liedern auseinander und nimmt insbesondere das frühe Liedschaffen in den Blick. Bei einem Vergleich von Vertonungen gleicher Liedmelodien bei „Senfl und seinen Freunden“ kommt Andrea Lindmayr-Brandl zu dem durchaus überraschenden Ergebnis, dass in nur wenigen Fällen eine konkrete Komposition als Modell gewählt wurde; vielmehr stand das Prinzip der *individuatio* im Mittelpunkt. Andreas Pfisterer zeigt, wie die französische Chanson combinative als Modell für einen Typ der Liedvertonung diente, bei der eine präexistente Melodie kanonisch geführt wird.

Zwei weitere Beiträge kreisen ebenfalls um die Cantus-firmus-Technik. David Burn untersucht anhand von Senfls Choralbehandlung bei Vertonungen desselben Propriumtextes festzu-

stellen, ob und inwieweit sie für unterschiedliche Institutionen komponiert wurden. Aufgrund einer Untersuchung von Senffs Motetten kann Thomas Schmidt-Beste zeigen, dass der Komponist sich nur selten für einen strukturellen Cantus firmus entscheidet, sondern vielmehr im Interesse des Klangs handelt und meistens hybride Formen bevorzugt.

Senffs Beziehung zu wichtigen politischen Persönlichkeiten und die sich daraus ergebenden religiösen Positionierungen stehen im Zentrum der Aufsätze von Stefan Gasch und Sonja Tröster. Während Gasch die Korrespondenz mit Herzog Albrecht von Brandenburg-Preußen sichtet und neue Dokumente präsentieren kann, deckt Tröster ein faszinierendes Netzwerk von Kompositionen im Umfeld Maria von Ungarn auf.

Der Beitrag von Fabrice Fitch rundet den Band ab und bietet unter dem Titel „Senff in the Studio“ einen Überblick über die Aufnahmen von Senffs Musik ab den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, die er immer wieder mit Fragen zur Rezeptionsgeschichte Senffs und zur Entwicklung der Aufführungspraxis verknüpft.

Zum Schluss sei noch die sorgfältige Gestaltung und vorbildliche Redaktion erwähnt, die sich unter anderem in den vielen Querverweisen, dem ausführlichen Register sowie dem einheitlichen Layout der Musikbeispiele niederschlägt. Dieses Buch setzt neue Maßstäbe für die Senff-Forschung.

(Mai 2013)

Katelijne Schiltz

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band I: Die Notre-Dame-Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 35 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 1999, Nr. 6.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band II: Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts im Fürstlich Ysenburg- und Bü-

dingischen Archiv Büdingen. Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 58 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 1.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band III: Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 138 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 2.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band IV: Fragmente und versprengte Überlieferung des 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem mittleren und nördlichen Deutschland. Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 73 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 6.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band V: Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland. Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 8.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VI: Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland. Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2002, Nr. 4.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VII: Ein neues Fragment zum Magnus liber or-

gani. Hrsg. von Peter Christian JACOBSEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 18 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2006, Nr. 3.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VIII: Neue Quellen zur Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts in München, Solothurn und Augsburg. Hrsg. von Armin BRINZING. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009. 46 S., incl. Abb. (Sonderdruck aus *Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft*, S. 246–292.)

Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Lieferung IX, Band 15: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012. 153 S., Abb. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge. Band 15.)

In seinem vorerst letzten Band der Reihe *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* (Lieferung IX, Band 15) hat Martin Staehelin nun auch einige grundlegende Bemerkungen zur Fragmentforschung vorgelegt, die sich einerseits als Quintessenz der gesamten Reihe lesen lassen und andererseits als Anregung für weitere Forschungen zu verstehen sind. Der Göttinger Emeritus beklagt, dass die Existenz fragmentarischer oder verloreener Quellen zu wenig im historischen und historiografischen Bewusstsein verankert sei, und erinnert daran, „wie wenig, auch heute, Darstellungen zur älteren Musikgeschichte zu erwägen und deutlich auszusprechen bereit sind, daß vor allem ihre weitreichenden und allgemeinen Aussagen etwa zu ganzen Epochenabschnitten, zur Geschichte von Gattungen, zu Überblicken über irgendwelche größeren Bereiche u. a. m., oft allein aufgrund weniger, zufällig erhaltener Quellen getroffen worden sind, die stillschweigend für aussagefähige General- oder Teilzeugen eines weit zurückliegenden Musiklebens gehalten werden“ (Lieferung IX, Bd. 15, S. 16–17).

Um verlorene Quellen wiederzuentdecken

und ein größeres Bewusstsein für Fragmente und versprengte Überlieferung außerhalb der großen Codices zu schaffen, hat Staehelin das DFG-Projekt *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* durchgeführt, das von 1998 bis 2001 gefördert wurde und die Grundlage dieser Reihe bildet. Als Wissenschaftliche Mitarbeiter unterstützten Armin Brinzing von München und Joachim Lüdtke von Göttingen aus dieses ambitionierte Unternehmen, die auch als Autoren der Bände II, V und VIII bzw. IV und VI hervorzuheben sind. Während einige der präsentierten Funde schlicht aus dem Studium von Handschriftenkatalogen hervorgegangen sind, basieren andere auf Fragebogenaktionen an ausgewählten Bibliotheken und Archiven.

Das Projekt widmete sich einerseits der Erschließung völlig unbekannter Quellen, welche die Musikpraxis auch an Orten erhellen können, die von der Musikgeschichtsschreibung bisher vernachlässigt worden sind; andererseits wurden jedoch auch, quasi nebenbei, neue Quellen namhafter Komponisten wie Guillaume de Machaut (Lieferung IX, Band 15) und Philippe de Vitry (Band IV) entdeckt. So konnten z. B. in Aachen in der Fragmentensammlung des Jesuitenpaters Stephan Beissel (D-AAst Beis E 14) neben anderen Vitry-Motetten Teile der Notation des Triplums zur Vitry zugeschriebenen Motette *Phi millies ad te / O creator Deus pulcherrimi / Jacet granum / Quam sufflabit* aufgefunden werden, von der aus der Handschrift F-Pn lat. 3343 bisher nur der Text bekannt war (Band IV, S. 424–425). Fragmentarische Quellen zum Notre-Dame-Repertoire nehmen in Staehelins Reihe ebenfalls einen großen Raum ein (Band I, VII, VIII). Staehelin, nach seiner Edition des 1995 neu produzierten Faksimiles der berühmten Musikhandschrift W1 und der Frankfurter Conductus-Fragmente (Staehelin 1987, vgl. auch Maschke 2010) nun auch Editor der wieder aufgefundenen Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf (D-B 55 MS 14, Band I), hat in seinen Arbeiten mehrfach darauf hingewiesen, dass die von Friedrich Ludwig als Haupthandschriften deklarierten Sammelhandschriften W1, W2 und F „nicht etwa als inhaltlich zent-

rale oder besonders ausgewogene spezifische Musikhandschriften überlebt haben, sondern vielmehr aus zufälligen [...] Gründen.“ (Lieferung IX, Band 15, S. 18.) So seien die Handschriften *W1* und *W2* möglicherweise nur deshalb erhalten geblieben, weil der lutherische Kontroverstheologe Matthias Flacius Illyricus (1520–1575) sie sammelte, um die Texte zu edieren. Neben den nur sehr bruchstückhaft erhaltenen Fragmenten D-Mbs Clm. 29775/14, die zum Teil (Blatt C) noch nicht identifiziert sind und zum weiteren Studium einladen (Band VIII), ist Peter Christian Jacobsens Fund neuer Organum-Fragmente in der Inkunabel D-Nst Inc. 304.2° besonders hervorzuheben, der auf einer gezielten Durchsuchung aller Einbände aus dem Nürnberger Dominikanerkonvent beruht (Band VII). Dieser Fund zeigt nicht nur erneut, dass, wie z. B. auch in Frankfurt, Soest und Wimpfen, Notre-Dame-Handschriften von dominikanischen Buchbindern in Einbänden wiederverwertet wurden, sondern ist auch in philologischer Hinsicht ein Glücksfall: So hat die hier vorliegende Fassung des zweistimmigen Organums *Alleluja. Assumpta est Maria* (M 33) Lesarten vorzuweisen, die aus anderen Quellen nicht bekannt sind, und der nicht ganz vollständig erhaltene Vers eines weiteren zweistimmigen Organums kann dem bisher als *Unicum* nur aus I-Fl Plut. 29.1 bekannten Gradualorganum *Anima nostra. Laqueus contritus est* (M7) als Konkordanz zugewiesen werden.

Über die bekannten Repertoires hinaus bietet Staehelins Reihe jedoch bewusst auch eine Fundgrube für musikalische Quellen von eher regionalgeschichtlichem Interesse; durch die untersuchten Fragmentfunde können oft erstmals Einblicke in die vergessene Musikpraxis einzelner Personen oder Gruppen gewährt werden. So lässt sich nun z. B. die häusliche Musikpflege der Grafen von Büdingen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genauer als zuvor rekonstruieren (Band II, S. 17–21), die auf die Rezeption zeitgenössischer Komponisten wie Josquin Desprez, Johannis Lupi und Adrian Willaert verweist. Ein heute im Fürstlich Ysenburg- und Büdingischen Archiv Büdingen befindliches Chorbuch aus der Alamire-Werk-

statt (Band II, S. 9–16) konnte jedoch nicht der hessischen Grafenfamilie zugeordnet werden.

Die bisher nicht studierten Fragmente in schwarzer Mensuralnotation aus Friedrich Ludwigs Nachlass (Band III) ließen sich aufgrund der zahlreichen Akrosticha der Discantustexte als Kompositionen von Petrus Wilhelmi identifizieren und ergänzen das Bild des Schaffens des erst 1975 von Jaromír Černý wieder entdeckten Komponisten aus der damaligen Diözese Kulm; eine weitere Quelle zu Wilhelmi wurde in der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek aufgefunden (Band VI, S. 218).

Der bisher vor allem mit dem Namen Petrus Tritonius assoziierten humanistischen Odenkomposition ist Band V gewidmet; die Vielzahl an bisher unbeachteten Quellen verdeutlicht, dass „vor und neben den unter dem Namen des Tritonius verbreiteten auch andere Kompositionen entstanden“ (Band V, S. 543). So deckt Brinzing z. B. zwei Kompositionen zum Metrik-Unterricht an der Universität Heidelberg und eine heute in der Freiburger Universitätsbibliothek befindliche Einführung in die Metren des Boethius mit ein- und mehrstimmigen Kompositionen auf.

Weniger thematisch ausgerichtet sind die Bände IV, VI, VIII und IX, die Materialsammlungen von sehr heterogener Natur vorlegen. Fragmente aus Drucken und Handschriften auf Papier werden ebenso besprochen wie solche aus Handschriften, die auf dem zunehmend seltener eingesetzten Pergament geschrieben wurden; Lauten- und Orgeltabulaturen stehen neben verschiedenen Formen der Mensuralnotation und Hufnagelneumen. Hier fällt es zuweilen schwer, nicht den Überblick zu verlieren.

Wer jedoch die Geduld hat, alle Einzelbände gründlich zu studieren, wird mit neuen Quellenkenntnissen und Impulsen für die weitere Forschung reich belohnt werden. So wartet z. B. in der Mainzer Stadtbibliothek ein bislang nicht identifiziertes, in weißer Mensuralnotation geschriebenes *Alleluja* im Einband des Sammelbands *II m 368* (Band VI, S. 232–233 und Abb. 8, S. 252) auf weiteres Interesse der Forschung. Auch das Layout und die Notation

der Motetten und Marienhymnen, die auf freien Blättern einer Papierhandschrift Theol. 2° 41 aus dem Lüneburger Franziskanerkloster eingetragen wurden (Band 436–441 und Abb. 3, S. 473–476), könnten eine weiterführende Studie wert sein. Ausführlich besprochen und, anders als in allen anderen Fällen, ausnahmsweise auch in moderne Notation übertragen werden dagegen die im Wolfenbüttler Staatsarchiv aufgefundenen Fragmente mit Lautenmusik um 1460 (Lieferung IX, Band 15, S. 67–88 und Abb. 7. a)–d), S. 141–144), die sich durch ihre ungewöhnliche und gelegentlich an die ältere deutsche Orgelnotation angelehnte Notation auszeichnen.

In ihrer Vielfalt und thematischen Breite ist Staehelins Reihe als wichtiger Meilenstein auf dem Weg zu einem neuen Umgang mit Fragmenten anzusehen. Zu begrüßen sind auch, soweit der Umfang der Fragmentfunde es zulässt, die dargebotenen Hypothesen zur Rekonstruktion der Faszikelordnung sowie die eher vorsichtig vorgenommenen nachträglichen Foliierungen der Fragmente; immer wieder irritiert es in der Forschungsliteratur, wenn ein Fragment, das in der Mitte eines Stücks beginnt, trotzdem als fol. 1 bezeichnet wird oder wenn ein Quaternio, dessen innerstes Bifolium fehlt, trotzdem mit fol. 1–6 durchnummeriert wird, statt fol. 4 und 5 für das fehlende Doppelblatt offenzulassen. Staehelins Reihe kann also durchaus als willkommenes Plädoyer für mehr kodikologisches Bewusstsein in der Musikwissenschaft bewertet werden.

Insgesamt liegt hier eine reichhaltige Materialsammlung vor, mit deren ausführlicher Beschreibung Staehelin und sein Autorenteam bewusst über das, was in Handschriftenkatalogen üblich ist, hinausgehen. Alle besprochenen Funde werden auch im schwarz-weißen Faksimile präsentiert. Trotz der vorliegenden vielfältigen Ergebnisse dieser Reihe, die vor allem auf dem dreijährigen DFG-Projekt basiert, weist Staehelin jedoch darauf hin, dass „von flächendeckenden oder gar vollständigen Recherchen nicht die Rede sein kann“ (Lieferung IX, Band 15, S. 8), zumal in der Regel nur mehrstimmige Musik behandelt wurde; auf die zahlreichen unerschlossenen Fragmente einstimmiger litur-

gischer Musik in deutschen Archiven hat bereits Andreas Haug hingewiesen (Andreas Haug, „Fragmente liturgischer Musikhandschriften in deutschen Archiven“, in: *Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs*, hrsg. v. David Hiley, Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Band 18), S. 117–123).

Für die deutschsprachige musikwissenschaftliche Fragmentforschung bleibt also auch weiterhin viel unerschlossenes Archivmaterial aufzuarbeiten, und es wäre wünschenswert, wenn nun, angespornt durch Staehelins Reihe, zahlreiche Folgeprojekte angestoßen werden könnten. Ohne ausreichende Forschungsgelder sind solche Projekte, die zeitaufwändige Grundlagenforschung und sowohl in musikwissenschaftlicher wie kodikologischer und paläographischer Hinsicht gut ausgebildete Fachkräfte erfordern, jedoch kaum realisierbar.

(Oktober 2013)

Eva M. Maschke

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

Forschungen zur spanischen Musik- und Theatergeschichte fristen tendenziell immer noch ein Nischendasein in der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Mit Stephanie Klauks Arbeit findet sich hier nicht nur ein weiteres Signal für eine stärkere Integration iberischer Musikgeschichte in den Forschungskanon, sondern auch ein wesentlicher Beitrag zur bisher musikwissenschaftlich kaum erforschten frühen Theatergeschichte Spaniens. Die Standardwerke von Rainer Kleinertz (zum 18. Jahrhundert) und Louise K. Stein (zum 17. Jahrhundert) setzen beide einen späteren Fokus, während Klauk sich der Vokalmusik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts widmet – ein gerade aufgrund der schwierigen Quellenlage anspruchsvolles Projekt, das sehr überzeugend und methodisch souverän umgesetzt wird.

Klauk erschließt sich den Zugriff auf ihr um-

fangreiches Material, vieles davon Archivfunde, indem sie Hispanistik und Musikforschung kombiniert: Neben die Lektüre von über 500 Dramen, die sie über Didaskalien und Metrik auf Gesangstexte hin untersucht, legt sie eine Auswahl von *cancioneros musicales* der Zeit – Sammlungen bekannten Liedguts, die sich sowohl aus dem Umkreis höfischer Lyrik als auch aus dem Bereich volkstümlicher Tradierung speisen. Durch diese Gegenüberstellung gelingt es der Autorin vielfach, den von ihr identifizierten Gesangseinlagen die entsprechenden Melodien zuzuordnen, wobei sie – dies sind mit die interessantesten Momente der Studie – mit profunder Quellenkenntnis unterschiedliche Fassungen diskutiert und Kontrafakturen ausmacht. Auch in Fällen, in denen eine eindeutige Zuordnung schwierig ist, spürt Klauk über Versmaße und personelle sowie geografische Verknüpfungen möglichen Vertonungen nach und erschließt so nachhaltig ein genuin iberisches Repertoire an theaterbezogener Vokalmusik.

Die Studie beginnt mit einem Einstieg über literaturwissenschaftliche Dramentheorie und nähert sich den musikalischen Gattungen über die ihnen zugrundeliegende Versstruktur. Ein Großteil der Gesangseinlagen entfällt, so Klauk, auf den populären Villancico, gefolgt von der metrisch freieren Romance und dem eher höfisch geprägten Madrigal. Ein eigener Abschnitt ist den Kontrafakturen gewidmet. In drei ausführlichen Beispielanalysen, die sie in öffentliches, humanistisches und höfisches Theater gliedert, setzt Klauk schließlich ihr theoretisches Modell um. Die Beispiele fallen inhaltlich in den Bereich religiöser Thematik, was die zeitgenössische Popularität des Genres der sogenannten *autos* widerspiegelt: Klauk untersucht den *Aucto de los hierros de Adán*, die *Tragicomedia Nabalis Carmelitidis* (Juan Bonifacio) und die *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*. Die kleinteiligen, mit vielen Beispielen versehenen Analysen werden durch weitere Überlegungen zu Bezügen innerhalb des Quellenkorpus ergänzt.

Klauk argumentiert methodisch wohlthuend abgegrenzt von Musiktheater-Tropen wie Schöpfungsmythen oder nationaler Entwick-

lungsgeschichte. Die Funktion der Gesangseinlagen im konkreten Drama (etwa zur Personenzeichnung oder zur Gestaltung eines Ortswechsels) stehen im Vordergrund; die Autorin verweist aber auch auf extradiegetische Funktionen wie die Tendenz, sperrige katechetische Inhalte über Gesangseinlagen und dies insbesondere unter Verwendung bereits populärer Melodien zu vermitteln.

So stringent und sinnfällig Klauks Ansatz ist, bringt er aber auch eine Einschränkung der Genres mit sich: Die Studie behandelt eher Musik im spanischen Drama als allgemein im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. Gerade mit Blick auf die angesprochene Funktion von Musik wäre hier ein Verweis auf angrenzende Theatergenres, wie etwa den Bereich der *pasos* und *entremeses*, die sich im 16. Jahrhundert zwischen Grenzen von Musik- und Sprechtheater bewegen, von weiterführendem Interesse. Hier ist generell ein – der Literaturwissenschaft geschuldeter – dramenzentrierter Theaterbegriff zu problematisieren, der allerdings Klauks analytische Verdienste in keiner Weise schmälert. Daran anschließend ließe sich anhand Klauks Definition ihres Anlysematerials als „Gesangseinlagen im Sprechtheater“, die sie abschließend als „Grundlage für das sich im 17. Jahrhundert entwickelnde spanische Musiktheater“ bezeichnet, überlegen, inwieweit die Trennung in Musik- und Sprechtheater für das spanische 16. Jahrhundert generell anzusetzen ist.

Die auch interdisziplinär interessante Studie ist Nicht-Spanischsprechenden leider nur eingeschränkt zugänglich. Aufgrund der Belegfülle wäre konsequentes Übersetzen zwar kaum handhabbar gewesen; die meist alternativ gebotenen kurzen Paraphrasen können allerdings keinen gleichwertigen Ersatz bieten. Dies ist umso bedauerlicher, da hier Forschungslücken auch für andere Fachgebiete anschlussfähig aufgearbeitet werden. Insbesondere der im Anhang gelieferte hervorragende Quellenkorpus mit Register (Liste der spanischen und lateinischen Gesangseinlagen im Volltext mit bibliografischer Notiz, dazu eine Auflistung nach Dramenautoren und Dramentiteln mit den Incipits der jeweiligen Einlagen) wird nachfol-

genden Forschungen im Themenfeld von sehr großem Nutzen sein.

(September 2013)

Anke Charton

JAVIER MARÍN LÓPEZ: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico. 2 Bände. Jaén: Universidad de Jaén/Madrid: Sociedad Española de Musicología 2012. XXIII/VI, 1278 S., Abb., Nbsp.*

Die Erforschung der Musikalien in den Domarchiven Mittel- und Südamerikas sowie der spanischen Bestände aus dem Goldenen Zeitalter in Bezug auf dessen Rezeption in den Überseekolonien erfuhr nach den Pionierarbeiten von Steven Barwick, der in den 40er Jahren die ersten Chorbücher im Musikarchiv der Kathedrale zu Mexiko entdeckte und ausführlich beschrieb, insbesondere seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts mit den bahnbrechenden Studien Robert Stevensons einen gewaltigen Aufschwung. Seine breit angelegten Forschungen und ihre noch heute größtenteils gültigen Ergebnisse prägten nicht nur die lateinamerikanische Musikwissenschaft nachhaltig, sondern bereiteten auch das Terrain für systematische Teiluntersuchungen über die musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der iberischen Halbinsel und Amerika nach den Reisen Columbus'. Dieses unbeackerte Gebiet wurde indes von den nachfolgenden Forschergenerationen mit wenigen Ausnahmen zunächst kaum beachtet bzw. weiter bearbeitet. Erst Ende des 20. Jahrhunderts hat diese alte Thematik eine neue Aktualität bekommen, u. a. durch die vom Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical „Carlos Chávez“ in Mexiko Stadt betriebene Forschung, die insbesondere mit den bereits begonnenen Veröffentlichungen der opera omnia von Hernando Franco (1532–1585; *Obras*, hrsg. von Juan Manuel Lara Cárdenas, Mexiko 1996 ff.), dem neben Sebastián de Vivanco und Francisco Guerrero in den Polyphoniebüchern der mexikanischen Kathedrale am stärksten vertretenen Komponisten, und von Francisco López Capillas (ca. 1608–1674; *Obras*, hrsg. von dems., Mexiko 1993 ff.) immer sichtbarer

und gewichtiger wird. Infolgedessen haben sich hauptsächlich an den nordamerikanischen und südspanischen Universitäten Forschergruppen zusammengefunden, die sich die systematische Erschließung und Katalogisierung der repräsentativsten mittel- und südamerikanischen Musikarchive zum Ziel gesetzt haben.

Die voluminöse Studie von Marín López entstammt der Tätigkeit einer solchen Forschergruppe an der Universität Granada um Emilio Ros-Fábregas. Die beiden Bände stellen eine Erweiterung und Aktualisierung der Doktorarbeit ihres Verfassers dar (*Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*, Univ. Granada, Granada 2007), der zahlreiche Teilstudien überwiegend zum Bereich der zentralamerikanischen polyphonen Tradition, vor allem in den Kathedralen von Mexiko und Puebla, sowie zu deren Wechselbeziehungen mit der Kolonialmacht und der dortigen Pflege südiberischer Komponisten bis zum 18. Jahrhundert vorausgegangen waren. Der Autor hat seiner Arbeit das Ziel gesetzt, sämtliche 22 Polyphoniebücher mit insgesamt 563 Musikstücken aus dem Domarchiv zu Mexiko (von denen heute 14 im genannten Domarchiv, sieben im Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán und eines in der Madrider Nationalbibliothek aufbewahrt werden) vollständig zu erfassen und neu zu bewerten. Sie weisen eine Entstehungsperiode von ca. 1600 bis 1781 auf und bilden eine der bedeutendsten und umfangreichsten Sammlungen ihrer Art. Wenngleich die vorbildliche und erstmals komplette Katalogisierung des erhaltenen polyphonen Bestandes (Marín López verändert die Kataloge von Stevenson 1970 und Thomas Stanford 2002 nach neuen Katalogisierungskriterien und ergänzt sie um die 2002 von ihm selber entdeckten fünf Polyphoniebücher, die im Domarchiv fälschlicherweise unter den Chorbüchern mit Gregorianik inventarisiert wurden) den Hauptteil der beiden Bände in Anspruch nimmt, ist es Marín López darüber hinaus gelungen, dieses zum Teil neu erschlossene Repertoire im Rahmen der liturgischen und musikalischen Praxis im Dom zu Mexiko durch eine ungewöhnlich umfangreiche Anfangsstudie („Polifonía y ritual en

la Catedral de México“; I, S. 7–153) überzeugend zu präsentieren und zu deuten. So wird im Gegensatz zu bisherigen Vermutungen u. a. deutlich sichtbar, dass das zum Gebrauch in den spanischen Kathedralen angefertigte neue polyphone Repertoire mit weniger Verzögerung als bislang angenommen im Dom zu Mexiko zum Einsatz kam. Die synkretistische Verschmelzung der christlichen Musikpraxis mit bestimmten indigenen Traditionen etwa im Bereich des Totenkultes und ihr unmittelbarer Einfluss auf die Liturgie wird ebenfalls thematisiert – mit dem Ergebnis, dass die Pflege der polyphonen Kompositionen sevillanischer oder römischer Herkunft ihr Pendant in der unheimlichen Vielfältigkeit der ursprünglichen lokalen Bräuche fand (I, S. 69–77). Der Autor setzt in der Anfangsstudie einen Schwerpunkt bei der römischen Weiterentwicklung der Liturgie und entsprechenden Erweiterung des Breviers – einem Bereich, in dem er detaillierte Kenntnisse zeigt – und bei ihrer Wirkung auf die meist in Mexiko neu komponierten Hymnen (I, S. 96–109) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hinweise auf die dortige Verwendung der Musikinstrumente im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis sucht man jedoch vergebens; entsprechende Anhaltspunkte in zwei Protokollen aus dem 18. Jahrhundert, aus denen sonst im Anhang I (I, S. 119–126) zitiert wird, lässt der Autor leider außen vor (s. Fußnote 1, I, S. 120).

Der Katalog ist trotz seines erheblichen Umfangs insgesamt übersichtlich gehalten und beinhaltet sowohl eine ausführliche Beschreibung mit entsprechenden musikalischen Incipits als auch eine eingehende Untersuchung der textlichen und liturgischen Besonderheiten der erfassten Kompositionen. Lediglich die manchmal etwas zu ausgedehnten Kommentare über Einzelstücke, so z. B. die *Missa de la batalla* von Francisco López Capillas (I, S. 363–365), sind der Übersichtlichkeit insgesamt nicht dienlich und hätten in Anbetracht der Fülle der im bibliografischen Apparat aufgeführten Sekundärliteratur etwas kürzer und prägnanter abgefasst werden können. Darüber hinaus bilden eines der Hauptverdienste dieser Studie die systematische Auflistung und die Hinweise auf Kon-

kordanzen der mexikanischen Quellen mit anderen amerikanischen oder europäischen (auch späteren) Manuskripten oder Drucken mit iberischer oder römischer Polyphonie, was die Identifizierung einiger Komponisten in den aufgeführten Sammelwerken ermöglicht oder Varianten bereits bekannter Einzelwerke aus anderen Archiven zu Tage gefördert hat. So wird dieser Katalog nicht zuletzt aufgrund der angewandten profunden Quellenkenntnisse seines Autors zum unerlässlichen Anhaltspunkt für die weitere Forschung in seinem Bereich.

(März 2013)

Agustí Bruach

HENDRIK SCHULZE: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 494 S., Nbsp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 7.)

Die zentrale Bedeutung des Tanzes unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. ist mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden. So dienten die zeremoniellen Bälle in Versailles und die multimedial konzipierte Bühnengattung des Ballet de cour vor allem dem „Sonnenkönig“ zur eindrucksvollen Repräsentation und Legitimierung seiner Macht, und die gewählten Sujets, der streng reglementierte Ablauf eines Balls, die Art des Tanzens und nicht zuletzt die Auftritte des Königs in diversen Ballets de cour machten den Absolutheitsanspruch des Herrschers unmittelbar erfahrbar. Die „Macht des Tanzes“ war ein „Tanz der Mächtigen“, wie der Titel einer vergleichenden Untersuchung zu „Hoffesten und Herrschaftszeremonie 1550–1914“ von Rudolf Braun und David Gugerli (München 1993) unterstreicht. Der Großteil der bislang vorgelegten Untersuchungen zum Tanz im 17. und frühen 18. Jahrhundert fokussiert dabei die Quellen und Stücke selbst – stellvertretend wären hier die Standardwerke von Margaret McGowan (*L'Art du Ballet de cour en France 1581–1643*, Paris 1963) und Marie-Françoise Christout (*Le Ballet de cour XVIIe siècle*, Genf 1987) zu nennen – oder analysiert

Tanz und Ballett der Zeit als kulturelle Praktiken und spezifische Zeichensysteme (z. B. Mark Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993).

Basierend auf diesen und einer Vielzahl weiterer Untersuchungen sowie zahlreichen Primärtexten unternimmt Hendrik Schulze in seiner 2010 vorgelegten Habilitationsschrift (Universität Heidelberg) den Versuch, die Tanzkultur zur Zeit Ludwigs XIV. als Ritual zu lesen und in das Denken der Zeit einzuordnen. Die Deutung vor allem des Ballet de cour als (verweltlichtes) Ritual ist nicht wirklich neu, wird hier allerdings beeindruckend systematisch und präzise untermauert. Einleitend werden in bester wissenschaftstheoretischer Tradition die zur Anwendung kommenden Methoden erläutert: Demnach wird aus dem Ritualbegriff von Stanley J. Tambiah („A Performative Approach to Ritual“, 1979; *Culture, Thought, and Social Action*, Cambridge 1985) und kommunikationstheoretischen Überlegung ein methodischer Rahmen für die Analyse verschiedener Phänomene und ausgewählter Fallbeispiele entwickelt, um die „Funktion von Tanz und Musik in den jeweiligen kulturellen Kontexten“ (S. 18) überhaupt verstehen zu können. Dies erfolgt unter jeweils wechselnden Perspektiven: Mal steht das *Ballet royal de la nuit* (1653) als „neoplatonischer Diskurs“ und Beginn einer Revitalisierungsphase im Zentrum der Betrachtung (Kapitel 3), mal das durchaus problematische Verhältnis von (italienischer) Oper und (französischem) Ballet de cour (Kapitel 4), mal die Funktionen des Gesellschaftstanzes bei Hofe, im Bürgertum und nicht zuletzt bei der Etablierung nationaler Identität (Kapitel 7).

Ein besonderes Augenmerk der Studie liegt zudem auf dem Transfer zwischen kulturellen Räumen und sozialen Schichten. Die in Versailles praktizierten und von der 1661 gegründeten Académie Royale de Danse reglementierten Tanzformen verbreiteten sich doch nicht zuletzt dank der Beauchamp-Feuillet-Notation (erstmal publiziert 1700) rasch in ganz Europa und wurden zum Modell höfischer (wie auch bürgerlicher) Selbstinszenierung. Tendierte man in der tanz- und mu-

sikwissenschaftlichen Forschung bisher zu einer Vereinheitlichung barocker Tanzkultur unter dem Primat Frankreichs, zeigt Schulze die zahlreichen Synkretismen und Polyvalenzen des konsultierten Materials auf und zielt erfreulicherweise nicht mehr auf eine geschlossene und lineare Darstellung ab, sondern liefert ein Mosaik, in dem sich die Vielfalt der historischen Diskurse zeigt.

Nach einer ebenso nachvollziehbaren wie sinnvollen Eingrenzung des Ritualbegriffs (S. 24 ff.), dessen Anwendbarkeit immer wieder durch erste Bezugnahmen auf konkrete Beispiele greifbar wird, beleuchtet Schulze Tanz als Kommunikation und damit als spezifisches Zeichensystem (S. 35 ff.), über das bestimmte Werte und Normen vermittelt werden. Ritual wird demnach als „intensivierte Kommunikation“ (Tambiah 1979) sowie als Prozess aufgefasst und in zwei Typen differenziert: Alle Formen des Bühnentanzes generieren demnach primär semantische Bedeutung, während im Gesellschaftstanz ganz pragmatisch die Bestätigung der sozialen Ordnung konkret erfahrbar gemacht wird (Kapitel 1). Es folgt eine Erläuterung der drei vorherrschenden Kosmologien als „kulturelle[r] Kontext ritueller Handlungen“ (Tambiah 1979), bevor das dritte Grundlagenkapitel das Verhältnis von Tanz und Musik beleuchtet. Der gewählte Ritualbegriff erweist sich dabei als durchaus erhellend, da der Wandel vom „magischen“ Schöpfungsakt mit dem König als „Ritualspezialisten“ (S. 49) zum repräsentativen Staatsakt und schließlich zur Leidenschaften vermittelnden, tendenziell manipulativen Propaganda besonders deutlich wird. Auch hier tragen die eingestreuten Fallbeispiele wie etwa Molières *Bourgeois Gentilhomme* (1671) in erfreulicher Weise zur Konkretisierung der zunächst doch sehr abstrakt anmutenden Theorien bei. Im Unterschied zu manch anderen Studien, in denen die vorab erläuterten theoretischen Konzepte in den folgenden Kapiteln oft kaum mehr auftauchen, achtet Hendrik Schulze immer wieder auf die Herstellung der Bezüge zwischen gewählten Methoden, Begriffen, Kosmologien der Zeit und konkreten Beispielen – was gerade im Kapitel zum Verhältnis von Tanz und Musik (Ka-

pitel 3) ein vertieftes Verständnis erst ermöglicht.

Das hier ausgebreitete Repertoire an Denkmodellen, Methoden und Begriffen erscheint einem bereits vorgebildeten Leser nicht unbedingt fremd, überzeugt jedoch durch die Stringenz der Darstellung und die konsequente Verknüpfung mit den Fallbeispielen. Vieles mag dabei im Detail diskussionswürdig sein – aber gerade diese neue Sicht auf (scheinbar) Bekanntes macht die Untersuchung letztlich zu einer höchst interessanten und anregenden Lektüre.

(Juni 2013)

Monika Woitas

Bachs Kantaten. Das Handbuch. 2 Teilbände. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber Verlag 2012. Teilband 1: XVI, 503 S., Abb., Nbsp. Teilband 2: X, 534 S., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 1/1 und 1/2.)

Der vorliegende Doppelband mit mehr als 1.000 Seiten zu Bachs Kantatenwerk enthält Beiträge von elf Autoren. Der Werkbestand ist weitgehend chronologisch sortiert, wobei die Kirchenkantaten zu Gruppen und Jahrgängen zusammengefasst sind. Die Bände sind dem unvergessenen Alfred Dürr gewidmet, der sein 1971 erstmals erschienen Buch *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, das mittlerweile (unter neuem Titel) in 11. Auflage vorliegt und ebenfalls über 1.000 Seiten stark ist, stets augenzwinkernd als „Unterhaltungsliteratur“ bezeichnet hatte. Es liegt auf der Hand, dass sich das vorliegende Werk – auch – an Dürrs Buch messen lassen muss.

Zu den Kapiteln im Einzelnen: Susanne Schaal-Gotthardts Einleitungstext ist interessant, profund, informativ und gut geschrieben. Auch die Beispiele sind gut gewählt und anschaulich. Der Autorin ist es hervorragend gelungen, den Entwicklungsgang der Kantate darzustellen. Auch Siegbert Rampe liefert eine gute, anspruchsvolle Darstellung der Situation der Kirchenmusik zu Bachs früher Zeit, die jedoch hätte gestrafft werden können. Das Teil-

kapitel „Funktion“ etwa enthält eher eine stark biographisch geprägte weitere Einführung ins Thema. Außerdem gibt es eine Reihe von Überschneidungen mit dem Text von Schaal-Gotthardt. Für Laien ist der Text bisweilen schwer verständlich. Gehaltvoll sind auch Rampes Ausführungen zu Stimmton und Temperatur, wichtig vor allem der Hinweis auf die Relativität der „Tonartencharakteristik“ (Bd. 1, S. 98) angesichts der zahlreichen ‚Variablen‘ in den Aufführungsbedingungen Bachscher Kirchenmusik. Rampe nennt sie gar eine „Schirmäre“ (ebda.). Reinmar Emans' Aufsatz zu den Weimarer Kantaten ist informativ, im Ganzen aber zu wenig für den Leser geschrieben. Vorzüglich dagegen die beiden Abhandlungen von Ulrich Meyer zu Liturgie und Kirchenjahr und zu den Kantatentexten: Sie vermitteln wichtiges Hintergrundwissen, regen zum Nachdenken an („Als Bach 65-jährig starb, waren elf seiner zwanzig Kinder sowie das erste Enkelkind schon gestorben.“ Bd. 1, S. 223) und sind bemerkenswert gut geschrieben. In Zusammenhang mit den vielkritisierten barocken Texten ist der Hinweis auf Walther Killy wichtig, der schon 1982 gemahnt hatte, diese aus ihrer Zeit heraus zu verstehen: „Individualität war noch kein Wert, schon gar kein absoluter, und das Wort Genie war im Deutschen noch nicht erfunden. Dichten war vor allem eine Fertigkeit des Gebildeten [...], die man – in Grenzen – lernen konnte“ (Bd. 1, S. 452). Ebenso zutreffend und wichtig sind Meyers Ausführungen zur musikalisch-rhetorischen Figurenlehre und ihrer nur sehr begrenzten Anwendbarkeit auf das Werk Bachs (Bd. 1, S. 473–477). Ares Rolf schreibt anschaulich über Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr: „Das Bild eines nur am Schreibtisch still über seinen Noten grübelnden Komponisten ist gewiss falsch; vielmehr muss man sich den Bach von 1723 als einen ungemein dynamischen Mann vorstellen, der seine neue Umgebung rasch erfasste und zupackend gestaltete“ (Bd. 1, S. 232). Auch Formulierungen wie die folgende machen das Lesen angenehm: „Bachs Kantate ‚Halt im Gedächtnis Jesum Christ‘ ist sowohl hinsichtlich der reifen Disposition mit den zwei markanten Hauptsätzen an erster und sechster

Stelle als auch bezüglich der Gestaltung der Sätze selbst ein hervorragendes Werk“ (Bd. 1, S. 291). Rampes Text zur Besetzung ist in hohem Maße informativ und gleichsam in Wissenschaft und Praxis geerdet. Die Choralkantaten sind bei Markus Rathey in guten Händen: Er gibt eine profunde Gesamtdarstellung, nicht immer brillant, aber mit sicherer Hand gestaltet, deren Einzelwerkbesprechungen – ähnlich wie bei Dürr – nach klarem Schema aufgebaut sind. Christine Blanken liefert ihre Beobachtungen zum „dritten Jahrgang“ dagegen nicht hinreichend sortiert; zudem ist ihr Text bisweilen schwer lesbar und nicht sorgfältig redigiert. Bei Emans’ Text zur Chronologie handelt es sich weithin um eine Wiederveröffentlichung zweier bereits an anderer Stelle erschienener Aufsätze. Auch Klaus Hofmanns Anmerkungen zum „Picander-Jahrgang“ wurden weithin schon an anderer Stelle veröffentlicht. Sie halten ein Stück Forschungsdiskussion fest, die für Nicht-Fachleute vermutlich weniger interessant ist; zudem hätten sie in Bernd Heyders Kapitel zu den Kantaten nach 1727 integriert werden können. Kirsten Beißwenger schreibt unspektakulär über die weltlichen Kantaten; Gruppierung und Querverweise erschließen sich nur schwer. Zudem ist auch dieser Text nur unzureichend redigiert. Hofmanns Beitrag zu den italienischen Kantaten ist eine gut geschriebene ‚Zugabe‘ mit Schwerpunkt auf der Echtheitsdiskussion, hätte aber in das Kapitel „weltliche Kantaten“ gehört. Was die Musik von BWV 203 betrifft, so erfährt der Leser eigentlich nur, wie das Werk nicht aussieht (Bd. 2, S. 325). Burkhard Meischeins Essay „Bach als Neuerer“ hat keinen Bezug zum Kantatenwerk.

Eigene Kapitel zu den Aufführungsbedingungen und zu Bachs Instrumentarium „wurden aus praktischen Gründen bereits im Band ‚Lateinische Kirchenmusik‘ (BHB 2) veröffentlicht“ (Bd. 1, S. XV). Nun: Dem Rezensenten stand BHB 2 nicht zur Verfügung, und offen gestanden bezweifelt er, dass dieser Hinweis die Frage wirklich beantwortet: Die einzelnen Bände des Bach-Handbuchs können (und sollen ja wohl auch) jeweils für sich erworben werden und sind nicht Teil einer Ge-

samtsubskription der Reihe. Da darf man wohl erwarten, dass im Rahmen einer so üppig konzipierten Gesamtdarstellung tatsächlich auch alle relevanten Themenfelder erörtert werden. Dass in den Einzelkapiteln und bei den Werkbesprechungen dann freilich doch immer wieder auch Fragen des Instrumentariums und bisweilen auch der Aufführungsbedingungen behandelt werden – dies ist vor allem in Rampes Essay zur Besetzung der Fall –, liegt in der Natur der Sache, ist letztlich aber nur ein schwacher Trost. Angeboten hätte sich auch ein Kapitel „Rezeption und Forschungsgeschichte“.

Die einzelnen Werkbesprechungen lesen sich, je nach Autor, mehr oder minder interessant, wecken bisweilen die Lust, so manches Werk nach längerer Pause wieder einmal anzuhören, reizen hier und da aber auch zum Widerspruch. Im Kapitel zum „dritten Jahrgang“ erfährt der Leser entschieden zu wenig zur Musik von BWV 30, 42, 34 und 173, bei BWV 168 nichts zum alles überragenden ersten Satz. Dem mit Bachs Kantatentexten Vertrauten müsste zudem aufgefallen sein, dass sich das Wort „Liebesnacht“ (Bd. 1, S. 167) bei Bachs Textdichtern nicht findet. Dafür wird dem Komponisten in Zusammenhang mit BWV 170 allen Ernstes „Freude an [...] niedrigen Instinkten“ nachgesagt (Bd. 2, S. 21); zum Thema Kreuzestod liest man: „Nach christologischem Verständnis dient er als Liebesgabe Christi dem menschlichen Heil; die Erniedrigung des Menschen Jesus hat damit letztlich sein Gutes“ (Bd. 2, S. 65), und auch über das folgende darf man den Kopf schütteln: „Die beiden Schluss-Sätze rekurrieren auf die Passion und stellen dessen positive Konsequenzen für die Christen dar“ (Bd. 1, S. 122, zu BWV 182).

Ob ein fortgeschrittener Schüler, Student oder der „Bach-Liebhaber“ (an den sich das Buch ausdrücklich wendet) weiß, was mit „Cavata“ (Bd. 1, S. 356), „Taille“ (passim), der „Bariolage-Technik“ (Bd. 1, S. 284), „De-tempore“ (Bd. 2, S. 90), „Ripieno“ (passim), „Bassetten“ (Bd. 2, S. 238 und 259), dem „lombardischen Rhythmus“ (Bd. 2, S. 244) oder „Soteriologie“ (Bd. 1, S. 398) gemeint ist, wird man bezweifeln dürfen. Ein Sachregister mit

Worterkklärungen, wie es Dürr bietet, findet sich hier nicht.

Im Register vermisst der Rezensent ein alphabetisches Verzeichnis der Kantatentitel, das gerade für den Laien und Liebhaber sehr hilfreich gewesen wäre, der die BWV-Nummer nicht im Kopf hat und nicht weiß, wann das entsprechende Werk komponiert wurde. Auch die Bestimmung der einzelnen Werke für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres muss sich der Leser aus den Einzelbesprechungen selbst zusammensuchen. Lebensdaten historischer Persönlichkeiten werden in den fortlaufenden Fließtext integriert (bis zu 16 Nachweise pro Seite, Bd. 2, S. 279) und in der Regel von Beitrag zu Beitrag wiederholt. So kommt es, dass man beispielsweise Johann Matthesons Geburts- und Sterbejahr über die beiden Bände verteilt gleich siebenmal präsentiert bekommt – anstatt einmal im Register. Desgleichen finden sich Neumeisters Definition der Kantate oder Picanders Vorwort zu seinem Textdruck jeweils dreimal.

Der Einsatz der 53 Notenbeispiele wirkt wenig durchdacht; manches Großkapitel kommt (leider!) ohne ein einziges aus; dafür finden sich im Essay „Bach als Neuerer“ gleich zehn – vorwiegend aus dem Bereich Klavier- und Orgelmusik. Manches ist schlecht montiert (Bd. 1, S. 352), anderes unanschaulich (Bd. 1, S. 433), doppelt abgedruckt (Bd. 1, S. 27) oder wurde vergessen (Bd. 2, S. 168). Bei der Größe der Notenbeispiele waltet im Übrigen das Prinzip der Varietas. Auch die Silbentrennung ist ausgesprochen mechanisch vorgenommen und offenbar nicht noch einmal überprüft worden. Für die Wiedergabe sämtlicher Kantatentexte (Bd. 2, S. 351–498) ist der Leser dankbar; er erfährt allerdings nicht, nach welcher Quelle diese abgedruckt sind. Zum Quodlibet BWV 524 findet sich kein Text im Anhang; dafür sind die Texte der italienischen Kantaten gleich doppelt abgedruckt, einmal mit Übersetzung, einmal ohne. Verweise auf zugrunde liegende Bibelstellen finden sich mal ausgeschrieben, mal abgekürzt, wahlweise mit oder ohne Punkt.

Anders als bei den Bänden 3 und 4 des Bach-Handbuchs finden sich die Anmerkun-

gen nach alter schlechter Sitte en bloc nachgereicht am Ende eines jeden Einzelbeitrags und nicht auf der jeweiligen Seite; das Blättern hat also wieder Konjunktur. Da zudem innerhalb der Fußnoten ohne Querverweise gearbeitet wird, hätte man durchgehend mit im Literaturverzeichnis aufgelösten Kurztiteln arbeiten können. Dies wäre übersichtlicher gewesen und hätte zudem Inkonsequenzen vermieden. Wie auch immer: Innerhalb ein und derselben Buchreihe sollte es wohl möglich sein, hier Einheitlichkeit herzustellen. Das gilt in gleicher Weise für die Seitenzählung, die hier – ebenfalls anders als in den Bänden 4/1 und 4/2 – im zweiten Teilband wieder bei „1“ beginnt, was dazu führt, dass man beim Zitieren nun stets die Bandnummer mit angeben muss.

Auch an vielen weiteren Stellen wird deutlich, dass Herausgeber und Verlagslektorat nicht mit letzter Sorgfalt gearbeitet haben. Allein die beiden Seiten der Tabelle in Bd. 1, S. 236 f., enthalten nicht weniger als neun Fehler, dazu drei nicht aufgelöste Siglen. Ein großer Teil dieser (und weiterer) Schönheitsfehler hätte sich sehr leicht vermeiden lassen, hätte man das vermeintlich druckfertige Manuskript vor dem Imprimatur noch einmal sorgfältig durchgelesen.

Zwei vergleichende Zahlenangaben könnten den potenziellen Leser und Käufer abschließend interessieren: Dürrs Kantatenbuch bringt in seiner aktuellen Ausgabe 640 Gramm auf die Waage, eignet sich also – Stichwort: Unterhaltungsliteratur – immer noch als Lektüre für den Urlaub oder eine längere Zugfahrt oder Flugreise. Die beiden Bände des Bach-Handbuchs mit insgesamt 2.635 Gramm werden dagegen eher dem häuslichen Schreibtisch oder der örtlichen Bibliothek vorbehalten bleiben. Deutlich differiert auch der Preis: 30,50 Euro (Dürr) vs. 168 Euro (Emans/Hiemke).
(September 2012) *Ulrich Bartels*

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

Es ist ein zweifelsohne perfider, in den einschlägigen Studien zur Kantoratsgeschichte aber allenthalben zu beobachtender Mechanismus: Geht es dem Kantor schlecht, frohlockt der Musikhistoriker. Denn während sich der Arbeitsalltag meist nur in knappen Aktennotizen niederschlug, türmten sich im Konfliktfall Dokumentenberge auf, die der Forscher dankbar auswertet, um daraus sein Bild der Zeit zu entwickeln. So liest sich auch Michael Mauls Geschichte der Leipziger Thomasschule und ihrer Kantoren nicht zuletzt als eine Abfolge von Katastrophenszenarien, die die traditionsreiche Institution mehr als einmal bis an den Rand des Abgrunds brachten. Doch besteht die Thomana trotz aller Fährnisse bekanntlich noch heute und konnte im Jahr 2012 ihr 800-jähriges Gründungsjubiläum begehen.

Im Vorfeld hatte es sich das Leipziger Bach-Archiv zur Aufgabe gemacht, sämtliche erreichbaren Archivalien zur Geschichte der Thomana von der Reformation bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert systematisch zu erschließen und in Form zweier Dokumentenbände (hrsg. von Michael Maul und Andreas Glöckner) zu edieren. Während diese Bände frühestens für 2014 zu erwarten sind, hat Mauls parallel erarbeitete Analyse rechtzeitig vorgelegen. Demzufolge ist das Buch als der zentrale wissenschaftliche Beitrag, zugleich vielleicht auch als eine Art Festgabe des Bach-Archivs zum Jubiläum der Thomasschule zu verstehen.

Dass die Studie dem Thomanerchor, aber auch und vor allem seiner Stadt gewidmet ist, offenbart gleich zu Beginn die Perspektive des Verfassers: Er interpretiert die Geschichte der Thomana (ungeachtet allen konfliktiven Potenzials) als Geschichte einer von bürgerschaftlichem Engagement getragenen Bildungsinstitution und preist die über acht Jahrhunderte anhaltende Identifikation der Leipziger mit ihrer Schule und ihrem Chor, die sich unter anderem in sehr konkreter Förderung gerade auch der musikalischen Belange äußerte. Dabei ist es

beeindruckend zu sehen, wie hochqualifizierte Thomaskantoren wie etwa Sethus Calvisius (Kap. II) die Bürgerschaft in großem Umfang zu Legaten und unbefristeten Stiftungen zu animieren wussten. Ob hieraus eine generelle Korrelation zwischen der Qualität der musikalischen Arbeit und der Spendenbereitschaft abzuleiten ist, wie Maul an mehreren Stellen suggeriert, muss allerdings bezweifelt werden, denn danach hätte sich die Leistungsfähigkeit der Kantorei nach Calvisius stetig verringert haben müssen. In jedem Falle handelt es sich bei der Thomana aber – so Mauls Fazit – um eine „beispiellose Erfolgsgeschichte des nachhaltigen frühbürgerlichen Stiftungswesens“ (S. 326).

Die Untersuchung folgt streng der Chronologie der Ereignisse, Abschnitte zu strukturellen Aspekten oder Exkurse finden sich nicht. Dieser Mangel an methodischer Originalität wird jedoch ein wenig durch die konzeptionelle Entscheidung aufgefangen, die fünf Großkapitel nicht durchweg nach den jeweiligen Kantoraten zu bemessen, sondern etwa den Amtsantritt des Rektors Georg Cramer und das Vorhandensein einer lückenlosen Schulmatrikel 1640 (Kap. III) oder den Amtsantritt des Rektors Johann Matthias Gesner, Johann Sebastian Bachs „Entwurf“ und seinen Brief an Georg Erdmann 1730 (Kap. IV) als gravierendere Einschnitte zu deuten.

Da die Quellen zur frühen Geschichte recht fragmentarisch überliefert sind, kommen die Ereignisse der ersten 327 Jahre bis zur Einführung des lutherischen Bekenntnisses in Leipzig 1539 mit gerade einmal sieben Seiten (Kap. I, S. 15–21) aus. Im Falle der Bachzeit, die sich über zwei Kapitel (IV und V) verteilt, ist die Straffheit der Darstellung indes gewollt und lobenswert. Obgleich Maul freilich die Größe Bachs gebührend würdigt, tut er dies in gezielten Schlaglichtern und widersteht der Versuchung, einen zu großen Teil der Studie auf die Schilderung bekannter Sachverhalte zu verwenden.

Nach Johann Adam Hillers Tod 1804 (Kap. V) mündet das Buch in ein allgemeines Stringendo: August Eberhard Müller und Johann Gottfried Schicht werden immerhin noch

auf wenigen Seiten abgehandelt, während sich Christian Theodor Weinlig, Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter und Wilhelm Rust auf wenigen Zeilen drängeln müssen (S. 322). Ein abschließender Blick gilt den Reformen Karl Straubes; Gustav Schreck und die Kantoren seit Günther Ramin finden keine Erwähnung mehr. Warum der Betrachtungszeitraum also recht unvermittelt im Jahr 1804 abbricht, wo es doch die 800-jährige Geschichte der Thomana zu feiern galt, erschließt sich inhaltlich nicht ohne weiteres.

Der umfangreiche Anhang bietet zunächst eine Reihe von Verzeichnissen der Kantoren, Direktoren und Vorsteher der Thomasschule und der beiden Kirchen St. Thomas und St. Nikolai sowie eine Zeittafel (1212–1837), die die im Haupttext erwähnten Daten und Fakten knapp zusammenfassen, zum Teil aber auch substantiell erweitern. Gerade, wenn es dem Autor wesentlich darum zu tun ist, die Verbindungs- und Konfliktlinien zwischen den Amtsträgern der Thomana und ihren geistlichen und weltlichen Obrigkeiten herauszuarbeiten, wäre indes zu diskutieren, ob anstelle der insgesamt sechs aufeinander folgender Zeitleisten eine synoptische Übersicht anschaulicher gewesen wäre. Ein Literaturverzeichnis, die Nachweise der 92 kompetent ausgewählten farbigen Abbildungen und ein Personenregister beschließen den Band.

Der Verfasser unternimmt den Versuch, „einen eng an den Quellen orientierten Text zu liefern, der für ein möglichst breites Publikum gut lesbar und dennoch transparent ist“ (S. 10). Dass dieses an sich hehre Ziel kaum jemals ohne Reibungsverluste zu erreichen ist, zeigt die Erfahrung nur allzu gut. So wird mancher interessierte Laie die Opulenz und Detailliertheit der Quellenzitate beklagen oder sich fragen, was sich hinter einem „Tonar“ oder einem „Gradualresponsorium“ (S. 17) verbirgt; manch anderer, der sich eingehender mit einer spezifischen Fragestellung befassen möchte, wird in den instruktiven, aber leider in den Anhang verbannenen Anmerkungen vergeblich nach Hinweisen auf weiterführende Spezialliteratur fahnden.

Die extensive Identifikation Mauls mit seinem Forschungsgegenstand ist in jeder Zeile

spürbar und grundsympathisch. Sie wird allerdings zum Problem, wenn er bei allem Enthusiasmus die gebotene kritische Distanz vermissen lässt. Wohl niemand würde die musikhistorische Bedeutung beispielsweise des Thomanchors oder gar Bachs ernsthaft in Zweifel ziehen wollen, und eben deshalb ist es nicht nur gut möglich, sondern sogar zwingend erforderlich, die Geschichte nicht allein aus deren Perspektive zu schildern. Dies wird u. a. deutlich bei der allzu einseitigen Darstellung der Kontroversen zwischen den Thomaskantoren und den städtischen Verantwortlichen, wo es versäumt wurde, auch die jeweils andere Position zu ihrem Recht (oder zumindest zu Wort) kommen zu lassen. Zudem richtet sich der Blick zu selten auf parallel, aber vollkommen verschieden verlaufende Entwicklungen in anderen Städten (etwa Dresden).

Mauls Buch ist im Leipziger Lehmann-Verlag erschienen, der – abgesehen vom themenverwandten Bildband „800 Jahre Thomana“ von Doris Mundus (2012) – noch kaum mit musikwissenschaftlichen, aber umso mehr mit attraktiven Publikationen zur Kulturgeschichte Leipzigs und des mitteleuropäischen Raumes von sich reden gemacht hat. Es ist gewissenhaft lektoriert und bietet überhaupt alles, was ein gutes Buch haben muss, damit man es gerne zur Hand nimmt und seiner Büchersammlung einverleibt – und das zu einem ausgesprochen wohlfeilen Preis.

Ungeachtet der genannten Abstriche handelt es sich bei Michael Mauls neuem, von John Eliot Gardiner mit einem Geleitwort „gedeltem“ (S. 13) Buch um eine wichtige, wenn nicht die wichtigste Veröffentlichung zum 800-jährigen Gründungsjubiläum der Leipziger Thomana. Dem Verfasser ist eine souveräne, von hoher Informationsdichte und profunder Sachkenntnis getragene, gleichwohl mit leichter Hand geschriebene und flüssig zu lesende Längsschnittstudie geglückt, die auf unabsehbare Zeit den Standard setzen dürfte.

(November 2013)

Axel Fischer

KATHRIN EBERL-RUF: Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. 426 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 8.)

Dass die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Zeitalter des gesellschaftlichen und künstlerischen (einschließlich musikalischen) Umbruchs und weit mehr als ein bloßer „Stilwandel“ war, gehört ebenso zum Fundamentalkonsens heutiger Historie wie die Einsicht in den Zusammenhang mit der europäischen Aufklärung und mit deren bildungs- und sozialpolitischen Implikationen. Jedoch wird oft erst bei genauem Hinsehen erkennbar, dass nicht nur die in dieser Epoche in den kulturellen Fokus tretenden „Originalgenies“, sondern mehr und mehr auch diejenigen Künstler zu den wesentlichen Trägern dieses Umbruchs zählten, die den engsten Kontakt zu den aufsteigenden bürgerlichen Bildungsschichten aufwiesen und in diesen Schichten den Aufbau des kulturellen Bewusstseins lenkten und bewerkstelligten. Dass Daniel Gottlob Türk in diesem Sinn mehr war als nur ein „städtischer Musiker“, belegt die Verfasserin in ihrer hier im Druck vorgelegten Hallenser Habilitationsschrift von 2008 auf eindrucksvolle Weise. An seinem Wirken als Musiker fällt die weitgehende Absenz zweier Elemente auf, die im Zeitalter des Absolutismus für eine bedeutende Musiker-Karriere den Ausschlag gegeben hatten: die Verbindung zum höfischen Musikleben und die Aktivität auf dem Gebiet der Oper. Türk hat offenbar nie mit dem Gedanken gespielt, Halle, wohin er erst als 24-jähriger gekommen war, zugunsten einer beruflichen Verbesserung zu verlassen; vielmehr wird aus der Betrachtung seiner vielschichtigen Aktivitäten sehr klar erkennbar, dass es ihm aus aufrichtiger Überzeugung einzig darum ging, das Musikleben dieser Stadt, das sich – wie in den meisten mitteleuropäischen Städten infolge des Siebenjährigen Krieges in einem desolaten Zustand befand – in allen sich irgend bietenden Möglichkeiten zu reorganisieren, grundlegend neu aufzubauen und damit ihren Bürgern ein entscheidendes Element innovativer Lebensqualität und zeitgemäßer Ge-

mütsbildung auf höchstem erreichbarem Qualitätsniveau weitgehend aus den am Ort verfügbaren Ressourcen heraus zu schaffen.

Aus dem Umstand, dass eine Komponistenbiografie im herkömmlichen Sinn der Vielschichtigkeit des zu betrachtenden Gegenstandes in keinem Fall gerecht geworden wäre, zieht die Verfasserin die Konsequenz einer strukturgeschichtlichen Anlage, die einen weiten Horizont epochen-, regional- und mentalitätsgeschichtlicher Aspekte umspannt, und setzt damit die Notwendigkeit einer Erweiterung und Revision des von der älteren Literatur erstellten Türk-Bildes in ein helles Licht. Freilich lassen sich einige Lücken, die sich seitdem durch beträchtliche Quellenverluste vor allem infolge des Zweiten Weltkriegs aufgetan haben, nur unter Rückgriff auf jene Darstellungen schließen. Gleichwohl lässt die Verfasserin den Leser an keiner Stelle vergessen, dass ihr Protagonist exemplarischen Charakter für die Darstellung des repräsentativen sozial- und strukturgeschichtlichen Gesamtcharakters des nicht-höfischen mittelstädtischen musikalischen Milieus der Epoche besitzt. Ein differenziertes Bild erstellt sie von der gegen Ende des 17. Jahrhunderts gegründeten Universität, von der eine enorme geistige Schubkraft für die seit 1680 zu Preußen gehörige Stadt, aber auch über sie hinaus, ausging. Die Verknüpfung von städtischem und universitärem Musikleben gestaltete Türk namentlich seit seiner Berufung zum Universitätsmusikdirektor weitgehend mit Blick auf das strukturelle Vorbild Leipzig, wo er Schüler von Johann Adam Hiller gewesen war, seines Zeichens eines der umtriebigsten und einflussreichsten Organisatoren eines modernen, von den antiorthodoxen Ideen der Aufklärung getragenen Musiklebens. In Halle freilich sahen die Verhältnisse in mancherlei Hinsicht anders aus; nicht zuletzt waren sie maßgeblich durch den vom lokalspezifischen Francke'schen Pietismus beeinflussten Geist der Empfindsamkeit geprägt. Die daraus erwachsende Theaterabstinenz begünstigte die grundsätzliche musikalische Aufgeschlossenheit weiter Kreise des Bürgertums – besonders auch unter den Universitätslehrern – und das Entstehen eines prinzipiell förderlichen Klimas für die private Pflege

der Instrumentalmusik, das überraschender erscheint als die dem neuartigen Phänomen gegenüber auch noch zu verspürende „Reserve“ (S. 171). Die Tatsache, dass als wichtiges Argument zur Besetzung des neu institutionalisierten Universitätsmusikdirektoren-postens mit Türk sein überregionales Renommee als Komponist von Klaviersonaten explizit genannt wurde (S. 97), stellt ein deutliches Symptom für das musikfreundliche Milieu dar, in dem er sich bewegte; in ihm konnte er seine hohe organisatorische, kommunikative und pädagogische Begabung bei einem ausgesprochenen Sinn für das Machbare voll ausspielen, und er war binnen kurzer Zeit die unangefochtene Nummer Eins unter den am Ort tätigen Musikern. In beharrlicher Aufbauarbeit organisierte er ein blühendes bürgerliches Konzertwesen; namentlich schuf er die Voraussetzungen für Aufführungen eines für die Epoche außerordentlich wichtigen zeitgenössischen Oratorien-repertoires, das große Besetzungen erforderte. In seiner Tätigkeit als Konzertgeber und Dirigent lässt sich exemplarisch der Wandel des Repertoires von italienisch dominierter Musik der Jahrhundertmitte hin zur Wiener Klassik verfolgen. Erhellend ist in diesem Zusammenhang der vergleichende Exkurs zu Forkel in dem mit Halle konkurrierenden Göttingen. Allerdings hätte man sich gerade unter diesem Aspekt die Betrachtung von Türks Verhältnis zu dem jahrelang in der Burg Giebichenstein vor den Toren der Stadt eine quasi ästhetische Existenz führenden Johann Friedrich Reichardt (S. 157) ausführlicher gewünscht, zumal dieses auch in Walter Salmens immer noch grundlegender und die Bedeutung von Reichardts Musensitz facettenreich würdigender Reichardt-Monografie von 1963 (die in der vorliegenden Arbeit, für die sie in mancherlei Hinsicht ein Modell darstellen könnte, unerwähnt bleibt) nur peripher ins Blickfeld gerät. Immerhin erfährt man dort (S. 120), dass Carl Loewe von seinem Lehrer Türk bei Reichardt eingeführt wurde; es müssen also durchaus Verbindungen bestanden haben, deren Natur näherer Erforschung auf erweiterter Quellenbasis bedarf.

An der Darstellung von Türks kompositorischen Aktivitäten wird deren Einhergehen mit

seinem organisatorischen und pädagogischen Wirken deutlich. Wie auch andere Zeitgenossen war Türk zunächst als Komponist von Klaviersonaten erfolgreich, wandte sich dann aber mehr und mehr der Gattung des Charakter- und Handstückes zu. Die Darstellung der gattungsgeschichtlichen und -ästhetischen Entwicklung der für Türk zentralen Musik für Tasteninstrumente weist einige Unschärfen auf: So wird nur sehr knapp erörtert, inwiefern das für C. P. E. Bach kennzeichnende Spannungsverhältnis zwischen klavieristischer Sonate, Freier Fantasie und Rondo bei Türk weitgehend entfällt; auch bleibt dessen Position gegenüber der italienischen und insbesondere der französischen Klaviersonate weitgehend ungeklärt, was etwa dazu führt, dass seine Versuche auf dem Gebiet der Klaviersymphonie, der er ja in seiner *Clavierschule* eine erhebliche Bedeutung zuwies, unzutreffenderweise als historisch isoliertes Phänomen erscheinen. Die damit in unmittelbarem Zusammenhang stehende Problematik des Überganges von Cembalo und Clavichord zum Hammerklavier wird eher beiläufig behandelt: Dem eklatanten Widerspruch zwischen Türks Präferenz für das Clavichord auf der einen Seite und der Forderung nach klanglicher Annäherung der Klavierinstrumente an das Orchester auf der anderen – mit dem er ja keineswegs allein in seiner Zeit steht – wird mit seinen kulturhistorischen, regionalen und ästhetischen Implikationen zu wenig nachgegangen. Auch dem insgesamt sehr informativen Abschnitt über Türks Liedkompositionen, der vor allem interessante Erörterungen seines Verhältnisses zur Belletristik seiner Zeit aufweist, wünschte man sich einen stärkeren Einbezug in den gattungsgeschichtlichen Diskurs. Auch der Darstellung jenes Gattungsbereiches, in dem Türk einen Grad von Innovativität sowie an wirkungsgeschichtlicher Nachhaltigkeit erreichte wie in keinem anderen – dem aus der Pädagogik herauswachsenden klavieristischen Handstück – käme eine stärkere Bezugnahme auf den kultur-, bildungs- und musikgeschichtlichen Hintergrund zustatten, vor der die Singularität von Türks Beitrag erst voll erkennbar würde, die sich nahtlos mit seiner in einem höchst informativen Abschnitt gesondert zur

Geltung gebrachten Aktivität als Musikkritiker, -theoretiker und -ästhetiker verbindet.

Indem die vorliegende Monografie ein umfassendes Werk- sowie ein Brief- und ein Nachlassverzeichnis enthält, bietet sie eine weitgehend perfekte Informationsquelle, die eine empfindliche Lücke der Forschung schließt; vor allem aber präsentiert sie sich als eine gedankenreiche Abhandlung über die Anforderungen, die an eine aktuelle Musikerbiografie derzeit zu stellen sind.

(Juni 2013)

Armfried Edler

DIETER HABERL: Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810. Regensburg: Stadtarchiv Regensburg 2012. 606 S. (Regensburger Studien. Band 19).

Mehrere hundert Seiten, gefüllt mit Zeitungsexzerpten aus einem Provinzblatt, Texte und Mitteilungen, die das Wort Musik oder benachbarte Gegenstände beinhalten – zum Lesen ist das nichts. Kleine biografische Bausteine zu mehr als vierzig Komponisten ließen sich aufspüren (S. 20), die nolens volens einmal oder mehrmals in Regensburg vorbeigekommen sind und in zeitüblicher Weise in den Fremdenanzeigen namentlich erwähnt werden. Alles in allem Resultat einer für die Forschung kaum relevanten Sammelleidenschaft – könnte man meinen, sofern man einem Wissenschaftsverständnis folgt, das die Notwendigkeit von umfassender, nicht von ästhetischen Prämissen und Ausschlusskriterien ausgehender Grundlagenforschung und Quellenerhebung abstreitet. Da der Rezensent dies nicht tut, sei anders begonnen: Mehrere hundert Seiten bisher fast vollkommen unbeachteten Materials zur Musikgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, das weit über den regionalen Horizont hinausreicht, zu allerlei unverbrauchten Fragestellungen einlädt wie auch manche Fragen beantwortet. Fremdenanzeigen, die in vielen Fällen die Reisewege bekannter und unbekannter Musiker zu präzisieren helfen und die darüber hinaus einen kompakten Eindruck vermitteln

von der beträchtlichen Mobilität innerhalb des Berufsstandes, begegnen ebenso auf Schritt und Tritt wie die regelmäßig eingerückten Nachrichten über Taufen, Eheschließungen und Todesfälle, mit deren Hilfe vielfältige Einblicke in die sozialen Strukturen möglich sind. Dass Haberl sich bei der Erfassung nicht auf Musiker im engeren Sinne beschränkt, sondern auch benachbarte Berufsgruppen (etwa Schauspieler, Instrumentenmacher und viele mehr) berücksichtigt, ist insofern erfreulich, als hierdurch ein auf anderem Wege kaum realisierbarer Einblick in die Vielfalt der neben- und miteinander existierenden Tätigkeiten im kulturellen Bereich ermöglicht wird. Neben Konzert- und Theateranzeigen sowie einer Fülle privater Annoncen beanspruchen die seit der Mitte der 1780er Jahre vermehrt eingerückten Händleranzeigen besondere Beachtung. Haberl stapelt zu tief, wenn in der Einleitung (nebenbei bemerkt: sie hinterlässt einen etwas unsortierten Eindruck) lediglich auf die sich zweifelsohne vielfach ergebende Möglichkeit der Datierung von Notendruckten sowie des Nachweises verschollener Ausgaben hinweist. Vielmehr wird deutlich, dass just zu der Zeit, da auch andernorts der (ebenfalls in der Presse dokumentierte) Musikalienhandel vollkommen neue Dimensionen annahm, in Regensburg dieselbe Entwicklung zu konstatieren ist und die großen Verlage beispielsweise in Wien (Artaria, Hoffmeister u. a.), Offenbach (André) und Leipzig (Bureau de Musique) ihr Händlernetz in alle Richtungen auszudehnen trachteten. Die Distributionswege erhalten somit ebenso schärfere Konturen wie die sicherlich nicht nur vermutbaren Präferenzen der Endverbraucher, und die nur ausgesprochen seltenen Pränumerationsaufrufe lassen wiederum auf Unterschiede in den Gepflogenheiten im Vergleich zum nördlichen Reichsgebiet schließen, über deren Ursachen noch nachzudenken wäre; dass hier und da, wie etwa im Falle einiger André-Ausgaben, die frühesten bisher bekannten Anzeigen nun in der Regensburger Presse zu finden sind, nimmt man gerne als „Beifang“ mit.

Zu den diplomatisch erfassten Texten bietet Haberl mehr als 4000 Kommentierungen – Verweise, Richtigstellungen von Druckfehlern

und Fehlschreibungen, biografische Informationen (die manchmal etwas zu ausführlich und wertend geraten sind), bibliografische Nachweise zu den genannten Notendruckten, Textbüchern und dergleichen mehr. Wer jemals vor dem Problem stand, etwa aus den vielfach knapp, unpräzise und oft genug verdruckten Angebotslisten der Musikalienhändler des 18. Jahrhunderts schlau werden zu müssen, wird Haberls Recherchearbeit den ihr gebührenden Respekt zollen. Dass ihm einige wenige Unterlassungen und Versehen bei der Identifikation der angebotenen Notendrucke unterlaufen sind, sei nicht verschwiegen, ohne dadurch den Wert des Ganzen schmälern zu wollen. So wäre bisweilen eine genauere Zuweisung ohne größere Mühe möglich gewesen – etwa bei der Anzeige vom 28.2.1792 (S. 291–292): Wenn es sich (was nicht in Zweifel zu ziehen ist) tatsächlich um Mozarts Preußische Quartette handelt (Anm. 2771), so kann nur die Originalausgabe von Artaria gemeint sein, und somit ist der Verweis auf die Drucke RISM M 6170–6187, die sämtlich nach dem Zeitpunkt der Anzeige erschienen sind, irreführend; überdies legt die Händlergewohnheit der Zeit nahe, dass auch die zuvor genannten Werke (Anm. 2767–2770) aus der Produktion Artarias stammen, was durch einen Blick in das Weinmann-Verzeichnis bestätigt wird. Bei den nachfolgenden kann es sich nur um Einzelnummern aus der Erstausgabe von Mozarts Zauberflöte handeln, erschienen bei Koželuh, von dem im Anschluss auch eigene, wiederum durch den entsprechenden Weinmann-Katalog identifizierbare Werke aufgelistet sind (zu lesen wäre also bei Anm. 2777: K 1537 statt 1537–1579; Anm. 2778: K 1466 statt 1460–1468; Anm. 2279: K 1750 statt 1706–1770). Auch zur Anzeige vom 18.3.1788 (S. 250, Anm. 2362) ist eine exakte Identifizierung möglich, da RISM G 3555 und 3556 auf Ausgaben der unter diesem Namen damals noch nicht existierenden Firma Breitkopf & Härtel verweisen (ein ähnlicher Befund bei Anm. 3412, 3616 und 3649, wo nur jeweils die erste RISM-Angabe zutreffen kann). Einige Informationen vermisst man: S. 326 zur Anzeige vom 3.5.1796 (man fragt sich, ob das angekündigte „musikalische Magazin“ erschienen

ist); S. 328 zur Anzeige vom 12.7.1796 (keine Erläuterung zum Journal „Der biedere Deutsche“ und seinem Herausgeber von Scheeler, dessen Vornamen Carl Ernst Friedrich inkl. Geburtsjahr 1760 im Register zu ergänzen wären); bei Anm. 3414 bzw. 3415 sind RISM H 4563 bzw. M 5913 hinzuzufügen, und bei Anm. 3844 ist auf *Pierre Rode* zu verweisen. Schließlich: Eine Nennung der Verlage in den Anmerkungen wäre ein begrüßenswerter Service gewesen – doch, und dies gilt im Blick auf die erwähnten Kleinigkeiten insgesamt, sollten diejenigen, die mit Freude und Neugier aus dem imposanten Quellenwerk Honig saugen werden, versiert genug sein, um problemlos ermitteln und ergänzen zu können, was für sie von Interesse ist. Das mehr als 9000 Personen sowie Sachbegriffe ausweisende Register ist geradezu vorbildlich angelegt – angesichts seines enormen Umfangs wird man auch hierbei über das eine oder andere kleine Versehen („Holzer, ?“ ist natürlich identisch mit „Holzer, Johann Baptist“; bei „Gurlich, ?“ hätte „siehe Gürrlich“ stehen sollen) umso lieber hinwegsehen, als doch die ungeheuer akribische Identifikationsarbeit alles andere überwiegt.

Natürlich hat dies alles nichts zu tun mit den vielfältigen Versuchen der Standortbestimmung des Fachs Musikwissenschaft – jedenfalls nicht direkt. Dennoch ist eine solche Arbeit als Diskussionsbeitrag zu sehen und zwar, um nur einen Aspekt herauszugreifen, im Sinne eines Bausteins zu einer noch immer nicht zufriedenstellend in Gang gekommenen Rezeptionsforschung; wer will, mag auch nach den beliebten Goldadern suchen und wird fündig werden, wie überhaupt der Fundgrubencharakter nicht im geringsten zu leugnen, ja sogar zu begrüßen ist – nur wäre es kaum angemessen, einen Band wie den vorliegenden damit zu rechtfertigen, dass man ein paar biografische Puzzlesteinchen zu den mehr oder weniger großen Meistern auf-tun kann: Geboten wird in erster Linie ein Blick auf die musikhistorische Gesamtsituation einer Region und eines Zeitraums, ein Befund, der selbstverständlich durch weitere Arbeiten dieser Art und anders gelagerte Untersuchungen zu flankieren wäre. Insofern stellt Haberls Buch weder Selbstzweck und schon gar nicht – die-

sem Vorwurf sehen sich Arbeiten dieser Art leider oft gegenüber – eine unnütze „Datenhuberei“ dar. Sie ist ein wesentlicher Beitrag zu einer notwendigen und lange Zeit vernachlässigten Grundlagenforschung sowie natürlich auch Anregung für ähnliche Projekte, die unserem Fach im Sinne der wünschenswerten Vielfalt der Methoden und Ansätze gut zu Gesicht stehen würden. Übrigens: Der Band ist, wenn auch durch die Verwendung des schweren Kunstdruckpapiers etwas unhandlich, für einen überraschend günstigen Preis zu haben und auch aus diesem Grunde zu empfehlen.

Axel Beer

(Oktober 2013)

BORIS DE SCHLÖEZER: Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium. Mit einer Dokumentation der Auseinandersetzung um Leonid Sabanejews Skrjabin-Buch von 1916 sowie einem Essay von Andreas WEHRMEYER. Eingeleitet, hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2012. 318 S. (studia slavica musicologica. Band 48./Skrjabin-Studien. Band 2.)

Band 1 der *Skrjabin-Studien* des für quellennahe Musikwissenschaft verdienstvollsten Ernst Kuhn Verlages war ausgewählten Klavierwerken des Komponisten gewidmet. Der zu besprechende Band 2 hingegen gewährt, wie in der Verlagswerbung zutreffend behauptet wird, eine „begrifflich klare [...] Übersicht über die oft verschwommenen und ins Phantastische gesteigerten Vorstellungen des Komponisten“ und dessen – vor allem im deutschsprachigen Raum – als „Promethische Phantasien“ kolportierten Visionen.

Im Nachkriegsjahr auf Russisch geschrieben und 1923 in Berlin erschienen, wurde Schlöezers *A. Skrjabin* 1975 ins Französische und 1987 ins Englische übersetzt. Das Buch verstand sich als Reaktion auf Leonid Sabanejws seinerzeit lebhaft umstrittenes Skrjabinbuch von 1916, dessen 2. Auflage (Moskau 1923) seit 2006 in deutscher Übersetzung vorliegt; auch diese Übersetzung verdankt die deutschsprachige Leserschaft Ernst Kuhn.

Kuhns angenehm zu lesender Übersetzung de Schlöezers aus dem russischen Original sind aufschlussreiche Briefe, Reden und Stellungnahmen prominenter Zeitgenossen und Mitglieder russischer Skrjabin-Gesellschaften beigegeben, welche Sabanejews Darstellung kritisierten. Eine vielleicht allzu kurz geratene, jedoch lesenswerte historisch-ästhetische Betrachtung von Andreas Wehrmeyer (Erstfassung 2000 im von K. Eberl und W. Ruf herausgegebenen Band *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*) rundet das Buch nebst Verlagsgesamtverzeichnis ab. Der insgesamt anregenden Publikation ist zu wünschen, dass sie zumindest in jeder größeren öffentlichen Musikbibliothek ihren Platz findet – weshalb?

De Schlöezer (Šlěcer), 1881 als Sohn einer belgischen Mutter und eines deutschen Vaters in Russland geboren, später in Westeuropa reüssierend (Prosaübersetzungen de Schlöezers ins Französische sind bis heute auflagenstark, und sein gestaltpsychologisch fundiertes Buch über J. S. Bach wurde in mehrere Sprachen übersetzt), widmet sich dem Denker, Künstler, Mystiker Skrjabin (Kapitel A, S. 7–111). Er kommt ohne Anbiederung aus; Gefahren einer „Verschwägerung“ weicht Schlöezer überzeugend aus, vielmehr hilft er seinen Lesern, gerade noch rational Nachvollziehbares und Abstruses, Einleuchtendes und Fragwürdiges zu sortieren. (Nicht nur profitierte Schlöezer von seinem Freund und Schwager Skrjabin, sondern gewiss auch dieser von Schlöezers klarem Denken und verbalem Ausdrucksvermögen.) Religion und Kunst-Religion, Freiheit und Ekstase, Liebe und Erotik werden thematisiert, Bereiche wie Magie, Tanz und Schönheit rücken dem Leser im Rahmen eines seriösen Denkens näher. Nachbarschaft zur Gedankenwelt eines Plotin, Novalis und Schopenhauer wird allzu pauschal konstatiert, nicht im Detail belegt. Momente der Nähe und Ferne zu Nietzsches *Zarathustra*, Unterschiede von Skrjabins Denken zur „All-Einheit“ v. a. bei Solowjew (Solov'ev) werden gestreift, die Wertschätzung Dostojewskijs wird durch Nennung der Figur des Kirillow ein wenig konkretisiert. Schlöezer

schreibt in Kenntnis fast jedes einzelnen Buches, das in Skrjabins Bibliothek gestanden hat – und resümiert, der philosophische Horizont des Komponisten müsse klein genannt werden. Früh hatte man erfahren, dass Skrjabin „Rationalismus“ (S. 15) und Materialismus (S. 19) ablehnte; „fehlende Präzision“ freilich hasste Skrjabin (S. 8). Seine Distanz zu den Klassikern Haydn und Mozart wird nicht verschwiegen: Beweglichkeit in den unterschiedlichsten Charakteren ist für Skrjabin unerreichbar geblieben. „Das Geheimnis der künstlerischen Wandlungsfähigkeit und [...] lebendiger, von ihrem Schöpfer völlig unabhängiger Gestalten“ – wie sie Shakespeare, Goethe u. a. zu schaffen vermochten – „blieb ihm ganz fremd“ (S. 127; Mozart bleibt hier ungenannt; wie überlegen lesen sich die kongenialen Mozart-Aphorismen des Zeitgenossen F. Busoni!). Das gesamte Œuvre Skrjabins steht in einem „scharfen und unversöhnlichen Gegensatz zu westeuropäischen Strukturen des Lebens, Fühlens und Denkens“ insbesondere während der Vorkriegsjahre (S. 241), danach erregten Sanskrit und Yoga sein Interesse. Über Skrjabins sozusagen außerwestlichen Denkansatz sollte nicht hinweggelesen werden – zumal im 21. Jahrhundert, welches sich als globalisiert empfindet, es aber im intellektuellen Bereich erst unzureichend ist.

Kapitel B des Buches (S. 111–266) widmet sich dem Plan zum ultimativen zu nennenden poly-synästhetischen Opus maximum *Das Mysterium*, welches Skrjabin ab 1904 beschäftigt hat. Auch hier und bei der Jahre später geschriebenen „Vorbereitenden Handlung“ (*Acte préalable*) bewährt sich Schloezer differenzierende Haltung: Er wertschätzt die „lyrischen Stellen“ als die eines lyrischen „Genies“, zugleich empfindet er die epischen als die „schwächsten Stellen“ und nimmt Distanz zu „dem plumpen Vernünfteln in anderen Episoden“ (S. 253 f.) ein. Dass Skrjabins *Mysterium* als ein „Sakrament der Theophanie“, welches „die ganze Erde“, ja „den ganzen Kosmos“ betraf und durch welches „die ganze Menschheit verwandelt“ würde (S. 224), zu den repräsentativen Entwürfen des vorrevolutionären Russland gehörte (einer „Zeit der Ver-

schiebung aller Achsen“, wie Vladimir Ivanov 1918 schrieb, voller apokalyptischer Visionen bis hin zum Weltkataklysmus), ist westlicher Musikgeschichte nicht neu. Bei solch einem – außerhalb Europas aufzuführendem, die Grenzen der Menschheit überwinden wollenden – „Mysterium“ stellt sich uns natürlich einmal mehr die Frage nach den Übergängen zwischen Kunst und Schwärmerei, Utopie und Wirklichkeit, Opernkonzept und Größenphantasie (mehr noch als bei Stockhausens LICHT-Projekt). Immerhin fanden sich nach der unblutigen Oktoberrevolution Tausende unter dem an Skrjabins Entwurf gemahnenden Titel „Misterija“ zu einem Massenspektakel zusammen.

Skrjabins Bedeutung bzw. die seines kenntnisreichen Biografen muss sich keineswegs nur im Dunstkreis eines (behaupteten, befürchteten oder belächelten) Weltendes oder eschatologischer Verwandlungsvisionen positionieren. Schloezer erlaubt seinen Lesern, ohne voreilige historische Relativierung Kontexte eines Komponisten auszuloten, der uns ja – über all seine emotional-begrifflichen Anstrengungen hinaus – zumindest pianistisch einzigartige Klangwelten hinterlassen hat. Für Skrjabins Selbstverständnis jedoch war die Vorstellung schrecklich, „nichts als ein Komponist von Sonaten und Sinfonien zu bleiben“ (Oskar v. Riesenmann). Skrjabin hat Verstand und Gefühl nicht zementiert, sondern beide höchst eigenartig gebraucht und individuell gemischt, ja vermischt. Allzu einfach machte es sich (bzw. einer ihrer selbst bewussten Rationalität), wer dies als „Lebenslüge“ ablehnen (oder schlicht ignorieren) wollte. Auch dann, wenn die Einschätzung Ivanovs zutrifft, der meinte, Skrjabin habe mit dem Konzept seines Mysteriums „seinen wahren Geist verloren“ und „eine Aufgabe übernommen, die menschliche Kräfte übersteigt“.

(August 2013)

Matthias Thiemel

KLAUS HEINRICH KOHRS: Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag 2011. 252 S., Abb., Nbsp.

Hector Berlioz' Grand Opéra *Les Troyens* ist schon aufgrund ihrer epischen Monumentalität ein Hauptwerk des 19. Jahrhunderts, das allenfalls noch mit Richard Wagners Tetralogie vergleichbar ist. Klaus Heinrich Kohrs zeichnet mit hervorragender altphilologischer Kompetenz die lebenslange Auseinandersetzung des Komponisten mit Vergils Epos nach, das ihn seit früher Jugend beschäftigte. Kohrs geht allerdings weit über diese im Untertitel angezeigte Absicht hinaus; im Grunde entwirft er am Beispiel des Hauptwerks ein umfassendes Bild der Kunst- und (stets auch autobiografischen) Künstlerkonzeption des Komponisten. Intertextuelle Bezüge werden nicht nur zu Vergil und dessen Vorlagen dokumentiert, sondern auch zu William Shakespeare, Alphonse de Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre und vielen anderen Autoren nachgewiesen. Wie nachhaltig etwa François-René de Chateaubriand, der Vergil-Übersetzer Jacques Delille oder auch Voltaires „Essai sur la Poésie épique“ das Vergil-Bild von Berlioz geprägt haben, war bislang unbekannt. Erst die umfassende Rekonstruktion eines solchen Bildungshorizontes ermöglicht einen adäquaten analytischen Zugang zu dem Werk – mit teilweise überraschenden Konsequenzen: Dass sich der junge Berlioz in seinen prägenden Jahren gerade mit den jugendlichen Helden der *Aeneis* identifiziert hat – Turnus, Pallas, Ascanius, Astyanax – lässt diese Randfiguren unversehens in den Fokus der Studie rücken.

So sind denn die Analysen der Szenen gerade der Nebenfiguren die erhellendsten: die Pantomime Andromaches und ihres kleinen Sohnes Astyanax am Hofe des Priamus, die Chanson des jungen Matrosen Hylas – beide Szenen sind Eigenerfindungen des Komponisten, die bei Vergil so nicht vorkommen – sowie die Szenen des Ascanius. Erst die letzten drei Kapitel behandeln die zentralen Szenen der Hauptfiguren Cassandre, Dido und Aeneas. Kohrs akribische musikalische Analysen erhellen die dramaturgi-

sche Konzeption und die musikalische Faktur des Werkes. Immer wieder erstaunlich ist, wie weitgehend deren Vokabular schon in den frühesten Werken ausgeprägt ist; so ist beispielsweise die Todesszene der Dido bereits in der *Cléopâtre*-Kantate von 1829 vorgeprägt. Viele musikalische Grundideen der Oper verdanken sich frühen Hörerfahrungen des Komponisten. Kohrs weist zahllose Modelle u. a. in Werken Glucks, Piccinnis, Spontinis und Beethovens nach. Berlioz erweist sich als Klassizist, dem die Neuformulierung der von ihm bewunderten klassischen Vorbilder textueller oder musikalischer Art zur stets auch autoreflexiv motivierten künstlerischen Mission wurde. Dass diese Mission wohl schon deutlich früher reift als bislang angenommen – Kohrs spricht von der „Gründungsszene von 1848“ –, ist ein Nebenergebnis der Untersuchung. Eine solche autoreflexiv und klassizistisch geprägte Konzeption konnte freilich im Zeitalter der gesellschaftspolitischen Aktualität der Scribe'schen Dramaturgie der Grand Opéra, die vermittelt auch in Wagners Gesamtkunstwerk eingegangen ist, nicht zeitgemäß sein. Diese Rezeptionsmechanismen von Kunstwerken streift Kohrs am Ende jedoch nur epiloghaft. Insgesamt leistet Kohrs Werkmonografie einen wertvollen Beitrag nicht nur zur Berlioz-Forschung, sondern zur Erhellung der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Das Buch ist gut ausgestattet, jedoch hätte man sich gerade aufgrund der Fülle von Informationen zum Personenregister auch ein ausführlicheres Werk- und Titelregister gewünscht.

(September 2013) *Matthias Brzoska*

JÖRG ROTHKAMM: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung, Mainz u. a.: Schott Music 2011. 380 S., Abb., Nbsp.

Die Emphase, mit der Jörg Rothkamm in seiner Habilitationsschrift auf der Ballettkomposition als Gattung insistiert, mag merkwürdig anmuten: In der Einleitung, in den einzelnen Kapiteln und nochmals im abschließenden Fazit, immer wieder bekennt er sich zu seinem erklärten Ziel, „originäre Ballettmusik des

19. und 20. Jahrhunderts überhaupt als Gattung und damit auch als einschlägigen zusammenhängenden Forschungsgegenstand zu be-greifen“ (S. 355). So unzeitgemäß das Anliegen freilich wirken mag, ein Repertoire durch die Ernennung zur eigenständigen Gattung zu nobilitieren, so bezeichnend erscheint, dass Rothkamms Kompendium zur Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte eine Art Pionierleistung darstellt. Dies kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, spiegelt sich doch in der eigenartigen Verspätung einer Gattungsgeschichte des Balletts eine langwierige musikwissenschaftliche Marginalisierung des Tanzes wider, der seit einigen Jahren zwar mit gewichtigen Forschungsbeiträgen entgegengewirkt wird, deren Folgen sich jedoch bis heute in einem augenfälligen Mangel an fachspezifischen Überblickswerken – bis hin zu einem Tanz-theater-Band in einer einschlägigen gattungsgeschichtlichen Reihe – manifestieren.

Vor dem Hintergrund eines in den Anfängen steckenden Forschungsstandes lässt sich die handbuchartige Konzeption von Rothkamms Monografie rechtfertigen, die nacheinander, in kluger Auswahl, acht Ballettmusiken des 19. Jahrhunderts sowie sieben des 20. Jahrhunderts abhandelt und deren stereotyper Kapitelaufbau weitgehend dem Dreischritt „Quellenlage“, „Analyse“ und „Schluss“ gehorcht. Für die Anordnung als Kompendium spricht außerdem, dass die Quellenlage zu den Balletten vor allem des 19. Jahrhunderts nur als lamentabel bezeichnet werden kann und die klar markierten Unterkapitel ein rasches Nachschlagen ermöglichen. Insofern stellen die Angaben zu Fassungen, zur Art der Überlieferung und zu philologischen Besonderheiten der einzelnen Ballette den Kern von Rothkamms Publikation dar – auch deswegen, weil die Tatsache, dass selbst eine so erfolgreiche Partitur wie die durch Marius Petipa in St. Petersburg choreografierte *Bajaderka* von Ludwig Minkus unveröffentlicht blieb, für die Überlieferung von Ballettkompositionen des 19. Jahrhunderts als charakteristisch gelten kann, was eine genauere Beschäftigung mit den Werken erheblich erschwert. Auf der Grundlage einer Fülle neu erschlossener Quellen und unter Berück-

sichtigung bereits erfolgter Recherchen insbesondere von Monika Woitas, Marian Smith und Manuela Jahrmärker ordnet Rothkamm in zumeist tabellarischen Darstellungen musikalische Abläufe den choreografierten Handlungen zu. Wie heikel sich die Rekonstruktion dieser elementaren – und für eine weiterführende Analyse höchst relevanten – Verbindung zwischen Komposition und Choreografie gestaltet, wird in der Auflistung einzelner Szenen und dazugehöriger musikalischer Abschnitte deutlich.

Rothkamms Prämisse von Ballettmusik als eigenständiger Gattung erweist sich für das diskutierte Repertoire des 19. Jahrhunderts insofern als gewinnbringend, als der unveränderte Fokus auf den Parallelen zwischen Musik und Tanz eine zunehmende Angleichung von kompositorischer und choreografischer Faktur zutage fördert. Während Ferdinand Hérolts zeittypisches Pasticcio für *La fille mal gardée* (1828) noch in unzusammenhängende Nummern zerfiel, legt Rothkamms Untersuchung eine allmähliche Hinwendung zu großformaler Kohärenz auf der Grundlage einer Erinnerungsmotivik offen, wie sie in Adolphe Adams wirkungsmächtiger *Giselle* (1841) oder in der nicht minder erfolgreichen *Coppélia* (1870) von dessen Schüler Léo Delibes greifbar wird. So überzeugend der Befund einer immer differenzierteren Verwendung semantisch besetzter musikalischer Motive wirkt, so problematisch erscheint allerdings gerade bei diesem Phänomen das konsequente Festhalten an einer rein ballettbezogenen Betrachtung. Das weitgehende Ausblenden zeitgleicher Strömungen in der Oper führt etwa zu einer allzu pauschalen Unterscheidung von Erinnerungs- und Leitmotivik, deren Charakterisierung nicht im Einzelfall aus einem italienischen, französischen oder deutschen Kontext heraus gewonnen wird, sondern sich in schematischen Kriterien auf der Grundlage von Joachim Veits MGG²-Artikel zum „Leitmotiv“ erschöpft (S. 174). Entsprechend begnügt sich Rothkamm bei *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nusknacker* damit, den Terminus „Leitmotiv“ mit dem Hinweis auf die Wagner-Begeisterung des Komponisten zu rechtfertigen, ohne die ei-

gentlich gewichtigere Frage, welche gattungs-ästhetischen Konsequenzen die Anleihen bei Techniken des Musikdramas für die Ballettmusik des Opernkomponisten Tschaiowsky zeitigten, auch nur zu stellen. Eine Kontextualisierung der besprochenen Werke im Rahmen des Musiktheaters – über pauschale Bezüge auf Webers *Freischütz* und Wagners *Ring des Nibelungen* hinaus – hätte zweifellos zu weiterreichenden analytischen Befunden geführt, als es die cursorische, gleichsam hermetische Betrachtung der Ballette ermöglicht. Auch wäre durchaus bedenkenswert, in welchem Zusammenhang die von Rothkamm vorgenommene Aufteilung in Charaktertanz, Pantomime und „Pas-Musik“ oder die überzeugend diagnostizierten Anleihen bei rezitativischen Techniken mit den zeitgleichen Opernkonventionen bis hin zur „solita forma“ stehen könnten.

Die von musikalischen Quellen ausgehende induktive Methode erscheint angesichts des musikwissenschaftlich-gattungsgeschichtlichen Interesses des Autors durchaus angemessen, umso mehr, als den Notentexten in dezidiert tanzwissenschaftlichen Studien meist nur nachrangige Bedeutung beigemessen wird. Zwar lässt sich durch eine Konzentration auf die musikalische Ebene das – bei jeder Tanzanalyse virulente – methodische Problem, die choreografische Dimension und körperliche Präsenz mitsamt der Differenzierung von tänzerischer Virtuosität und mimetischem Ausdrucksgehalt analytisch zu greifen, schwerlich lösen. Es sei jedoch abschließend nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sich Rothkamm einer musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur gegenübergestellt sah, die mit dem Ballett eine zentrale Gattung des 19. und 20. Jahrhunderts weitgehend ignorierte. Und daran, dass originäre Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte, trotz aller Ausfransungen insbesondere beim modernen Tanztheater, tatsächlich als Gattung ernst genommen werden muss, dürfte spätestens nach der Lektüre von Rothkamms übersichtlich gestalteter und mit erstmalig faksimilierten Quellen reich ausgestatteter Publikation kein Zweifel mehr bestehen.

(Dezember 2012)

Ivana Rentsch

Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR. Hrsg. von Nina NOESKE und Matthias TISCHER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. 195 S., Abb., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 7.)

IRMGARD JUNGSMANN: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 182 S. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 9.)

Dass Materialstand und Ideologie, Kunstdiskurs und politische Rahmenbedingungen in einem engen Verhältnis zueinander stehen (ohne einer permanenten politischen Bevormundung das Wort reden zu wollen), scheint Konsens zu sein. Das Gegenteil zu behaupten wäre selbst ideologieverdächtig. Die beiden zu besprechenden Schriften nähern sich der Frage nach gesellschaftspolitischen Faktoren, die das musikalische Schaffen mitbestimmen, auf unterschiedlichen methodischen Wegen. Beiden Büchern gemeinsam ist die Intention, Vorurteile bei der Beschäftigung mit der Musik aus der DDR abzubauen. Irmgard Jungmann spürt – überaus mutig und nicht selbstverständlich – darüber hinaus ideologische Paradigmen innerhalb des Wechselverhältnisses Musik – Politik nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD auf.

Der Sammelband von Nina Noeske und Matthias Tischer ist im besonderen Maße methodologisch bedeutsam. Das Vorwort hält, was es expressis verbis verspricht: Bevor unser Fach sich weiterhin mit Phänomenen des Musiklebens der DDR beschäftigt, haben wir innezuhalten und uns klarzumachen, was denn eigentlich unser Erkenntnisobjekt ist, wie wir uns ihm nähern und wie wir es rekonstruieren und somit: konstruieren. Damit reiht sich die Publikation gut in die Reihe der Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der DDR ein, die in den letzten Jahren, vor allem durch (vergleichsweise) junge Musikwissenschaftler aus Ost- und Westdeutschland und dem anglo-amerikanischen Raum, die methodologische Latte bei der Beschäftigung mit diesem Thema sehr hoch legten. Gerade die Reihe *KlangZeiten. Musik,*

Politik und Gesellschaft ist hier grundsätzlich vorbildhaft (die Einschränkung wird bei Jungmanns Buch relevant).

Während Tischer in seinem einführenden Beitrag auf das „Wechselverhältnis“ zwischen „Politik und Kultur“ (S. 5) rekurriert und u. a. die Gefahr beschreibt, das musikalische Kunstwerk in der Ergründung musikalischer Kunst zu übersehen, kommt Elaine Kelly auf historiografische Unzulänglichkeiten bei der Beschäftigung mit dem Musikleben der DDR zu sprechen: Sie weist folgerichtig auf die Gefahr hin, allzu sehr in offiziellen SED-Parteiodokumenten ein Spiegelbild des sozio-kulturellen Ist-Zustandes zu sehen (man könnte anfügen, dass solche Quellen oftmals eher den Soll-Zustand dokumentieren). Günter Mayer differenziert in seinem Beitrag Unterschiede zwischen den Fundamenten marxistischer und realsozialistischer Musikhistoriografie. Er reflektiert notwendigerweise die nur scheinbar triviale Einsicht, dass man etwas erst dann widerlegen kann, wenn man das zu Widerlegende zur Kenntnis genommen und verstanden hat. Sätze wie: „Die Parteinarbeit für die sozialistischen Ziele der DDR war nicht gleich Anpassung“ (S. 22) werden, genauso wie die sachlichen Ausführungen zum Bitterfelder Weg, zu einer Wohltat im kritischen Umgang mit scheinbaren Dogmatismen. Ins gleiche Horn stoßen auch Gerd Rienäcker, der die Diskussion über den Stand der marxistischen Musiktheorie in der DDR reflektiert, und Stefan Weiss. Gerade Weiss' Hinweis, es sei für eine umfassende Erkenntnis des Musiklebens der DDR notwendig, alle Musikgenres – auch die politisch opportunen – gleichermaßen zu bedenken, könnte helfen, die musikhistoriografische Beschäftigung mit der DDR zu versachlichen. Mit ähnlicher inhaltlicher Stoßrichtung thematisiert schließlich Christoph Flamm erhellend, wie sehr der „Materialstand“ eines Komponisten Vorurteile hinsichtlich der jeweiligen politischen Ausrichtung und Wertschätzung seitens unseres Faches prägt (ähnlich warnend formuliert in Jungmanns Buch, S. 9). Während das Œuvre von Adriano Luaidi wohl auch aufgrund seiner politisch faschistischen Ausrichtung musikhistoriografisch im Abseits steht,

wurden bei Wolfgang Fortner die Aktivitäten zur Zeit der NS-Herrschaft im Großen und Ganzen „übersehen“. Sein Einsatz für Neue Musik nach 1945 war hier lange der Musikhistoriografie anscheinend Buße genug.

Es bleibt bei dieser Publikation nicht viel zu hinterfragen, vielleicht am ehesten noch, ob das gewählte Format dem Gegenstand angemessen ist oder ob es nicht besser gewesen wäre, im Vorfeld der Konzeption oder spätestens bei Eingang der Manuskripte die Ergebnisse stärker zu bündeln, indem die im Buch vertretenen Autoren eingeladen worden wären, mit dem gesammelten Material gemeinsam größere Kapitel zu verfassen, um beispielsweise Redundanzen des Argumentierens zu verringern und die mit Händen zu greifenden Bezüge der Beiträge zueinander – zumindest partiell – explizit herzustellen. Doch dies würde hier eine, wie ich finde, längst notwendige Generaldebatte über Sinn und Problematik solcher Sammelpublikationen erfordern.

„Wie der Mediziner sich prinzipiell allem Leben verpflichtet fühlt, gehört es zum Berufsethos des Historikers, jeder vergangenen Wirklichkeit einen Kredit auf ihr spezifisches Erkenntnispotenzial zu gewähren.“ (S. 1.) Dass Noeske und Tischer im Vorwort ihres Buches eine solche Selbstverständlichkeit überhaupt aussprechen müssen, verweist auf ein latentes Problem, das Irmgard Jungmann in ihrer Publikation thematisiert: Lieb gewonnene Gemeinplätze – wie die Annahme weitreichender Indoktrinierung musikalischer Verhältnisse in der DDR und der scheinbar auf Wertfreiheit fundierte Liberalismus des Musiklebens in der BRD – werden gleichermaßen in Frage gestellt, wobei die Erforschung der Musikszene der DDR hinsichtlich kulturpolitischer Manipulationen sicherlich weiter fortgeschritten ist als analog diejenige zum Musikleben der BRD. Jungmann verweist folgerichtig auf Publikationen der letzten Jahrzehnte, die in verschiedenen Kunstsparten – am wenigsten eben innerhalb der Musikwissenschaft – propagandistische, antikommunistische Intentionen der Westalliierten aufdeckten. Der Kunstbetrieb in den Westsektoren Deutschlands war eben nicht so offen wie es scheint, vielmehr siebte er recht

früh Politisch-Ungewolltes aus. Jungmann verzichtet aber glücklicherweise darauf, die ideologischen Implikationen in beiden Teilen Deutschlands gleichzusetzen. Ähnliche Ergebnisse (beispielsweise Vorbehalte gegenüber Neuer Musik) können Ergebnis unterschiedlicher Prozesse sein.

Die Ausführungen werden aber dadurch getrübt, dass an manchen Stellen des Buches ein nachdrücklicher Bezug auf das bisher Publierte fehlt: So wird über die ideologische Färbung in der *MGG*¹ und die politischen Verflechtungen einiger Musikwissenschaftler mit dem NS-Regime hingewiesen, ohne die bisher hierzu erschienen Publikationen (um nur zwei zu nennen: Roman Brotbecks Aufsatz „Verdrängung und Abwehr: Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart‘“, in: *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin?*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, sowie Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998; dt. Stuttgart 2000) in das Argumentationsband einzuflechten bzw. an entsprechender Stelle in den Fußnoten zu zitieren. Dies gilt auch für die Erörterung der Formalismus-Debatte und des Sozialistischen Realismus in der DDR, wo auch Publikationen von Joachim Lucchesi (*Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993), Petra Stuber (*Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin 1998) oder auch Maren Köster (*Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002) – um nur drei ältere aufzuzählen – genannt hätten werden können, ja müssen. Dass Jungmann die Mehrzahl der genannten Literatur glücklicherweise kennt, wird durch ihr Literaturverzeichnis klar. Es wäre aber wünschenswert gewesen, an den oben genannten und weiteren Passagen des Buches konkreter das bisher Publierte nachzuweisen.

Grundsätzlich ist es aber das Verdienst von Jungmanns Publikation, kulturpolitischen Implikationen im Musikleben in beiden politi-

schen Systemen nachzuspüren, ohne eines dieser Systeme gegen das andere auszuspielen. Das Buch dient somit als Impulsgeber für eine längst fällige Debatte.

Ob die Intention gerechtfertigt war, „[a]n Stelle des Vorwortes“ ein Gespräch von Albrecht von Massow, einem der Herausgeber der Reihe *KlangZeiten*, mit der Autorin an die Spitze des Buches zu platzieren, bleibt fraglich. Damit erhält das Buch, noch bevor es der mündige Leser zur Kenntnis nehmen kann, eine rezensierende Einschätzung seitens der Herausgeberschaft. Die inhaltliche Notwendigkeit, sich über Fragen der Autonomieästhetik bei der Beschäftigung mit diesem Thema auseinanderzusetzen, steht außer Frage, sollte aber – aus der Sicht der Leser – a posteriori erfolgen. Das abgedruckte Gespräch bringt Jungmann in die Situation, sich sofort rechtfertigen zu müssen, und verbaut einen offenen Blick auf das Buch. Überdies erscheint es – bewusst oder unbewusst – als Fingerzeig, wie denn das danach Folgende zu lesen sei. Dass das Buch sofort mit einer kritischen Quasi-Rezension beginnt, halte ich, auch wenn Jungmann damit einverstanden war und ihre Statements sehr nachvollziehbar sind, aus methodischer Sicht für problematisch.

Trotz der Einschränkungen bei Jungmann: Beide vorliegenden Bücher provozieren gleichermaßen die Idee, nun ein größer dimensioniertes Projekt zu konzipieren, das die hier vorliegenden und bereits früher erarbeiteten und publizierten Anregungen in einer Art mehrbändigem „Handbuch“ oder „Kompendium“ stärker bündelt. Damit wäre auch das – im Vergleich zur Präsenz des BRD-Musiklebens – bisher marginale Auftauchen von Hinweisen auf das Musikleben der DDR in Handbüchern der letzten Jahre, wie beispielsweise im *Handbuch der musikalischen Gattungen* oder auch im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, etwas ausgeglichen. In einem solchen Projekt könnten dann weitere wichtige Forscher außerhalb des deutschsprachigen Bereichs bedacht werden, die bei Noeske und Tischer leider fehlen, beispielsweise Laurie Silverberg.

(Oktober 2013)

Gilbert Stöck

Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tuschku. Hrsg. von Tobias HÜNERMANN und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2011. VIII, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 16.)

Überwiegend der Forschung und Lehre am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln verdanken sich die Beiträge dieses 16. Bandes der Reihe *Signale aus Köln*. Entsprechend ihrem Titel befasst sich die Aufsatzsammlung mit zentralen kompositorischen Stationen und ästhetischen Konzepten der Musik nach 1950, um – damit an die Zielsetzung früherer Publikationen der Publikationsreihe anknüpfend – einen weiteren Beitrag zur gleichsam topografischen Erfassung von musikhistorischen Tendenzen der vergangenen Jahrzehnte zu leisten. Das Spektrum der dabei verhandelten Ansätze ist ebenso vielfältig wie heterogen und offenbart sich daher auch als eine Art Spiegel der teils unübersichtlichen Entwicklungen kompositorischer und ästhetischer Konzeptionen innerhalb des dokumentierten Zeitraums.

Einen Schwerpunkt des Bandes bilden mehrere Aufsätze zum Schaffen Luciano Berios, das dadurch aus unterschiedlichen Perspektiven und von unterschiedlichen Fragestellungen aus eingekreist wird: Aus einer persönlichen Bekanntschaft mit dem italienischen Komponisten speist sich der Beitrag von Francesco Giomi und Kilian Schwoon – beides ehemalige Mitarbeiter Berios am Centro Tempo Reale in Florenz –, der sich mit der Komposition *Altra Voce* für Altflöte, Mezzosopran und Live-Elektronik (1999) befasst und dabei vor allem auf die Möglichkeiten zur Bildung einer räumlichen Klangarchitektur durch Anwendung von Live-Elektronik fokussiert. Sebastian Pantel widmet sich demgegenüber den Themenfeldern Intertextualität und Intermedialität im Zusammenwirken von Musik und Sprache in Berios offener Musiktheaterarbeit *Laborintus II* (1965), während Tobias Hünermann die kompositorische und klangliche Konzeption von *Coro*

für Chor und Orchester (1975/76) untersucht.

Mit ihrer Studie zur Kürze als musikalischem Ausdrucksprinzip in Franco Evangelistis Klavierwerk *Proiezioni sonore* (1955/56) eröffnet Franziska Schuler eine Reihe von Texten, die sich unterschiedlichen Komponisten und mit deren Werken verknüpften Problemstellungen widmen. Anne Kerstig setzt sich mit *Mare Nostrum* (1973–76) als einer von Mauricio Kagels zentralen zenischen Kompositionen und der darin verhandelten Problematik einer Zerstörung autochthoner Kulturen durch den westlichen Kulturimperialismus auseinander. Thomas Patteson wiederum nähert sich analytisch den formalen Aspekten des Violoncellostücks *Kottos* (1977) von Iannis Xenakis an. In einem zweiten Aufsatz zeigt Tobias Hünermann mit Blick auf ein verändertes Verständnis von Zeit und die damit einhergehende harmonische Konzeption mögliche Wege des analytischen Umgangs mit John Cages *Number Pieces* am Beispiel von *Two* für Flöte und Klavier (1987) und *Four*² für Chor (1990) auf. Und Eike Feß geht schließlich den Spuren des Romantischen im Werk Wolfgang Rihms nach und versucht diese vor allem an Aspekten der Formgestaltung, an musikästhetischen Anschauungen sowie – konkrete Beispiele von Anspielungen auf bestimmte historische Musik und deren Aura diskutierend – an Rihms Allusionsverfahren festzumachen.

Jakob Bergers Beitrag zu Denis Smalleys Theorie der Spectromorphology verfolgt die Wurzeln dieses analytischen Verfahrens zurück zur Hörtheorie Pierre Schaeffers und der Wahrnehmungstheorie des Psychoanalytikers Ernest G. Schachtel und gibt Einblicke in grundlegende Aspekte ihrer analytischen Leistungsfähigkeit. Da sie sich vor allem für die Analyse elektroakustischer Musik eignet, fügt sich der Aufsatz nahtlos in die Thematik der verbleibenden Beiträge: Jan Simon Grintsch befasst sich mit historischen Veränderungen in den Wiedergabeverfahren elektronischer Musik, wodurch sich ein aufführungsgeschichtliches Pendant zu Christoph von Blumröders Aufsatz über die unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen der elektroakustischen Musik ergibt.

In einer zweiten, eher monografisch ausgerichteten Studie setzt sich Blumröder mit unterschiedlichen Aspekten des Schaffens von Ludger Brümmer auseinander, und Ralph Paland widmet sich auf vergleichbare Weise der Arbeit von Hans Tuschku.

Einen Rahmen erhalten die insgesamt 13 Aufsätze durch die posthume Veröffentlichung zweier Vortragstexte, deren Autoren zu den bedeutendsten Theoretikern der neuen Musik gezählt werden: So eröffnet Henri Pousseurs 2006 am Kölner Institut gehaltener Vortrag *Erinnerungen an Luciano Berio* den Band mit einer Rekapitulation von Begegnungen mit seinem italienischen Kollegen, der als Dokument einer persönlichen Freundschaft zu lesen über die anekdotischen Einzelheiten hinaus wenig zu bieten hat. Als abschließenden Beitrag hat man ein Fragment Heinz-Klaus Metzgers zur Wahrheitsfrage in der Musik gewählt, in welchem der Autor – wie in den meisten Texten seiner letzten zwei Lebensjahrzehnte – lediglich sprachlich verklausulierte Selbstverständlichkeiten ohne großen Mehrwert reflektiert. Diese beiden Texte stellen die mit Abstand schwächsten Beiträge der Aufsatzsammlung dar; zum größten Teil jedoch hält der Band das ein, was der Umschlagtext verspricht: dass nämlich der „interessierte Leser“ bei der Lektüre „exemplarische Orientierung“, der Experte hingegen „zugleich neuere Forschungseinsichten gewinnen“ kann.

(Juli 2013)

Stefan Drees

ANDREAS DOMANN: Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2012. 342 S. (musik: philosophie. Band 4.)

Mit seiner fast 350 Seiten starken Dissertation schickt sich Andreas Domann an, dem aufgrund seiner notorischen Unschärfe „als polemischer Kampfbegriff“ ebenso wie „als zeitgeistiges Etikett kultureller Strömungen“ (S. 13) beliebten Postmodernebegriff genauer auf den Zahn zu fühlen: ein Vorhaben, das angesichts der auch heute noch extrem klischeehaften Verwendung dieses reichlich diffusen „Passepar-

toutbegriffs“ (S. 310) in musikwissenschaftlichen und vor allem musikjournalistischen Texten bitter nötig erscheint. Dass die Auseinandersetzung mit dem unübersichtlich erscheinenden Themenkomplex außerordentlich gut geglückt ist, hängt nicht nur mit dem an diskursanalytischen Verfahren geschulten Ansatz des Autors, sondern auch mit der sprachlich gewandten Darstellung zusammen. Letzterer verdankt sich der für musikwissenschaftliche Literatur recht seltene Glücksfall, dass man den dargelegten Gedankengängen gern zu folgen bereit ist und sich an der Lektüre sogar richtig erfreuen kann. Unter diesen Voraussetzungen richtet Domann also seinen Blick auf jenes „Gefüge an Positionsbestimmungen und Erörterungen“, das sich im Diskurs über die Postmoderne in der englisch- und deutschsprachigen Musikwissenschaft entwickelt hat, und arbeitet mit der Analyse dieses Diskurses die Urteils- und Deutungsmuster heraus, um sie anschließend „im Hinblick auf ihre Voraussetzungen und Implikationen“ zu interpretieren (S. 13).

Das Wissen darum, dass die Analyse nicht von einem feststehenden Postmodernebegriff ausgehen kann, sondern selbst wiederum Teil des Diskurses ist und die Deutung sich auf eine bestimmte Relation des Postmodernebegriffs zum Modernebegriff stützen muss, hat entscheidenden Einfluss auf das methodische Verfahren des Autors, die unterschiedlichen, nach genau festgelegten Kriterien ausgewählten Textquellen zu befragen und ihre Aussagen gegeneinander abzuwägen. Diese Vorgehensweise führt dazu, dass Domann im ersten Teil des Buches zunächst „all jene aus den Bezirken der Philosophie stammenden Positionen, Stellungnahmen und Meinungen zur Postmoderne“ skizziert, „die den musikwissenschaftlichen Diskurs erheblich beeinflusst und inspiriert haben“ (S. 24). Mit Bezug auf die jeweiligen argumentativen Strategien arbeitet er die Besonderheiten dieser Primärtexte heraus: die Auffassung von den dezidiert antimodernen Tendenzen der Postmoderne bei Jürgen Habermas, die unter dem Stichwort „Auflösung des Subjekts“ (S. 61) firmierenden, von ihren Autoren jedoch nicht als postmodern bezeichne-

ten Ansätze Jacques Derridas und Michel Foucaults, die Auffassungen Jean-François Lyotards und Wolfgang Welschs, in denen die Postmoderne zum „einzig legitime[n] Nachfahre[n] des Projekts der Aufklärung“ (S. 61) erklärt wird, sowie die für eine Wiederbelebung des Vergangenen eintretenden restaurativen Vorstellungen von Charles Jencks und Daniel Bell.

Von dieser theoretischen Grundlage aus wendet sich Domann im zweiten Teil des Buches dem musikwissenschaftlichen Diskurs selbst zu, indem er dessen Beiträge nach inhaltlichen Schwerpunkten systematisiert und sie jeweils – unter Vermeidung wertender Kommentare sowie teils mit Bezug auf bestimmte historische Phänomene wie der „Neuen Einfachheit“, der „Neoromantik“, der „Intentionlosigkeit“ oder der „Minimal Music“ – innerhalb in sich konsistenter Zusammenhänge darstellt. Dabei wird rasch deutlich, dass sich der eigentliche Konflikt im Diskurs über die Postmoderne der schon bei ihren Vordenkern zu findenden Uneinigkeit darüber verdankt, „ob die im ‚Projekt der Moderne‘ angelegten Potenziale noch nicht erschöpft und weiter zu entfalten sind oder ob die Moderne zugunsten einer Postmodernen zu verabschieden ist“ (S. 313). Im Anschluss an die Darstellung theoretischer Vorüberlegungen und Positionsbestimmungen stellt der Autor eine Reihe von Methoden der Werkauslegung zur Diskussion, die sich – vor allem aus dem Umkreis der New Musicology stammend und von Rose Rosengaad Subotniks Kritik am strukturellen Hören angeregt – als Versuche verstehen lassen, die „formalistischen“ und „positivistischen“ Tendenzen der konventionellen Musikwissenschaft hinter sich zu lassen, um die thematisierten Werke stattdessen unter Einbeziehung narrativer Ansätze oder aus dekonstruktivistischer Perspektive bzw. „aus einem – wie auch immer gearteten – soziokulturellen Kontext oder auf Grundlage des eigenen subjektiven Hörerlebens zu deuten“ (S. 136). Hierauf lässt Domann einen aufschlussreichen „Exkurs über die Rhetorik musikwissenschaftlicher Urteile zur Postmoderne“ (S. 25) folgen, in dem er einen Blick auf die identitätsstiftende Funktion des wissenschaftli-

chen Jargons und die mit ihm verknüpften rhetorischen Strategien wirft – ein Abschnitt, der über das Thema Postmoderne hinaus hellhörig macht für die Verwendung jener argumentativen Muster vom „name dropping“ bis hin zur moralisierenden Rede, zum Pathos emphatischer Zuspitzungen oder dem Appellieren an eine nicht weiter hinterfragbare Autorität, die auch einen großen Teil der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Diskurse in Wort und Schrift durchziehen (und daher mancher Kollegin und manchem Kollegen geläufig sein dürfte).

Während Domann im ersten und zweiten Teil seiner Untersuchung bei der Darstellung der Postmodernediskurse dem Grundsatz folgt, „die Positionen der jeweiligen Autoren selbst zur Sprache kommen zu lassen“ (S. 193), um dadurch absolute Wertneutralität zu wahren – ein Anspruch, der, vom Autor selbst kritisch reflektiert, letzten Endes Fiktion bleibt und bereits durch die Auswahl der besprochenen Textpassagen eine Brechung erfährt –, schlägt er im dritten Teil einen anderen, sein bisheriges Vorgehen ergänzenden Weg ein: Er lässt nun, unmittelbar an seine Beobachtungen zur Rhetorik musikwissenschaftlicher Urteile anknüpfend, den Versuch folgen, „die dem Diskurs zugrunde liegenden Deutungsmuster, Horizonte oder ‚Hintergrundbilder‘ [...] freizulegen“, um dadurch „verschwiegene Implikationen oder Konnotationen transparent“ zu machen (S. 25) und so auch dem Verständnis von „dazugehörenden Argumentationsstrategien und Urteilmustern in der Disziplin der Musikwissenschaft“ (S. 26) Vorschub zu leisten. In der hier begrifflich gefassten und sprachlich sorgfältigen Darstellung der enormen Wirkungskraft bestimmter, ganze Denkrichtungen konstituierender (und oftmals von ihren Anhängern nicht weiter hinterfragter) Mythen, Leitbilder oder Deutungsstrategien – seien diese nun beispielsweise den emanzipatorischen Bestrebungen der New Musicology, dem mystifizierenden Streben nach scheinbarer Authentizität von Kunst- und Kunsterleben oder dem in sich kreisenden Diskurs der Darmstädter Avantgarde zuzurechnen – findet sich nicht nur die Essenz von Domanns Buch; der Autor hält darüber hinaus an

dieser Stelle (und in wohlthuender Distanz zur apodiktischen Rede all der von ihm besprochenen Diskurse) der Musikwissenschaft und den mit ihnen verknüpften Disziplinen wie dem Musikjournalismus oder der Musikkritik einen großen Spiegel vor, in den man ruhig selbst einmal ganz konzentriert hineinblicken sollte.

(Juli 2013)

Stefan Drees

BERNWARD HALBSCHEFFEL: Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik. Leipzig: Halbscheffel Verlag 2012. 648 S., Abb., Nbsp.

Die vorliegende Monografie zum Progressive Rock befasst sich mit denjenigen Substilen der Rockmusik, welche in den 1970er Jahren einen ersten Schaffens- und Wirkhöhepunkt hatten, die aber bis in aktuelle musikalische Entwicklungen hinein nachwirken. Dass es aber gar nicht so einfach ist, das Progressive hieran definitorisch einzugrenzen und die unterschiedlichen Protagonistinnen und Protagonisten voneinander oder von denjenigen anderer Substile abzugrenzen, wird schon in den einleitenden Kapiteln des Buches von Bernward Halbscheffel deutlich. Kenntnisreich und fundiert befassen sich daher die ersten Kapitel sowohl mit dem Begriff selbst als auch mit einem geschichtlichen Abriss. Dabei wird herausgearbeitet, dass der „Prog Rock“, wie ihn Fachwissenschaftler und Journalisten auch abkürzen, am ehesten als eine Expansion der Rockmusik verstanden werden sollte. Hierbei liegen mögliche, zentrale Erweiterungen in der Form, in der Einbeziehung von kunstmusikalischen Kompositionstechniken und Stilmitteln, ausgedehnten Virtuosen-Passagen, spezifischen visuellen Präsentations- und Inszenierungsmodi oder der Erweiterung der Alben zu Konzeptalben. Es erscheint zunächst ein wenig ungewöhnlich, wenn das recht umfängliche Kapitel zur Geschichte auf 78 Seiten zwar die Vorläufer und somit einflussgebenden Bands umfangreich referenziert, dann jedoch die neueren Entwicklungen vergleichsweise schnell abhandelt. Aber hierin liegt eine Prämisse des Autors,

der sich schwerpunktmäßig mit der „Kernzeit“ der 1970er Jahre befasst, um die Publikation nicht ausufern zu lassen.

Nachfolgend hat der Verfasser sein Buch in so genannte Themenkreise untergliedert. In einem ersten Themenkreis wird die Erweiterung des rockmusikalischen Instrumentariums um elektronische Instrumente beschrieben, wodurch sich auch hier Klangverschmelzungen und lang anhaltende Töne in Kompositionen und Improvisationen einsetzen ließen. Diese Entwicklungen spielten sich dabei sehr häufig im Bereich der Tasteninstrumente ab, so dass die Genese von der elektrophenen Orgel über die Synthesizer bis zur digitalen Klangerzeugung auch als ein wichtiger Bestandteil des Prog-Rock-Sounds angesehen werden kann. Am Ende der Themenkreise findet sich jeweils ein kurzer Apparat für einführende oder weiterführende (Sekundär-)Literatur oder auch eine empfohlene Diskografie. Weitere Themenkreise fokussieren das Tonstudio und dessen klanggestalterischen Möglichkeiten oder den Bereich der Adaptionen. Während die Thematik des letztgenannten Kapitels die notationsbasierte musikwissenschaftliche Herangehensweise an Übernahmen und Zitate innerhalb von Prog-Rock-Kompositionen rechtfertigt, wird dieses Analyse-Repertoire bereits im Folgekapitel um die Beschreibungen von Wellenform-Darstellungen, die selbstverständliche Integration von popmusikalischen Pattern- und Leadsheet-Darstellungen oder ausgiebige Sound-Analysen erweitert.

Nachdem in dieser Weise die Themenkreise Orchester, Konzeptalbum/Rock Oper und Cover-Gestaltung – leider ohne notwendige Abbildungen, die aber sicherlich den Preis der Publikation erhöht hätten – abgeschlossen wurden, beginnt ein mit 200 Seiten zentraler Bereich des Buches, in dem 13 Songs eingehend und neuere Sukzessoren im Überblick analysiert werden. Die Fülle der Informationen und Ergebnisse, die in Form von grafischen Formabläufen, Noten- und Sonagramm-Darstellungen, Sound- und Produktionsbeschreibungen, Text- oder harmonischen Analysen geliefert wird, dürfte auf dem deutschen Markt derzeit einzigartig sein. Dabei erscheint die Auswahl

der Werkzeuge und Mittel angemessen und für das Vorhaben stets sinnvoll.

Abgeschlossen wird das Buch zunächst mit einem „Miscellen“ betitelten Kapitel, in welchem kürzere, teils lexikalische, teils analytische Kurztexte zusammengefasst wurden, welche in Zusammenhang mit dem zentralen Sujet stehen. Dennoch ergibt sich hier zeitweilig der Eindruck eines Addendums aus Texten, die in dieser Form weder richtig in den Hauptteil des Buches noch in das ebenfalls durch den Verfasser vorgelegte *Lexikon des Progressive Rock* Eingang finden konnten. Gleichwohl finden sich auch hier spannende und lohnenswerte Details. Am Ende zieht Bernward Halbscheffel Bilanz und versucht dabei, eine eigene Formulierung der Essenz(en) des Prog Rock. Hieraus sei die Definition von Prog Rock als Kompositionstechnik, die Ernsthaftigkeit der Akteurinnen und Akteure sowie die begleitend entwickelten und hier intensiv genutzten, neuen Möglichkeiten der Tonerzeugung und Musikproduktion hervorgehoben.

Das Buch ist fachwissenschaftlich sauber erarbeitet und bemüht dennoch bisweilen einen eher journalistischen Schreibstil, was es sehr angenehm lesbar werden lässt. Die kenntnisreichen und methodisch vielfältigen Zugänge und Analysen sind sehr positiv zu werten. Weiterhin verfügt es über zahlreiche themenbezogene Quellenverzeichnisse und ein gut organisiertes Register. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Publikationsprojekt des Autors, welches im Eigenverlag vertrieben wird, nicht nur innerhalb der fachwissenschaftlichen Öffentlichkeit, sondern auch in den zahlreichen aktiven Rezipientenkreisen bzw. -Foren und durch den Journalismus rezipiert wird und dass dies den Verfasser dann zu einem zweiten Band, welcher die Entwicklungen bis in das 21. Jahrhundert ähnlich umfangreich und tiefgreifend analysieren würde, motivieren könnte.

(Juni 2013)

Michael Ahlers

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWV N 16. Fassung 1833. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXV, 165 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8B: Ouvertüren I. Arrangements für Klavier. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XVII, 121 S.

Beeindruckend und erfreulich schreitet die neue *Leipziger Ausgabe der Werke* von Felix Mendelssohn Bartholdy (LMA) voran. Die zwei hier zu besprechenden Bände gehören unterschiedlichen musikalischen „Textsorten“ an: Der von Thomas Schmidt-Beste edierte Band enthält die 1833 beendete ursprüngliche Fassung der „Italienischen“ *Sinfonie* in ihrer Orchestergestalt, während Christian Martin Schmidt die Konzert-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 4 (*Die Hebriden* op. 26, *Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine* op. 32) in Mendelssohns vierhändigen Klavierarrangements vorlegt – in Werkgestalten, die insbesondere im 19. Jahrhundert für die „private“ Verbreitung und Rezeption dieser Musik außerhalb des Konzertsaaes wichtig und verlegerisch einträglich waren.

Schmidt-Bestes Edition hat es mit einem Paradox zu tun: Die „Italienische“, ein Auftragswerk der Londoner „Philharmonic Society“, zählt zu den populärsten Werken Mendelssohns und wurde unter Leitung des Komponisten am 13. Mai 1833 in London uraufgeführt, wo sie zwischen 1834 und 1838 weitere drei Mal unter fremder Stabführung erklang. Doch Mendelssohn war mit dieser Werkgestalt unzufrieden. Während die autographe Partitur aus vertraglichen Gründen noch in London lag, schrieb er die *Symphonie* 1834 erneut auf und arbeitete sie dabei erheblich um. Allerdings liegen nur die letzten drei Sätze in der nach Ansicht des Komponisten „gut gerathen[en]“ Zweitgestalt vor; beim Kopfsatz gelangte er nicht über den bloßen Wunsch hinaus, sich „mal später“ damit zu befassen. Daraus resul-

tiert, dass die „*Italienische*“ bis heute fast ausschließlich in der Fassung von 1833 präsent ist, die in Deutschland erstmals 1849, also posthum, aufgeführt wurde und 1851 unter der Opuszahl 90 im Druck erschien. Die drei überarbeiteten Sätze erschienen erst 1997 im Faksimile des Partiturotographs, 2001 in einer spielpraktischen Ausgabe (Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, hrsg. von John M. Cooper) und 2011 im Rahmen der LMA (Serie I, Band 6A, wiederum hrsg. von Thomas Schmidt-Beste). In beiderlei Gestalt aber bleibt die „*Italienische*“ *Sinfonie* ein „work in progress“, wie Cooper konstatierte.

Die Fassung von 1833 ist ihrerseits bereits das Resultat intensiver Überarbeitungsphasen. Diese begannen gleich bei der Partiturniederschrift und setzten sich in Gestalt späterer nachhaltiger Revisionen fort. Schmidt-Bestes Einleitung gibt konzentriert und mit anschaulichen Zitaten Aufschluss über die mehr als zwei Jahre umfassende Entstehung, über die vier frühen Londoner Aufführungen und deren Presse-Resonanz sowie über posthume Drucklegung, weitere Verbreitung des Werkes und bestimmte Rezeptionstopoi. Hier und im Kritischen Bericht räumt Schmidt-Beste auch mit zwei zählbaren philologischen Legenden auf: zum einen mit der Mär vom „Concertino-Particell“ des 1. Satzes, einem Manuskript, das im Gegensatz zu Eric Werners Behauptung weder autograph ist noch substanziell von der Erstfassung abweicht (S. XIII, 101 f.), zum anderen mit Mendelssohns angeblicher Autorschaft des 1852 in London gedruckten vierhändigen Klavierarrangements (S. XVIII, 102).

Der Notentext der Fassung von 1833 ist auf 86 gut lesbaren zwei- bis vierakkoladigen Notenseiten wiedergegeben. Da die „*Italienische*“ ohne Mendelssohns redaktionelle Vorbereitung und Überwachung erst posthum im Druck erschien, fungiert das Partiturotograph zwangsläufig als Hauptquelle. Schmidt-Bestes editorische Eingriffe in deren Notentext erscheinen weithin überzeugend, denn Mendelssohns Manuskript weist trotz gut lesbarer Schrift zahlreiche Abkürzungen sowie kleine Notationsungenauigkeiten und -versehen auf. Freilich ist der Herausgeber mit redaktionellen

Ergänzungen (gestrichelten Bögen, geklammerten sonstigen Zeichen und verbalen Angaben) eher freigiebig, obwohl die editorische Vorbemerkung in dieser Hinsicht „große Zurückhaltung“ verspricht (S. 122). Dass Parallelstellen artikulatorisch möglichst identisch zu bezeichnen seien, scheint maßgebliche editorische Prämisse zu sein. Doch Artikulationsvarianten waren vom Komponisten teilweise intendiert, wie die Klarinetten-Artikulation in T. 57–63 des 3. Satzes zeigt, die Schmidt-Beste denn auch übernimmt (S. 53). Vergleicht man die erste LMA-Notenseite (S. 3) mit der ersten autographen Partiturseite (Faksimile S. 89), zeigt sich zudem, dass bei der Kombination von Legato- und Haltebögen Mendelssohns Bogenverkettung stillschweigend zur Überwölbung modifiziert wurde (T. 9, VI. I/II). Anfechtbar erscheint mir die traditionell – und so auch hier – vorgenommene harmonische Glättung in T. 81 des 4. Satzes, die für Fg. I die vorletzte Note von d^1 zu dis^1 ändert (S. 70); die textkritische Begründung, der Eingriff erfolge „analog harmonischem Kontext und T. 82“ (S. 130), übergeht dabei die zunehmende Chromatisierung der Takte 80–82.

Der den zehn Faksimilia (S. 89–98) folgende Kritische Bericht bringt in Vorbemerkung und Quellenübersicht weitere für die Quellenbewertung relevante Informationen und Zitate. Er trennt, wie in der LMA üblich, die „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 123–131), die Schmidt-Bestes editorische Eingriffe gut nachvollziehen lassen, vom vorangehenden „Korrekturverzeichnis“, das Mendelssohns Änderungen kompositorischer Details im Partiturotograph erfasst (S. 106–119). Umfangreichere Eingriffe, die von geänderten Takten und Taktgruppen bis zur Entfernung und zum Austausch von Notenblättern reichen, werden – ebenfalls in diplomatischer Übertragung – im abschließenden Teil des Bandes wiedergegeben (S. 132–165: „Skizzen und verworfene Fassungen“ – allerdings, wie auf S. 132 eingeräumt, ohne überlieferte „Skizzen im engeren Sinne“). So wird die Dokumentation der Werkgenese – eher darstellungstechnisch als änderungschronologisch bedingt – durch die „Textkritischen Anmerkungen“ unterbrochen. Gleichwohl

wird deutlich, wie intensiv Mendelssohn schon an der Fassung von 1833 arbeitete. Der stärkste konzeptionelle Eingriff betraf dabei seine Entscheidung, das ursprüngliche 3. Expositionsthema in *e*-Moll (siehe S. 133–136) in die Durchführung zu verlagern; dort erscheint es zunächst als „neues“ Fugato-Thema (*d*-Moll) und prägt dann auch den Reprisesprozess (*a*-Moll).

Einige Beobachtungen während der Lektüre des gehaltvollen Bandes seien abschließend genannt:

1. Die auf S. 105 mitgeteilten „wahrscheinlich nicht autographen“ Bleistifteintragungen im Partiturautograph gelten dem Herausgeber offenbar als so authentisch, dass sie ggf. als Bestandteil von Mendelssohns Notat und somit als Lesart der Hauptquelle gelten; so wird das in T. 121 des 1. Satzes von fremder Hand für Fig. I ergänzte notwendige # (siehe S. 105) ohne editorische Anmerkung in den Notentext übernommen (S. 11).

2. Fehlangaben bleiben erfreulich selten. In den diplomatischen Übertragungen verworfener Partien erwiesen sich bei stichprobenartiger Konsultation der erwähnten Faksimileausgabe fast alle unstimigen Lesarten als Schreibversehen Mendelssohns; allerdings muss auf S. 157 für VI. I die erste Note von T. 40 nicht a^1 , sondern recte b^1 lauten. Einige weitere Corrigenda seien hier nicht als Kritik, sondern zur Optimierung genannt: Auf S. 113 (2. Satz, T. 12, 3. Viertel, Flöte I) lies statt „Zuerst Ansatz zu c^3 , dann b^{2c} “ recte: „... c^3 , dann b^{2c} “. Auf S. 129 fehlt zur drittletzten Bemerkung der rechten Spalte (2. Satz, Fl. II) die Taktzahl 76; ebenda ist beim Parallelstellen-Nachweis die Taktangabe „72“ zu recte „78“ zu korrigieren. Auf S. 150 (oben) lies statt „Die Schlussakte des Kopfsatzes (ab T. 546)“ recte: „Die Schlussakte des Kopfsatzes (nach T. 546)“. (Der Irrtum resultiert wohl daraus, dass die Zählung gestrichener Takte generell nicht beim ersten Änderungstakt einsetzt, sondern die Zahl des letzten ungestrichenen Taktes aufgreift und mit Zusätzen versieht.) Auch die formale Verortung gestrichener Partien ist vereinzelt zu korrigieren (S. 149 oben recte: „in der Endfassung der Rückleitung zur letzten Wiederkehr

des Hauptthemas“; S. 165 über dem letzten Notenbeispiel recte: „in der Endfassung der Schlussakte“).

3. Leider wird bei der Beschreibung des Partiturautographs von 1833 nur ganz versteckt (S. 104, Fußnote 24) auf die oben erwähnte Faksimileausgabe von 1997 verwiesen, die als Repräsentant der Hauptquelle öffentlich verfügbar ist.

4. Die Vermutung des Herausgebers, Mendelssohns Taschenkalender-Eintrag vom 1. Mai 1833 „Ab[ends] Sinf[onie] fertig durchgesehen“ habe sich „wohl schon auf die ersten Stimmenauszüge“, also abschriftliche Orchesterstimmen bezogen (S. 103), wirkt chronologisch wenig plausibel, zumal der Komponist am Tage der ersten Orchesterprobe ausdrücklich vermerkte, er habe „früh Stimmen d[urchge]sehen“ (ebenda). So dürfte er am 1. Mai noch die Partitur revidiert haben, ehe er sie zum Ausschreiben der Stimmen gab.

5. Widersprüchlich äußert sich Schmidt-Beste hinsichtlich der Frage, auf welcher Basis 1834 Mendelssohns erneute, konzeptionell erheblich veränderte Niederschrift der Sätze 2–4 erfolgte. Konstatiert er bei der erwähnten Entmystifizierung des vierhändigen Arrangements zunächst, Mendelssohn habe nach der Rückkehr aus London „gar keinen Klavierauszug mehr verfertigen können, da die Partitur bei Ignaz Moscheles in London blieb“ (S. 102), so vermutet er wenige Zeilen später, der Komponist habe 1834 „die Sinfonie aus dem Gedächtnis neu“ aufgeschrieben (vgl. auch S. 122). Warum aber hätte Mendelssohn einen vielstimmig-differenzierten Orchestersatz aus der Erinnerung heraus anfertigen können, nicht aber ein satztechnisch a priori freieres Klavierarrangement? Derartige Überlegungen schmälern freilich weder die Anregungsintensität noch das Vergnügen bei der Nutzung von Schmidt-Bestes Edition.

Christian Martin Schmidt stellt in der Einleitung seines Bandes die Entstehung von Mendelssohns ebenso gut spielbaren wie gut klingenden vierhändigen Klavierarrangements konzis dar, umreißt deren zeitlich-inhaltliche Relation zur jeweiligen Orchesterfassung und macht eine ungeschickte Verlagspolitik dafür

verantwortlich, dass Mendelssohn nicht auch die dritte Konzert-Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 für Breitkopf & Härtel arrangierte. Die überlieferten Autographe von *Hebriden-* und *Melusinen-*Ouvertüre sind (ohne Klavierpartitur-Vorstufe?) bereits in Primo/Secondo-Aufteilung notiert. Werkgenetisch hochinteressant ist der Band, weil der Anhang ein Arrangement der *Melusinen-*Ouvertüre in der vom Komponisten verworfenen 56 Takte kürzeren Frühfassung mitteilt, die durch eine Abschrift Carl Klingemanns überliefert ist. (Sie wäre in Ralf Wehners maßstabsetzendem *Thematisch-systematischem Verzeichnis* [Wiesbaden u. a. 2009] auf S. 246 nachzutragen.) Der Vergleich beider Arrangement-Fassungen erlaubt, ähnlich wie im Fall der „*Italienischen*“ *Sinfonie*, faszinierende Einblicke ins kompositorische Denken Mendelssohns, dem die Frühfassung im Rückblick als „nur halbfertig“ erschien (S. XIV). Tatsächlich offenbart die Druckfassung eine zunehmende dramaturgische Konkretisierung, die aus einer verstärkten Melodisierung thematischer Prozesse sowie aus teils komprimierenden, teils expandierenden Zuspitzungen von Satzabschnitten resultiert.

Schmidts immense editorische Erfahrung ist auf jeder Noten- und Worttext-Seite des Bandes spürbar. Der Notentext erweist sich als sehr zuverlässig (auf S. 39 ist zu Beginn von T. 106 im unteren Secondosystem jedoch die angebundene Oktave $\text{1}E/E$ analog oberem System zu $\text{1}F/F$ zu ändern und der Bogen als Legatobogen zu lesen). Durch die Hinzufügung zahlreicher Warnungsvorzeichen auch über mehr als einen Takt hinweg (vgl. dagegen die Vorbemerkung auf S. 97) und die in den textkritischen Anmerkungen nachgewiesene Tilgung anderer Warnungsvorzeichen wird Mendelssohns historisch signifikante Vorzeichenorthographie in gewisser Weise didaktisch modernisiert (siehe etwa auf S. 10 die Häufung ergänzter Warnungssakzidentien oder auf S. 47 in der unteren Secondopartie von T. 200 den überflüssigen Warnungs-Auflöser vor 3. Note *e* nach notwendigem Warner vor 1. Note *E*).

Dass kompositorische Korrekturprozesse in der LMA etwas mühsam zu verfolgen sind,

macht sich in diesem Band stärker als bei der Edition der „*Italienischen*“ *Sinfonie* bemerkbar, da die Hauptquelle der beiden von Mendelssohn publizierten Ouvertüren-Arrangements jeweils eine Druckausgabe ist. So muss man sich werkgenetische Informationen jeweils einzeln aus dem „Korrekturverzeichnis“ eigenhändiger Änderungen im Autograph, der Auflistung „Inhaltliche[r] Abweichungen“ des Autographs vom Erstdruck und ggf. auch noch aus den „Textkritischen Anmerkungen“ zu den Herausgeber-Eingriffen zusammensuchen (siehe beispielsweise die Bemerkungen zu T. 190 der *Hebriden-Ouvertüre* auf S. 100 und 104). Eher deskriptiv bleibt auch das Korrekturverzeichnis zu Klingemanns – „in offenkundigem Widerspruch zum Willen des Komponisten“ (S. XIV), also offenbar ohne dessen Kenntnis – angefertigter Abschrift des Arrangements zur *Melusinen-Ouvertüre* in der Frühfassung: Man fragt sich, welche Qualität die auf S. 107 dokumentierten handschriftlichen Korrekturen überhaupt haben können, sofern es sich, wie angegeben, „nicht um die Bereinigung offenkundiger Schreibfehler“ handelt (Änderungsversuche Klingemanns? oder eben doch Korrekturen von Abschreibefehlern?). Hier hält sich der Herausgeber mit Hypothesen vielleicht allzu sehr zurück. Ungeachtet dessen verlockt auch dieser attraktive Band zur Auseinandersetzung mit Entstehung und Überlieferung beider Ouvertüren in ihren „hausmusikalischen“ Werkgestalten.

(März 2013)

Michael Struck

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

Die vierte Symphonie von Johannes Brahms weist zwar, wie bekannt, keine ungewöhnlich langwierige Entstehungsgeschichte wie etwa die erste auf, hat jedoch zwischen dem Ende der eigentlichen Kompositionsarbeit und der Drucklegung einen recht verwickelten Fertig-

stellungsprozess durchlaufen, der über die bei Brahms übliche klangliche Erprobung weit hinaus ging. Die vielleicht spektakulärste Variante, die dem Werk vorübergehend im Lauf dieser Endphase zuteil wurde, ist die inzwischen wohl weithin bekannte viertaktige Einleitung zum Kopfsatz, die Brahms irgendwann zwischen der Meininger Uraufführung (25. Oktober 1885) und der Berliner Erstaufführung durch Joseph Joachim (1. Februar 1886) wieder verworfen hat; sie ist seither in manchen Werkattkonzerten erklungen und inzwischen sogar auf Tonträger gebannt.

Da das (heute in der Zentralbibliothek Zürich verwahrte) Autograph als Aufführungspartitur wie als Stichvorlage gedient hat, sind diverse Schichten dieser letzten Werkstufen in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit in ihm sichtbar geblieben. Der 1926 erschienenen Edition in der alten Brahms-Gesamtausgabe hat es, weil es erst ein Jahr später in die öffentlich zugängliche Zürcher Sammlung gelangte, noch nicht zur Verfügung gestanden. Allein schon also die Tatsache, dass diese hochgradig aussagekräftige Quelle nun für die von Robert Pascall veranstaltete Edition des Werks im Rahmen der Neuen Brahms-Ausgabe herangezogen werden konnte (als Referenzquelle, während vernünftigerweise der bei Simrock erschienene Erstdruck als Hauptquelle diente), macht auf diese Neu-Edition gespannt. Und um es vorweg zu sagen: Hier liegt nun eine Ausgabe des Werkes vor, die darin spektakulär ist, dass sie sich zwar oft nur in Details (allerdings in nicht ganz unerheblichen) vom bisher geläufigen Werktext unterscheidet, dass sie aber die komplexe Genese der Endversion auf ebenso luzide wie enzyklopädische Weise erhellt und dokumentiert. Damit wächst dem eigentlichen Notentext eine historische und ästhetische Tiefendimension zu, für deren Verständnis die ausgiebigen paratextlichen Elemente des Bandes unverzichtbar sind.

Robert Pascalls Edition stellt durch Versammlung und Auswertung einer Fülle weiterer Quellen neben Erstdruck, Komponisten-Handexemplar und Autograph (nämlich: Klavierarrangements, Korrekturabzüge, Orchesterstimmen) eine bewunderungswürdige Leistung dar. Ein ausführliches Vorwort ver-

zeichnet und deutet ohne Rest alle auffindbaren Fakten zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Symphonie, und eine glänzend systematisierte Quellenbeschreibung sowie ein akribischer, aber immer übersichtlich bleibender Kritischer Bericht verhelfen dem vorbildlich edierten Werktext zu der zuverlässigsten und instruktivsten Erscheinungsform, in der die Symphonie heute greifbar ist.

Für eine Diskussion des Werkbegriffs beim späten Brahms enthält diese Dokumentation Wertvolles und Überraschendes. In den letzten Stadien des im Autograph (das mehrere Monate lang als Aufführungspartitur diente) sichtbaren Ausfeilungsprozesses finden sich, meist mit Bleistift, Schichten der Werkausarbeitung, die teils zur Struktur, teils zum klanglichen Erscheinungsbild des Werkes zu gehören scheinen, vor allem etliche agogische Nuancen (Temporückungen). Unter den letzteren zählen aber nur einige zum definitiven Text des Werks (die in den Erstdruck übernommen wurden), während andere nach Erfüllung ihrer offenbar nur temporären pragmatischen Funktion wieder verschwunden sind. Unabhängig davon, ob man bei der Definition der Werkgestalt wirklich rigoros und mechanisch Struktuelles und Klangliches voneinander scheiden will, wird doch eindrucksvoll deutlich, wie wichtig für Brahms die Meininger Phase der Orchester-Erprobung war. Ihre Absolvierung erst hat ihn auch dazu gebracht, das Werk als gültig zu betrachten (was er nach der Wiener Klavier-Aufführung vom 14. Oktober 1885 durchaus noch offengelassen hatte). Damit kommt im Falle der vierten Symphonie der Dirigent Hans von Bülow als entscheidende Figur ins Spiel. Dass Brahms dann auch den für die Berliner Erstaufführung (Februar 1886) nachfragenden Joseph Joachim brieflich auf die agogischen Bleistifteintragungen hinwies, legt nahe, dass sie aus der Erprobungsphase mit Bülow stammen. Erstaunlich ist ihre autoritative Weiterempfehlung an Joachim aber vor allem deshalb, weil Luftpausen und Temposchwankungen nach dem bekannten späteren Bericht von Max Kalbeck zu jenen Eigenschaften der Interpretation gehörten, die Brahms an Bülow verabscheut haben soll. Und erstaunlich ist

auch die von Brahms explizit vorgenommene Differenzierung von Nuancen, die zum Werktext gehören und somit in den Druck übernommen werden, einerseits, und didaktischen „Übertreibungen“ (so drückt er sich brieflich Joachim gegenüber aus), die dem Werkverständnis auf die Sprünge helfen sollen, aber im Druck als entbehrliche Schicht abgeworfen werden, andererseits.

Dass in Pascalls Darstellung und Diskussion all der Korrekturen und signifikanten Detailänderungen verschiedenster Schreiberhände der Band großzügig mit faksimilierten Abbildungen der Nebenquellen versehen ist, steigert seinen Wert enorm und erhöht nicht zuletzt die Lesbarkeit des an Akkuratessse nichts schuldig bleibenden Kritischen Berichts. Wenn man – idealerweise mit dem bequem zugänglichen Faksimile des Autographs (Zürich 1984, hrsg. von G. Birkner) zur Hand – diese Dokumentation aufmerksam studiert, hat man nicht nur, wie üblich, die Herausgeberentscheidungen nachvollzogen, sondern über den Schaffensprozess und das Werkverständnis von Brahms Entscheidendes dazugelernt. Einerlei ob Praktiker oder Theoretiker, Kenner oder Liebhaber: Wer über die Vierte von Brahms mitreden will, wird von nun an zu dieser großartigen Ausgabe greifen müssen. (Januar 2013) Hans-Joachim Hinrichsen

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

George Sainton Kaye Butterworth gehört zu jenen Frühvollendeten, die im Lande ihrer Geburt nicht zuletzt wegen ihres frühen Todes besondere Würdigung erfahren. 31 Jahre wurde Butterworth alt, ehe er im August 1916 in der verlustreichen Sommeschlacht umkam – sein Schicksal ähnelt in dieser Hinsicht etwa jenem Rudi Stephans. Der englische Komponist war ein eifriger Sammler von Volksgut gewesen und hatte Ralph Vaughan Williams bei der Rekonstruktion der verloren gegangenen Partitur von dessen *London Symphony* geholfen. Butter-

worths Schaffen ist überschaubar – das gute Dutzend seiner Kompositionen lässt sich leicht in drei Bänden vollständig vorlegen (so geschehen in der Münchner Musikproduktion Höflich 2006–2007, herausgegeben von Phillip Brookes). Vornehmlich schuf er – von seinen Volksmusiksammlungen abgesehen – Lieder (viele nach A. E. Housmans A Shropshire Lad), dazu einige Orchesterwerke und eine Suite für Streichquartett.

Die Ehrung, die Butterworth mit der Aufnahme in die Reihe „Musica Britannica“ erfährt, ist nach internationalem Bekanntheitsgrad des Komponisten kaum nachzuvollziehen – doch das Signal, das Musica Britannica mit diesem Band setzt, lässt uns hoffen, dass nun auch andere wichtige britische Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen werden (man denke etwa an die sieben Symphonien Charles Villiers Stanfords, deren letzte eine ausgesprochen komplexe Werkgenese hat, William Sterndale Bennetts Klavierkonzerte oder eine der Opern Alexander Campbell Mackenzies, etwa seinem Erstling „Colomba“). Der vorliegende Band enthält im Hauptteil die vier Orchesterkompositionen George Butterworths, *Two English Idylls (Founded on Folk-Tunes)* (1910–1911), die Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1911, ursprünglich betitelt *The Land of Lost Content*) und das Idyll *The Banks of Green Willow* (1912–1913, ursprünglich als drittes der *English Idylls* intendiert); im Anhang bietet die Edition eine frühere Fassung der *Banks of Green Willow* sowie eine Fragment gebliebene *Orchestral Fantasia* (1914). Kein einziges der vier voll ausgearbeiteten Stücke hatte Butterworth selbst noch zum Druck vorbereiten können, vor allem der Einsatz seines Vaters, Sir Alexander Butterworth, hatte in den Jahren 1917 bis 1920 zu posthumen Erstaufgaben geführt.

Alle Quellen für die hier edierten Werke (inklusive eines durch Adrian Boult und Ralph Vaughan Williams 1919 annotierten Erstdrucks der *Banks of Green Willow*) befinden sich heute in der Bodleian Library Oxford, und so ist es nur angemessen, dass der pensionierte Musikbibliothekar der Bibliothek, Peter Ward Jones, die Edition besorgte. Ward Jones' jahr-

zehntelange Erfahrung in der Beschreibung und Bewertung von Quellen garantiert eine angemessene Darstellung dieses Bereiches; auch die Einleitung zum Band zeugt von Kenner-schaft der Materie. Bei der Edition der Partituren ist die Situation etwas anders – hier hat die Musikedition im Grunde mittlerweile einen neuen Stand erreicht. An vielen Stellen lässt Ward Jones etwa Crescendo- und Decrescendogabeln geringfügig früher enden als in den Erstaussgaben. Dies ist sicher bedingt durch die der Interpretation offenen handschriftlichen Quellen – leider werden keine Faksimileseiten geboten, die dem Leser klar machen, welche Entscheidung den Quellen näher kommt. Ward Jones' Praxis führt aber nicht zur Gleichbehandlung von Parallelstellen, so dass unklar bleibt, welches Ziel genau verfolgt wird; die Erstaussgabe war hier in vielen Fällen flexibler und überließ die Entscheidung den Interpreten. Ansonsten ist die Edition insgesamt tadellos – einzig für die Fragment gebliebene *Orchestral Fantasia* hätte man sich die eine oder andere Faksimileseite gewünscht, um die genaue Natur der Quellenübertragung noch besser nachvollziehen zu können.

Problematischster Bereich der Edition ist der Kritische Apparat, der für die gesamte Ausgabe gerade zwei Seiten umfasst und in dem so gut wie keine Ergebnisse der Quellenkollationierung mitgeteilt werden. Dies diskreditiert eine ansonsten gediegene und sehr gut lesbare Ausgabe, die (so sie nicht zu teuer ist) sicher auch den Weg in die musikalische Praxis finden wird.

(April 2013)

Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Bastian LANGE, Hans-Joachim BÜRKNER, Elke SCHÜSSLER. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. 358 S., Abb.

CHRISTINE BALLMAN: *Le luth et Lusus*. Brüssel: Académie Royale de Belgique 2011. 288 S., Nbsp.

Beethovens Klavierwerke. Hrsg. von Hartmut HEIN und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2012. 609 S., Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 2.)

Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Hrsg. von Oliver KORTE und Albrecht RIETHMÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 581 S., Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 1.)

AURELIUS BELZ: *Sakrale Handys. Die Verwendung des Keyboards im Spätmittelalter*. Häßglingen: Belz-Verlag 2013. 304 S., Abb.

CARLO BOSI: *Emergence of Modality in Late Medieval Song: The Cases of Du Fay and Binchois*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 286 S., Abb., Nbsp. (Salzburger Stier. Band 8.)

JEAN-YVES BRAS: *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 324 S.

ISOLDE BRAUNE: *Die Oper Schwarzwanenreich von Siegfried Wagner. Eine Werkanalyse*. Freiburg: Centaurus Verlag 2013. 593 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 9.)

Die Dynamik kulturellen Wandels. Essays und Analysen. Festschrift Reinhard Flender zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Jenny SVENSSON. Berlin: Lit Verlag 2013. 439 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für kulturelle Innovationsforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Band 2.)

FLORIAN EDLER: *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schu-*

mann-Kreis 1834 bis 1847. Sinzig: Studio Verlag 2013. 566 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 15.)

JEAN-JACQUES EIGELDINGER: *Chopin. Âme des salons parisiens. 1830–1848.* Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 333 S., Abb., Nbsp.

HANNS EISLER: *Briefe 1944–1951.* Hrsg. von Maren KÖSTER und Jürgen SCHEBERA. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. XXIII, 487, Abb., Nbsp. (Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX. Schriften. Band 4.2.)

VITUS FROESCH: *Die Chormusik von Rudolf Mauersberger. Eine stilkritische Studie.* Marburg: Tectum Verlag 2013. 220 S., Nbsp. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 1.)

ALAIN GALLIARI: „Concerto à la mémoire d'un ange“. Alban Berg 1935. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 184 S., Abb., Nbsp.

GIOVANNI DE GAMERRA: *Lucio Silla. Lucio Cornelio Silla Dittatore.* Hrsg. von Lucio TUFANO. Mailand: Diastema Editrice 2013. 221 S., Abb., CD, Nbsp.

KLAUS GILLESSEN: *Die Physik des Klangs. Eine Einführung.* Sinzig: Studio Verlag 2013. 147 S., Abb.

GOLAN GUR: *Orakelnde Musik. Schönberg, der Fortschritt und die Avantgarde.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 254 S., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 18.)

TILO HÄHNEL: *Baroque Performance. A research study on characteristic parameters of 18th century music.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 249 S., Abb., Nbsp. (Studies in Cognitive Musicology. Band 2.)

HARTMUT HAENCHEN: *Werktreue und Interpretation. Erfahrungen eines Dirigenten.* Band 1: Von Bach über Mozart bis Beethoven, Band 2: Von Brahms über Wagner bis Reimann – Persönliches. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 219/190 S., Abb., Nbsp.

Haydn-Studien. Band X, Juli 2013, Heft

3–4. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN, Armin RAAB und Wolfram STEINBECK unter Mitarbeit von Silke SCHLOEN. München: G. Henle Verlag 2013. 569 S., Abb., Nbsp.

Heinrich Glarean's Books. *The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist.* Hrsg. von Iain FENLON und Inga Mai GROOTE. New York: Cambridge University Press 2013. XVII, 382 S., Abb.

PATRICK D. HENNESSEY: *Henry Berger: From Prussian Army Musician to „Father of Hawaiian Music“, the Life and Legacy of Hawai'i's Bandmaster.* Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2013. XX, 431 S. (Alta Musica. Band 30.)

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: *Beethoven. Die Klaviersonaten.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 464 S., Abb., Nbsp.

ANDREAS HOLZER, TATJANA MARKOVIĆ: *Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession. Mit einem Essay und einer Wortsäule von Edu HAUBENSAK.* Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 299 S., Abb., CD, Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 8.)

TRAVIS A. JACKSON: *Blowin' the Blues away. Performance and Meaning on the New York Jazz Scene.* Berkeley/Los Angeles/New York: University of California Press 2012. 298 S.

Jacqueline Fontyn – *Nulla dies sine nota. Autobiographie, Gespräche, Werke.* Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Wien/London/New York: Universal-Edition 2013. 296 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 55.)

Jenseits von Hören und Sehen. Zur Ästhetik audiovisueller Medien. Hrsg. von Susanne SACKL und Malik SHARIF. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 150 S. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 13.)

Johann Walter. *Torgau und die evangelische Kirchenmusik.* Hrsg. von Matthias HERRMANN. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamrad 2013. 323 S., Abb., Nbsp. (Säch-

sische Studien zur älteren Musikgeschichte. Band 4.)

Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Claus BOCKMAIER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 2 Bände, XXIII, 1094 S., Abb., Nbsp.

Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Melanie WALDFUHRMANN. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2013. 950 S., Abb., Nbsp.

KATHRIN KIRSCH: Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 307 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band LII.)

GERHARD R. KOCH: Theodor W. Adorno. Philosoph, Musiker, pessimistischer Aufklärer. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag 2013. 190 S., Abb. (Gründer, Gönner und Gelehrte. Biographienreihe der Goethe-Universität Frankfurt am Main.)

ADORJÁN KOVÁCS: „Stets wiederkehrend und verschwindend“. Aufbau und Bedeutung der Bergsymphonie Liszts. Mainz: Are Musik Verlag 2013. 167 S., CD, Nbsp. (Musik im Fokus der Wissenschaft.)

The Land of Opportunity. Joseph Haydn and Britain. Hrsg. von Richard CHESSER und David Wyn JONES. London: The British Library 2013. 240 S., Abb.

LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490–1950. Istruzioni per l'uso e Bibliografie con un CD-ROM. Hrsg. von Fiamma NICOLODI und Paolo TROVATO, unter Mitarbeit von Renato DI BENEDETTO. Firenze: Franco Cesati editore 2007. 167 S., Abb., CD-ROM. (Filologia e Ordinatori. Band IV.)

JOSÉ LÓPEZ-CALO: La música en las catedrales españolas. Madrid: Ediciones del ICMU 2012. 719 S., Nbsp. (Colección Música Hispana Textos. Estudios.)

SABINE MEINE: Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhout: Brepols Publishers 2013. 430 S., Abb., Nbsp. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 7: Oktober 1839 bis Februar 1841. Hrsg. und kommentiert von Ingrid JACH und Lucian SCHIWITZ unter Mitarbeit von Benedikt LESSMANN und Wolfgang SEIFERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 813 S., Nbsp.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 8: März 1841 bis August 1842. Hrsg. und kommentiert von Susanne TOMKOVIČ, Christoph KOOP und Sebastian SCHMIDELER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 820 S., Nbsp.

IRÈNE MINDER-JEANNERET: „Die beste Musikerin der Stadt“. Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 528 S., Abb., CD. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 10.)

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge, Heft 72/73, 2012/2013: Tradition und Fortschritt bei Hans Pfitzner. Akten des Symposiums Zürich, 11. Dezember 2011. Redaktion: Rolf TYBOUT. Tutzing: Hans Schneider 2013. 298 S., Abb.

Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischer Praxis. Hrsg. von Jochen BRIEGER. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2013. 161 S., Nbsp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 29.)

Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ulrich TADDAY. Bremen:

Edition Lumière 2013. 294 S., Abb. (Presse und Geschichte – Neue Beiträge. Band 77.)

MARC MYERS: *Why Jazz Happened*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2013. 267 S.

JEAN-MICHEL NECTOUX: *Fauré. Seine Musik. Sein Leben. „Die Stimmen des Clair-obscure“*. Übers. von Norbert KAUTSCHITZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 644 S., Abb., Nbsp.

FIAMMA NICOLODI, RENATO DI BENEDETTO, FABIO ROSSI: *Lemmaio del Lessico della letteratura musicale italiana (1490–1950)*. Firenze: Franco Cesati editore 2012. 989 S., Abb. (Filologia e Ordinatori. Band 16.)

Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Christian UTZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 231 S., Abb., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe Kunstuniversität Graz. Band 6.)

ERNST VON PIDDE: *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à la lumière du droit pénal allemand. Übers. von Mathilde und Jean-Pierre BURGART. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 113 S., Nbsp.

Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Freia HOFFMANN und Volker TIMMERMANN. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 325 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 77.)

ROBERT G. RAWSON: *Bohemian Baroque. Czech Musical Culture and Style 1600–1750*. Woodbridge: The Boydell Press 2013. 314 S., Abb., Nbsp.

EMMANUEL REIBEL: *Comment la musique est devenue « romantique »*. De Rousseau à Berlioz. Librairie Arthème Fayard 2013. 463 S., Abb., Nbsp.

Le Retour de Rachel. Actes du colloque organisé à l'occasion de la reprise de La Juive à l'Opéra de Paris en février 2007. Hrsg. von Karl

LEICH-GALLAND. *Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland* 2013. 258 S., Nbsp. (Études sur l'opéra français du XIXe siècle. Band X.)

EVA RIEGER: *Friedelind Wagner. Richard Wagner's Rebellious Granddaughter*. Übers. von Chris WALTON. Woodbridge: The Boydell Press 2013. 352 S., Abb.

Schumann-Journal. Nummer 2, Frühjahr 2013. Hrsg. von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Bonn: Verlag StadtMuseum 2013. 176 S., Abb., Nbsp.

Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage. Hrsg. von Karin BIJSTERVELD. Bielefeld: transcript Verlag 2013. 229 S., Abb. (Sound Studies Series. Band 5.)

FRIEDRICH SPANGEMACHER: *Creator, Spiritus, Musicus: Theo Brandmüller. Eine Biographie*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 188 S., Abb., Nbsp.

Strauss-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauss-Forschung. Tutzing: Hans Schneider 2013. S. 563–665, Nbsp. (Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik. Band 6.)

Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext. Hrsg. von Luba KYIVANOVSKA und Helmut LOOS. Redaktion: Stephan WÜNSCHE und Franziska SAGNER. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2013. 238 S., Abb., Nbsp.

Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche. Hrsg. von Roland PFEIFFER und Christoph FLAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 262 S., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 50.)

Vingt Regards sur Theo. Der Komponist, Organist und Hochschullehrer Theo Brandmüller. Hrsg. von Jörg ABBING und Sigrid KONRAD. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 74 S., Abb.

CHRISTOPH WOLFF: „Vor der Pforte meines Glückes“. Mozart im Dienst des Kaisers (1788–1791). Übers. von Matthias MÜLLER. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013. 227 S., Abb., Nbsp.

Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2013. 319 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 9.)

Eingegangene Notenausgaben

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 1: Comala Op. 12. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester. Hrsg. von Axel TEICH GEERTINGER. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring A-S Musikforlag/Kassel: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXIV, 241 S., Abb.

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute. Band 9: Werke aus verstreuten Handschriften. Faksimiles. Hrsg. von Tim CRAWFORD und Dieter KIRSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 2 Teilbände, 567 S., Abb. (Das Erbe Deutscher Musik. Sonderreihe. Band 15.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Walther DEHNHARD am 21. Juni 2013 in Wiesbaden.

Wir gratulieren

Prof. Dr. Eva BADURA-SKODA zum 85. Geburtstag am 15. Januar,

Dr. Gisela SCHUBERT zum 70. Geburtstag am 24. Januar,

Dr. Klaus-Jürgen SACHS zum 85. Geburtstag am 29. Januar,

Dr. Albrecht DÜMLING zum 65. Geburtstag am 10. Februar,

Prof. Dr. Algirdas AMBRAZAS zum 80. Geburtstag am 11. Februar,

Prof. Dr. Mechthild von SCHOENEBECK zum 65. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER zum 75. Geburtstag am 20. Februar,

Prof. Dr. Gerhard SPLITT zum 65. Geburtstag am 7. März,

Frieder REININGHAUS zum 65. Geburtstag am 13. März,

Prof. Dr. Klaus HOFMANN zum 75. Geburtstag am 20. März.

*

Dr. Jelena NOVAK wird für ihren Aufsatz „Voices beyond corporeality: towards the prosthetic body in opera“ mit dem Thurnauer Preis für Musiktheaterwissenschaft 2013 ausgezeichnet.

PD Dr. Katelijne SCHILTZ (Ludwig-Maximilians-Universität München) hat einen Ruf an die Universität Regensburg auf eine W2-Professor angenommen.

Prof. Dr. Dörte SCHMIDT, Vizepräsidentin der Gesellschaft für Musikforschung, ist zum Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrates gewählt worden.

Prof. Dr. Rob C. WEGMAN (Princeton University) wird im Sommersemester 2014 eine Gastprofessur an der Universität des Saarlandes wahrnehmen.

*

Call for papers. Zur Geschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft – Personen, Institutionen, Themen, Methoden und Medien. Einladung zu einem Workshop am Max Planck Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt am Main, 13. und 14. Juni 2014.

Diskussionen wie diejenige um den „Fall

„Eggebrecht“ zeigen es: Die Musikwissenschaft hat nach wie vor keinen umfassenden Überblick über ihre eigene Geschichte. Das Interesse daran, das Woher und Wohin des eigenen Faches zu verstehen, ist jedoch groß. So sind gerade in den letzten Jahren viele Initiativen entstanden, die Geschichte des eigenen Instituts aufzuarbeiten, sich mit einem prägenden Fachvertreter zu beschäftigen oder einen bestimmten Zeitabschnitt näher in den Blick zu nehmen.

Ergänzend dazu will das MPI für empirische Ästhetik ein Projekt etablieren, das existierende Ansätze und Aufarbeitungen in Verbindung mit eigenen Forschungen zu einer Geschichte der institutionalisierten deutschsprachigen Musikwissenschaft an Universitäten, Hochschulen und Forschungseinrichtungen zusammenführt.

Da ein Projekt, in dessen Kern so sehr auch das Selbstverständnis der (heutigen) Musikwissenschaft verhandelt wird, schlechterdings nicht von einem einzigen Forscherteam durchgeführt werden kann, sondern im Grunde eine Angelegenheit des gesamten Faches ist, möchten wir alle die Kolleginnen und Kollegen, die ebenfalls zum Thema arbeiten oder arbeiten wollen, zu einem Workshop einladen. Dieses Treffen soll dem wechselseitigen Kennenlernen und Austausch dienen, einen Überblick über bestehende Vorhaben ermöglichen, ähnliche Projekte anderer Fächer reflektieren und Leitlinien für weitere Forschungen und Kooperationen entwerfen. Im Idealfall findet sich hier ein Netzwerk zusammen, das in den nächsten Jahren gemeinsam miteinander Forschungen zur Geschichte des Faches initiiert und durchführt.

Interessierte aller Qualifikationsstufen sind herzlich eingeladen, sich bis zum 30. April zur Teilnahme anzumelden oder – sofern sie verhindert sind – ihre Kontaktdaten zu hinterlegen. Bitte teilen Sie uns in einem kurzen Exposé Ihr Thema, die Quellenbasis und die verwendeten Methoden mit.

Melanie Wald-Fuhrmann (für das Max Planck Institut für empirische Ästhetik)

Dörte Schmidt (für die Gesellschaft für Musikforschung)

Kontaktadresse: fachgeschichte_muwi@aesthetics.mpg.de

*

Vom 16.–18. Mai 2014 veranstaltet das Staatliche Institut für Musikforschung im Berliner Musikinstrumenten-Museum einen internationalen wissenschaftlichen Kongress zum Thema „*Russische Schule der musikalischen Interpretation*“.

Spielen Musiker aus verschiedenen Ländern eigentlich unterschiedlich? Für das 20. Jahrhundert, in dem Interpretinnen und Interpreten die ganze Welt bereisten und auf Schallplatten verfügbar wurden, wird das eher in Abrede gestellt. Als große Ausnahme gilt Russland bzw. die Sowjetunion. Hier hätten sich aufgrund der spezifischen Situation hinter dem Eisernen Vorhang selbständige Traditionen sehr viel unabhängiger bewahren und entwickeln können als in der westlichen Welt. Anhaltendes Interesse zog die so genannte Russische Schule aber auch immer wieder auf sich, weil von dort stets eine große Zahl bedeutender Interpreten kam – manche behaupten sogar: die besten, die das Jahrhundert hervorgebracht hat –, in jedem Fall aber sehr gut ausgebildete Musikerinnen und Musiker, die mitunter auch im Westen weithin als Lehrer gesucht waren.

Das Symposium, das in Kooperation mit dem Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium ausgerichtet wird, versucht in 18 Vorträgen, Spezifika eines russischen Interpretationsstils herauszuarbeiten. Darüber hinaus widmet es sich Fragen der Durchlässigkeit des Eisernen Vorhangs, der selbst zu Lebzeiten Stalins gar nicht so undurchlässig war, wie es zunächst den Anschein hat, sowie Fragen sowjetischer und transatlantischer Ideologien, die die russischen Interpretationen ebenso prägten wie ihre Wahrnehmung im Westen.

Abgerundet wird das Programm durch zwei Sonderveranstaltungen. Bei einem Gesprächskonzert des Moskauer Pianisten und Musik-

wissenschaftlers Vladimir Tropp mit „Werken kleiner Formen“ von Glinka bis Skrjabin wird u. a. die Frage reflektiert, inwieweit russische Interpretationstraditionen nicht überhaupt eine Folge russischer Kompositionstraditionen sind. Bei einer abendlichen Masterclass mit der Pianistin und Klavierpädagogin Galina Iwanzowa, die seit vielen Jahrzehnten in Berlin lehrt, lässt sich exemplarisch erleben, was unter Russischer Schule verstanden wird. Ein Podiumsgespräch mit Frau Iwanzowa über die Möglichkeiten und Grenzen verschiedener Ausbildungssysteme weist auf die hohe kulturpolitische Aktualität des Themas hin.

Aufgrund der begrenzten Zahl von Kopfhörern der Simultan-Übersetzungsanlage wird für die Teilnahme an den Vorträgen um Voranmeldung gebeten. Für Gesprächskonzert und Masterclass ist keine Anmeldung erforderlich. Der Eintritt zu Vorträgen und Abendveranstaltungen ist frei. – Anmeldung bei Marion Czerulla (mcz@sim.spk-berlin.de) oder Heinz von Loesch (von.Loesch@sim.spk-berlin.de). Weitere Informationen auf der Homepage des SIMPK (<http://www.sim.spk-berlin.de/>).

21. Tagung der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) vom 17. bis 22. Juli 2014 in Hamelnburg und an der Universität Würzburg in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Musikpädagogik.

Das Erlernen eines Instruments oder die Ausbildung der Stimme als begleitendes Hobby für das ganze Leben, zur Ausübung einer Nebenbeschäftigung oder die Ausbildung zum berufsmäßigen Singen und Musizieren in Vergangenheit und Gegenwart stehen im Zentrum dieser Konferenz. Woher bezogen interessierte Personen ihre Fertigkeiten ein Instrument zu spielen oder gemäß den eigenen Ansprüchen zu singen? Wer unterrichtete die ersten Blasinstrumente nach Erfindung der Ventile auf dem Land? Wer die Trommel und Geige? Woher hatten die Militärmusiker ihre Fähigkeiten zum Ausüben ihres Berufs? Wie sah es mit der Ausbildung zum Chorgesang aus? Das sind die richtungweisenden Fragen,

die diese Konferenz zum 40jährigen Jubiläum der IGEB sowie aus der historischen und aktuellen Chorforschung stellt. Gemäß den Zielen der IGEB sind Vorträge zu allen einschlägigen und aktuellen Forschungstätigkeiten wie immer herzlichen willkommen.

Die Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) mit ihren rund 400 Mitgliedern in über 35 Ländern widmet sich seit ihrer Gründung im Jahr 1974 der Erforschung des Blasmusikwesens in allen Aspekten (soziologisch, musikpädagogisch, musikgeschichtlich, instrumentenkundlich, geographisch etc.) weltweit.

Annahmeschluss von Vortragsvorschlägen ist der 1. Februar 2014. Bitte Vorschläge senden an: Doris Schweinzer, Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 82, A-8010 Graz. E-Mail: Doris.Schweinzer@kug.ac.at.

*

Das *Orient-Institut Istanbul* und das *Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (WWU)* haben eine strategische Partnerschaft beschlossen. Neben der Verbesserung des internationalen Austausches und der Netzwerkbildung zählen insbesondere die Entwicklung neuartiger Forschungsansätze und die Schaffung von Forschungsinfrastrukturen zu den Schwerpunkten der Kooperation. Der internationalen Nachwuchsförderung kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. In Zusammenarbeit zwischen dem Fach Musikwissenschaft und der Universitäts- und Landesbibliothek Münster ist bereits das Münsterische Archiv zur Musik des Orients (MAMO) entstanden. Die Sammlung umfasst Digitalisate sowohl von Musik als auch von musiktheoretischen Manuskripten aus Bibliotheken im Iran, in den arabischen Ländern, der Türkei und Westeuropa. Ziel der strategischen Partnerschaft zwischen dem Orient-Institut Istanbul und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster wird unter anderem sein, die der Sammlung zugrundeliegenden Mikrofilme nach dem Open-Access-Prinzip in Form von Bilddaten zu veröffentlichen. So soll

eine online durchsuchbare Datenbank mit den bibliographischen Daten der Manuskripte entstehen. Gleichzeitig bereiten die Projektpartner derzeit einen Antrag bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ein Gesamtprojekt mit dem Titel „Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) – Kritische Editionen vorderorientalischer Musikhandschriften“ vor.

Weitere Informationen: Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, Gesche Schifferdecker, M.A., Referentin für Öffentlichkeitsarbeit, Rheinallee 6, 53173 Bonn, Tel.: +49 (0)228 377 86 25, Fax: +49 (0)228 377 86 19. E-Mail: schifferdecker@maxweberstiftung.de; <http://www.maxweberstiftung.de/>

Tagungsberichte

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

Mainz, 22. bis 24. Mai 2013
The Music Encoding Conference 2013
von Christin Heitmann, Berlin

Genua, 12. bis 14. September 2013
SysMus13 – International Conference of Students of Systematic Musicology
von Laura Neumann und Stefan Hindtsche, Leipzig

Venedig, 19. bis 22. September 2013
Heinrich-Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft
von Michael Pauser, Weimar

Mainz, 28. September 2013
Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau
von Anne-Sophie Lahrmann, Mainz

Rostock, 4. bis 6. Oktober 2013
Musiktheorie und Ästhetik – XIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
von Birger Petersen, Mainz

Weimar, 12. bis 13. Oktober 2013
Johann Ludwig Krebs (1713–1780): Leben und Wirken
von Julian Heigel, Berlin

Würzburg, 14. bis 15. November 2013
Schreiben für das Kunstwerk der Zukunft. Textsorten, Strategien und Inhalte in Richard Wagners Briefen und Schriften
von Andreas Münzmay, Frankfurt am Main

Halle (Saale), 14. bis 16. November 2013
Macht und Ohnmacht der Musik. Händel, der Staatskomponist
von Jana Kühnrich, Halle/Saale

Münster, 15. bis 17. November 2013
Die Oratorien Louis Spohrs: Kontext – Text – Musik
von Attila Kornel, Münster

Die Autoren der Beiträge

OSWALD PANAGL, geboren 1939 in Mauer bei Wien, Studium der Klassischen Philologie und Vergleichenden Sprachwissenschaft in Wien, daneben Ausbildung als Sänger (Schwerpunkt Lied und Oratorium) an der Musikakademie. Promotion 1968 an der Universität Wien mit einer Dissertation über die Erzähltechnik euripideischer Chorlieder. Habilitation 1977 mit Studien zur Sprache der mykenischen Linear B-Texte für das Fach „Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft“. Seit 1979 Ordentlicher Universitätsprofessor für historisch-vergleichende Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg (bis zur Emeritierung 2008). Seit 2004 ständiger Gastdozent an der Musikuniversität Mozarteum (u. a. Liedpoetik, Regietheater, Rollentypen und Stimmfächer, Werkanalysen im Bereich der Oper). Gastdramaturg an verschiedenen Bühnen (u. a. Wiener Staatsoper, Salzburger Festspiele, Landestheater Salzburg). Arbeitsgebiete: Etymologie und Wortgeschichte, Syntax und Stilistik, Bedeutungswandel, Sprache Richard Wagners, Librettistik, Liedgeschichte. Buchtitel u. a.: *Die Fledermaus* (1999, mit Fritz Schweiger), *Ring und Gral* (2002, mit Ulrich Müller). Seit 2013 Präsident der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft.

RAINER KLEINERTZ, geboren 1958 in Düsseldorf, Musikstudium an der Hochschule für Musik Detmold. Nach dem Abschluss Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik an der Universität Paderborn. 1992 Promotion in Paderborn und 1998 Habilitation in Regensburg. 1992–94 Gastprofessor an der Universität Salamanca, 1994–2006 Wissenschaftlicher Assistent und apl. Professor an der Universität Regensburg. 1999–2002 Vertretung des Lehrstuhls in Regensburg und von 2000–2001 Visiting Fellow an der Faculty of Music der Universität Oxford. Seit 2006 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte sind Werke und Schriften von Franz Liszt und Richard Wagner, Georg Friedrich Händel sowie das Musiktheater des 18. Jahrhunderts in Spanien.

GERHARD POPPE, geboren 1960 in Heiligenstadt/Eichsfeld, Studium der Musikwissenschaft, Musikerziehung und Germanistik in Halle (Saale), 1987 Promotion, 1986 bis 1999 Anstellungen an Universitäten und Musikhochschulen in Rostock und Dresden, 2006 Habilitation an der Universität Koblenz mit *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solemnis* (erschienen Beeskow 2007), seitdem Lehraufträge an den Universitäten Koblenz und Tübingen, seit 2007 Referent an der Katholischen Akademie des Bistums Dresden-Meißen, seit 2013 außerdem außerplanmäßiger Professor an der Universität Koblenz. Publikationen vor allem zu Georg Friedrich Händel, zur Dresdner Hofkapelle und zur mitteldeutschen Musikgeschichte sowie zur katholischen Kirchenmusik, umfangreiche Beratertätigkeit für Alte Musik-Ensembles bei erstmaligen Wiederaufführungen vor allem von Musik des 18. Jahrhunderts.

Hinweise für Autoren

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

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

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

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

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

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

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Lortus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber²1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

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

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

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