

# DIE MUSIKFORSCHUNG

## **Björn R. Tammen**

Zur Wiener Prachthandschrift der Hochzeitsmotette „Gratia sola Dei“ (1568) von Orlando di Lasso. Eine Wiederentdeckung und viele offene Fragen

## **Christian Utz**

Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte. Zur Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann

## **Tobias Hünermann**

Transkription und Intermodulation: Integrative kompositorische Verfahren bei Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen

## **Kota Sato**

„Ich muss lachen, ha, ha, ha!“ – Zur Identität eines komischen Duets in der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda

## **Besprechungen · Mitteilungen**

# DIE MUSIKFORSCHUNG

68. Jahrgang 2015 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)  
und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)  
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,  
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

## *Inhalt*

|   |    |
|---|----|
| Björn R. Tammen: Zur Wiener Prachthandschrift der Hochzeitsmotette<br><i>Gratia sola Dei</i> (1568) von Orlando di Lasso. Eine Wiederentdeckung und viele<br>offene Fragen . . . . .  | 1  |
| Christian Utz: Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musik-<br>geschichte. Zur Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois<br>Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György<br>Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann . . . . . | 22 |
| Tobias Hünermann: Transkription und Intermodulation: Integrative kompositori-<br>sche Verfahren bei Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen . . . . .   | 53 |
| Kleiner Beitrag   |    |
| Kota Sato: „Ich muss lachen, ha, ha, ha!“ – Zur Identität eines komischen<br>Duetts in der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda  | 68 |

## *Besprechungen*

La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle (Scharer; 74) / Music at German Courts  
1715–1760. Changing Artistic Priorities (Riepe; 75) / L. Felbick: Lorenz Christoph Miz-  
ler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“  
(Petersen; 79) / St. Keym: Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienauf-  
enthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der  
symphonischen Tradition 1867–1918 (Flamm; 80) / D. M. Grimley: Carl Nielsen and the  
Idea of Modernism (Knust; 82) / N. K. Strohmann: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft  
im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Studien zur Dichterkomponistin Au-  
gusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis (Kolb; 84) / F. Kolb: „Tradition austère  
qui devient de plus en plus complexe“. Diversifikation und Pluralisierung in der franzö-  
sischen Symphonik 1871–1914 (Schmierer; 86) / Musik und musikalische Öffentlichkeit.  
Musikbeilagen von Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann,

Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (Beer; 87) / M. Schneider: Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners (Stollberg; 89) / Chr. Storch: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte (Kogler; 91) / E. Walter: Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik (Aquavella-Rauch; 92) / Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Band 6: 1966–1976 (Schaarwächter; 94) / Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik (Wasserloos; 96) / D. A. Hanninen: A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization (Neuwirth; 98) / Sound Exchange: Experimentelle Musikkulturen in Mitteleuropa (Drees; 100) / M. Kostakeva: Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölzskys (Kogler; 102) / Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage (Drees; 103) / C. Ph. E. Bach: The Complete Works. Vol. II/3.1–2 (Allihn; 105) / Fr. Schubert: Neue Schubert-Ausgabe I/3 und IV/9 (Hinrichsen; 109)

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Eingegangene Schriften . . . . .     | 111 |
| Eingegangene Notenausgaben . . . . . | 114 |
| Mitteilungen . . . . .               | 115 |
| Tagungsberichte . . . . .            | 118 |
| Die Autoren der Beiträge . . . . .   | 119 |
| Hinweise für Autoren . . . . .       | 120 |

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 68. Jahrgang 2015 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.  
ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, [pietschm@uni-mainz.de](mailto:pietschm@uni-mainz.de), geschickt werden.

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

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

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

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

Björn R. Tammen (Wien)

## Zur Wiener Prachthandschrift der Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* (1568) von Orlando di Lasso. Eine Wiederentdeckung – und viele offene Fragen<sup>1</sup>

### 1. Vorüberlegungen

Das bereits von Robert Eitner in den Nachträgen zur handschriftlichen Lasso-Überlieferung im *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon* angeführte Chorbuch A-Wn 2129<sup>2</sup> darf wohl kaum als Sensationsfund angekündigt werden. Und doch läuft die nähere Beschäftigung mit diesem von Seiten der Musikwissenschaft bisher geradezu sträflich vernachlässigten, der Kunstgeschichte überhaupt unbekanntem Objekt<sup>3</sup> auf eine spektakuläre Wiederentdeckung hinaus: Die Handschrift überliefert auf insgesamt fünfzehn reich verzierten Pergamentblättern im Riesenformat 64 × 59 cm die für die „Jahrenderthochzeit“ des Witeltsbacher Erbprinzen, Wilhelms V., mit Renata von Lothringen<sup>4</sup> bestimmte Festmotette

- 1    Erweiterte Fassung eines am 19. November 2013 am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrags. Für wertvolle Anregungen und kritische Lektüre des Manuskripts sei Bernhold Schmid (München), dem ich überhaupt den Hinweis auf die zur Rede stehende Quelle verdanke, und Andrea Gott dang (Salzburg) sowie Sabine Ehrman-Herfort (Rom) herzlich gedankt.
- 2    Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Suppl. mus. 2129 (*olim* Mus. I.57). Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, Graz <sup>2</sup>1959, S. 67: „Chorb.[uch] von 15 Bll. mit Federzeichnungen, geschrieben von Richard Ghe [?]“).
- 3    Zu diesem Umstand trägt vor allem der Mangel an Abbildungen in der Sekundärliteratur bei, ausgenommen die neue Gesamtausgabe: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Bd. 3: *Motetten II (Magnum opus musicum, Motetten für 4 und 5 Stimmen)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a. 2004, S. 117–124, Nr. 151, mit Faksimile der beiden Anfangsseiten (S. cxxvii, Abb. 44/45); der kritische Bericht hierzu (ebd., S. c) beschränkt sich auf philologische Angaben. Vgl. auch die knappen, ungebildeten Katalogeinträge in: *Musik in Bayern, II. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1972, S. 327f., Kat.-Nr. 421; *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag*, bearb. von Helmut Hell und Horst Leuchtmann (= Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge 26), Wiesbaden 1982, S. 153, Kat.-Nr. 45. Der Blick der Lasso-Forschung richtet sich ansonsten einseitig auf die Münchner Prachthandschriften, vgl. *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung. Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*, bearb. von Horst Leuchtmann und Hartmut Schaefer (= Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge 62), Tutzing 1994.
- 4    Quellenübersicht bei Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest* (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 65), Wien 1976, Kap. IV.3, S. 55–63. Von besonderer Bedeutung sind die *Dialoge* des Massimo Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch / deutsch: Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V. mit Renata von Lothringen*, in *München, im Februar 1568 [...]*, hrsg. von Horst Leuchtmann (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4), München u. a. 1980, S. 308–321. Vgl. auch Stefan Krist, „Spiegelungen der Präsentation. Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 in den Dialogen von Massimo Troiano“, in: *Hochzeit als Ritus und Casus. Zu interkulturellen und multimedialen Präsentati-*

*Gratia sola Dei* von Orlando di Lasso (LV 364). In seinem exuberanten, von der ersten bis zur letzten Seite durchlaufenden Bordürenschnuck, einem überaus ambitionierten Bildprogramm sowie der intermedialen Verschränkung von Epithalamiumsversen, Notentext, Bildern und zumeist biblischen Begleittexten erweist sich dieses Chorbuch als Hans Mielichs Prachtfolianten der Motetten Cipriano de Rores und der Lasso'schen *Bußpsalmen* durchaus ebenbürtig (siehe Abbildung 1). Dass es sich dabei allein dem Umfang nach um ein bescheidener dimensioniertes bibliophiles Unterfangen handelt, beschränkt auf eine einzige Motette in Chorbuchaufzeichnung, zudem im direkten Vergleich mit den genannten Zimelien des Wittelsbacher Hofes die Ausführung der figürlichen Darstellungen in einer an Druckgraphik gemahnenden Monochromie auf den ersten Blick ein geringeres künstlerisches Anspruchsniveau zu bedienen scheint, macht dabei nur einen graduellen, jedoch keinen prinzipiellen Unterschied aus.

Auf die Zierbordüren der Wiener Prachthandschrift entfallen nicht weniger als 260 Einzelszenen mit Motiven aus den Büchern Genesis, Tobias, Esther, Daniel sowie Judith, von denen jede einzelne durch eine den zugehörigen Bibeltext zitierende, teilweise auch nur paraphrasierende Inschriftenleiste eingefasst wird. Hinzu kommt in der Prima pars eine Folge von acht separaten großformatigen Miniaturen, welche die wesentlichen Stationen des Buches Genesis von der Weltenschöpfung bis zu Tod und Begräbnis des biblischen Patriarchen Jakob verdichtet. Neben diesen narrativen Komponenten umfasst das Bildprogramm ein knappes Hundert ornamentaler fratzenhafter Masken (sog. Maskarone) – manieristisches Schmuckmotiv par excellence, zumeist in Gestalt gerahmter Tondi –, denen insofern ein auch inhaltliches Gewicht zufällt als sie dank umlaufender Inschriften für einen reichen Zitatenschatz aus den Weisheitsbüchern Proverbia und Ecclesiasticus sowie Tobias genutzt werden. Und doch ist die Handschrift bei aller schier überbordenden Dekorationslust als ein Chorbuch strikt funktional, in perfektem Zuschnitt der von einer Kantorei zu überblickenden Lesefelder, was einmal mehr die Ausnahmestellung dieser Gattung innerhalb der Buchkultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit – zugleich Speichermedium, Auführungsmaterial und Präsentobjekt – unterstreicht.<sup>5</sup>

Bereits zu seiner Entstehungszeit dürfte ein derartiges Kunstkammerstück mit seiner Überfülle an Illustrationen und Begleittexten, zumal in den unterschiedlichsten, ein Höchstmaß an *varietà* verfolgenden Medaillonformaten, auf eine kalkulierte Überforderung des Betrachters gezielt, sich ein nicht unbeträchtlicher Teil seines Repräsentationswerts im Quantitativen erschöpft haben – nicht anders als die zum Hochzeitsmahl am 22. Februar 1568 aufgetischten Tafelfreuden, von deren schier gargantuesker Maßlosigkeit uns die in den kulinarischen Details schwelgenden *Dialoge* des Massimo Troiano eine so schöne, aber eben nur nominelle Anschauung vermitteln; leichte Kost war (und ist) wohl weder das eine noch das andere. Problematisch für den heutigen Betrachter ist bereits dasjenige, was man als „Bild im Plural“<sup>6</sup> bezeichnen könnte. Hinzu kommt der Verlust einer mehr als nur ober-

---

*onsformen im Barock*, hrsg. von Mirosława Czarnecka u. a. (= Orbis linguarum, Beiheft 12), Wrocław 2001, S. 169–188.

5 Zur Verbindung usueller, repräsentativer und archivalischer Funktionen vgl. Thomas Schmidt-Beste, „Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts“, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*. [...], hrsg. von Theodor Göllner u. a. (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Abhandlungen, N.F. 128), München 2006, S. 191–211, bes. S. 194.

6 Vgl. *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von David Ganz u. a., Berlin 2010.



Abbildung 1: Eröffnungsseite der Prachthandschrift von *Gratia sola Dei*, Illustrationen zur Prima pars; A-Wn 2129, fol. Iʳ. Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

flächlichen Kenntnis der Bibel sowie exegetischer Traditionen, aus denen heraus bestimmte (gerne dem Alten Testament entnommene) Figuren und Einzelmotive in je einmaligen Kontexten für durchaus außerbiblische Zwecke instrumentalisiert werden konnten.

Es ist durchaus symptomatisch, wenn Horst Leuchtmann dem Wiener Chorbuch lediglich eine „verwirrende Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen“ attestiert<sup>7</sup> – wobei

<sup>7</sup> Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1977, S. 130. Vgl. auch Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und*

diese für sich genommen noch nicht einmal korrekte Einschätzung letztlich nicht nur von Unverständnis, sondern auch von einer tiefgreifenden Kluft zwischen Philologie und Ikonographie zeugt. Letztlich dürften solche Verständnisprobleme auch darin begründet sein, dass hier eine Schnittstelle zwischen Musik und bildender Kunst berührt ist, auf die man sich als Musikwissenschaftler, selbst in der Spezialisierung als Musikikonograph, normalerweise kaum einlässt – dasjenige, was Pierluigi Petrobelli einmal treffend als „images *with* music“ charakterisiert hat.<sup>8</sup> Nur ausnahmsweise treten Musikdarstellungen *strictu sensu* auf, wenn etwa im Rahmen der Tobias-Erzählung ein Chorbuch mit (nicht lesbarer) Notation dargestellt ist, flankiert von zwei zu dekorativen Grottesken verzerrten Sängern (fol. 9<sup>v</sup>), das quasi als Bild im Bild die Vermählung von Tobias und Sara begleitet und so zu einem Brückenschlag zwischen biblischer Historie und gegenwärtigem Hochzeitsgeschehen beiträgt (s. u.).

A-Wn 2129 wirft spannende Fragen nach der Konzeption und Realisierung, dem Zusammenspiel der für eine derartige Prachthandschrift erforderlichen Instanzen auf, für die vorerst nur Annäherungen, kaum jedoch gesicherte Antworten möglich erscheinen: Wie haben wir uns die Abfolge der für die Realisierung des Chorbuchs erforderlichen Arbeitsschritte zu denken? In welchem Verhältnis zueinander – zeitlich wie konzeptionell – stehen einerseits Komposition und Niederschrift der Motette, andererseits das Bildprogramm und sein *concerto*, nachdem mit dem fünfzehnzeiligen Epithalamium die dichterische Ausgangsbasis für beide gegeben ist? Welche der Künste hat sich im intermedialen Verbund unterzuordnen? Bedingt eine womöglich im Vorhinein fixierte Szenenabfolge Anzahl, Größe und Layout der Chorbuchblätter, welche dann die Richtschnur für Lassos Komposition abgeben? Oder lässt sich umgekehrt ein Bildprogramm an die Gegebenheiten der in Chorbuchnotation gebrachten Komposition anpassen, sofern es sich um bekannte, letztlich versatzstückhaft zu handhabende Exempla handelt oder aber durch Einschaltung respektive Ausblendung einzelner Szenen die biblischen Erzählungen beliebig adaptiert werden können? Hätte Lasso dann ganz andere Koordinaten zu respektieren – allen voran die für den höfischen Bestimmungszweck dieser Prachthandschrift „angemessene“ (nicht unbedingt mathematisch genau zu kalkulierende) Größe, aber auch die praktischen Erfordernisse eines Chorbuchs hinsichtlich Anzahl und Zuschnitt der Lesfelder für die drei Großabschnitte seiner Motette? Wer zeichnet demgegenüber für das Bildprogramm verantwortlich, und in welchen Traditionszusammenhängen steht es? Haben wir es mit einer voraussetzungslosen Neuschöpfung zu tun oder müssen wir mit dem Fortwirken älterer Traditionen, ggf. auch der Rezeption zeitgenössischer druckgraphischer Vorlagen rechnen? In welcher Relation steht die Handschrift zu dem von Herzog Albrecht V. initiierten, zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit im Wesentlichen abgeschlossenen „Bußpsalmenwerk“?<sup>9</sup>

Zu diesem überaus komplexen produktionsästhetischen Themenkreis, der uns schwerpunktmäßig in Abschnitt 3 beschäftigen wird, gesellen sich entstehungs- und provenienzge-

*seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Bd. 1: *Monographie*, Kassel u. a. 1958, S. 835: „Familienszenen aus der Bibel“.

8 Diskussionsbeitrag im Rahmen des internationalen Kongresses *Musical Iconography in the XXI Century: Mapping European Art for Context and Meaning*, Università di Bologna, Sede di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, 7.–10. Juni 2006.

9 Vgl. Katharina Urch, „Das Bußpsalmenwerk für Herzog Albrecht V.“, in: *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, S. 19–25; ebda., Tf. 1–40, ausgewählte Farbabbildungen aus D-Mbs Mus. A I (ca. 1558/60–65) bzw. A II (1565–70). Hierzu künftig auch Andrea Gott dang, „NotenBildText. Der Bußpsalmcodex Orlando di Lassos und Hans Mielichs als intermediales Projekt“, in: *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a. (i. V.).

schichtliche, aber auch rezeptionsästhetische Fragestellungen: Welchen Bestimmungszweck erfüllt die lediglich an zwei Stellen mit den Wappen des Wittelsbacher Herzogspaares, nicht hingegen mit einer förmlichen Widmung versehene Handschrift, und wie ist sie von München nach Wien gelangt? Wie hat man sich die Perzeption eines solchen gleichermaßen an das Auge und das Ohr (als äußere Sinne) wie an den Verstand appellierenden Kunstwerks vorzustellen? Generiert die Medienkombination<sup>10</sup> einen Mehrwert, von dem sowohl die Musik, von kleinteiligen Federzeichnungen flankiert und ggf. in ihrer Wirkung verstärkt, als auch die Malerei respektive Zeichenkunst, an eine Motette mit ganz eigenen gattungsspezifischen Merkmalen wie auch einer rhetorisch fundierten Bildlichkeit gekoppelt, zu profitieren vermag? Und schließlich: Kann es für derlei überhaupt einen „idealen“ Wahrnehmungsmodus geben?

\* \*  
\* \*

In Ermangelung jeglicher Vorarbeiten ist im Folgenden eine in Hinblick auf Ikonographie und Layout notgedrungen deskriptive, für einen spezialisierten musikwissenschaftlichen Leserkreis womöglich allzu „kunsthistorisch“ anmutende Bestandsaufnahme zu leisten (musikanalytische und -philologische Sachverhalte werden demgegenüber nicht zur Sprache kommen). Erst auf dieser Grundlage ist die intermediale Verschränkung der in A-Wn 2129 involvierten Medien zu thematisieren. Die in Auswahl beigefügten Abbildungen können naturgemäß ein vollständiges Digitalisat bzw. Faksimile nicht ersetzen, mögen aber dazu beitragen, die Besonderheiten der Quelle, Abschnitt für Abschnitt, zu veranschaulichen. Unnötig zu betonen, dass es sich nur um eine erste Annäherung an eine überaus faszinierende Handschrift mit einem spannende kontextuale wie mediale Fragestellungen provozierenden Bildprogramm handeln kann, ohne Anspruch darauf, den noch nicht einmal vollständig umrissenen Fragenkatalog erschöpfend abzuarbeiten. Wenn hierdurch der Anstoß zu weiteren, dezidiert multidisziplinären Bemühungen gegeben werden könnte – wobei insbesondere Nachbardisziplinen wie die Kunstgeschichte und die Theaterwissenschaft respektive historische Festforschung einzubeziehen wären, daneben die für das Verständnis höfischer Kasualdichtung unentbehrliche lateinische Philologie, ganz zu schweigen von der katholischen Theologie mit ihrer für das gegenreformatorische Milieu des Münchner Hofes und die so engen Beziehungen des Hauses Wittelsbach zum Jesuitenorden so dringend gebotenen frömmigkeitsgeschichtlichen Expertise<sup>11</sup> –, hätte dieser Beitrag bereits ein wesentliches Ziel erreicht.

## 2. Zum Entstehungshintergrund

Als Textgrundlage für Lassos Motette fungiert ein zum gegebenen Anlass „grande studio e diligenza“ geschaffenes Epithalamium des Hofdichters Nicolaus Stopius (Nicolò Stopio), wie dies der als Kapellangehörige und Augenzeuge bestens unterrichtete Troiano hervorhebt.<sup>12</sup> Die Namen der beiden Brautleute sind den insgesamt fünfzehn Versen als Akrostychon eingeschrieben – nicht ganz gleichgewichtig, insofern „GVILHELMVS“ mit den ers-

10 Nach Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (= UTB für Wissenschaft 2261: Medien- und Kommunikationswissenschaft), Tübingen 2002, ein wesentliches Kriterium für Intermedialität.

11 Dies gilt speziell für den Bereich der Druckgraphik sowie die bildgestützte jesuitische Andachts-, Erbauungs- und Kontemplationsliteratur.

12 Vgl. Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 271f.

ten zehn Versen zwei Drittel (und damit nominell die Prima und Secunda pars der Motette) für sich in Anspruch nimmt, auf „RENEA“ hingegen lediglich die letzten fünf Zeilen (und damit die Tertia pars) entfallen:

Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet  
 Virtute aeterna coelesti et amore creatis.  
 In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor.  
 Lege sacra statuit cunctisque amor imperet unus.  
 Hinc reduces qui nos coelo asserat atque beatos  
 Efficiat. Virtus aequa almo in amore recumbit.  
 Legitimo ergo nihil natura invenit amore  
 Maius connubii unde ferax fit copula fidi.  
 Vis sacra amicitiae, rata confirmatio amoris.  
 Solus amans quod amare juvat foeliciter ardet.  
 Res mira ignoti quod et illaqueentur amore.  
 Emicat accensis per famam mentibus ardor,  
 Nocte silente magis, dum mutua flamma per artus  
 Errans alta trahit suspiria pectore ab imo.  
 Amplexus taedet longum expectare iugales.<sup>13</sup>

Bezüglich der Disposition seines Werkes<sup>14</sup> entscheidet sich Lasso für eine dreiteilige Großform, bestehend aus einer fünfstimmigen Prima pars (T. 1–67), einer in die Vierstimmigkeit zurückgenommenen Secunda pars mit zahlreichen duettierenden Passagen (T. 68–119) sowie einer zur Sechsstimmigkeit gesteigerten Tertia pars (T. 120–176), deren effektvollen Abschluss ein dreiklangsbestimmter homorhythmischer Tripla-Abschnitt bildet.

Nur durch Troiano erfahren wir, wann und in welcher Besetzung *Gratia sola Dei* erstmals erklang – zum Frühstück nach der Frühmesse des 29. Februar 1568. Das Werk wurde *a cappella* vorgetragen, die Prima pars von der gesamten Kantorei („fu cantata da tutta la turba de i cantori“), die Secunda pars nur von vier ausgewählten Solostimmen („solo quattro scelte voci“), die Tertia pars wiederum von sämtlichen Sängern („tutti insieme“). Bei aller

13 Übersetzungen derartiger Kasualcarmina wie die nachfolgende zitierte von Horst Leuchtman können aufgrund der Verschränkung gattungsspezifischer Topik mit anlassbezogenen Erfordernissen sowie der zur Erzielung des Akrostyichons erforderlichen dichterischen Manipulationen nur einen Arbeitsbehelf darstellen. Werden dabei die in der gedehnten „Erzählzeit“ der Motette immer nur bruchstückhaft erklingenden Satzketten aus dem vieldeutig-unbestimmten Pathos des Lateinischen herausgelöst und zu einem fortlaufenden Gedicht komprimiert, wirkt das Ergebnis fast schon unfreiwillig komisch: „Gnade Gottes allein erfüllt zärtlich das Geschaffene / Und überhaupt alles mit allem aus ewiger Tugend und himmlischer Liebe. / In unseren Herzen blühe auch diese labende Glut, / Legte als heiliges Gesetz sie fest: eine einzige Liebe beherrsche alle. / Himmlischem versöhnt sie uns wieder, macht uns glücklich am / Ende. Und Wohlwollen sinkt in selige Liebe zurück. / Liebe der Gatten – größeres fand die Natur daher nicht, / Mann und Frau verknüpft durch das fruchtbare Band treulichen Ehebunds / Und der heiligen Kraft der Freundschaft, des Unterpands der Liebe. / So liebt nur der Liebende feurig, was die Liebe fördert. / Reißt sie doch auch, was Wunder! einander Fremde in ihren Bann. / Entzündliche Glut zuckt auf in empfänglichen Gemütern schon durch das Hören, / Nachts besonders, wenn in der Stille die Flamme einigender Liebe durch alle Glieder / Eilt und jagt und tiefe Seufzer entlockt, weil beide unwillig sind, / Allzulange auf die liebende Umarmung zu warten“ (ebd., 271). Nüchterner fällt die Übertragung ins Englische durch Peter Bergquist aus, vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 7: *Motets from Cantiones aliquot quinque vocum* (Munich, 1596). *Ten motets from Selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus* (Munich, 1570), hrsg. von Peter Bergquist (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 112), Madison 1998, S. xxvii.

14 Taktzählung nach Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. 72–85 (Nr. 13).

rhetorischen Übertreibung glaubt man es dem Verfasser der *Dialoge* ohne weiteres, dass den Anwesenden ob der vortrefflichen sängerischen Darbietungen der Hofkapelle der Bissen regelrecht im Halse stecken geblieben ist („con il boccone in bocca si fermerano ad udire“), und sich die Dienerschaft speziell während des vierstimmigen Mittelteils nicht von ihrem Platz zu rühren wagt („nissuno de i servi si mosse dal luogo, che si trovava“).<sup>15</sup> Solcherart stand zumindest für die Dauer der Aufführung die Hochzeitsmotette als solche im Mittelpunkt der höfischen Wahrnehmung – als ein in seiner Integrität zu respektierendes, weder durch Gespräch noch durch ungeziemende Bewegung im Raum zu störendes Kunstwerk.

Gemessen daran, verkehren sich die Dinge in der Wiener Prachthandschrift geradezu in ihr Gegenteil: Zwar überliefert selbige den Notentext verlässlich und mit perfekt zugeschnittenen Lesefeldern, aber es wird doch Lassos Komposition vom Übermaß erbaulicher pikturaler wie textueller Elemente so weit konkurrenziert, dass sich durchaus die Frage nach dem Eigenwert oder der Unterordnung der Musik innerhalb dieser intermedialen, in den Dienst fürstlicher *magnificentia* gestellten Repräsentationskunst förmlich aufdrängt. – Bereits 1569 liegt *Gratia sola Dei* im Druck vor; acht weitere zeitgenössische Ausgaben folgen bis 1604.<sup>16</sup> Anders als im Falle der *Bußpsalmen* handelt es sich um keine Herzog Albrecht V. vorbehaltene *musica reservata*.

\* \*  
\* \*

Die näheren Entstehungsumstände, Provenienz und Bestimmungszweck der Wiener Handschrift bleiben vorerst ungeklärt. Zumindest verweist der gleich zu Beginn auf fol. IV<sup>r</sup> sowie ein weiteres Mal auf fol. 8<sup>v</sup> angebrachte heraldische Schmuck (links das viergeteilte Wittelsbacherwappen, rechts der – ohne kontrastierende Farbfelder freilich erst auf den zweiten Blick auszumachende – österreichische Bindenschild) auf eine Entstehung im Auftrag der Eltern des Bräutigams, also Herzog Albrechts V. und seiner Gemahlin, Herzogin Anna von Österreich. An zwei Stellen (fol. 9<sup>r</sup> und fol. 14<sup>r</sup>) ist, eher unauffällig, die Jahreszahl „1568“ eingeschrieben. Aber die Relevanz dieses Befundes für die Datierung ist insofern zu relativieren, als man in Anbetracht der umfänglichen Dekorationsaufgabe durchaus mit einem etwa ein bis zwei Jahre in Anspruch nehmenden Kunstauftrag rechnen darf.<sup>17</sup> Dass Troiano sie in seinen *Dialogen* „eigenartigerweise [...] unerwähnt“ lässt,<sup>18</sup> mag zwar in Anbetracht seiner ansonsten zu konstatierenden Auskunftsfreudigkeit zunächst überraschen, stellt aber letztlich kein wirklich belastbares Indiz dar – spricht zumindest weder für noch gegen die Annahme, A-Wn 2129 habe bereits im Jahre 1568 vorgelegen.

Wie dem auch sei: Zum Zeitpunkt der Münchner Fürstenhochzeit war die musikbibliophile Unternehmung der *Bußpsalmen* praktisch abgeschlossen und auch für einen internen Kreis von Kapellangehörigen durchaus zugänglich, wie Troianos diesbezügliche Hinweise verraten. Ein derartiger „NotenBildText“ (Gotttang) konnte demnach am Hofe der Wittelsbacher ohne weiteres zu Nachfolge- bzw. Parallelprojekten Anlass geben. Samuel Quickelberg, der für das *conpetto* der *Bußpsalmen* und die Kompilation der zugehörigen Bibelstellen

15 Zitate nach Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 270f.

16 Nachweise bei Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (= Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), 3 Bde., Kassel u. a. 2001, hier: Bd. 3, S. 106f.

17 Vgl. Bergquists Vorwort zu Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii: „One can well imagine that the manuscript, though bearing the wedding date of 1568, could have been finished and sent to Vienna only a year or two later.“

18 Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 411, Anm. 288.

in zwei separaten Kommentarbänden verantwortliche Gelehrte, scheidet freilich für unsere Epithalamiums-Handschrift aus, da bereits im Vorjahr (1567) verstorben<sup>19</sup> – es sei denn, man wollte von einer längeren Vorlaufzeit für *Gratia sola Dei* ausgehen.

Aufschlussreich sind zwei zusammengehörige, gleich zu Beginn der Handschrift über die beiden Eröffnungsseiten (fol. I<sup>v</sup>/1<sup>r</sup>) sich spannende Inschriftenbänderolen: „Epithalamium musice compositum Auth:[ore] Orlando di Lassus / Et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar:[dum] Ghe:[nuensem]“ (siehe Abbildungen 2a/b).



Abbildung 2a/b: Inschriftenbänderolen aus A-Wn 2129, fol. I<sup>v</sup> bzw. fol. 1<sup>r</sup> (Details).  
Fotos: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Damit wird Lassos Rolle als Urheber dieses „Hochzeitgedichts in Musik“ mit dem auf vier Buchstaben verkürzten, deshalb aber nicht weniger emphatisch zu verstehenden Zusatz „Autor“ benannt, zusätzlich die Tätigkeit eines gewissen Richard von Genua (Riccardo da Genova),<sup>20</sup> der Notentext und Zeichnungen nach Lassos Vorgaben ausgeführt haben soll – und immerhin wenig später (fol. 1<sup>v</sup>) auch sein Künstlermonogramm „RG“ hinterlassen hat.<sup>21</sup> Wie genau wir uns diese „Fingerzeige“ gegenüber einem subalternen Kapellangehörigen vorzustellen haben, lässt der Spekulation einigen Raum. Denkbar erscheinen zwei durchaus konträre Lesarten: einerseits die bloß passive Weitergabe eines von höherer Instanz vorformulierten Bildprogramms durch Lasso, andererseits eine genuin ideatorische Kompetenz, die sich neben der Auswahl der alttestamentarischen Bildmotive auch auf das entscheidungsvolle Geschäft der Bildtituli und Sinnsprüche, mit denen die Handschrift förmlich durchtränkt ist, erstreckt haben könnte. Zwar möchte man in Anbetracht der Verhält-

19 Vgl. Urch, „Bußpsalmenwerk“, S. 23f.

20 Selbiger ist zwischen 1563 und 1571 als Bassist am Münchner Hof nachgewiesen, 1571 als Unterkapellmeister. Aufgrund von Schriftproben lassen sich ihm einige weitere Chorbücher aus den Beständen der ehemaligen Hofkapelle zuordnen, wenngleich er in diesen Musikalien nur als Notenschreiber in Erscheinung tritt (vgl. Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 485 [Namensregister]; Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii).

21 Platziert auf der Stirnseite eines portalartigen Durchgangs, der ein im Angesicht Gottvaters sich umarmendes Paar vom Beischlaf eines weiteren Paares unter zeltartigem Bethimmel trennt, als wollte sich Richard symbolträchtig an der Schwelle zu den als Ursache der Sintflut begriffenen Ausschweifungen der ersten Menschheit verorten (vgl. Gn 6,1–2; die darunter befindliche Kartusche benennt die „Mallitia hominum“ als „causa diluvii“).

nisse in München und der für die *Bußpsalmen* nachgewiesenen Aufgabenverteilung zwischen Hofkomponist (Lasso) und Hofmaler (Mielich), der Tätigkeit eines Notenschreibers (Jean Pollet) sowie theologischer Expertise (Quickelberg) gewisse Zweifel an der letztgenannten Option anmelden; andererseits sind die Bibelkenntnisse eines gebildeten Menschen der damaligen Zeit – zumal einer Ausnahmeerscheinung vom Format Orlando di Lassos – sowie die intellektuellen Anforderungen an einen Hofkünstler nicht zu unterschätzen.<sup>22</sup> Über die Angehörigen der Hofkapelle im erweiterten Sinne, mit denen Lasso im Rahmen der Gottesdienste am Wittelsbacher Hof in regelmäßigem Kontakt gestanden haben dürfte – vier Prediger („tutti di gran dottrina“) sowie sechs an der Verrichtung des Kapelldienstes beteiligte Kapläne („tutti certo di buona e santa vita“), die Troiano eigens nennt<sup>23</sup> –, ergeben sich zudem theologisch kompetente Ansprechpartner, die praktisch jederzeit zu Fragen der Exegese wie auch der Visualisierung des Bibelstoffs zu Rate gezogen werden konnten.

Ungeklärt bleibt vorerst die Frage, ob A-Wn 2129 erst nachträglich den Weg von München nach Wien gefunden hat oder womöglich als ein das Ereignis memorierender und in seinem Bildprogramm zugleich welthistorisch überhöhender Präsentcodex der Wittelsbacher von vornherein für den Wiener Kaiserhof bestimmt gewesen sein sollte. Wolfgang Boettichers Idee, *Gratia sola Dei* sei bereits zur – mutmaßlichen – Verlobung von Wilhelm und Renata am 3. Juni 1567 in Wien angestimmt worden,<sup>24</sup> wurde bereits durch Leuchtmann unter Richtigstellung der historischen Fakten zurückgewiesen.<sup>25</sup> Auch der beiläufig von Peter Bergquist geäußerte Gedanke, es könne sich um ein Geschenk an den Kaiserhof in Anerkennung von dessen Verdiensten bei Anbahnung der Hochzeit handeln,<sup>26</sup> vermag nicht wirklich zu überzeugen, zumal das Bildprogramm speziell in seinen Typologien zur Einrichtung der Ehe dezidiert an das Brautpaar adressiert zu sein scheint (s. u.). Ob womöglich Maria von Wittelsbach, die 1571 mit Karl II. von Innerösterreich in Wien vermählte Schwester Wilhelms V., eine Mittlerrolle gespielt haben könnte,<sup>27</sup> bedarf als Alternativszenario noch gründlicher Forschungen im Detail; hierfür könnte jedenfalls der Umstand sprechen, dass sich der Grazer Hof durch eine ausgesprochen rege Lasso-Rezeption insbesondere auf dem Feld der soeben erst durch selbigen Komponisten erfundenen Gattung des Parodiemagnificat ausgezeichnet hat.<sup>28</sup>

22 Vgl. allgemein Harriet Rudolph, „Humanistische Feste? Habsburgische Festkultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hrsg. von Thomas Maissen u. a., Göttingen 2006, S. 166–190, bes. S. 181; Peter-Michel Hahn und Ulrich Schütte, „Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der Frühen Neuzeit“, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 13 (2003), Nr. 2, S. 19–47, bes. S. 31f.

23 Vgl. Leuchtmann, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 106f.

24 Quasi als „Verlobungsmotette“, woraus zugleich für A-Wn 2129 ein Auftrag Kaiser Maximilians II., Onkel des bayerischen Thronfolgers, abgeleitet wird; vgl. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, S. 835.

25 Nur die Verhandlungen zur Anbahnung der Hochzeit seien in Wien geführt worden; die Verlobungsfeier habe am 18. September 1567 im lothringischen Blâmont stattgefunden, vgl. Leuchtmann, *Lasso, I: Sein Leben*, S. 147f.

26 Vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, S. xviii.

27 Zur Hochzeit von 1571, auch im Vergleich mit dem gerade einmal drei Jahre zurückliegenden, sie regelrecht „präfigurierenden“ Münchner Ereignis von 1568, vgl. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten*, S. 79–85.

28 Vgl. Gernot Gruber, *Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss. phil. Graz 1964 (mschr.); ders., *Parodiemagnificat aus dem Umkreis*

### 3. Chorbuch, Bildprogramm und intermediale Struktur

#### 3.1. Layoutfragen

Der Notentext von *Gratia sola Dei* ist gemäß den praktischen Erfordernissen der Kantorei beim Vortrag aus einem Chorbuch eingerichtet, d. h. die Stimmen sind für jede Doppelseite in Lesefeldern auf gegenüberliegender *verso*- und *recto*-Seite angeordnet, können also in der Vortragssituation immer zugleich überblickt werden. Dabei wirkt sich in A-Wn 2129 die unterschiedliche Stimmendisposition der drei Großabschnitte naheliegenderweise auch auf das Layout aus, insofern für die fünf- bzw. sechsstimmigen Rahmenteile zweizeilige, für den vierstimmigen Mittelteil hingegen dreizeilige Lesefelder vorgesehen sind (siehe Tabelle). Im Falle der *Prima pars* wird die notgedrungen asymmetrische Verteilung von zwei plus drei Lesefeldern geschickt für eine Erweiterung des Bildprogramms genutzt: So tritt auf den entsprechenden *verso*-Seiten jeweils ein großes, aufwändig gerahmtes und mit hierarchisch abgestuften Bildüber- sowie -unterschriften versehenes Hauptbild zwischen Cantus und Bassus, wodurch vorderhand unnötige Leerflächen zwischen den lediglich zwei Lesefeldern vermieden werden, zugleich aber ein Zyklus von Genesis-Illustrationen das Bordürenprogramm ergänzt (s. o., Abbildung 1). Eine Bereicherung erfährt das Layout der *Secunda pars* durch zusätzliche Inschriftenbänderolen im Leerraum zwischen den je dreizeiligen Lesefeldern für Tenor 2 und Bassus bzw. Altus und Tenor 1 sowie deutlich vergrößerte und außerordentlich fantasievoll gestaltete, über die ansonsten respektierte Umgrenzung der Zierbordüren hinausragende Hauptmedaillons (s. u., Abbildung 3). Das ansonsten von der ersten bis zur letzten Seite im Wesentlichen unverändert beibehaltene dekorative Rahmengerüst besteht aus einer um den Notentext sich legenden U-förmigen Bordürenklammer – kleingliedrig unterteilt in Medaillons unterschiedlicher Größe und Formgebung –, zusätzlich einer Inschriftenbänderole als oberem Abschluss. Sämtliche Bildfelder sind gerahmt und mit umlaufenden Textinschriften (zumeist Bibelzitate bzw. -paraphrasen) versehen.

#### 3.2. *Prima pars*

Die Illustrationen zur eröffnenden *Prima pars* lesen sich wie eine Einführung in das Buch Genesis und die Geschichte der biblischen Patriarchen von Noah, Abraham und Loth über Isaak und dessen Zwillingsöhne Jakob und Esau bis hin zu Joseph – zugleich aber auch wie eine Ehefibel über Mann und Frau, über Hochzeiten und ihre bisweilen komplizierte Anbahnung, über Hochzeitsnacht, Kindbett oder Unfruchtbarkeit, Begierde und Lüsternheit, ja selbst Ehebruch, ohne dass diese inhaltliche Stoßrichtung zu Lasten der Narration gehen würde. Quasi einen Vorspann hierzu bilden zwei typologisch ausgerichtete Szenenfolgen. Die eine betrifft die Einrichtung der Ehe in heidnischer Antike bzw. Christentum, reichlich pompös überschrieben mit „*Ethnici matrimonii institutio*“ bzw. „*Christiani matrimonii institutio*“ (fol. I<sup>v</sup>; s. o., Abbildung 1). Allen Ernstes tritt Jupiter, der wohl ehebrecherischste aller Götter, als Garant der „*coniugii foedera*“ und als Rächer von Verstößen gegen die eheliche Treue auf den Plan, gefolgt von Juno als Anwältin der „*castitas*“, den ohne Unterlass Zärtlichkeiten untereinander austauschenden Grazien („*quae benevolentiam mutuum interrumpi non finebant*“) sowie Venus als Garantin der Fruchtbarkeit (linke Zierbordüre,

---

*der Grazer Hofkapelle (1564–1619)* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 123), Graz 1981; David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton, NJ 1994, S. 27.

| Prima pars (5 vv)  |   |
|--|---|
| fol. 1 <sup>v</sup> –1 <sup>r</sup><br>Typologien zur Einrichtung der Ehe und zur Menschheitsgeschichte: 6 Einzelszenen, 4 Maskarone mit Sinnsprüchen<br>fol. 1 <sup>v</sup> –8 <sup>r</sup><br>Illustrationen zum Buch Genesis: 164 Einzelszenen, 15 Maskarone mit Sinnsprüchen, zusätzlich 8 gerahmte Hauptbilder:<br>Schöpfung (fol. 1 <sup>v</sup> )<br>Arche Noah (fol. 1 <sup>v</sup> )<br>Abraham opfert Isaak (fol. 2 <sup>v</sup> )<br>Isaak und Rebecca (fol. 3 <sup>v</sup> )<br>Isaak segnet Jakob (fol. 4 <sup>v</sup> )<br>Jakob und Rachel (fol. 5 <sup>v</sup> )<br>Jakob und Esau (fol. 6 <sup>v</sup> )<br>Jakobs Tod und Begräbnis (fol. 7 <sup>v</sup> ) | <i>verso</i> -Seiten:<br>jeweils zweizeilige Lesefelder für Cantus und Bassus, dazwischen großes gerahmtes Einzelbild<br><i>recto</i> -Seiten:<br>jeweils zweizeilige Lesefelder für Altus, Tenor 1 und Tenor 2 |
| Secunda pars (4 vv)  |   |
| fol. 8 <sup>v</sup> –11 <sup>r</sup><br>Illustrationen zum Buch Tobias: 35 Einzelszenen, 4 Evangelistensymbole, 24 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen  | <i>verso</i> -Seiten:<br>jeweils dreizeilige Lesefelder für Tenor 2 und Bassus<br><i>recto</i> -Seiten:<br>jeweils dreizeilige Lesefelder für Altus und Tenor 1   |
| Tertia pars (6 vv)   |   |
| fol. 11 <sup>v</sup> –12 <sup>r</sup><br>Illustrationen zum Buch Esther: 14 Einzelszenen, 11 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen<br>fol. 12 <sup>v</sup> –13 <sup>r</sup><br>Illustrationen zum Buch Daniel, Kap. 13: 12 Einzelszenen, 14 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen<br>fol. 13 <sup>v</sup> –14 <sup>r</sup><br>Illustrationen zum Buch Judith: 13 Einzelszenen, 13 Maskarone bzw. Kartuschen mit Sinnsprüchen   | <i>verso</i> -Seiten:<br>jeweils zweizeilige Lesefelder für Cantus 1, Cantus 2 und Bassus<br><i>recto</i> -Seiten:<br>jeweils zweizeilige Lesefelder für Altus, Tenor 1 und Tenor 2                             |

Tabelle: *Gratia sola Dei* – Grundzüge des Bildprogramms sowie Stimmendisposition von A-Wn 2129

von oben nach unten). Ihnen gegenübergestellt, und zwar mit einem pathetischen „nos enim habemus“, werden Gottvater, Christus und Heiliger Geist sowie die Heilige Kirche als Wächterin über den legitimen ehelichen Beischlaf („cuius autoritas [!] decorat confirmatque legitime coita matrimonia“; rechte Zierbordüre). In ihrer moralisierenden Stoßrichtung dürften diese Motive wohl am ehesten auf das Brautpaar zielen, woraus zugleich auf eine mögliche Bestimmung von A-Wn 2129 als Präsentcodex für das junge Brautpaar geschlossen werden könnte.

Es folgen „Parabeln“ auf das menschliche Leben bzw. eine „wahrhaftige Beschreibung“ desselben (fol. 1<sup>r</sup>). Unter erstere fallen Goldenes, Silbernes und Ehernes Zeitalter in gängigen Bildformeln, kulminierend in der als negative Klimax begriffenen, von Tod und Zerstörung geprägten „Gigantomachia“ (fol. 1<sup>r</sup>, linke Bordüre: „Humanæ vitæ parabolæ“); unter letztere die ihrer Thematik nach bereits biblischen Szenen des Paradieses mit Gottvater, Adam und Eva vor dem Baum der Erkenntnis, die Vertreibung aus dem Paradies, der Bru-

dermord Kains an Abel sowie der Turmbau zu Babel (fol. 11<sup>r</sup>, rechte Bordüre: „Humanæ vitæ vera descriptio“).

Von einem durch die Gegebenheiten der Chorbuchanordnung bedingten pikturalen „Überschuss“ auf den *verso*-Seiten der Prima pars in Gestalt eines achteiligen Zyklus gerahmter Einzelbilder zur Genesis war bereits kurz die Rede. Interessanterweise mutieren die zugehörigen Epithalamiumsverse – zusätzlich zu den für die einzelnen Stimmen vorgesehenen Textunterlegungen – auf diesen Seiten zu isolierten Bildunterschriften für die durch tiefenräumliche Landschaftsdarstellung wie Architekturprospekte besonders aufwändig gestalteten, also auch ihrerseits zu isolierter Betrachtung einladenden Miniaturen: So wird Vers 1, „Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet“, dem Bild des Weltenschöpfers beigelegt (fol. I<sup>v</sup>; s. o., Abbildung 1), Vers 2, „Virtute aeterna coelesti et amore creatis“, der Arche Noah (fol. 1<sup>v</sup>), Vers 3, „In nostris almus vigeat quoque cordibus ardor“, der Opferung Isaaks durch Abraham (fol. 2<sup>v</sup>) usw. Ungeachtet gewisser Unterschiede zum klassischen Emblem mit seinen drei Komponenten der *inscriptio*, der *pictura* und zusätzlich der *subscriptio* in Form eines die inhaltliche Idee vermittelnden Epigramms resultiert daraus – allein der Disposition nach – eine pseudo-emblematische Gesamtstruktur, wobei eine zumeist vierzeilige Bildüberschrift das biblische Geschehen resümiert, während der jeweilige Epithalamiumsvers als Unterschrift fungiert.

Ob und wie weit durch eine derartige Kombinatorik, die Bibelillustration, Bibelparaphrase und isolierten Epithalamiumsvers zu einer neuen formalen Einheit zwingt, auch ein zusätzliches Sinnangebot generiert werden kann, ist im gegebenen Rahmen kaum zu entscheiden.<sup>29</sup> Wohl aber sei die grundsätzliche Bedeutung eines solchen Bilderreigens zum Buch Genesis hervorgehoben: Die Weltenschöpfung mitsamt der Geschichte der alttestamentarischen Patriarchen auf so intrikate Art und Weise mit dem Epithalamium zu verschränken, zielt doch wohl nicht allein auf Braut und Bräutigam, sondern überhöht die Münchner Fürstenhochzeit des Jahres 1568 geradezu zu einem Ereignis von welthistorischem Rang.<sup>30</sup>

Dass bei lediglich sechs Versen der Prima pars die Hauptbilder 7 und 8 – Jakob begegnet Esau (fol. 6<sup>v</sup>) bzw. Jakobs Tod und Begräbnis (fol. 7<sup>v</sup>) – in dieser Hinsicht leer ausgehen (stattdessen gelangen auf den Bibeltext bezogene umlaufende Inschriften wie bei den Bordürenmedaillons zur Anwendung), stellt in Hinblick auf die Frage nach Konzeption

29 Denkbar erscheint vor allem eine per analogiam verfahrenende Überbrückung von Einzelmotiv und Schlüsselwort: Gottvater „erfüllt“ Adam mit seinem Odem (vgl. „adimplet“, fol. I<sup>v</sup>); die mit den „Geschöpfen“ sich füllende Arche Noah (vgl. „creatis“, fol. 1<sup>v</sup>); die bevorstehende Opferung Isaaks mit bereits „entzündetem“ Räucherwerk (vgl. „ardor“, fol. 2<sup>v</sup>) usw. – Zu den Problemen der Lesbarkeit und ggf. performativ vollziehbaren Sinnkonstitution vgl. allgemein Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof François I<sup>er</sup>* (= Studien aus dem Warburg-Haus 10), Berlin 2009 (am Beispiel der Großen Galerie auf Schloss Fontainebleau). Zum „synmedialen Bedeutungsspiel“ frühneuzeitlicher Emblemkunst sowie den Formen der Aneignung „emblematischer Denkweise[n]“ vgl. auch Melanie Wald-Fuhrmann, „Tagungsbericht: Musik und Emblematisierung in der Frühen Neuzeit [Osnabrück, Interdisziplinäres Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, 1.–3. Dezember 2012]“, in: *H-Soz-Kult*, 24. März 2012, <<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4161>>, 03.12.2014.

30 Vgl. bereits die zum Leichenschmaus auf Herzog Albrecht IV. am 25. Jänner 1509 aufgetischten „Schaussen“, u. a. mit den Sieben Weltaltern der Menschheit als Gegenstand, darunter die auch in A-Wn 2129 dargestellten Szenen Adam und Eva am Baum der Erkenntnis (Weltalter I), Arche Noah (II), Abrahams-Opfer (III) sowie Turmbau zu Babel (V); vgl. Leuchtman, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 425–427.

bzw. Planbarkeit des Chorbuchs einen nicht unwichtigen Befund dar: Womöglich nahm die Prima pars – so, wie von Lasso auskomponiert bzw. notiert – mehr Raum in Anspruch als ursprünglich für die Hauptbilder zur Genesis vorgesehen war, so dass gleichsam zwei „Lückenbüßer“ in Stellung gebracht werden mussten.

### 3.3. *Secunda pars*

Für den Mittelteil wird ein umfangreicher Bilderzyklus nach dem apokryphen Buch Tobias gewählt – mit 35 Einzelstationen eine der ausführlichsten, so wohl nur auf dem Wege aktiver Neubebildung (anstelle passiver Vorlagenrezeption) geschaffenen Umsetzungen, welche dieser Stoff in der christlichen Ikonographie gefunden hat.<sup>31</sup> Die Notwendigkeit ikonographischer Spezialuntersuchungen in Hinblick auf Auswahlkriterien und Erzählstrukturen, Auslassungen oder auch Hervorhebungen, die es mittelbar erlauben könnten, Identifikationsmuster für den Wittelsbacher Hof freizulegen, stellt sich insbesondere hier: So fehlt bezeichnenderweise jene für das Freudenfest einer Fürstenhochzeit wohl allzu unheimliche Vorgeschichte der Heimsuchung von Tobias' künftiger Braut Sara durch den Dämon Aschmodai (Tob 3,7ff.). Zu den Merkwürdigkeiten in der Aufbereitung der Tobias-Erzählung zählt es, dass zwar das gemeinsame Gebet der Brautleute noch vor dem Vollzug der Ehe (Tob 8,4–9) prominent dargestellt ist (fol. 10<sup>f</sup>, linke Bordüre, mittleres Hauptmedaillon), nicht hingegen das vierzehntägige Freudenfest, das Schwiegervater Raguel nach der unerwarteten Rückkehr des bereits für tot geglaubten Tobias ausrichten lässt (Tob 8,19–20). Damit ergibt sich eine frappierende, freilich allenfalls implizite Parallele zu den Münchner Feierlichkeiten zur Vermählung Wilhelms mit Renata, die ebenfalls zwei Wochen währten! Zudem begegnen wir im selben Tobias-Zyklus der autoreferentiellen Wiedergabe eines Chorbuchs, auf die bereits zu Beginn kurz hingewiesen wurde: Just zu der in Gegenwart des Engels Raphael vollzogenen Trauung von Tobias und Sara, die Raguel durch Ineinanderlegen der jeweils rechten Hände der Brautleute vollzieht, ist ein geöffnetes Chorbuch als „Buch im Buch“ dargestellt (fol. 9<sup>v</sup>, rechte Bordüre, mittleres Hauptmedaillon; siehe Abbildung 3).

Auch für die *Secunda pars* lässt sich ein auf Isolierung und Wiederverwendung einzelner Epithalamiumsverse setzendes Verfahren beobachten. Ganz anders jedoch als die pseudo-emblematische Verwendung als Bildunterschrift, wie sie für die Prima pars beschrieben wurde, zeitigt dies eine Form von Intertextualität, wie zunächst für ein Detail gleichfalls auf fol. 9<sup>v</sup> verdeutlicht sei. Das rautenförmige Hauptmedaillon der linken Bordüre hat die Bewirtung des Tobias und seines Gefährten Raphael durch Raguel zum Inhalt. Tobias verweigert zunächst Speis und Trank, bis nicht seiner Bitte um Heirat von Raguels Tochter Sara entsprochen wird. Entsprechend beginnt die in ihrem Verlauf der Rautenform angepasste Inschrift mit einem Zitat aus Tob 7,10: „Tobias dixit: Hic ego hodie non manducabo neque bibam, nisi prius petitionem meam *confirmes* et promittes [!] mihi dare Saram filiam tuam.“ Der hieran ohne sichtbare Zäsur angeschlossene Vers 9 des Epithalamiums („Vis sacra amicitiae, rata *confirmatio* amoris“) antwortet hierauf mit dem Schlüsselbegriff der „*confirmatio*“, die übrigens noch auf derselben Seite, unten links, durch förmliche Unterzeichnung einer

31 Vgl. allgemein Hanne Weskott, „Tobias“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4: *Allgemeine Ikonographie. Saba, Königin von – Zypresse*, Rom u. a. 1972, Sp. 320–326.



Abbildung 3: Tobias-Erzählung, Illustrationen zur Secunda pars; A-Wn 2129, fol. 9<sup>v</sup>.  
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Heiratsurkunde vollzogen wird: „Accepta charta Raguel et Tobias fecerunt conscriptionem coniugii praesente Angelo“ (Tob 7,16).

Auf eine andere inhaltliche Perspektive zielt die Verbindung beider Textebenen im unteren Bordürenstreifen der Folgeseite (fol. 10<sup>r</sup>). Hier sehen wir, wie Tobias' Mutter Anna – zu Tode betrübt, da um das Leben ihres geliebten Sohnes fürchtend – Tag für Tag vor ihr Haus tritt, um den ja vielleicht doch noch Zurückkehrenden schon von ferne zu erspähen (Tob 10,7). Der in Form einer zweiteiligen Inschriftenklammer um die Szenerie gelegte, durch Maskenapplikation auch optisch aufgewertete Vers 10 lautet: „Solus amans quod

amare iuvat foeliciter ardet“. Wird hierdurch einer allzu fleischlich verstandenen Liebe, wie sie das Epithalamium besingt, quasi das Hohelied der Elternliebe entgegengesetzt?

Gleichfalls in der *Secunda pars* kommt es zu einer bemerkenswerten strukturellen Entsprechung zwischen musikalischer Faktur und Seitenlayout. Speziell die T. 86–89 sowie T. 103–116 von Lassos Motette sind wesentlich durch kurze bicinienartige Phrasen bestimmt, die insofern dem Text konform gehen, als hier Schlüsselbegriffe wie Freundschaft („amicitae“) und das glückselige Entbrennen füreinander („foeliciter ardet“) durch gezielten Einsatz von Zweistimmigkeit hervorgehoben werden. Diesem satztechnischen Befund korrespondieren im Layout der zugehörigen, nunmehr auf vier Lesefelder reduzierten Doppelseiten jeweils zwei parallel zueinander verlaufende Banderolen (s. o., Abbildung 3). Jene am oberen Seitenrand enthalten zunächst das Gebet der verzweifelten, aber auf Gott vertrauenden Sara (Tob 3,12–13), gefolgt vom Dankgebet des alten Tobias nach Wiedererlangung des Augenlichts (Tob 3,23 und Tob 11,17). Die unteren, zwischen den Feldern für Tenor 2 und Bassus bzw. Altus und Tenor 1 angeordneten Spruchbänder bieten demgegenüber eine freie Paraphrase aus den ersten sechs Versen der Tobias-Erzählung (Tob 1,1–6). Somit wird auf der Ebene der bloßen Textrepräsentation mittels doppelläufiger, auf den Bibeltext bezogener Banderolen eine ganz eigene Duettstruktur geschaffen, die – ausgehend von den kompositorischen Gegebenheiten – zu einer Musikalisierung der Textur und damit letztlich der intermedialen Anreicherung des Seitenlayouts beiträgt.

#### 3.4. *Tertia pars*

Im Zentrum der *Tertia pars* stehen mit drei Erzählungen aus den Büchern Esther, Daniel und Judith Exempla tugendhafter Weiblichkeit, die sowohl in der Gattung der Fürstenspiegel als auch in den zum fürstlichen *adventus* häufig inszenierten „lebenden Bildern“ auf eine weit in das Mittelalter zurückreichende Tradition zurückgeführt werden können: Esther als Prototyp der umsichtigen, um ihr Volk besorgten Herrscherin; Susanna als die tugendhafte, zu Unrecht des Ehebruchs bezichtigte Ehefrau; die den Holofernes mutig tötende Judith als Sinnbild der Stärke.<sup>32</sup> Dass am Ende des Wiener Chorbuchs ein Judith-Zyklus steht (fol. 13<sup>v</sup>–14<sup>r</sup>) und just eine isolierte Darstellung dieser Heldin des Alten Testaments mit gezücktem Schwert sowie dem Kopf des Holofernes den Abschluss bildet (fol. 14<sup>r</sup>), mag wohl nur den mit derlei höfischen Konventionen nicht vertrauten Betrachter befremden.<sup>33</sup> Dass es hier de facto um eine Apotheose der Fortitudo als eminent wichtige Herrscher(innen)-tugend geht, verdeutlicht nicht allein die umlaufende Devise des Judith-Ovals („Vim virtus vincit. Anno 1568“), sondern auch das für die Seite insgesamt als Überschriftenbanderole

32 Zu diesbezüglichen Traditionen vgl. Birgit Franke, „Huisvrouw‘, Ratgeberin und Regentin: Zur niederländischen Herrscherinnenikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39 (1997), S. 23–38; Dies., *Assuerus und Esther am Burgunderhof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450–1530)*, Berlin 1998; Dies., „Female Role Models in Tapestries“, in: *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, hrsg. von Dagmar Eichberger, Mechelen 2005, S. 154–165; Björn R. Tammen, „A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496“, in: *Early Music History* 30 (2011), S. 213–248.

33 Vgl. Leuchtmann, *Lasso, I: Sein Leben*, S. 130: „Es überrascht übrigens, wenn das am Rande vermerkt sein darf, den heutigen Betrachter dieser verwirrenden Fülle akkurat dargestellter biblischer Bettszenen in [!] etwas, daß der Zeichner seine Arbeit mit dem blutrünstigen Beilager Judith-Holofernes ausklingen läßt.“ Vgl. auch Leuchtmann, *Münchner Fürstenhochzeit*, S. 411, Anm. 288.

gewählte Zitat aus Prov 31,25 sowie der über die Eckmedaillons von fol. 14<sup>r</sup> ausgebreitete, mit weiteren Sinnsprüchen angereicherte Text.<sup>34</sup>

Übrigens figurierten zwei der drei Heroinnen an prominenter Stelle auch bei dem am Abend des 22. Februar 1568, dem Tag der kirchlichen Vermählung, aufgetragenen, von Troiano so detailliert beschriebenen Festmahl im Medium der „Schaussen“<sup>35</sup> – Judith mit dem Haupt des Holofernes als eines von drei Schauessen zum 1. Gang, Susanna und die Alten zum 2. Gang. Darin freilich ist wohl kaum eine kalkulierte Form von Interpikturalität, sondern eher eine zufällige Übereinstimmung zwischen dem Bildprogramm des Wiener Chorbuchs und dem Festmahl mit seinen Schauessen zu sehen. Weder die biblischen Patriarchen noch die Tobias-Erzählung finden in den Schauessen eine Entsprechung. Und umgekehrt: Wo das Festbankett auf eine geradezu unbekümmert zu nennende Verbindung von Motiven der christlichen Ikonographie mit jenen der heidnischen Mythologie setzt, ja sogar Raum bleibt für die der mittelalterlichen Romanzenwelt entstammende Figur der in eine Sirene sich verwandelnden Melusine (und zwar im Schauessen zum 4. Gang), setzt das Chorbuch strikt auf Motive aus dem Alten Testament.<sup>36</sup>

Wie bereits aus der tabellarischen Übersicht hervorgeht (s. o.), beanspruchen die manieristischen Maskerone in der Tertia pars ein besonderes Gewicht. Auch erfahren sie hier, gegenüber dem Grundtypus (s. o., Abbildung 1), teilweise eine bemerkenswerte Modifikation von geradezu mimetischer Qualität (siehe Abbildung 4). Auf dieser Schiene ergeben sich durchaus Berührungspunkte zu den von Lasso auch in *Gratia sola Dei* praktizierten musikalischen Wortausdeutungen. Fast schon lehrbuchmäßig repräsentiert Lasso in der Tertia pars den Kontrast zwischen der Stille der Nacht („*nocte silente*“) und dem gegenseitigen, die Glieder der Liebenden durchzuckenden Feuer („*mutua flamma*“) durch Tonmalerei: hier ein für die Dauer von sechs Takten gleichsam eingefrorener Klang in tiefer Lage, zumal bei langsamer Bewegung in Brevens und Semibrevens (T. 139–144), dort eine lebhaft skalarer Aufwärtsbewegung im Bassus in rascheren Notenwerten (T. 145). Hierauf abgestimmt scheinen auf fol. 12<sup>v</sup> die für die vier Eckpositionen vorgesehenen Masken: im oberen Register zwei langbärtige, aus hohlen Augen starrende Fratzen, die nicht zuletzt im frontalen Darstellungsmodus ausgesprochen statisch anmuten – Dunkelheit zu Blindheit bzw. Stille zu Verstummen dieser mundlos wiedergegebenen Geschöpfe umdeutend –, im unteren Register demgegenüber zwei wutverzerrte, ins Dreiviertelprofil gekehrte Köpfe mit förmlich emporlodern den Locken.<sup>37</sup> Das intermediale Zusammenspiel von (Noten-)Text und zugehöriger Eckzier funktioniert freilich nur auf fol. 12<sup>v</sup>; das gegenüberliegende fol. 13<sup>r</sup> bietet zu den gleichen Textabschnitten mit zwei Stierköpfen in der oberen, zwei Bocksköpfen in

34 Übrigens wird im Falle der Judith- wie zuvor bereits bei der Susanna-Erzählung (fol. 12<sup>v</sup>–13<sup>r</sup>) in den Rollwerkkartuschen der unteren Zierbordüre in einer zweiteiligen, die Moral der Geschichte zusammenfassenden Inschrift von dem ansonsten ausschließlich gebrauchten Latein hin zur Volkssprache gewechselt, was das besondere Identifikationspotential dieser beiden Frauengestalten klar erkennen lässt.

35 Vgl. Leuchtman, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 454: „figürliche Darstellungen aus eßbarem oder nichteßbarem Material“ (teils aus bemaltem Wachs, teils aus Teig oder Zuckerwerk gefertigt).

36 Dass andere Formen ephemerer Bildlichkeit während der vierzehn Tage währenden Hochzeitsfeierlichkeiten post festum zu einem Bildprogramm verdichtet und so Eingang in das Wiener Chorbuch gefunden haben könnten, ist damit nicht ausgeschlossen, vorerst aber kaum zu beweisen.

37 Es gehört zu der für den heutigen Betrachter so verstörenden Überkodierung unserer Handschrift, dass selbst diesen Maskeronen noch erbauliche Texte eingeschrieben sind, von denen jene auf fol. 12<sup>v</sup> mit Zitaten aus Prov 28 eine ganz eigene Dichotomie zwischen frommem (oben) und sündhaftem Weg (unten) vermitteln.

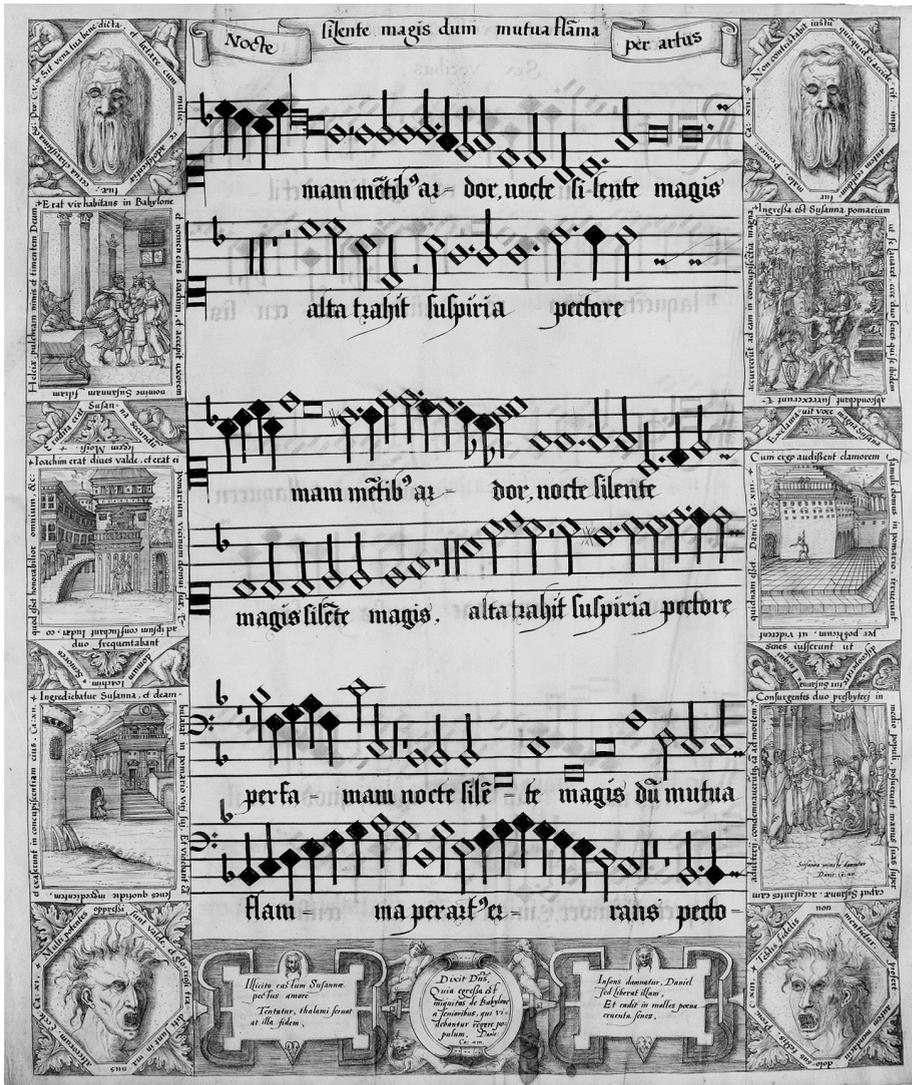


Abbildung 4: Susanna-Erzählung, Illustrationen zur Tertia pars; A-Wn 2129, fol. 12<sup>v</sup>. Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

der unteren Bordüre ein ganz anderes, geradezu tierisch-animalisches Begleitarsenal auf, das viel eher an die – auf den Vollzug der Hochzeitsnacht gemünzten – „[amplexus] expectare iugales“-Rufe des Schlussabschnitts denken lässt (T. 161–172; vgl. A-Wn 2129, fol. 13<sup>v</sup>–14<sup>f</sup>). Dieser tendenziell asynchrone, selten deckungsgleiche Verlauf von Musik und Bild spricht nicht eo ipso gegen die Suche nach Übereinstimmungen zwischen beiden Ebenen, lässt aber doch vorerst ein gewisses Fragezeichen angeraten sein.

Mindestens ebenso wichtig wie diese anhand des Bordürenschrucks erhobenen Befunde ist in Hinblick auf die intermediale Verschränkung wiederum die Behandlung des Epitha-

lamiums: Zunächst werden die Verse 11–15 in eigens dafür eingerichteten, von manieristischen Grotesken umgebenen Zusatzfeldern kaleidoskopartig aufgefächert (fol. 11<sup>v</sup>; siehe Abbildung 5), und zwar ohne die zuvor beschriebene Bindung an Einzelbild oder Textinschrift. Hier und auf den Folgeseiten fungieren sie zudem als Überschriftenbänderolen für jeweils eine Seite, womit das Epithalamium gleichsam seine Apotheose erfährt.

Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich eine Folge von vier Rollwerk-Kartuschen, wiederum zu Beginn der *Tertia pars* (fol. 11<sup>v</sup>), mit nicht weniger als fünf in minutiös abgestufter Schrifthierarchie präsentierten Textebenen (siehe Abbildung 5). Auch diese Komponente des Bordürenprogramms dürfte mit musikalischen Nebenbedeutungen rechnen. So verläuft jeweils über die Kartuschenmitte ein Teil der sog. kleinen Doxologie: „*Sicut erat in principio*“ (o. l.), „*et nunc et semper*“ (o. r.), „*et in saeculo hoc*“ (u. l.) bzw. „*usque in saecula saeculorum*“ (u. r.). Als abschließender Lobpreis Gottes ist die Doxologie u. a. fixer Bestandteil der mehrstimmigen Magnificat-Vertonungen (auch von Lassos mindestens 102 Beiträgen zu dieser Gattung<sup>38</sup>), in denen zumeist kontrapunktische Verdichtung und klangliche Massierung zu einer Finalwirkung beitragen. Dass Lassos Hochzeitsmotette *Gratia sola Dei* als Vertonung einer weltlichen Dichtung natürlich nicht mit einer Doxologie strictu sensu beschlossen werden kann, liegt in der Natur der Sache – und doch scheint die *Tertia pars* in ihrer im Gesamtaufbau „doxologischen“ Funktion durch die zitierten Textbeigaben zutreffend charakterisiert zu sein, bietet sie doch mit sechsstimmigen Imitationsverläufen zu Beginn (T. 120ff.), einer quasi mehrchörigen Textur (T. 149ff.) sowie markant rhythmisierter dreiklangsbestimmter Deklamation zum Schluss (T. 161ff.) genau einige jener Elemente auf, welche in der zeitgenössischen Vokalpolyphonie die Doxologie als solche charakterisieren.

In Hinblick auf den mit der Doxologie berührten Aspekt von Finalität sowie das Anfang und Ende, Weltenschöpfung, Gegenwart und Ewigkeit im Gotteslob zusammenschließende Zeitkontinuum dürfte auch die jeweils in der obersten Zeile der vier Kartuschen aufgebotene Begriffsfolge zu sehen sein, die wie im Zeitraffer von der größten, für den Menschen vorstellbaren Zeiteinheit, dem „*cursus mundi*“ (o. l.), über das „*tempus praesens*“ (o. r.), „*hoc dies*“ (u. l.) bis hin zur gegenwärtigen Stunde („*haec hora*“, u. r.) fortschreitet; so wird zumindest ideell ein Brückenschlag zwischen dem sprichwörtlich bei Adam und Eva anhebenden Bildprogramm und der Gegenwart des Brautpaares unternommen.

#### 4. Ausblick

Bereits Horst Leuchtmann hat A-Wn 2129 mit den Mielich-Codices in Verbindung gebracht,<sup>39</sup> diesen Eindruck freilich nur en passant mitgeteilt, ohne das Abhängigkeitsverhältnis – wenn man von einem solchen sprechen will – näher zu konkretisieren. In der konsequent realisierten Verbindung von Notentext und biblischem Bildprogramm liegt zweifelsohne eine wichtige, aber doch nur oberflächliche Übereinstimmung. Die beträchtlichen Unterschiede zwischen beiden Projekten – sowohl in ikonographischer als auch gestalterischer Hinsicht – sollten dabei nicht aus dem Blick geraten. Um mit ersterem zu be-

38 Vgl. Martin Knust, „München: Orlando di Lasso und das goldene Zeitalter der Münchner Hofmusik“, in: *Zentren der Kirchenmusik*, hrsg. von Matthias Schneider u. a. (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 2), Laaber 2011, S. 83–105, bes. S. 93–97.

39 Vgl. Leuchtmann, *Lasso, I. Sein Leben*, S. 129f., Anm. 152: „ganz im Stile von Mielichs Ausmalungen des Textgeschehens mit Parallelstellen aus der Heiligen Schrift angelegt“.



Abbildung 5: Esther-Erzählung; Illustrationen zur Tertia pars; A-Wn 2129, fol. 11<sup>v</sup>.  
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

ginnen: Mielichs alle nur erdenkbaren biblischen Bezüge ausleuchtenden Illustrationen sind wesentlich textgezeugt; sie finden ihren Ausgangspunkt in den zu bebildern den Bußpsalmen gemäß einer jahrhundertealten Tradition der Psalterillustration und der Satz für Satz, bisweilen Wort für Wort verfahrenen Exegese gemäß mehrfachem Schriftsinn. Grundverschieden stellt sich demgegenüber die Situation für *Gratia sola Dei* dar: Gleich, ob es sich um die Typologien zur Einrichtung der Ehe, die Geschichte der biblischen Patriarchen, die Brautwerbung des Tobias oder auch die Exempla tugendhafter Weiblichkeit handelt – die Darstellungen als solche verhalten sich merkwürdig indifferent zu den Epithalamiumsver-

sen, lassen kaum Entsprechungen zu einzelnen Schlüsselbegriffen erkennen, wie man, mit Mielich als Vergleichsmaßstab, eigentlich erwarten könnte. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Primärer Bezugspunkt des Bildprogramms ist nicht die Hochzeitsmotette, sondern vielmehr das Brautpaar, auf das seinerseits das Epithalamium in seiner Doppelgestalt als Dichtung und zugleich Musik referenziert. Innerhalb dieser Konstellation stellt das Chorbuch zunächst einmal nur ein formales Gerüst dar, dem ein anderweitig begründetes Bildprogramm aufgelegt wird. Will man dennoch von „Illustrationen“ sprechen, dann nur in einem übertragenen Sinne, eingedenk dieser besonderen Konstellation.

Was nun die intermediale Verschränkung von Musik, Text und Bild anbelangt, so werden im Wiener Chorbuch durchaus andere Wege beschritten. Die einfachen, in ihrem oblongen Zuschnitt geradezu konventionell anmutenden Lesefelder sind weit entfernt von der schier unglaublichen gestalterischen Fantasie, die Mielich hinsichtlich der *dispositio* an den Tag legt, darin alle nur erdenkbaren Layoutmöglichkeiten auslotend. Darauf konnte oder wollte man sich für *Gratia sola Dei* nicht einlassen. In einem anderen Punkt freilich übertrifft das Wiener Chorbuch noch den „NotenBildText“ (Gottgang) der *Bußpsalmen*, insofern die hier aufgebotene Medienkombination neben Dichtung, Musik und Zeichenkunst mit einer ganzen Phalanx der den Bildern eingeschriebenen biblischen Texte eine zusätzliche Dimension eröffnet: Werden die zugehörigen Bibelstellen im Falle der *Bußpsalmen* in zwei separate „Erläuterungs-“ bzw. „Kommentarbände“<sup>40</sup> regelrecht ausgelagert, so in A-Wn 2129 gleichsam in das Bordürenprogramm hineinverlegt. Auch ein bis jetzt nicht näher hinterfragtes Ausstattungsmerkmal, die Monochromie der Federzeichnungen, könnte damit ursächlich in Verbindung stehen. Was im direkten Vergleich mit der Farbenpracht der Mielich'schen Deckfarbenminiaturen wenn schon nicht qualitätsmindernd, so doch zumindest wie eine mediale Zurücknahme anmutet, stellt de facto die wohl einzige Möglichkeit dar, einen derart umfangreichen Textapparat zu bewältigen. Mit anderen Worten: In aufwändiger Miniaturmalerei à la Mielich wäre es kaum möglich gewesen, ohne Einbuße an suggestiver malerischer Wirkung auch gleich noch die zum Verständnis relevanten Bibelstellen zu zitieren.<sup>41</sup> Die Praktikabilität dieser gleichsam potenzierten intermedialen Struktur darf freilich bezweifelt werden: Vollständig lesen kann die Texte (insbesondere jene der quadratischen bis rechteckigen Bildfelder, bei denen ein Teil der Schrift kopfsteht, aber auch die Medaillons in Kreisform mit umlaufendem Schriftband) eigentlich nur, wer das Chorbuch dreht bzw. sich selbst um das auf einem großen Pult zu denkende Chorbuch dreht – bei einer Breite von ca. 1,20 m im geöffneten Zustand ein Ding der Unmöglichkeit!

\* \* \*

Es darf bezweifelt werden, dass sich Massimo Troiano beim Anblick dieser Federzeichnungen mitsamt ihrem didaktisch-theologischen Subtext zu der schwärmerischen Bemerkung hätte hinreißen lassen, die so anmutig gemalten Figuren erweckten den Anschein, als wollten sie selbst singen,<sup>42</sup> wie er dies in Hinblick auf Mielichs Malereien tut. Eine „Musikalisierung“ des Text-Bild-Gefüges, die auf ganz andere Art und Weise das wohl auch Troiano vorschwebende Ideal eines *ut pictura musica* einzulösen versucht, dürfte dennoch bei der

40 Vgl. *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, S. 43f., Kat.-Nr. 5.

41 Nur gelegentlich sind Mielichs Miniaturen Buch- bzw. Kapitelangaben als Verweise in Goldtinte eingeschrieben.

42 Vgl. Leuchtman, *Münchener Fürstenhochzeit*, S. 100: „e quelli leggiadri Minii tanto politi e delicati sono, che le istesse imagini, par che cantar vogliano.“

Konzeption des Wiener Chorbuchs eine wesentliche Rolle gespielt haben: Dies gilt für die strukturelle Analogie zwischen Bicinientechnik und Inschriftenbanderolen ebenso wie für die mimetische Qualität einzelner Maskeronen, vor allem aber für die in den drei Großabschnitten der Motette zu beobachtende Behandlung der Epithalamiumsverse: Neben ihrer in der Textunterlegung für jede Einzelstimme begründeten primären Seinsweise werden sie gleichsam Vers für Vers tranchiert, um in in teils frappierenden neuen intertextuellen Konfigurationen in Erscheinung zu treten. Hier gelangt nicht weniger als die virtuose Zurichtung eines *textus prius factus* zur Anwendung – vergleichbar der speziell durch Lasso in Messe und Magnificat so virtuos gehandhabten Parodietechnik.

In diesem Lichte betrachtet, könnten sich Lassos „significationes“ gegenüber dem Schreiber und Zeichner Richard von Genua auf wesentliche Einzelheiten des Bildprogramms wie auch des intermedialen Zusammenspiels der im Layout involvierten Komponenten erstreckt haben. Die Aufbereitung von *Gratia sola Dei* trüge demnach seine genuin kompositorische Handschrift. Im Lichte dieser durch vertiefende Untersuchungen zu A-Wn 2129 erst noch zu differenzierenden Arbeitshypothese gewinnt auch ein Detail an Bedeutung, auf das bisher noch gar nicht eingegangen wurde. Der „Autor“, als der Lasso prominent auf fol. IV zitiert wird, findet in der darunter platzierten Hauptminiatur in der Darstellung Gottvaters beim Schöpfungswerk (s. o., Abbildung 1) sein nicht allein begriffliches Pendant.<sup>43</sup> Diese Entsprechung dürfte kaum zufällig gewählt sein: Fern von Blasphemie verweist sie vielmehr auf Profilierungsstrategien, zu denen Lasso, der „celeberrimus per Europam musicus“, wie ihn die epitaphartige Memorialdarstellung am Ende des ersten Bandes der *Bußpsalmen* titulierte,<sup>44</sup> selbst wesentlich beigetragen hat. Erst recht dürfte er darin durch spektakuläre Repräsentationsereignisse wie die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 mit ihren so intrikaten Anforderungen an das Zusammenspiel der Künste ermuntert worden sein.

43 Die vierzeilige Überschrift hierzu lautet: „Principio coelum unum, terrasque iacentes / Et pelagi immensum condidit autor opus / Hinc Lunae solisque quibus emicet orbis / Atque hominem fecit numinis esse typum“ (fol. IV).

44 D-Mbs Mus. A I, pag. 222. Farbabbildung: *Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Umschlagvorderseite.

Christian Utz (Graz)

## Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte

Die Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann

Im 20. und 21. Jahrhundert wird vor dem Hintergrund der ästhetischen Moderne eine umfassende „Emanzipation“ von Klang und Zeit in der Musik projiziert. Deutlich ist dabei, etwa im wohl umfassendsten Emanzipationsentwurf bei John Cage, der seit den späten 1930er Jahren formuliert wurde, dass eine „Befreiung“ des Klangs von etablierten Klangbeziehungen bzw. von jeglicher metaphorischer Kausalität eng verbunden ist mit einer „Befreiung“ der Zeit von „chronometrisch“ organisierten oder dramaturgisch ausgestalteten Zeitkonzepten. Ein Hinzielen auf den Moment, den gebannten Augenblick oder allgemeiner eine spezifische Ästhetik der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit ist vor diesem Hintergrund in der neuen Musik seit 1950 zur zentralen Figur zahlreicher kompositionsästhetischer Entwürfe geworden und findet sich in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung bei fast allen führenden Komponierenden der Avantgarde, neben Cage u. a. bei Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Brian Ferneyhough, György Kurtág und Salvatore Sciarrino. Diese Tendenz konvergiert mit einflussreichen philosophischen Strömungen, die in der Folge des französischen Poststrukturalismus und teils direkt an eine Präsenzästhetik in den Künsten der Nachkriegszeit anknüpfend schon seit längerer Zeit „Präsenz“ zu einem ihrer Hauptthemen gemacht haben.<sup>1</sup>

Bernd Alois Zimmermann hat mit seinen philosophisch-literarisch äußerst „pluralistisch“ informierten Überlegungen und Werkkonzepten zur „Überwindung der Zeit“ eine bekannte und in der Forschung bereits viel diskutierte Spielart dieser prominenten musikgeschichtlichen Tendenz hervorgebracht. Im folgenden Beitrag soll das im Spätwerk Zimmermanns in diesem Zusammenhang entwickelte Konzept der „Zeitdehnung“ in einen breiteren Kontext gestellt werden mit anderen kompositorischen Ausprägungen von „Präsenzästhetik“ in der Musik nach 1945. Dabei soll das in den diskutierten kompositorischen Konzepten angelegte Modell eines „Präsenzhörens“ einer – leicht skeptizistisch getönten, aber doch im Grunde sympathisierenden – Prüfung unterzogen werden, die vor allem von den Aporien ausgeht, die dieses Modell für die musikalische Analyse mit sich bringt – und mit dieser Frage einer „Analysierbarkeit“ von Zeiterfahrung auch deutlich über die seit den späten 1980er Jahren entstandenen Studien zu dieser Thematik hinausgehen will.<sup>2</sup> Im Ge-

1 Vgl. dazu u. a. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002; Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Berlin 2012.

2 Eine vollständige Auseinandersetzung mit Theorien musikalischer Zeiterfahrung in der jüngeren Musikgeschichte ist in diesem Rahmen allerdings nicht möglich; grundsätzliche Studien bieten u. a. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New

gensatz zu diesen meist breit ausholenden Untersuchungen wird hier ein pragmatischer methodischer Ansatz verfolgt, der sich nicht in den Labyrinthen musikphilosophischer Spekulation über Zeiterfahrung allzu sehr verliert, wozu gerade Zimmermanns Werk stets Anlass gegeben hat. Analytische Grundlage ist dabei ein vom Autor in mehreren Beiträgen entwickeltes morphosyntaktisches Analysekonzept, das von psychologischen und ideengeschichtlichen Schichten der Musikwahrnehmung ausgeht und dabei auf Zusammenhänge zwischen temporalisierten Klangstrukturen und metaphorischer Bedeutung zielt (vgl. 3).<sup>3</sup> Klangbezogene Analysemodelle zu Zimmermanns Musik wurden bislang vor allem durch Gerhard E. Winkler und Oliver Korte vorgelegt.<sup>4</sup> Anknüpfen kann ich hier insbesondere an Korte, der die Klanggestaltung in Zimmermanns Cellokonzert *pas de trois* (1966) u. a. mit Hilfe von Helmut Lachenmanns Klangtypologie untersucht und zum Schluss seines Aufsatzes fordert, die „Technik der Zeitdehnung in Beziehung zu Zimmermanns Methoden der Klangkomposition zu setzen“<sup>5</sup>, aber auch an die Analysen auf der Basis von Sonagramm-Darstellungen bei Winkler sowie bei Paland.<sup>6</sup>

---

York 1988; Barbara R. Barry, *Musical Time. The Sense of Order*, Stuyvesant 1990; Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992; Gianmario Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik: Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette, Weilerswist 2000, S. 313–332; Iakovos Steinhauer, „Die Struktur des Stillstands in der Neuen Musik“, in: *Stillstellen. Medien / Aufzeichnung / Zeit* (= Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung 2), hrsg. von Andreas Gelhard, Ulf Schmidt und Tanja Schultz, Schliengen 2004, S. 152–168; Darla Crispin/Kathleen Snyers (Hrsg.), *Unfolding Time. Studies in Temporality in Twentieth-Century Music* (= Collected Writings of the Orpheus Institute 8), Leuven 2009; Mark Delaere / Klaas Coulembier / Maarten Quanten, „Tempo und Zeit als kompositorisches Problem in serieller und postserieller Musik. Eine theoretische Untersuchung mit analytischen Beispielen von Gottfried Michael Koenig (*Klavierstück II* aus den *Zwei Klavierstücken*, 1957) und Brian Ferneyhough (*Opus Contra Naturam*, 2000)“, in: *Musiktheorie* 27/4 (2012), S. 341–363.

- 3 Vgl. dazu u. a. Christian Utz / Dieter Kleinrath, „Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik“, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hoffheim 2011, S. 73–102; Christian Utz, „Struktur und Wahrnehmung. *Gestalt, Kontur, Figur* und *Geste* in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 16/4 (2012), S. 53–80 und ders., „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, in: *Acta Musicologica* 86/1 (2014), S. 101–123. Der Ansatz wurde im Rahmen des vom Verfasser geleiteten Forschungsprojektes „Eine kontext-sensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation“ (2012–2014) entwickelt, das an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz lokalisiert und vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanziert wurde (vgl. <http://ctps0.kug.ac.at>). Derzeit entsteht auf der Basis dieser Forschungen die Monographie *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik*, die 2015 im Verlag Olms, Hildesheim erscheinen wird.
- 4 Gerhard E. Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges. Zu *Intercomunicazione* von Bernd Alois Zimmermann“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 65–82; Oliver Korte: „Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe“. Kompositorische Strategien in Bernd Alois Zimmermanns *pas de trois*“, in: ebd., S. 51–64.
- 5 Korte, „Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe“, S. 64.
- 6 Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges“, S. 68f. und Ralph Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du*

Historisch gesehen stellt sich dabei zunächst die Frage, wie es dazu kam, dass Präsenzhören und die Hinwendung zur Gegenwärtigkeit des Klangs in der Musik des 20. Jahrhunderts als „Befreiungsdiskurs“ eine derart zentrale Rolle annehmen konnte. Wie vor allem Arne Stollberg, Frank Hentschel und Bernd Sponheuer gezeigt haben, waren dabei zwei große musikästhetische und -soziologische Diskurse seit dem späten 18. Jahrhundert prägend, die entscheidend dazu beitrugen Klanggegenwart zu „domestizieren“: zum einen der hierarchisierte Gegensatz von Auge und Ohr, die Hierarchie der Sinne, in der das alles überblickende Auge dem stets empfänglichen und manipulierbaren Ohr übergeordnet war<sup>7</sup>, zum anderen allgemein eine im aufsteigenden Bürgertum auch soziologisch stark motivierte Polarisierung zwischen den geistigen und den sinnlichen Dimensionen von Musik<sup>8</sup> – Diskurse, die Klangpräsenz einer „Anschauung“ von Form und Struktur unterordneten.<sup>9</sup> Auch wenn über den Topos des Erhabenen die Dimension des *Augenblicks* bereits in der Weimarer Klassik anlässlich von Gotthold Ephraim Lessings „Laokoon-Paradigma“ Gegenstand intensiver Kontroversen war, die auf die Musik um und nach 1800 nicht ohne Einfluss blieb<sup>10</sup>, so hat im 19. Jahrhundert doch, nicht zuletzt über die einflussreichen Hörmodelle Eduard Hanslicks, Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers, eine Domestizierung des Moments durch ein verräumlichtes Formhören stattgefunden, die vielen Vertretern der neuen Musik dann ganz besonders als Gegenmodell gedient hat.<sup>11</sup> Auch wenn die Vertiefung dieser historischen Dimension nicht im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, so sollte doch stets mitbedacht werden, dass in den hier diskutierten Werken in vielerlei Hinsicht Erfahrungsqualitäten verhandelt werden, die als Zentrum einer gesellschaftlich vermittelten Musikwahrnehmung eng mit der Grundlegung der musikalischen Moderne insgesamt verwoben sind.

### 1. „Überwindung“ und „Organisation“ von Zeit bei Bernd Alois Zimmermann

„Zeitdehnung“ ist eine von Zimmermann relativ spät, nämlich 1966, entwickelte Spezifizierung seines seit den mittleren 1950er Jahren verfolgten Projekts einer „Überwindung der Zeit“, das auf einen „ästhetisch-metaphysischen Zustand von ‚Zeitlosigkeit‘ in ‚erlebter Gegenwart‘“ zielt.<sup>12</sup> Die durchaus epochentypische Paradoxie dieses Projekts kann aus der häufig zitierten, von Zimmermann erstmals bereits 1955 geprägten Formulierung abgelesen werden, eine „Überwindung der Zeit“ sei nur durch „höchste Organisation der Zeit“ zu

---

*colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf 2012, S. 161–179, hier S. 170–177.

7 Vgl. Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= BzAfMw 58), Stuttgart 2006.

8 Vgl. Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel 1987; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006.

9 Vgl. dazu auch Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006, S. 32–39.

10 Vgl. Federico Celestini, „Joseph Haydn und die Gestaltung des Augenblicks“, in: *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, hrsg. von Marie Agnes Dittrich, Martin Eybl und Reinhard Kapp, Wien 2012, S. 85–95.

11 Vgl. dazu ausführlich Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 115–121.

12 Carl Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“. Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie“ [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 294–299, hier S. 299.

gewinnen: „Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich *darstellt* und in den sie *hineingestellt* ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.“<sup>13</sup> Schon Carl Dahlhaus hob hervor, diese Paradoxie bewahre einen „Rest von Unbegreiflichem“ und betonte die „religiöse Färbung“ der Zeiterfahrung, auf die Zimmermann zielte.<sup>14</sup> Dass Zimmermann zudem davon sprach, diese „Überwindung der Zeit“ sei das „Glück des Komponierens“ und mache die „Gewalt der Musik“ in besonderer Weise deutlich<sup>15</sup>, lässt nicht nur einen emphatischen, im Kern romantischen Kunst- und Musikbegriff durchscheinen, sondern auch biographisch-existentielle sowie gesellschaftspolitische Aspekte, die für Zimmermann mit dem Zeitproblem eng verwoben waren. Zimmermanns Grundgedanke, dass „selbst das Chaos, will es der Künstler darstellen, [...] auf eine künstlerische Strukturformel gebracht werden“<sup>16</sup> müsse, kann als der Versuch verstanden werden, der Desintegration des historischen Prozesses durch integrale Strukturierung etwas Autonomes, Beharrendes entgegenzusetzen und es dadurch zugleich nur umso mehr zum Vorschein zu bringen. Der Topos der „Überwindung“ muss dabei auch im Kontext zu Ansätzen einer deutschen Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, zu der Zimmermann nicht zuletzt mit seinem *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) einen gewichtigen Beitrag leistete.<sup>17</sup> Erkennbar wird bereits hier, dass der Zeitbegriff von Zimmermann stets bewusst mehrdeutig verwendet wird: Zeit wird verstanden im Sinne einer fortdauernden Präsenz historischer Epochen einerseits und im Sinne erlebter Gegenwart beim Rezipieren von Musik andererseits. „Überwunden“ werden muss dabei für Zimmermann freilich streng genommen nicht Zeit als solche, sondern, auf historischer Ebene, die Illusion einer abgeschlossenen, von der Gegenwart isolierten Vergangenheit einerseits und, auf kompositorischer und perzeptueller Ebene, die irreführende Vorstellung einer Gleichsetzung von quantifizierbarer „objektiver“ und erlebter „subjektiver“ Zeit andererseits.

13 Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“ [Juli 1956], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14, hier S. 12. Ähnliche Formulierungen ziehen sich durch Zimmermanns Schriften (vgl. *Intervall und Zeit*, S. 16, 79, 81, 103, 113); erstmals erscheint der Topos im Aufsatz „Mozart und das Alibi“ [Dezember 1955], vgl. Anmerkung 19. Siehe dazu auch Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter* (= BzAfMw 36), Stuttgart 1995, S. 300.

14 Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“, S. 299.

15 „Für ihn, Zimmermann, bedeute die Idee von der Einheit der Zeit ‚einen wesentlichen Faktor‘ seiner Komposition. Ein Komponist müsse sich vor allen Dingen mit der Zeit auseinandersetzen; denn in einer Komposition würde die Zeit gewissermaßen ‚überwunden‘, sie würde zum Stillstand gebracht. In der Überwindung der Zeit liege für ihn das Glück des Komponierens, die Gewalt der Musik würde auf diese Weise deutlich.“ (Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten* [1971], München 1973, S. 180.)

16 Brief an den Graphologen Töpel, 8.8.1968, zit. nach Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 317.

17 Vgl. dazu u. a. ebd., S. 314–325, 397–408 und Jörn Peter Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“. Die Öffnung gegenüber der Geschichte in Werken Bernd Alois Zimmermanns“, in: *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 31), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1996, S. 220–241, sowie zusammenfassend in ders., „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 5–23, hier S. 18f. Vgl. auch Beate Kutschke, *Neue Linke – neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln 2007, S. 53–78.

Die Paradoxie einer Überwindung von Zeit durch deren Organisation sah Zimmermann keinesfalls nur als ein Spezialproblem der neuen Musik an, sie war ihm Inbegriff eines gelungenen musikalischen Kunstwerks schlechthin, wie die Ausdehnung dieses Passus auf Mozarts Musik im Aufsatz „Mozart und das Alibi“ (1955) deutlich macht, der im Kontext einer Re-Kontextualisierung der Avantgarde in den Zusammenhang der klassischen westlichen Tradition seit den mittleren 1950er Jahren zu verstehen ist, wie ihn auch Aufsätze Karlheinz Stockhausens, Hans Werner Henzes und anderer dokumentierten.<sup>18</sup> Mozarts Musik offenbart für Zimmermann eine „Schönheit befreit von Klammer und Konvention des Ästhetischen“<sup>19</sup> und diese Schönheit beruht nicht zuletzt auf einer spezifischen „Zeitlosigkeit“: „Hier ist das akustische Material des gegenständlichen Charakters so vollkommen entkleidet, das Dimensionale so weitestgehend überwunden, daß das Moment der zeitlichen Ausdehnung aufgehoben erscheint und den Anschein des Zeitlosen erhält. Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit hat hier die tiefste Antinomie der Musik in eine Ordnung gebannt, die kardanisch aufgehängt und zugleich gelöst in einem freien Raum, Musik ganz aus sich selbst und zugleich ganz Ausdruck in sich selbst ist, Schönheit und Tod in der Sekunde der Ewigkeit miteinander verschwivert, befindlich in der windstillen Mitte des Taifuns.“<sup>20</sup>

Dass von Zimmermann gerade Mozarts Musik mit der „Überwindung von Zeit“ assoziiert wird, ist keineswegs selbstverständlich. Denn einflussreiche neuere Darstellungen haben im Gegensatz dazu gerade Mozarts Musik zum Anlass genommen, einen fundamentalen Wechsel von einem zyklischen musikalischen Zeitempfinden hin zu einer zielgerichteten Temporalisierung musikalischer Form am Ende des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.<sup>21</sup> Im Sinn einer Verschränkung von historischer und musikalischer Zeiterfahrung sprach Karol Berger, an Stephen Jay Gould anknüpfend, von „Bach's Cycle“ und „Mozart's Arrow“: Während für Berger Bachs Musik „in der Zeit“ steht, wobei die Zeitdimensionen von „Vorher“ und „Nachher“ keine essentielle Rolle spielen, wird die lineare, vergehende Zeit für ihn zum zentralen Thema von Mozarts Musik, eine Entwicklung, die allerdings bereits in der mittleren Schaffensperiode Beethovens Risse erhält, so dass in der Folge die Zeitgestaltung Beethovens und der „Romantiker“ zwischen der Repräsentation linearer Zeit und ihrer Erodierung in „Zeitlosigkeit“ bzw. – analog zu den Schriften Jean-Jacques Rousseaus – zwischen sozial-humanitärem Engagement und einer Abwendung von der Welt hin- und hergerissen ist.<sup>22</sup> Einen vergleichbaren Akzent hatte bereits Kofi Agawu „schenkerianisch“ geprägte These des „beginning-middle-end paradigm“ in der Musik des klassischen Stils gesetzt<sup>23</sup>, wie sie vor

18 Vgl. Ulrich Dibelius, „Mozarts Geltung bei der Nachkriegsavantgarde“, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber 1992, S. 217–226.

19 Bernd Alois Zimmermann, „Mozart und das Alibi“ [1955], in: *Intervall und Zeit*, S. 15f., hier S. 16.  
20 ebd.

21 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley und Los Angeles 2007 sowie, zum Teil kritisch an Berger anknüpfend und dessen Ansatz differenzierend, Wolfgang Fuhrmann, „Die Dramatisierung der Zeit. Über die Zusammenhänge zwischen musikalischer und historischer Zeiterfahrung im späten 18. Jahrhundert. Mit einer Studie zum Kopfsatz von Mozarts Symphonie KV 338, in: *Musiktheorie* 28/3 (2013), S. 209–231.

22 Vgl. Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*, S. 17, S. 329–341.

23 V. Kofi Agawu, *Playing With Signs. A Semiotic Interpretation Of Classic Music*, Princeton, NJ 1991, S. 54–79.

allem in William E. Caplins Theorie formaler Funktionen weiterentwickelt wurde.<sup>24</sup> Nach dieser Theorie ist ein wesentlicher Faktor der internen Organisation der Musik des klassischen Stils zwischen ca. 1780 und 1820, dass eine Identifikation von Beginn, Mitte und Ende musikalischer Sinneinheiten auf allen Dimensionen der Form möglich ist und somit während des Hörvorgangs stets eine relativ präzise Lokalisierung des Geschehens innerhalb des Gesamtverlaufs vorgenommen werden kann. Ohne diese Diskussion hier vertiefen zu können, kann man festhalten, dass zumindest die zuletzt genannte Schlussfolgerung zweifellos angreifbar ist und durch empirische Forschungen zur Formwahrnehmung weitgehend widerlegt wird.<sup>25</sup>

Zimmermann jedenfalls sah in der „zeitlosen“ Musik Mozarts in besonderem Maß die „Verklammerung [...] des Disparaten zu einer stimmigen ‚musikalischen Wirklichkeit‘“<sup>26</sup> eingelöst. Deutlich wird in diesem Mozart-Essay, dass das Überwinden der Zeit für Zimmermann nicht nur eine Emanzipation von linearen Verlaufsformen, sondern vor allem auch das Überwinden des „Dimensionalen“ voraussetzte – ein Begriff, der hier wohl als Chiffre für die Parametrisierung der musikalischen Strukturen im Serialismus gelesen werden kann. Der Topos der „Überwindung der Zeit“ ist also bestimmt vom Zweifel an der konstruktivistischen Annäherung an musikalische Form und Zeit bei Zimmermanns Zeitgenossen und gleichzeitig vom Aufgreifen und der Affirmation einer solchen Zeitkonzeption. Die kompositorische Umsetzung der „Überwindung“ einer konventionell gestalteten Klang-Zeit bewegt sich somit im weiteren Spannungsfeld serieller und postserieller Zeitkonzepte, in denen in besonders nachhaltiger Weise etablierte Zeitdramaturgien außer Kraft gesetzt werden sollten.<sup>27</sup>

## 2. Zimmermanns konzeptionelle und kompositorische Methoden zur Erzeugung von Klanggegenwart im Kontext einer „Verräumlichung der Zeit“

Die Forderung John Cages, Klänge nur als „Klänge an sich“ wahrzunehmen, Luigi Nonos mahrender Imperativ „Ascolta!“ oder das Modell einer vom gewohnheitsbestimmten „Zuhören“ „befreiten Wahrnehmung“ bei Helmut Lachenmann bezeichnen wesentliche Schritte eines von konventionellen Vorher-Nachher-Kausalitäten losgelösten Hörideals in der neuen Musik.<sup>28</sup> Auch Giacinto Scelsi verfolgte besonders explizit den Impuls, sich im zeitlichen Medium der Musik der zeitlosen, mystischen, etwa durch Yogaübung erreichbaren Er-

24 William E. Caplin, „What are Formal Functions?“, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hrsg. von Pieter Bergé, Leuven 2009, S. 21–40.

25 Vgl. z. B. Barbara Tillmann/Emmanuel Bigand, „The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2 (2004), S. 211–222.

26 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 301. Auch der Anspruch auf „Wirklichkeit“ könnte, hier in affirmativer Weise, mit Agawus *topic theory* quergelesen werden, basiert diese doch auf der Annahme einer großen Vielzahl an sozialgeschichtlich geprägten „topics“, die im konkreten Werk in einem übergeordneten narrativen Zusammenhang („plot“) aufgehen. Vgl. dazu Agawus Analyse von Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515 in *Playing With Signs*, S. 80–99.

27 Vgl. dazu vor allem Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik“. Siehe unten (2.).

28 Vgl. dazu zusammenfassend u. a. Christian Utz, „Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough“, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und

fahrung des „richtigen Klangs“<sup>29</sup> anzunähern, und er entwickelte dabei vermutlich nahezu zeitgleich zu Zimmermanns Formulierung „Kugelgestalt der Zeit“ die Metapher von der dritten Dimension, der „Tiefe“ eines „kugelförmigen Klangs“.<sup>30</sup>

Die erste Formulierung der viel zitierten Figur „Kugelgestalt der Zeit“ ist wohl in Zimmermanns Aufsatz „Neue Aspekte der Oper“ (1960) zu finden.<sup>31</sup> Zimmermann spricht hier allerdings spezifischer von der „gewissermaßen kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeitgestalt der Oper“.<sup>32</sup> Die Aufsatzsammlung *Intervall und Zeit* verzeichnet den Topos „Kugel(gestalt) der Zeit“ neun Mal, wiederum besonders häufig in Aufsätzen zu Zimmermanns Oper *Die Soldaten* (1957–65). Im Einführungstext zu den *Dialogen* für zwei Klaviere und Orchester (1960) spricht Zimmermann dagegen von der „Kugel des Klangs“<sup>33</sup>, an anderen Stellen – ebenfalls vorwiegend im Zusammenhang mit den *Soldaten* und den *Dialogen*, vom „pluralistischen Klang“<sup>34</sup> bzw. einer „pluralistischen Zeitauffassung“.<sup>35</sup> Deutlich ist also, wie sich Zeit-, Klang- und Raumbegriff in der Kugel-Metapher verschränken. Zentral ist es daneben, vor allem auch im Lichte neuerer theaterwissenschaftlicher Untersuchungen, darauf hinzuweisen, dass der Kugel-Metapher Zimmermanns neben philosophischen auch theaterreformerische bzw. -utopische Raum-Konzepte zugrunde lagen. So wies bereits Klaus

---

Musikerziehung Darmstadt 53), hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2013, S. 40–66, hier S. 41–50.

29 „Son juste“. Vgl. dazu Giacinto Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, in: *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friederich Jaecker, Köln 2013, S. 596–615, hier S. 601. Scelsi bezieht sich hierbei direkt auf das „Yoga des Klangs“.

30 „[...] le son est sphérique, mais en l'écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions: hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu'elle existe, mais, dans un certain sens, elle nous échappe.“ (Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, S. 596.) Die im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi vorgenommene Datierung des angeblich auf der Transkription einer bislang nicht aufgefundenen Tonbandaufnahme basierenden Aufsatzes „Son et musique“ auf das Jahr 1953/54 bzw. der in der französischen Ausgabe von Scelsis Schriften genannte Entstehungszeitraum 1951/52–57 werden von Friedrich Jaecker in Zweifel gezogen, der den Text zu den Altersschriften Scelsis zählt (vgl. ebd., S. 614). Insofern kann eine verlässliche Datierung dieses Topos bei Scelsi derzeit nicht vorgenommen werden. Dennoch kann angenommen werden, dass entsprechende Konzepte Scelsis bereits in den 1950er Jahren entwickelt waren.

Vermutet werden kann daneben, dass Scelsis Klang-Begriff auch von der Vorstellung einer „vierten Dimension“ (siehe unten) ausging und damit an einen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts populären ästhetischen Diskurs der Avantgarden anknüpfte (vgl. Gregory N. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929–1959*, Dissertation, Athens 2001, S. 103–105). Die Vorstellung von der „Tiefe“ des Klangs führt Reish spezifischer auf den Einfluss Alexander Skrjabin, Ferruccio Busonis, Dane Rhudyars und Rudolf Steiners zurück, in deren Schriften sich zum Teil mit Scelsis Schriften wortgleiche Formulierungen finden (ebd., S. 97–114; ders., „Una Nota Solo: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note“, in: *Journal of Musicological Research* 25 (2006), S. 149–189). Siehe auch Federico Celestini, „Busoni und Scelsi, oder: Von den klingenden Hinterwelten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3 (2012), S. 218–228.

31 *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 43 (20./21. Februar 1960), S. 5 (redaktioneller Übertitel „Komponist entdeckt das ideale Libretto“, vgl. Heribert Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, Mainz und Berlin 2013, S. 79).

32 Zit. nach Klaus Ebbecke, „Sprachfindung“. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz 1986, S. 12. Hervorhebung durch den Verfasser.

33 Zimmermann, *Intervall und Zeit*, S. 101.

34 Ebd., S. 95, 99, 101, 106.

35 Ebd., S. 72, 80, 115.

Ebbeke darauf hin, dass Zimmermann von den Entwürfen eines das Publikum kugelförmig umgebenden Theaters von Jacques Polieri beeinflusst war, die der Komponist vermutlich durch Paul Pörtners Buch *Experiment Theater* (1960) kennengelernt hatte.<sup>36</sup> Zimmermann schreibt 1961 in einem Werkkommentar zu den *Soldaten*: „Die kompositorischen Prinzipien dieses Werkes, welches bereits in der Zeit von 1958 bis 1960 entstanden ist, lauten auf eine kurze Formel zusammengedrängt etwa folgendermassen: Übertragung der kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeit-Gestalt meiner Oper in die flächenhaft-frontale Zuordnung von Bühne und Zuschauerraum; das bedeutet weiter, dass die Bühne im Falle der ‚Soldaten‘ in der Höhe und Tiefe, überwölbend, peripher mit Gruppen von Schlagzeuginstrumenten umfungen wird. Der akustische Halbkreis der Bühne wird durch Lautsprechergruppen im Zuschauerraum zum Kreis geschlossen, in dessen Mittelpunkt nun Bühne und Orchester agieren. Das Instrumentarium wird durch die ständig sich ändernde Raumdisposition zum ständig seinen Ort wechselnden Partner des Sängers auf der Bühne.“<sup>37</sup> Regine Elzenheimer hat in einem jüngeren Beitrag ein breites Panorama vergleichbarer Ansätze eines „Totaltheaters“ skizziert, das Zimmermanns Konzeption in einen Kontext mit Raumkonzeptionen bei Walter Gropius, Erwin Piscator, Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold und Antonin Artaud stellt.<sup>38</sup>

Die bislang umfassendste philosophiegeschichtliche Herleitung von Zimmermanns Zeitkonzeption hat Laurent Feneyrou in einem umfangreichen Beitrag geleistet.<sup>39</sup> Als umstritten muss dabei das Verhältnis der Kugel-Metapher zu Zimmermanns „Pluralismus“-Konzept angesehen werden. Einerseits kann die Kugel-Vorstellung als Konsequenz aus dem „Pluralismus“-Konzept verstanden werden, das spätestens 1957 entwickelt war<sup>40</sup> bzw. können Zimmermanns pluralistische Verfahren als Konsequenz aus der Vorstellung einer kugelgestaltigen Zeit angesehen werden.<sup>41</sup> Andererseits wurde wiederholt auf einen grundlegenden Widerspruch zwischen den beiden Grundkonzepten hingewiesen, so etwa von Jörn Peter Hiekel: „[...] dieses antike Symbol der Vollkommenheit [die Kugel] vermag leicht auf suggestivem Wege jene Unstimmigkeiten auszublenden, die das Zusammenspiel der auf unterschiedliche Zeitschichten gelegten einzelnen Komponenten prägt. [...] die Metapher der

36 Vgl. Klaus Ebbeke, „Zur Entstehungsgeschichte der ‚Soldaten‘“ [1990], in: *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz 1998, S. 63–78, hier S. 65.

37 Westdeutscher Rundfunk, 24.8.1961, zit. nach Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 82; vgl. auch die vergleichbare Formulierung im Aufsatz „Zukunft der Oper“ [1965], Zimmermann, *Intervall und Zeit*, S. 45; hierbei kann auch von einem Einfluss Stockhausens ausgegangen werden, der 1958/59 im Aufsatz „Musik im Raum“ einen „kugelförmigen Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist“ gefordert hatte – und diesen dann ja 1970 im deutschen Pavillon zur Weltausstellung in Osaka realisieren konnte; Karlheinz Stockhausen, „Musik im Raum“, in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 152–175, hier S. 153.

38 Regine Elzenheimer, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes‘. Bernd Alois Zimmermanns Utopie eines ‚totalen Theaters‘“, Vortrag beim Zimmermann-Symposium der Biennale *cresc.*, Frankfurt, Hessischer Rundfunk, 22.11.2013.

39 Laurent Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf 2012, S. 191–251.

40 Vgl. Ebbeke, „*Sprachfindung*“, S. 132f.

41 Vgl. Zimmermanns Aufsatz „Vom Handwerk des Komponisten“ [1968]: „Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt.“ (*Intervall und Zeit*, S. 35)

Kugel [...] wird [in Zimmermanns *Requiem*] nicht zum Zeichen eines ‚himmlischen Jerusalems‘, sondern dafür, wie sehr – epocheübergreifend – prekäre Momente der Wirklichkeit miteinander in Beziehung stehen.“<sup>42</sup>

Solche Klang-Zeit-Modelle sind zwar in vieler Hinsicht auf die ästhetischen Debatten des 19. Jahrhunderts zurückzuführen, erreichen aber in der Folge der gesellschaftlichen Brüche im 20. Jahrhundert deutlich eine neue Radikalität und Qualität. Sie sind insbesondere auch im Kontext einer Einforderung ungeteilter Aufmerksamkeit bei der Kunstrezeption zu verstehen, selbst oder gerade dort, wo sie das Kunstsystem und seine Rezeptionsmechanismen, wie etwa bei Cage oder auch bei Pierre Schaeffer, grundsätzlich in Frage stellen, und entpuppen sich so als Werkzeuge einer „Aufmerksamkeitsschulung“, wie sie Jonathan Crary als prominente Reaktion auf eine vermeintlich zunehmende Zerstreuung der Wahrnehmungsaktivität im Alltag als prägende kulturhistorische Tendenz seit dem späten 19. Jahrhunderts herausgestellt hat.<sup>43</sup> Wie sehr in der Dauerhaftigkeit solcher Figuren auch über den vermeintlichen Bankrott der Kunstreligion nach 1945 hinaus noch theologische Motive wirksam waren, hat zuletzt Martin Kaltenecker an Pierre Schaeffers Hörmodell gezeigt: Das „objet sonore“ werde für Schaeffer zum „Gegenstand einer quasi *religiösen Aufmerksamkeit*. Es ist der Rest, das Supplement, das nur für eine mystische Haptik greifbar ist, und es wird als *unendlich* vorgestellt. Schaeffer geht so weit, das Aufnehmen des Klangs mit der Aufnahme der Eucharistie zu vergleichen.“<sup>44</sup>

Die theologischen (und damit dem Konzept der Kunstreligion im weitesten Sinn verpflichteten) Konnotationen von Zimmermanns Zeitkonzeption sind vielfach erörtert worden.<sup>45</sup> Sie zielen im Sinn Augustinus' auf die „Aufhebung relativer Zeiterfahrung in einem von Gottes Präsenz durchdrungenen Bewußtsein“.<sup>46</sup> Im daraus hervorgehenden Zeitdehnungsprinzip (siehe unten) kommt ganz besonders ein – teils religiös geprägter – ritueller Charakter in der Musik Zimmermanns zum Vorschein, der bisweilen an Olivier Messiaens noch weit deutlicher theologisch fundiertes Konzept der „Zeitlosigkeit“ gemahnt. Wenn Gérard Grisey Messiaens Zeit- und Rhythmuskonzepten eine „Missachtung der Wahrnehmung“<sup>47</sup> vorwarf, so spielte er damit nicht zuletzt auf die wahrnehmungspsychologische Problematik einer verräumlichten Aufhebung von Zeit an, wie sie Messiaen in besonders nachhaltiger Weise inszenierte.

Die räumliche Kugelmetaphorik Zimmermanns verweist also sowohl auf die theologische „Zeitlosigkeit“ im Sinne von „Ewigkeit“ als auch auf die Vorstellung einer Verräumlichung von Zeit wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervortrat, als die künstlerischen Avantgarden, teilweise beeinflusst von den revolutionären Entdeckungen der Physik, insbesondere in Einsteins Relativitätstheorien, eine „Vierte Dimension“, ein „Raum-Zeit-Kontinuum“

42 Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“, S. 235f.

43 Vgl. Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002, S. 21–69 und passim.

44 Martin Kaltenecker, „Pierre Schaeffers Theologie des Hörens“, in: *Musik & Ästhetik* 18/3 (2014), S. 5–21, hier S. 18.

45 Vgl. u. a. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 194–197, Dahlhaus, „Kugelgestalt der Zeit“, S. 299, Ebbecke, *Zeitschichtung*, S. 130 sowie Siegfried Mauser, „Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie“, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz 1986, S. 9–19, hier S. 10–12, 18.

46 Ebd., S. 18.

47 Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 3 (1982–83), S. 190–202, hier S. 191.

bzw. den „nicht-euklidischen Raum“ als Modelle künstlerischer Poiesis heranzogen.<sup>48</sup> Die „Verräumlichung der Zeit“ in der Musik erschien dabei nicht zuletzt als ein komplementäres Motiv zur „Verzeitlichung des Raums“ in der Malerei, wie sie etwa bei Paul Cézanne, Robert Delaunay oder Paul Klee angestrebt wurde. Während Klee bereits 1905 in einer Tagebuchnotiz Malerei wie Musik als „zeitlich“ bezeichnet und in seiner in den 1920er Jahren entwickelten Kunsttheorie dann u. a. in Bezug auf Delaunay einen zeitlich-dynamischen Raumbegriff entwirft<sup>49</sup>, beschreibt Cray anhand eines Briefs Cézannes aus dem Jahr 1906 eindringlich die durch solche „Verzeitlichung des Raums“ bedingte „Verschiebung“ des Gegenwarts-Begriffs: „Die Zeitlichkeit ist hier [...] eine skalar unbestimmte Zeit – die Gegenwart nicht als ein Augenblick, der aus der Zeit extrahiert ist, sondern als einer, der sich auf die Zeit hin öffnet – eine atemporale Gegenwart des Infinitivs, in der die ‚Intensität‘, die sich chromatisch vor dem Maler entfaltet, als unwiderruflich darstellungsextern erfahren wird, als eine Belebung, die uneinholbar ist.“<sup>50</sup>

Wenn hier also Spuren von zeitlicher Bewegung und Kontemplation in die Räumlichkeit eines Gemäldes hineingeholt wurden und so die „sedimentierte Zeit“<sup>51</sup> des Bildes hervorkehren, so implizierte das Prinzip der Verräumlichung von Zeit in der Musik umgekehrt häufig die Vorstellung, dass Zeit gleichsam als „Parameter“ raumartig organisiert und „Zeitschichten“ architektonisch gegeneinander und nacheinander kompositorisch „gesetzt“ werden könnten. Diese historisch auf die Mensuralpolyphonie des 14. Jahrhunderts rückführbare und somit in ihren wahrnehmungspsychologischen Konsequenzen häufig kaum hinterfragte Voraussetzung eines vor allem mit dem Serialismus herausgebildeten Zeitkonzepts lässt sich auch in Igor Strawinskis Idee einer „chrono-ametrischen“ Musik finden, die wiederum von Pierre Souvtchinskys Gegenüberstellung von psychologischer und ontologischer Zeit ausging.<sup>52</sup> Eine solche Ablösung unterschiedlicher Zeitschichten „von einer

48 Vgl. dazu u. a. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 22–43 und Helga de la Motte-Haber, „Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Stravinsky – Messiaen“, in: *Zeit in der Musik. Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996*, hrsg. von Diether de la Motte, Frankfurt a. M. 1997, S. 35–47.

49 1905 notiert Paul Klee: „Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen.“ (Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1957, Nr. 640). Vgl. dazu vor allem Christian Geelhaar, „Paul Klee“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin v. Maur, München 1985 [1994], S. 422–429 sowie Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München 2001; siehe auch Jörg Zimmermann, „Wechselbeziehungen zwischen den Künsten: Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 154/6 (1993), S. 4–10. Allgemein hat die Kunstgeschichte in jüngerer Zeit Aspekte von Temporalität, Bewegung und Raum verstärkt thematisiert, vgl. z. B. Thomas Kisser (Hrsg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011. Zur möglicherweise nicht nur akzidentiellen Klee-Rezeption Zimmermanns existiert meines Wissens noch keine fundierte Studie. Vgl. dazu Ebbecke, *Sprachfindung*, S. 110.

50 Cray, *Aufmerksamkeit*, S. 279. Cézanne schreibt im betreffenden Brief: „Hier, am Ufer des Flusses, sind die Motive sehr vielgestaltig, derselbe Gegenstand, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet einen Studiengegenstand von äußerstem Interesse und derart verschieden, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate damit beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln [...]“. (Paul Cézanne, Brief an seinen Sohn Paul, September 1906, in: *Briefe*, Zürich und Leipzig o. J., S. 337, zit. nach ebd., S. 278.)

51 Theodor W. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ [1965], in: *Musikalische Schriften III* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 628–642, hier S. 632.

52 Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik“, S. 317f.

linearen Ereigniskette“ und ihre quasi-räumliche Anordnung als „Konstellation“ beschreibt eine Zeitkonzeption, die Theodor W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* vor allem bei Debussy und Strawinski scharf kritisierte.<sup>53</sup> Die umstrittene Strawinski-Kritik Adornos insgesamt kristallisiert sich im Zeitbegriff<sup>54</sup>: Adorno diagnostizierte zwar eine „Dissoziation“ von Zeit, das „Absterben subjektiver Zeit“ als eine dem Schaffen sowohl Schönbergs als auch Strawinskis gemeinsame Tendenz<sup>55</sup>, zugleich etablierte er aber einen Gegensatz zwischen einem „in sich dissoziierten und verdinglichten Prozess, der [...] auf eine sich in Tönen entäußernde subjektive Innerlichkeit zurückbezogen bleibt“ bei Schönberg und einer „nur noch äußerlichen ‚Zurücknahme der Zeit in den Raum‘“ bei Strawinski.<sup>56</sup>

Die scharfe Kritik an solcher „Pseudomorphose an Malerei“, die Adorno auf Richard Wagner zurückführte und einseitig der Linie Debussy-Ravel-Strawinski zuordnete, hat seither häufig Anlass zu Widerspruch gegeben, insbesondere aufgrund ihrer Tendenz zur Verabsolutierung und Normierung eines dynamischen Formbegriffs.<sup>57</sup> Adorno selbst hat mit den nicht leicht fassbaren, jedoch gut ausbaubaren Begriffen der „intensiven“ und der „extensiven“ Zeit in seinen Beethoven-Fragmenten eine Differenzierung seiner Position vorgenommen.<sup>58</sup> Jenseits eines Parteienstreits und kulturessenzialistischen Vorurteilen gegenüber der „französischen Musik“ aber deckt Adornos grundsätzliches Festhalten an der *Irrevisibilität* von Zeit, wie sie durch Musik vermittelt wird, eine Paradoxie auf, die im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll: Wie ist eine Dehnung des Begriffs von Präsenz oder Gegenwart vom impuls- oder schockhaften Erfahren eines komprimierten *Moments* hin zu einem fortlaufend sich transformierenden *Raum* oder einem *Feld* der Vergegenwärtigung, wie Zimmermann es vor allem in den Zeitphilosophien Bergsons und Husserls angelegt fand, kompositorisch realisierbar? Wird der Zeit dergestalt verräumlichende Komponist nicht zwangsläufig, wie Adorno sagt, „zum Anwalt von Rationalisierung im Sinn erinnerungsloser

53 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1949] (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1975, S. 171, 175.

54 „Strawinsky ist nicht nur der Künstler, den Adorno vom Zeitbegriff her versteht, sondern fast sieht es so aus, als verstehe Adorno den Zeitbegriff von Strawinsky her.“ (Gustav Falke, „Neoklassizismus als andere Moderne: Strawinsky und Ravel“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2011, S. 139–145, hier S. 140)

55 „Bei beiden droht die Musik im Raum zu erstarren. Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterniniert, und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügbare Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente.“ (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 71)

56 Richard Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, in: *Adorno-Handbuch*, S. 59–74, hier S. 70, vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 173. Laut Klein werde nach Adornos Darstellung in Strawinskis Musik der physikalische Körper zum Klingen gebracht „ohne Rückbezug auf vermittelnde Selbstpräsenz“ (ebd.).

57 Richard Klein stellt dar, dass Adorno spätestens in seinen Berg-Interpretationen „die Begriffe der intensiven und der extensiven Zeit, von Entwicklung und grundloser Präsenz, *faktisch* so nahe aneinander[rückt], dass seine Rede von der ‚Pseudomorphose an den Raum‘ so hinfällig wird, wie sie es immer schon war. Aus eigener Kraft sägt der Autor den Ast ab, auf dem er sitzt, ohne offenbar so recht zu spüren, dass er fällt.“ (Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, S. 73)

58 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Text*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1), Frankfurt a. M. 2004, S. 135–146 und passim. Vgl. dazu auch zusammenfassend Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, S. 66–69 und ausführlicher Nikolaus Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010, S. 164–216.

Meß- und Zählbarkeit“<sup>59</sup>, wirft er sich nicht „zum arbor temporis auf und veranlaßt die Hörer, ihre Erlebniszeit zu vergessen und der verräumlichten sich auszuliefern“<sup>60</sup>?

Der seriellen Zeitkonzeption könnte dies insofern vorgeworfen werden, als sie durch die Serialisierung und damit im wesentlichen *Quantifizierung* von Tempo, Dauern und Zeitstrecken („Einsatzabständen“) eine gleichsam „atemporale Situation“ erzeugt, aus der, wie Ulrich Mosch ausführlich dargestellt hat, keine konventionellen Formen, Beziehung oder Zusammenhang mehr hervorgehen, die durch Substanzgemeinschaft oder formale Funktionen (Wiederholung/Wiederkehr, Kontrast etc.) gestützt werden.<sup>61</sup> Probleme, die das Publikum aus diesen Gründen mit dem Hören serieller Werke hatte, waren spätestens am Ende der 1950er Jahre unübersehbar. Sie bildeten den expliziten Ausgangspunkt von Stockhausens Idee der „Momentform“, die freilich die (a)temporale Aporie der seriellen Formen nicht aufgab, sondern gewissermaßen konzeptionell verabsolutierte und damit am Modell autoritativ gesetzter „Zeitquanten“ festhielt.<sup>62</sup>

Auch Zimmermanns Zeitkonzeptionen, die ja in enger Nähe und widersprüchlicher Gegenläufigkeit zu Stockhausens Gedanken zur Zeit entstanden, sind stark von dem Grundprinzip bestimmt, metrisch-rhythmische Verläufe im Sinne von „Zeitschichten“ nach- und vor allem übereinander „setzen“ oder „legen“ zu können.<sup>63</sup> Dabei erhalten die für Zimmermanns „pluralistisches“ Konzept wesentlichen musikalischen Zitate zunehmend die Funktion einer „Verdeutlichung“ des „Proportionsgefüges von verschiedenen Zeitschichten“.<sup>64</sup> Erfahrung von Zeit im Sinn einer während des Hörens erlebten Konstellation von Klangobjekten und -prozessen ist bei Zimmermann also insofern an die historische Zeitschicht zitierter Werkfragmente gebunden, als diese zum einen bestimmte Proportionen besonders klar hörbar „markieren“, zum anderen die Zitate selbst zu einer „erlebniszeitlichen Verschiebung“<sup>65</sup> führen, also von einem unmittelbar verfolgbaren linearen Verlauf gleichsam ablenken.

Nach den bereits seit den *Perspektiven* für zwei Klaviere (1955/56) verfolgten Techniken symmetrischer und schichtenartiger Zeitorganisation und der in der Folge in den *Soldaten* (1957–65) nach dem Modell von Stockhausens *Gruppen* (1956/57) entwickelten proportionalen Temposchichtungen, ist es vor allem das seit 1966 im Zentrum stehende Prinzip der

59 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 177.

60 Ebd.

61 Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Saarbrücken 2004, S. 80–88 und passim. Moschs Modell der „integrierenden Wahrnehmung“ serieller Werke geht jedoch davon aus, dass beim Hören auch stark Divergierendes und Heterogenes nach dem Modell der Collage aufeinander bezogen wird.

62 Karlheinz Stockhausen, „Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“ [1960], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 189–210. Vgl. dazu genauer Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 119f.

63 Dahlhaus („Kugelgestalt der Zeit“, S. 296f.) hat diesen Aspekt besonders herausgehoben.

64 Zimmermann, „Vom Handwerk des Komponisten“ [1968], S. 35.

65 Ebd.

„Zeitdehnung“<sup>66</sup>, mit dem sich Zimmermann von Stockhausens Konzept emanzipierte.<sup>67</sup> Es findet in allen Werken ab der elektronischen Musik *Tratto* (1966/67) Anwendung (wenn auch nur sehr eingeschränkt im letzten Werk, der *Ekklesiastischen Aktion*, 1970<sup>68</sup>) und Zimmermann erachtete dieses Verfahren als einen besonders bedeutsamen musikhistorischen Beitrag seines Komponierens – eine Selbsteinschätzung, die keineswegs von allen Exegeten geteilt wird.<sup>69</sup>

Orientiert an den Philosophemen der „innerlichen/eigentlichen Zeit“<sup>70</sup> (Henri Bergson) und des „inneren Erlebnisbewußtseins“<sup>71</sup> (Edmund Husserl) sowie an dem von Stockhausen 1955 in die Diskussion eingeführten Begriff der „Erlebniszeit“<sup>72</sup>, leitet Zimmermann das Konzept der Zeitdehnung direkt aus den Aporien der Zeitorganisation in der seriellen Musik ab.<sup>73</sup> Zimmermann versucht damit insbesondere seinen spezifischen von Augustinus ausgehenden und durch Bergsons und Husserls Zeitkonzepte differenzierten Begriff von

66 Zimmermann selbst verwendete in seinen Schriften die Begriffe „Zeitstreckung“ (*Intervall und Zeit*, „Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ‚Tratto‘“ [1967], S. 58) bzw. „Dehnung des Zeitablaufs wie auch des Zeitbegriffs“ (ebd., 115, Werkkommentar zu *Intercomunicazione* [1967]) und spricht nur einmal, nämlich im Einführungstext zu *Photoptosis* [1968] explizit von „Zeitdehnung“ (ebd.). Heribert Henrich weist im *Zimmermann Werkverzeichnis* anlässlich der Skizzen zu *Tratto* darauf hin, dass „der Begriff ‚Zeitdehnung‘ seinen ganz konkreten Ursprung in der Art und Weise hatte, in der Zimmermann aus dem Schlußteil (ab 11'40") durch die Vervielfachung der Zeitproportionen den Hauptteil (bis 11'40") gewann“ (Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739). Eine – gewiss grundsätzlich notwendige – Diskussion darüber, ob der Begriff angemessen ist, soll hier zunächst ausgeklammert werden. Grundlegende analytische Darstellungen des Konzepts anhand von Zimmermanns Spätwerk bieten u. a. Irmgard Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*, *Intercomunicazione*, *Photoptosis* und *Stille und Umkehr*“, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz 1986, S. 20–69, Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236–249, 300–325 sowie Christian Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie. Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen *Stille und Umkehr*“, in: *Musiktheorie* 8/2 (1993), S. 131–147.

67 Vgl. zu dieser Interpretation Oliver Korte, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*, Sinzig 2003, S. 151f. In anderen Studien wird dagegen die nachhaltige Prägung der Ideen Zimmermanns durch Stockhausen akzentuiert (vgl. Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236).

68 Vgl. Korte, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann*, S. 85f. Korte hebt hier hervor, dass die *Ekklesiastische Aktion* im Gegensatz zu den anderen Spätwerken Zimmermanns „eine klare Entwicklungsrichtung, sowohl in dramaturgischer als auch in struktureller Hinsicht“ bezeichne: „Es vollzieht sich ein unumkehrbarer Prozess der *Dekomposition*. Die Zeit selbst entfaltet eine zerstörerische Kraft.“

69 Vgl. dazu Hiekel, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung“, S. 10.

70 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 12. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 201–212.

71 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 13. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie du temps“, S. 216–225.

72 Vgl. Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit“ [1955], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 86–98.

73 „Die Frage der zeitlichen Organisation des musikalischen Kunstwerks hatte in der seriellen Phase der Neuen Musik eine, an der Vielschichtigkeit der zeitlichen Abläufe gemessene, geradezu einseitige Interpretation gefunden. Dieser nach meiner Überzeugung lediglich partiellen Entsprechung mit dem Zeitganzen habe ich seit mehreren Jahren meine pluralistische Zeitauffassung entgegengestellt. Eines der eigentümlichsten Phänomene, zu denen mich die Weiterführung dieser Kompositionstechnik gebracht hat, ist die Dehnung des Zeitablaufes, wie überhaupt des Zeitbegriffs. Diese Dehnung stellt ein neues Moment in der Musik unserer Zeit dar: die Gegenwart als Präsenz der Zeit erhält dadurch eine

Gegenwart zu konkretisieren: Gegenwart wird verstanden als „ständige Gegenwart“<sup>74</sup>, in die Zukunft und Vergangenheit fortgesetzt mit einfließen, sie ist für Zimmermann also nicht die magische Beschwörung eines isolierten „erfüllten Augenblicks“, sondern eine *Situation*, in der das Gefühl für ein (lineares) Vergehen von Zeit suspendiert wird. In der musikalischen Konkretion habe dies, laut Zimmermann, die Konsequenz, dass die Musik tendenziell „kürzer“ erscheine als ihr quantitatives Maß.<sup>75</sup> Hierbei wird eine Abgrenzung von Weberns Verfahren vorgenommen, in denen ein einziger konzentrierter Moment einen derartig hohen Informationsgehalt besitzt, dass er für die Wahrnehmung nur in gleichsam gedehnter Form gänzlich fassbar wird, somit also „länger“ erscheint als sein quantitatives Maß.<sup>76</sup>

Wie wird das Modell der „Zeitdehnung“ nun kompositorisch realisiert? Zimmermanns kompositorische Lösungen können im engeren Sinn auf fünf Prinzipien konzentriert werden, wobei, wie vor allem Jörn Peter Hiekel ausführlich dargestellt hat<sup>77</sup>, das Modell Zimmermanns Spätwerk auf nahezu allen Ebenen durchdringt:

1. Basis des Modells ist das ostinate Gegeneinandersetzen bzw. Übereinanderschichten von zwei oder mehr ständig wiederkehrenden, sich meist fortwährend subtil verändernden, in der Regel durch Pausen deutlich voneinander getrennten Klangereignissen in bestimmten, meist am Tritonus orientierten Proportionen (7:5, 11:8 etc.).
2. Darunter/dazu werden ostinate Liegetöne, -intervalle oder -klänge gesetzt, die meist ebenfalls unterschiedliche Zeitstrecken und -proportionen zueinander bilden bzw. an die Klangereignisse (1) gekoppelt sind.
3. In vielen Fällen sind diese ostinaten Schichten in „beide Richtungen zugleich“ komponiert, d. h. eine „Zeit-Grundgestalt“ und ein „Zeit-Krebs“ laufen simultan ab; damit soll die Gerichtetheit des Prozesses insgesamt unterlaufen werden; diese Technik ist in

besondere Artikulation.“ (Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik“, [1968], in: *Intervall und Zeit*, S. 73–82, hier S. 80).

74 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, S. 12. Zimmermann beschrieb Gegenwart auch als jene „hauchdünne Schicht“, die „Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet“ (Kommentar zu *Presence* in Programmheft der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts, 29.8.–10.9.1961, o. S. zit. nach Clemens Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945*, Hamburg 1978, S. 114).

75 Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik“, S. 80.

76 Zimmermanns Zeitdehnung will dem entgegenwirken: „[...] mir scheint in der Anwendung einer übermäßigen Dehnung die Gelegenheit zu bestehen, diese nun sehr periphär gewordenen Ereignisse wieder zu kontrahieren; d. h. für den Hörer wird durch die Exposition solcher extrem gedehnter Zeitschichten die Notwendigkeit gegeben, diese zu kontrahieren. Diese Notwendigkeit tritt fast automatisch auf als hörpsychologisches Phänomen. Der Hörer wird sich dessen gar nicht bewußt, und es ist sehr interessant festzustellen, wie nachher die effektiven Zeitabstände bzw. die Zeitquantitäten beschrieben werden. Ich möchte sagen, daß Stücke von Webern, die an effektiver Zeitdauer vielleicht fünf Minuten lang sind, viel globaler erlebt werden als umgekehrt Stücke, deren musikalischer Zeitablauf sehr gedehnt ist; sie erscheinen relativ kürzer“ (ebd.). Zimmermann variiert diese Passage in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967: „Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch seine Kürze im Musikalischen aufgerissen hat, wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch geschehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äußersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbitlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! Webern spaltet gewissermaßen den Atomkern, ich versuche das Gespaltene in einen großen übergreifenden, gewissermaßen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen.“ (Zit. nach Ebbecke, *Zeitschichtung*, S. 183)

77 Hiekel, *Bernad Alois Zimmermanns Requiem*, S. 236–249, 300–325.

- besonderem Maß dem Konzept einer „Verräumlichung“ von Zeit geschuldet und knüpft unmittelbar an spiegelsymmetrische Konstellationen in Weberns Spätwerk an.
4. Zugleich gibt es eine Tendenz zur kompositorischen „Inszenierung“ jener Momente, in denen die unterschiedlichen Verlaufsprozesse in einem Punkt zusammenfallen, womit die „schicksalshafte“, „unentrinnbare“ Dynamik des Geschehens verdeutlicht werden soll.<sup>78</sup>
  5. Rupturen, Risse im Verlauf der so stark „geschlossen“ konzipierten Strukturen werden metaphorisch semantisiert zu Zeichen einer kritischen, teils pessimistischen Stimme, durch die „Überwindung der Zeit“ als gescheiterte Utopie erfahrbar wird; dies gilt insbesondere für das *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69), das Orchesterwerk *Photop-tosis* (1968, vgl. 3.), die Orchesterskizzen *Stille und Umkehr* (1970) und zum Teil auch für *Intercomunicazione* (1967) für Violoncello und Klavier.

Die Arbeit mit ostinat wiederkehrenden Klangereignissen verbindet Zimmermanns Werke dieser Phase mit minimalistischen und repetitiven Tendenzen wie sie zeitgleich von den Minimalisten in den USA entwickelt wurden. Die dabei angestrebten kontemplativen Wirkungen und psychoakustischen Täuschungseffekte, die in anderer Weise auch bei György Ligeti oder Morton Feldman auftreten, lassen sich – bei aller Differenz der primären stilistisch-klanglichen Artikulationsformen – durchaus mit Zimmermanns Arbeiten in Zusammenhang bringen. Dies gilt insbesondere für die beiden Werke *Tratto* und *Stille und Umkehr*, die fast gänzlich auf „vektoriale“ Entwicklungsprozesse und klangliche Expansion verzichten und damit das Zeitdehnungsprinzip vielleicht am konsequentesten umsetzen bzw. es im „engsten“ Sinn als Kontemplation eines kontinuierlichen Klangzustandes auffassen, der in *Tratto* durch zwei alternierende Klangkomplexe, in *Stille und Umkehr* durch die Entfaltung eines einzigen Tons, Zimmermanns „Lebenston“ *d*, verwirklicht wird.<sup>79</sup> In *Tratto* (1966/67) bzw. *Tratto II* (1969)<sup>80</sup> wird durch die klangliche Homogenität (Sinustöne) von zwei in

78 Die Figur der „Unentrinnbarkeit“ ist zweifellos ein zentraler Topos in Zimmermanns Ästhetik, der insbesondere im Kontext der *Soldaten* entwickelt wurde: „nicht das Zeitstück, das Klassendrama, nicht der soziale Aspekt, nicht auch die Kritik an dem ‚Soldatenstand‘ (zeitlos vorgestern wie übermorgen) bildeten für mich den unmittelbaren Beziehungspunkt, sondern der Umstand, wie alle Personen der 1774–1775 von Lenz geschriebenen ‚Soldaten‘ unentrinnbar in eine Zwangssituation geraten, unschuldig mehr als schuldig, die zu Vergewaltigung, Mord und Selbstmord und letzten Endes in die Vernichtung des Bestehenden führt.“ (Zimmermann, „Zukunft der Oper“, in: *Intervall und Zeit*, S. 38–46, hier S. 41.) Vgl. dazu ausführlich Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 300–325 und passim.

79 In mehreren Werktiteln dieser Phase ist das eingangs thematisierte Paradoxon einer Überwindung von Zeit durch rigorose Organisation, einer „Ausdehnung der Gegenwart“ bereits angelegt: So versteht Zimmermann „Tratto“ im Doppelsinn von „Strecke“ und „Stelle“ (Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik“, S. 58). Das Wort „Umkehr“ in *Stille und Umkehr* wiederum ist wohl nicht ausschließlich im spirituellen oder gar autobiographischen Sinn (als „Abkehr“ von der Welt o. ä.) zu sehen, sondern auch „technisch“ als Hinweis auf die auch hier häufig in beide Zeitrichtungen zugleich verlaufenden Prozesse, durch die eine Gerichtetheit von Zeit ad absurdum geführt werden soll.

80 *Tratto (I)* (15'00“) wurde von Juli bis Februar 1967 im elektronischen Studio der Hochschule für Musik Köln realisiert; *Tratto II* (1969) ist eine Variante (neue Abmischung) desselben Materials von kürzerer Dauer (12'20“), eingerichtet für eine Klangprojektion bei der Weltausstellung in Osaka 1970. In *Tratto II* wird der Schlussklang direkt an den Hauptteil (bis 11'40“) geschnitten, der für die Konzeption von *Tratto (I)* zentrale Abschnitt von 11'40“–14'20“ entfällt ganz (vgl. Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 742). Das Projekt ist mit den Plänen Zimmermanns zu einer zweiten Oper *Medea* verbunden, in der elektronische Klänge eine wichtige Rolle spielen sollten. In „Gedanken

unterschiedlichen Zeitdimensionen alternierenden Grundklängen vor einem sich transformativ entfaltenden Hintergrund und die dynamisch weitgehend ausgeglichene Gestaltung das Verlieren an eine „Art von Zeitlosigkeit“<sup>81</sup> besonders eindringlich provoziert (dies gilt stärker für *Tratto II*, während *Tratto I* in einem deutlichen Crescendo terminiert). Zugrunde liegt dabei die nicht-temperierte Umkehrung der Zwölftonreihe 12 aus den *Soldaten* (Szene III/5), in der sechs Tritoni unsystematisch alternierend mit anderen Intervallen auftreten (Abb. 1a).<sup>82</sup> Wie in den *Soldaten* folgt Zimmermann dabei in den Grundzügen der Methode aus Stockhausens *Gruppen*, die Zeitproportionen aus den Intervallproportionen der Reihe abzuleiten. Alle Klanggemische in *Tratto* bestehen aus Sinustönen und sind aus zwei zwölftönigen Grundklängen A und B (Abb. 1b) abgeleitet, wobei B die Krebsumkehrung von A darstellt. Von diesen beiden Grundklängen stellte Zimmermann über „Schwebungen“ gemäß den Intervallproportionen der Reihe Varianten her, die das Klangmaterial von *Tratto* bilden.<sup>83</sup>



Abbildung 1a: *Tratto*, zugrunde liegende Zwölftonreihe mit Intervallproportionen.



Abbildung 1b: *Tratto*, Grundklänge A und B mit Intervallstruktur in Halbtönen (laut Skizzen und Werkkommentar); Abweichungen von der gleichstufig temperierten Zwölftonskala sind unter den Notenzeilen in Centwerten angegeben.

über elektronische Musik“ sowie im Einführungstext (*Intervall und Zeit*, S. 113f.) referiert Zimmermann ausführlich den Kompositionsprozess des Werkes. Analysen bieten Karl-Josef Müller, „Erleben und Messen. Zu Bernd Alois Zimmermanns Anschauung der Zeit in seinen letzten Werken“, in: *Musik und Bildung* 9/10 (1977), S. 550–554, hier S. 552, Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 20–31 und vor allem – auf Grundlage der Skizzen – Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 238–246 sowie – erstmals auf Basis der vierkanaligen Fassung – Ralph Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, S. 170–177. Eine Aufstellung aller relevanten Skizzen und Dokumente findet sich bei Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 727–742 sowie Farbtafel 16. Ich bedanke mich bei Norbert Wiener, Universität Würzburg, für die Übersendung einer digitalen Kopie der vierspurigen Fassung von *Tratto II*, die der kurzen Analyseskizze hier zugrunde liegt.

81 Müller, „Erleben und Messen“, S. 225.

82 Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739; vgl. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 20–24, Aloyse Michaely, „Toccatà – Ciacona – Notturmo. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1988, S. 127–204, hier S. 133f., Oliver Korte, „Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik“, in: *Musiktheorie* 15/1 (2000), S. 19–39, hier S. 33f.

83 Vgl. dazu die Briefe und Skizzen Zimmermanns in Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 728–734.

Wie in den *Gruppen* werden die Proportionen offenbar auf verschiedenen Dimensionen des Werks angewandt, abgeleitet aus der „Dehnung“ eines als Modell dienenden Abschnitts, der in der Endfassung an den Schluss des Werkes gestellt wurde (ab 11'40") und in *Tratto II* dann ganz wegfiel.<sup>84</sup> In der Eröffnungsphase von *Tratto II* sind die Proportionen der Reihe etwa in den Spuren 1 und 2<sup>85</sup> klar zu erkennen (Abb. 1c). Hier alternieren Klänge in sehr tiefer Lage (Spur 1, Material  $\alpha_1$ ) und unterer Mittellage (Spur 2, Material  $\alpha_2$ ) im Verhältnis 8:11, wobei aufgrund der tiefen Frequenzen die Einsatzwechsel kaum hörend lokalisierbar sind; markant ist dagegen das in Spur 4 bei 0:46 einsetzende Wechselspiel von zwei Klängen in hoher Lage (Material  $\beta$ ) im Verhältnis 15:16 (Abb. 1d). Hier kann äußerst anschaulich nachvollzogen werden, wie die Varianten der beiden Grundklänge zunächst stark ineinander verwoben sind, dann zur Mitte der Passage hin deutlich als sukzessive Ereignisse wahrnehmbar werden, um dann wieder stärker zu verschmelzen.

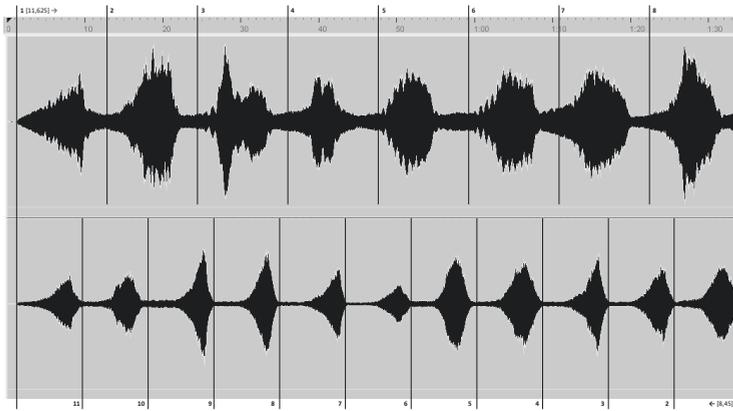


Abbildung 1c: *Tratto II*, Spuren 1+2, 0:00–1:34. Alternierende Klangereignisse im Verhältnis 8:11 (Spur 1: Klang-Stille; Spur 2: Klang-Stille rückläufig).

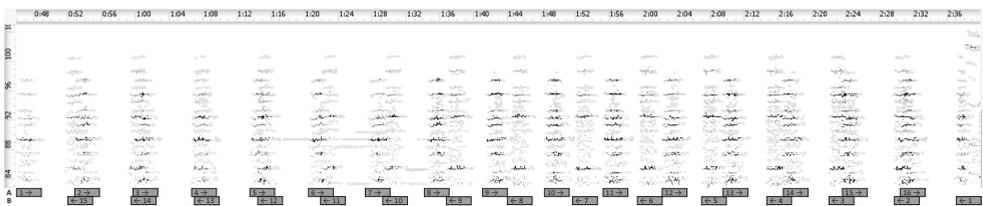


Abbildung 1d: *Tratto II*, Spur 4: 0:46–2:40: Alternierende Klangereignisse im Verhältnis 15:16 (Klang A: Klang-Stille, 16 mal; Klang B: Klang-Stille rückläufig, 15 mal); Spektraldarstellung und Diagramm.

84 Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, S. 739, 742. Vgl. Anmerkung 80.

85 Die räumliche Anordnung der vier Spuren sollte gemäß Zimmermanns Angaben mit dem Ausgangspunkt „vorne links“ erfolgen, so dass man vermutlich von der Aufteilung I = vorne links, II = vorne rechts, III = hinten links, IV = hinten rechts ausgehen kann (vgl. Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik“, S. 60 sowie Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, S. 171).

In *Tratto* wird also die Gleichzeitigkeit von „gerichteter Zeit“ (deutlich im „unerbittlichen“ Ablaufen einer einmal in Gang gesetzten Prozessualität von alternierenden Klanggebilden) und „Gegenwärtigkeit“ (deutlich in der sich stets wandelnden, also nicht schematisch voraushörbaren und dennoch homogen bleibenden Klangumgebung) inszeniert. Damit wird greifbarer, inwiefern „Zeitdehnung“ zur „Überwindung der Zeit“ beitragen soll – nämlich indem sie die Dualität von Prozess und Präsenz unterläuft bzw. aufhebt. Hörbar wird freilich in den Werken des späten Zimmermann auch, dass diese reduzierte, kontemplative Form der Zeitdehnung einem kritisch-pessimistischen Grundmoment verpflichtet bleibt, das sich in der Brüchigkeit innerhalb der vermeintlichen strukturellen Geschlossenheit offenbart. Ist schon in *Tratto* die klangliche Entwicklung immer wieder von Akzenten unterbrochen, die aus Umschaltknacksen gewonnen wurden und von Hiekel als Anspielung auf militärische Gewalt gedeutet wurden<sup>86</sup>, und wird die klangfarbliche Desintegration zwischen den „unvereinbaren“ Instrumenten Cello und Klavier (übernommen aus dem Prinzip der Isolierung der drei Instrumente des Klaviertrios in *Présence*, 1961) zur Grundkonzeption in *Intercomunicazione*<sup>87</sup>, so ist in *Stille und Umkehr* die klangfarbliche Entwicklung einem konsequenten „Prozeß der Entmaterialisierung“ unterworfen, die den Ton *d* immer mehr in geräuschhafte und untemperierte Bereiche überführt.<sup>88</sup> Die damit einhergehenden zunehmenden Unschärfen in Tonhöhenorganisation und „Zeitstrecken-Überlagerung“ bringen die akribisch geordneten Zeitschichten hier also in eine „prekäre Situation“, die schließlich in ein „erzwungen“ wirkendes Verstummen mündet. Dabei arbeitet Zimmermann gezielt mit einer metaphorischen Symbolik der Schichten: Das Zeitraster des „Blues-Rhythmus“ – der „unbedingt“ von einem Jazzler gespielt werden muss – durchzieht als Symbol der chronometrischen Zeit, der aber stets eine Unschärfe inhärent ist, das gesamte Werk; er gerät in seiner Monotonie zunehmend in Konflikt mit der sonstigen Prozessualität. Impulse des Ensembles dagegen stehen für den vergeblichen Versuch, durch Zeitfixierung das Gegenwärtige, den Moment zu erfassen, er scheitert früh und mündet in ein gestaltloses Übereinander anonymisierter „Zeitstrecken“: Das Scheitern der Utopie einer „Überwindung der Zeit“ ist hier auskomponiert.

### 3. Zum Problem einer musikanalytischen Auseinandersetzung mit Zeiterfahrung: Komponierte Gegenwart bei Zimmermann, Scelsi, Ligeti, Feldman und Lachenmann

Die folgenden kurzen Analyse-Skizzen sollen nun der Frage nachgehen, mit welchen unterschiedlichen kompositionstechnischen Methoden Komponisten der neuen Musik versuchten, „Klanggegenwart“ zu provozieren, und mit welchen Formen der kognitiven Organisation von Klang und Zeit die Wahrnehmung eines „performativen“ Hörers darauf reagieren könnte. Das Modell des performativen Hörens versucht dabei explizit, unterschiedliche Wege der auralen Erfahrung gelten zu lassen und sich von dem autorzentrischen Diskurs der neuen Musik zu distanzieren. Dabei gehe ich generell von einem Modell musikalischer

86 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 245.

87 Die Verbindung mit *Presence* stellt Zimmermann in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967 her (zitiert in Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986, S. 215). Vgl. auch Zimmermanns Werkkommentar: „Das Werk untersucht in besonderer Weise die Kommunikationsbedingungen zweier an sich ‚unvereinbarer‘ Partner, wie sie Cello und Klavier meiner Auffassung nach sind.“ (Zimmermann, Werkkommentar zu *Intercomunicazione*, in: *Intervall und Zeit*, S. 115.)

88 Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie“, S. 136.

scher Syntax aus, das auf Grundreflexen und Archetypen des Alltagshörens basiert, etwa der Verkettung bzw. dem In-Beziehung-Setzen von ähnlichen oder auch kontrastierenden Klangqualitäten sowie der grundlegenden Bedeutung von salienten Ereignissen (*cues*) und Verknüpfungen ähnlicher Lagen und Klangqualitäten im Tonraum (*streams*) für die musikalische Wahrnehmung.<sup>89</sup>

Ein besonderer Schwerpunkt soll in den Analyseskizzen auf Strategien der Verräumlichung liegen und zwar sowohl von kompositorischer als auch von perzeptueller Seite. Ein gewisses, elementares Maß an Verräumlichung, an „Morphologisierung“ des Zeitlich-Flüchtigen ist Grundlage jeglicher auditiver Wahrnehmung. Elementare Verräumlichungsstrategien treten etwa in Form von Gestalt- oder Konturbildungen auf, die sukzessive Ereignisse als Ganzes und ihre Wechselbeziehung zueinander zu fassen suchen und wurden von der frühen Gestalttheorie (in Wechselwirkung u. a. auch mit den von Zimmermann aufgegriffenen Philosophien Bergsons und Husserls) detailliert beschrieben. Einer solchen „Morphologisierung“ der Klang-Zeit, die vor allem während des Echtzeithörens stattfindet, liegen elementare kognitive Prozesse (Bottom-Up-Prozesse) zugrunde, die von der Musikpsychologie eingehend erforscht wurden.<sup>90</sup> Die so geformten Grundgestalten werden auf einer übergeordneten zeitlich-formalen Ebene, aber auch entscheidend durch die Hörbiographie, die lebenslange Erfahrung im Hören von Musik und Alltagsklängen, also durch ein sich fortgesetzt differenzierendes „Extra-Opus-Wissen“<sup>91</sup> gestützt (Top-Down-Prozesse), das vor allem dabei hilft, u. a. durch eine „Metaphorisierung“ des Klanggeschehens, die morphologischen Segmente zueinander in Beziehung zu setzen.

### 3.1. Bernd Alois Zimmermann, *Photoptosis für Orchester* (1968/69)

Zu Zimmermanns spätem Orchesterwerk *Photoptosis* (1968) liegen bereits mehrere detaillierte Analysen vor.<sup>92</sup> In unserem Zusammenhang interessant ist die besondere Bedeutung, die der Aspekt der Verräumlichung im Zusammenhang mit dem Zeitdehnungsprinzip hier hat. Ein klares Indiz für die gewachsene Bedeutung der räumlichen Metaphorik ist Zimmermanns Hinweis auf den Einfluss durch die von Yves Klein gestalteten Wandflächen im Foyer des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen (Eröffnung 15.12.1959), wo *Photoptosis* am 14.2.1969 uraufgeführt wurde. Zimmermann beschrieb detailliert die Affinität seiner

89 Vgl. dazu im Detail Christian Utz, „Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer* (= musik.theorien der gegenwart 5), hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2013, S. 61–101.

90 Vgl. dazu u. a. Diana Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego 21999, S. 299–348, sowie Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass. 1990.

91 Vgl. dazu u. a. Eugene Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego 21999, S. 441–472, hier S. 443–445.

92 Karl-Josef Müller, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis, Prelude für großes Orchester‘“, in: *Perspektiven Neuer Musik. Materialien und didaktische Informationen*, hrsg. von Dieter Zimmerschied, Mainz 1974, S. 309–329; Clemens Kühn, „Bernd Alois Zimmermann: Photoptosis. Ein Blick auf das Zitat in der Kunst der Gegenwart“, in: *Musik und Bildung* 6/2 (1974), S. 109–115; Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 37–64; Hans Bäßler, *Zeiterfahrung. Perspektiven einer lebensweltorientierten Musikpädagogik*, Mainz 1996, S. 107–182. Vgl. auch Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 312–314.

„monochromen Klangfarbenflächen“ in *Tratto* und *Intercomunicazione* zu Kleins Arbeiten.<sup>93</sup> Von einiger Bedeutung für die musikalische Gestaltung mag zudem sein, dass Kleins Schwammreliefs im Gelsenkirchener Foyer (1957/59)<sup>94</sup> keineswegs glatte, sondern topologisch zerfurchte, reliefartige monochrome Flächen entwerfen. Auch der Titel „Lichteinfall“ verweist auf Räumliches. Jörn Peter Hiekel versteht den Titel als „Metapher für die vom Hörer erwartete Rezeptionshaltung“<sup>95</sup>: Gemeint damit sind einerseits „die Notwendigkeit, die Zeitschichten aufeinander zu beziehen“ und die „Farbveränderungen nachzuvollziehen“, aber auch die dadurch fortgesetzt neu „beleuchteten“ Schattierungen und Konstellationen zu begreifen, insbesondere auch im zentralen Collage-Teil.<sup>96</sup>

Der erste Teil terminiert nach 360 Takten (= 360 Sekunden<sup>97</sup>, also nach sechs Minuten) „spektakulär“ in einem Collage-Teil, wobei das harmonisch gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten der „Schreckensfanfare“ aus Beethovens Neunter Sinfonie (4. Satz, T. 17–24) zugleich schlüssigen Ziel- und Höhepunkt wie extreme Desintegration darstellt.<sup>98</sup> Die dreistufige Gliederung der ersten 360 Takte im Verhältnis 8:3:4 (192:72:96 Takte) erfährt zuvor insofern eine „Dramatisierung“ als eine deutliche Verdichtung der überlagerten Zeitstrecken stattfindet (Abb. 2a), die dynamisch zudem eklatant durch ein fortgesetztes Crescendo hin zum *fortissimo* des dritten Abschnitts markiert ist.

Steht diese deutlich „vektoriale“ Tendenz nun im Widerspruch zum Prinzip der „Zeitdehnung“? In eine solche Richtung wies bereits die Kritik Clemens Kühns: „Fraglich ist jedoch, ob Zimmermanns Bestreben, Zeit im Sinne ‚ständiger Gegenwart‘ aufzuheben, kompositionstechnisch tatsächlich realisierbar ist; denn ‚Musik ist, als Zeitkunst, durch ihr pures Medium an die Form der Sukzession gebunden und damit irreversibel wie die Zeit‘ (Adorno). Der Versuch, diese Grundbedingung von Musik zu unterlaufen, wird weder dem Hörer noch dem Analytiker nachvollziehbar sein. Musik wird vom Hörer als zeitlich gerichteter Vorgang wahrgenommen; zumal bei ‚Photoptosis‘ – mit der gezielten Entwicklung vom *pp*-Beginn bis zur abschließenden Klangentfesselung – wird der Hörer das Übereinander musikalischer Schichten nicht als Gegenläufigkeit erkennen können.

93 Zimmermann, „Photoptosis“ [Werkkommentar, 1968], in: *Intervall und Zeit*, S. 115f., hier S. 115.

94 Vgl. dazu u. a. Michael Hesse / Michael Bockemühl, *Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, Ostfildern 1995. Abbildungen finden sich etwa auf [http://www.baukunst-nrw.de/bilder/full/255\\_183557.jpg](http://www.baukunst-nrw.de/bilder/full/255_183557.jpg) (8.8.2014).

95 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 313.

96 Ebd.

97 Die Partitur von *Photoptosis* ist durchgehend in einem Zeitraster von 1/4-Takten mit dem Tempo Viertel = MM 60 gesetzt.

98 Vgl. auch Christian Utz, „Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzept Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 121–141, hier S. 134. Der Überraschungseffekt wird auch durch die bestehende Analogie des Motivs mit den Tuttischlägen in den Takten 193 und 265 des ersten Abschnitts kaum gemildert (vgl. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, S. 46). Zur Symbolik des Zitats im Rahmen des *Requiem*s vgl. Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem*, S. 398, 401f. Bemerkenswert ist, dass am Beginn des „Dona nobis pacem“ im *Requiem* das erste Auftreten der Fanfare, d. h. des Beginns des Beethoven-Finales, zitiert ist, während in *Photoptosis* das harmonisch stärker gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten (Beethoven, T. 17–24) eingesetzt wird, was auf die unterschiedliche formale Funktion des Zitats in beiden Werken hinweist.

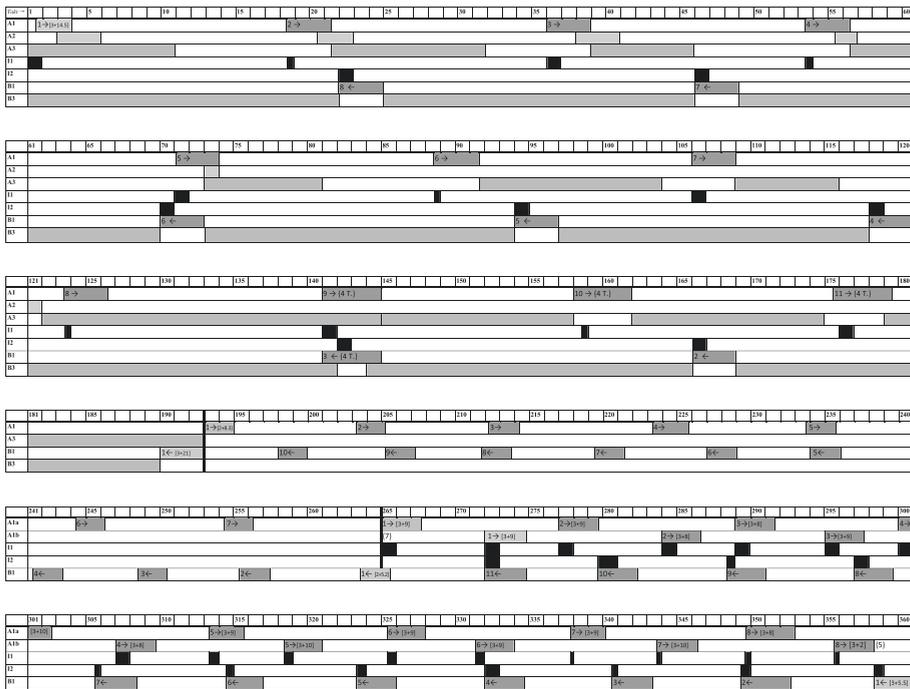


Abbildung 2a: *Photopsis*, T. 1–360: Anordnung der Klangschichten (erster Teil: 11:8, zweiter Teil: 10:7, dritter Teil: 11:8, 8er-Schicht kanonisch). A: figurierte Klangtexturen, I: Impulsklänge, B: liegende Klangflächen.

Der Eindruck aber von strenger zeitlicher Ordnung, von großräumiger Weite und scheinbarer Unendlichkeit ist unbestreitbar [...]“<sup>99</sup>

Die Furchen und Risse in der strukturell hochgradig „organisierten“ Zeit, von denen bereits die Rede war, treten gerade in der Schlusspassage dieses Eröffnungsabschnittes unmissverständlich hervor. Ihre Semantisierung als Topoi von (militärischer oder ziviler) Gewalt (fanfarenartige Blechbläserensätze; scharfe Schlagzeugakzente) oder allgemeiner als Eindruck von Konflikthaftigkeit ist unüberhörbar. Trotz dieser Neigung zum Theatralischen erreicht die über die gesamte Dauer der Passage gleichmäßig beibehaltene Gespanntheit eine Zuständlichkeit, die solche Bruchhaftigkeit als „Situation“ und nicht als narrativen oder dramatischen Verlauf sinnfällig macht. Auch hier also unternimmt Zimmermann die anhand von *Tratto* herausgearbeitete Aufhebung des Gegensatzes von Prozess und Präsenz. Die spektrale Darstellung<sup>100</sup> der Schlusspassage (Abb. 2b) zeigt beides: die Kontinuität des

99 Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns*, S. 115f. (Zitat im Zitat: Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, in: *Quasi una fantasia* (= Musikalische Schriften II) (GS 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 382–409, hier S. 386). Auch Christian Martin Schmidt erachtete Zimmermanns Versuch, Zeit zu „überwinden“ als „mehr als fragwürdig“ (Christian Martin Schmidt, Begleittext zur Schallplatte *Die neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen*, Opus Musicum 116–18, Köln 1977, vgl. auch ders., *Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln 1977, S. 103ff.).

100 Diese und die folgenden Spektralanalysen wurden mit der von meinem Mitarbeiter Dieter Kleinrath entwickelten Software CTPSO erstellt. Die Software CTPSO ist eine Weiterentwicklung von Klein-

Klangbildes, die entscheidend zur rituellen Wirkung der Musik beiträgt, aber auch die heftigen Akzente, die das Kontinuum immer wieder scharf unterbrechen. Die Metaphorisierung der Zeitebenen wird so – gerade auch im Bezug auf Kleins Schwammreliefs – erneut markant deutlich: Während die Akzente die „Gewalt“ einer Domestizierung von Zeit durch regelmäßige „Zeitquanten“ abbilden, widersetzt sich das Klangkontinuum dieser Messbarkeit im Bemühen „ständige Gegenwart“ zu erzeugen.

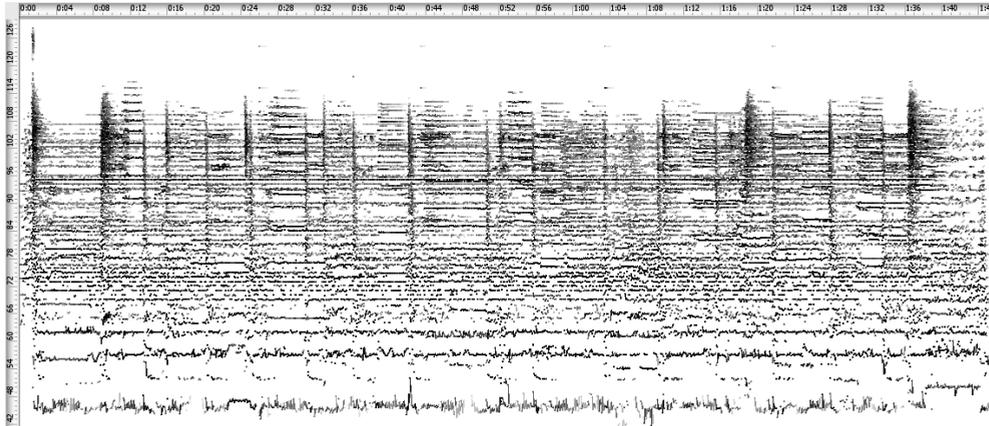


Abbildung 2b: *Photoptosis*, T. 265–367, Spektralanalyse (Deutsches Symphonieorchester Berlin, Bernhard Kontarsky [1995], col legno WWE 1CD 20002 1997)

### 3.2. Giacinto Scelsi, *I Presagi* (1958), 3. Satz

Der 3. Satz von Giacinto Scelsis *I Presagi* (1958) für neun Blechblasinstrumente und zwei Schlagzeuger ist palindromisch gebaut<sup>101</sup> und somit mit Zimmermanns großformalen „Doppel-Spiegel“-Dehnungen im weitesten Sinne verwandt, zumal auch hier explizit auf Klanggegenwart gezielt wird (vgl. 2.). Allerdings wird das kontemplative Grundmodell vor allem am Schluss des Satzes durch einen deutlich gerichteten Prozess überlagert: Er mündet in ein ungebremstes, ekstatisches Crescendo, das plötzlich abbricht – hierin mit der Dramaturgie von *Photoptosis* vergleichbar. Die Gesamtform des Satzes kann „dramatisch“ aufgefasst werden: Die Zentraltonbereiche wechseln von A zu einem gespannteren B (T. 22) und wieder zurück zur „Auflösung“ ins A (T. 71). In Hinblick auf Dynamik, Klangdichte und Aktionstempo könnte man daneben

raths Software MUSE, die im Rahmen früherer Publikationen zur Anwendung kam. Zu den technischen Details und Voraussetzungen der auf Sone-Werten basierenden Spektraldarstellungen vgl. Utz / Kleinrath, „Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann“, S. 84f. Ich danke Dieter Kleinrath für die Unterstützung bei der Herstellung der hier vorgestellten Spektraldarstellungen.

101 Vgl. Christian Utz, „Scelsi hören. Morphosyntaktische Zusammenhänge zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Giacinto Scelsis“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi* (Musik und Kultur 2), hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien 2014, S. 143–175, hier S. 161–163, S. 171 sowie Charles L. Taylor, *The Large Ensemble Works of Giacinto Scelsi and the Influence of Western and Non-Western Traditions: An Analysis of I Presagi*, DMA Dissertation, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music 2005, S. 145–160.

auch eine freie Abfolge von energetischen Wellen auffassen, die an Intensität zunehmen (mit einer kurzen Atempause im Symmetriezentrum) und im Schluss kulminieren.

Diesen dynamischen Vorgängen wirkt eine anti-hierarchische Tendenz entgegen und so könnte der Satz auch, im Sinne von Scelsis Modell des kugelförmigen Klangs, als ein einziger fortgesetzt aufgerauter Klang ohne klare Einschnitte verstanden werden. In besonderem Maß wird eine solche Wahrnehmung in Passagen wie den Takten 51–70 plausibel: Die hohe Aktionsdichte, eine Verdeckung der Tonhöhen durch Luft- und Nebengeräusche sowie die fortgesetzte Überlagerung unregelmäßiger rhythmischer Bildungen (Abb. 3b) tragen zu einem „flachen“, anti-hierarchischen Gesamteindruck bei (Abb. 3a). Einzelne Ereignisse sind hier schwer isolierbar – ein Resultat nicht zuletzt der kongenialen Verschriftlichung von Giacinto Scelsis Geräuschimprovisation durch Co-Komponisten Vieri Tosatti. Ein solcher Hörzugang würde also die Aufmerksamkeit implizit auf die „chimärische Anordnung“<sup>102</sup> der Klangtransformationen lenken: Die Musik ist bestimmt durch hybride Klangfarben, deren Zusammensetzung nicht ohne weiteres beim Hören identifiziert werden kann und entscheidend zu einer raum-zeitlichen „Desorientierung“ beiträgt, die in besonderem Maß Gegenwärtigkeit entstehen lassen kann.

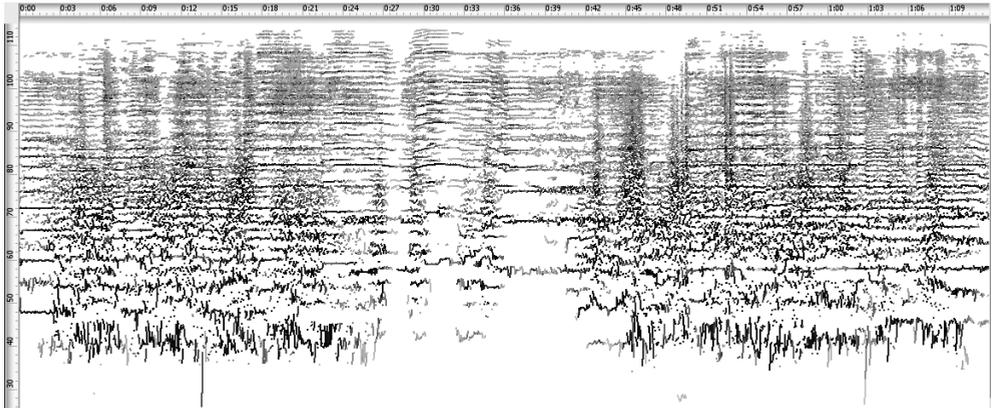


Abbildung 3a: Giacinto Scelsi, *I Presagi*, 3. Satz, T. 51–70, Spektralanalyse (Klangforum Wien, Hans Zender [1995], Kairos 0012032KAI, 1999)

102 „We use the word chimera metaphorically to refer to an image derived as a composition of other images. An example of an auditory chimera would be a heard sentence that was created by the accidental composition of the voices of two persons who just happened to be speaking at the same time. Natural hearing tries to avoid chimeric percepts, but music often tries to create them. It may want the listener to accept the simultaneous roll of the drum, clash of the cymbal, and brief pulse of noise from the woodwinds as a single coherent event with its own striking emergent properties. The sound is chimeric in the sense that it does not belong to any single environmental object.“ Vgl. Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass. 1990, S. 459–460.

The image displays two systems of a musical score for Giacinto Scelsi's *I Presagi*, 3. Satz, measures 50-55. The first system (measures 50-55) includes parts for Horn (F), Trumpet (C), Tenor Saxophone, Positone, Trombone, Percussion, and Grand Trombone. The second system (measures 55-59) includes parts for Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Drum. The score is highly complex, featuring many dynamics, articulations, and performance instructions.

**System 1 (Measures 50-55):**

- Hr. (F):** Horn in F, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Trp. (C):** Trumpet in C, measures 50-55. Dynamics: *mf*. Includes instruction: *SORD. METALL.*
- Ten. Sax:** Tenor Saxophone, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Pos.:** Positone, measures 50-55. Dynamics: *ff*. Includes instruction: *W-W-O*.
- Tb.:** Trombone, measures 50-55. Dynamics: *ff*. Includes instruction: *SORD.* and *VIA SORD.*
- Pk.:** Percussion, measures 50-55. Dynamics: *mf*.
- Windm. Gr. Tr.:** Grand Trombone, measures 50-55. Dynamics: *p* and *f*.

**System 2 (Measures 55-59):**

- Piano:** Piano, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*.
- Violin:** Violin, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*.
- Viola:** Viola, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*.
- Cello:** Cello, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*.
- Double Bass:** Double Bass, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*.
- Drum:** Drum, measures 55-59. Dynamics: *mf*, *f*, *piu f*. Includes instruction: *trummy*.

Abbildung 3b: Giacinto Scelsi, *I Presagi*, 3. Satz, T. 50–55, Partitur  
(© 1987 by Editions Salabert, Paris, E.A.S. 18309p)

### 3.3. György Ligeti, *Lontano für Orchester* (1967)

György Ligeti stand um das Jahr 1960 u. a. vermittelt durch Harald Kaufmann im engen Dialog mit Adorno<sup>103</sup> und versuchte dabei nicht zuletzt Adornos Kritik an der „Verräumlichung der Zeit“ kompositorisch produktiv werden zu lassen. Sein Schlüsseltext „Wandlungen der musikalischen Form“ zieht aus dem Zeitbegriff der seriellen Musik, orientiert an Stockhausens Schlüsselwerken *Gruppen* und *Zeitmaße*, eine zu Adornos Diagnose analoge Schlussfolgerung, indem er sich über die Orientierung am Klang eine Wiedergewinnung des Zeitlichen erhofft: „Der einzige Klang selbst, in seinem Aufbau und Ausschwingen, wurde als ein Keim der Form erkannt – eigentlich ist er selbst schon eine, wenn auch winzige, doch autarke musikalische Form. Er dient als möglicher Archetyp von Strukturabläufen und sogar umfassenden Konstruktionen. Kristallbildungen Webernscher Art sind mit diesem Formgefühl nicht mehr zu vereinbaren. Das bedeutet, daß trotz aller Raumillusion eine Neigung besteht, den Zeitablauf wieder in eine Richtung fließen zu lassen, was schließlich zum Abbau der Verräumlichung selbst führen muß. Eine kräftige Bestätigung erfährt diese Wiedergewinnung der Zeitdimension durch die Idiosynkrasie gegen Wiederholungen und Symmetrien aller Art und die daraus folgende Brüchigkeit des musikalischen Materials.“<sup>104</sup> Man kann vielleicht bezweifeln, ob das unzweifelhaft räumlich-architektonische Anordnen der Klangfelder in *Apparitions* (1957–59) und *Atmosphères* (1961) bereits Ligetis Anspruch erfolgreich einlöste. In *Lontano* (1967) aber wird deutlicher, dass Ligeti über eine den Klang-Raum metaphorisch fassende Anlage auch eine spezifischere Form von Temporalität gewinnt. Dazu führte Ligeti aus (vgl. Abb. 4): „Ungefähr im letzten Drittel [von *Lontano*] gibt es nach einer stehenden, sehr sanften Klangfläche, gebildet aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz, ein allmähliches Schreiten in dumpfen, tiefen Regionen [T. 122.4ff.]. Das schafft schon eine starke räumliche Assoziation. Nun, dieses dunkle Schreiten wird plötzlich aufgehellt, als ob die Musik von hinten durchleuchtet wäre... [T. 127.3+] Dieses Fortschreiten, das einmal angefangen hat, geht weiter: die Bratschen, Celli und Contrabässe führen die angefangene Sequenz fort. Alle anderen Instrumente, und später auch die Celli, fangen einen neuen Gestus an, plötzlich etwas Helles, oft nicht ganz konturiert; es kommt zu einer immer weitergehenden Aufhellung, die Musik scheint zu glänzen, zu strahlen. Das wird auch dynamisch durch ein Crescendo und in der Tonhöhe durch ein allmähliches Hin-aufsteigen in immer höhere und höhere Regionen unterstrichen, bis dann ganz in der Höhe ein einziger Ton, ein *dis*, sich herausbildet und stehenbleibt.[T. 138–145]“<sup>105</sup>

Gegenwärtigkeit wird hier also spezifischer als bei Zimmermann oder Scelsi durch eine klangliche „Epiphanie“ erzeugt, in der sich die prozessualen Kräfte der Klangverwandlung kristallisieren (Ligeti nennt als Assoziation zu *Lontano* die „riesigen bunten Glasfenster der Saint-Chapelle, wo man, wenn von draußen die Sonne hineinscheint, sich fühlt, als wäre man in der Mitte eines Diamanten eingeschlossen; in tausend Funken scheint dieser Kris-

103 Vgl. dazu u. a. Theodor W. Adorno/György Ligeti et al., „Internes Arbeitsgespräch. Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt *Zeit in der Neuen Musik* (1966)“, in: *Darmstadt-Dokumente I* (= Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 313–329.

104 György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“ [1960] in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 (= Publikationen der Paul Sacher Stiftung Basel 10, 1), hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 85–104, hier S. 103.

105 Ligeti im Gespräch mit Josef Häusler [1969], Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 125f.

tall-Kerker sich zu bewegen<sup>106</sup>). Die zuvor über mehr als 20 Takte ausgebreitete massive Steigung und Steigerung [T. 122.4–145] belegt deutlich die „Rückgewinnung“ linearer Zeitlichkeit, das über lange Zeit gehaltene hohe Energieniveau des erreichten Ziel- und Spitzentons [T. 138–145] aber erzeugt zugleich eine „gedehnte“ Gegenwart. Die Räumlichkeit wird durch die Basismetaphorik des durchschrittenen Tonraums („vertikal“) versinnbildlicht sowie durch die extrem „dynamische“ Entwicklung („horizontal“). Die zu Zimmermanns *Photopsis* analoge Licht-Metaphorik (nahezu zeitgleich formuliert) schließlich macht besonders deutlich, wie sehr der Topos der Gegenwärtigkeit mit der Vorstellung eines durch Intensität und Leuchtkraft das Zeitliche gleichsam „überstrahlenden“ Klangzustands verbunden ist.

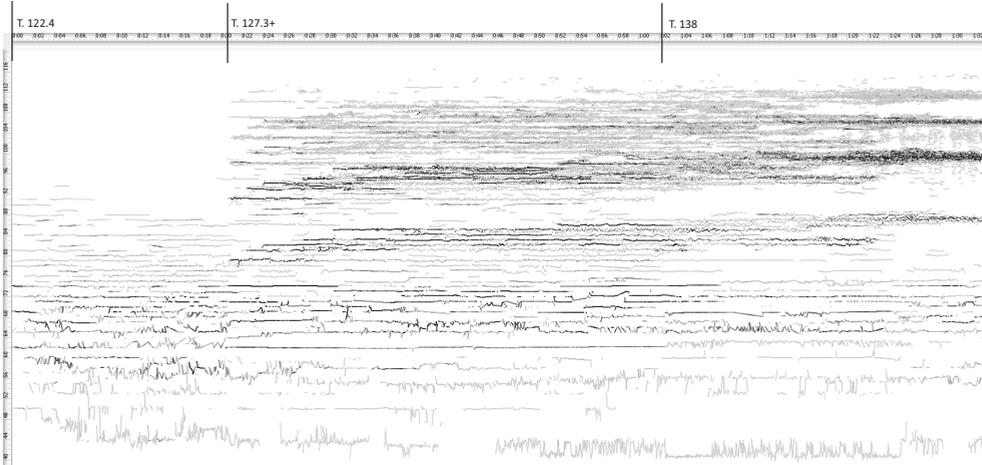


Abbildung 4: Ligeti, *Lontano*, T. 122.4–145, Spektralanalyse [Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott [2001], Teldec Classics 8573-88261-2, 2002]

### 3.4. Morton Feldman, *Coptic Light für Orchester* (1985)

Morton Feldmans Spätwerk vereint zwei zentrale Techniken der „Gedächtnissabotage“, wie sie von Bob Snyder beschrieben wurden<sup>107</sup>: Die „Low-Information Strategy“ sorgt für eine Vermischung von ähnlichen Mustern im Langzeitgedächtnis, ohne dass ihre exakte Folge rekonstruiert werden könnte, während die „Memory Length Strategy“ durch die starke Dehnung des Zeitverlaufs und das Einfügen langer Pausen die Kohärenz der Oberflächenereignisse zerstört und damit effektiv die gliedernde Arbeit des Kurzzeitgedächtnisses sabotiert. Die letzten Werke, beginnend mit *Coptic Light* reduzieren dabei die Gestaltenvielfalt des Spätwerks zugunsten „monolithischer Situationen“<sup>108</sup>, wobei die Gesamtdauer der Werke tendenziell reduziert wird (*Coptic Light* dauert nur 24 Minuten). Zwar bestehen diese Blöcke weiterhin aus fortgesetzt variierten Mustern, diese sind aber in einer derartigen Dichte überlagert, dass sie so gut wie nicht mehr als individuelle „Gestalten“ hörbar werden, sondern in einer großen Textur aufgehen. Motiviert ist diese Technik u. a. durch das Modell des „Orchesterpedals“, eine Idee, die Feldman von Jean Sibelius übernimmt, sowie durch das

106 Brief Ligetis an Ove Nordwall vom 22.2.1967 (Nordwall, *György Ligeti*, S. 87–90, hier S. 90).

107 Bob Snyder, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, Mass. 2000, S. 234–238.

108 Sebastian Claren, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, S. 466.

Prinzip des Chiaroscuro aus der Spätrenaissance- und Barockmalerei.<sup>109</sup> Diese in Feldmans Einführungstext zu *Coptic Light* hervorgehobenen Bezüge stellen also über die Lichtmetaphorik erneut Analogien zur Malerei her. Der Aspekt der Verräumlichung ist dabei deutlich in der Analogie zwischen der graphischen Disposition von Feldmans Partitur und den „schiefen Symmetrien“ der koptischen Webkunst.

Das Klangergebnis des hier betrachteten Abschnitts, der die Seiten 8 bis 11 der Partitur umfasst [Abb. 5], lässt nur bei äußerst konzentriertem Hören und Zuhilfenahme der Partitur noch eine globale Gestaltung mit „cues“ zu: Seite 8 hebt sich von den vorangehenden Seiten durch die symmetrische Anordnung der Holzbläserpaare ab. Auf Seite 9 fallen erstmals die auf den Seiten 1–8 dominierenden hohen ostinaten Töne der Violinen fort, was das Klangbild insgesamt deutlich „neutralisiert“, wobei die Spektraldarstellung keine wesentlichen Änderungen anzeigt, selbst dieser signifikante Wechsel also von der „globalen“ Tendenz des Gesamtklangs eher „neutralisiert“ wird. Die kurzen Zäsuren vor den Seiten 9, 10 und 11 sind relativ deutlich vernehmbar, insbesondere vor bzw. am Beginn von Seite 9, die mit einer Generalpause beginnt, während Seite 10 mit nur zwei Klängen einsetzt (Vl., Vc.) und Seite 11 durch Klavierarpeggien markiert wird. Ab Seite 11 „destruiert“ Feldman einen durch die Zäsuren sich allmählich etablierenden großformalen „Atemrhythmus“ durch eingefügte Binnenwiederholungen (mit Wiederholungszeichen). Feldman wollte damit die Komposition „neu strukturieren“, „damit sie nicht ‚zu direktional‘ im Sinne einer organischen Entwicklung verlaufen würde“.<sup>110</sup> Durch die so bewirkte „Zeitverschiebung“<sup>111</sup> wird der Aspekt der Verräumlichung von Zeit weiter betont.

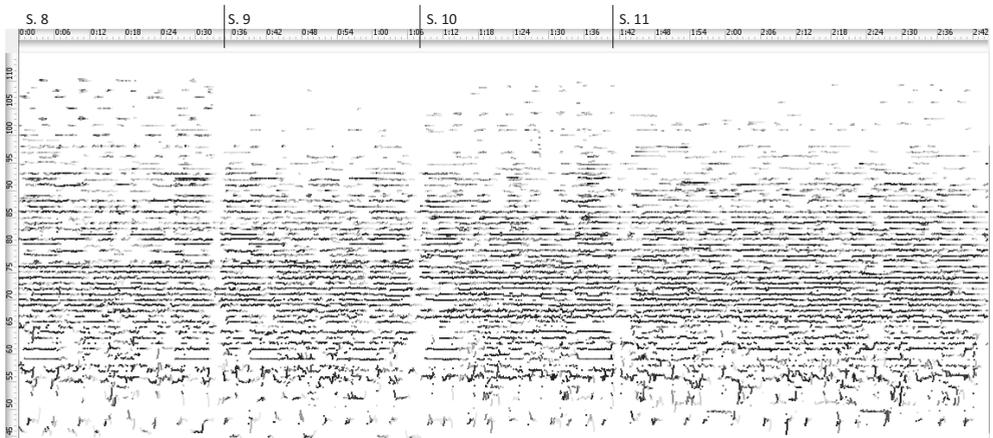


Abbildung 5: Feldman, *Coptic Light*, Partiturseiten 8–11, Spektralanalyse [SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen, col legno WWE 3CD 31882, 1994]

Insgesamt wird durch Feldmans Verfahren in radikaler Weise ein einziger Klang vergegenwärtigt, die Gedächtnis- und Orientierungsreflexe der Wahrnehmung werden bewusst gestört oder sogar außer Kraft gesetzt. Dabei wird, vergleichbar mit Scelsis *I Presagi*, ganz gezielt mit der „Überforderung“ des Hörers gearbeitet, der die Vielzahl an Mustern nur als

109 Morton Feldman, *Coptic Light* [Werkkommentar], Partitur, Universal Edition UE 21340.

110 Claren, *Neither*, S. 458.

111 Ebd., S. 459.

globale, in sich fluktuierend strukturierte Textur wahrzunehmen vermag. Es scheint dabei auch insofern eine „Zeitverschiebung“ stattzufinden als der Wandel der Oberflächenmuster (etwa das Weglassen der hohen Violinfiguren nach Seite 8) erst nach längerer Zeit, wenn überhaupt, bewusst wird. Andererseits kann gerade die Provokation eines solchen Hinhorchens auf minimale Veränderungen als „Aufmerksamkeitsschulung“ im Sinne Crarys verstanden werden.

### 3.5. Helmut Lachenmann, NUN (1997–99/2002) – Musik für Flöte, Posaune, Männerstimmen und Orchester

Helmut Lachenmanns „Klangrealistik“ bezieht sich über den Grundansatz der *musique concrète instrumentale* in besonderem Maß auf Erzeugung und Gegenwart des Klangs. Das Ziel einer „befreiten Wahrnehmung“, das durch eine solche „tabula rasa“ der Klangproduktion gestützt werden soll, hat Lachenmann dabei stets als konkrete Utopie verstanden, nicht als ein durch kompositorische Setzung allein schon erreichtes Ziel.<sup>112</sup> Ebenso ist sein Konzept von „Präsenz“ skeptizistisch getönt, doch zugleich als eine „zentrale Utopie“ qualifiziert, die „Furcht und Verlangen“ gleichermaßen erzeugt – die beiden zentralen Affekte in dem von Lachenmann mehrfach herangezogenen Text Leonardo da Vincis aus dem Codex Arundel. Das späte Orchesterwerk *NUN* beschwört jenen Passus aus diesem Text, in dem Präsenzerfahrung in besonderer Weise beschworen wird: „Ich hockte mit gekrümmtem Rücken, die müde Hand aufs Knie gestützt, beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern: – und n u n –, da ich mich mehrmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber eine Zeitlang verharret hatte, erwachten in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen – Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was an Wunderbarem darin sein möchte‘. Diesem ‚n u n‘ ist meine Komposition gewidmet [...].“<sup>113</sup>

In *NUN* bleibt das von Lachenmann seit den späten 1960er Jahren entwickelte Modell des „perforierten Orchesters“<sup>114</sup> in den Grundzügen bestehen: Es werden fortwährend Bezüge zwischen verwandten Klängen unterschiedlicher Provenienz hergestellt, die insbesondere über ihre geräuschhaften Qualitäten auch Assoziationen an Alltagswahrnehmung provozieren. Die Verkettung von „Klangfamilien“<sup>115</sup> scheint in *NUN* aber stärker als in den frühen Werken zu einer Art selbstbezüglichem Kreisen zu werden, das weitgehend ohne formdy-

112 Vgl. dazu u. a. die folgende Aussage Lachenmanns: „Eine freie, voraussetzungslose Wahrnehmung indes gibt es nicht. Aber im Übergang vom gewohnten Hören zur strukturell Neubestimmten Wahrnehmung blitzt jenes im Grunde unfaßbare Moment einer ‚befreiten‘ Wahrnehmung auf, welches uns zugleich an unsere unbewußt uns von außen bestimmende Unfreiheit erinnert und uns so an unsere Bestimmung zur Überwindung der Unfreiheit, das heißt an unsere Geistfähigkeit gemahnt.“ („Zum Problem des Strukturalismus“, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 83–92, hier S. 90.)

113 Helmut Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, 2003], <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1128> (8.8.2014), vgl. auch Booklet-Text zur CD Kairos 0012142 KAI (2001), S. 3.

114 Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken* (Kölner Schriften zur Neuen Musik 8), Mainz 2000, S. 84–88.

115 Vgl. zu diesem für Lachenmanns Komponieren grundlegenden Konzept Markus Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik*

namische und „triebhafter“ Vektoren auskommt. Dies deutet sich auch im Kommentar des Komponisten an: „Musik, nicht als Text, nicht als diskursiver Verlauf, gar als klingendes Drama, – eher eine Art künstliches und als Produkt einer komplexen Spekulation zugleich transzendentes Natur-Schauspiel, als ‚reine‘ Präsenz – (Das sind allerdings Wort-Hülsen, die schlecht an das erinnern, was sie nicht mehr zu nennen, zu fassen wagen bzw. imstande sind. Begriffe, die es abzurufen und zugleich im Blick auf die Sache selbst auszustreichen gilt.): Sie zu beschwören, ohne dabei in schlecht besinnliche ‚meditative‘ Idyllen, bzw. idyllische Standards zu verfallen, gehört zu meinen zentralen Utopien –[...] [...] alles soll/wird in dieser wie auch immer vermittelten Präsenz berührt, erlöst, befreit sein.“<sup>116</sup>

Nicht unähnlich der Vorgangsweise bei Scelsi wird Gegenwärtigkeit hier also nicht durch eine Reduktion von Elementen, sondern geradezu durch ein Feuerwerk unterschiedlichster Einzelklänge erzeugt, die in ihrer erheblichen Verdichtung eine Überforderung strukturierender Wahrnehmung bedeuten, besonders im großen ersten Abschnitt des Werkes (T. 1–271) vor der zentralen Kadenz der Soloinstrumente. Zugleich aber verleiht der Beziehungsreichtum zwischen und innerhalb der Klangfamilien (etwa zwischen den charakteristischen „gepressten“ Streicherklängen, den ostinaten Impulsen der Snare-Drum und den Tremolo-Flächen der Soloinstrumente Flöte und Posaune) dem Klangraum deutlich weitere Dimensionen als etwa Scelsis fokussiertes Beharren auf engen Klangbändern in der Tiefe. Die Spektraldarstellung der Takte 67–112 (Abb. 6) zeigt sowohl den durch ostinate Elemente erzeugten Kontinuum-Charakter als auch eine gegenüber den vorherigen Darstellungen deutlich breitere „Streuung“ von Ereignissen, die den an Richard Strauss' *Alpensymphonie* widerspruchsvoll orientierten „Klangeruptionen“ geschuldet sind.<sup>117</sup>

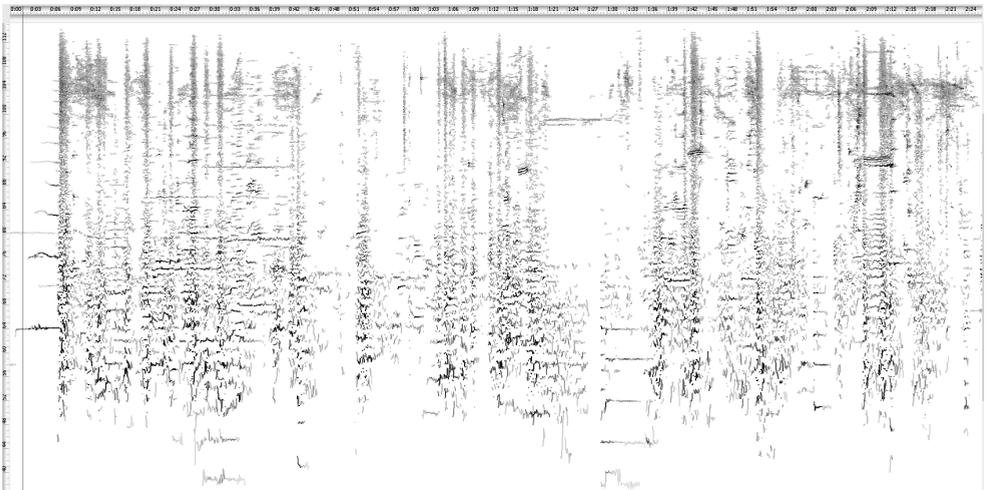


Abbildung 6: Lachenmann, *NUN*, T. 67–112, Spektralanalyse [Gaby Pas-Van Riet, Michael Svoboda, Neue Vocalsolisten Stuttgart, WDR Sinfonieorchester Köln, Jonathan Nott, Kairos 0012142KAI, 1999]

und *Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (= musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2008, S. 73–100.

116 Helmut Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, Skizze], <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1128> (8.8.2014).

117 Vgl. Lachenmann, „NUN“ [Werkeinführung, 2003].

#### 4. Konsequenzen: Zur Überwindung von Zeit als autoritativer Setzung

Als gemeinsamen Faktor in den diskutierten Beispielen kann man die anfangs für Zimmermanns „Zeitdehnung“ herausgearbeitete Charakteristik eines Oszillierens zwischen Prozessualität und verräumlichter Gegenwärtigkeit anführen. Zwar sind in allen fünf Werken mehr oder weniger signifikante zielgerichtete Prozesse auszumachen oder zumindest ist ein deutlicher Wandel von Elementen „in der Zeit“ zu konstatieren. Demgegenüber wird das rituelle Element bei Scelsi und Feldman – mit unterschiedlichen Methoden – deutlich „radikalisiert“, während Zimmermann, Ligeti und Lachenmann nachhaltiger diskursive und vektoriale Momente integrieren, durch die „Epiphanien“ provoziert werden: „momenthafte“ Ausformungen von Klanggegenwart, die sich zur kontemplativen Grundstruktur komplementär verhalten. Alle fünf Werke aber zeichnen sich in ihren Grundzügen deutlich durch feldartig inszenierte Kontinua aus, die selbstreflexive Wahrnehmungshaltungen motivieren können. Die Verräumlichung von Zeit hat somit zwei gegenläufige Konsequenzen: Tendiert im Serialismus eine autoritative „Setzung“ von Zeitstrecken dazu, grundsätzliche kognitive Voraussetzungen musikalischer Echtzeitwahrnehmung bestenfalls zu provozieren, schlimmstenfalls zu ignorieren, so haben die hier diskutierten Komponisten diese Aporie erkannt und produktiv gemacht, indem sie Verräumlichungskonzepte grundlegend beibehielten, ja sie mitunter radikalisierten, sie aber dabei im Sinne eines kontemplativen Klang-Zeit-Kontinuums neu deuteten und zum Teil gezielt um Momente „heraustretender“ Präsenz, um Epiphanien, bereicherten.

In den Analysen von Zimmermanns Werken trat dabei besonders hervor, dass seine Techniken der Zeitschichtung von ihrer Semantisierung untrennbar sind, sei es durch den Verweisungscharakter von Zitaten, sei es durch eine spezifische Klang-„Topik“, deren Unebenheiten und Risse die dicht verdrahtete Struktur gezielt „beschädigen“. Die universalistische Perspektive von Zimmermanns Komponieren, die einen emphatischen Anspruch auf die Relevanz von Musik als „musikalische Wirklichkeit“ in der Gegenwart stellt, ist ein entscheidender Faktor, durch den sein Begriff von Gegenwart oder „Gegenwärtigkeit“ insgesamt erhellt werden kann. Die „ständige Gegenwart“, die Zimmermann beschwört, ist vor dem sozialpolitischen Hintergrund seines Schaffens in erster Linie als Metapher für eine energische und unbeirrbar verfolgte kulturelle Kontextualisierung der eigenen Musik, für die Öffnung des kompositorischen Denkens hin zu einer Integration der Geschichte<sup>118</sup> zu verstehen.

Die in den Analyseskizzen bisweilen angedeuteten Zweifel an einer „erfolgreichen“ kompositorischen Konstruktion von Gegenwärtigkeit sind also letztlich nur vor dem Hintergrund eines allzu sehr auf kognitive Ebenen reduzierten Begriffs von Präsenzwahrnehmung plausibel. Auf solchen kognitiven Ebenen mögen die Konzepte von Scelsi oder Feldman wirkungsvoller im „Überwinden“ einer linearen Zeitwahrnehmung sein als die Zimmermanns. Für Zimmermann aber gibt es keine Trennung zwischen musikalischer Wahrnehmung und ihrer sozialpolitischen Situativität. Daher sollte die perzeptuelle Relevanz von Zimmermanns Gegenwartskonzept auch keineswegs verworfen werden. Die Koppelung von historischen und zeitpsychologischen Dimensionen in seinen Partituren weist nicht zuletzt darauf hin, dass Charakterisierungen einer an bestimmte Personal- oder Zeitstile gebundenen Zeiterfahrung (Beethovens Musik als zielorientiert, Schuberts Musik als zuständig)<sup>119</sup>

118 Hans Zender, zit. nach Hiekel, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...“, S. 239.

119 Vgl. dazu insbesondere Scott Burnham, *Beethoven Hero* [1995], Princeton <sup>3</sup>2000, S. 155. Siehe auch Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören“, S. 121f.

etc.) dringend auf den Prüfstand gestellt werden müssen, denn auch hier greift ein ahistorischer, kognitivistischer Wahrnehmungsbegriff in jedem Fall zu kurz.

Zimmermanns Konstruktion von Klanggegenwart bleibt bei alledem dem autoritativen Modell der seriellen Zeitorganisation in Grundzügen verpflichtet. Vor diesem Hintergrund versteht Zimmermann es jedoch, durch metaphorische Semantisierung von Klang-Zeit-Strukturen das Zeitproblem in die gebrochene Vision einer im Scheitern sich erfüllenden Utopie zu übersetzen. Als solche ist die Aktualität seines musikalischen Denkens unüberhörbar.

Tobias Hünermann (Marienstatt)

## Transkription und Intermodulation: Integrative kompositorische Verfahren bei Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen

Dass unter der Oberfläche des stilistischen Pluralismus, der die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts wie kaum eine andere musikhistorische Periode zu charakterisieren scheint, mitunter erstaunliche Parallelen und verbindende Zusammenhänge sich nachweisen lassen – und zwar sowohl hinsichtlich ästhetischer Prämissen als auch kompositorischer Intentionen –, ist inzwischen in zahlreichen, der Kunstmusik nach 1950 gewidmeten Publikationen dokumentiert. Indes, nur wenn diese „Suche nach dem Invarianten oder nach den invarianten Elementen unter den Verschiedenheiten an der Oberfläche“<sup>1</sup> nicht zu einer Einebnung der Unterschiede führt, auf deren Fundament Innovation ja einzig möglich ist, kann sie einen produktiven Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung leisten. So hat beispielsweise Dietrich Kämper in seinem Referat anlässlich des Internationalen Kölner Stockhausen-Symposiums 1998 erstmals auf verblüffende Korrespondenzen im Schaffen Karlheinz Stockhausens und Luciano Berios aufmerksam gemacht<sup>2</sup>, zugleich aber auch die kritische Dimension dieses gleichsam kompositorischen Dialogs der späten 1950er Jahre hervorgehoben, insofern Berio sich anfangs zwar am Modell Stockhausens orientierte, jedoch keineswegs als epigonaler, sondern vielmehr als eigenständiger, aktiv antwortender Dialogpartner in Erscheinung trat. Die folgenden Ausführungen verstehen sich gewissermaßen als ein zweites Kapitel in der vergleichenden Gegenüberstellung beider Komponisten. Ins Blickfeld rücken dabei zwei in vielerlei Hinsicht analoge kompositorische Verfahren, die der Integration und Vermittlung musikalischer Prätexte dienen. Es ist dies zum einen Stockhausens 1966 in der *Telemusik* entwickeltes Prozedere, durch Intermodulationen zwischen gefundenen Objekten und neuer elektronischer Musik zu einer tiefgreifenden Verbindung unterschiedlicher musikalischer Traditionen zu gelangen, zum anderen die für Berios integratives kompositorisches Denken zentrale Methode der Transkription, die einen kreativen Dialog mit der musikalischen Vergangenheit wie auch mit verschiedenen kulturellen Traditionen allererst ermöglicht. Beide Verfahren seien zunächst vor dem Hintergrund ihrer ästhetischen Prämissen und Intentionen reflektiert und anschließend anhand ausgewählter Beispiele exemplifiziert.

Richtet man zuerst den Blick auf das kompositorische Denken und Schaffen Karlheinz Stockhausens, so lässt sich seit Mitte der 1950er Jahre allmählich, aber deutlich die Tendenz beobachten, in eine zunächst als „non-figurativ“ und „extra-objektiv“ konzipierte Musik zunehmend „musikalische Orientierungsphänomene“<sup>3</sup> zu integrieren, wie es die Reihe der Kompositionen *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Momente*, *Telemusik*, *Hymnen* und *Kurz-*

- 1 Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung. Vorträge*, übers. von Brigitte Luchesi, Frankfurt a. M. 1995, S. 17.
- 2 Dietrich Kämper, „Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio: ein imaginärer Dialog?“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. November 1998. Tagungsbericht*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Saarbrücken 1999, S. 66–74.
- 3 Karlheinz Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen (Zur Elektronischen Musik 1967)“, in: *Texte zur Musik 1977–1984*, Bd. 5, ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von Blumröder, Köln 1989, S. 28.

*wellen* unmittelbar veranschaulicht. Mithin beschreitet Stockhausen also einen Weg, der über die Aufhebung traditioneller Dualismen (konkret/abstrakt, Klang/Geräusch, objektiv/subjektiv) zu einem Zustand führt, „in dem diese dualistischen Konzeptionen gleichzeitig im Spiel sind und auf einer höheren Ebene dauernd durcheinanderfahren“<sup>4</sup>. Sein musikalisches Denken, das stets Einzelnes und Ganzes zur Einheit zu bringen sucht und – um mit Thomas Ulrich zu sprechen – „den Reichtum des Unterschiedlichen aus einem Grundimpuls hervorgehen“<sup>5</sup> lässt, ist auf Beziehungen, auf Interrelationen zwischen Gegensätzen aus. Dabei dient ihm die serielle Technik als „geistiges Rüstzeug“<sup>6</sup>, kontinuierliche Progressionskalen zwischen verschiedenen Seiten einer Opposition einzurichten und solchermaßen ein „vieldimensionales System der Vermittlung“<sup>7</sup> zu entwerfen. Zu überwinden sei der Zustand des Heterogenen, des harten Auf- und Nebeneinanderklebens zugunsten einer – wie Stockhausen es nennt – „Metacollage“, die als Verwirklichung einer vermittelnden Integration unterschiedlicher Figuren und Gestalten gedacht wird:

„So entstehen Beziehungen zwischen unvermittelten Phänomenen, basierend auf Metacollageskalen. Je differenzierter die Skala, je mehr Stufen sie hat, umso weiter kommt man über den Zustand des Widersprüchlichen, des Unvermittelten hinaus. Das ist ein unerhört wichtiges Denken. Es führt zu einem höheren Bewusstsein. Es zeigt, dass die ganze Welt im Grunde eins ist, wenn ein einheitlicher Geist die extremsten Dinge miteinander in Beziehung bringen und ihre Interrelationen aufdecken kann. Metacollage ist nichts anderes als die Manifestation des Geistes, für den das Viele das Eine, und das Eine das Viele ist.“<sup>8</sup>

Auch an anderer Stelle – und zwar in den Gesprächen mit Jonathan Cott – kommt Stockhausen auf diesen zentralen Gedanken zu sprechen:

„I’m not interested in collage, I’m interested in revealing how, at a special moment, a human sound is that of a duck and a duck’s sound is the silver sound of shaking metal fragments. All these sounds are interrelated...; the basic material is all the same. This is what I meant when I talked to you about alchemy – transforming one substance into another. Many of the fairy tales are about this: the straw that the miller’s daughter has to weave into gold in Rumpelstiltskin, for example. This has been in my works from the beginning: transubstantiation. Like the mystical moments in religion when the water is transformed into wine.“<sup>9</sup>

Vor diesem ästhetischen Hintergrund erscheint das in den Werken *Telemusik* (1966) und *Hymnen* (1966–67) verwendete Verfahren der Intermodulation als ein konkretes Mittel zur kompositorischen Umsetzung des skizzierten musikalischen Denkens und das heißt: zur Erzeugung einer Metacollage. Stockhausen erweitert den gebräuchlichen Begriff der Modulation als eines Übergangs aus einer Tonart in eine andere, indem er ihn nunmehr auf die Verbindung unterschiedlicher musikalischer Traditionen anwendet. So unterscheidet Stockhausen mit Blick auf *Telemusik* (1966) mehrere kompositorische Prozesse der Stilkonfrontation und Stilmischung – Prozesse, die erst mit entsprechender technischer Apparatur und also im elektroakustischen Medium möglich werden. Dazu zählen:

4 Ebd., S. 32.

5 Thomas Ulrich, „Spirituelle All-Einheit und das Subjekt des Komponisten. Zum ‚Katholischen‘ bei Stockhausen“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998*, a. a. O., S. 20.

6 Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen“, S. 32.

7 Stockhausen, „Collage und Metacollage. Gefundene und erfundene Musik, Teil 1“, in: *Kompositorische Grundlagen Neuer Musik. Sechs Seminare für die Darmstädter Ferienkurse 1970*, hrsg. von Imke Misch, Kürten 2009, S. 119.

8 Ebd., S. 119f.

9 Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, New York 1973, S. 151.

„*rhythmische Modulation* eines bestimmten Musikfragmentes, indem der Rhythmus einer anderen Musik auf eine gegebene aufmoduliert wird; dann *harmonische Modulation*, indem zum Beispiel mit der auf Tonband aufgenommenen Stimme eines Priesters aus dem *Kohyasan-Tempel* eine Folge von Klängen, die ich mit Hilfe elektronischer Apparaturen herstellte und die ich als Akkordfolge harmonisierte, moduliert wird und dadurch die elektronischen Akkorde sich mit der Melodie des Priesters bewegen; ferner gibt es die *dynamische Modulation*, indem zum Beispiel der Lautstärkeverlauf eines Schlafliedes, das eine *Krabo-Indianerin* für ihr Baby singt, sagen wir einer ungarischen Musik aufmoduliert wird.“<sup>10</sup>

Die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten dieser Prozesse erzeugen multidimensionale Intermodulationen zwischen präformierten musikalischen Objekten und elektronischer Musik. Angestrebt ist – jenseits von Nivellierung kultureller Vielfalt – eine höhere Einheit, in der das Verschiedene seine Selbständigkeit nicht verliert, sondern vielmehr als Teil einer „Polyphonie der Stile, der Zeiten, der Räume“<sup>11</sup> fungiert. Intermodulation als vermittelnde Integration vermag es, völlig neue musikalische Entitäten zu generieren und stellt insofern einen möglichen Lösungsansatz für die Überwindung des allzu holzschnittartigen Collage-Konzepts bereit.

Vergleicht man damit nun den kompositorischen Ansatz Luciano Berios, der wie Stockhausen zur Generation der in den 1920er Jahren geborenen Komponisten gehört, dann offenbaren sich bereits hinsichtlich ihrer ästhetischen Prämissen vielfältige Parallelen. So rekurriert Berios musikalisches Denken beständig auf die konzeptuellen Prinzipien der Synthese und Transformation<sup>12</sup>, deren ideelle Wurzeln in der Vorstellung einer – musikalisch zu harmonisierenden – Polarität von Sinn und Intellekt zu finden sind:

„The concept of an understanding, an ‚intelligent‘ relation – in other words a harmony – between the sphere of the body and the senses on one hand, and the intellectual and spiritual sphere on the other is a very general one. So general and universal that it is present, as a binary opposition, in any human behavior: the language that we speak, the morals that we accept, the computer that we use and the music that we make... For me acting musically means making complementary or harmonizing the terms of an opposition or a group of oppositions.“<sup>13</sup>

In diesem Sinne lässt sich Berios kompositorisches Œuvre als steter Versuch verstehen, mithilfe transformativer Prozesse Relationen zwischen entfernten Punkten auszubilden<sup>14</sup> – sei es zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Musik und Literatur, Vokal- und Instrumentalklang oder etwa Kunstmusik und Volksmusik – und sie solchermaßen zu harmonisieren:

„...music is giving a sense to the passage between the differing terms of an opposition, and between different oppositions, inventing a relationship between them and making one opposition speak with

10 Stockhausen, „HYMNEN – Nationalhymnen“, S. 27.

11 „Interview über TELEMUSIK“, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 82.

12 Siehe dazu vom Verf. „Synthese und Transformation: Luciano Berios *Coro*“, in: *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950*, hrsg. von Tobias Hünermann und Christoph von Blumröder, = Signale aus Köln, Bd. 16), Wien 2011, S. 45–78.

13 Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, übers. und hrsg. von David Osmond-Smith, New York und London 1985, S. 135.

14 Vgl. ebd., S. 23: „I’m interested by music that creates and develops relations between very distant points, and pursues a very wide transformational trajectory“.

the voice of the other – as when the body speaks with the voice of the mind and vice versa. So arranging things, in other words, that the elements of the opposition become part of a single thing.“<sup>15</sup>

Ähnlich wie Stockhausen erblickt Berio in den seriellen Prozeduren eine objektive Erweiterung der musikalischen Mittel<sup>16</sup>, eine Skalierungs- und Kontrollinstanz, die es ihm ermöglicht, ein größeres musikalisches Terrain zu überblicken und insbesondere die eigene Musik mit ethnomusikalischen Materialien oder der Musik anderer zu verbinden.

Berios Integrationstendenz spiegelt sich desgleichen in einem dezidierten Geschichtsbewusstsein, das um die konstante Präsenz der kulturellen Vergangenheit weiß und in radikalen Negationen kompositorische Verantwortungslosigkeit erkennt. Denn anders als viele Protagonisten der seriellen Musik um 1950 glaubt Berio weder an eine musikhistorische tabula rasa, noch teilt er die zeitweise uneingeschränkte Distanzierung von tradierten Gestaltungsmitteln. Von zentraler Bedeutung erscheint von Beginn an ein »lavorare con la storia«<sup>17</sup> – die Tendenz also, mit Geschichte auf der Grundlage transformativer Verfahren zu arbeiten, ausgewählte historische Elemente mit musikalisch innovativen Strukturen zu hybridisieren, nicht um Vergangenheit nachzuahmen, sondern um sie reflexiv in die Gegenwart hereinzuholen und gleichzeitig für einen zukunftsorientierten Prozess nutzbar zu machen.<sup>18</sup>

Während der Rückgriff auf präformiertes musikalisches Material, das Anknüpfen an kulturell Gewachsenes, für Berio also niemals zum Problem gerät, vielmehr sein gesamtes kompositorisches Œuvre wie ein roter Faden durchzieht, bleibt die vermittelnde Integration gefundener musikalischer Objekte bei Stockhausen auf die Werke *Telemusik* und *Hymnen* beschränkt – und darin liegt ein wesentlicher Unterschied seines poetologischen Denkens:

„Es wird ernst, wenn man es als Komponist wagt, Musik anzurühren, die ganz markant geformt und das Ergebnis einer langen Entwicklung ist, wie ein alter Baum. Daran rührt man eigentlich nur mit Zittern: es gehört einem ja nicht. Schrecklicher ist, was dann nach TELEMUSIK gekommen ist, dass nämlich ein paar Jahre später Komponisten die Musik anderer Komponisten, älterer Komponisten als Steinbruch betrachteten und rücksichtslos plünderten... Ich finde es furchtbar, komponierte Musik anzurühren. Was Volksmusik angeht... ich habe es einmal gewagt, und dann auch die Finger davon gelassen. Das kann man eigentlich auch nicht zweimal machen. Der Gedanke existiert, das Erlebnis ist geschehen. Ob da nun noch ein weiteres Stück hinzu kommt mit anderen Ausschnitten und anderen Intermodulationsprozessen, das bringt ja nichts.“<sup>19</sup>

Hinter dieser nicht zuletzt gegen Berios *Sinfonia* (1968–69) gerichteten Invektive offenbart sich Stockhausens ungebrochener Glaube an einen auf Abgeschlossenheit, Individualität und Originalität beruhenden, emphatischen Begriff des musikalischen Kunstwerks einerseits sowie an das Prinzip der Innovation andererseits, der ständigen Selbstüberholung und Potenzierung im Sinne einer „Orientierung nach vorne“<sup>20</sup>. Im Unterschied dazu ist

15 Ebd., S. 136.

16 Vgl. ebd., S. 64.

17 Vgl. ebd., S. 66.

18 Vgl. Claudia di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz 2010, S. 7f. und 19–23.

19 Stockhausen, „Bildung ist große Arbeit. Karlheinz Stockhausen im Gespräch mit Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln am 5. Februar 1997“, in: *Stockhausen 70. Das Programmbuch Köln 1998*, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Saarbrücken 1998, S. 17f.

20 Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch, Berlin <sup>2</sup>1994, S. 179.

der Ansatz Berios wohl eher postmodern zu nennen, insofern ihm nicht nur ein solches permanentes Fortschrittsdenken abgeht, sondern er vielmehr gerade in der Variation des Traditionsbestandes Fortschrittlichkeit erkennt.

Berios Transkriptionskonzept nun lässt sich konsequent aus den skizzierten ästhetischen Prämissen ableiten, erscheint Transkription doch zunächst und ganz allgemein als integrale Dimension seines Komponierens, als „Instrument für die Analyse der musikalischen Realität“<sup>21</sup>. Im Sinne eines künstlerisch-aktiven „Weiter-, Wider- und Umschreibens“<sup>22</sup> musikalischer (und außermusikalischer) Prätexte geht dieses Konzept freilich weit über die engen musikwissenschaftlichen Begriffsgrenzen hinaus, dient nicht der Restauration oder Bewahrung von Authentizität<sup>23</sup>, sondern impliziert stets eine eigenschöpferische Dimension. Das Feld transkriptiver Verknüpfungen reicht dabei von der Neufassung eigener und fremder Werke bis hin zum Einbezug volksmusikalischer Elemente, von der musikalischen Entfaltung literarischer Quellen zur individuellen Adaption kompositorischer Techniken.

Diese sehr weit gefasste Idee des Komponierens als Transkription findet eine konkrete Realisierung in der spezifischen Integration ethnomusikalischer Strukturen – ein Verfahren, das Berios Schaffen von Beginn an begleitet hat. Dabei geht es ihm erklärtermaßen um eine Anverwandlung gerade solcher Techniken und Ausdrucksmittel, die zu einer bruchlosen Assimilation geeignet sind. Hierin ist Berio, anders als Stockhausen, ein „pragmatischer Egoist“<sup>24</sup>. Was er allerdings anstrebt, ist eine Annäherung an die Utopie einer fasslichen Kontinuität von Kunstmusik und Volksmusik:

„I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a Utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable continuity between ancient, popular music making which is so close to everyday work and our music.“<sup>25</sup>

Auch Stockhausen ist es gerade im Werk *Telemusik* darum zu tun, zwischen „der ganz neuen Musik ... und diesen Erinnerungen an eine hohe Zeit der Musikkultur eine Brücke zu schlagen; eine Verbindung herzustellen durch das, was ich gegenseitige Beeinflussung nenne, ‘Intermodulation’, und nicht, um das Alte nur zu zitieren“<sup>26</sup>. Indes wird die Intention einer Einheit höherer Ebene nicht als Utopie wie bei Berio, sondern als Vision – und damit als projektiertes Ziel – einer aus „symbiotischen Formen“<sup>27</sup> geschaffenen „universellen Musik“<sup>28</sup> gedacht.

Es ist hier nicht der Ort, die Debatte um Stockhausens vielfach kritisierte Weltmusik-Konzeption erneut zu entfachen, sie ist längst in fundierter und unpolemischer Weise von Gernot Gruber<sup>29</sup> aufgearbeitet worden. Vielmehr sollen nun die konkreten und je spezifi-

21 Ivanka Stoianova, „Transkription von Volksliedern. *Voci* von Luciano Berio“, *MusikTexte* H. 19 (April 1987), S. 41b.

22 Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 67.

23 Vgl. Berio, *Two Interviews*, S. 148.

24 Ebd., S. 106.

25 Ebd., S. 148.

26 Stockhausen, „Moderne Japanische Musik und Tradition“, in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. 4, ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von Blumröder, Köln 1978, S. 462.

27 Stockhausen, „Weltmusik“, ebd., S. 475.

28 Stockhausen, „Collage und Metacollage“, S. 159.

29 Gernot Gruber, „Stockhausens Konzeption der ‚Weltmusik‘ und die Zitathaftigkeit seiner Musik“, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 1998*, Saarbrücken 1999, S. 103–111.

schen kompositorischen Techniken der Integration ethnomusikalischer Strukturen in den Blick geraten.

Wendet man sich dabei zunächst dem transkriptiven Prozedere im Schaffen Luciano Berios zu, so markieren die *Folk songs* insofern einen wichtigen Bezugspunkt, als hier Berios analytische Herangehensweise erstmals unmittelbar evident wird. Der 1964 entstandene und Cathy Berberian gewidmete elfteilige Zyklus der *Folk songs* versteht sich als Anthologie von Volksliedern beziehungsweise Liedern folkloristischen Charakters, die zum Gegenstand kompositorischer Reinszenierung sowohl durch rhythmische, metrische und harmonische Reinterpretation als auch durch instrumentale Kommentierung werden. Aufschlussreich im Hinblick auf eine Synthese entgegengesetzt erscheinender musikalischer Realitäten ist insbesondere das achte Stück mit dem Titel *Motettu de tristura*.

Berio greift hier auf die Bearbeitung eines sardischen Volksliedes für Gesang und Klavier aus der Sammlung Giulio Faras<sup>30</sup> und damit auf eine Version zurück, die die originale Musik zum Zwecke der Popularisierung sowohl harmonisch als auch metrisch einebnen (s. Abb. 1). Es nimmt daher kaum wunder, dass Berios transkriptive Analyse genau an dieser Stelle ansetzt (s. Abb. 2), denn bereits die metrische Verkürzung der melodischen Ruhepunkte von 6/8- auf 5/8-Takte raut den Gleichlauf der im 3/4-Takt notierten Vorlage gleichsam auf. Zwar lässt Berio die schlichte formale (A-A'-A-A'-A') und diastematische Struktur der Gesangsstrophen intakt<sup>31</sup>, allerdings tritt dazu nun nicht mehr eine harmonisch allzu vorhersehbare und klangfarblich eingeschränkte Klavierbegleitung, sondern ein komplexes Klang- respektive Geräuschfeld aus Viola/Violoncello, Schlagzeug (Baskische Trommel und Tam-Tam) und Harfe<sup>32</sup>, das gleich zu Beginn, noch vor dem Einsatz des Gesangs, in einem Einleitungstakt etabliert wird und das zweitaktige, arpeggierende Vorspiel des Klaviers ersetzt. Während die Harfe am Anfang sowie zur ersten, dritten und fünften Gesangsphrase einen e-Moll-Klang setzt, dessen Quintrahmen sofort vermittels Pedalglissandi in ein chromatisches Pendel mit *eis* und *his* gerät, intonieren Viola und Violoncello zunächst ebenfalls die Quinte *e-h*, verwischen diese jedoch unmittelbar durch asynchrone Vierteltonschwankungen. Beide Instrumente sind „durch sordiniertes *sul-ponticello*-Spiel klanglich verfremdet“ und repetieren „außerhalb des Metrums, von den anderen Stimmen völlig unabhängig ihr Begleitmuster“<sup>33</sup>. Die konventionelle T-D<sup>7</sup>-Begleitharmonik der Vorlage scheint mithin nur noch in Rudimenten durch – so beispielsweise auch am Ende der ersten und dritten Phrase, wo das *dis*<sup>2</sup> der Harfe und das *a*<sup>1</sup> im Gesang eine dominantische Spannung erzeugt –, wird verfremdet und zu einer Art Klanglandschaft transformiert.

Berios Kompositionsprinzip einer permanenten Reorganisation des musikalischen Materials – sei es durch rhythmische und dynamische Variation, durch Permutation, Krebsgänge oder auch gezielte Auslassungen – wird darüber hinaus paradigmatisch ablesbar an dem aus einzelnen motivischen Bausteinen zusammengesetzten Zwischenspiel der Piccolo-Flöte<sup>34</sup>, das in seiner Weiterführung nach Ziffer 2 zur Begleitung des Gesangs wird und sich dabei permanent selbst überschreibt. Abbildung 3 veranschaulicht das modulare Ausgangsmaterial

30 Giulio Fara, *Canti di Sardegna*, Mailand 1923, S. 169.

31 Lediglich die Vorschlagsnote ist um eine Zählzeit nach vorne versetzt.

32 Man beachte Faras Spielanweisung „come Arpe con Flauti“.

33 Thomas Gartmann, „...dass nichts an sich jemals vollendet ist.“ *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Bern, Stuttgart und Wien 1995, S. 115.

34 Siehe dazu auch den Aufsatz „Les *Folk Songs* de Berio, entre populaire et popularité“ von Marie Delcambre-Monpoëil, die die Abfolge der motivischen Zellen schematisiert darstellt (*Musurgia* VIII/3–4, 2001, S. 106).

Andante grave *dolci e legato*

CANTO

Tri-stu pa-si-ri-llan-

*come Arpa con Flauti*

-ti Co-men-ti m'a-sim-bi-llas, Tri-stu pa-

-si-ri-llan-ti E pui-ta mi con-si-llas?

Abbildung 1: *Motettu de tristura* (Giulio Fara, *Canti di Sardegna*, S. 169)  
 © 1923 by Ricordi Milano

con sord. pont.

Viola

*ppp* *sempre*

con sord. pont.

Viollo

*ppp* *sempre*

Tamb. basco (col pollice)

I *p*

Batt. II Tam-Tam *mf*

Tamb. basco (col pollice)

*p*

Voce

tri-stu pas-si-ril-lan ti

Arpa

*mf (solo coi pedali)* *p* *mf* *p*

continua sino alla fine

*mf* *p*

*mf* *p*

*mf* *p*

Abbildung 2: Berio, *Motettu de tristura* (Anfang), Partitur, S. 36  
 © 1968 by Universal Edition London (UE 13717)

und seine variative Umgestaltung (s. Abb. 3). Dass die aus den seriellen Erfahrungen sich speisende Transformationstechnik ihrerseits in enge Analogie zu der für volksmusikalische Gesänge typischen Variation eines begrenzten melodischen Ausgangsmaterials tritt, lässt den Gedanken einer fasslichen Kontinuität beider Idiome umso deutlicher hervortreten.

In Strophe 2 forciert Berio sowohl die Dichte des Klang-/Geräuschfeldes als auch die Unabhängigkeit der Einzelstimmen, insofern einerseits die perkussionistischen Aktionen enger aufeinanderfolgen, andererseits sämtliche Begleitinstrumente ihre metrische Bindung zum Gesang preisgeben, so dass eine Textur aus fünf unabhängig voneinander verlaufenden Schichten entsteht. Der „quasi habanera“-Rhythmus der Harfe verdankt sich hier einmal mehr der unablässigen rhythmischen Neukombination eines begrenzten Ausgangsmaterials: der Quinte *E-H* und dem Ton *e* im unteren sowie den dominantischen Konstellationen *fis-c<sup>1</sup>*, *fis-h* und *dis<sup>2</sup>* im oberen System.

Die mit den *Folk songs* initiierte, utopische Suche nach einer Einheit von Kunstmusik und Volksmusik findet ihre sowohl intensiviertere als auch expandierte Fortsetzung in dem 1975–76 entstandenen Werk *Coro per voci e strumenti*. Dabei rekurriert der Titel – so Berio – nicht allein auf einen Chor von je 40 Stimmen und Instrumenten, sondern auch auf einen „Chor unterschiedlicher Techniken“, eine „Zusammenstellung verschiedener Arten des In-Musik-Setzens“, „die beispielsweise vom [Kunst-]Lied zum Song oder von afrikanischen Heterophonien... zur Polyphonie verlaufen“<sup>35</sup>. Textgrundlage dieses großdimensionierten Werkes sind einerseits Volksliedtexte verschiedenster Provenienz (häufig in englischer Übersetzung), andererseits Fragmente aus Pablo Nerudas Gedichtzyklus *Residencia en la Tierra*. Der hohe Komplexitätsgrad des transkriptiven Umgangs mit ethnomusikalischen Verfahren, Techniken und Ausdrucksweisen offenbart sich hier in vielschichtigen Verschränkungen und Hybridbildungen, exemplarisch nachweisbar in Episode V<sup>36</sup>, die zwei polynesischen Volksliedtexte in englischer Übersetzung vereint (s. Abb. 4a und b).

So sind in den Takten 15 bis 20 mehrere Schichten auszumachen: Während die Streicher mit einem pp-Liegeklang aus aufgeschichteten Quinten (*as-es-b-f*) eine typische Begleitfunktion übernehmen, spielt die Flöte eine eigenständig-arabeske, mit Flatterzunge, Vorschlägen und Glissandi durchsetzte und hinsichtlich des Tonmaterials f-Moll angenäherte Linie. In diese klangliche Umgebung hinein setzen Bass und Tenor im Sprechgesang den zweiten Volksliedtext „Stand up the rain is coming“, wobei die Textzeile „Stand up“ in den Takten 17 bis 19 dreifach fixiert wird. Sopran und Alt präsentieren ausschließlich auf dem Ton *f<sup>1</sup>*, der als Orgelpunkt ab T. 17 auch im Englischhorn erscheint, zunächst noch phonetisches Material des ersten Volksliedtextes – [a] [u] [e] sind die vokalischen Bestandteile der Textzeile „around your neck“ – und steigen in T. 17 in den Text „the rain is coming“ ein. Dieser ist jedoch auf die Stimmen verteilt: „the rain“ (S) – „is co-“ (A) – „-ming the“ (S) – „rain“ (A). Ab T. 20 schließlich intoniert die Klarinette ein mazedonisches Volkslied im Sinne eines echten Zitats, gleichzeitig verändert sich der Liegeklang der Streicher, um sich dem harmonischen Umfeld des Volksliedes anzupassen, in einen H-Dur-sixt-ajoutée-Klang (bei enharmonischer Umdeutung von *Es* und *as<sup>2</sup>*). Berios Interesse an vielschichtigen Hybridbildungen wird an dieser Stelle besonders deutlich: Während die Flöte mit ihren arabesken Figuren einem folkloristischen Idiom entspricht, erscheint das mazedonische Volks-

35 Berio, „Anmerkungen des Komponisten“, in: Beiheft zur Compact Disc Luciano Berio, *Coro*, Deutsche Grammophon 471 587-2, Hamburg 2002, S. 12f.

36 Für eine eingehende Erörterung des vollständigen Werkes siehe: „Synthese und Transformation: Luciano Berios *Coro*“, a. a. O.

Abbildung 3: Berio, *Motettu de tristura* (Piccolo-Flöte: Zwischenspiel und Weiterführung)

V

**Polinesiano**

Your eyes are red  
with hard crying  
I'm carried up  
to the skies  
I put my feet  
around your neck

**Polinesiano**

Stand up  
the rain  
is coming

Abbildung 4a: Berio, *Coro* (Episode V, Textmaterial)  
© 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano (UE 15044)

lied lediglich als instrumentaler Schatten, wird mit polynesischen Liedtexten in englischer Übersetzung konfrontiert, die ihrerseits kompositorisch innovativen Prozeduren wie etwa einer phonetischen Aufspaltung oder der Verwendung von Sprechgesang unterworfen sind.

Anders als Berio realisierte Stockhausen die Idee einer tiefgreifenden Synthese eigener und fremder Musik im elektroakustischen Medium, da er allein in den technischen Apparaturen und Verfahrensweisen des elektronischen Studios die Möglichkeit erblickte, dass „diese Welt *eine* Welt wird“<sup>37</sup>. Anhand zweier ausgewählter Strukturen der 1966 entstandenen, fünfkanaligen Tonband-Komposition *Telemusik*, deren Partitur Stockhausen selbst als das „reichhaltigste Kompendium an Intermodulationsverfahren“<sup>38</sup> bezeichnet, soll nun abschließend Stockhausens integrativer Kompetenz Rechnung getragen werden.

Dazu ist zuerst die im Verlauf des Werkes häufig verwendete Gagaku-Schaltung zu erläutern, die schlicht nach der ersten mit dieser Schaltung modulierten Musik benannt ist und die durch doppelte Ringmodulation eine zweifache Frequenzspiegelung der konkreten Tonbandaufnahmen erzeugt (s. Abb. 5). So werden zunächst alle oberhalb von 6000 Hz liegenden Frequenzen einer „gefundenen Musik“<sup>39</sup> durch ein Tiefpassfilter abgeschnitten und das gefilterte Ergebnis sodann zusammen mit einer Sinusschwingung von 12000 Hz in den ersten Ringmodulator geschickt. Der Ringmodulator unterdrückt die Eingangssignale und produziert Summen- und Differenztöne, transformiert also das Spektrum der Tonbandaufnahme in den sehr hohen Frequenzbereich der Sinusschwingung. Mit anderen Worten: Die Musik wird von 12000 Hz aus nach unten (d. h. 12000 Hz minus alle Frequenzen bis 6000 Hz) und nach oben (12000 Hz plus alle Frequenzen bis 6000 Hz) gespiegelt. Die zweite Ringmodulation der hochtransponierten Musik sorgt für eine Rückspiegelung in den erkennbaren musikalischen Hörbereich, wobei das mit einem Tiefpassfilter beschnittene Resultat lediglich an gezielten Stellen des Werkes durch zeitweiliges Öffnen eines Reglers mit seiner hohen Spiegelung gemischt wird. Stockhausen fasst das skizzierte Verfahren folgendermaßen zusammen:

„Der Prozess besteht darin, dass man eine Musik hinaufspiegelt – dorthin, wo man sie nicht mehr als Musik erkennt – und sie dann wieder herunterspiegelt. Oben intermodulieren die beiden. Das ist so ähnlich wie bei einer Bienenkönigin, die hochfliegt und dort in der Höhe mit einem Männchen Liebe macht, und dann fällt er tot herunter, und es kommt etwas Neues aus der Königin heraus.“<sup>40</sup>

Entscheidend ist bei dieser Technik erstens, dass die extreme Transposition bestimmte Merkmale des Originals – wie beispielsweise den Tonhöhenverlauf – verwischt, während besonderes signifikante Parameter – insbesondere die rhythmische Faktor – bewahrt werden; zweitens, dass ebendiese Transposition zusätzlich eine Verschmelzung der konkreten Tonbandaufnahmen mit hochfrequenten elektronischen Klängen begünstigt<sup>41</sup>. Und drittens kann die als Modulatorfrequenz dienende Sinusschwingung mit dem Rhythmus oder der Hüllkurve einer anderen Musik moduliert sein, durch Frequenzglissandi belebt oder etwa

37 Stockhausen, „Interview über TELEMUSIK“, S. 83.

38 Stockhausen, „Collage und Metacollage“, S. 139.

39 Ebd., S. 142.

40 Ebd., S. 141.

41 Vgl. Marcus Erbe, „Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)“, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christoph von Blumröder, Münster 2004, S. 159.

Abbildung 4b: Berio, *Coro* (Episode V, T. 15 bis 20), Partitur, S. 9 (Ausschnitt)  
 © 1976 by Universal Edition S.p.A. Milano (UE 15044)

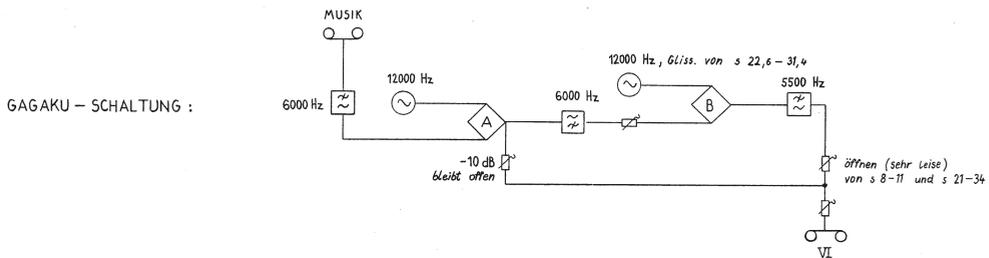


Abbildung 5: Stockhausen, *Telemusik* (Gagaku-Schaltung), Partitur, S. 4  
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

durch einen Akkord ersetzt werden, so dass vielfältigste Intermodulationen sowohl fremder Musik untereinander als auch fremder und elektronischer Musik denkbar sind.<sup>42</sup>

Die dritte Struktur<sup>43</sup> der *Telemusik* (s. Abb. 6) besteht aus vier Spuren hochfrequenter Sinustongemische und einer fünften Spur, in der Stockhausen erstmals ein sowohl einfach als auch doppelt ringmoduliertes Fragment des Gagaku-Stücks *Etenraku* verwendet (s. Abb. 7). In seiner originalen Gestalt handelt es sich hierbei um eine von drei Blasinstrumenten (Ryūteki, Hichiriki, Shō), zwei Saiteninstrumenten (Biwa, Koto) und drei Schlaginstrumenten (Kakko, Shōko, Taiko) vorgetragene, um den Zentralton *e* kreisende Instrumentalmusik, auf deren Tonhöhenvorrat Stockhausen in der elektronisch erzeugten Musik der Spuren I–IV Bezug nimmt<sup>44</sup>. So finden sich beispielsweise die Töne *e*, *d* und *a* als Differenztöne in den ringmodulierten Einblendungen bis 21”:

|                                |                               |                 |
|--------------------------------|-------------------------------|-----------------|
| Spur I (bei 8” und 19”–21”):   | 12000 Hz – 11350 Hz = 650 Hz  | $e^2$           |
|                                | 12000 Hz – 950 Hz = 2500 Hz   | $dis^4$         |
| Spur II (bei 8” und 15”–21”):  | 12000 Hz – 11688 Hz = 312 Hz  | $dis^1$         |
|                                | 12000 Hz – 10800 Hz = 1200 Hz | $\approx d^3$   |
| Spur III (bei 8” und 18”–21”): | 12000 Hz – 11890 Hz = 110 Hz  | $= a$           |
|                                | 12000 Hz – 11380 Hz = 620 Hz  | $\approx dis^2$ |
| Spur IV (bei 8” und 13”–21”):  | 12000 Hz – 11950 Hz = 50 Hz   | $\approx G_1$   |
|                                | 12000 Hz – 11670 Hz = 330 Hz  | $\approx e^1$   |

Auf Spur V wird das im Hintergrund kontinuierlich präsente, hohe Resultat der ersten Ringmodulation des *Etenraku*-Fragments (Ringm. A-Ausgang) gezielt an zwei Stellen mit der durch die zweite Ringmodulation rücktransponierten Version (Ringm. B-Ausgang) kombiniert. Die erste Einblendung (bei 8”) fungiert gewissermaßen als Resonanz des Impulses auf den Spuren I–IV<sup>45</sup>, der zweiten Einblendung geht der sukzessive Aufbau des achtstimmigen Differenztonakkordes<sup>46</sup> voraus, mit dessen Höhepunktmarkierendem Neueinsatz (bei 21”) sie dann zusammenfällt. Das Frequenzglissando zwischen 22,6” und 31,4” erzeugt zudem deutlich einen Schwebungseffekt, der einerseits an die charakteristischen Halb- und Ganztonglissandi des *Etenraku*-Ausschnitts gemahnt, andererseits auch als Fortsetzung der vier Parallelglissandi auf den Spuren I–IV lesbar ist<sup>47</sup>. Und darüber hinaus greift Stockhausen das originale rhythmische Muster der Kakko-Trommel durch Hinzukopieren eines Mokugyo-accelerandos auf, stellt also durch die Übertragung des Rhythmus auf dieses buddhistische Tempelinstrument eine Verbindung zwischen japanischer Hof- und Tempelmusik her. So resultieren mithin vielfältige Intermodulationen, wie sie exemplarisch auch in Struktur 20 (s. Abb. 8) zutage treten.

Hier korreliert Stockhausen auf zweifache Weise vier heterogene Musikfragmente – die balinesische Gamelan-Musik *Baris Bapan*, die japanische Gagaku-Musik *Etenraku*, das afri-

42 Vgl. die vorbereitenden Skizzen Stockhausens für den Vortrag am 29. August 1970, abgedruckt in: „Collage und Metacollage“, S. 140.

43 Siehe dazu die detaillierten Analysen von Marcus Erbe („Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK [1966]“, S. 159–163) und Christian Utz (*Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, = BzAfMw 51, Stuttgart 2002, S. 157–162).

44 Vgl. Erbe, „Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)“, S. 161f.

45 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 160.

46 13”–21”: IV mit  $G_1$  und  $e^1$ ; 15”–21”: II mit  $dis^1$  und  $d^3$ ; 18”–21”: III mit  $a$  und  $dis^2$ ; 19”–21”: I mit  $e^2$  und  $dis^4$ .

47 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 161.

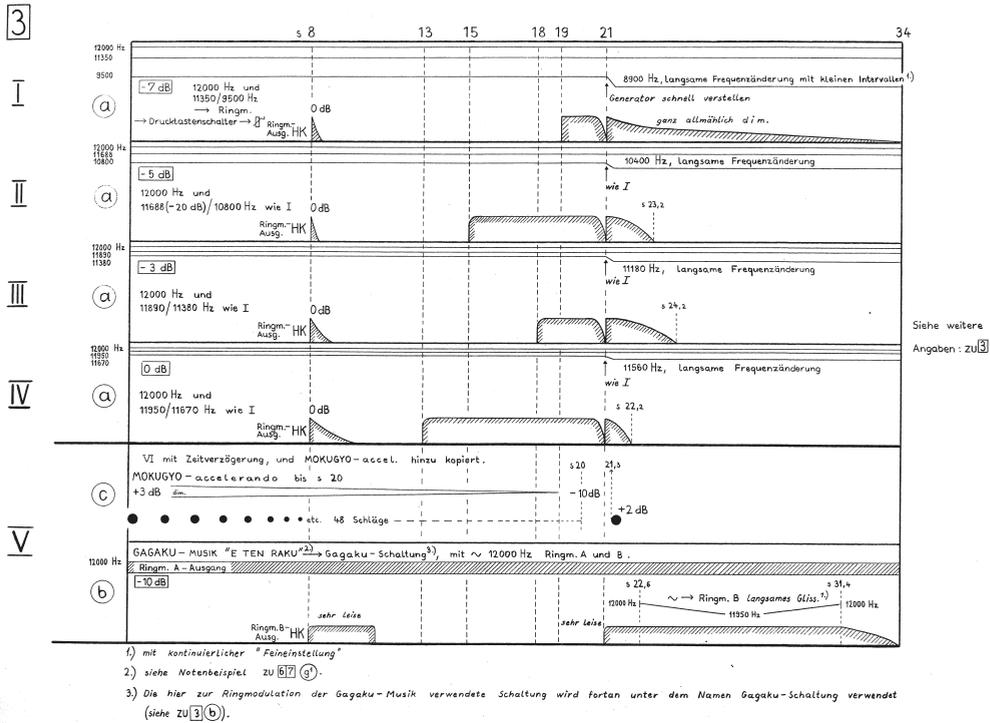


Abbildung 6: Stockhausen, *Telemusik* (Struktur 3), Partitur, S. 3  
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

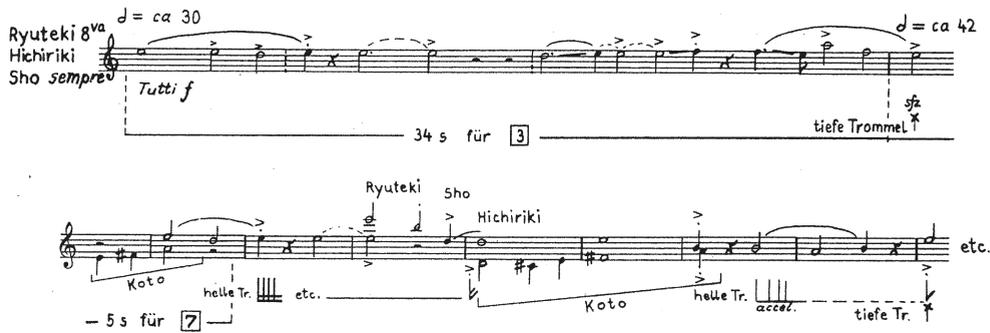


Abbildung 7: Stockhausen, *Telemusik* (Gagaku-Musik Etenraku), Partitur, S. 9  
 © 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

20

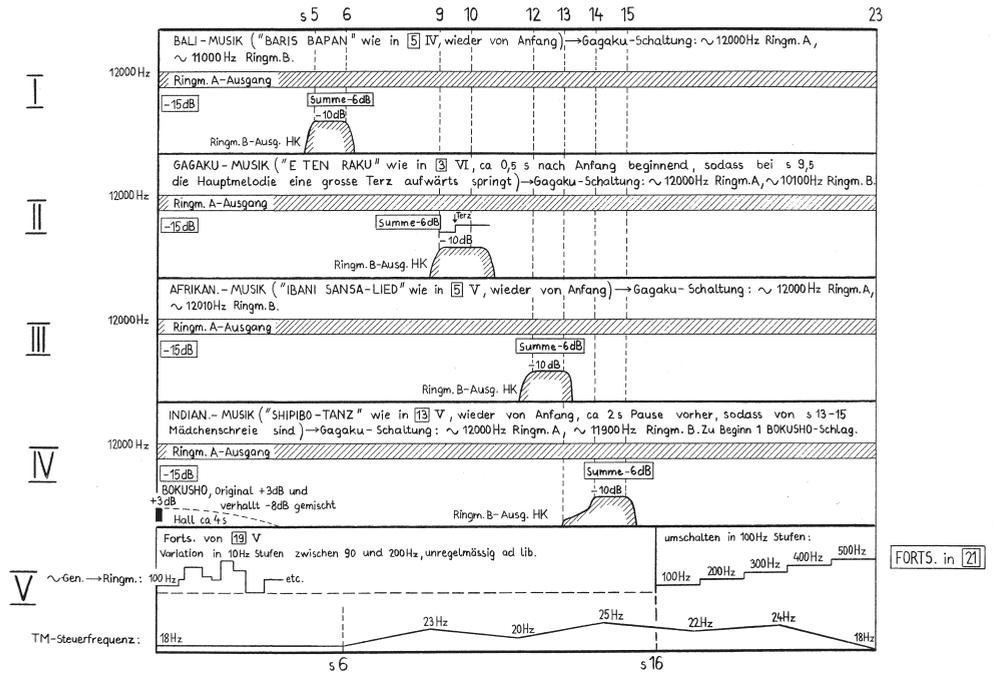


Abbildung 8: Stockhausen, *Telemusik* (Struktur 20), Partitur, S. 28  
© 1969 by Universal Edition A.G. Wien (UE 14807)

kanische *Ibani Sansa*-Lied sowie die Tanzmusik der Shipibo-Indianer vom oberen Amazonas –, insofern er zum einen die mittels Gagaku-Schaltung (Ringm. A-Ausgang) hochtransponierten Musiken auf den Spuren I–IV übereinanderschichtet und solchermaßen amalgamiert sowie zum anderen unter diesem flirrenden Klanghorizont aus den Einblendungen des Ringmodulator B-Ausgangs einen imitatorisch sich verdichtenden<sup>48</sup> und zuletzt klanglich verschmelzenden musikalischen Prozess gestaltet. Während sich nämlich zwischen den rein instrumental Fragmenten (Gamelan-Musik auf Spur I zwischen 5" und 6", Gagaku-Musik auf Spur II zwischen 9" und 10") zunächst noch ein deutlicher Abstand von drei Sekunden findet, folgt der instrumental beginnende, dann instrumental-vokale Ausschnitt des *Ibani-Sansa*-Liedes rascher nach und geht bei 13" übergangslos in die Mädchenschreie des Shipibo-Tanzes über.<sup>49</sup>

\* \* \*

48 Ebd., S. 163.

49 Der hohe Verzerrungsgrad der in den musikalischen Hörbereich rücktransponierten Ausschnitte ist dabei den abweichenden Eingangsfrequenzen für den zweiten Ringmodulator geschuldet.

Dass Stockhausen und Berio in je unterschiedlichen Medien die Idee einer Verbindung verschiedenster musikalischer Traditionen im Sinne einer „gegenseitigen Beeinflussung“ zu realisieren suchen, sollte nicht davon ablenken, dass ihr konkretes kompositorisches Vorgehen durchaus Ähnlichkeiten zeigt. In multidimensionalen Stilkonfrontationen und -mischungen loten beide die Nähe und Distanz sowohl des Fremden untereinander als auch des Eigenen und des Fremden aus, schaffen gleichsam durch kompositorische Transplantationen komplexe Hybridbildungen – etwa wenn Berio das melodische Material einer bestimmten Volksmusik mit dem Rhythmus einer anderen kombiniert und das Ergebnis in einen modernen Klangkontext stellt; oder wenn Stockhausen verschiedene Musikfragmente einer rhythmischen, harmonischen oder dynamischen Modulation unterzieht. Vermittelnde Integration erscheint mithin als eine wichtige Grundkonstante im musikalischen Denken beider Komponisten. Doch während Berios transkriptives Bewusstsein von Beginn an gewissermaßen zentrifugal orientiert ist und sich kontinuierlich der Musikgeschichte und der Musik anderer Völker bedient, verwirklicht Stockhausen Integration nach *Telemusik* und *Hymnen* wieder mit eigenen Mitteln im eigenen Werk.

## Kleiner Beitrag

Kota Sato (Halle)

### „Ich muss lachen, ha, ha, ha!“ – Zur Identität eines komischen Duetts in der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda

In der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda (D-RH)<sup>1</sup> ist unter der Signatur Ms. 945 ein Stimmensatz eines anonymen Duetts mit dem Textanfang „Magst du mich denn gar nicht lieben?“ überliefert. Bisher lag die Identität des Duetts komplett im Dunkeln. Es konnte aber festgestellt werden, dass der Text mit einem Duett aus Telemanns Oper *Das Ende der babylonischen Monarchie oder Belsazer* TVWV 21: 11<sup>2</sup> nach dem Libretto von Joachim Beccau übereinstimmt. In der vorliegenden Studie wird über diesen Neufund ausführlich berichtet.

*Belsazer* besteht als einzige „Doppeloper“ von Telemann aus zwei abgeschlossenen, jeweils dreiaktigen Opern („Teilen“). Der erste Teil wurde am 19.7.1723 in der Hamburger Gänsemarkt-Oper uraufgeführt, gefolgt vom zweiten Teil zwei Monate später am 22.9.1723. Der Grund für die Teilung wird im Vorwort des Librettos zum ersten Teil erklärt: „Da der Poetische Verfasser der *Opera, Belsazer*, so viel Materie gefunden / die-selbe weitläufig auszuführen / als hat man für gut gehalten / solche in zweyen besonderen Theilen vorzustellen / [...]“. Die Musik ist nur fragmentarisch überliefert: Eine Arie aus dem zweiten Teil wurde in Telemanns Musikjournal *Der Getreue Music-Meister* gedruckt;<sup>3</sup> zwei weitere Arien ebenfalls aus dem zweiten Teil sind handschriftlich in Schwerin überliefert.<sup>4</sup> Außerdem diente das Konzert D-dur für zwei Oboe d’amore, Violoncello und Streicher TWV 53: D3 als Ouvertüre für den zweiten Teil.<sup>5</sup>

1 Seit 1966 steht der Gesamtbestand der Rhedaer Musiksammlung als Dauerleihgabe in der Universitätsbibliothek Münster zur Verfügung.

2 Im TVWV (Bd. 2, S. 76) wird für die Oper fälschlicherweise folgender Titel angegeben: *Belsazar oder das Ende der babylonischen Gefangenschaft*.

3 „Dass ich mich dir ergeben soll“, in: Georg Philipp Telemann, *Der Getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, S. 98 (Lection 25).

4 „Mein Gemüt ist dennoch stille“ und „Reiße Himmel die gekränkte Seele“ sind in der Ariensammlung D-SW1 Mus. 2479 erhalten. Die letztgenannte Arie findet sich auch in D-SW1 Mus. 185. Im TVWV sind die Notenincipits falsch zugeordnet: Unter „Reiße Himmel“ steht das Incipit von „Dass ich mich dir ergeben soll“ und unter „Dass ich mich“ ist „Reiße Himmel“ angegeben.

5 In einem der erhaltenen Libretti (A-Wn 4.289 – B. M.-S.) ist die Stimme der 1. Violine des Konzerts eingeklebt. Das Exemplar ist mit handschriftlichen Eintragungen versehen, die darauf hinweisen, dass das Libretto bei der Aufführung als „Inspizientenheft“ benutzt wurde. Vgl. Dorothea Schröder, „Eine Sänffte muß bey der Hand seyn. Anmerkungen zu den Maschinenmeisterbüchern der Hamburger Oper“, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2000, anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Dieter Gutknecht, Wolf Hobohm und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XIII), Hildesheim u. a. 2007, S. 89ff; Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher*, Laaber 1995, S. 148f.

Der gesamte erste Teil<sup>6</sup> und alle anderen Stücke des zweiten Teils galten bisher als verschollen.

In der Rhedaer Musiksammlung identifizierte der Verfasser aber ein Duett aus dem zweiten Teil des *Belsazers*. Die Quelle (D-RH Ms. 945) besteht aus vier Stimmen: Sopran, Bass, einem bezifferten und einem nicht bezifferten Generalbass.<sup>7</sup> Das Titelblatt lautet: „Magst du mich gar nicht lieben / Duetto / Soprano / Basso / con / Cembalo.“ Die Größe der Quelle beträgt 34 × 22,5 cm. Die Quelle ist am oberen Rand so stark beschädigt, dass einige Noten unleserlich sind, die aber durch einen Vergleich mit Parallelstellen ermittelt werden können. Das Wasserzeichen („Steinwender“ in gekrönter Barockkartusche, mit einem Gegenzeichen, Ente in kleiner Barockkartusche) deutet auf eine damals weit verbreitete Papiersorte hin.<sup>8</sup>

Es handelt sich dabei um ein komisches Duett am Ende des ersten Akts (Szene 11) von *Belsazer II*, gesungen von der jungen Zauberin Sophrone und dem lustigen Hofdiener Nabal. Sophrone, der Nabal in einem Traum erschienen ist, der sie ganz aus sich selbst gebracht habe, wirbt um Nabals Liebe. Der Diener, der verliebten Frauen niemals traut,<sup>9</sup> weist aber ihre Liebe zurück. Der Dialog wird im A-Teil der in Da-capo-Form<sup>10</sup> angelegten Arie als komisierendes Frage/Antwortspiel entfaltet:

|  |  |
|--|--|
| Sophrone: Magst du mich denn gar nicht lieben? | N: Sollt ich dir die Patschhand geben?       |
| Nabal: Nein!                                   | S: Ja!                                       |
| S: Soll ich mich allzeit betrüben?             | N: Würd' ich nicht verzweifelt leben?        |
| N: Ja!   | S: Nein!                                     |
| S: Willt du mir nicht Gunst erweisen?          | N: Könnt' ich Lust bei dir erlangen?         |
| N: Nein!                                       | S: Ja!                                       |
| S: Bist du denn von Stahl und Eisen?           | N: Müsst' ich mich nicht selber hangen?      |
| N: Ja!   | S: Nein!                                     |
| S: Lass mich doch dein Schätzgen sein!         | N: Geh! Es ist kein Hoffen <sup>11</sup> da! |
| N: Nein, nein, nein, nein!                     | S: Ja, ja, ja, ja!                           |

Im B-Teil versucht Sophrone weiterhin Nabal durch die Hervorhebung ihrer Schönheiten zu locken, was man wohl als eine Parodie seriöser Opernarien ansehen kann. Nabal gibt ihr aber immer nur derb abweisende Antworten:

6 Allerdings ist auch zum ersten Teil die Stimme der 1. Violine der Ouvertüre überliefert. Vgl. Schröder, „Eine Sänffte muß bey der Hand sein“, S. 89.

7 Merkwürdigerweise ist auf der unbezifferten Basso-Stimme „Cembalo“ angegeben. In den anderen Stimmen sind keine Angaben zur Stimmlage oder zum Instrument vorhanden.

8 Zu diesem Wasserzeichen siehe Wisso Weiß, *Historische Wasserzeichen*, Leipzig 1986, S. 46f.

9 So singt er im ersten Teil der Oper auf Plattdeutsch: „Verleeffter iß nix in der Welt / Aß de verführschen Frouwen / So kühm un blöd, aß se sick stellt / Sind se doch nich tho trouwen / Se seggen, Zipp! Un prühnt de Mund / Un denken doch im Hartens-Grund: / Ick klopp dy gern de Bakken / Hadd' ick dy man tho pakken.“

10 In der vorliegenden Vertonung wird der A-Teil durch ein Wiederholungszeichen in zwei Abschnitte geteilt, das in der Mitte des Dialogs – nach Nabals „Nein, nein, nein nein!“ – gesetzt ist. Daraus ergibt sich eine leicht modifizierte Da-capo-Form mit einem zweiteiligen A-Teil.

11 Hier sind die Lesarten des Librettos wiedergegeben. In der musikalischen Quelle steht statt „Hoffen“ „Hoffnung“.

S: Schau nur meiner Augen Blitze.  
 N: Die sind nicht den Henker nütze.  
 S: Meiner Wangen Blumen-Feld.  
 N: Höret doch die dumme Welt!  
 S: Meines Mundes Blut-Korallen.  
 N: Möcht' ich doch in Ohnmacht fallen!  
 S: Meiner Zähne weiße Reih.

N: Mir wird grün und geel<sup>12</sup> dabei.  
 S: Meine Schultern, meine Hände,  
 Meine Drehung, mein Gewende,  
 Meine Waden, meine Füße,  
 Meine Klugheit, meine Grüße,  
 Und was sonst, et caetera.  
 N: Ich muss lachen, ha, ha, ha!

Im Anschluss an das Duett wird Nabal als Lohn für seine Frechheit in einen Esel verwandelt.

Bisher wurde keine Vertonung des Librettos außer der telemannschen nachgewiesen; deswegen stammt mit großer Wahrscheinlichkeit das Duett von Telemann. Die Stimmlagen (in der Rhedaer Quelle Sopran für Sophrone und Bass für Nabal) helfen bei der Klärung der Autorschaft nicht weiter, weil sie nicht im Libretto angegeben sind. Die Provenienz der Quelle deutet jedoch auf Telemann als Autor hin.

Auf der unbezifferten „Cembalo“-Stimme ist eine alte Signatur „No 50“ vermerkt, die sich höchstwahrscheinlich auf den Rhedaer *Catalogus Musicus* aus dem Jahr 1750 bezieht.<sup>13</sup> Dieser historische Katalog listet die Musikalien in Besitz des Grafen Moritz Casimir I. zu Bentheim-Tecklenburg (1701–1768) auf, der sich seit seiner Studienzeit in Utrecht für Musik interessierte.<sup>14</sup> Der reiche Telemannbestand Moritz Casimirs I., der sowohl Hamburger Originaldrucke als auch zahlreiche Handschriften enthält,<sup>15</sup> zeugt von einer Verbindung seines Hofes zu Hamburg.<sup>16</sup> Einen wichtigen Hinweis auf Telemanns Autorschaft des Duetts liefert eine Stimmenabschrift des oben erwähnten Konzerts D-dur TWV 53: D3 (D-RH Ms 772),<sup>17</sup> das als Ouvertüre zum zweiten Teil von *Belsazer* gespielt wurde. Die Abschrift trägt

12 In der musikalischen Quelle: „gelb“.

13 Leider ist der zweite Teil des Katalogs, der die Vokalwerke verzeichnet, stark beschädigt. Besonders wurde die für uns wichtige Seite, die die Arien mit dem Textanfang „M“ enthält, fast komplett von Mäusen zerfressen. Aus den umliegenden Seiten kann man schließen, dass die Arien auf dieser Seite die Nummern von 46 bis 56 getragen hatten.

14 Zum Musikleben und Musikbestand des gräflichen Hofes zu Bentheim-Tecklenburg siehe Joachim Domp, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert* (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2. Reihe, Heft 1), Düsseldorf 1934, S. 7–35; Renate Schusky, *Die Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek in Rheda: Repräsentationsbibliothek und Gebrauchsbücherei* (= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 9), Heidelberg 1984, S. 28–55; Erich Thurmann, „Betreuung und Erschließung westfälischer Musikaliensammlungen in der Universitätsbibliothek Münster“, in: *Bibliothek in vier Jahrhunderten: Jesuitenbibliothek, Bibliotheca Paulina Universitätsbibliothek in Münster 1558–1988*, hrsg. v. Helga Oesterreich, Hans Mühl und Bertram Haller (= Schriften der Universitätsbibliothek Münster Bd. 2), Münster 1988, S. 297–316.

15 Eine umfassende Untersuchung zum Telemannbestand in Rheda steht noch aus. Im *Catalogus Musicus* sind unter Telemanns Namen 42 Werke nachgewiesen. Dazu sind noch neun Stücke unter N.N. verzeichnet, die in anderen Quellen Telemann zugeschrieben sind. Heute werden in Münster 19 Telemann-Werke aufbewahrt.

16 Eindeutig Hamburger Herkunft ist außer den in Rheda aufbewahrten Telemann-Drucken die Kantate „Ich spiele mit Ketten“ von Reinhard Keiser (D-RH Ms. 441), deren Stimmen von dem Hamburger Sänger Carl Friedrich Vetter sen. stammen. Vgl. Hansjörg Drauschke und Thomas Ihlenfeldt, Vorwort zu: Reinhard Keiser, *Weltliche Kantaten*, Bd. 2 (= Musik zwischen Elbe und Oder Bd. 31), Beeskow 2013, S. XVI.

17 In Rheda ist eine weitere Stimmenabschrift dieses Konzerts überliefert (D-RH Ms. 773), deren Herkunft noch nicht geklärt ist. Im TWV ist diese Quelle nicht angegeben.





(3. Akt Nr. 6), in dem die beiden Frauen mit einer raschen Deklamation auf eine langsame, getragene Rede ihres Gemahls reagieren.<sup>26</sup>

In der zweiten Hälfte des B-Teils zählt die aufgeregte Sophrone mit einem wiederholten kleinen Motiv ihre Schönheiten auf; die Reihung wirkt wie ein Zungenbrecher:

28

Meine Schul-ter, mei-ne Hän-de, mei-ne Dre-hung, mein Ge-wen-de, meine Wa-den, mei-ne Fü-ße, mei-ne Klug-heit, mei-ne

bei. Ich muss la-chen, ha, ha, ha.

6 6 6

Notenbeispiel 4: B-Teil, T. 28–31.

Ein ähnlicher plappernder Effekt ist z. B. im Duett „Geh und lass mich nur zufrieden / Ich bin nicht für dich beschieden“ im *Richardus* (Akt 3, Szene 10)<sup>27</sup> zu finden. Auch im schon erwähnten *Pimpinone* findet man ein Duett (Intermezzo III, Nr. 21), in dem die Worte „so schlag ich dir den Kopf entzwei“ in Sechzehnteldeklamation drei Takte lang wiederholt werden.<sup>28</sup>

Das Duett zeugt also deutlich von der Raffinesse der Affektdarstellung und der ebenso geschickten wie pointierten musikalischen Komik des Komponisten, wie sie in anderen komischen Opernarien Telemanns zum Vorschein kommen. Auch die geschickte Verbindung von volkstümlich-liedhafter Melodik<sup>29</sup> mit den typisch italienischen Buffo-Elementen (wie z. B. der Wiederholung eines kleinen Motivs)<sup>30</sup> deutet auf die Beherrschung des vermischten Geschmacks hin, zu dessen Vertretern Telemann zählte.

26 Baselt erwähnt in Bezug auf dieses Terzett „Ensemble-Komik durch unterschiedliche melodische Charakterisierung mehrerer Personen bzw. mehrerer Gefühlsbereiche bereits in der bewußten Absicht eines Simultankontrastes“. Baselt, „Zum Typ der komischen Oper“, S. 79–81.

27 Es handelt sich um eine Hamburger Fassung (Erstaufführung 1729) von Händels *Riccardo primo*. Deutsche Arien und Rezitative stammen von Telemann. Vgl. Wolf Hobohm, „Deutscher Tonfall und stoisches Denken in Telemanns Richardus“, in: *Telemann und Händel: Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 12. bis 14. März 2008, anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XVII), Hildesheim u. a. 2013, S. 111–131. Neuausgabe: Georg Philipp Telemann, *Der mißlungene Brautwechsel oder Richardus: König von England*, hrsg. v. Steffen Voss (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke Bd. 46), Kassel u. a. 2008.

28 Telemann, *Pimpinone*, S. 92, T. 93–95. Viele weitere Beispiele sind zitiert in: Martin Ruhnke, „Komische Elemente in Telemanns Opern und Intermezzi“, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 94–107.

29 Vgl. dazu Wolf Hobohm, „Deutsche Volksmusik-Intonation und Zitate deutscher Volkslieder bei Georg Philipp Telemann“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994: Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wolf Hobohm und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XI), Hildesheim u. a. 2006, S. 207–229.

30 Vgl. dazu Ruhnke, „Komische Elemente“, S. 95 sowie S. 102–105.

## Besprechungen

*La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle. Hrsg. von Camilla CAVICCHI, Marie-Alexis COLIN und Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2012. 455 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende Band ist ein Produkt intensiver Zusammenarbeit des ‚Festival des Cathédrales‘ und des Centre d’Études Supérieures de la Renaissance der Université François-Rabelais in Tours. Beide Einrichtungen beschäftigen sich seit Jahren mit der musikgeschichtlichen Erforschung der Picardie und haben entsprechend verschiedene Publikationen und CD-Einspielungen veröffentlicht. Die reich bebilderte Publikation, die zahlreiche sehr ansprechende Abbildungen von Prunkhandschriften, Tapisseries, Gemälden und Skulpturen bietet, besticht zunächst durch ihr äußeres Erscheinungsbild. Es kommt noch hinzu, dass ein Teil der Abbildungen hier zum ersten Mal veröffentlicht wird. Für die Qualität spricht ferner, dass die unterschiedlichen Beiträge von ausgewiesenen Spezialisten verfasst wurden, die sich teils seit Jahren am Centre d’Études Supérieures de la Renaissance der Erforschung dieser Materie widmen. Einige Autoren sind deshalb sogar mit mehreren Texten vertreten.

Einer allgemeinen Einführung in die Thematik von Philippe Vendrix schließen sich weitere einführende Kurzbeiträge an. Andrew Kirkman widmet sich der musikhistorischen Situation von Saint-Omer im 15. und 16. Jahrhundert. Im Zentrum steht das musikalische Leben am städtischen Kathedralkapitel. Als herausragende Quelle präsentiert er den testamentarischen Nachlass des Kathedralklerikers Jacques de Houchin, der zum Zeitpunkt seines Ablebens im Jahr 1480 ca. 350 Bücher sein eigen nennen konnte, darunter nicht weniger als siebzehn Handschriften mit mehrstimmiger Musik. In seinem Artikel „*In memoriam*: Vincent

Brejon et Toussaint de La Ruelle“ fasst David Fiala lexikonartig den Kenntnisstand zu den beiden Kapellsängern zusammen. Olivia Carpi liefert einen kurzen Überblick über die historisch-politische Situation der Picardie.

Insgesamt dreizehn Artikel beinhaltet das erste Oberkapitel zum Thema „Lieux de la musique“. Die Bandbreite reicht hier von der monastisch geprägten Welt der großen Reichsklöster des Früh- und Hochmittelalters über die musikalischen Aktivitäten in den seit dem Spätmittelalter musikalisch berühmten Kathedralkapiteln der picardischen Städte Amiens, Beauvais, Laon, Noyon, Senlis, Soissons, Saint-Quentin und Abbeville, bis hin zur Musikpraxis in Klöstern und Kathedralen des 17. Jahrhunderts. Bereits seit dem Frühmittelalter gehörte die Picardie zu den musikalisch bedeutenden Zentren des fränkischen Reiches. Dies belegen noch heute die Handschriften aus dem Besitz der einstmaligen reichen Kapitel und Klöster, wie z. B. der Psalter von Corbie, ms. 18, der in der Bibliothèque Louis Aragon in Amiens aufbewahrt wird (Jean-François Goudesenne: „Des monastères royaux aux chapitres canoniaux“). In diesen Einflussbereich fällt auch der Fund von Fragmenten eines Missales aus dem Archiv von Beauvais (AD de l’Oise, G 1610), dessen Transkription hier von Luca Basilio Ricossa erstmals veröffentlicht wird.

Sandrine Dumont bietet in „La musique dans les abbayes picardes au XVIIe siècle“ einen detailliert recherchierten Überblick über Klöster und Orden in der Picardie des 17. Jahrhunderts. Die Gesamtschau und die Zusammenstellung des teils unerforschten Materials begegnen einem Forschungsdesiderat. Grantley McDonald beschäftigt sich mit „La musique à Abbeville“ und geht auf die weltliche Musik des späten Mittelalters bis ins frühe 16. Jahrhundert und deren Verankerung im städtischen Leben ein. Weitere Schwerpunkte bilden die geistliche Musikpraxis an der Stiftskirche Saint-Vulfran, die in Bruderschaften organisierte städtische Musikpflege sowie die Musikhandschrif-

ten aus Abbeville und Umgebung. Frédéric Billiet befasst sich mit „La musique à la cathédrale d’Amiens du XIe au XVIIe siècle“, die zumindest im ausgehenden Mittelalter von ausgesuchter Qualität gewesen sein dürfte, da Petrus de Cruce, Guillaume de Machaut und Jean Mouton hier nachweisbar sind. Als Ergänzung zum Wirken des berühmten Komponisten und Musiktheoretikers Petrus de Cruce ist ein kurzer Personenartikel von Heinz Ristory angefügt. Ferner werden das musikalische Leben von Beauvais (Marie-Alexis Colin) – ergänzend dazu gibt es wiederum einen Artikel von Guillaume Grosse über „La musique dans le Speculum doctrinale de Vincent de Beauvais“ – sowie an den Kathedralen von Laon (Yolanda Plumley), Noyon (Fiala), Senlis (McDonald), der städtischen Musik von Soissons (McDonald) und der königlichen Stiftskirche von Saint-Quentin grundlegend erforscht bzw. auf den neusten Stand gebracht.

Das zweite große Oberkapitel beschäftigt sich in acht Artikeln mit Fragen der Musikpraxis, der Überlieferung und des Repertoires. Anne Ibos-Augé widmet sich in ihrem Beitrag „De Saint-Quentin à Cambrai ...: La lyrique médiévale profane en Picardie“ einem lyrischen Kernthema des nordöstlichen Frankreich: der Trouvère-Lyrik, der Rezeption kompositorischer Vorlagen nach okzitanischen Vorbildern, den städtischen und höfischen Zentren der Liedkunst sowie der musikalischen Überlieferung. Es schließen sich kürzere Beiträge zur Bruderschaft von Notre-Dame du Puy d’Amiens (Gérard Gros), zu dem Sänger-Komponisten Vulfran Samin (Frank Dobbins), über die Freudenfeste und Herrschaftseinzüge in der Picardie (Florence Alazard), Camilla Cavicchi „La harpe d’harmonie“ und Peter Christoffersens „L’abbaye de Corbie, sainte Barbe et le manuscrit Amiens 162“ an. Annie Cœurdevey gibt wiederum einen Überblick über die in der Picardie befindlichen Musikhandschriften und Drucke. Der Beitrag von Marcel Degrutère über die picardi-

sche Orgellandschaft beschließt diese Abteilung.

Der dritte Teil, bestehend aus fünf Artikeln, ist mit „Formation et rayonnement“ überschrieben. Hier geht es um die musikalische Ausbildung von Musikern zwischen 1300 und 1700 (Alice Tacaille), die Picardie als Ort der Versorgung und des beruflichen Rückzugs (Agostino Magro), den Transfer von picardischen Sängern, Komponisten und des Repertoires im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts (Colin) sowie reisende Musiker und Sänger und deren zentrale Anlaufstellen in Italien sowie im Reich (Cavicchi). Zu guter Letzt beschäftigt sich Fiala noch mit Sängergrotesken picardischer Kathedralen. Im Anschluss daran informiert der „Dictionnaire biographique des musiciens“ in kurzen Artikeln mit Literaturhinweisen über die Musiker der Picardie. Die Fülle der Beiträge, die sich ganz unterschiedlichen Themen widmen und präzise informieren, aber auch die Aufbereitung des Materials und die Erschließung neuer Quellen zeigen, dass es sich um eine wirklich interessante Publikation handelt, deren Lektüre auch abseits speziell picardischer Forschungen grundsätzlich lohnend ist.

(August 2014)

Margret Scharrer

*Music at German Courts 1715–1760. Changing Artistic Priorities. Hrsg. von Samantha OWENS, Barbara M. REUL und Janice B. STOCKIGT. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XX, 484 S.*

Die Erforschung der Musik an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts begann vergleichsweise früh. So stammen etwa die bis heute gelesenen Arbeiten von Moritz Fürstenau (1861/62) über die Dresdner, von Josef Sittard (1890/91) über die Württemberger und von Friedrich Walter (1898) über die kurpfälzische Hofmusik sämtlich aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Fürstenau war selbst noch königlich säch-

sischer Kammermusikus, Sittard widmete sein Buch dem Landesherrn, König Karl von Württemberg. Nicht nur hinter diesen frühen Studien, sondern auch hinter vielen später entstandenen Untersuchungen ist häufig ein doppeltes Motiv erkennbar: zum einen der Stolz auf eine „Glanz- und Blütezeit“ der eigenen Stadt (so in der Vorrede zu Walters Buch), zum andern das Bewusstsein, dass die musikhistorische Bedeutung dieser Institutionen über Lokales hinausreicht und ihre Erforschung einen, wenn nicht *den* zentralen Bereich der deutschen Musikpraxis des 18. Jahrhunderts erschließt. Der lokalhistorische Impetus, der hinter vielen hofmusikalischen Studien steht, hat die Erforschung der deutschen Hofmusiken einerseits beflügelt, sie andererseits immer wieder in den Geruch des Lokalpatriotisch-Provinziellen gebracht, unfähig, über den eigenen Tellerrand zu blicken und die Bedeutung des Eigenen, Begrenzten am großen Ganzen der Musikgeschichte zu messen. Dieses ‚große Ganze‘ der (deutschen) Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wiederum wurde bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts gerne als Epoche der ‚Verbürgerlichung‘ gedeutet – eine historiographische Perspektive, unter der Musik bei Hofe in erster Linie als Phänomen erscheinen musste, das es zu überwinden und auf dem Weg zur ‚autonomen‘ Kunst hinter sich zu lassen galt. Inzwischen hat die geschichts- und kunstwissenschaftliche Hof-Forschung andere Paradigmen in den Vordergrund gerückt, die von der Musikwissenschaft aufgegriffen wurden: Die Hofkünste werden als Medien der Politik gedeutet, als Element eines Kommunikations- und Herrschaftssystems, das zwar an jedem Hof etwas anders ausgeprägt war, innerhalb der europäischen Hofgesellschaft aber im Wesentlichen gleich funktionierte. Trotz oder wegen alledem gibt es bis heute zwar eine kaum noch zu überblickende Vielzahl an mehr oder weniger umfangreichen, gut oder fast gar nicht dokumentierten, veralteten und neuen Darstellungen zur Musikpraxis an einzelnen

deutschen Höfen, aber bis auf das schmale Bändchen von Erich Reimer (*Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991) keine einzige Studie, in der versucht würde, diese Einzeluntersuchungen zu synthetisieren und das Phänomen der Musik an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts umfassend darzustellen und zu analysieren.

Das zu besprechende Buch erhebt diesen Anspruch nicht, könnte aber als wichtiger Baustein bei einem solchen Projekt dienen. Die drei Herausgeberinnen folgten (so schreiben sie im Vorwort, S. XI) dem Bestreben, „to provide English-speaking readers with a series of detailed case studies of German *Hofkapellen* based on a close reading of archival sources“. Für diese Fallstudien wurden 15 Institutionen ausgewählt: die Hofmusiken von zwei König- und zwei Kurfürstentümern (Sachsen und das dem Kurfürstentum in Personalunion verbundene Wahlkönigtum Polen, Brandenburg-Preußen, die Kurpfalz), von fünf Herzogtümern (Württemberg, Sachsen-Gotha-Altenburg, die drei sächsischen Sekundogenituren Weißfels, Merseburg und Zeitz), zwei Fürstentümern (Anhalt-Zerbst und Sondershausen) und einem Fürstbistum (Würzburg) sowie von der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt und den Markgrafschaften Baden-Durlach (Karlsruhe) und Brandenburg-Culmbach (Bayreuth). Die Wahl umfasst demnach eine große Vielfalt von Höfen: ranghohe und -niedrige, politisch bedeutende und weniger bedeutende, Höfe unterschiedlicher Konfession und in verschiedenen Regionen Deutschlands gelegen. Über die „final selection“ entschieden, wie die Herausgeberinnen schreiben (S. XI), nicht zuletzt die Forscherinnen und Forscher, die für die Mitarbeit gewonnen werden konnten und bestimmte Schwerpunkte bereits mitbrachten: Janice B. Stockigt (Dresden), Alina Żórawska-Witkowska (Warschau/Dresden), Mary Oleskiewicz (Berlin), Bärbel Pelker (Mannheim), Samantha Owens (Stuttgart), Bert Sigmund (Gotha), Wolf-

gang Ruf (Weißenfels, Merseburg, Zeitz), Barbara M. Reul (Zerbst), Michael Maul (Sondershausen), Dieter Kirsch (Würzburg), Ursula Kramer (Darmstadt), Rüdiger Thomsen-Fürst (Karlsruhe) und Rashid S. Pegah (Bayreuth). Dieses pragmatische Kriterium hatte allerdings zur Folge, dass Darstellungen gerade zu einigen der bedeutenden und einflussreichen deutschen Hofmusiken (vor allem Wien und München) fehlen. Die chronologische Begrenzung auf die Jahrzehnte von 1715 bis 1760 wird nicht begründet. Es handelt sich um die Zeit zwischen dem Spanischen Erbfolgekrieg und dem Siebenjährigen Krieg, beides Ereignisse, die einige deutsche Höfe involvierten und auch für manche der Hofkapellen unmittelbare Konsequenzen hatten. Bei der Lektüre der einzelnen Kapitel ergibt sich jedoch der Eindruck, dass diese Eckdaten pragmatisch gesetzt wurden – übergreifende entwicklungsgeschichtliche Zäsuren lassen sich hier nicht beobachten. So wird dieser chronologische Rahmen sinnvollerweise auch nicht strikt eingehalten, sondern ins 17. Jahrhundert (so u. a. in Kap. 8 und 14) oder in die Jahre nach 1760 ausgedehnt (Kap. 5, 11 oder 13), wo dies sachdienlich ist. In den meisten Beiträgen wird die Geschichte der jeweiligen Institution vor 1715 zumindest skizziert.

Den Kapiteln zu den einzelnen Hofkapellen ist eine „Introduction to German *Hofkapellen*“ (Owens/Reul) vorangestellt, in der übergreifende Grundprinzipien der Struktur und Funktion dieser Institutionen erläutert werden: die Einbindung in die Hofordnung, die Unterscheidung zwischen Hof- und Cammermusici, die Hofkirchenmusik, die Leitungsämtler, die separaten Ensembles der Trompeter und Pauker und der Hautboisten usw. Ein weiteres übergreifendes Kapitel beschließt den Band: Steven Zohn stellt der „official view“ (S. 413) auf die deutschen Hofkapellen die Perspektive der Musiker selbst entgegen, wie sie sich in Äußerungen von Wolfgang Caspar Printz, Johann Beer, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann,

Johann Georg Pisendel und Johann Joachim Quantz spiegelt. Demnach sah man die Vorteile einer Tätigkeit bei Hofe in der besseren Bezahlung, dem höheren Prestige, einer größeren Wertschätzung und einem anregenden, den Einzelnen zu Höchstleistungen anspornenden Klima, klagte aber über die starke Beanspruchung, die beträchtliche Unsicherheit und Unbeständigkeit, die mit einer Anstellung bei Hofe verbunden waren, und die (in den Augen der Deutschen) ungerechte Bevorzugung der italienischen Musiker. Zohn hebt zwei weitere Aspekte hervor: zum einen den an kleinen und mittleren Höfen verbreiteten Usus, neben der Hofkapelle auch Angehörige des Hofes, die formell nicht als Hofmusiker angestellt waren, sowie Hautboisten, Stadtpfeifer, Schüler, Studenten oder reisende Musiker für die Hofmusik heranzuziehen, zum andern die an ebendiesen Höfen auch über das erste Viertel des 18. Jahrhunderts hinaus verbreitete Praxis, mit Musikern zu arbeiten, die mehrere Instrumente beherrschen und/oder auch als Sänger zu gebrauchen sind.

Eben diese beiden Aspekte werden auch in den Fallstudien, die den Hauptteil des Buches ausmachen, immer wieder angesprochen. Die Darstellung erfolgt hier im Wesentlichen chronologisch. Zum Bandkonzept gehören „snapshots“ im Abstand von jeweils 15 Jahren (1715, 1730, 1745, 1760), die eine doppelte Funktion haben: Zum einen erlauben ‚Nahaufnahmen‘ an diesen Stellen eine punktuell detailliertere Sicht, zum anderen soll auf diese Weise ein Vergleich zwischen den einzelnen Höfen ermöglicht werden, der die „changing artistic priorities“ deutlicher hervortreten lässt und es erlaubt, zwischen singulären Entwicklungen und allgemeinen Tendenzen zu unterscheiden (S. 12f.). Allerdings wird dieses Schnappschuss-Prinzip nicht strikt durchgehalten; vielfach wird eine andere, der spezifischen Entwicklung des jeweiligen Hofes folgende chronologische Gliederung vorgezogen. Umgesetzt findet sich das 15-Jahres-Raster nur in den Tabellen

wieder, die jedes Kapitel beschließen. Hier ist das gesamte Personal der jeweiligen Hofkapelle mit Namen und Funktionen in drei oder vier chronologischen Querschnitten zusammengestellt, die sich an diesem Rhythmus orientieren. Änderungen in Struktur und Besetzung sind auf diese Weise unmittelbar ablesbar, ein Vergleich mit anderen Hofkapellen ist leicht zu ziehen.

Auch in vielen der Einzeldarstellungen liegt der Schwerpunkt unverkennbar auf der Rekonstruktion der Entwicklung der Hofkapelle als Institution, als Personenverbund in wechselnder Zusammensetzung (insofern ist der Titel des Buches, der eine umfassende Darstellung von Hofmusik verspricht, etwas irreführend). In einigen Kapiteln wird die Musikpraxis (Musikanlässe, Repertoire, das Schaffen einzelner Kapellmeister) detaillierter einbezogen. So erörtert Mary Oleskiewicz etwa auch die Berliner Hofoper, die Potsdamer Kammermusik, die ‚großen‘ Konzerte bei Hofe oder die Situation der Hofkapelle in Kriegszeiten. Bärbel Pelker gibt nicht nur eine Übersicht über die Entwicklung der Mannheimer Hofmusik unter den wechselnden Regenten, sondern fragt in kurzen Unterkapiteln auch nach der Organisation der Hofmusik, der Musikpraxis bei Hofe, der sozialen Lage der Musiker und dem Kontakt zu anderen Höfen. In manchen Darstellungen ist die Gewichtung (vielleicht dem Forschungsinteresse der Autorin bzw. des Autors geschuldet) etwas ungleich: Was etwa die württembergische Hofkapelle betrifft, ist vergleichsweise viel über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erfahren, wenig über die Amtszeit Holzbauers und Jommellis.

Bei der Lektüre der einzelnen Kapitel wird deutlich, wie stark Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion von der Quellenlage abhängen, die sich von Hof zu Hof stark unterscheidet und mitunter günstig (etwa im Falle der Mannheimer Hofkapelle), nicht selten jedoch heikel ist (so etwa, was Sondershausen oder Würzburg betrifft). In den Fallstudien wird dieses Problem im-

mer wieder thematisiert; hingewiesen wird ebenso auf Lücken wie auf wichtige Quellenbestände und Einzelquellen zur Musikpraxis des jeweiligen Hofes. Überhaupt ist der durchweg enge Quellenbezug einer der großen Vorzüge des Buches – obwohl oder gerade weil der überwiegende Teil der Daten zur Geschichte der vorgestellten Hofmusiken nicht neu ist und hier nicht zum ersten Mal präsentiert wird. Zu sagen, dass im Wesentlichen der Stand der Forschung zusammengefasst wird, wäre dennoch ein Understatement – jeder, der sich selbst mit der Thematik befasst hat, weiß, wie ungleich, lückenhaft und mitunter unzuverlässig das ist, was sich der älteren hofmusikalischen Literatur entnehmen lässt, dass viele Fragen offenbleiben, Daten nicht immer dokumentiert werden, Urteile zu überprüfen und mit den neueren Ergebnissen der historischen Nachbardisziplinen abzugleichen sind. So setzt eine kritische Synthese des Forschungsstandes, wie sie hier auf beschränktem Raum vorgelegt wird, intensive Sach-, Literatur- und nicht zuletzt Quellenkenntnis voraus. Alle Verfasser haben selbst zur Erforschung der von ihnen im vorliegenden Band vorgestellten Hofmusik Maßgebliches beigetragen und kennen die Quellen aus erster Hand. So bleibt die Darstellung meist nicht auf eine zusammenfassende Skizzierung von Grundzügen beschränkt; generelle Entwicklungen werden an konkreten Beispielen erläutert, neues Quellenmaterial wird miteinbezogen (vgl. etwa die Ausführungen von Oleskiewicz zum Personal der Hofkapelle Friedrichs II. während des Siebenjährigen Krieges, S. 105–108). *Music at German Courts* lässt sich daher von mehreren Blickpunkten aus mit viel Gewinn lesen. Wer einen vergleichsweise knapp gefassten, fundierten Überblick über die Geschichte einzelner deutscher Hofkapellen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benötigt, kann das Buch als Nachschlagewerk nutzen (wird aber wohl bedauern, dass es weder zu den einzelnen Kapiteln noch übergreifend ein Verzeichnis der Forschungsliteratur gibt).

Wer sich mit der Entwicklungsgeschichte des Orchesters, Fragen der Aufführungspraxis, der Sozialgeschichte der Musikerberufe, der Geschichte der Musikausbildung bzw. der musikalischen Professionalisierung beschäftigt, kommt ebenfalls auf seine Kosten. Für Hofmusikforscher dürfte *Music at German Courts* ohnehin eine Pflichtlektüre sein. Wer nach Parametern und Daten sucht, die helfen, die Entwicklung und die Praktiken des ‚eigenen‘ Hofes einzuordnen, wird hier geradezu im Überfluss fündig. Vor allem jedoch bietet es sich an, das Buch als vergleichende Studie zur deutschen Hofmusik (mit dem Schwerpunkt auf der Institutionsgeschichte) zu lesen – und auszuwerten. Denn obgleich der Band geradezu auf die Möglichkeit des Vergleichs hin konzipiert ist, verzichten die Herausgeberinnen darauf, diesen Vergleich selbst vorzunehmen, und überlassen diese Aufgabe ihren Lesern. Gelehrsamkeit, so meinte Johann Mattheson 1739 in seinem *Vollkommenen Capellmeister*, „führet das *plus ultra* zur beständigen Losung“. Auf dem Weg hin zu einem umfassenderen Verständnis der Hofmusik im Deutschland des 18. Jahrhunderts ist mit *Music at German Courts* jedenfalls ein wichtiger Schritt getan.

(September 2014)

Juliane Riepe

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

Lorenz Christoph Mizler findet in nahezu jeder biographischen Darstellung Johann Sebastian Bachs Erwähnung; Grund genug für eine sorgfältige Untersuchung des universellen Schaffens eines Gelehrten, der bislang immer in einem Schatten stand, den die Musikgeschichtsschreibung seit Forkel mitverursacht hat. In diesem Fall ist diese Un-

tersuchung zugleich auch als erste Gesamtdarstellung des Musikgelehrten, Doktors der Philosophie und Medizin zu begrüßen. Die Bedeutung Mizlers für die Musikhistorie begründet sich in der Initiative einer „Correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften“, die Mizler weit über Leipzig hinaus bekannt machte. Seine Bekanntheit, zumal in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beschränkte sich allerdings nicht auf seine Rolle als Korrespondent, wie Lutz Felbick überzeugend darlegt. Schon der kantige Titel seiner umfangreichen Studie, die in Leipzig als Dissertation angenommen wurde, verrät die Perspektivenvielfalt, mit der es sich diesem besonderen Gelehrten zu nähern gilt: Das Attribut eines „Apostels der Wolffischen Philosophie“ hatte Mizler selbst gewählt. Mizlers Zeitschrift *Musikalische Bibliothek* ist wie seine Schriften zur Musiktheorie ein bedeutendes Zeugnis einer Musikforschung in der Jahrhundertmitte, zumal Mizler als Komponist kaum präsent war. Jenseits dieser Beiträge zu seiner ursprünglichen Disziplin legte Mizler allerdings mindestens 150 weitere Schriften, vor allem in seinem zweiten Wirkungsbereich Polen vor; viele seiner späten Arbeiten müssen als verschollen gelten, weil sie von seiner alkoholkranken Witwe zu Geld gemacht worden sind. In diesen Schriften rückt die zeitgenössische Philosophie der Aufklärung, namentlich die Arbeiten Christian Wolffs in den Vordergrund.

Nach einem ausführlichen Forschungsbericht arbeitet Felbick in einem ersten großen Teil zunächst die Grundlagen dieser Philosophie, vor allem aber die akademischen Konflikte um Wolff und ihre Rolle für Mizler einerseits, Mizlers Rolle in diesen Konflikten andererseits heraus. Ein zweiter Abschnitt erweist die Breite der Arbeiten Mizlers, dessen Rezeption der Werke Eulers – insbesondere dessen *Tentamen* – im Mittelpunkt steht. Inwieweit Mizlers musiktheoretische Texte tatsächlich „Beiträge zum Tonsatz“ sind, wie das nächste Großkapitel vermittelt, oder eben nicht doch eher darüber hinausgehend gera-

de allgemeinere musiktheoretische Geltung haben, bleibt offen. Die bekannteste Schrift Mizlers in diesem Kontext, eine bemerkenswerte Schrift zum Generalbass, verdeutlicht einmal mehr die enge Bindung auch der Leipziger Schule an die Traditionen, die sich im Gebrauch von Satzmodellen als Vergegenwärtigungshilfe niederschlagen.

Ein letzter Teil der Studie widmet sich den Tätigkeiten des späteren Königlich Polnischen Hofraths und Hofmedicus: Ab 1743 verlegt Mizler seinen Lebensmittelpunkt in die Nähe Warschau. Wenn Felbick am Ende seiner Studie in „Zehn Thesen zum Verhältnis Mizlers zu Bach“ noch einmal zur Ursache des hohen Bekanntheitsgrads Mizlers in der Musikforschung zurückkehrt, revoziert er damit keineswegs eine Heroengeschichtsschreibung, die die Relevanz Mizlers nur an seinem Kontakt zu Bach misst; vielmehr geht es dem Autor um eine Darlegung des großen Einflusses, den aufklärerische Positionen auf Johann Sebastian Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt durch die Vermittlung Mizlers hatten, und kommt so auch zu Erkenntnissen über das Verhältnis des Vaters zu Carl Philipp und Wilhelm Friedemann Bach. Abgeschlossen wird die lesenswerte, materialreiche und kundige Arbeit durch eine geschickte Quellenauswahl, darunter in einem strukturellen Textvergleich Arbeiten Wolffs und Mizlers, die deren Verwandtschaft deutlich machen.

(Juni 2014)

Birger Petersen

*STEFAN KEYM: Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XIII, 672 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 56.)*

Dass es zwischen Chopin und Warschauer Herbst polnische Musik gegeben haben

muss, ist der deutschsprachigen Musikwissenschaft zwar prinzipiell bewusst – zu eingehenderer Beschäftigung mit ihr hat sie aber sehr selten den Weg oder die Lust gefunden. Daran trägt die frühere polnische Musikgeschichtsschreibung möglicherweise insofern eine Mitschuld, als sie selbst die Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem beginnenden 20. Jahrhundert als Übergangszeitraum betrachtete, mithin als Objekt von geringerem ästhetischen Interesse. Doch selbst eine so zentrale Figur wie Karol Szymanowski ist von deutscher Seite aus fast unbeachtet geblieben (das DDR-Bändchen mit aus dem Polnischen übersetzten Erinnerungen bildete 1982 die letzte deutsche Buchpublikation zu Szymanowski, ein von Michał Bristiger 1984 edierter Sammelband enthielt nur einen deutschen Beitrag), ganz im Gegensatz zur Musikwissenschaft in anderen westlichen Ländern. Es kann einen also mit Blick auf das Trümmerfeld der deutsch-polnischen Geschichte ein sehr ungutes Gefühl beschleichen, welch große Versäumnisse unser Fach ausgerechnet hier über Jahrzehnte aufzuweisen hat, abgesehen von der konstanten Beschäftigung mit Neuer Musik.

Sprachliche, politische und aus beidem gemeinsam resultierende Denkbarrieren haben unseren Blick auf die Musikkultur des östlichen Nachbarn permanent behindert, von dem wir immerhin wie selbstverständlich annehmen, dass er sich für die deutsche Musikgeschichte nachhaltig zu interessieren habe. Während der persönliche Austausch insbesondere dank Helmut Loos' Initiative schon seit längerem blüht und gedeiht, reifen die gedruckten Früchte langsamer – doch sie reifen. Mit Rüdiger Ritters Arbeit zu Moniuszko und Stefan Keyms hier zu besprechender Publikation zur polnischen Symphonik hat nun eine jüngere Generation deutscher Wissenschaftler ein neues Stadium der Erforschung polnischer Musik erreicht, das Hoffnungen nicht nur weckt, sondern einlöst.

Keyms Habilitationsschrift greift dabei eine solche Vielzahl von historischen und systematischen, kulturgeschichtlichen und werkanalytischen Fragestellungen und Aspekten auf, dass sie hier nur annähernd zur Sprache kommen könnten. Dass es ihm im Kern um eine monographische Darstellung der polnischen Symphonik vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg geht, würde er selbst vermutlich bejahen; allein diese ungemein sorgfältigen, von tabellarischen Übersichten, analytischen Notenbeispielen und Thementafeln gestützten Werkporträts, die den zweiten Hauptteil der Arbeit bilden, wären als Forschungsleistung famos, zumal hier etliche Komponisten und Werke mit einer Aufmerksamkeit und Akribie betrachtet werden, die in der internationalen Forschung gar nicht und selbst in der polnischen eher stiefmütterlich behandelt wurden. Diese Analysen sind umfassend angelegt und zugleich fokussiert auf das Ausmaß „deutscher“ Spuren in polnischen Orchesterwerken, seien es Symphonische Dichtungen, Symphonien oder Programmsymphonien. Man könnte fragen, ob das Aufspüren einer solchen „deutschen symphonischen Tradition“ nicht per se dadurch erschwert wird, dass die meisten der für diese angeführten Charakteristika auch in der Symphonik anderer Länder anzutreffen sind (wie Keym selbst bemerkt); doch wird überzeugend argumentiert, dass jene Merkmale bei den polnischen Werken insgesamt stärker und gehäuft auftreten als etwa bei skandinavischer oder russischer Symphonik, die größere Distanz einnehmen. Auf letztere fällt ein seltsam schwaches Licht: Während die russischen Einflüsse in sowjetischer Zeit wohl tendenziell überbetont worden sind, erscheinen sie bei Keym nun umgekehrt nahezu marginalisiert – nur Čajkovskij wird als Vorbild in nennenswertem Umfang angesprochen. Aber waren es nicht letztlich so etwas wie deutsche akademische Muster aus zweiter Hand, die sich in St. Petersburg bei

Glazunov und in Moskau bei Taneev studieren ließen?

Andererseits sprechen noch ganz andere, werkunabhängige Faktoren dafür, die Bedeutung gerade der deutschen Einflüsse gegenüber allen anderen herauszuheben: Wie Keyms statistische Erhebungen und seine musterhaft gewählten biographischen Studien zeigen, war Berlin mit weitem Abstand vor allen anderen Musikzentren der stärkste Magnet für eine kompositorische Ausbildung polnischer Musiker. Umsichtig relativiert der Autor hierbei die trügerische Exaktheit der statistischen Zahlen, was aber den großen Erkenntnisgewinn nicht schmälert, den sie beim Abbilden von Tendenzen darstellen, etwa in der Wahl von Orten und Lehrern. Zugleich spiegeln die Programme der polnischen Konzertinstitutionen in den großen Städten, wie sehr die deutsche Symphonik – aber eben nicht nur diese – den Horizont der Musiker und Komponisten in Polen geprägt haben muss. Diese institutionengeschichtliche und biographische Betrachtung bildet den ersten Hauptteil von Keyms Arbeit, auf deren fester Grundlage überhaupt erst eine Werkbetrachtung (mit dem Ziel des Erkennens von Einflüssen einerseits und deren Ausweitung, Veränderung, Umwandlung andererseits) möglich scheint.

Wie der Buchtitel verrät, hat Keym seine Untersuchung der Interaktionen von Auslandsstudium, Musikernetzwerken, Hör- und Leseindrücken auf polnische Komponisten methodisch eingebettet in die auf dem Gebiet der Musik noch recht junge Kulturtransferforschung französischer Provenienz. Die Übertragung auf ein Gebiet der Instrumentalmusik darf sogar als innovativ gelten. Dadurch rückt der Blick weg von den hegemonialen Phantasien der gebenden Kultur und hin zu den aktiv rezipierenden, aber zugleich das Rezipierte transformierenden Akteuren der aufnehmenden Kultur. Auch ohne diesen ostentativ herausgearbeiteten und fruchtbar gemachten Ansatz führt die Lektüre in praktisch jedem Punkt zu neuen

Einsichten: Von überraschenden neuen Einsichten zu sprechen, verbietet sich allerdings weitestgehend, da es in unserem Sprachraum so gut wie kein breiteres Vorwissen gibt, von dem sich Keyms Darstellung revidierend hätte absetzen können. Der Forschungsstand, auf den er sich bezieht, ist im Wesentlichen polnischen und englischen Publikationen zu verdanken. Die überaus üppige Bibliographie, systematisch in zahlreiche Rubriken untergliedert, empfiehlt sich daher über ihre Funktion innerhalb des Bandes hinaus als wertvolles Arbeitsmittel für jegliche weiterführende Studie. (Dass die wenigen russischen Titel wie etwa Heinrich Neuhaus' Erinnerungen nicht nach dem bibliothekarischen Usus transliteriert, sondern transkribiert wurden, ist ein kleiner Schwachpunkt).

Keyms Buch ist eine echte Pionierleistung, die sich nicht etwa auf vorsichtige erste Schritte beschränkt, sondern in vieler Hinsicht ihren Gegenstand bereits ausschreitet. Und damit deutet sich die symbolische, die kulturpolitische Bedeutung dieses Buches an. Was diese so sorgfältige, ernsthafte, intelligente, tiefgehende Behandlung eines Themas der polnischen Musikgeschichte im Spiegel deutscher Traditionen bietet, ist nicht nur die Überwindung von Unkenntnis und verkrusteten Denkstrukturen (auf beiden Seiten), sondern ein Dokument des Brückenbaus auf dem oft immer noch dornigen Terrain europäischer Aussöhnung und eine offenherzige Einladung zu weiterem Austausch zwischen polnischer und deutscher Musikwissenschaft. Wenn man so möchte: praktizierter Kulturtransfer.

(August 2014)

Christoph Flamm

*DANIEL M. GRIMLEY: Carl Nielsen and the Idea of Modernism. Woodbridge: The Boydell Press 2010. 314 S., Abb., Nbsp.*

Grimleys Monographie hat, wie ihr Titel verspricht, einen Komponisten und zugleich eine musikhistorische Epoche zum Gegen-

stand. Der Verfasser selbst versteht sein Buch als einen Beitrag über die von James Hepokoski, Richard Taruskin u. a. eingeleitete Revision des Begriffs des musikalischen Modernismus, die, sehr vereinfacht gesagt, zum Ziel hat, die Bedeutung von anderen Komponisten als denen der Zweiten Wiener Schule und Igor Strawinskis in ihrem zeitgenössischen Umfeld und in ihren jeweiligen nationalen Kontexten – die in aller Regel nicht mitteleuropäisch sind – ins Bewusstsein zu rufen. Zu den frühmodernistischen Komponisten, deren Werke spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg als irrelevant für die musikalische Avantgarde angesehen wurden, gehören beispielsweise Edward Elgar, Claude Debussy, Jean Sibelius (S. XI, 3 und 178) und eben auch Carl Nielsen. Grimley operiert mit einem anderen Modernismusbegriff als er im Zusammenhang mit Strawinskis oder Arnold Schönbergs Musik üblich ist. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen ist über den dänischen Modernismus um die Jahrhundertwende außerhalb Dänemarks nur wenig bekannt. Des Weiteren hatte „Modernität“ zur Zeit von Niensens kompositorischer Laufbahn eine andere Bedeutung als heute. Schließlich ist der „provinzielle“ Charakter des künstlerischen Umfelds Niensens, das abseits der großen kulturellen Zentren wie Paris, Berlin oder Wien lag, für die Gestalt seines kompositorischen Œuvres von Bedeutung, das von einer stets sich vergrößernden Kluft zwischen seinen „volkstümlichen“ Liedern und pädagogischen Lehrwerken auf der einen und seinen komplexen, schwer zugänglichen Spätwerken auf der anderen Seite gekennzeichnet ist.

Ohne eine Biographie vorzulegen – es gibt lediglich eine zweiseitige Übersichtstabelle zu Niensens wichtigsten Lebensstationen und Werken –, zeichnet Grimley Niensens Entwicklung nach. Von Niensens mit seinem optimistischen Humor und seiner Originalität überraschendem Frühwerk der 1890er Jahre über seine hellenisch-vitalistische Phase, die in der Ouvertüre *Helios* und der dritten Sym-

phonie mit dem Beinamen *Espansiva* kulminierte, hin zu einem durch enorme Kontraste und mitunter bis ins Groteske gesteigerten musikalischen Ausdruck brüchigen und formal wie inhaltlich sich bewusst im Ungleichgewicht befindenden Spätwerk. Grimley illustriert seine Lesart von Nielsens Musik durch eingehende musikalische Analysen einzelner Werke, z. B. der dritten und sechsten Symphonie sowie von *Chaconne* und *Thema und Variationen* für Klavier, aber eben auch seiner populären Kompositionen wie des Liedes von Jens Vejmand, zu Deutsch etwa: „von Jens, dem Straßenarbeiter“. Die Analysemethoden, derer sich Grimley bedient, stammen mitunter aus demselben Zeitraum wie die jeweiligen musikalischen Werke, sofern sie sich als geeignet dafür erweisen. So wendet er etwa Schenker'sche Analysen an, um die mittleren Werke zu zergliedern, jedoch nicht für das Spätwerk. Grimley gibt zudem einen Überblick über die bisher vorliegende musikanalytische Literatur zu Nielsen. Dem Autor gelingt es, mitunter verblüffende Querverbindungen zwischen Nielsens Musik und seiner Zeit und seiner Umwelt zu ziehen. Als Beispiel hierfür möge die umfangreiche Analyse der dritten Symphonie dienen (S. 96–178), des zentralen Werkes Nielsens. Hier finden sich die für ihn charakteristischen Spannungen zwischen Statik und Dynamik des Tonmaterials, zwischen architektonischem und organischem Formkonzept, zwischen Tradition und Fortschritt sowie zwischen diatonischer Klarheit und Ausdruckskraft der Dissonanz. Nielsens Dritte ist laut Grimley sowohl ein Dokument des national gefärbten Sonnen- und Körperkultes, der die dänische bildende Kunst vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfasste – Nielsens Frau Anne Marie Carl-Nielsen war Bildhauerin –, als auch der öffentlichen Diskussionen über neue naturwissenschaftliche Entdeckungen – als Beispiel nennt Grimley die Schriften Wilhelm Ostwalds über Energie, das Atomorbitalmodell Niels Bohrs und die davon beeinflus-

ten Musikanalysen Hans Mersmanns, die energetische Wellenstrukturen in der Musik sichtbar machen sollten –, wie auch der Heimatliebe und Naturverbundenheit Nielsens, die sich im zweiten Satz niederschlägt und seit dieser Zeit in Dänemark isolationistische Züge trägt. Schließlich enthält Nielsens dritte Symphonie auch einen Reflex der demokratischen Neuordnung Dänemarks im frühen 20. Jahrhundert, der laut Grimley deutlich im Finalsatz zutage tritt, dessen Inhalt er mit dem Gemälde Peter Hansens *Der Pflug wendet* in Verbindung bringt. Grimley geht bei seinen Auslegungen stets auch von zeitgenössischen Nielsen-Kritiken aus, die im Lichte seiner Forschungen gut nachvollziehbar werden. Das gilt beispielsweise für die Aussage Max Brods über den erwähnten Finalsatz der dritten Symphonie, den er als optimistische Menschheitsvision und ein hervorragendes Beispiel für den „nordischen Ton“ verstand und damit Nielsens Intentionen wohl recht gut traf (S. 169f.).

Angesichts der formalen wie inhaltlichen Solidität des Buches fallen kleinere Mängel nicht allzu stark ins Gewicht. Sie beschränken sich in erster Linie auf die originalsprachlichen Zitate. Im Gegensatz zu den muttersprachlich geprüften Zitaten auf Dänisch enthalten diejenigen auf Deutsch oft Fehler oder sind unvollständig; auch einige typographische Inkonsistenzen sind in diesem Zusammenhang zu nennen, etwa die gelegentliche Verwendung eines griechischen Beta anstatt eines „ß“. Einige Beobachtungen und Informationen, etwa diejenige, dass Adornos Auslegung von Mahlers Symphonien etliche brauchbare Ansätze für eine Analyse derjenigen Nielsens zu bieten vermag, werden im Verlaufe des gesamten Textes etwas zu häufig wiederholt, ohne entwickelt zu werden. Und schließlich könnte man einwenden, dass Grimleys Fokus ausschließlich auf Nielsen oder Nielsens Beziehung zu den musikalischen Klassikern wie J. S. Bach oder Haydn liegt, hingegen Nielsens Verhältnis zu der dänischen Musik seiner Zeit praktisch

überhaupt keine Erwähnung findet, was ihn bei aller Exzeptionalität doch zu sehr als einen Solitär erscheinen lässt. Doch wäre, hätte Grimley einen solchen Ansatz verfolgt, dies wahrscheinlich auf Kosten der vorbildlichen Klarheit seiner Darstellung gegangen, die eine strenge Abgrenzung des Materials voraussetzt und in der antiromantischen Klarheit von Niensens Musik ihre Entsprechung findet.

Grimleys Vorhaben, Niensens faszinierendes und hochoriginelles Schaffen im Zusammenhang mit einer Neubewertung der musikalischen Moderne zu würdigen, ist – das kann man ohne Einschränkungen sagen – vollauf geglückt. Es gelingt ihm, mit Hilfe seiner sorgfältigen Kontextualisierungen und Analysen ein plastisches Bild „seines“ Niensens zu geben – aus seiner tiefen Verehrung für den Komponisten macht der Verfasser keinen Hehl. Das didaktisch wohlüberlegt gestaltete Buch ist Nielsen-Forschern wie Neulingen auf dem Gebiet gleichermaßen und ohne jede Abstriche zu empfehlen. Grimley lässt dem Leser die Vielschichtigkeit und Vielfalt der musikalischen Moderne zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg abseits der bekannten Strömungen gut nachvollziehbar werden, und dies auch dank einem übersichtlichen Textaufbau und einer leicht verständlichen Sprache.

(August 2014)

Martin Knust

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

Zu den überaus bemerkenswerten und signifikant-repräsentativen, von der Forschung bis dato indes vernachlässigten Prota-

gonisten der französischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt zweifellos Augusta Holmès (1847–1903); und ebenso bemerkenswert und aufschlussreich ist nun auch die der Komponistin gewidmete Studie von Nicole K. Strohmann. Dies nicht allein aufgrund des Gegenstands, der in der Tat vielfach tiefere paradigmatische Einblicke in die musikhistorische (sowie kulturpolitische und soziokulturelle) Gemengelage der jungen Dritten Republik erlaubt, sondern auch dank der sinnfälligen und ertragreichen Vorgehensweise, mittels derer Strohmann diese Perspektiven freilegt. Auf Basis intensiver Archivrecherchen und Quellenstudien – der wertvolle Anhang, der für Holmès erstmals den Bestand an Musikalien (Manuskripte, Drucke, Bearbeitungen), wortsprachlichen Zeugnissen (Lyrik, Libretti und Notizen, Korrespondenz, Urkunden und Protokolle, Konzertprogramme, Rezensionen, Verlagsanzeigen und -kataloge, weitere Rezeptionsliteratur etc.) sowie ikonographischen Quellen aus 28 Archiven und Bibliotheken dokumentiert, umfasst mit über 2.800 Einträgen mehr als ein Drittel des Buches – schlägt die Untersuchung anhand der ebenso symptomatischen wie geschickt gewählten Beispiele der Oper *La Montagne noire* (UA 1895), der Kantate *Ode triomphale* (1889) und der Symphonischen Dichtung *Andromède* (UA 1900) nämlich auf gewinnbringende und verdienstvolle Weise die Brücke zwischen philologisch-quellenkritischen Verfahren, gattungshistorischen und musikanalytischen Methoden der Werkinterpretation sowie verschiedenen weiterführenden kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Als zentrale konzeptuelle Bezugsfolie, vor der die folgenden Werkstudien zu reflektieren sind, dienen dabei knappe Ausführungen zur Geschichte der Professionalisierung weiblichen Komponierens in der „Troisième République“, wobei die Gender-Perspektive (erfreulich nüchtern und differenziert) zwischen der im damaligen Wertesystem veran-

kerten Dichotomie Männlichkeit/Öffentlichkeit vs. Weiblichkeit/Privatheit einerseits sowie der gegen diese Widerstände gleichwohl anwachsenden gesellschaftlichen Akzeptanz bzw. zunehmenden emanzipatorischen Bestrebungen andererseits abwägt. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Situation, in der Holmès als außergewöhnlich selbstbewusste Persönlichkeit fraglos eine Schlüsselrolle zukommt, eröffnen die drei eigentlichen Kernkapitel mit den exemplarischen Fallstudien unterschiedliche Blickspektren, in denen „das je nach Quellenlage, Sujet und Gattung variierende Charakteristische respektive Spezifische des Werkes diskutiert“ (S. 22) wird. Der im Ganzen überzeugende Versuchsaufbau (dessen etwas redundanter Darlegung und insistierender Verteidigung es nicht bedurft hätte) bleibt dabei dem Grunde nach in allen drei Kapiteln deckungsgleich: Ausgehend von kursorischen Ausführungen zu Entstehungskontexten und der an Referenzwerken und Repertoireverweisen reichen Sondierung der jeweiligen Gattungssituation, rückgebunden zudem an eine auf die jeweils zentralen Urteilkriterien und Narrative fokussierende Aufarbeitung der Rezensionen bzw. Rezeptionsdokumente sowie vor allem eine äußerst minutiöse Deskription und Einordnung des musikalisch-textlichen Quellenmaterials, arbeitet Strohmman in einem hieraus direkt erwachsenden zweiten Schritt wesentliche sujetbetreffende, dramaturgische und kompositorische Kennmarken der in den Blick genommenen Werke heraus, um diese drittens schließlich auf einer höheren Ebene in breitere kulturelle Zusammenhänge zu stellen.

Während die (durch zahlreiche Notenbeispiele flankierten) analytischen Diagnosen insgesamt zwar etwas hinter der exaktakribischen (dabei in ansprechend lebhaftempathischer Diktion verfassten) Materialbeschreibung abzufallen drohen, die – ebenso wie die opulente, qualitativ hochwertige Bebilderung mit mehrseitigen Fak-

similes, Bühnenbildentwürfen, Figurinen und Illustrationen, Reproduktionen aus Zeitschriften, Konzertprogrammen, Briefen und Akten etc. – unverkennbar eine (durchaus verständliche) Faszination und Bannkraft der Überlieferung (sowie ihrer gleichsam „haptischen“ Qualität) verrät, sind die in den Werkbetrachtungen gewonnenen Einsichten (trotz der ein oder anderen wünschenswerten Differenzierung oder Relativierung im Detail) in ihrer Bilanz stets überaus triftig und erhellend. Desiderate mag man allenfalls für das *Andromède*-Kapitel anmerken, und zwar nicht allein in Blick auf die etwas lehrbuchartige literaturhistorische Beschreibung des Poème, sondern vor allem hinsichtlich der verengenden Perspektive auf einen rein programmatisch-deskriptiven Fokus, dem man beispielsweise hätte gegenüberstellen können, inwiefern die sinnfällige Anordnung der durch die Dichtung evozierten Bilder zugleich der herkömmlichen symphonischen Formtradition adäquat ist (heroische langsame Einleitung – turbulentes Allegro – lyrischer Klagegesang – scherzoartige Galoppsprünge – Lobpreis – finale Kumulation – entrückendes Verklingen, das Ganze „per aspera ad astra“).

Als inspirierend erweisen sich freilich primär die Angebote zur kulturwissenschaftlichen Verankerung der Analyseergebnisse. Auf sympathische Weise als „Lesart auf einer abstrahierenden Ebene, welche das Werk in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einbettet, nicht jedoch als verbindliche, ausschließliche Interpretation“ (S. 22) offeriert, werden Historismus, Exotismus und „femme fatale“-Topologie von *La Montagne noire* so (auf teils gewagte, nichtsdestoweniger historisch solide argumentierende Weise) in Korrelation zu Konzepten wie multipler Persönlichkeit, Eskapismus und Fugue-Phänomen, Narzissmus, Voyeurismus, Homoerotik (inkl. Aspekten der Bi- und Transsexualität) und Feminismus gebracht, wohingegen *Andromède* eine (zu hinterfragende) autobiographisch-soziologische Deutung

vor der Folie von „renouveau catholique“ und der Selbstbespiegelung von Holmès' eigener Konversion erfährt. Vollends überzeugend präsentiert sich dabei vor allem die Rückbindung der ganz auf Monumentalität, Imposanz und Überwältigung angelegten *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* an Momente der Massenpsychologie und Suggestion sowie des kulturellen Gedächtnisses und der nationalen Identitäts- und Kollektivitätsstiftung. (Problematischer scheint indes der über die „Exposition Universelle“ vermittelte Anschluss an die Debatten des Postcolonialism.)

Folgerichtig geht diese Lektüreebene schließlich im Schlusskapitel auf, das die mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Aspekte – unter dem sprechenden Titel „Identitätskaleidoskop“ – noch einmal auf bestechende Weise in einer biographisch-identitätstheoretischen Perspektive (Habermas/Straub) resümiert, unter der übergeordneten Instanz des Freiheits- und Liberalitätsgedankens als Facetten bzw. „Zentren einer inneren Biographie“ (S. 390) deutet und in Beziehung zu Holmès' komplexer Persönlichkeit, namentlich ihrer spannungsvollen kompositorischen, nationalen und religiösen Identitätsbildung setzt. Dass Strohmans dabei dank ihrer Archivrecherchen mit neuen Befunden zu Daten und Fakten von Holmès' französischer Naturalisation 1879 sowie zu ihrer Konversion zum Katholizismus 1900 aufwarten und so Defizite der bisherigen Holmès-Biographik korrigieren kann, vermag noch einmal das hohe Verdienst der Studie ins Bewusstsein zu rücken, die in sich bereits ergebnisreiche Analyse- und Deutungsarbeit auf sorgsamer Erschließungs- und Quellenarbeit gründen (dies auch ohne dass die Autorin wiederholt mit Nachdruck auf das Faktum der Neuentdeckung und erstmaligen Auswertung der Quellen hätte hinweisen müssen). Und so dürfte Strohmans Hoffnung, „der zukünftigen Holmès-Forschung einen wesentlichen Impuls geben zu können“ (S. 24), ungeach-

tet weniger Irritationen (warum verwundert es, dass *Andromède* wie bei größer dimensionierten Kompositionen zeitüblich nur im vier-, statt auch im zweihändigen Klavierauszug erschien, S. 289; ist die Verbreitung von Programmgedichten in Musikzeitschriften nicht gängige Praxis, S. 316; wieso figurieren der ein Jahrhundert ältere Gossec und die zwei bzw. anderthalb Generationen älteren Meyerbeer und Berlioz unter Holmès' Zeitgenossen, S. 422) mit Sicherheit in Erfüllung gehen.

(Februar 2014)

Fabian Kolb

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

Die Monographie über die französische Symphonik zwischen 1871 und 1914 deckt erfreulicherweise eine Forschungslücke, auf die die Rezensentin bereits 1996 in einem Vortrag und 2001 in ihrem Aufsatz aufmerksam machte. Kolbs umfangreiche Abhandlung umfasst in zwei Großkapiteln gleichermaßen die kontextuellen Bedingungen wie das kompositorische Repertoire und dessen Rezeption. Im ersten Großkapitel werden „Ästhetik, ideengeschichtliche und institutionelle Konstituenten“ ausführlich und differenziert dargestellt. Das erste Unterkapitel zeigt auf, dass in Frankreich bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts ebenso wie in Deutschland und durch den Transfer der deutschen Ästhetik nach Frankreich beeinflusst eine Ästhetik der Instrumentalmusik existierte – wenn sie auch peripher blieb –, die im Second Empire bereits ein Gegengewicht zur Oper bildete und gegen Jahrhundertende – zusammen mit einem ansehnlichen Repertoire an Symphonien – ganz in den Vordergrund trat. Das zweite Unterkapitel

pitel behandelt die ideologischen Voraussetzungen und das dritte widmet sich der Institutionengeschichte als eine der Voraussetzungen der vermehrten symphonischen Produktion in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Darstellung beruht auf gründlicher Recherche einer außerordentlichen Vielzahl an Quellen, die ein neues Licht auf die in Frankreich bislang im Schatten des Musiktheaters gestandene Instrumentalmusik wirft.

Der zweite Teil beginnt mit einem detaillierten Einblick in die Gattungsgeschichte vor 1871, die bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgt wird. Nützlich ist die Übersichtstabelle über die französischen Symphonien zwischen 1871 und 1914. Bei der Besprechung der a-Moll-Symphonie von Saint-Saëns müsste allerdings das Vorbild Liszt stärker einbezogen werden; auch die „Nebengleise“ der „symphonie proprement dite“ sowie die „Hybridisierung“ – also Vokalsymphonien, Orgelsymphonien, Orchesterlieder, die als Symphonie bezeichnet wurden – könnten stärker berücksichtigt werden, denn sie haben nach Meinung der Rezensentin einen höheren Stellenwert in einem Gattungsdanken, das zwar von der deutschen Ästhetik beeinflusst war, jedoch nie durch eine so rigide Gattungssystematik wie in der deutschen Tradition eingeengt wurde (der diesbezügliche Abschnitt im Aufsatz der Rezensentin wird nicht erwähnt). Trotzdem ist der Überblick sehr gelungen und bietet interessante Einblicke auch in die Symphonik des Second Empire. Die Werke ab 1871, die daraufhin in einzelnen Kapiteln genau analysiert werden, sind treffend gewählt und werden unter einer jeweils anderen, der Konzeption des jeweiligen Werks entsprechenden Thematik behandelt. Die zum Teil sehr ausführlichen Analysen sind durch Notenbeispiele dokumentiert, die auf einer CD-Rom abgerufen werden können – das Verfahren spart Platz und ermöglicht ausreichend Material zum Nachvollzug der analytischen Ausführungen. Etwas zu kurz kommt der Aspekt, dass es sich bei eini-

gen der Symphonien eigentlich um Instrumentalkonzerte handelt (Lalo und d'Indy). Auf die außergewöhnliche Konzeption von d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 hatte die Rezensentin in ihrem Aufsatz bereits verwiesen und sie an einigen analytischen Beispielen verdeutlicht (leider wird auch dieser Passus nicht erwähnt). Die Arbeit ist jedoch insgesamt in ihrem Umfang von über 700 Seiten nicht nur eine sehr gründliche Aufarbeitung des gesamten vielschichtigen Komplexes der französischen Symphonik, sondern behandelt den Gegenstand auch auf hohem reflektorischem Niveau, das wissenschaftstheoretische Erörterungen einbezieht, ohne allzu sehr in diese abzuschweifen. Als ausgezeichnetes Standardwerk zur französischen Symphonik, nicht nur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, sondern auch der Geschichte davor, darf dieses in keiner Bibliothek fehlen.

(Oktober 2014)

Elisabeth Schmierer

*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., Nbsp. (Presse und Geschichte – Neue Beiträge. Band 77.)*

Warum dem „höchst interessanten Forschungsgegenstand“ bislang kaum Aufmerksamkeit zuteilwurde, legt das Vorwort (S. 7) knapp und überzeugend dar. Auch die meisten Autorinnen und Autoren des Sammelbands, der in weiten Teilen auf eine Tagung des Jahres 2010 zurückgeht, sind sich des Desiderats bewusst – und zweifellos auch der Tatsache, dass sie sich an einem Vorhaben beteiligten, das (so wiederum das Vorwort, S. 8) „ohne den Anspruch, den Gegenstand Musikbeilagen auch nur an-

nähernd vollständig [...], geschweige denn in Gänze“ wissenschaftlich aufzuarbeiten, gefasst wurde. Angesichts der noch immer unübersehbaren Fülle des Materials ist sicherlich niemandem ein Vorwurf daraus zu machen. Allerdings liegt die Crux nicht nur in der angesprochenen Quantität – bereits der Titel offenbart ein konzeptionelles Dilemma: Bewegt man sich mit der ausdrücklichen Thematisierung des Phänomens Musikbeilage unweigerlich weg von der die traditionelle Musikgeschichtsschreibung prägenden Konstante des monumentalen bzw. monumentalisierten Musikschaﬀens, so dient demgegenüber die Fokussierung der genannten Großmeister gleichsam als (im Grunde doch überflüssige) Rechtfertigung des Gegenstands insgesamt, dessen „Bedeutung“ nun ausgerechnet „an Beispielen namhafter Komponisten [...] lebendig werden“ soll (ebd.). Das, was die Musikbeilagen in den vielen Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen dagegen in Wahrheit charakterisiert, nämlich die Fülle der Namen, die Unterschiedlichkeit der ästhetischen Ansprüche (und möglicherweise auch Fähigkeiten) der Autoren, die Formenwelt der musikalischen Miniaturen, das so bunte und enorm vielgestaltige Bild, das sich mit den eingebürgerten Kriterien nicht greifen lässt, gerät unter die Räder. Bestätigt wird letztlich der Kanon und rasoniert wird darüber, warum auch Beethoven und die übrigen Meister die eine oder andere mit dem Gemeingeschmack kompatible Kleinigkeit in dieser Weise publizierten, während alle übrigen Namen (sie begegneten den damaligen Rezipienten immerhin zumindest in den Musikbeilagen in friedlichem Nebeneinander und auf Augenhöhe mit den „Großen“) allenfalls dazu dienen, nicht weiter befragte Listen und Tabellen zu füllen. Erwartet man zudem, einzelne Zeitungen, Zeitschriften und Almanache einmal hinsichtlich ihrer jeweiligen Ausrichtung unter die Lupe genommen zu sehen, wird man enttäuscht: Eine Verzeichnung von Musikbeilagen ausgesuchter Blätter über

einen bestimmten Zeitraum hinweg erfolgt in der Regel nur dann, wenn auch Musik aus der Feder namhafter Komponisten vertreten ist. Wer mit der Zeitschriftenlandschaft auch nur einigermaßen vertraut ist, ahnt die Problematik, die in der Herangehensweise liegt, und die Schieflage dessen, was unter dem Strich herauskommen kann.

Freilich – der Band enthält eine Reihe anregender Beiträge, die sich zunächst mit grundsätzlichen Fragen auseinandersetzen und deren Autoren ihre Erfahrung im Umgang mit der Materie selbst wie auch ihrer Rahmenbedingungen dokumentieren: Otto Biba beschäftigt sich mit Anliegen, Charakter und Aufgaben von Musikbeilagen in musikalischen und nicht-musikalischen Periodika, Holger Böning beleuchtet die Entstehung der Musikpublizistik in Deutschland und ihrer Bedeutung für das Musikleben, und Laurenz Lütteken stellt die Musikbeilage in deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts in den Kontext von „Aufklärung und Critic“. Dass auch die meisten der auf Komponisten bezogenen Aufsätze bemerkenswertes Material zu konzentrieren und zu befragen vermögen, belegt die Lektüre der Texte von Hans-Günter Ottenberg (über Carl Philipp Emanuel Bach als Almanach-Beiträger), Johanna Steiner (über Robert Schumanns *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit*), Ulrich Tadday (über Wagners Lieder für Lewalds *Europa*) und Sabine Müller (über Eduard Künneke und Berliner Musikbeilagen des 20. Jahrhunderts). Zwei weitere Beiträge (zu Beethoven und Liszt) hätte man entweder weglassen oder vor der Veröffentlichung einer gründlichen Überarbeitung unterziehen müssen; sie hinterlassen bestenfalls Ratlosigkeit.

Ratlosigkeit stellt sich auch ein angesichts einer weithin kaum als solcher zu bezeichnenden redaktionellen Sorgfalt. Dass man diesen Aspekt grundsätzlich nicht überbewerten sollte, ist schon klar – aber: Wenn auf Schritt und Tritt Schreibfehler, sprachliche Unebenheiten und Inkonsistenzen (vor

allem in den Anmerkungsapparaten) begegnen, wenn stehengebliebene Blockaden (etwa S. 23) ebenso Rätsel aufgeben wie drei unbedruckte Seiten (S. [252]–[254]), wenn ein Verweis auf einen im Band nicht vorhandenen Beitrag ins Leere führt (S. 78), wenn unschöne Tabellen vermeidbare Wortzerstückelungen erzeugen, wenn die Zubereitung vieler der Abbildungen jenseits jeder Professionalität erfolgte, wird man das bemerken dürfen. Und man muss bemerken, dass das lieblos hingeworfene Register eine Zumutung ist: Abgesehen davon, dass etliche der im Text genannten Namen schlicht und einfach nicht darin vorkommen, zeigt sich, was passieren kann, wenn man sich blindlings auf die Technik verlässt: „Bartholdy, Felix Mendelssohn“, „Nicolais, Friedrich“, „Paul, Jean“, die falsche Zuordnung bei Strauß/Strauss („Strauß, Johann“ gehört zu „Strauss [!], Johann (Sohn)“) und so weiter. Ein (doch wohl im vorliegenden Falle selbstverständliches) Verzeichnis der erwähnten Periodika wird mutmaßlich an der diesbezüglichen Unfähigkeit des Registerstellungsprogramms gescheitert sein. Die Autorinnen und Autoren haben Schlampereien dieser Größenordnung nicht verdient, und die Thematik auch nicht, zumal letzterer aufgrund der genannten konzeptionellen Problematik und trotz wertvoller Beiträge kaum gedient ist. Es bleibt die Frage, wie man sich dem Gegenstand künftig nähern soll – noch eine Tagung zum selben Thema? Datenbanken? Der im Vorwort eingestandene „Mut zur Lücke“ kann nicht alles entschuldigen und schon gar nicht rechtfertigen, und die „zukünftige Forschung“, auf die ebenfalls verwiesen ist, wird an viel zu vielen Stellen von vorne beginnen müssen.

(September 2014)

Axel Beer

MARTIN SCHNEIDER: *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. 431 S., Nbsp. (Studien zur deutschen Literatur. Band 199.)*

Dass Richard Wagners Denken und Schaffen in der deutschen Romantik wurzeln, wenn nicht gar – nach Thomas Mann – den „äußersten Triumph der Romantik“ bilden, scheint zunächst keine verblüffende Erkenntnis zu sein. Aber ohne Exaltiertheit darf gesagt werden, dass erst Martin Schneiders (im besten Wortsinn) interdisziplinäre Münchner Dissertation darüber aufklärt, wie tiefgreifend und substantiell die Romantikbezüge bei Wagner wirklich sind, wie sehr die theoretischen Schriften und ebenso die Musikdramen und Opern bis ins letzte Detail von romantischem Gedankengut zehren, und dies eben nicht nur an der stoffgeschichtlichen Oberfläche, sondern auf allen Gestaltungs- und Reflexionsebenen. Schneiders Arbeit stellt eine solche Fundgrube an frappierenden Beobachtungen dar, dass es hoffnungslos wäre, hier eine Zusammenfassung versuchen zu wollen. Und auch wenn der Autor im Furor des Interpretierens, beschlagen mit einer stupenden Ortskenntnis in den Gefilden von Wagners Œuvre sowie der gesamten romantischen Literatur und Philosophie, manchmal fast einen Overkill an Deutung hervorbringt, bei dem noch jede kleinste Regieanweisung theoriegesättigt und intertextuell beladen erscheint, so folgt man seinen Argumenten doch jederzeit gespannt, ja fasziniert. In der Tat: Dass sich Wagner von Kleist und E. T. A. Hoffmann nicht nur beeinflussen ließ, sondern seine Werke ohne diese (und andere) Autoren undenkbar gewesen wären, bleibt als starker Eindruck der Lektüre zurück, selbst wenn man beispielsweise nicht unbedingt der Idee folgen mag, sogar die „triadische Konstellation aus väterlichem Herrscher, seiner jungen, unglücklichen Frau und ihrem Geliebten“

– das „ewige Dreieck“ der Oper – zwingend gerade von Hoffmanns *Doge und Dogaresse* herzuleiten (S. 213). Doch handelt es sich hier, zugegeben, um reine Beckmesserei, denn Mut zur zugespitzten Deutung ist allemal produktiver als übergroße Vorsicht. Wenn der Einwand gleichwohl benannt sei, dann deshalb, weil das Vorgehen Schneiders eine latente Gefahr birgt: die Gefahr nämlich, Wagners Bühnenwerke nicht (auch) als Resultate handfester Theaterpraxis und genuiner Opernkonventionen zu begreifen, sondern anzunehmen, dass sie sozusagen in jedem Moment philosophische Prämissen illustrieren oder – eine nicht ungefährliche Formulierung – „gemäß den Vorgaben aus *Oper und Drama*“ gestaltet seien (S. 193). Ohne den Dramatiker, Bühnenpraktiker und Komponisten Wagner gegen den Denker und Literaturkenner Wagner ausspielen zu wollen, muss man doch die Möglichkeit im Blick behalten, dass sich der eine nicht vollständig durch den anderen erklären lässt, die Werke also nicht darin aufgehen, Projektionen von Theorie, vor allem von Wagners eigener Theorie zu sein.

Solche Vorbehalte verblassen freilich vor dem schieren Reichtum des Buches hinsichtlich der dort dargelegten Erkenntnisse, entfaltet aus der zentralen These heraus, dass die Romantik das Unbewusste, die Nacht- und Traumseite des Seelenlebens, als prägenden Teil der Subjektkonstitution entdeckt und bewusst zu machen versucht habe, mit der Implikation freilich, dass dem Vorgang sein eigenes Scheitern immer schon eingeschrieben sei. „Wissende des Unbewußten“ zu werden, wie es in *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt – diesem Ziel strebten die „Figuren [...] sowohl in romantischen Texten als auch in Wagners Musikdramen“ zu (S. 13), aber nur, um statt „Festigung [...] der Identität“ mitunter auch das genaue Gegenteil, nämlich deren „Verstörung“ zu ernten (S. 288). Anhand unzähliger Beispiele führt Schneider den Prozess der „Bewussterdung des Unbewussten“ (ebd.) als handlungstragenden As-

pekt in Wagners Bühnenwerken vor Augen, meistens mit Bezug auf die wortsprachlichen Komponenten, aber auch musikanalytisch untermauert. Ob man seine Betrachtung der vielfach in Szene gesetzten Momente des Erwachens (S. 49ff.) oder – besonders aufschlussreich – die Interpretation der erzählenden Monologe als Beispiel nimmt, die Schneider nicht formal-dramaturgisch deutet, sondern dahingehend, dass sich die Figuren durch Verbalisierung einer (wieder)erinnerten Vergangenheit ihrer eigenen Identität versichern wollten (S. 255ff.): Immer aufs Neue ist man erstaunt, wie passgenau sich alles in die Grundthese des Buches fügt und dieser Grundthese eine geradezu üppige Ausdifferenzierung beschert, so dass der hohe Anspruch, die „kulturhistorischen und anthropologischen Voraussetzungen von Wagners Reform des Musiktheaters [...] verstehen“ zu wollen, durchaus eingelöst erscheint (S. 8).

Dazu trägt in erheblichem Maße bei, dass Schneider die Konstellation von Bewusstem und Unbewusstem nicht nur auf der Handlungsebene der Opern und Musikdramen verortet, sondern auch deren mediale Verfasstheit aus derselben Perspektive analysiert: Das Zusammenspiel von Musik, Text, Bild und Szene – Letztere besonders hinsichtlich einer elaborierten Dramaturgie des Blicks (S. 156ff.) – sei demnach ebenfalls der Prämisse verpflichtet, das theatrale Kunstwerk vor dem Hintergrund romantischer Anthropologie gänzlich neu zu gestalten, die Gattung Oper in allen ihren Facetten so umzuwandeln, dass sie „die temporal bedingte Konstitution des Subjekts [...] darzustellen“ vermag (S. 269). Nichts Geringeres wird dabei behauptet, als dass sich das „Formprinzip“ von „Wagners Werk“, einschließlich Leitmotivtechnik und Auflösung der Nummernstruktur zugunsten fließender Durchkomposition, überhaupt nur mit „Platons Theorie der Anamnese, der Wiedererinnerung“, in ihrer Adaption durch die Romantik „verstehen“ ließe (S. 319f.). Auch Wagners Konzept des Mythos erklärt

Schneider aus einem „triadischen Modell“ gemäß der „Naturphilosophie“ und dem „Geschichtsverständnis der Romantik“, wonach das „ursprüngliche Goldene Zeitalter“ der „als defizitär erlebte[n] Gegenwart“ wieder zu entwachsen habe, aber nicht einfach im Sinne einer naiven Rückkehr zum Ursprung, sondern dialektisch: durch „Synthese auf [...] höhere[r] Stufe“ (S. 87, 124). Und derselbe „Dreischritt“ prägte wiederum die „formale Anlage“ der „Musikdramen“, so dass sich „eine dramaturgische Technik mit kultureller Bedeutung“ anreichere (S. 88f.).

Der hermeneutische „Beziehungszauber“, den Schneider auf der Basis seiner Kernthese entfaltet, kann hier nur vage umrissen werden. Doch es sollte klar geworden sein, dass zu dem enorm inspirierenden, in seiner Ideenvielfalt beeindruckend durchgeführten Buch ohnehin greifen muss, wer sich ernsthaft für Wagner interessiert und bereit ist, einer Interpretation zu folgen, die es unternimmt, das gesamte Œuvre dieses Künstlers als in sich stimmiges Gebilde unter den Vorzeichen „romantischer Anthropologie und Ästhetik“ auszulegen.

(Mai 2014)

Arne Stollberg

*CHRISTIAN STORCH: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2011. 288 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 8.)*

Christian Storchs Dissertation *Der Komponist als Autor* stellt Schnittkes Klavierkonzerte in einen aktuellen kulturgeschichtlichen Diskurs, der auf zumeist in Kontext von Philosophie und Literaturwissenschaft diskutierte Begriffe wie Autorschaft, Autorenintention, auktorialer Diskurs und Interauktorialität fokussiert ist. Dabei steht die Frage nach der angemessenen Deutungsmöglichkeit bzw. nach den Deutungsmöglichkeiten eines musikalischen Werkes im

Lichte aktueller Perspektiven auf Autorschaft im Zentrum.

Schnittkes polystilistische Kompositionsweise, die ihrem Erfinder einerseits eine unverwechselbare Handschrift verlieh und dadurch seinen Erfolg und seine Popularität begründete, generierte andererseits auch Skepsis hinsichtlich Authentizität und Originalität ihres Urhebers. Wie sie in postmodernen Zeiten zu beurteilen ist, bildet den Hintergrund der Fragestellung, die damit über den eigentlichen Gegenstand hinaus einen fundierten und praxisnahen Beitrag zur Problematik einer qualitativen Beurteilung von Musik darstellt. Wie in der Einleitung unterstrichen wird, sind auch das Spannungsfeld „Musik und Politik“ sowie die Unterschiede zwischen westlicher und sowjetischer Ästhetik zu berücksichtigen – alles in allem kein leichtes Unterfangen. Dies gelingt dem Autor jedoch in Respekt gebietender Weise, so dass mit dem Buch auch ein lesenswerter Beitrag zur Reflexion musikwissenschaftlicher Methodik vorliegt.

Bereits der erste, analytische Teil der Studie, Basis der folgenden theoretischen Ausführungen, überzeugt durch klare Darstellung und subtile Vorgehensweise: Die Konzerte für Klavier und Orchester (1960), für Klavier, Klavier vierhändig und Kammerorchester (1964 und 1988) und für Klavier und Streicher (1979) werden vergleichend sowie im gattungs- und stilgeschichtlichen Kontext besprochen. Die Entwicklung innerhalb des Schnittkeschen Œuvres wird schlüssig und detailliert nachgezeichnet: von der Komposition im Rahmen äußerer Formvorgaben, die im frühen Konzert für Klavier und Orchester als „apriorische Bedingung einer Materialpräsentation und -entwicklung“ fungieren (S. 18), bis hin zur Apostrophierung der Ambiguität des musikalischen Materials in späteren Werken. Diese Doppeldeutigkeit avanciert vom Grundgedanken der Materialbehandlung in der *Musik für Klavier und Kammerorchester* zur „Vorbedingung der Transzendenz“ eines Materials, das

„im Musikalischen nur noch schwer verifizierbar“ erscheint, weil eine klare Dramaturgie fehlt, wie Storch zum Konzert für Klavier vierhändig anmerkt (S. 51, 100).

Ausgehend vom Spannungsfeld „Autor, Werk und musikalische Interpretation“ werden im zweiten Teil der Studie Grenzen traditioneller gattungsgeschichtlich informierter analytischer Blickwinkel aufgezeigt. Im Fokus steht das Phänomen der Interaktorialität, das Storch auf Basis literaturwissenschaftlicher Arbeiten zunächst stringent umreißt: Erlangen einerseits Interpret und Interpretin Autorität über das notentextliche Werk, Rezipientin und Rezipient über das klangliche, verleihe der Komponist andererseits durch Zitate, Allusionen und Plagiate auch anderen als Co-Autoren Autorität über seine Komposition.

Die Qualität des Buches zeigt sich nicht zuletzt darin, dass der Autor die argumentativ erreichte Position immer wieder kritisch reflektiert. So verweist Storch nach der Darlegung zahlreicher, der obigen Definition entsprechender interaktorialer Momente im Werk Schnittkes – die möglichen Co-Autoren reichen von Bach über Mozart und Bruckner bis hin zu Mahler, Ives, Webern und Nono – auch auf die Grenzen dieses Ansatzes: darauf, dass Stilkonventionen zwar mit bestimmten Komponisten konnotiert werden können, allerdings auch abstrahiert von diesen bestehen. Daraus folgt, dass keinesfalls immer notwendig von Interaktorialität zu sprechen ist. Zu berücksichtigen ist des Weiteren, dass diese vielfältigen Bezüge „zur Genese der Autorschaftsfigur Alfred Schnittke in besonderem Maße“ beitragen, so dass sich aus der Fremdreferenz eine Eigenkonvention entwickeln kann (S. 160f.).

Wirkt der theoretische Teil durch sich aneinanderreihende Fragen und gedankliche Grenzüberschreitungen zuweilen auch überfrachtet, spiegeln diese doch die Problematik der Abgrenzung unterschiedlicher Sichtweisen und damit die komplexe Situation differenziert wider.

Den Abschluss bilden Überlegungen zur Biographik und zu den Grenzen der Interpretation, die sich im Spannungsfeld „Autor und Werk“ zeigen. Indem „*intentio soni*“ und „*intentio operis*“ der „*intentio auctoris*“ und schließlich der „*intentio recipientis*“ gegenübergestellt werden, gelingt zusammenfassend zum einen eine schlüssige Kritik an den zahlreichen biographischen Deutungen von Schnittkes Werk, die als Überinterpretationen zu werten sind; zum anderen wird gezeigt, wie biographisches Wissen die Plausibilität analytischer Befunde zu unterstreichen vermag.

Insgesamt stellt die Studie einen lesenswerten Beitrag zum Verständnis aktueller musikalischer Sprachlichkeit, deren Genese und Wirkungsweise dar und ist daher nicht nur für an Schnittke Interessierte als Lektüre zu empfehlen. Nicht zuletzt kann sie als ein begrüßenswertes Plädoyer und Beispiel für einen integrativen musikwissenschaftlichen Ansatz gelten, der, interdisziplinär informiert, analytische, biographische, gattungs- und kulturgeschichtliche Perspektiven differenziert verbindet.

(August 2014)

Susanne Kogler

*ELMAR WALTER: Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik. Hrsg. vom Bayerischen Landesverein für Heimatpflege e.V. Tutzing: Hans Schneider 2011. 367 S., Abb., Nbsp.*

Auf 367 Seiten setzt sich Elmar Walter mit seiner Arbeit über Blas- und Bläsermusik das Ziel, vor allem in Hinblick auf die geschichtlichen Hintergründe heutiger Traditionen offenkundige Forschungslücken zu schließen. Methodisch wählt er dabei die allgemein etablierte und allseits beliebte Vorgehensweise von historischer Kontextualisierung und musikalischer Analyse (vgl. S. 13), die er mithilfe von Beispielen unterschiedlichen Umfangs zu unterfüttern ver-

sucht. Dazu teilt er die Arbeit in zwei Teile ein: A) „Historisch-biographische Aspekte“ und B) „Analytische Aspekte“; der dritte Teil C enthält Exkurse, Literatur-, Tabellen- und Abbildungsverzeichnisse sowie das Register.

Wie schon der Titel vermuten lässt, bewegt sich Walter terminologisch auf schwierigem Terrain, das er aber – wie er schon im Vorwort ankündigt – explizit „befestigen“ will. Bei seinen Überlegungen zur Einordnung und „Begriffsklärung [...]“ (S. 22) geht Walter allerdings ausschließlich vom Untersuchungsgegenstand an sich aus, ohne gleichsam aus der Vogelperspektive generelle Fragen zu stellen und zu beantworten. So bleibt weiterhin offen, wie z. B. eine Besetzungsform zum entscheidenden Abgrenzungsmerkmal werden konnte oder warum diese Terminologisierung anscheinend üblicherweise und mit einer langen Geschichte mit funktionalisierenden Unterscheidungskategorien einhergeht bzw. sogar damit konkurriert. Dass es sich dabei um ein über die betrachteten Musiken und Musikpraxen hinausgehendes musikkulturelles Phänomen handelt, wird von Walter ebenso wenig thematisiert wie eine befriedigende Auseinandersetzung mit der existierenden Literatur erfolgt. Der Autor erweckt zwar den Eindruck, diese zu kennen – Zitat: „Weiters ist anzumerken, dass viele Publikationen bereits in den 1980er Jahren oder davor entstanden sind“ (S. 31.) –, löst damit verbundene Erwartungen aber weder in einer umfangreichen Diskussion oder Schilderung des Forschungsstandes noch in einer auch nur annähernd umfassenden Bibliographie ein.

Sein Blick auf den Forschungsgegenstand ist dadurch eingeschränkt und verhaftet in einer bestimmten, vor allem in den deutschen Bläserverbänden fortgeschriebenen Tradition, die er – sprachlich nicht ganz elegant – auf den Seiten 22 bis 31 wiedergibt und die offenbar die Basis seiner eigenen Überlegungen sind. Dabei vernachlässigt er neben leicht entlegen erscheinenden – z. B. Manfred Seifert, *Zum Wandel des Tanzreper-*

*toires im bayerischen Inntal zwischen 1930 und 1940*, Passau 1991 (Passauer Studien zur Volkskunde, Bd. 4) –, vor allem auch fremdsprachige Beiträge wie: Jacob A. Kappey, *Military Music. A History of Wind-Instrumental Bands*, Honolulu: Univ. Press of the Pacific 2003; Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930s to the New Millennium*, Burlington: Aldershot 2006; David Whitwell, *The Nineteenth Century Wind band and Wind Ensemble in Western Europe*, Northridge 1984; um nur einen exemplarischen Auszug aus der wesentlich umfangreicheren englischsprachigen Forschungslandschaft zu geben. Der erste Teil von Walters „Begriffsklärungen und Fachliteratur“, so der Titel des übergeordneten Kapitels (S. 22–55), zum Thema Blas- und Bläsermusik, wirkt wie eine Collage aus Zitaten und Kommentaren, mit denen er seine eigenen Wahrnehmungen bzw. Thesen zu stützen versucht (S. 23–29) – nur: Ist es wirklich eine wissenschaftliche Herangehensweise, wenn an entscheidenden Stellen die Belege fehlen (vgl. z. B. S. 23, 29f.) und wenn letztendlich eine Definition versucht wird (S. 29f.), die – wiederum ohne Beleg – letztendlich weitgehend auf einer bereits existierenden basiert (vgl. Zitat von Eugen Brixel auf S. 25 mit S. 30 oben)?

Ein ähnliches Vorgehen mit vergleichbaren, z. T. schwerwiegenden Lücken oder Einordnungen, die nicht auf der Höhe der Forschung sind, findet sich in den folgenden Unterkapiteln zu den Begrifflichkeiten „Volksmusik“ (S. 32–37), „volkstümliche Musik“ (S. 38–44), „Militärmusik“ (S. 44–48) und „Kunstmusik“ (S. 48–52) sowie im Exkurskapitel „Absolute Musik‘ – ‚Funktionale Musik‘, Funktionelle Musik“ (S. 369–372). Bei all diesen Bemühungen bleibt Walter in seiner gesamten Studie inkonsequent in der Verwendung dieser und einer Vielzahl anderer Termini wie z. B.: Genre, Sparte, Gattung und Popmusik. Dadurch steht die Arbeit leider von vornherein auf einer sehr schwankenden Grundlage.

Angesichts des konsequenten Aufbaus der Arbeit, sowohl chronologische als auch analytische Fragen jeweils nach den gewählten Kategorien „Volksmusik“, „volkstümliche Musik“, „Militärmusik“ und „Kunstmusik“ zu betrachten, setzt sich diese Problematik von Kapitel zu Kapitel fort. Die Phänomene werden in Teil A der Arbeit nur mehr oder weniger ausführlich beschrieben, während wesentliche Aspekte und Zusammenhänge nicht berücksichtigt werden. So werden beispielsweise Fanfarenzüge, die ebenfalls unter die von Walter gewählte Besetzungsdefinition fallen würden, ebenso wenig einbezogen wie die Spielmannszüge, die beide eindeutig zur Kategorie mit Bläsern besetzter „Militärmusik“ gehören würden, wenn man denn Walters Struktur folgen wollte. „Blas- und Bläsermusik“ müsste ferner auch andere Kategorien umfassen, gibt es doch noch weitere Funktionen, bei denen diese Besetzungsformen eingesetzt werden: im Bergmannswesen, in Tanzkapellen, die Schnittstelle zu Jazzformationen und Big Bands usw. Diese gälte es zu berücksichtigen, selbst wenn man sich auf einen regionalen Raum beschränken möchte – und worauf ein Hinweis im Titel gut gewesen wäre.

In Teil B zeigt Walter sein handwerklich solides Können im Bereich der musikalischen Analyse und baut diese konsequent nach den gleichen Kriterien wie zuvor auf. Die Wahl seiner Beispiele begründet er jedoch nur teilweise – bei den ersten beiden Beispielen (vgl. S. 252f. und 268 mit S. 299 und 313) –, gibt aber zu jedem Stück eine umfassende biographische Einführung zu Autor und Hintergründen, was im Gesamtkontext der Arbeit z. T. sperrig wirkt. So wäre gerade bei den Unterkapiteln 3 und 4 – „Militärmusik“ (S. 299–312) und „Kunstmusik“ (S. 313–365) – mindestens je ein weiteres Beispiel vorstellbar, um eine größere Bandbreite demonstrieren zu können. Gerade auf instrumentatorische Besonderheiten oder Unterschiede deutlich einzugehen, wäre angesichts der Gesamtanlage der Arbeit wünschenswert gewese-

sen, um tatsächlich ein Zunutzemachen von „Klangvorstellungen [...] aus der Militärmusik“ (S. 367) in anderen Kontexten zu zeigen – stattdessen bleiben sämtliche instrumentatorischen Kapitel auf eine Auflistung der Besetzung beschränkt. Als fraglich erscheint zudem Walters Umgang mit der Thematik der Tonartencharakteristik, seine Entscheidung für Alfred Stenger (S. 14) wirkt ebenso subjektiv – und nicht überzeugend – wie diverse seiner Interpretationen; ein Beispiel: G-Dur sei einerseits erdhaft, aber auch immateriell (S. 331). Rückschlüsse auf die anfangs gestellten terminologischen Fragen zieht Walter auf unterschwellige Weise lediglich in seinem analytischen Schlusskapitel (S. 366f.), ohne jedoch wirklich konkret zu werden.

Angesichts der Lücken im Literaturverzeichnis – diverse Aufsätze fehlen – und der fehlenden Belege (z. B. S. 21, 23), angesichts der formal nachlässigen Gestaltung der Fußnoten (durchgängig) und einer uneinheitlichen Zitierweise sowie angesichts des unvollständigen Registers – Justin Stagl fehlt u. a. – und des verbesserbaren Layouts fehlt dem Buch ‚innerlich‘ neben den angemerkten inhaltlichen und methodischen Problemen leider eine weitere Überarbeitungsstufe. Äußerlich ist der in Leinen gebundene Band sehr schön gestaltet und gut gebunden – und spiegelt damit auch die an sich ganz wunderbare Ausgangsidee zu dieser Arbeit wider.

(Juli 2014) *Stefanie Acquavella-Rauch*

*Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Band 6: 1966–1976. Hrsg. von Philip REED und Mervyn COOKE. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation 2012. 806 S., Abb.*

Wo im deutschsprachigen Raum Akademieprojekte oder DFG-Förderung immer wieder die konzentrierte Auseinandersetzung mit einem Briefkorpus ermöglichen, hängen solche Aufgaben in Großbritannien

nahezu ausschließlich an verlegerischen Aktivitäten (nur ein durch das Arts and Humanities Research Council ermöglichtes Forschungsfreiemester unterstützte finanziell die redaktionelle Arbeit). Viele solcher Projekte sind von vornherein für einen kleinen Nischenmarkt intendiert und rechnen sich marktwirtschaftlich überhaupt nicht, andere müssen mit Einbußen leben, denen sich der native Leser gar nicht so bewusst sein mag. Die Frage ist jene, wie intensiv die Dokumente kommentiert werden, wie sie kontextualisierend aufeinander bezogen werden – Fragen also, die teilweise durchaus auch mit der verstärkten digitalen Briefedition in Zusammenhang stehen.

Eine vor rund 20 Jahren begonnene Edition wie jene, deren Abschlussband hier vorliegt, steht vor dem zusätzlichen Problem, dass eine gewisse Art von Kontinuität von Anfang bis Ende wünschenswert ist, trotz Editoren- und Verlagswechslern. Philip Reed ist aber seit dem ersten Band dabei, zunächst als Mitarbeiter von dem Nestor der Britten-Forschung Donald Mitchell; ab Band 3 ist Mervyn Cooke Mitherausgeber.

Der Band umfasst die zehn letzten Lebensjahre Brittens, ein Zeitraum, aus dem eine ungeheure Menge an Korrespondenz erhalten ist. Für die Herausgeber einer Auswahlgabe (denn als solche war die Edition von Anbeginn konzipiert) ist es keine leichte Aufgabe, zu entscheiden, was berücksichtigt werden muss und wo man sich bescheiden muss. Brittens vielfältige Kontakte zur internationalen Musikwelt, nicht zuletzt durch das Aldeburgh Festival, wollen ebenso widergespiegelt werden wie Brittens persönliche Welt, auch sein körperlicher Verfall und sein Ende. Nicht selten bezieht die Ausgabe auch Auszüge aus Briefen anderer und weitere Dokumente ein, um ein möglichst facettenreiches Bild zu schaffen, das von Anbeginn Ziel von Mitchell, dem designierten Biographen Brittens war. Mit erfreulicher Offenheit werden alle Bereiche von Brittens Leben und Schaffen betrachtet, auch die

dunkleren Seiten, ohne aber je ins Spekulative abzugleiten, was in Britten-Biographien nicht selten ausbleibt.

Der Aufbau des Bandes folgt dem bewährten Muster, jedem der sieben Kapitel einen kurzen Abriss der wichtigen Ereignisse in Brittens Leben voranzustellen. Diesmal jedoch warten die Herausgeber mit einem zusätzlichen Teil auf: In einem eröffnenden Essay geben sie einen kurzen Überblick über die vergangenen Jahre der Britten-Forschung und blicken auch auf die vorhergegangenen Bände der Briefedition zurück. Vor allem aber erfolgt hier die Kontextualisierung der einzelnen Postsachen, die sonst, wegen der extremen Platzbeschränkung, allzu disparat nebeneinander ständen. Dies ist nämlich ein unbestreitbares Minus der vorliegenden Edition – die Auswahl ermöglicht in den seltensten Fällen wirklich Einblicke in den kompositorischen Prozess oder in die Genese eines Werkes, einfach durch die erforderliche Beschränkung bzw. Kürzung. Vor allem da in näherer Zukunft nicht mit weiteren Britten-Briefausgaben zu rechnen ist, stellt sich dies als ein beachtliches Manko dar; die persönliche Konsultation der Britten-Pears Library bleibt für jeden Forscher erste Pflicht.

Vom ersten Brief des Bandes (an die Mezzosopranistin Janet Baker) ist der Leser beeindruckt durch den Reichtum der sich vor ihm auf vergleichsweise kleinem Raum auffaltenden Informationen und die Gründlichkeit der Kommentierung. Brittens originale Illustrationen und Musikbeispiele sind an entsprechender Stelle inkorporiert und erhalten so den Geist der Postsachen lebendig. Im Kommentarteil (jeweils am Ende des Briefes) sind vielfach weitere Dokumente als Komplement geboten, gelegentlich fast zu extensiv (etwa das Programm des Britten-Festivals in Edinburgh 1968, S. 223–227 [als Anmerkung 4 zu dem Brief vom 1. Juli 1968 an Margaret Prinzessin von Hessen und bei Rhein (im Titel wie leider üblich angliert)] oder die Uraufführungskritiken zu *The Burning Fiery Furnace* (S. 32–36 [als

Teil der S. 30 beginnenden Anmerkung 2 zu dem Brief an William Plomer vom 28. April 1966]). Insgesamt ist das sich ergebende Bild aber ausgewogen und umfassend. Nur ein Punkt stimmt bedenklich: In einem Fall forderte ein Briefempfänger einen unvollständigen Abdruck; gerade die Auslassungen aber öffnen den Raum für Spekulationen, die hier nicht hergehören. Im Interesse aller Parteien wäre es wohl weiser gewesen, ganz auf die Publikation des Briefes zu verzichten – alternatives Material stand ja zur Genüge bereit.

Zahlreiche Schwarzweißabbildungen sind in den Text integriert (Reproduktionen von Konzertprogrammen, Kompositionsentwürfen, originale Postsachen und vieles andere); außerdem werden auf Kunstdruckpapier fünfzig weitgehend hochwertig reproduzierte Fotos geboten – leider nur weitgehend, weil teilweise entweder die vorliegenden reprographischen Vorlagen nicht erstklassig waren oder weil eine genügende Aufarbeitung unterblieb. Ein paar kleinere Druckfehler bleiben bei einem solchen Unternehmen kaum aus, der österreichische Dirigent Froschauer etwa heißt natürlich Helmuth, nicht Helmut (S. 40–43). Insgesamt aber haben wir hier eine Publikation, die das Verständnis der Persönlichkeit und des Werks Benjamin Britrens noch deutlich weiter vertieft; dass aus musikwissenschaftlicher Perspektive viele Fragen offenbleiben (und damit Inspiration geboten ist zu einer Vielzahl an weiterführenden Forschungsarbeiten), liegt in der Natur der Sache – Ziel war, auch für den musikalischen Laien eine attraktive Publikation vorzulegen. Vorbildlich sind die umfassenden Register – eine Kunst, die wohl nur britische Editoren in dieser vollendeten Weise beherrschen.

(Mai 2014)

Jürgen Schaarwächter

*Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik. Hrsg. von Katharina WISOTZKI und Sara R. FALKE. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 221 S., Nbsp. (Kultur- und Medientheorie.)*

Das Böse wirkt seit jeher auf die Menschheit gleichermaßen bedrohlich wie faszinierend. So ist es wenig abseitig, mit dem Bösen und der Musik die Schnittmenge zweier faszinierender Phänomene zu bilden und zu hinterfragen, ob Musik allein Gutes bewirkt. Dass sie zur Hochkultur und damit zu einer weit entwickelten Form sozialer Rituale gehört, reicht als Antwort nicht aus. Würden bisher in vereinzelt Studien Überlegungen zur Darstellung des Bösen durch musikalische Topoi unternommen, so ist die Frage, ob Musik per se ein rein positiv besetztes Kulturgut sei oder nicht auch Böses beinhalten oder zum Bösen verleiten könne, bislang kaum diskutiert worden.

Der Band *Böse Macht Musik* widmet sich diesem mutigen Ansatz, um danach zu fragen, ob das Böse von außen in die Musik hineingetragen wird oder tatsächlich eine Ästhetik des Bösen (in) der Musik beschrieben werden kann. Verschriftlicht wurden ausgewählte Beiträge arrivierter Forscher sowie des (musik-)wissenschaftlichen Nachwuchses aus dem gleichnamigen internationalen Symposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM), das im Oktober 2008 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg stattfand. Der Bogen reicht von der Kunst- bis zur Populärmusik, vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert.

Obwohl thematisch größere Blöcke zu verzeichnen sind, zieht sich doch das Thema Tod und seine traditionell negative Konnotation in der nordwestlichen Hemisphäre sowie seine musikalische Spiegelung und Verarbeitung in Hinblick auf mögliche Erscheinungsformen des Bösen in der Musik als zentrales Motiv durch den Band. Im Einzelnen werden die Figur des Mephisto bzw.

deren „Säkularisierung“ im 19. Jahrhundert in der Rolle des Kritikers und des Instrumentalvirtuosen betrachtet (Nina Noeske). Wolfgang Marx apostrophiert den Tod und seine Verklanglichung in György Ligetis *Le Grand Macabre* als Vorstellung des „Ur-Bösen“ (S. 37). Damit ist das Feld der Kunstmusik bereits abgesteckt.

Der Forschungsschwerpunkt liegt klar auf der Populärmusik. Hier werden unterschiedliche Genres, deren Bilder und Texte zum Bösen sowie die nachfolgende Ausprägung von Stereotypen hinterfragt. Uwe Schwagmeier fokussiert die Figur des Werwolfs, die in Popsongs häufig als Symbol des Wilden, Aggressiven, der Sexualität und des Entzivilisierten auftritt. Matthew Steinbron thematisiert das medial gestützte, negative Image von Heavy Metal in den USA, das ein Großteil der Hörer aus den „bösen“ Themen der Texte, wie Mord und Totschlag, sexuelle Gewalt oder Satanismus sowie aus schockierenden Bühnenauftritten der Bands und abnormalem Verhalten der Fans wie Suizid ableitet. Als Gegenentwurf dazu gilt der sogenannte Christian Metal mit Bands wie *Norma Jean* oder *The Chariot*, die durch ihre christlich geprägten Textbotschaften dazu beitragen könnten, negative Schemata des Heavy Metal aufzuweichen. Eine gleichgelagerte mediale wie öffentliche Kontroverse wirft Srđan Atanasovski in Hinblick auf den Turbo-Folk auf. Dieser kam in den 1990er Jahren während des Jugoslawien-Krieges auf, um schnelle kommerzielle Erfolge zu liefern. Die Ästhetik dieser Musik als Konglomerat aus volkstümlichen Genres des Balkan und Nahen Ostens mit auf Sex und Gewalt basierenden Texten wurde bis in die späten 1990er Jahre öffentlich in den Medien als subversiv wirkend diskreditiert.

Ein weiteres Themenfeld widmet sich der Musik und ihrer Verkörperung des Bösen. Sara Falke richtet den Blick auf die verführerischen Mächte des Tanzes, der als „unsittliche“ körperliche Bewegung seit dem Mittelalter bis über das 16. Jahrhundert hi-

naus Restriktionen der Kirche unterlag. Daniel Fromme bezieht sich auf die Orgel und ihre Nutzung durch diabolische Figuren der Film- und Fernsehgeschichte, infolge derer die Orgel trotz ihrer sakralen Verortung als maschinelles Instrument das „Teufelswerkzeug“ symbolisiert. Instrumente und ihre gesellschaftliche Bedeutung bzw. den Normen widerstrebende Behandlung durch ihre Zerstörung weisen den Musiker als Schamanen aus, wie Kai Hoffmann in seinem Beitrag feststellt.

Das „Deutsche“ als Projektionsfläche des Bösen scheint nicht enden wollende Diskurse zu provozieren. In erster Linie ist es der Nationalsozialismus mit seiner Abgründigkeit und Grausamkeit, der dieses Bild evoziert und insbesondere in der anglo-amerikanischen Kultur eine Faszination für das Böse erweckt. Auch die Ästhetik der Filme Leni Riefenstahls wirkte durchaus inspirierend für die Bühnenshows von Mick Jagger und David Bowie (Sean Nye). Ebenso im Kontext mit dem „Dritten Reich“ steht der Aufsatz von Slawomir Wiczorek, der Musik im Konzentrationslager – vorrangig in Auschwitz – anhand der Erinnerungen des Überlebenden Primo Levi als Überlebensstrategie gegen das Böse, aber auch als Teil der Maschinerie des Bösen, d. h. der Machthaber darstellt. Die Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung stellt Amy M. Puett in ihrem vergleichsweise knappen Beitrag dar. Sie geht der Frage nach der geringen Repräsentanz der Musik der DDR in den USA nach, konkret jener ehemaligen US-Emigranten wie Paul Dessau und Hanns Eisler sowie Kurt Schwaen als Mitglieder der Akademie der Künste der DDR. Ein Erklärungsansatz rekurriert auf das fortwährende Misstrauen gegenüber jeglichen sozialistischen und kommunistischen Umtrieben, die mit Beginn der McCarthy-Ära überwacht wurden. Als Ausfluss zum Nationalsozialismus ist der Beitrag von Kirsten Dyck zur Rassen-thematik zu lesen. Die Propagierung der Vormachtstellung der „weißen Rasse“ im

sogenannten Hate Rock geschieht über geteilte Symbolik. So werden Wikinger sowohl in nordeuropäischer Rockmusik als mittelalterliche Vorfahren verehrt, als auch als Code zur Tarnung weißer, rassistischer Ideale bei entsprechenden Hate-Rockbands wie *Landser* oder *Max Attack* benutzt. Scheinen solche Bands vorwiegend in dezidierten Kreisen zu agieren, so findet im Fußball-Stadion die öffentliche Diffamierung ihre Bühne. Christopher Greger geht daher Fangesängen nach, die einerseits der Abwertung des Gegners dienen, andererseits aber auf internationaler Ebene die Plattform für rechtes, rassistisches und antisemitisches Liedgut bieten.

Die abschließende Studie von Beate Kutschke eignet sich vortrefflich als Ausblick auf die Möglichkeiten und Grenzen, der Musik Böses zuzuschreiben. Handelt es sich einerseits um Zuschreibungen von außen, so ist andererseits zu überlegen, inwiefern über Fiktion oder Bilder Musik als böse charakterisiert wird. Ein vielschichtiges Beispiel bietet Richard Wagners Walküren-Ritt als in ein Sounddesign eingebetteter Track von realen und fiktiven Kriegen in Filmen wie *Apocalypse now* und *Jarhead* bzw. in realiter als von den USA eingesetzte, nächtliche Beschallung Bagdads im Irakkrieg 2003. Die Frage stellt sich, ob der Walküren-Ritt wie im Film Gewalt ästhetisiert oder ob er als ästhetisches Mittel bei der Ausübung von Gewalt benutzt wird. Damit in Zusammenhang steht der Missbrauch von Musik als Folterinstrument, wogegen 2008 Proteste verschiedener Organisationen erfolgten.

Sind die einzelnen Beiträge durchweg informativ zu lesen, so wäre es wünschenswert gewesen, im Vorwort der beiden Herausgeberinnen mehr über den Auslöser und die Entwicklung des Ansatzes zu erfahren, Musik als „böse Macht“ zu betrachten. Stattdessen geht man in medias res, ohne die angekündigte Ästhetik des Bösen als Quintessenz des Bandes zu formulieren. Diese Aufgabe bleibt dem Leser überlassen, die mitunter durch die Wahl der querschnittartigen Beispiele sowie

teils unklarer Methodik in einigen Beiträgen nicht immer ganz leicht fällt. Gleichwohl zeigt sich nach der Lektüre, dass sich die Frage nach einer musikimmanenten Boshaftigkeit nicht in letzter Konsequenz verneinen lässt. Was Musik ist, hängt vom Ohr des Hörers und seiner Motivation im Umgang mit ihr ab. In der Situation der Folter durch Musik scheint allerdings die Gefahr zu liegen, dass ihre zuallererst positive und humane Konnotation getrübt werden könnte.

(Februar 2014)

Yvonne Wasserloos

*DORA A. HANNINEN: A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization. Rochester: University of Rochester Press 2012. 530 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)*

Die Segmentierung der klingenden Oberfläche sowie die In-Beziehung-Setzung der so gewonnenen Bestandteile einer Komposition zählen seit jeher zu den grundlegenden Routinetätigkeiten von Musikanalytikern, unabhängig von der Epochenzugehörigkeit des Analysegegenstandes. Doch nur selten werden die Prinzipien, die diese Vorgänge leiten, explizit gemacht, geschweige denn durch eine ausgefeilte und kohärente Theorie fundiert – eine Lücke, die Dora Hanninens voluminöse, ca. 500 Seiten umfassende Abhandlung zu schließen versucht. Dabei liegt der Anspruch ihres Buches erklärmaßen nicht darin, eine Methodologie der musikalischen Analyse vorzulegen (wie dies etwa im deutschsprachigen Raum 2002 von Bernd Redmann unternommen wurde); vielmehr versucht die Autorin, Analytikern ein präzises und zugleich flexibles konzeptuelles Modell an die Hand zu geben, mithilfe dessen diese in der Lage sind, Forschungsfragen genauer zu formulieren sowie eigene Deutungen einzelner Passagen oder ganzer Stücke zu generieren. Ihre Theorie, in deren Zentrum gleichermaßen basale wie generelle

Aspekte wie Segmentierung und Assoziierung stehen, begreift die Autorin im Wesentlichen als „interpretatorisches Werkzeug“, dessen Anwendung eine zunehmende Sensibilisierung im Umgang mit dem jeweiligen musikalischen Objekt zur Folge haben soll.

Als innovativ darf vor allem die Tatsache gelten, dass Hanninen unter Segmentierung und Assoziierung keine sukzessiven, aufeinander aufbauenden, sondern vielmehr eng miteinander verwobene Tätigkeiten versteht: Die Festlegung von Tongruppen ist nicht nur eine unabdingbare Voraussetzung für die Bestimmung von deren Wechselverhältnis; Einsichten in die potentielle Relationalität von Tongruppen beeinflussen zugleich auch deren intrinsische Beschaffenheit.

Hanninens Buch weist eine bewundernswert klare (vierteilige) Struktur auf: Im Anschluss an eine überblicksartige Einleitung entfaltet der zweite Teil die zentralen Grundbegriffe der Theorie. Von Vorteil für den Leser ist, dass sich der komplexe und durchaus neuartige Begriffsapparat, der hier aufgebaut wird, im Glossar noch einmal gebündelt nachvollziehen lässt. Die breite Anwendbarkeit der Theorie demonstriert Hanninen im dritten Teil anhand von sechs analytischen Fallstudien (Werke von Beethoven, Debussy, Nancarrow, Riley, Feldman und Morris), in denen sich die Autorin als ausgezeichnete Analytikerin erweist, die nicht nur einen souveränen Umgang mit vielfältigen Methoden an den Tag legt, sondern auch ein gutes Auge für musikalische Details offenbart. Der vierte Teil zeigt schließlich Erweiterungsmöglichkeiten der Theorie sowie Perspektiven für zukünftige Forschung auf.

Hanninens Theorie weist im Kern eine zweidimensionale Anlage auf, wobei die erste der beiden miteinander interagierenden Dimensionen drei so genannte „domains“ („sonic“, „contextual“ und „structural“) umfasst, die zweite Dimension hingegen fünf so genannte „levels“ („orientations“, „criteria“, „segments“, „associative sets“ sowie „associative landscapes“). Was die „domains“ an-

geht, bezieht sich die „sonic domain“ auf die psychoakustischen Aspekte von Musik; die „contextual domain“ betrifft das assoziative Verhältnis von Segmenten zueinander, das von wörtlicher Wiederholung über graduell abgestufte Variation bis hin zu vollständigem Kontrast reichen kann; die „structural domain“ schließlich bezieht sich auf spezifische (bekannte) Theorien musikalischer Struktur (wie etwa die Theorie nach Heinrich Schenker oder die Zwölftontheorie).

Mit Blick auf „levels“ versteht die Autorin unter „orientation“ eine kognitive Strategie der Aufmerksamkeitsfokussierung im Umgang mit jeder der drei oben genannten „domains“; „criteria“ liegen der Segmentierung des analytischen Objekts zugrunde, wobei auch hier wieder die drei „domains“ ausschlaggebend sind; Segmente schließen sich weiterhin zu „associative sets“ zusammen, welche wiederum eine „associative landscape“ konstituieren können. Wie die Begriffe Landschaft bzw. Landkarte („map“) deutlich machen, bedient sich die Autorin einiger Metaphern aus dem Bereich der Ökologie, deren reichhaltige Konnotationen unter Umständen etwas irreführend sein können, denn es geht letztlich um nicht mehr und nicht weniger als um die Abbildung multiparametrischer Wertigkeiten in einem mehrdimensionalen Raum; auch Begriffe aus der Biologie, hier insbesondere in Anlehnung an die Mendel'sche Vererbungslehre („genosegment“, „phenosegment“ etc.), finden Verwendung, um das interaktive Verhältnis von Segmenten besser zu veranschaulichen.

Der streng wissenschaftliche Anspruch, den die Autorin, beeinflusst durch die *Princeton School* um Milton Babbitt und Benjamin Boretz (welche sich wiederum am Vorbild des Wiener Kreises um Carnap orientierten), vertritt, zeigt sich auch in dem Bemühen um Formalisierbarkeit ihrer Axiome sowie im (partiellen) Gebrauch von Mathematik als Metasprache. Dies ist zweifelsohne ein lobenswertes Unterfangen, das insbesondere in Teilen der mathematischen Musiktheorie

auf Zustimmung stoßen dürfte. Auch der wissenschaftsphilosophische Hintergrund, die radikal-relativistische Metatheorie Boretz'scher Prägung, der zufolge der Status von Musik maßgeblich von den kognitiven Mechanismen abhängt, mit deren Hilfe Hörer den auditorischen Input verarbeiten, ist inspiriert durch Positionen der *Princeton School*. Doch auch wenn die Autorin sich im Laufe des Buches immer wieder auf kognitive Vorgänge wie Gruppierung, Kategorisierung oder Kantendetektion beruft, spielt der kognitionswissenschaftliche Hintergrund hier keineswegs eine so zentrale Rolle wie etwa in Lerdahls und Jackendoffs vielzitiertes *Generative Theory of Tonal Music* von 1983.

Als eines der wesentlichen Mankos von Hanninens Theorie darf ihre Ahistorizität gelten: Weder versucht die Autorin ihre Theorie durch den Verweis auf historische Vorläufer zu fundieren, noch werden in die Werkanalysen selbst genuin historische (!) Kontexte (Werkgenese, hypothetische Komponistenintentionen oder Hörerwartungshorizonte, historische Konventionen bzw. Normsysteme etc.) miteinbezogen. Ferner erschließt sich der Inhalt dieses Buchs, trotz seiner leserfreundlichen Gliederung, keineswegs auf Anhieb. Es bedarf einer intensiven Auseinandersetzung, gegebenenfalls einer mehrmaligen Lektüre mancher Passagen, um sich vor allem die neuartige, teilweise unnötig differenziert wirkende Terminologie vollumfänglich anzueignen. Nicht nur aus diesem Grund darf bezweifelt werden, dass dieses Buch vor allem in der deutschsprachigen Musiktheorielandschaft, in der historische Kontextualisierung und „Informiertheit“ eine so zentrale Rolle spielen, sich einer breiteren Rezeption erfreuen wird. Trotz dieser Vorbehalte handelt es sich bei Hanninens Buch zweifelsohne um einen äußerst lesenswerten Beitrag zur Theoriebildung im Bereich der Musikanalyse, gerade weil sich die Autorin durchgehend um eine wissenschaftlich präzise Darlegung basaler Analyseverfahren bemüht, mithilfe derer sich im

Grunde jede Musik (d. h. Musik aus allen historischen Epochen) erschließen lässt.

(Mai 2014)

Markus Neuwirth

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

Dass Mitteleuropa heute zwar „eine lebendige, international vernetzte Szene von Musikern und Künstlern, Festivals und lokalen Zentren experimenteller Musik“ besitzt, in der Erinnerungskultur der jeweiligen Länder jedoch „lokale nicht-akademische Tendenzen häufig eine relativ geringe Rolle“ (S. 6) spielen, ist – so die Grundannahme des vorliegenden Bandes – der jeweils regionalen Geschichte geschuldet: Während in den entsprechenden Ländern zur Zeit des Sozialismus die experimentellen Techniken und ihre Protagonisten zunächst „in Nischen gedrängt, in den Untergrund verbannt oder einfach verboten wurden“ (ebd.), stand seit der politischen Wende im Jahr 1990 vor allem die Assimilation westlicher Kulturpraktiken im Vordergrund, so dass die lokale und zum größten Teil nonkonformistische Geschichte experimenteller Kunst und Musik nicht oder lediglich unzureichend aufgearbeitet wurde. Um der hieraus resultierenden Situation und ihrer gegenwärtigen Konsequenzen – gekennzeichnet durch „eine relativ ‚traditionslos‘ agierende junge Generation und eine drastisch unterinformierte internationale Musikszene“ (ebd.) – ein Gegengewicht zu verleihen, hat der Musikforscher Golo Föllmer im Auftrag des Goethe-Instituts unter Beteiligung ausgewiesener Experten der Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft diese Anthologie konzipiert.

Als zweisprachiger, in deutscher und englischer Sprache konzipierter Begleitband zu einer dem Thema gewidmeten Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Konzertreihe,

dokumentiert die Publikation einerseits unterschiedliche regionale Ausprägungen der experimentellen Musikkulturen anhand von Einzelessays, richtet andererseits aber auch den Blick auf einzelne Protagonisten und deren Arbeiten, um die gedanklichen und ästhetischen Wurzeln ihrer Kunst freizulegen. Erfreulich und angesichts der gemeinsamen sozialistischen Nachkriegsgeschichte aller von der Problemstellung berührten Länder auch logisch, ist die Ausdehnung der intendierten Bestandsaufnahme auf das Gebiet der ehemaligen DDR, da sich dort nicht nur vergleichbare Probleme staatlicher Unterdrückung experimenteller Musikpraktiken ereignet haben, sondern – so die Herausgeber – in den neuen Bundesländern seit 1990 auch ein ähnlicher Traditionsverlust wie in den osteuropäischen Staaten zu beobachten sei. (Ob dies tatsächlich nur die neuen Bundesländer betrifft, oder ob generell die junge Generation von Musikerinnen und Musikern davon betroffen ist, der Traditionsverlust demnach auch andere als die hier dargestellten Ursachen haben könnte, bedürfte hingegen einer eigenen Untersuchung.) Erwähnenswert ist zudem die ergänzend zum Projekt konzipierte, aber in ihrer Strukturierung etwas unübersichtlich geratene Dokumentation zum Thema auf der seit 2011 aktiven und mit einem Blog ausgestatteten Internetseite Soundexchange ([www.soundexchange.eu](http://www.soundexchange.eu)).

Eine wesentliche Zielsetzung des gesamten Projekts bestand von Anfang an in der „Offenlegung von Traditionslinien und ihren Überschneidungen zwischen den beteiligten Ländern“ (Golo Föllmer, „Experiment und Widerstand“, S. 18) – einer Aufgabe, der auch die versammelten Essays von 16 Autoren aus acht verschiedenen Ländern verpflichtet sind. Dass hierbei jeweils unterschiedliche Perspektiven und andere Schwerpunktsetzungen gewählt wurden, trägt dazu bei, die regionalen und ästhetischen Unterschiede der geschilderten Phänomene zu unterstreichen. Ein roter Faden aller Beiträge

bleibt allerdings der subkutane oder offen hervortretende Konflikt von Künstlerinnen und Künstlern mit dem politischen System: Er entspringt der generellen Ablehnung experimenteller künstlerischer Praxis durch die sozialistischen Regimes, basierend auf der Unverträglichkeit eines vom Sozialistischen Realismus bestimmten, auf Volksverbundenheit und sozialistischen Ideengehalt ausgerichteten Kunstverständnisses mit den gänzlich anders begründeten Spezifika experimenteller Musik samt ihrer „kompositorischen Strategien, deren klingendes Resultat möglichst wenig vorhersehbar und damit gerade nicht eingängig oder unmittelbar verständlich ist“ (S. 19).

Trotz vielerlei positiver Eindrücke bringt der Band auch Probleme mit sich: Regional lokalisierte und über unterschiedliche Einflüsse miteinander verknüpfte Geschichte(n) werden vor allem durch die rückblickende Filterung von Ereignissen konstruiert, und viel zu häufig bleiben dabei sowohl kultur- und mentalitätsgeschichtliche Kontexte als auch – und dies ist eine besonders auffällige Lücke – Erfahrungen aus anderen künstlerischen Bereichen unberücksichtigt, was die experimentelle Musik zu einem erratischen, von anderen Künsten abgeschotteten Block werden lässt. Mancher Essay gerät zudem zu einer Art „Heldenerzählung“, die nicht allzu weit über eine meist knappe Aufzählung von Entwicklungen und Tendenzen hinausgelangt, ohne tatsächlich auf die damit verknüpften ästhetischen Implikationen zu verweisen. Abweichungen der einzelnen Autoren in Bezug auf eine präzise Terminologie oder die allzu häufige Verwendung der wenig spezifischen Bestimmung „Multimedia“ als Alibiausdruck für inhaltlich nicht näher spezifizierte Verfahren des – zum Teil ausgesprochen heterogenen – Umgangs mit Medien machen es zudem in einigen Fällen recht schwierig, die geschilderten Phänomene direkt mit denen eines anderen Beitrags in Beziehung zu setzen. Das ist bedauerlich, mag aber auch mit der Lokalisierung der gesam-

ten Publikation im Übergangsbereich von begleitender allgemeinverständlicher Dokumentation und wissenschaftlicher Publikation geschuldet sein, so dass ihre Konzeption eher auf eine leicht fassbare Darstellung, denn auf wirkliche theoretische und terminologische Vertiefungen zielt. Dennoch kann man von den Essays profitieren und den Band als Nachschlagewerk oder Impulsgeber für Denkanstöße benutzen, auch wenn dieser Gebrauch mit Hindernissen verbunden ist: Denn optimal hierfür wäre ein leider fehlendes Namensregister zu den erwähnten Künstlern und Komponisten gewesen, das die adäquate Erschließung von Inhalten und Querbezügen überhaupt erst ermöglicht hätte.

(Juni 2014)

Stefan Drees

*MARIA KOSTAKEVA: Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 255 S., Abb., Nbsp.*

Adriana Hölszky zählt zweifellos zu den erfolgreichsten und von der Musikwissenschaft meistbeachteten Komponistinnen unserer Zeit. Dennoch lag bislang erst eine bereits 1991 publizierte Monographie über ihr Schaffen vor. Maria Kostakeva hat sich „in enger Zusammenarbeit mit Hölszky selbst“ vorgenommen, diese Lücke zu schließen. Ausgehend von aktuellen Forschungsarbeiten zum Musiktheater, stellt sie die Begriffe „Theatralität“ und „Gestik“ ins Zentrum. Letztere wird mit Blick auf Hölszkys musiktheatralische Werke als Außen- und Innenwelt verbindende Dimension definiert. Des Weiteren steht, wie der Titel signalisiert, das Verhältnis Musik/Natur im Mittelpunkt. Leitfäden der Darstellung bilden die strukturelle Dichotomie von Chaos und Ordnung sowie wiederum das Spannungsfeld von Innen- und Außenwelt.

Die mit diesem Ansatz verbundene Intention der Kontextualisierung ist zweifellos

verdienstvoll und „in unserer Zeit der extremen Stilvielfalt“ (S. 13) für die Erschließung eines künstlerischen *Œuvres* unabdingbar. Die Komponistin selbst hat die Besinnung auf „den Zusammenhang von geschichtlichem Bewusstsein und den kompositorischen und musiktheoretischen Fragen“ als „lebensnotwendig“ bezeichnet (ebd.). Einleitend setzt Kostakeva Hölszkys organische und prozessuale Kunstauffassung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorstellung von Natur als organischem Ganzen in Beziehung und stellt sie in eine Traditionslinie, die von Debussy zu Schönberg und Webern reicht, wobei auch Henri Bergsons Zeitauffassung zur Sprache kommt: „Im Gegensatz zu der physikalischen ‚fragmentierten‘ Zeit bedeutet die Zeit ‚durée‘ als konkret gelebte Zeit die unteilbare Bewegung selbst – das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder, anders ausgedrückt: die ‚Dauer‘.“ (S. 15) Des Weiteren rekurriert die Autorin auf Pierre Boulez' Überzeugung von der zentralen Bedeutung der Geste für die Musik. Diese sei, „als Kommunikation betrachtet, eine globale Geste, gebildet aus untergeordneten Gesten“ und verändere „sich substantiell, nicht nur, wenn sie anderen Gesten unterworfen wird, sondern auch, wenn sie mit anderen Gesten in Wettstreit tritt“ (S. 27).

Bedauerlicherweise werden diese vielversprechenden Ansätze in der Folge weder konsequent weitergeführt noch zufriedenstellend ausgearbeitet. Vieles wird nur angedeutet, der Text bleibt allzu oft abstrakt und so allgemein, dass man als Leser selbst von den behandelten Stücken keinen lebendigen Eindruck erhält. „Durch die Gegenwirkung verschiedener Felder und Bewegungsmuster befinden sich die vertikalen bzw. horizontalen Klangräume immer im Wandel: Sie kommen näher, entfernen sich, verdichten sich oder dehnen sich aus. Die musikalische Komposition wird zu einer Totalität heterogener Schichten“, heißt es etwa über die 2010 entstandene Chorkomposition *Formi-*

*carium* (S. 50). Mit keinem Wort wird die augenfällige Affinität zur Mikropolyphonie Ligetis erwähnt oder auf die Gestaltung der keineswegs als heterogen zu bezeichnenden einzelnen Stimmen eingegangen. Auch wie man sich den Unterschied zwischen horizontalen und vertikalen Klangräumen und die „Gegenwirkung“ konkret vorzustellen hätte, bleibt unausgeführt.

Zur mit zunehmender Lektüre anwachsenden Enttäuschung trägt auch die zu stark dominierende kompositionsästhetische Sicht bei. Die Autorin tritt zu sehr hinter der Komponistin zurück, ihre persönlichen Erfahrungen, Eindrücke und genuin wissenschaftlichen Perspektiven kommen kaum zur Sprache. Oft bleibt es bei Gemeinplätzen und Andeutungen, wo eine gründlichere Analyse und weiterführende Perspektiven – über Hölszkys Standpunkt hinaus – wünschenswert wären. So überzeugen etwa auch die Ausführungen zu Hölszkys Arbeit am Klang nicht restlos, weil der Begriff des ‚objét trouvé‘ lediglich von der Komponistin übernommen, die Klanggestaltung in den paradigmatisch erwähnten Stücken wie *Intarsien* aber nicht hinlänglich erläutert wird.

Exkurse zu einzelnen Werken ergänzen die allgemeinen Kapitel. Der Aufbau ist weitgehend chronologisch. Allerdings wird kein Beziehungsnetz konstruiert, es bleibt beim bloßen Nebeneinander dokumentarischer Fakten. Man erfährt nichts über Affinitäten und Differenzen zu Vorbildern wie Nono, Ligeti oder Stockhausen, nichts zur Weiterentwicklung einmal erreichter künstlerischer Positionen, nichts über latente Verbindungslinien zwischen unterschiedlichen Stationen der künstlerischen Arbeit. Vergleiche der Kompositionen Hölszkys untereinander und mit Stücken anderer fehlen. Ebenso ergänzungsbedürftig wie die Erläuterungen der einzelnen Kompositionen erscheinen Überlegungen zu wichtigen Aspekten wie Raum und Zeit. Wie konkret etwa in *Hängebrücken* Schuberts unendliche Zeit verräumlicht wird, ist ebenso wenig nachvollziehbar wie

das „Spiel des Seins und Scheins“ (S. 122) in *TRAGÖDIA – der unsichtbare Raum*.

Es häufen sich sprachliche und terminologische Ungenauigkeiten. Zu *HYBRIS/Niobe* liest man etwa, dass die Personen „konzertant behandelt“ und „jede Art von Kommunikation und Interaktion zwischen den Figuren ausgeschlossen“ seien. Dass konzertante Behandlung sehr wohl Kommunikation beinhalten würde, entgeht der Autorin offenbar ebenso, wie sie das Thema der Hybris zur leitenden Naturthematik in Beziehung zu setzen verabsäumt. Mehr und mehr gerät diese aus dem Blick, obwohl die Themen der behandelten Werke Bezüge durchaus nahelegen. Analysierende, Beziehungen stiftende Perspektiven fehlen auch hier. Und wenn schließlich Walter Benjamin oder Jean Baudrillard bemüht werden, bleibt letztlich wiederum offen, inwiefern ihr Denken für ein tieferes Verständnis von Hölszkys Œuvre von Bedeutung sein könnte.

Trotz vieler interessanter Aspekte entsteht insgesamt der Eindruck eines ungenügend reflektierten Sammelsuriums, das kaum einen Mehrwert im Vergleich zur bereits vorhandenen Literatur über Hölszky bietet. Vieles wird angerissen, ohne dass sich ein schlüssiges Gesamtbild ergeben würde. Dass die Autorin in ihrem Epilog Hölszkys Werk selbst an der „Grenze des Wahrnehmbaren“ (S. 205) ansiedelt, unterstreicht, was an Analyse- und Erkenntnismöglichkeiten vergeben wurde, stellt allerdings keine Rechtfertigung für die monierten Defizite dar.

(Februar 2014)

Susanne Kogler

*Soundscales 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.)

Der vorliegende Sammelband befasst sich mit einer ganz bestimmten Gruppe urbaner Klänge: mit jenem klanglichen kulturellen

Erbe nämlich, das in der medial unterschiedlich vermittelten Gestalt von Texten, Radiobeiträgen und Filmen des fiktionalen und dokumentarischen Genres aufbewahrt ist. Im Mittelpunkt steht diesbezüglich die Frage, auf welche Weise sich solche Arten von Dokumenten wissenschaftlich erschließen lassen, um dadurch über die Veränderungen des urbanen Raums sowie über die damit verknüpften gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse oder Wahrnehmungsformen Aufschluss zu gewinnen. Die einzelnen Beiträge der Publikation fokussieren dabei nicht nur den medienspezifischen Modus solcher „staged sounds“ – nämlich die „textualization of sound“ als verbale Verankerung in Texten und die „dramatization of sound“ als ihre Verwendung in den Medien Radio und Film (S. 13) –, sondern suchen auch den direkten Vergleich zwischen den voneinander abweichenden Ausprägungen, wenn etwa die Soundscapes bestimmter Städte zum Bestandteil eines intermedialen Diskurses geworden sind.

Ein Paradebeispiel hierfür bietet Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, dessen „written, sonic and audiovisual narratives“ (S. 77) in einem ausführlichen Beitrag von Andreas Fickers, Jasper Aalbers, Annelies Jacobs und Karin Bijsterveld sowie in einem kürzeren Aufsatz von Patricia Pisters diskutiert und dabei in ihren differierenden Erscheinungsformen gewürdigt und miteinander verglichen werden: So zeichnet sich Döblins 1929 veröffentlichter Großstadroman durch eine detailreiche Montage aus, die den Bezug auf alltäglich anzutreffende Klänge im Sinne von verbalen Signaturen für die industrialisierte Moderne nutzt und dazu beiträgt, die atmosphärischen Details für die Wendungen der Romanhandlung festzulegen. Dass Döblin bereits 1930 damit begann, an der Realisierung einer Hörspielfassung seines Romans zu arbeiten (*Die Geschichte von Franz Biberkopf*), lässt die hierzu entworfenen klanglichen Details als Annäherung an das damals von Alfred Braun entworfene

Konzept der „Hörbilder“ erscheinen, das exemplarisch in Walter Ruttmanns Klangcollage *Weekend* (1930) verkörpert ist. Während Döblins Hörfunkprojekt zu Lebzeiten des Autors nie verwirklicht wurde und erst 2007 seine endgültige Umsetzung erfuhr, lässt sich in Phil Jutzis filmischer Annäherung an das Sujet des Romans (*Berlin Alexanderplatz*, 1931) eine Charakterisierung der Außenszenen durch die Verwendung von Klängen der Stadt aufzeigen. Dieser gleichsam realistischen Darstellung des urbanen Settings steht schließlich die fürs Fernsehen entstandene Verfilmung Rainer Werner Fassbinders aus dem Jahr 1980 gegenüber, die – „less a visual than a sonic didactic play“ (S. 107) – Döblins literarische Montagetechniken innerhalb der Soundebene aufgreift.

Die wichtigsten analytischen Grundlagen zur Betrachtung dieses ausführlich dargestellten und auch von anderen Autoren immer wieder aufgegriffenen Beispiels liefert das Autorenteam Bijsterveld, Jacobs, Aalbers und Fickers im Eingangsbeitrag „Shifting Sounds“. Hier wird – wiederum mit Bezug auf Döblins Roman, aber auch unter Berücksichtigung von unterschiedlichen Quellen zu den charakteristischen Soundscapes von Amsterdam und London – das narrative Repertoire herausgearbeitet, das in Text, Film und Radio zur Beschreibung von Klangeindrücken städtischer Umgebungen Verwendung findet. Was hierbei fehlt, ist ein klar artikuliertes Bewusstsein für den Umstand, dass vor allem innerhalb literarischer Quellen in entsprechenden Darstellungen feststehende Topoi herausgebildet werden, wodurch zwar bestimmte klangliche Elemente in die Textzusammenhänge verpflanzt werden, damit aber nicht unbedingt die Wiedergabe realer Klangumgebungen bezeichnet sein muss (wie beispielsweise auch der Blick auf das stilisierte Vokabular zur Beschreibung von Klängen in der romantischen Literatur zeigt). Die Berücksichtigung dieser Problematik erfordert daher einen sehr behutsamen und kritischen Umgang mit verbalen Klangbeschrei-

bungen, der im genannten Beitrag jedoch nicht deutlich genug herausgearbeitet ist.

Ein weiteres großes Kapitel des Buches befasst sich mit der Wiedergabe von Klängen in der Frühzeit des Rundfunks. Hier erläutert Carolyn Birdsall die technischen Möglichkeiten und Strategien zur Schaffung authentischer „Hörbilder“, die von der gezielten Integration ortsspezifischer Sounds aus urbanen oder industriellen Kontexten (etwa dem Hamburger Hafen oder der Stahlproduktion im Ruhrgebiet) bis hin zur bewussten Einbeziehung unterschiedlicher Dialekte reichen und dadurch auch zu einer regional distinkten Konstruktion von „Heimat“ beitragen. Evi Karathanasopoulou und Andrew Crisell wiederum stellen in stärker verallgemeinerter Form die Frage danach, wodurch eine Rundfunkdokumentation überhaupt gekennzeichnet ist und welche ästhetischen Möglichkeiten sie bietet. Dass der Band darüber hinaus auch an die im musealen Kontext geübte Praxis im Umgang mit Klängen andockt und damit eine sehr aktuelle Problematik beleuchtet, verdankt sich u. a. einem Beitrag von Holger Schulze: Der Autor setzt sich ausführlich mit der Problematik der Gestaltung von Soundscapes in Audioguides auseinander und verweist in diesem Kontext zurecht auf die von Künstlerinnen wie Janet Cardiff und Hildegard Westerkamp gefertigten Audiowalks als herausragende Beispiele für eine auf bestimmte Wahrnehmungsphänomene gerichtete Auseinandersetzung mit urbanen Räumen.

All dies sowie einige weitere, die benannten thematischen Schwerpunkte jeweils auf unterschiedliche Weise umkreisenden Beiträge, tragen dazu bei, die Publikation zu einem wichtigen Kompendium für die Beschäftigung mit Fragen rund um die Erforschung urbaner Klangumgebungen zu machen. Dass dabei der Blick auf musikalische Quellen ausgespart bleibt, mag zwar bedauerlich sein, ist aber angesichts der thematisch genau umrissenen Zielrichtung des Bandes verständlich. Was darüber hinaus

fehlt, ist ein Namens- und Sachregister, das die Verfolgung immer wieder auftauchender Aspekte durch das gesamte Buch hindurch wesentlich erleichtert hätte.

(März 2014)

Stefan Drees

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.1: Keyboard Trios. Hrsg. von Doris BOSWORTH POWERS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XX, 182 S., Abb.*

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.2: Keyboard Trios. Hrsg. von Steven ZOHN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XVII, 100 S., Abb.*

Im Rahmen der Gesamtausgabe CPEB: CW liegt mit der Serie II (Bände 3.1 und 3.2) ein weiterer Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs Kammermusik vor: die Werke für obligates Cembalo und Violine (Wq 71–80) respektive Viola da gamba (Wq 88) sowie fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte. Beide Bände werden mit einem generellen Vorwort der Schriftleitung zur CPEB: CW eröffnet, es folgt jeweils ein Vorwort von Peter Wollny, dem General Editor zur gesamten Serie II, der Kammermusik. Zwar stehe diese Gattung, so Wollny, „in Umfang und Ausstrahlung“ (S. IX) hinter Bachs Tastenmusik und seinem Konzertschaffen zurück, künstlerisch sei sie jedoch mit den beiden Gattungen absolut gleichbedeutend. Denn gerade in den kammermusikalischen Kompositionen vollziehe sich „der Wandel von der barocken Continuo-Sonate [...] zum klassischen Klaviertrio. [So] handelt es sich bei sämtlichen bis 1759 komponierten Werken“ – und das ist die Mehrzahl der in diesen Bänden enthaltenen Kompositionen – „um echte Trio-sonaten“ (ebd.). Im Nachlassverzeichnis von 1790 werden sie in der Rubrik „Trii“ aufgeführt, direkt hinter den für das Bach'sche

Schaffen so bedeutenden Gattungen „Clavier Soli“ und „Concerte[n]“. Auf diese Weise werden sie, so Wollny, „als die für die Kammermusik maßgebliche Gattung“ herausgestellt (ebd.).

In einer Tabelle zu „C. P. E. Bach's Trio Repertoire“ gibt es einen Überblick über Bachs gesamtes Trio-Sonaten-Schaffen, in der alle in den Bänden 2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 der Serie II edierten Werke mit den notwendigen Informationen aufgelistet sind, entsprechend der Niederschrift in seinem Nachlassverzeichnis von 1790: mit den genauen Titeln, den Entstehungsorten (Leipzig, Frankfurt/Oder, Potsdam, Berlin und Hamburg) und -jahren (von 1731 bis 1787) sowie mit dem Hinweis auf eine Erneuerung resp. Überarbeitung der jeweiligen Komposition; mit den Tonarten, den Wq-Nummern und der von Bach vorgesehenen Instrumentation, ferner mit den Hauptquellen und den entsprechenden RISM-Bibliothekssigeln sowie mit dem Hinweis, wo in der CPEB:CW (Serie II, Bände 2.1, 2.2, 3.1 und 3.2) die einzelnen Werke zu finden sind.

Die Gruppierung der Werke in den vier Bänden (II, 2.1, 2.2., 3.1 und 3.2) folgt ausschließlich pragmatischen Gesichtspunkten, erläutert Doris Bosworth Powers in der Einleitung. Ausführlich wird unter der Überschrift „Historischer Hintergrund“ die Entstehungsgeschichte der hier veröffentlichten Sonaten für obligates Cembalo und Violine erörtert. Wq 71–80, im Nachlassverzeichnis gemeinsam unter der Rubrik „Trii“ verzeichnet, bilden keine einheitliche Werkgruppe, sondern vier zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Gruppen. Bei den zwischen 1731 (Neufassung 1745) und 1749 niedergeschriebenen drei Werken Wq 71–73 besteht noch eine enge Verbindung zur barocken Triosonate; bei Wq 74 aus dem Jahr 1754, später von C. P. E. Bach als „Sonata o vero Sinfonia“ bzw. im Nachlassverzeichnis als homophone „Sinfonie“ bezeichnet, existiert dagegen bereits ein deutlicher Unterschied zwischen der Melodie und der Begleitung;

die vier großen, sehr virtuoson Sonaten Wq 75–78 von 1763 weisen sowohl stilistisch als auch im Ausdruck deutlich in die Zukunft: Die Instrumente werden ausgeprägt idiomatisch behandelt; es gibt neuartige Satztypen wie z. B. in Wq 76 das „Allegretto siciliano“ als schnellen Schlusssatz. Möglicherweise strebte Bach eine Wiederbelebung der „Sonate auf Concerten-Art“ (Johann Adolph Scheibe) an. Außerdem besteht eine hörbare Nähe zu J. S. Bachs Violinsonaten BWV 1014–1019, die C. P. E. Bach so sehr bewundert hat. Die beiden Sonaten Wq 79 und Wq 80 waren ursprünglich Solo-Klaviersonaten; die Violinstimme hat Bach nachträglich hinzugefügt und dabei in Wq 79 die Gleichheit zwischen Klavier und Violine aufgegeben. Die Violine füllt die Harmonien auf und fügt Klangfarben hinzu. Und in Wq 80 zitiert C. P. E. Bach das Lied *Andenken an den Tod* mit dem Versanfang „Wer weiß, wie nah der Tod mir ist?“ (Wq 198/12; aus *Sturms geistlichen Gesängen mit Melodien II*). Die Gamba-Sonate Wq 88 hat Bach wahrscheinlich für einen bestimmten Interpreten komponiert, möglicherweise für den Gambisten Ludwig Christian Hesse, seinen Kollegen in der Königlichen Hofkapelle. Für ihn hat auch Johann Gottlieb Graun, Konzertmeister der Königlichen Hofkapelle, zwei hochvirtuose Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo geschrieben.

Unter der Überschrift „Quellen“ werden die Primär- und die Sekundärquellen sorgfältig dokumentiert. Alle Sonaten in vorliegendem Band sind als Primärquelle im Autograph oder als autorisierte Abschriften, als so genannte „house copies“ (Hauskopien), aus Bachs Besitz erhalten. Zu Wq 77, 78 und 80 existiert zusätzliches Skizzenmaterial. Der Weg, den die Primärquellen nach Bachs Tod genommen haben, wird akribisch aufgezeigt: von Bachs Witwe und seiner Tochter Anna Carolina Philippina über seinen Studenten Casper Siegfried Gähler zu dem kompetenten Kollektoren Georg Poelchau, bis sie 1841 in Berlin in der Königlichen Biblio-

thek, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) gelandet sind. Ein weiterer Weg verläuft von Gähler über Theodor Avé-Lallement zu Johannes Brahms und führt zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sekundärquellen haben durch Kollektoren oder Kenner Bach'scher Werke überlebt, z. B. durch den Sammler Guido Richard Wagener, dessen Bestände sich heute im Royal Conservatory in Brüssel befinden, oder durch den Organisten und Cembalisten Johann Jakob Heinrich Westphal, aber auch durch Gottfried Baron van Swieten, Joseph Haydn u. a.

Im Absatz „Aufführungspraxis“ werden alle in den Trios angewendeten Verzierungszeichen (z. B. verschiedene Triller, Vorschläge u. Ä.) und Ornamente (z. B. tenuto, „eine der nöthigsten Manieren“) aufgelistet. Zudem wird auf die entsprechenden Definitionen in Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762) verwiesen. Am Ende der „Einleitung“ sind in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und entsprechend dem Stand der Forschung die eigentlichen Schöpfer genannt.

Im kritischen Bericht werden die Quellen und ihre Provenienz beschrieben. Dazu werden 42 Manuskripte zu acht Trios dokumentiert, die für diese Edition nicht benutzt worden sind. Es folgt nach einem Hinweis auf die editorischen Prinzipien der akribische Kommentar zu den in II/3.1 edierten neun Sonaten für obligates Cembalo und Violine bzw. Viola da Gamba sowie zu dem *Arioso mit Variationen* Wq 79 und der *Fantasia* Wq 80; beide Werke sind ebenfalls für obligates Cembalo und Violine instrumentiert. Eine Tabelle mit den Konkordanzen zwischen den Werknummern nach Helm und nach Wotquenne befindet sich am Schluss von Band 3.1 der Serie II. Elf Faksimiles von vier Titelblättern und sieben Notenseiten, von Bach geschrieben und mit Anmerkungen bzw. Korrekturen versehen, sowie drei Transkrip-

tionen von Skizzen zu Wq 77, 78 und 80 ergänzen die vorliegende Edition. Sie ist sorgfältig und sachkundig erarbeitet worden und weist nur einen sehr bedauerlichen Mangel auf: Es gibt keine deutschsprachige Übersetzung des englischsprachigen Kommentars.

Band 3.2 der Serie II enthält Carl Philipp Emanuel Bachs fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte sowie im Appendix, ediert von Laura Buch, die von Bach arrangierte Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali. Ausführlich werden hier – im Absatz „Historischer Hintergrund“ – Bachs mögliche Vorbilder für die in Serie II, Bd. 3.2 veröffentlichten fünf Werke, die Traditionen, an die er anknüpfen konnte, der wahrscheinliche Entstehungsanlass sowie der Bearbeitungsprozess einzelner Kompositionen erörtert. Es ist anzunehmen, dass Bach bereits im Leipziger Elternhaus mit dem kammermusikalischen Schaffen seines Patenonkels Georg Philipp Telemann in Berührung kam, z. B. mit dessen *Essercizii musici* (Hamburg, ca. 1728). Auch das Konzert für Oboe, obligates Cembalo und Bass des Merseburger Konzertmeisters Christoph Förster käme als Vorbild in Frage. Oder die Konzerte des Nürnberger Organisten Johann Matthias Leffloth, die im Bach'schen Haus gewiss wohlbekannt gewesen sind. Möglicherweise, so betont Steven Zohn, wurde Bach auch von der französischen Kammermusik, z. B. von den *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 (Paris 1737/38) des Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville oder von Werken Jean-Philipp Rameaus u. a. beeinflusst. Naheliegender sind allerdings die Anregungen, die von Bachs unmittelbarer Umgebung während seiner Tätigkeit ab 1738 als Kammercembalist des preußischen Kronprinzen und ab 1740 des preußischen Königs Friedrich II. in Potsdam und Berlin ausgegangen sind. Bachs Kollegen beim privaten kammermusikalischen Musizieren des Kronprinzen resp. Königs und ab 1740 in der Königlichen Hofkapelle boten ihm gewichtiges Anschau-

ungsmaterial. Sowohl Christoph Schaffrath und die Gebrüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun als auch Johann Joachim Quantz, Johann Philipp Kirnberger und Christian Friedrich Schale haben mit ihren kammermusikalischen Werken die Tradition der Triosonate mitgeprägt.

Vier der fünf Sonaten sind um 1750 entstanden: Wq 83 und 84 in Potsdam in den Jahren 1747 und 1748; Wq 85 und 86 in Berlin in den Jahren 1754 und 1755; Wq 87 wurde erst 1766 in Potsdam und Berlin komponiert. Vier dieser Sonaten sind auch als Trio überliefert. Diese Triofassungen sind wahrscheinlich schon früher niedergeschrieben worden. In vorliegendem Band ist eine Seite der autographen Quelle von der Fassung für Flöte, Violine und Bass Wq 151 (Abb. 2) veröffentlicht, die der Sonate für obligates Cembalo und Flöte Wq 83 (Abb. 3: die Flötenstimme in einer Abschrift) als Ausgangspunkt diente. Bachs Bearbeitungsprozess lässt sich auf diese Weise nachvollziehen. Ein Faksimile der Titelseite von Wq 83 befindet sich als Abb. 1 ebenfalls in diesem Band. Ein weiteres Beispiel für Bachs Bearbeitungsprinzipien bietet die autographe, bereits korrigierte Titelseite der Triofassung von Wq 162 (Abb. 4) zu Wq 84 (Abb. 5), hier in der Handschrift eines anonymen Kopisten. Aus der Komposition für zwei Flöten und Bass (Wq 162) wurde die Sonate für obligates Cembalo und Flöte (Wq 84).

Die Entstehungsumstände der Sonaten sind unbekannt. Es ist jedoch naheliegend anzunehmen, dass Bach sie für die Flötisten in seinem Berliner und Potsdamer Umfeld komponiert hat. Außer Quantz gehörten dazu vier weitere Flötisten (Georg Wilhelm Kodowski, Johann Joseph Friedrich Lindner, Augustin Neuff und Friedrich Wilhelm Riedt), zu denen sich 1766 noch Johann Friedrich Aschenbrenner gesellte. Man sollte aber auch Michael Gabriel Fredersdorf, den Privatsekretär und Duett-Partner Friedrich II. als Adressaten in Erwägung ziehen. Ebenso könnte Bach die Sonaten für musikbe-

geisterte Amateur-Flötisten innerhalb seines Bekanntenkreises komponiert haben.

Im Absatz zur Aufführungspraxis setzt sich Steven Zohn mit Besetzungsmöglichkeiten auseinander. Für die Beantwortung der Frage, ob die Sonaten mit einem Fortepiano oder einem Clavichord aufgeführt werden sollen, bezieht er sich auf Bachs eigene Ausführungen im 2. Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1762). Durch Passagen in Wq 83, 85 und 86 ist ersichtlich, dass die Tastenspieler neue Mittelstimmen oder – wie in Wq 84 – idiomatische Figuren frei hinzufügen können. Zudem gibt es in den Sonaten Wq 83 bis 87 Hinweise auf zusätzliche Bassinstrumente, z. B. das „Violoncell“ (*Versuch II*) als Verstärkung des „Basso“ oder „Fondamento“. Ausführlich widmet sich Steven Zohn am Beispiel der Sonate Wq 84 der Ausführung rhythmischer Besonderheiten, bestimmter Vortragszeichen und Bassfiguren. Erläutert werden u. a. die Vorschriften tenuto („ten.“), wo der Ton bei gleichbleibender Tonstärke gehalten werden muss, oder „portato“ (Wq 83 und 85), das von Johann Georg Tromlitz im *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig 1791) als „Tragen der Töne“ beschrieben wird. Sorgfältig werden die in den Sonaten von Bach verwendeten Ornamente wie Pralltriller, Doppel- und Nachschlag usw. mit Hinweisen auf Bachs *Versuch 2. Teil* und andere Lehrwerke erläutert. Wie in Band 3.1 werden auch in Band 3.2 in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und kurz kommentiert. Im Anhang befindet sich eine Liste der Abkürzungen und der Bibliotheks-RISM-Sigel. Darauf folgt der ausführliche kritische Bericht. In ihm werden die der vorliegenden Edition zugrunde gelegten Quellen und ihre Provenienz akribisch dokumentiert.

Der von Laura Buch edierte Appendix enthält einen Kommentar zur von Bach arrangierten Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali einschließlich des Nachweises, wer wann nach Bachs Tod das Autograph

besessen hat, das sich heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet. Den Band beschließt eine Tabelle mit den Konkordanzen von Helm- und Wotquenne-Nummern. Hier ist auch der aktuelle Standort aller Trios in der CPEB:CW dokumentiert. Bedauerlicherweise hat die Schriftleitung der CPEB:CW darauf verzichtet, die englischsprachigen Kommentare ins Deutsche übersetzen zu lassen. Bei Carl Philipp Emanuel Bach wäre das eigentlich eine Selbstverständlichkeit gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

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

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

Mit den hier zu besprechenden beiden Bänden hat die *Neue Schubert-Ausgabe* zwei gewichtige Teilabschlüsse erreicht und somit eine gewisse Epochenzäsur gesetzt. Sowohl die Klavierwerke als auch das riesige Gesamtkorpus der Lieder liegen nunmehr vollständig in Ausgaben gemäß den kritischen Editionsstandards der neuen Gesamtausgabe vor.

Mit dem letzten noch ausstehenden Teilband 3 aus der Serie VII, Abteilung I (vierhändige Klavierkompositionen) haben die beiden Herausgeber fünf gewichtige Werke der letzten Schaffensphase vorgelegt. Unter ihnen befinden sich zwei der bedeutendsten, wenngleich wohl in sehr unterschiedlichem Grade bekannte Klavierkompositionen Schuberts überhaupt: Die große f-Moll-Fantasie D 940 und das bezaubernde A-Dur-Rondo D 951, das ein Lieblingsstück nicht

nur des jugendlichen Robert Schumann, sondern auch noch des jungen Theodor W. Adorno gewesen ist, der ihm 1934 einen immer noch lesenswerten Analyse-Essay gewidmet hat. Gravierende Editionsprobleme werfen diese fünf Werke nicht auf; dennoch liegt der Teufel im Detail, dessen sich Walburga Litschauer, die mit vier Werken den Löwenanteil des Bandes bestreitet, mit großer Sorgfalt und glänzendem Resultat angenommen hat. So liegt etwa zur f-Moll-Fantasie ein umfangreicher, nicht ganz vollständig erhaltener und in zwei unterschiedlich großen Bruchstücken früher auf getrennten Wegen überlieferter (heute aber wieder in derselben Sammlung vereinigter) Entwurf vor, der an einigen Stellen aufschlussreiche Alternativen zur Endfassung bietet und zudem in Details eine spitzfindige Rekonstruktionsarbeit in Hinblick auf die Arbeitsschichten erfordert. Er ist im Anhang vollständig abgedruckt, und auch die Lesarten der Entwurfs-Varianten finden zu plausibler Deutung und gelungener Darstellung (was angesichts der Komplikation mancher Stellen einen mündigen Bandbenutzer voraussetzt, der kundig zwischen Haupttext, Anhang und editorischen Bemerkungen hin und her zu lesen fähig ist). Für das A-Dur-Rondo, zu dem sich ebenfalls Entwurfsbruchstücke erhalten haben, gilt im Prinzip dasselbe, ohne aber vergleichbare Schwierigkeiten aufzuwerfen. Alle editorischen Entscheidungen sind klar dargelegt und vollkommen akzeptabel. Ein – für die Schubert-Philologie immer wieder virulentes – Detail verdient noch eigene Erwähnung: Die in der Handschrift stets vehement ausgeführten Akzente Schuberts, die von früheren unerfahrenen Lesern oft als Decrescendo-Gabeln missverstanden worden sind, werden den Editionsrichtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* gemäß auch hier korrekt vereinheitlicht (also verkleinert); völlig zu Recht, aber eben doch an wenigen Stellen auch mit einem gewissen Informationsverlust gegenüber dem reinschriftlichen Autograph: Gerade der Abschluss der f-Moll-Fantasie mit

ihrer berühmten dissonanten Kadenz ist ein schönes graphisches Beispiel für die Ambivalenz der Auffassungsmöglichkeiten, wenn nämlich Schubert das auf die Dissonanzballung hinstrebende „Crescendo“ mit langer Gabel auf ein (bei ihm seltenes) *fffz* zulaufen und dann zum „Piano“ des schließenden Tonika-Dreiklangs hin wieder verklingen lässt. Das graphische Zeichen unter dem scharf dissonanten Penultima-Klang ist nun zwar unbezweifelbar einer der notorisch auffälligen Schubert'schen Akzente, impliziert aber eben hier wohl auch eine (in der Handschrift geradezu überlang auf ihr tonikales Ziel zulaufende) Decrescendo-Attitüde. Hier wäre es informativ gewesen, wenn das Vorwort mit seinen sonst sehr schönen und signifikanten Faksimile-Abbildungen auch noch diese aufschlussreiche Seite dem Bandbenutzer im Schriftbild des in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Originals zugänglich gemacht hätte. Dies soll jedoch in keiner Weise als kritischer Einwand gegen den hervorragend edierten Band verstanden werden, der zum Beispiel – im Unterschied zur alten Schubert-Ausgabe – endlich auch erstmals bei der Wiedergabe des großen Sonatensatzes in a-Moll D 947 (mit dem ihm postum zugewachsenen reißerischen Titel „Lebensstürme“) die zeitgenössische Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun und nicht den erhebliche Verleger-Zusätze enthaltenden Diabelli-Erstdruck von 1840 zugrunde legt. Selbstverständlich sind die Zusätze des Diabelli-Drucks für jeden, der sich über die Gestalt, in der das Werk seine Wirkungsgeschichte angetreten hat, informieren will, akribisch im editorischen Anhang aufgelistet.

Der von Walther Dürr betreute Band 9 aus der Serie IV (Lieder) schließt nach jahrzehntelanger Vor- und Editionsarbeit nun die kritische Herausgabe der Lieder ab. Wer mit der Anlage der 14 den Liedern gewidmeten Teilbände der *Neuen Schubert-Ausgabe* vertraut ist, kennt das vernünftige und konsequente Prinzip, das die von Schubert

selbst zum Druck gegebenen Lieder und Liedersammlungen, unverzichtbar für ein angemessenes Verständnis der frühen Wirkungsgeschichte, in eben dieser durch den Komponisten autorisierten Form wiedergibt (Bände 1–5) und die übrigen, zu Lebzeiten nicht gedruckten Werke erst danach folgen lässt (Bände 6–14), und zwar in strikter Reihung der Deutsch-Verzeichnis-Nummern, weil eine präzise chronologische Reihung ohnehin nicht zu erreichen ist und eine auf Hypothesen basierende ungefähre Chronologie allzu oft entstehungsgeschichtliche Nachbarschaften suggeriert, wo diese doch durch gelegentliches späteres Auffinden datierter Autographe nicht selten erheblich zurechtgerückt werden müssten. Zudem werden, als begründete Ausnahme von dem Reihungsprinzip nach Werkverzeichnis-Nummern, Fassungen (also Varianten derselben Komposition) stets bei der frühesten Version eingerückt, hingegen verschiedene musikalische Bearbeitungen desselben Textes der jeweils spätesten Komposition zugeordnet.

Der hier zu besprechende Band enthält gut 50 Lieder aus der zweiten Hälfte des Jahres 1815 mit diversen Zweit- und Drittfassungen, unter ihnen den Großteil der im September dieses Jahres einsetzenden Ossian-Vertonungen. Gerade sie scheint Schubert anfangs hoch eingeschätzt zu haben, gehören sie doch zu dem 1816 in Spauns Brief an Goethe geschilderten Projekt einer systematischen Vertonung von Dichter-Serien. Später aber, nachdem 1821 die Publikationsgeschichte des Schubert-Liedes begonnen hatte, hat Schubert selbst kein einziges Ossian-Gedicht mehr zum Druck gegeben – im Unterschied zu seinen Freunden, die wohl Einfluss hatten auf die ab 1830 erscheinenden postumen Diabelli'schen Nachlasslieferungen, die bezeichnenderweise eben mit den anfangs so hoch bewerteten Ossian-Vertonungen einsetzten.

Eine weitere Novität in Schuberts Textwahlentscheidungen begegnet in diesem Band mit den Gedichten Klopstocks, die

Schubert ebenfalls im September 1815 erstmals der Komposition von Liedern zugrunde legte. Das überaus ausführliche Vorwort des Bandes legt all dies akribisch dar (wie sich überhaupt die Vorworte aller Lied-Bände zwanglos zu einer umfassenden Geschichte „des“ Schubert-Liedes zusammenschließen) und erläutert die komplexe Quellsituation aus ersten und reinschriftlichen Notierungen, zeitgenössischen Abschriften mit zeitüblichen Verzierungen unterschiedlicher Provenienz bis hin zu den nur in der posthumen Erstausgabe zugänglichen Werken oder Fassungen, für die aber aufgrund von Indizien bisweilen die Autorisierung durch ein Autograph Schuberts selbst angenommen werden darf. Von der Klarheit dieses umfassenden Vorworts (mit zusätzlichen informativen Bemerkungen zu jedem einzelnen der Lieder) über die bestechend übersichtliche Präsentation des Notentextes bis hin zur Gewissenhaftigkeit der editorischen Anmerkungen ist alles an dem vorliegenden Band schlechthin vorbildlich. Wo es nichts zu kritisieren gibt, darf man auch einmal für diese imposante Lebensleistung des Herausgebers einfach dankbar sein.

(Februar 2014) *Hans-Joachim Hinrichsen*

## Eingegangene Schriften

Johann Sebastian Bach und der Choralsatz des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Birger PETERSEN. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 122 S., Nbsp. (ContraPunkte. Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Band 1.)

PIETER BAKKER: Proportionen. Ein Fall von Serendipität in der Musikforschung. Schraard: Stichting Kunst en Wetenschap 2014. 16 S.

Barocco Padano e musici francescani. L'apporto di maestri conventuali. Arti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII–XVIII). Padova 1–3 luglio 2013.

Hrsg. von Alberto COLZANI, Andrea LUPPI und Maurizio PADOAN. Padova: Associazione Centro Studi Antoniani 2014/Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 2014. 526 S., Abb., Nbsp. (Centro Studi Antoniani 55. Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S Como 20. Barocco Padano 8.)

Oskar Baum. Der Blinde als Kritiker. Texte zu Musik und Literatur. Hrsg. von Wolfgang JACOBSEN und Wolfgang PARDEY. München: edition text+kritik 2014. 245 S.

PHILIPPE BEAUSSANT: Christine de Suede et la musique. Paris: Librairie Artheme Fayard 2014. 215 S.

ALBERT BREIER: Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste. Hrsg. von Anouk JESCHKE und Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 190 S., Abb., Nbsp. (Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 14.)

Von Brücken und Brüchen. Musik zwischen Alt und Neu, E und U. Hrsg. von Jörn ARNECKE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 231 S., Abb., Nbsp. (Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie. Band 1.)

ANGELO CANTONI: The Language of Stravinsky. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

Chanter sur le livre a la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano. Sous la direction de Philippe CANGUILHEM. Turnhout: Brepols 2013. 410 S. (Collection „Építome Musical“.)

BENJAMIN DWYER: Different Voices: Irish Music and Music in Ireland. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 284 S., Abb., Nbsp.

KARL HEINRICH EHRENFORTH: Hinhören Zuhören Durchhören. Musik als Einladung zum Dialog. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 2014. 360 S. (Monographie Nr. 23.)

- Das Ende der Symphonie in Österreich und Deutschland (1900–1945). Symposium 2012. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Franz Schmidt-Gesellschaft/Musikverlag Doblinger 2014. XI, 273 S., Abb., Nbsp. (Studien zu Franz Schmidt XVII.)
- Facetten I: Symposien zur Kammermusik von Jean Sibelius, zum Liederkomponisten Max Kowalski und zur Liszt-Rezeption. Hrsg. von Joachim BRÜGGE. Tutzing: Hans Schneider 2014. 282 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 6.)
- REINHARD FIEDLER: Studien zur Melodie des späten Schubert. Ästhetische Voraussetzungen und analytischer Befund. Mainz: Are Musik Verlag 2014. 485 S., Nbsp. (Musik im Fokus der Wissenschaft.)
- Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen. Hrsg. von Michael CUSTODIS. Münster/New York: Waxmann 2014. 229 S., Abb. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 2.)
- HANS GÁL: Music Behind Barbed Wire. A Diary of Summer 1940. Mit einem Vorwort von Sir Alan PEACOCK, übers. von Anthony FOX und Eva FOX-GÁL. London: Toccata Press 2014. 243 S., Abb., CD.
- MATTHEW GARDNER/SARA SPRINGFELD: Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung. Mit einem Geleitwort von Nicole SCHWINDT-GROSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 292 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 19.)
- Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2013. 608 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg. Band 1.)
- ALBERT GIER: „Wär’ es auch nichts als ein Augenblick“. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette. Hrsg. von Dina DE RENTIIES, Albert GIER und Enrique RODRIGUES-MOURA. Bamberg: University of Bamberg Press 2014. 428 S., Nbsp. (Romanische Literaturen und Kulturen. Band 9.)
- INGA MAI GROOTE: Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 410 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 19.)
- DANUTA GWIZDALANKA/KRZYSZTOF MEYER: Witold Lutosławski. Wege zur Meisterschaft. Aus dem Polnischen von Christina Marie HAUPTMEIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 415 S., Nbsp.
- Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik. Hrsg. von Peter von MÖLLENDORFF, Annette SIMONIS und Linda SIMONIS. Stuttgart: J. B. Metzler 2013. X, 592 S., Abb. (Der Neue Pauly – Supplemente. Band 8.)
- TIM HOFMANN: Weltweit! Wie Sachsen und Vogtländer Musikinstrumente bauen. Chemnitz: Chemnitzer Verlag 2014. 131 S., Abb.
- HERMANN KELLER: Anhang zur Neuen Musiklehre. Grundlagen für Komposition und Improvisation. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 230 S., Nbsp.
- DIETER KIRSCH: Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil I: Die Handschriften. Teil II: Die Drucke. Würzburg: Echter Verlag 2014. 1798 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 4.)
- LARS E. LAUBHOLD: Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München: edition text+kritik 2014. 649 S., Abb., Nbsp., CD.
- TERESA LEONHARDMAIR: Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 326 S.

- TOMI MÄKELÄ: Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland. Mit einer Edition der Tagebücher, Briefe und Arbeitsmaterialien von Silke BRUNS. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 552 S., Abb.
- TOMI MÄKELÄ: Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 296 S.
- JOHANN MATTHESON: Texte aus dem Nachlass. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN, unter Mitarbeit von Hansjörg DRAUSCHKE, Karsten MAKENSEN, Jürgen NEUBACHER, Thomas RAHN, Dirk ROSE und Dominik STOLTZ. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 706 S.
- Mozart-Jahrbuch 2013 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Schriftleitung: Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 230 S., Abb., Nbsp.
- Musicologica Austriaca 31/32. Freie Beiträge. Sympathien – Übergänge – Resistenzen. Hrsg. von Wolfgang FUHRMANN und Dominik ŠEDIVÝ. Wien: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft/Praesens Verlag 2014. 269 S., Abb., Nbsp.
- Musik – Werk – Philosophie. Schriften von Siegfried Mauser. Hrsg. von Claus BOCKMAIER und Dorothea HOFMANN, unter Mitarbeit von Felicitas SCHWAB. 325 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 7.)
- Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung. Hrsg. von Wilfried GRUHN und Annemarie SEITHER-PREISLER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 372 S., Abb.
- Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Maria MOOG-GRÜNEWALD. Stuttgart: J. B. Metzler 2008. IX, 749 S., Abb. (Der Neue Pauly-Supplemente. Band 5.)
- Robert HP PLATZ: „... weil die Welt und wir mit ihr so sind“. Texte zur Musik 1972–2014. Hrsg. von Stefan FRICKE und Hella MELKERT. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 404 S., Abb., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 13.1.)
- ELFRIEDE ELISABETH REISSIG: Luigi Nono: „Das atmende Klarsein“. Text – Musik – Struktur. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 250 S., Nbsp.
- Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft. Festschrift für Mechthild Schoenebeck zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Thomas ERLACH und Burkhard SAUERWALD. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2014. 484 S.
- „Die Sache, für die mein Leben einsteht“. Studien zu Leben und Werk des Wiener Komponisten Hans Rott. Hrsg. von Uwe HARTEN und Johannes Volker SCHMIDT. Hildesheim/ Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 247 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 83.)
- UTA SCHMIDT: Kompositionen mit doppelem Boden. Musikalische Ironie bei Erik Satie und Dmitri Schostakowitsch. Schliengen: Editon Argus 2014. 389 S., Nbsp. (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 3.)
- Schostakowitsch-Aspekte. Analysen und Studien. Hrsg. von der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2014. 389 S. (Schostakowitsch-Studien. Band 10/Studia slavica musicologica. Band 54.)
- Schostakowitsch, Prokofjew und andere Komponisten. Analysen und Studien. Hrsg. von der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2014. 330 S., Nbsp. (Schostakowitsch-Studien. Band 11/Studia slavica musicologica. Band 55.)
- Schumann interpretieren. Ein Forschungsbericht der Hochschule für Musik Basel. Hrsg.

von Jean-Jacques DÜNKI, Anette MÜLLER und Thomas GARTMANN. Sinzig: Studio Verlag 2014. 570 S., Abb., Nbsp.

ARNE STOLLBERG: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchester-musik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahr-hundert. München: edition text+kritik 2014. 789 S., Nbsp., CD.

Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 323 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek-Studien. Band 5.)

„Die süße Macht der Töne ...“. Zur Bedeu-tung der Musik in Shakespeares Werken und ihrer Rezeption. Hrsg. von Ute JUNG-KAI-SER und Annette SIMONIS. Hildesheim/ Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 284 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik 9.)

Timbre-Praxis und Opernparodie im Europa des 16. bis 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Ju-dith le BLANC und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/ Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 382 S., Abb., Nbsp. (Musikwis-senschaftliche Publikationen. Band 40.)

Ton-Spuren aus der Alten Welt. Europäi-sche Filmmusik bis 1945. Hrsg. von Ivana RENTSCH und Arne STOLLBERG. Mün-chen: edition text+kritik 2013. 319 S., Abb., Nbsp.

MELANIE UNSELD: Biographie und Mu-sikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhisto-riographie. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. 514 S., Abb. (Biographik. Geschichte – Kri-tik – Praxis. Band 3.)

BÁLINT ANDRÁS VARGA: Drei Fragen an dreiundsiebzig Komponisten. Aus dem Engli-schen von Barbra ECKLE. Regensburg: Con-brio Verlagsgesellschaft 2014. 409 S., Abb.

ULRICH WILKER: „Das Schönste ist scheuß-lich“. Alexander Zemlinskys Operneinakter „Der Zwerg“. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2013. 241 S., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszen-trums Arnold Schönberg. Band 9.)

## Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausga-be sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 3: Kammermusik mit Violine. Sei Solo à Vio-lino senza Basso accompagnato BWV 1001–1006/Zwei Sonaten für Violine und Basso con-tinuo BWV 1021 und 1023/Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019. Hrsg. von Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXII, 257 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Ab-teilung XIII. Band 1 (in drei Teilen): Komposi-tionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Hrsg. von Julia RONGE. München: G. Henle Ver-lag 2014. Teil 1: Transkriptionen: XV, 307 S., Teil 2: Kritischer Bericht: 93 S., Teil 3: Repro-duktionen der Handschriften: 201 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Ab-teilung IX. Band 8: Festspiele von 1812 bis 1822. Hrsg. von Helmut HELL. München: G. Henle Verlag 2014. XII, 426 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IA: Klavier-Bearbeitungen: Orchesterwerke. Band 6: Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur, Opus 83, Klavierauszug. Hrsg. von Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2014. XVIII, 152 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 4: Klaviersonaten. Hrsg. von Katrin EICH. Mün-chen: G. Henle Verlag 2014. XXXIII, 159 S.

CLAUDE DEBUSSY: La Mer. Trois esquis-ses symphoniques. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bären-reiter-Verlag 2014. XXVIII, 158 S.

EMILIO DE'CAVALIERI: Lamentations and Responsories for the Holy week. Biblioteca Vallicelliana MS 0 31. Kritische Edition. Hrsg. von Elam ROTEM. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2014. 195 S., Facs. (Catalogues of Musical Sources 62.)

CHRISTIAN FLOR: Todes-Gedancken. Auff

meinen lieben GOTT, Hamburg, 1692 und andere Clavierwerke. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2014. 20 S. (eba 4052.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 3: Demofoonte (Mailand 1743). *Dramma per musica* in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Tanja GÖLZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LVIII, 324 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien. Band 27.1/27.2: Solomon. Oratorium in drei Akten HWV 67. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LV, 534 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVI. Band 3: Bearbeitungen von Arien und Szenen anderer Komponisten. 1. Folge. Hrsg. von Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2014. XXVIII, 330 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 3: Ingressus II. Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. X, 132 S.

MAX REGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 6: Orgelstücke II. Hrsg. von Alexander BEKKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER-GRAGE. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXVI, 195 S., DVD.

FRANZ SCHUBERT: Sonate in A für Klavier D 959. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XVIII, 50 S.

ERWIN SCHULHOFF: Sonaten Nr. 1–3 für Klavier. Urtext. Hrsg. von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XVI, 66 S.

ROBERT SCHUMANN: Frauenliebe und Leben op. 42. Urtext. Hrsg. von Hansjörg EWERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XII, 27 S.

GIUSEPPE VERDI: *Messa da Requiem*. Urtext. Hrsg. von Marco UVIETTA. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXVIII, 321 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Hans-Joachim ERWE am 9. November 2014 in Fröndenberg,

Prof. Dr. Heinrich DEPPERT am 17. November 2014 in Vaihingen,

Dr. Salome REISER am 16. Dezember 2014 in München,

Prof. Dr. Günther MASSENKEIL am 17. Dezember 2014 in Bad Honnef,

Prof. Dr. Robert GÜNTHER am 4. Januar 2015 in Köln.

Wir gratulieren:

Dr. Renate FEDERHOFER-KÖNIGS zum 85. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Constantin FLOROS zum 85. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL zum 80. Geburtstag am 5. Januar,

Prof. Dr. Hans MUSCH zum 80. Geburtstag am 20. Januar 1935,

Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER zum 85. Geburtstag am 2. Februar,

Prof. Dr. Paul OP DE COUL zum 75. Geburtstag am 10. Februar,

Prof. Dr. Hans RECTANUS zum 80. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Bernhard APPEL zum 65. Geburtstag am 20. Februar,

Prof. Dr. Hans Joachim KREUTZER zum 80. Geburtstag am 21. Februar,

Prof. Dr. Herbert SEIFERT zum 70. Geburtstag am 21. Februar,

Prof. Dr. Erich REIMER zum 75. Geburtstag am 9. März,

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER zum 85. Geburtstag am 14. März,

Prof. Dr. Jürgen MAEHDER zum 65. Geburtstag am 22. März,

Prof. Dr. Volker SCHERLIESS zum 70. Geburtstag am 26. März.

\*

Die Nationale Musikuniversität Bukarest hat durch ihren Rektor, Prof. Dr. Dan Dediu, am 3. November 2014 Herrn Professor Dr. Hermann DANUSER die Würde eines Doctor honoris causa verliehen.

Frau Dr. Christiane TEWINKEL hat sich am 16. Juli 2014 an der Universität der Künste Berlin mit der Schrift *Was man über Musik wissen darf, soll und muß. Zur populärwissenschaftlichen Darstellung von Musik in Programmheften und Musikeinführungen seit 1945* habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

\*

Die Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 23. bis 25. September 2015 einen Studienkurs an, bei dem die Teilnehmer Gelegenheit haben, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen und sich mit Fragen der Editions- und Aufführungspraxis, der Rezeptionsgeschichte und der Instrumentenkunde auseinanderzusetzen. Zum Schwerpunktthema „Händels italienische Kantaten“ sind als Gastdozenten eingeladen: Prof. Dr. Andrew V. Jones, Cambridge, Prof. Fabio Bonizzoni, Mailand, Dr. Berthold Over, Mainz, und Dr. Ulrich Etscheid, Kassel. Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. Juni 2015 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenom-

men. Weitere Informationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter [www.haendelhaus.de](http://www.haendelhaus.de). E-Mail: [stiftung@haendelhaus.de](mailto:stiftung@haendelhaus.de), Ansprechpartner: Dr. Konstanze Musketa, Tel. 0345 / 500 90 251.

*ConTempOhr: eine neue Initiative zur zeitgenössischen Musik am Mozarteum und an der Universität Salzburg.*

Am 21. Oktober 2014 ging der neue Programmbereich *ConTempOhr: Vermittlung zeitgenössischer Musik – Mediating contemporary music* am „Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst“ (eine Kooperation der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg) an den Start. Der zunächst auf drei Jahre befristete Programmbereich möchte neue Impulse für die zeitgenössische Musik in Salzburg setzen, unter anderem durch Erforschung und Entwicklung neuer Vermittlungsprojekte sowie die Ausbildung und Professionalisierung künftiger Musikvermittler. Künstlerische Praxis und wissenschaftliche Forschung sollen dabei Synergien eingehen. Im Rahmen des neuen kooperativen Studienschwerpunkts „Künste und Öffentlichkeiten“ bietet ConTempOhr im laufenden Wintersemester einschlägige Lehrveranstaltungen an, z. B. zu experimentellen Musikkonzepten ([www.w-k.sbg.ac.at/vermittlung-zeitgenoessischer-musik](http://www.w-k.sbg.ac.at/vermittlung-zeitgenoessischer-musik)).

*Neues DFG (LIS)-gefördertes Projekt zum Detmolder Hoftheater am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.*

Das seit September 2014 am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn laufende DFG-Projekt *Entwicklung eines MEI- und TEI-basierten Modells kontextueller Tiefenerschließung von Musikalienbeständen am Beispiel des Detmolder Hoftheaters im 19. Jahrhundert (1825–1875)* setzt sich erstmals im Detail mit den überlieferten Quellen aus der Blütezeit des Detmolder Hoftheaters auseinander. Dazu zählen neben den in der Lippischen Landesbibliothek Detmold verwahrten historischen Aufführungsmaterialien und Aktenbeständen ergänzende Materialien aus dem Landesarchiv NRW, Abteilung Ostwestfalen-

Lippe (Personalakten etc.) und dem Staatsarchiv Osnabrück (Theaterzettel). Innerhalb der laufenden Projektphase wird zunächst eine Auswahl der überlieferten Quellen detaillierter beschrieben. Als Erschließungsgrundlage werden dabei die seit den 1980er Jahren vorliegenden RISM-Datensätze herangezogen, die dank der jüngsten Linked Open Data Initiative von RISM in das Datenformat der Music Encoding Initiative (MEI) konvertiert und anschließend angereichert werden können. Es geht dabei neben der Datierung der Materialien z. B. um die Erfassung von Incipits, aller in den Materialien überlieferten Personendaten und der enthaltenen Striche und Einlagen. Alle zu erschließenden Dokumente werden entweder vollständig oder als Regesten in MEI oder TEI erfasst, so dass das Zusammenwirken der beiden Standards ausgiebig erprobt und vor allem der MEI-Standard im Hinblick auf seine Einsetzbarkeit in musikbibliothekarischen Anwendungsgebieten weiter entwickelt werden kann. Gleichzeitig werden exemplarisch auch über Edirom erschlossene Faksimiles eingebunden. Das im Rahmen des Projekts zu konzipierende Modell zielt auf eine langfristige Nachnutzbarkeit in ähnlichen Erschließungsprojekten. Nähere Informationen bei Dr. Irmilind Capelle (irmilind.capelle@uni-paderborn.de) und Kristina Richts M. A., MA LIS (kristina.richts@uni-paderborn.de).

An der Universität des Saarlandes und der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg hat zum Oktober 2014 das DFG-Projekt *Computergestützte Analyse harmonischer Strukturen* seine Arbeit aufgenommen. Geleitet wird das Projekt von Prof. Dr. Rainer Kleinertz (Musikwissenschaft, Saarbrücken) und Prof. Dr. Meinard Müller (International Audio Laboratories, Erlangen). Zur Saarbrücker Arbeitsgruppe gehören Dr. Stephanie Klauk, Dr. Sergi Zauner, Peter Haaf, Sascha Kruchten, Felix Bastian Wiethaus und Brigitte Wojtyniak. In dem dreijährigen Projekt sollen die Möglichkeiten auf Audio-Dateien basierender harmonischer Analyse im Wesentlichen an zwei ‚Szenarien‘ erprobt werden: den Klavier-sonaten Ludwig van Beethovens und der Te-

tralogie *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. Erste Ergebnisse und Perspektiven werden auf der nächsten Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die vom 30. September bis 1. Oktober 2015 in Halle/Saale stattfinden wird, in einem der Hauptsymposien präsentiert. Weitere Informationen über das Projekt unter: <http://www.uni-saarland.de/fachrichtung/musikwissenschaft/forschung.html>; Kontakt: Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes, Postfach 15 11 50, D-66041 Saarbrücken. Tel.: 0681 / 302-2318; rainer.kleinertz@mx.uni-saarland.de.

*Textkritische Edition von Johann Crügers Geistlichen Kirchen-Melodien (1649) als Open Access-Publikation erschienen.*

Erstmals konnte eine Edition von Johann Crügers *Geistlichen Kirchen-Melodien* (1649) im Rahmen eines am Musikwissenschaftlichen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität (WWU) Münster angesiedelten, im September 2014 abgeschlossenen Editionsprojekts realisiert werden. Diese Edition versteht sich als Begleit- und Ergänzungsband zu den 2014/2015 erscheinenden Forschungsergebnissen des an den Franckeschen Stiftungen zu Halle beheimateten, von der DFG finanzierten Projekts *Johann Crügers Praxis Pietatis Melica: Edition und Dokumentation der Werkgeschichte*. Die in der Reihe *Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster* erschienene, von Burkard Rosenberger (ULB Münster) herausgegebene Edition ist einerseits in traditioneller Weise als gedruckte Ausgabe über den Buchhandel erhältlich, andererseits wird eine textidentische digitale Ausgabe über den Hochschulschriftenserver der Universität Münster kostenfrei zum Download angeboten. Als Mehrwert sind dieser Version sämtliche Notenquelltexte im *LilyPond*-Format beigelegt, was eine leichte Weiterbearbeitung ermöglicht. Die digitale Ausgabe ist auch über die *Petrucci-Library* (IMSLP) sowie die *Choral Public Domain Library* (CPDL) verfügbar. Zudem hat der Herausgeber unter [www.johann-crueger.de](http://www.johann-crueger.de) eine eigene Website etabliert, auf der vielfältige Informationen zu Crügers Gesangbü-

chern (Quellenangaben, Inhaltsverzeichnis, Register) sowie praktische Ausgaben, die beispielsweise die Crüger-Sätze mit den heute im Evangelischen Gesangbuch oder dem

Gotteslob gebräuchlichen Texten verbinden, kostenfrei bereitgestellt werden. Die digitale Version ist abrufbar unter: <http://tinyurl.com/cruieger1649>.

## Tagungsberichte

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

München, 26. bis 28. Juni 2014  
*Richard Strauss: Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*  
von Florian Amort und Sebastian Bolz, München

London, 18. bis 20. September 2014  
*International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus14)*  
von Laura Neumann, Berlin, und Anna-Katharina R. Bauer, Oldenburg

Berlin, 6. bis 8. Oktober 2014  
*Tagung KoFIM Berlin (Kompetenzzentrum Forschung und Information Musik)*  
von Wolfgang Eckhardt, Julia Neumann, Dr. Tobias Schwinger und Alexander Staub, Berlin

Berlin, 9. bis 11. Oktober 2014  
*Transfer und Diversität. Musik und Transkulturelle Praxis: Deutschland – Türkei*  
von Clemens Gubsch und Friederike Janott, Berlin

Wolfenbüttel, 9. bis 11. Oktober 2014  
*Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung*  
von Lena van der Hoven, Berlin, und Christian Katschmanowski, Mainz

Weimar und Rudolstadt, 10. bis 11. Oktober 2014  
*Der Hofkapellmeister in Thüringen um 1700. Internationales Symposium anlässlich des 300. Todestages von Philipp Heinrich Erlebach*  
von Benedikt Schubert, Weimar

Mainz und Köln, 15. bis 18. Oktober 2014  
*Musik der mittelalterlichen Metropole: Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz ca. 900–1400*  
von Anna Plaksin, Mainz und Steven Rozen-ski, Rochester/Göttingen

Wien, 16. bis 18. Oktober 2014  
*„Alles dort morsch, treulos. Und so roh.“ Richard und Cosima Wagners Blick auf Wien*  
von Eva Rieger, Vaduz

Wien, 23. bis 25. Oktober 2014  
*Christoph Willibald Gluck. Bilder · Mythen · Diskurse*  
von Elisabeth Schönfeld, Frankfurt am Main

Graz, 24. bis 25. Oktober 2014  
*„Passionately intellectual, intellectually passionate“: Elizabeth Maconchy (1907–1994)*  
von Nadine Scharfetter, Graz

Luzern, 6. bis 8. November 2014  
*Growing UP: Jazz in Europa 1960–1980*  
von Christian Broecking, Berlin

## Die Autoren der Beiträge

TOBIAS HÜNERMANN, geboren 1980 in Dernbach/Rheinland-Pfalz. Studium der Musikwissenschaft, Deutschen Philologie und Philosophie an der Universität zu Köln. Magister Artium 2007 mit einer Arbeit zu Luciano Berios *Coro*. Von 2007 bis 2008 Fulbright-Stipendiat an der University of New Hampshire (Durham). Von 2008 bis 2010 Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln, seit 2011 Lehrer am Privaten Gymnasium Marienstatt. 2012 zweimonatiges Forschungsstipendium an der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Mitherausgeber des Sammelbandes *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950* (2011). Promotionsvorhaben zur Transkriptivität und Inter textualität im Schaffen Luciano Berios.

KOTA SATO, geboren 1987 in Gumma (Japan), studierte Musikwissenschaft an der Keio University in Tokio. 2011 schloss er dort sein Magisterstudium mit der Magisterarbeit *Der vermischte Stil in Telemanns Rezitativ: Analyse des Französischen Jahrgangs (1714–15) und der Matthäuspassion (1746)* ab. Eine gekürzte Fassung dieser Arbeit wurde in *Ongakugaku (Zeitschrift der Musicological Society of Japan)*, Bd. 60 (2014) veröffentlicht. Seit 2012 promoviert er als Stipendiat des DAAD an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum Thema *Rezitativgestaltung im geistlichen Schaffen Georg Philipp Telemanns*.

CHRISTIAN UTZ, geboren 1969 in München, ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an Universitäten in Wien, Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Er studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe und promovierte 2000 an der Universität Wien. 2012–2014 leitete er an der Kunstuniversität Graz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt *Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation* (CTPSO). Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Stuttgart 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (Bielefeld 2014).

BJÖRN R. TAMMEN, geboren 1966 in Detmold. Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität zu Köln (Promotion 1997 über *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*). Anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter an zwei FWF-Projekten und Lehraufträge an den Universitäten Innsbruck und Wien sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2006 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der vormaligen Kommission für Musikforschung, seit 2013 Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Mitbegründer der IMS Study Group on Musical Iconography. Schriftleiter von *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography*. Forschungsschwerpunkt: Musikikonographie. Jüngste Buchveröffentlichung (gemeinsam mit Alexander Rausch, Hrsg.): *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, Wien u. a. 2014.

## 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. Es gelten die orthographischen Regeln des Duden (neueste Auflage). Bei Varianten gelten die Schreibungen, die vor der Rechtschreibreform gültig waren. Bitte senden Sie uns Ihren Text 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 Werkiteln 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 (23.9.2014). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für „bis“ (2012–2013), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

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

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

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

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, 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. 60ff.
  - Ebd., S. 59.
  - Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff. 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. Guelph 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuelph. 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.