

# DIE MUSIKFORSCHUNG

70. Jahrgang 2017 / 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*

Anselm Gerhard: Zum Gedenken an Klaus Hortschansky (1935–2016) . . . . .	1
Alba Scotti / Michael Klaper: Reduktion und Liturgisierung. Zu den Psalmton- angaben in der Überlieferung der Gesänge Hildegards von Bingen . . . . .	2
Yuta Asai: Anton Weberns Streichquartett-Satz M 228 (1917). Zur Kompositions- problematik größerer Formen in der freien Atonalität . . . . .	23
Miriam Roner: Carl Dahlhaus als Musikkritiker. Über die Leistungsfähigkeit des Werkbegriffs in der Konzertberichterstattung . . . . .	40

## *Besprechungen*

Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit (Woyke; 53) / B. Moosbauer: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo (Bartels; 54) / D. Blichmann: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Operfassungen von Dramen Pietro Metastasios bis 1730 (Woyke; 56) / The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents. 1785–1959. Band 1: Inventions, Business, Composers and Performers. Band 2: Erard Family Correspondence (Schröder; 58) / S. Rampe: Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation. Klangwelt und Aufführungspraxis (Bartels; 59) / B. Sorg: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt (Meyer; 61) / Deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts (Edler; 62) / B. Hoos de Jokisch: Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik (Mösch; 63) / Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit (Eberl-Ruf; 65) / T. Mäkelä: Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland (Wasserloos; 67) / Richard Strauss Handbuch (Schaper; 69) / J. van Gessel: Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater (1886–1944) (zur Nieden; 71) / D. Ender: Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer (Kostakeva; 74) / Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945 (Ristow; 76) / J. Glänzel: Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption (Noeske; 78) / G. Gwidzdałanka/Kr. Meyer: Witold Lutosławski. Wege zur Meister-

schaft (Ritter; 79) / St. Jordan: Mark Morris. Musician – Choreographer (Schroedter; 82) / J. Schaarwächter: Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945. A preliminary survey (Gardner; 85) / A. Gier: „Wär' es auch nichts als ein Augenblick.“ Poetik und Dramaturgie der komischen Operette (Schmidl; 86) / Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges (Tischer; 87) / Cl.-St. Mahnkopf: Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik (Kogler; 89) // E. Chabrier: L'Étoile (Morent; 91)

Eingegangene Schriften . . . . .	93
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	96
Mitteilungen . . . . .	98
Tagungsberichte . . . . .	101
Die Autoren der Beiträge . . . . .	102
Hinweise für Autoren . . . . .	103

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 70. Jahrgang 2017 / 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

---

Anselm Gerhard (Bern)

## Zum Gedenken an Klaus Hortschansky (1935–2016)

Die deutschsprachige Musikwissenschaft verliert mit Klaus Hortschansky einen Hochschullehrer, dessen Anregungen an vielen Orten weiterwirken werden. Geboren am 7. Mai 1935 in Weimar schrieb er sich nach dem Besuch der weiterbildenden Schulen an der Hochschule für Musik seiner Vaterstadt ein. Danach entschied er sich wie so viele seiner Generation für den Weg über die Berliner Sektorengrenze und setzte sein Studium an der Freien Universität Berlin und in Kiel fort.

Wesentlich geprägt wurde er dort von Anna Amalie Abert, die seine 1966 abgeschlossene Dissertation über *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* betreute. Als Vizepräsident des Kölner Joseph Haydn-Instituts (1990–2009), als Editionsleiter der Hallischen Händel-Ausgabe (1993–1998) und als langjähriger Mitherausgeber der Gluck-Gesamtausgabe war er später maßgeblich an bedeutenden Editionsprojekten beteiligt.

Noch wichtiger als ein musikphilologischer Ansatz war ihm freilich eine Forschung, die sich dem prekären Werkbegriff musiktheatralischer Kompositionen ohne normative Vorurteile näherte (was in den 1960er, aber auch noch in den 1980er Jahren alles andere als selbstverständlich war) und nicht zuletzt die fundamentale Bedeutung des Librettos erkannte. Innovative methodische Perspektivierungen lagen auch seinem – noch in den letzten Lebensjahren lebendigen – Interesse an sozialhistorischen Fragen und an der Entstehung des modernen Werkbegriffs zugrunde, dem er 1987 die erstmals in Münster (Westfalen) ausgerichtete Jahrestagung der Gesellschaft der Musikforschung widmete.

Nach drei Assistentenjahren in Kiel war er 1968 an die Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main gegangen, wo er 1972 zum Professor ernannt wurde. Die Berufung zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Jahre 1984 bedeutete für ihn persönlich wie institutionell fast so etwas wie eine Befreiung. Aus dem kleinen Seminar, damals noch im anmutigen Kavaliershäuschen am Schlossplatz, machte er in kurzer Zeit ein pulsierendes Zentrum mannigfaltiger Forschung. Als Betreuer gewichtiger Arbeiten zur Musik der Renaissance, mit zahlreichen Initiativen zum Münsteraner Musikleben und mit der regelmäßigen Organisation von Tagungen wirkte er nicht nur in die Öffentlichkeit, sondern förderte auch eine große Zahl von Doktorandinnen, Doktoranden und Assistenten, von denen viele ihren Weg in die Wissenschaft und in die Musikvermittlung finden sollten.

Zu den zahlreichen Früchten seiner Aufbauarbeit in Münster gehörte die Wahl zum Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung (1992–1997). Dabei blieb er immer seiner thüringischen Heimat verbunden. Nicht nur als Präsident der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik (1998–2007) engagierte er sich in der Herkunftsregion, auch die fast gleichzeitige Wahl zum ordentlichen Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste sowie der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt im Jahre 2001 kann man als Erfüllung eines von der Teilung und Wiedervereinigung Deutschlands geprägten Lebenswegs begreifen. Am 16. Mai 2016 ist Klaus Hortschansky, kurz nach seinem 81. Geburtstag, in Münster nach langer, schwerer Krankheit verstorben.

Alba Scotti (München) / Michael Klaper (Weimar/Jena)

## Redaktion und Liturgisierung Zu den Psalmtonangaben in der Überlieferung der Gesänge Hildegards von Bingen<sup>1</sup>

*Dem Gedenken der Väter Italo und Stefan*

Die mit dem Namen Hildegards von Bingen verbundenen Gesänge zählen zu den faszinierendsten und zugleich rätselhaftesten Phänomenen im Bereich der einstimmigen lateinischen Musik des Mittelalters. Der quantitative Bestand von 77 für sich stehenden Gesängen sowie einem geistlichen Spiel (dem *Ordo virtutum*) dürfte alles übertreffen, was einem einzelnen mittelalterlichen Autor an Musik zugewiesen werden kann. Zugleich sind grundlegende Aspekte wie die Entstehung, Verschriftlichung und Kodifizierung von Hildegards musikalischem Œuvre immer noch wenig erforscht. Die folgenden Ausführungen widmen sich einem zunächst peripher erscheinenden, bei näherem Zusehen aber höchst aufschlussreichen Teilbereich der schriftlichen Überlieferung von Hildegards Musik, nämlich dem der Angabe von Psalmtönen, wie sie manche Gesänge der Visionärin in den beiden Hauptquellen für ihre musikalische Produktion begleiten.

Es wird heute im Allgemeinen angenommen, dass die beiden Handschriften, die das Gesangskorpus Hildegards von Bingen tradieren, im Skriptorium des Rupertsberger Klosters angefertigt wurden, das Hildegard um 1150 wiederbegründet hatte und seitdem als Magistra leitete.<sup>2</sup> Der heute in der St. Pieters & Paulusabdiij Dendermonde aufbewahrte Kodex 9 (fortan abgekürzt zitiert als D) wurde wohl um 1175 für die Zisterzienserabtei Villers in Brabant geschrieben.<sup>3</sup> Die in der Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain (ehemals Hessische Landesbibliothek Wiesbaden) liegende Handschrift 2, der sog. „Riesenkodex“ (fortan abgekürzt zitiert als R), wurde offensichtlich während der letzten Lebensjahre Hildegards (†1179) als repräsentative Hauskopie angefertigt, die nach dem Tode Hildegards mit Ergänzungen versehen wurde.<sup>4</sup>

- 
- 1 Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein Referat, das 1998 auf dem Bingerer internationalen wissenschaftlichen Kongress „Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld“ gehalten wurde. Für vielfältige Anregungen, Kommentare und Hinweise danken wir insbesondere Wulf Arlt, Andreas Haug, Thomas Schmidt und Joseph Willmann.
  - 2 Grundlegend hierzu Marianna Schrader und Adelgundis Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen. Quellenkritische Untersuchungen* (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 6), Köln 1956, hier insbes. S. 49f. (zu D) und 154–179 (zu R); neuerdings auch *Hildegardis Bingenensis Opera minora*, hrsg. von Peter Dronke u. a. (= Corpus christianorum. Continuatio medievalis 226), Turnhout 2007, S. 337f. (zu D) und Michael Embach, *Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* (= Erudiri Sapientia 4), Berlin 2003, S. 36–65 (zu R). Vgl. aber auch unten.
  - 3 Farbfaksimile des Gesangsteils in: *Hildegard of Bingen: Symphonia harmoniae caelestium revelationum. Dendermonde St.-Pieters & Paulusabdiij Ms. Cod. 9*, hrsg. von Peter van Poucke, Peer 1991; hier auch ein Inventar der Gesänge.
  - 4 Farbfaksimile des Gesangsteils in: *Hildegard von Bingen: Lieder. Faksimile Riesencodex (Hs. 2) der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden, fol. 466–481v*, hrsg. von Lorenz Welker (= Elementa musicae 1),

Diese Handschriften enthalten die Gesangssammlung Hildegards in unterschiedlichen Redaktionen: Bestand und Anordnung der Gesänge sind jeweils verschieden, wohingegen die textlich-musikalische Überlieferung der Stücke selbst vergleichsweise stabil ist.<sup>5</sup> In beiden Kodizes sind die Gesänge in aller Regel mit einer Gattungsbezeichnung versehen, wobei die Bezeichnungen „Antiphona“, „Responsorium“, „Hymnus“ und „Sequentia“ auf auch anderweitig geläufige Gesangsformen rekurrieren. Demgegenüber scheint die Bezeichnung von Gesängen als „Symphonia“ für die Hildegard-Überlieferung singulär zu sein.<sup>6</sup> Nur in R sowie in der Streuüberlieferung kommen eine Kyrie-Melodie und ein Alleluia-Gesang hinzu.<sup>7</sup>

Es ist nicht immer deutlich, welche Merkmale für die gattungsmäßige Einordnung der betreffenden Gesänge ausschlaggebend waren – eine Einordnung, die ja zugleich die Frage nach der (möglichen) liturgischen Verwendung der Gesänge berührt.<sup>8</sup> So weisen etwa sämtliche als „Responsorium“ bezeichneten Gesänge Hildegards einen für diese Gattung typischen „Versus“ auf, und manche ihrer Responsorien sind überdies mit der (ebenfalls gattungstypischen) Kleinen Doxologie versehen.<sup>9</sup> Doch begegnet daneben im Kodex R (f. 466vb–467ra) ein als „Antiphona“ rubrizierter Gesang (*O tu illustrata*), welcher ebenfalls von einem „Versus“ gefolgt wird.<sup>10</sup> Die als „Hymnus“ bzw. „Sequentia“ bezeichneten Gesänge Hildegards haben formal nur wenig mit dem zu tun, was man für die jeweilige Gattung erwarten könnte. Selbst eine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Doppelversikelstruktur, wie sie prinzipiell für Sequenzen kennzeichnend ist, kommt auch unter Hildegards Hymnen vor. Als äußerliches Unterscheidungsmerkmal ist somit lediglich das „Amen“ erkennbar, das die mit „Hymnus“ bezeichneten Stücke Hildegards beschließt.<sup>11</sup> Einige Gesänge sind

---

Wiesbaden 1998; hier auch ein Inventar der Gesänge und weitere tabellarische Übersichten. Zur Datierung des Grundstocks von R noch in die Lebenszeit der Autorin – und nicht, wie früher angenommen, in das Jahrzehnt nach ihrem Tod – vgl. zusammenfassend Michael Klaper, „Kommentar“, in: ebd., S. 3f.; Embach, *Die Schriften Hildegards von Bingen*, S. 62–65.

- 5 Gerade die wenigen textlichen und melodischen Variantenbildungen sind von Interesse, wenn nach dem Verhältnis der beiden Abschriften der Gesangssammlung zueinander gefragt wird; vgl. dazu jetzt die synoptische Ausgabe *Hildegard of Bingen, „Symphonia“. A Comparative Edition*, hrsg. von Vincent Corrigan (= Gesamtausgaben/Collected Works 30), Lions Bay 2016. Doch wurden diese Varianten noch nicht im Zusammenhang untersucht.
- 6 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Symphonia. II. Lateinische Tradition aus Altertum und Spätantike sowie Entwicklungen im Mittelalter“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 13–15.
- 7 Die Streuüberlieferung ist dokumentiert in Klaper, „Kommentar“, S. 5 und 11f.
- 8 Dazu allgemein Wulf Arlt, „Funktion, Gattung und Form im liturgischen Gesang des frühen und hohen Mittelalters. Eine Einführung“, in: *Sjbmw* 2 (1982), S. 13–26.
- 9 In D und R die Responsorien *Ave Maria, O clarissima mater, O tu suavissima virga* (Maria), *Rex noster* (Unschuldige Kinder) und *Favus distillans* (Ursula); in R überdies die Responsorien *O vis eternitatis* (Gottheit), *O viriditas digiti dei, O felix anima* (Disibodus) und *Spiritui sancto honor* (Ursula). Von den letztgenannten Responsorien sind auch in D – und zwar ohne Doxologie – überliefert *O viriditas digiti dei* und *Spiritui sancto honor*.
- 10 In der einzigen Quelle R ist eine Textmarke für eine nach dem Vers zu singende Repetenda nicht verzeichnet (eine solche Textmarke fehlt in R mehrfach auch bei als Responsorium klassifizierten Stücken); indes schließt der Vers von *O tu illustrata* auf *h*, der Rahmenteil demgegenüber auf *E*, so dass eine Teilwiederkehr des Rahmenstücks zu erwarten wäre.
- 11 Zur Diskussion um die Abgrenzung von Sequenz und Hymnus (sowie weiteren Großformen) bei Hildegard von Bingen vgl. etwa Barbara Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 30), Hildesheim 2003, S. 118–160.

in einem der beiden Kodizes ohne Rubrik überliefert,<sup>12</sup> doch lässt sich hinsichtlich der Gattungszuweisungen zumindest kein direkter Widerspruch zwischen den Überlieferungen bemerken. Auch ist das Schluss-„Amen“ bei den Hymnen Hildegards – soweit überprüfbar – stets vorhanden.<sup>13</sup> Was derlei äußere Charakteristika betrifft, stellt sich freilich der Befund im Falle der als Antiphon klassifizierten Gesänge wesentlich komplexer dar:

- 1) Zwei der in R enthaltenen Antiphonen, *O beatissime Ruperte* (f. 471ra) und *Nunc gaudeant materna viscera* (f. 472va), schließen in diesem Kodex mit einem Alleluia-Ruf. In D hat lediglich letztgenannte Antiphon (f. 170r) einen – melodisch mit R identischen – Alleluia-Ruf am Schluss, während erstere hier (f. 164v) allein mit dem Satzglied „pro famulantibus tibi in deo“ schließt.
- 2) Nur in D wurde bei der großen Mehrzahl der Antiphonen eine Psalmtonkadenz angegeben. In R finden sich derartige Angaben lediglich innerhalb jenes Abschnitts des Gesangskorpus, der von den Gesängen für den hl. Disibodus bis zu denen für die hl. Ursula reicht (f. 470v–472r).

Generell dienen Angaben über die Psalmtonkadenz („differentia“)<sup>14</sup> in den mittelalterlichen Gesangshandschriften als Hinweise auf den von einer Antiphon gerahmten Psalmvortrag, für den – je nach tonartlicher Einordnung der Antiphon – unterschiedliche melodische Modelle zur Verfügung stehen. Variabel ist deren Ende, das in den Handschriften meist allein festgehalten ist (notiert als „euouae“ = „seculorum amen“), und bei dem einer möglichst engen Verbindung von Psalmvortrag und (wiederholtem) Antiphonbeginn Rechnung getragen werden soll.<sup>15</sup> Somit läge es nahe, das Auftreten von Psalmtonangaben im Zusammenhang mit bestimmten Antiphonen Hildegards als Indiz für eine Verwendung dieser Stücke im Stundengebet zusammen mit einem Psalm zu deuten. Die übrigen Antiphonen wären dann als freie Votiv- oder Prozessionsgesänge anzusehen. Indes kann, worauf Felix Heinzer aufmerksam gemacht hat, auch für den Fall, dass eine Antiphon mit einer Psalmtonangabe versehen ist, nicht ausgeschlossen werden, dass man diese Antiphon bei Prozessionen verwendete.<sup>16</sup> Bei der Diskussion dieser Frage wurde allerdings zumeist vernachlässigt, dass die beiden erhaltenen Gesangssammlungen D und R in dieser Hinsicht eben kein einheitliches

12 Für das nur in R (innerhalb des Abschnitts mit den Großformen Sequenz, Hymnus und Symphonia) enthaltene *O viridissima virga* liegt keine Gattungsbezeichnung vor.

13 Der Hymnus *Ave generosa* ist in D am Schluss unvollständig erhalten.

14 Die mittelalterliche Terminologie ist nicht einheitlich: Neben dem Terminus „differentia“ (für dessen Verwendung beispielsweise Bern von Reichenau eingetreten ist) begegnen noch einige weitere (wie z. B. „diffinitio“), doch hat sich die Benennung als „differentia“ in der Forschung etabliert. Im Folgenden wird wahlweise von „Psalmdifferenz“, „Psalmtonkadenz“, „euouae-Formel“ oder auch nur von „Kadenz“ bzw. „Differenz“ die Rede sein, ohne dass damit eine sachliche Unterscheidung beabsichtigt wäre.

15 Vgl. Bruno Stäblein, Art. „Psalm. B.“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 1676–1690, insbes. „2. Antiphonische Psalmodie des Offiziums“ (Sp. 1680–1683) und die tabellarische Übersicht nach Sp. 1680; Hugo Berger, *Untersuchungen zu den Psalmdifferenzen* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 37), Regensburg 1966; Joseph Dyer, Art. „Psalm. B. Lateinisch, einstimmig“, in: *MGG* 2, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1862–1876.

16 Siehe Felix Heinzer, „Unequal Twins: Visionary Attitude and Monastic Culture in Elisabeth of Schönau and Hildegard of Bingen“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 85–108, hier S. 99–101.

Bild vermitteln.<sup>17</sup> Zu untersuchen bleibt, inwieweit die skizzierten Unterschiede zwischen den beiden Handschriften Aufschluss gewähren über die ihnen zugrundeliegenden Redaktionsprozesse. Dies soll in vier Schritten erfolgen:

Erstens ist der Überlieferungsbefund detailliert aufzunehmen, und zwar unter Berücksichtigung paläographischer, liturgischer und musikalischer Gesichtspunkte. Zweitens wird zu diskutieren sein, welche Funktion der Angabe von „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften zukommen könnte; wie darzulegen ist, dürfte es sich bei diesen Angaben weniger um Hinweise auf eine gefestigte liturgische Praxis als vielmehr um das Ergebnis einer nachträglichen Liturgisierung handeln. In einem dritten Schritt sollen die Probleme behandelt werden, die sich einer Interpretation der „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften stellen. Viertens schließlich soll der Blick auf andere Überlieferungen des 12. Jahrhunderts gerichtet werden, um die Gesänge Hildegards präziser im Kontext ihrer Zeit lokalisieren zu können.

### 1. Befund

In beiden erhaltenen Abschriften des Hildegard'schen Gesangskorpus wurden zu bestimmten Antiphonen Psalmtonkadenzen eingetragen, doch ergibt sich bei einem Vergleich kein einstimmiges Bild: D und R variieren sowohl in der Zahl der jeweils vorhandenen Psalm-differenzen wie auch in deren Aufzeichnungsweise beträchtlich. Daher soll im Folgenden zunächst allein die Situation in D betrachtet werden, um sie anschließend mit jener in R zu konfrontieren. Hierzu sind in Tabelle 1, in der die Psalm-differenzen tonartlich klassifiziert und ihren Antiphonen mit Angabe von deren Finalis zugeordnet wurden, beide Kodizes getrennt verzeichnet. Zusätzlich ist die Position der jeweiligen Psalmtonkadenz in der Handschrift angegeben, da dies für die weitere Diskussion von Belang sein wird.

**Tabelle 1**

Übersicht zu den Psalmtonangaben in den Hildegard-Handschriften<sup>18</sup>

Folio	Gesangs-Incipit	Finalis	Psalmton	Position
<b>Hs. D</b>				
153r	O magne pater	a	2. Ton	in margine
153r	O eterne deus	E	4. Ton	vorangestellt
154r	O splendidissima	E	4. Ton	vorangestellt
154v	Hodie aperuit nobis	c	6. Ton (transponiert 5↑)	in margine
154v	Quia ergo femina	E	4. Ton	vorangestellt
154v	Cum processit factura	E	4. Ton	vorangestellt
155r	Cum erubuerint	E	4. Ton	in margine
155r	O frondens virga	D	1. Ton	vorangestellt
155r	O quam magnum	E	4. Ton	vorangestellt

17 So hält etwa Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen*, S. 68ff. fest: „Die meisten *Differentiae* überliefert der Villarensener Kodex [= D]“, was sie aber nicht daran hindert, die Psalm-differenzen in D und R zusammenfassend zu behandeln (ebd.). Ohne jegliche Unterscheidung zwischen den beiden Überlieferungen: Marianne Richert Pfau und Stefan Johannes Morent, *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels* (= Europäische Komponistinnen 1), Köln 2005, S. 68–72.

18 Gesänge, die in beiden Handschriften eine Psalmtonangabe erhalten haben, sind kursiviert.

Folio	Gesangs-Incipit	Finalis	Psalmton	Position
157r	Spiritus sanctus	a	1. Ton (transponiert 5↑)	nachgestellt
157r	Karitas habundat	E	1. Ton	nachgestellt <sup>19</sup>
160v	O cohors milicie	G	8. Ton (transponiert 5↓)	vorangestellt
161v	O speculum columbe	E	4. Ton	vorangestellt
163r	O victoriosissimi	E	4. Ton	in margine
164r	O successores fortissimi	D	1. Ton	vorangestellt
164v	<i>O felix apparicio</i>	F	nicht notiert	in margine
164v	<i>O beatissime Ruperte</i>	D	nicht notiert	in margine
165r	<i>O pulcre facies</i>	E	4. Ton	vorangestellt
167v	Studium divinitatis	E	4. Ton	nachgestellt
167v	<i>Unde quocumque</i>	a	1. Ton	nachgestellt
168r	<i>De patria etiam</i>	D	2. Ton	vorangestellt
168r	<i>Deus enim in prima</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Aer enim volat</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Et ideo puella</i>	a	1. Ton	vorangestellt
168r	<i>Deus enim rorem</i>	E	4. Ton	vorangestellt
168r	<i>Sed diabolus</i>	D	2. Ton	vorangestellt

**Hs. R**

470va	O mirum admirandum	E	4. Ton	nachgestellt
471ra	<i>O felix apparicio</i>	D	4. Ton	vorangestellt <sup>20</sup>
471ra	<i>O beatissime Ruperte</i>	D	1. Ton	nachgestellt
471ra	Quia felix puericia	E	4. Ton	nachgestellt
471rb	<i>O pulcre facies</i>	E	4. Ton	nachgestellt
472ra	<i>Unde quocumque</i>	a	1. Ton	vorangestellt
472ra	<i>De patria etiam</i>	D	2. Ton	vorangestellt
472ra	<i>Deus enim in prima</i>	E	nicht notiert	
472ra	<i>Aer enim volat</i>	E	nicht notiert	
472ra	<i>Et ideo puella</i>	a	nicht notiert	
472rb	<i>Deus enim rorem</i>	E	nicht notiert	
472rb	<i>Sed diabolus</i>	D	nicht notiert	

Für D lässt sich festhalten, dass die Mehrzahl der Antiphonen (26 von 33) eine Psalmkadenz aufweist, die in den meisten Fällen innerhalb des Liniensystems notiert ist. Der Eintrag zumindest einiger dieser Kadenzen muss von vornherein eingeplant worden sein. Auf f. 153r etwa (siehe Abb. 1) ist der Schluss der Antiphon *O magne pater* zusammen mit einer Psalmkadenz am Ende von Zeile 6 eingetragen, auf welcher (linksbündig) auch die nachfolgende Antiphon *O eterne deus* beginnt. Ein derartig planvolles Vorgehen setzt die Existenz entsprechender schriftlicher Vorlagen voraus. Dagegen wurde in vier Fällen eine Psalmtonangabe nachträglich in margine ergänzt (für ein Bsp. siehe Abb. 1, Z. 1)<sup>21</sup>, und auf f. 164v (siehe Abb. 2) sind die am Rand neben den Rupertus-Antiphonen *O felix apparicio* und *O*

19 Zu diesem problematischen Fall vgl. die näheren Ausführungen unten.

20 Hierzu vgl. die Ausführungen unten.

21 Auf f. 153r (*O magne pater*), f. 154v (*Hodie aperuit nobis*), f. 155r (*Cum erubuerint*) und f. 163r (*O victoriosissimi*).

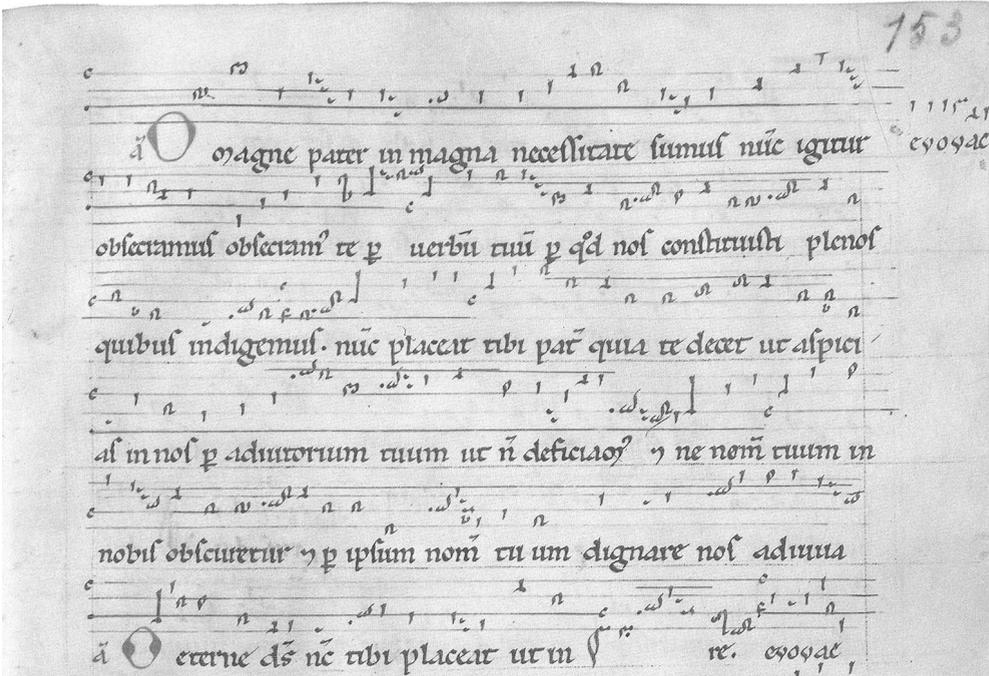


Abb. 1: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 153r, Z. 1–6

*beatissime Ruperte* eingetragenen Vokale „euouae“ ohne Notation verblieben. Die Angaben in D beziehen sich teils auf die voranstehende, teils auf die nachfolgende Antiphon, so dass das Aufzeichnungsverfahren unsystematisch wirkt. Hinzu kommt, dass zwar eine Tendenz feststellbar ist, die in der Handschrift ausdrücklich als Antiphon rubrizierten Gesänge mit einer Psalmtonangabe zu versehen, während eine solche bei unbezeichneten Stücken zumeist fehlt.<sup>22</sup> Doch gibt es auch Ausnahmen zu dieser Regel.<sup>23</sup> Die Aufzeichnungssituation in D lässt somit auf einen nur wenig gefestigten Status der Psalmtonangaben schließen, zumal sie offenbar verschiedenen Arbeitsstadien angehören: Duktus und – soweit das anhand der Faksimile-Ausgabe zu beurteilen ist – auch Farbe der „euouae“-Einträge in D variieren, ohne dass sich unter textpaläographischen Gesichtspunkten mehrere Hände unterscheiden ließen (eher wäre an einen Wechsel der Feder zu denken). Das dürfte dafür sprechen, dass

22 Eine Kadenzformel fehlt bei *O gloriosissimi* („De angelis“, f. 159r), *O spectabiles viri* („De patriarchis“, f. 159v–160r), *O mirum admirandum* („De Sancto Dysibodo“, f. 162r), *O virgo ecclesia* und *Nunc gaudeant materna viscera* („In dedicatione ecclesiae“, f. 170r–v), die allesamt keine Gattungsbezeichnung tragen, aufgrund des Fehlens eines Verses indes als Antiphonen einzustufen wären.

23 *Spiritus sanctus vivificans*, *Karitas habundat* (f. 157r) und *O pulcre facies* (f. 165r) sind gattungsmäßig nicht klassifiziert und haben dessen ungeachtet eine Psalmtonkadenz erhalten; eine solche findet sich auch bei *Studium divinitatis* (f. 167v), das mit „In matutinis laudibus“ rubriziert ist. Umgekehrt fehlt eine Psalmtonangabe bei der „Antiphona“ *Laus trinitati* (f. 157r) und bei der Evangeliums-Antiphon *O rubor sanguinis* (f. 167r). Hierzu ist des Weiteren zu bemerken, dass der in R (f. 469r) als „Responsorium“ eingestufte Gesang *O vos felices radices* in D (f. 160r–v) als „antiphona De patriarchis“ rubriziert ist.

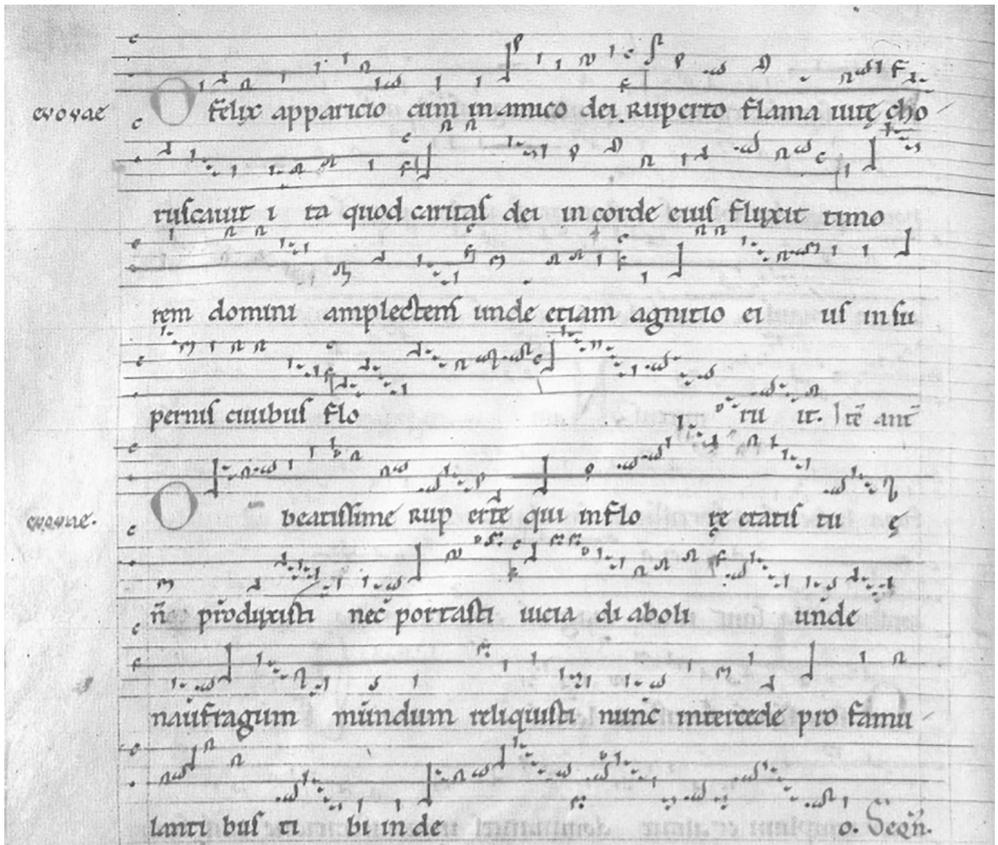


Abb. 2: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 164v, Z. 1–8

ein und derselbe Schreiber zu unterschiedlichen Zeiten auf seine Aufzeichnung zurückgekommen ist.<sup>24</sup>

Im Kodex R begegnen Psalmtonkadenzen zu Antiphonen nur in einem einzigen Abschnitt des musikalischen Teils, und zwar von den Disibodus-Gesängen (f. 470va) bis zu den Ursula-Gesängen (f. 472rb). Betroffen sind Antiphonen auf die Lokalheiligen Disibodus (*O mirum admirandum*; f. 470va) und Rupertus (*O felix apparicio*, *O beatissime Ruperte*, *Quia felix*; f. 471ra–b) sowie die Gesänge auf die hl. Ursula (f. 471va–472rb) und die – am

24 Anders Marianne Richert Pfau, *Hildegard von Bingen's „Symphonia Armonie Celestium Revelationum“*. *An Analysis of Musical Process, Modality, and Text-Music Relations*, Ph. D. Diss. State University of New York at Stony Brook 1990, S. 21: „[...] the exact origins [...] of the psalm *differentiae* found in both manuscripts [...] have not been established. One has to reckon with the possibility that they might be later additions, for they often appear to be squeezed in an unsystematic fashion and are probably by a different hand“ sowie Anm. 28 (Verweis auf einen unveröffentlichten Vortrag von D. Martin Jenni aus dem Jahr 1988); ähnlich Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 69: „Sowohl die Rubriken als auch die *differentiae* mögen nachgetragen sein“. Es liegt allerdings kein Hinweis darauf vor, dass die Psalm-differenzen in R spätere Ergänzungen darstellen, und mit Sicherheit sind nicht alle Differenzen in D nachgetragen (siehe oben).

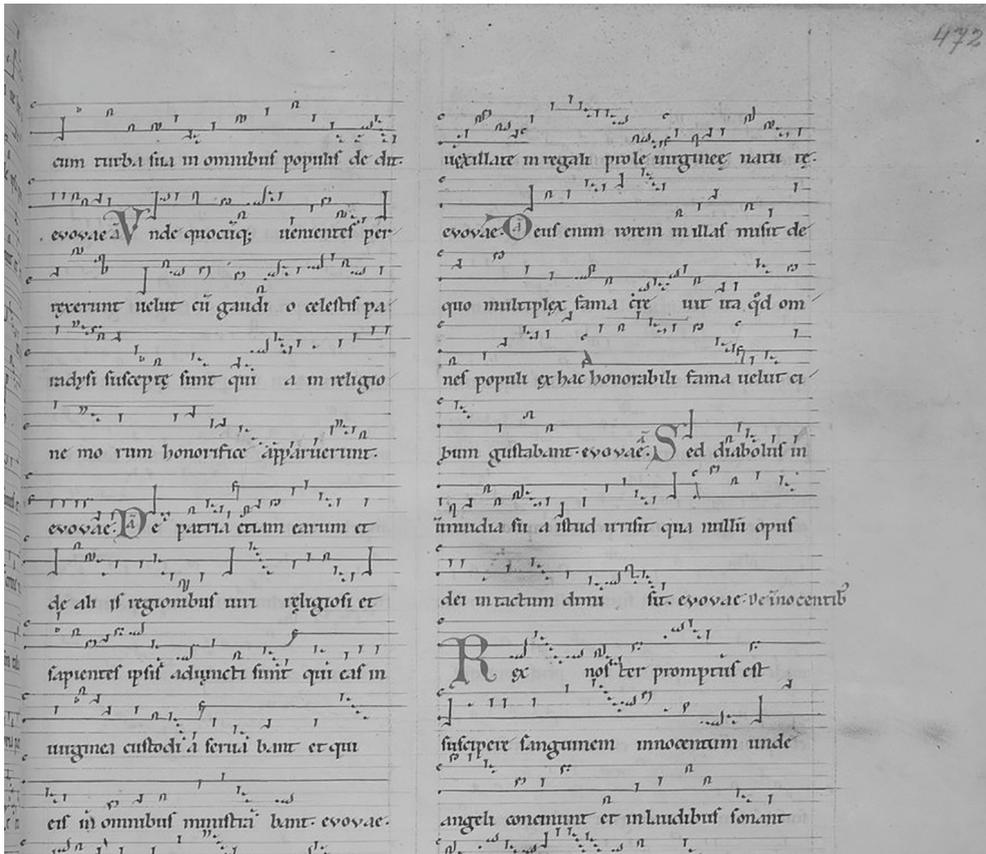


Abb. 3: Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain, Hs. 2 (R), f. 472r, Z. 1–10

gleichen Fest verwendbare – Antiphon auf Jungfrauen (*O pulcre facies*; f. 471rb). Die Ursula-Gesänge schließen sich annähernd zu einem Ursula-Offizium zusammen.<sup>25</sup>

Es könnte daher naheliegen, die Psalmtonangaben in R im Sinne einer bestehenden liturgischen Praxis zu interpretieren. Unterdessen sind die auf die Rubrik „Laudes“ (f. 471vb) folgenden Ursula-Antiphonen (siehe Abb. 3) bei der Textaufzeichnung zwar mit den nachgestellten Vokalen „euouae“ versehen worden, doch bricht der Eintrag der Notation nach zwei Psalmindifferenzen ab. Dies dürfte gleichfalls auf den unklaren Status dieser Einträge bzw. auf Probleme beim Aufzeichnungsvorgang verweisen.<sup>26</sup> Nur bei der Abschrift der Ge-

25 Eingehend dazu Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 253–284. Vgl. auch Walter Berschin, „Eine Offiziendichtung in der *Symphonia* Hildegards von Bingen: Ursula und die Elftausend Jungfrauen (carm. 44)“, in: *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*, hrsg. von Charles Burnett und Peter Dronke (= Warburg Institute Colloquia 4), London 1998, S. 157–162; Tova Leigh-Choate, William T. Flynn und Margot E. Fassler, „Hildegard as Musical Hagiographer: Engelberg, Stiftsbibliothek Ms. 103 and Her Songs for Saints Disibod and Ursula“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 193–220, hier S. 215–219.

26 Zu einer möglichen Erklärung für das Abbrechen der Notationseinträge in R vgl. Klaper, „Kommentar“, S. 8f.

sänge in D, die wohl für ein auswärtiges Kloster angefertigt wurde, hat man sich um eine umfassende Ausstattung mit Psalmtonkadenzern bemüht, nicht hingegen bei jener in R, die als Hauskopie anzusehen ist.

Die Zusammenstellung der in beiden Kodizes auftretenden Psalmkadenztypen zeigt folgendes Bild (siehe Tabelle 1):<sup>27</sup> Es begegnen lediglich Kadenzformeln des 1., 2., 4., 6. und 8. Tons. Der 6. und 8. Ton sind überhaupt nur einmal belegt (D, f. 154v resp. f. 160v), der 2. Ton viermal, der 1. sechsmal; auffallend überwiegt der 4. Ton mit insgesamt 18 Belegen. Nicht ungewöhnlich ist, dass für den 2. Ton nur von einer einzigen Kadenzformel Gebrauch gemacht wurde: Wie man aus anderen Traditionen weiß, ist die Zahl der Psalm-differenzen für diesen Ton nie sehr groß gewesen.<sup>28</sup> Auch in einem wohl aus Hildegards erstem Heimatkloster Disibodenberg stammenden Antiphonar (CH-EN 103) aus der Zeit um 1200 (künftig zitiert als Engelberg 103), das sich aufgrund der räumlichen und zeitlichen Nähe zur Hildegard-Überlieferung für Vergleichszwecke anbietet, kommt nur eine einzige Differenz für den 2. Ton vor.<sup>29</sup> Bemerkenswert ist hingegen, dass im Zusammenhang mit den Hildegard'schen Gesängen für den 1. Ton nur zwei verschiedene Differenzen verwendet wurden und für den 4. Ton nur eine einzige (wobei freilich Unterschiede im Detail – Präsenz bzw. Absenz von Liqueszenz und Oriscus, einfaches Berühren oder Verdoppelung einer Tonstufe – auftreten<sup>30</sup>). Denn hier stellt man bei einem Vergleich mit Engelberg 103 Folgendes fest: Sämtliche in der Hildegard-Überlieferung verwendete Kadenzformen lassen sich in dieser Handschrift eindeutig wiederfinden – sie kann daher in Zweifelsfällen, etwa bei nicht eindeutig diastematisch zu lesender Randneumierung in D, zur Klärung dienen.<sup>31</sup>

27 Vgl. dazu auch „Table 6“ in Corrigan, *Hildegard of Bingen*, „Symphonia“ (S. xvii).

28 Vgl. hierzu etwa die Ausführungen Berns von Reichenau, „Prologus in tonarium“, GS 2, 79–91; Neuedition durch Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation* (= Musica mediaevalis Europae occidentalis 5), Tutzing 1999, S. 75–115 (zitiert). Den sechs Differenzen des 1. Tons („autenticus protus“) steht hier die „una differentia“ des 2. Tons („plagis protus“) gegenüber (ebd., S. 75–82).

29 Die Zuweisung von Engelberg 103 an das Kloster Disibodenberg geht offenbar zurück auf Ephrem Omlin, „Das ältere Engelberger Osterspiel und der Cod. 103 der Stiftsbibliothek Engelberg“, in: *Corolla heremitana: Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Innerschweiz*, hrsg. von Albert Knoepfli u. a., Olten 1964, S. 101–126. Als Disibodenberger Handschrift hat Engelberg 103 Eingang in die Forschungsliteratur zu Hildegard von Bingen gefunden (vgl. etwa Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*; Heinzer, „Unequal Twins“). Neuerdings haben Leigh-Choate, Flynn und Fassler, „Hildegard as Musical Hagiographer“, S. 195–199 eine Herkunft der Handschrift aus dem Kloster Sponheim (unweit des Disibodenbergs) wahrscheinlich zu machen versucht – was aber nichts daran ändern würde, dass „the liturgy preserved in Engelberg 103 certainly reflects the surrounding area and may be viewed as representative of the liturgies celebrated in regional Benedictine monasteries at the end of the 12th century“ (ebd., S. 199). Im Folgenden wird daher weiterhin von Engelberg 103 als einer Disibodenberger Handschrift die Rede sein.

30 Diese Unterschiede sind bei Corrigan, *Hildegard of Bingen*, „Symphonia“, S. xvii nicht vollständig berücksichtigt.

31 Es verhält sich also keineswegs so, dass manche Psalmdifferenzen in den Hildegard-Handschriften „von den traditionellen Formeln ab[weichen]“ (so Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 72). Damit werden dann auch gänzlich hypothetische Transkriptionen hinfällig, wie sie etwa in die erste vollständige Ausgabe der Gesänge Hildegards Eingang gefunden haben: *Hildegard von Bingen: Lieder*, hrsg. von Pudentiana Barth, M. Immaculata Ritscher und Joseph Schmidt-Görg, Salzburg 1992, hier beispielsweise S. 22, Z. 5; wörtlich wiederholt in der rezenten Neuauflage dieser Ausgabe: *Hildegard von Bingen: Lieder – Symphoniae*, hrsg. von der Abtei St. Hildegard, Rudesheim/Eibingen (= Hildegard von Bingen: Werke 4), Beuron 2012, S. 23, letzte Zeile.

Zugleich aber ist der Bestand an Psalmtonkadenzen in Engelberg 103 gegenüber D und R wesentlich vielfältiger.

## 2. Mögliche Funktionen

In der neueren Forschung geht man weithin davon aus, die Gesänge Hildegards seien in der liturgischen Praxis zumindest ihrer Heimatklöster Disibodenberg und Rupertsberg verwendet worden.<sup>32</sup> Die Psalmtonangaben wären dann als Hinweis darauf zu werten, dass die betreffenden Antiphonen in Verbindung mit einem Psalm im Chorgebet vorgetragen wurden. In Barbara Newmans Textedition geht mit dieser Annahme eine Gruppierung in Antiphonen für das Stundengebet einerseits und in freie Votivantiphonen andererseits einher.<sup>33</sup> Eine derartige Gruppierung lässt sich jedoch schwerlich durch die Handschriften stützen: Lediglich im Falle der Jungfrauen- und der Ursula-Gesänge (D, f. 165r und 167v–168v; R, f. 471rb–472rb) decken sich D und R in ihren Psalmkadenzzuweisungen – mithin bei Gesängen, deren Rubriken mehr als sonst von einer intendierten liturgischen Verwendung aufscheinen lassen. Hinzu kommt, dass eine Unterscheidung zwischen Psalmantiphon und Votivantiphon für den Eintrag von Psalmkadenzen in D offenkundig keine Rolle gespielt hat. Es hat vielmehr den Anschein, als sei in dieser Handschrift eine Initiative zu erkennen, die Antiphonen Hildegards umfassend mit Psalmtonkadenzen auszustatten. Die ohne Notation verbliebenen Einträge in D wie R lassen überdies vermuten, dass manchmal Unsicherheit über die konkrete Zuordnung bestand, was es unwahrscheinlich macht, dass dabei eine gefestigte Praxis im Hintergrund stand. Wenn der Schreiber der Gesangssammlung in D mehrfach zu seiner Aufzeichnung zurückgekehrt ist, um sie mit weiteren Psalmdifferenzen zu ergänzen, dann lässt sich dies am ehesten im Sinne einer nachträglichen Liturgisierung deuten: Die Antiphonen Hildegards, deren Gattungscharakter (wie gesagt) nicht eindeutig ist, wären dann in D durch die Beigabe von Differenzen gewöhnlichen Offiziums-Antiphonen angenähert worden.

Trifft dies zu, so ist a) nach den Motiven für eine solche Liturgisierung zu fragen sowie nach der Bedeutung dieses Vorgangs für das Verständnis der Hildegard'schen Gesangssammlung. Da freilich nicht feststeht, dass die „euouae“-Formeln in den Hildegard-Handschriften tatsächlich als Hinweis auf den Psalmvortrag dienen, ist b) der Rahmen der Interpretation

32 Vgl. etwa Marianne Richert Pfau, „Hildegard von Bingen (1098–1179). Echo aus dem zwölften Jahrhundert: Die geistliche Musik der Hildegard von Bingen“, in: *Annäherung VII – an sieben Komponistinnen*, hrsg. von Clara Mayer, Kassel 1996, S. 6–22, hier S. 12: „Es ist anzunehmen, dass diese Choräle [i. e. die Gesänge der Hildegard] die normale gregorianische Liturgie im Konvent erweiterten und vielleicht an Festtagen von besonderer Bedeutung gesungen wurden“; Tova Leigh-Choate, William T. Flynn und Margot E. Fassler, „Hearing the Heavenly Symphony: An Overview of Hildegard's Musical Oeuvre with Case Studies“, in: *A Companion to Hildegard of Bingen*, hrsg. von Beverly Mayne Kienzle u. a. (= Brill's Companions to the Christian Tradition 45), Leiden 2014, S. 163–192, hier S. 192: „Hildegard's music arose from and contributed to the liturgical life of her monastery“.

33 Newman nimmt eine Einteilung vor in die Gruppen „psalm antiphon“, „votive antiphon“ und „gospel antiphon“; vgl. Barbara Newman, *Saint Hildegard of Bingen: Symphonia. A Critical Edition of the 'Symphonia armonie celestium revelationum' with introduction, translations and commentary*, Ithaca 1988, hier „Commentary“ (S. 267–319) und „Introduction“ (insbes. S. 12–14). Die Unterscheidung zwischen den ersten beiden Gruppen beruht wesentlich auf dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Psalmtonkadenzen in der Überlieferung.

versuchsweise etwas weiter zu spannen, indem Fälle von Psalmtonangaben in nicht-liturgischem Kontext einbezogen werden.

a) Es ist nicht ausgeschlossen, dass man dem Hildegard'schen Gesangskorpus – vor allem was D betrifft – mit Hilfe der Psalmdifferenzen zusätzliche Legitimation verschaffen wollte. So spricht neueren Untersuchungen zufolge einiges dafür, dass ein nennenswerter Teil der Hildegard'schen Gesänge entstanden ist, indem man nachträglich bestimmte Textpassagen aus anderen Werken Hildegards als Gesangstexte adaptierte.<sup>34</sup> Die einzelnen Stadien dieses Umwandlungsprozesses dürften sich kaum noch detailliert nachzeichnen lassen, da die erhaltenen Abschriften der Gesangssammlung eine späte Redaktionsstufe spiegeln. Doch kann aufgrund der früher angestellten Beobachtungen vermutet werden, dass die Psalmtonangaben teilweise erst im Zuge der Zusammenstellung der Sammlung hinzugefügt wurden.<sup>35</sup> Die Beigabe von Psalmtonkadenzen wäre dann einer der letzten Schritte innerhalb eines Vorgangs, der sich folgendermaßen umreißen ließe: Formulierung der Gesänge durch die Zusammenfügung von separat entstandenen Melodien und Texten – Anlage zunächst kleiner Gesangs-Hefte („libelli“), dann umfänglicher Sammlungen – Versuch einer Statussicherung durch die Beigabe von Gattungsrubriken, Alleluia- und Amen-Floskeln, Doxologien, Repetendae sowie „differentiae“. Womöglich darf man sich dies entfernt verwandt zur Vertextung der großen Visionsschriften Hildegards vorstellen, bei der eine „Großgliederung“ von vornherein festgelegt gewesen sein dürfte, die dann im Zuge der Reinschrift um eine „Feingliederung“ mittels Kapiteleinteilungen und Capitulationes ergänzt wurde.<sup>36</sup>

b) Möglicherweise dienen die Psalmdifferenzen zudem als Tonartangaben, zumal für eine Tonart jeweils nur ganz wenige Kadenztypen vorkommen. Dann wären sie Ausdruck eines Versuchs, das Hildegard'sche Gesangskorpus – dessen musikalischer Stil sich bekanntermaßen von dem anderer Gesänge des 12. Jahrhunderts unterscheidet – mit Hilfe überkommener musikalischer Kategorien zu deuten. In diesem Zusammenhang ist an Beispiele zu erinnern, bei denen sich „euouae“-Formeln offenbar auf Tonartvorstellungen beziehen, ihre aufführungspraktische Relevanz aber unklar bleibt: In der sog. „Wiener Leichhandschrift“ aus der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa (A-Wn 2701)<sup>37</sup> stehen bei drei Leichs Frauenlobs derartige (nur partiell notierte) Formeln mehr oder weniger regelmäßig an Versikelenden.<sup>38</sup> Dabei unterliegt es im Falle des Marienleichs (f. 2r–8r; unvollständig mit dem Schluss von

34 Siehe künftig Michael Klaper, „Musik einer Visionärin: Wie Hildegard von Bingen zu ihren Gesängen kam“ [Druck in Vorbereitung].

35 Gleiches könnte zutreffen auf die in der Einleitung bereits kurz angesprochenen Alleluia-Anhänge bei Antiphonen: Im Falle der Kirchweih-Antiphon *Nunc gaudeant materna viscera* stehen beide Abschriften der Gesangssammlung mit dem angehängten Alleluia gegen die reine Textüberlieferung, während bei der Rupertus-Antiphon *O beatissime Ruperte* ein Alleluia-Ruf am Schluss sich ausschließlich in R findet, nicht aber in D und den reinen Textzeugen.

36 Dazu siehe Christel Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex. Formen und Stufen der Vertextung und Kodifizierung“, in: *Codex im Diskurs*, hrsg. von Thomas Haye und Johannes Helmrath (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 25), Wiesbaden 2014, S. 87–118, hier S. 103.

37 Vgl. das Faksimile in: *Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander nebst einem anonymen Bruchstück nach der Handschrift 2701 der Wiener Hofbibliothek*, hrsg. von Heinrich Rietsch (= DTÖ 41), Wien 1913; zur Handschrift Christoph März, Art. „Wiener Leichhandschrift“, in: *Verf.-Lex.* 2 10, Berlin 1999, Sp. 1024–1026.

38 Es handelt sich dabei um den Marienleich (f. 2r–8r; in der „Wiener Leichhandschrift“ nur unvollständig erhalten), den Kreuzleich (f. 22v–34r; „euouae“-Formeln nur sporadisch mit Notation versehen) und den Minneleich (f. 34r–44v; „euouae“-Formeln nur sporadisch mit Notation versehen). Vgl. die Text- und Melodienedition: *Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangesprüche, Lieder*, hrsg. von

13, 40: „[...] mait bin ich“ beginnend) keinem Zweifel, dass sich die „euouae“-Formeln auf den tonartlichen Bauplan des Stücks beziehen: Mit jedem neuen Doppelversikel wird ein anderer tonartlicher Bereich durchmessen, in mehreren Durchgängen vom D-Modus aufsteigend und zu ihm zurückkehrend (der Leich schließt freilich auf  $E^{39}$ ), so dass an das Vorbild tonartlich geordneter Offiziums-Kompositionen zu denken ist.<sup>40</sup> Ob hiermit mehr als „gelehrte Hinweise auf den Tonartenplan“ vorliegen<sup>41</sup> und etwa auf eine Aufführungstradition rekurriert wird, kann kaum entschieden werden.

### 3. Interpretationsprobleme

Die vorliegenden Editionen und – in Ansätzen – Diskussionen der Psalmtonkadenzen in Hildegards Gesängen kommen im Einzelnen zu voneinander abweichenden Ergebnissen, was Bestand und Verwendungsart dieser Kadenzen betrifft, ohne dass bislang eingehend nach den Gründen für diese Situation gefragt worden wäre.<sup>42</sup> Wie bereits angedeutet, lassen sich die Psalmdifferenzen eindeutig identifizieren, doch bleibt in Fällen, bei denen eine Psalmtonkadenz zwischen zwei Antiphonen platziert ist, die Zugehörigkeit zweifelhaft: Für D wie für R ist damit zu rechnen, dass sich eine Differenz entweder zurück oder nach vorne bezieht (vgl. oben, Tabelle 1). Um in diesen Fällen zu einer Entscheidung zu gelangen, wäre ein Vorverständnis des modalen Gepräges der Gesänge erforderlich, deren modaler Charakter seinerseits aber erst noch der Klärung bedarf. Die Gefahr des Zirkelschlusses liegt auf der Hand. Vermutlich spiegeln die Schwierigkeiten des heutigen Interpretieren ein Stück weit jene der zeitgenössischen Redaktoren.

Als mögliche Kriterien einer modalen Zuordnung sind zu berücksichtigen: a) Finalis, b) Ambitus, c) charakteristische modale Wendungen.

- a) In den als gesichert zu betrachtenden Fällen (eine „euouae“-Formel steht zwischen einem Responsorium und einer Antiphon oder ist per Randeintrag eindeutig zugeordnet) stimmen Finalis der Antiphon und zugewiesener Psalmton – bisweilen in Quinttrans-

Karl Stackmann und Karl Bertau, Göttingen 1981, Bd. 1, Nr. I (S. 236–283), Nr. II (S. 292–329) und Nr. III (S. 330–379).

39 Die Übertragung ebd., S. 283 ist für das Schluss-„Amen“ nach der „Wiener Leichhandschrift“ zu korrigieren: Die letzten fünf Noten müssen lauten *E-F-E-D-E*.

40 So auch Christoph März, *Frauenlobs Marienleich. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie* (= Erlanger Studien 69), Erlangen 1987, hier insbes. S. 37–46. Zur tonartlichen Ordnung von Offizien seit dem 9. Jahrhundert zusammenfassend Andrew Hughes, Art. „Rhymed Offices“, in: *Dictionary of the Middle Ages* 10, New York 1988, S. 366–377.

41 Stackmann und Bertau, *Frauenlob*, S. 225. Zum gesamten hiermit angeschnittenen Fragenkomplex grundlegend März, *Frauenlobs Marienleich*.

42 Es kann hier nicht darum gehen, die vorhandenen Editionen einem detaillierten Vergleich zu unterziehen. Nur drei Beispiele seien angeführt: Barth, Ritscher und Schmidt-Görg, *Hildegard von Bingen: Lieder*, S. 22 bieten von einer in D enthaltenen (in margine notierten) Psalmdifferenz eine diastematische Lesart, die offensichtlich anderweitig nicht vorkommt; van Poucke, *Hildegard of Bingen*, S. 12 bezieht die erste Differenz in D – sie ist in margine eingetragen – auf eine „otherwise completely lost antiphon“, ohne dies näher zu begründen oder zu erläutern, obwohl die Bezugnahme eines Randeintrags auf die voranstehende Antiphon in dieser Quelle sonst nicht nachweisbar ist; Corrigan, *Hildegard of Bingen, 'Symphonia'*, vermerkt zur Gruppe der Ursula-Antiphonen, dass davon *Sed diabolus* „stands apart [...] in that it has no clear liturgical placement“ und dass dieses Stück „the only antiphon in the group not given a *differentia*“ sei (S. xv) – was insofern nicht zutrifft, als D eine solche für *Sed diabolus* durchaus enthält und in R ein entsprechender Eintrag vorgesehen war.

- position – miteinander überein. Wenn die Finalis ein wichtiges Zuordnungskriterium war, bereiten aber diejenigen Fälle Schwierigkeiten, bei denen eine derartige Übereinstimmung nicht besteht (dazu mehr unter c).
- b) Mit Ausnahme der beiden Psalmkadenzformen des 1. Tons treten in den Hildegard-Handschriften nur plagale Kadenztypen auf. Diese werden herkömmlicherweise Gesängen mit einem vergleichsweise tief liegenden Ambitus zugeordnet. Viele Gesänge Hildegards nutzen allerdings einen Tonraum von eineinhalb Oktaven oder mehr,<sup>43</sup> so dass eine Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Stücken allein aufgrund des Gesamtambitus schwerfallen dürfte. Es fragt sich daher, was hinsichtlich der D-modalen Stücke ausschlaggebend für die Wahl einer authentischen respektive plagalen Kadenzform war. Nach ersten Beobachtungen könnte der jeweilige Gesamtambitus – eher hoch- oder eher tiefliegend – durchaus eine Rolle gespielt haben.<sup>44</sup> Weiter könnte unterschieden worden sein zwischen einer Gruppe von Stücken, die sich zu Beginn um die Finalis bewegen (plagal) und einer anderen, die von der Finalis aus rasch nach oben streben (authentisch).<sup>45</sup> Andererseits erscheint diese Differenzierung zwischen authentisch und plagal bei den D-modalen Gesängen aufgrund ihres Fehlens bei den E-modalen Gesängen wie Stückwerk oder ein abgebrochenes Projekt.
- c) In D ist auf f. 157r (siehe Abb. 4) eine Psalmkadenz des 1. Tons zwischen zwei Antiphonen eingetragen, die beide auf *E* enden: *Karitas habundat* und *Laus trinitati*. Während *Laus trinitati* mit einem Quintsprung *E-h* beginnt, ist *Karitas* zu Beginn durch Wendungen geprägt, die man D-modalen Verläufen zurechnen könnte. Offenbar wurde diesem Umstand Rechnung getragen: Ordnet man die Psalmtonkadenz der Antiphon *Karitas* zu, ergibt sich eine schlüssige Verbindung zwischen Psalmtonende und Antiphonbeginn. Die fragliche Antiphon wird in R (f. 466va–b) mit einer anderen Kadenzwendung als im Textzeugen D zur Finalis *D* geführt. Ob es sich hierbei um einen Fehler in D handelt, oder ob eine „lectio difficilior“ in R eingegeben wurde, ist unklar.<sup>46</sup> Dies

43 Vgl. Pfau und Morent, *Hildegard von Bingen*, S. 177.

44 Zwar weisen die mit einer Psalmkadenz des 1. Tons verbundenen Antiphonen *O frondens virga* und *Et ideo* (letztere um eine Quint aufwärts nach *a* transponiert) den gleichen von *A* bis *d* reichenden Ambitus auf wie die mit einer Psalmkadenz des 2. Tons verbundenen Antiphonen *Sed diabolus* und *O magne pater* (letztere ebenfalls in die Oberquint transponiert). Doch wurden die in der Höhe bis *f* (*O successores*, *O beatissime*) und in der Tiefe nur bis *C* (*Unde quocumque*, *Spiritus sanctus* [beide in Transposition auf *a*]) sich erstreckenden D-modalen Stücke – also in einem vergleichsweise hochliegenden Tonraum angesiedelte Antiphonen – stets dem 1. Ton zugerechnet.

45 Die dem 2. Ton zugerechneten Antiphonen *De patria etiam*, *Sed diabolus* und *O magne pater* (letztere transponiert auf *a*) umkreisen den Terzraum über der Finalis, um dann in die Unterquart hinabzusteigen; für die ersten beiden Antiphonen trifft dies trotz des anfänglichen Quintsprungs (auf- wie abwärts) zu. Bei den dem 1. Ton zugewiesenen Stücken demgegenüber wird entweder die zu Beginn aufgespannte Quint über der Finalis nicht sogleich wieder verlassen (*O frondens virga*) oder sogar als zentrale Stufe im Folgenden umspielt (*O beatissime*); ein Abstieg zur Unterquart findet sich hier im Anfangsbereich nur in *O frondens virga*, das aber zuvor anders verläuft als die plagal klassifizierten Stücke; nur den Terzraum über der Finalis nutzt anfangs *O successores* (1. Ton), doch wird hier im weiteren Verlauf immerhin *f* erreicht.

46 Die älteren Ausgaben der Gesänge Hildegards bevorzugen hier die Lesart von R, obwohl sie sich sonst auf D als Leithandschrift stützen: Barth, Ritscher und Schmidt-Görg, *Hildegard von Bingen: Lieder*, S. 47; *Hildegard von Bingen: Symphonia armonie celestium revelationum*, hrsg. von Marianne Richert Pfau, Bd. 3, Bryn Mawr, PA 1997, S. 4. Corrigan, *Hildegard of Bingen, 'Symphonia'* (der nach R ediert) emendiert in diesem Fall die Lesart von D gemäß R, da die Modalität von *Karitas habundat* klar sei „because of the *differentia* that follows the antiphon“ (S. 18f.).

nicht zuletzt deswegen, weil für manche Gesänge Hildegards ein Wechsel des Modus im Verlauf des Stücks erwogen wurde.<sup>47</sup>

ca rita habundat in omni a de inus excellentissi  
ma sup si dea ar q; amantissima in omnia quia sum  
mo regi osculum pacis de dit. eosae.

Laus trinitati que sonus & uita ac creatrix omnium inui  
ta ipsoꝝ e que laus angelice turbe & mirus splendor archa  
norum que hominib' ignota sunt e & que in omnibus ui  
ta est.

De spiritu sancto P O N S

Abb. 4: Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9 (D), f. 157r, Z. 5–12

Ein etwas anders gelagerter Fall ist *O felix apparicio* (siehe Tabelle 1): In R steht dieses Stück (f. 471r) im Anschluss an die auf f. 470v beginnende Antiphon *O beata infancia*, deren Ende auf f. 471r von einer Psalmkadenz des 4. Tons gefolgt wird. Von der Finalis aus betrachtet, passt dies weder zu *O beata infancia* (Finalis *a*) noch zu *O felix apparicio*, deren Finalis in R *D* ist. Im Textzeugen D lautet die Finalis des letztgenannten Stücks *F*, was ebenfalls nicht weiterhilft. Indessen erweckt *O felix apparicio* über weite Strecken den Eindruck einer E-Modalität, weshalb es plausibel erscheint, die Psalmkadenz dieser Antiphon zuzuordnen.<sup>48</sup>

47 Hierzu vgl. etwa Pfau, *Hildegard of Bingen's „Symphonia“*, insbes. S. 175–187.

48 Siehe dazu auch die Diskussion bei Corrigan, *Hildegard of Bingen, „Symphonia“*, S. 125f.

Schließlich sollte bei einer Interpretation der Psalmdifferenzen in den Hildegard-Handschriften über den Aspekt der tonartlichen Einordnung hinaus noch ein weiterer – eher technischer – Aspekt bedacht werden: jener der Aufzeichnungsverfahren.

Allgemeiner Ansicht nach sind D wie R im Rupertsberger Skriptorium entstanden. Andere Handschriften musikalischen Inhalts, die dieser Schreibstube zugewiesen werden können, haben sich offenbar nicht erhalten, und so bleibt für Vergleichszwecke aus dem engeren Umfeld Hildegards nur die bereits genannte Disibodenberger Handschrift (Engelberg 103), die um 1200 datiert wird. Diese Handschrift zeigt, dass auch noch einige Zeit nach Hildegards Tod (1179) in ihrer unmittelbaren Umgebung in linienlosen Neumen notiert wurde und offensichtlich eine Konvention bestand, Psalmtonkadenzen in margine den Antiphonen zuzuordnen (siehe Abb. 5). Man kann also mit einiger Sicherheit annehmen, dass die Disibodenberger Aufzeichnungspraxis nicht das Modell für die Fixierung der Gesänge war, wie auch die dabei verwendete Liniennotation nicht als Weiterentwicklung der Disibodenberger Neumenschrift gedeutet werden kann. Wenn Hildegards Gesänge tatsächlich auf dem Rupertsberg aufgezeichnet worden sind, wird man also mit einer Anregung außerhalb der Disibodenberger Tradition zu rechnen haben. Ob dies bedeuten könnte, die musikalische Notation der Hildegard-Handschriften sei unter Mitwirkung nicht vom Rupertsberg stammender Kräfte und womöglich gar (wie bei den Miniaturen der illuminierten Hildegard-Kodizes zu vermuten) in Werkstätten andernorts, kann hier nicht abschließend beantwortet werden.<sup>49</sup> Jedenfalls hieße das, dass Liniennotation für den Rupertsberger Konvent in dieser Zeit eine Neuheit war. Dann könnten die offenkundigen Unsicherheiten bei der Positionierung der „differentiae“ auch damit zu tun haben, dass sich ein Usus für dieses neue Medium erst noch herausbilden musste.<sup>50</sup>

#### 4. Kontext

Die Tatsache, dass in der Disibodenberger Handschrift Engelberg 103 zumeist von einer Vielzahl „differentiae“ für ein und denselben Modus Gebrauch gemacht ist, könnte Ähnliches für die Hildegard-Handschriften erwarten lassen. Indes wurde hier in aller Regel nur eine einzige Kadenzform pro Modus verwendet. Es ist daher fraglich, ob man mit der Disibodenberger Situation als Hintergrund für das Hildegard'sche Gesangskorpus überhaupt rechnen darf. Aus diesem Grund soll im Folgenden der Blick auf andere Überlieferungen des 12. Jahrhunderts gerichtet werden.

49 Die rezente Diskussion um die Herkunft der Miniaturen in den Handschriften mit Werken Hildegards ist durch die Kunsthistorikerin Lieselotte E. Saurma-Jeltsch angestoßen worden in ihrem Beitrag „Die Rupertsberger ‚Scivias‘-Handschrift. Überlegungen zu ihrer Entstehung“, in: *Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, hrsg. von Edeltraud Forster u. a., Freiburg 1997, S. 340–358. Saurma-Jeltsch gelangte hierin zu dem Schluss, dass der für die verschollene illuminierte *Scivias*-Handschrift (ehemals Hessische Landesbibliothek Wiesbaden, Hs. 1) rekonstruierbare Herstellungsprozess nur einer professionell arbeitenden Werkstatt zuzutrauen sein dürfte, die Existenz einer solchen Werkstatt auf dem Rupertsberg aber nicht stillschweigend vorausgesetzt werden könne. Vgl. zusammenfassend dazu Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 114.

50 Vgl. zur Frage der verschiedenen Aufzeichnungsverfahren auch die Arbeit von JoAnn Udovich, *Modality, Office Antiphons, and Psalmody. The Musical Authority of the Twelfth Century Antiphonal from St. Denis*, Ph. D. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1985. Udovich erörtert die Aufzeichnungsverfahren für die „differentiae“ in einem Antiphonar aus St. Denis (F-Pn lat. 17296), das aus verschiedenen Teilen besteht: Dort, wo französisch notiert wurde, stehen die „differentiae“ am Rand der Seite, dort, wo lothringisch notiert wurde, am Ende der jeweiligen Antiphonen.

100.

uideret. Vereliquo reposita est michi corona iusticie. **A.** Michi in  
 uere. vpe est i motu lucrum gloriari me oportet in cruce domi  
 ni mei ihu xpi. **V.** quem michi mund crucifixus est i ego mundo.

**A.** Tu es uas electionis sancte pauli apostole predicator ueritatis in uniu  
 uerso mundo. **V.** quem omnes gentes cognouerunt gratiam dei. **A.** Grat  
 ius sanctas paulus uas electionis uere digne est glaucificandus qui er  
 meruit thronum duodecimum possidere. **V.** In regeneratione cum  
 sederit filius hominis in sede maiestatis sue. **A.** Bonum certamen  
 certam cursum consummaui fidem seruau. **V.** De cetero reposita  
 ui operatus est pe tro ina **R.** Est michi corona iusticie.  
 postola tu operatus est i michi in ter gentes i cognoue  
 runt gratiam de que data est michi. **A.** Gratia dei in me  
 uacua non fu it sed gracia eius semper in me ma uer. **V.** cognou  
**S.** Cui credidi a cer tus sum quia potens est depositum  
 meum seruare in illum di em. **V.** Deposita est michi coro  
 na iusticie e quam reddet mi chi domi nus in illi **R.** Bonum  
 certamen cer ta in cursum consummaui fi dem ser uas in idco  
 q reposita est mi chi coro na iusticie e. **V.** Sei o cui credidi  
 i certus sum quia potens est depositum meum seruare in illum  
 di em. **I.** deo q. **R.** Tu es uas electi o nis sancte pauli apos  
 to le predicator ueritatis in uniuerso mun do p quem omnes gen  
 tes cognoue runt gratiam de **V.** Intercede p nobis ad  
 deum qui te e le git **R.** quem. **In u. H.** Saulus qui i paul  
 magnus predicator adeo confuatus conualecebat i confundebat in  
 deos. **V.** Ostendens quia hic est xpc filius dei uniu. **A.** He magnitudo  
 reuelationu exollar me datus est michi stimulus angelus sathane ut  
 me colatizet ppter quod ter dominum roqam ut auferretur ame  
 i diru michi domui sufficit tibi saule gratia mea. **V.** Nam uirrus  
 in infirmitate pficit. **A.** Deposita est michi corona iusticie quam res  
 det michi dominus in illum dian iustus uider. **V.** Cooperante gracia  
 spirtu sancti. **A.** Ter uirgus cesus sum semel lapidatus sum ter nauitia  
 gium p xpi nomine. **V.** Hocte ad die in pfundo maris fui. **A.**  
**V.** os qui reliquistis omnia i secuti estis me cenaplum accipietis i in  
 ram eternam possidebitis. **V.** sum sedere fili hominis in sede maesta  
 tis sue. **A.** Vos qui secuti estis me sedebitis super sedes iudicantes

Abb. 5: Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 103 (Engelberg 103), f. 100r

Im 12. Jahrhundert lassen sich allgemein Tendenzen zu einer Reduktion der jeweils für einen bestimmten Psalmtön verwendeten „differentiae“ erkennen. In diese Richtung gehen etwa die Äußerungen des anonymen Autors der *Regule de arte musica*, die Claire Maître 1995 herausgegeben hat.<sup>51</sup> Es handelt sich hierbei um einen nur in einer einzigen Handschrift (F-Psg 2284) überlieferten Traktat, der laut Maître im Zusammenhang mit der zweiten Zisterzienserreform verfasst wurde und der versucht, die Gesangspraxis des Ordens auf neue Weise einheitlich zu regeln. In dem der Psalmodie gewidmeten Abschnitt bespricht der Autor die Handhabung der „differentiae“.<sup>52</sup> Hier findet sich folgende Aussage: „Arbitror autem immo plane affirmo unicuique modo una tantum sed propriam scilicet differentiam posse sufficere. Nullam enim aut parvam confert commoditatem, immo magnum intonandi generat inpedimentum, in eodem modo tanta differentiarum multiplicitas.“<sup>53</sup>

Diese Äußerung ist in folgenden Argumentationszusammenhang eingebettet: Der Autor bemängelt, dass die zahlreich vorhandenen Psalmtönkadenz „incompetenter“ erfunden seien, da er häufig beobachten müsse, dass für einen bestimmten Modus gedachte „differentiae“ mit einer Antiphon verbunden werden, die modal anders zu klassifizieren sei. Ihm ist daran gelegen, derartige Verwechslungen künftig zu verhindern. Er vertritt daher nicht nur die Meinung, eine einzige „differentia“ pro Modus sei ausreichend, sondern fordert zugleich, dass diese „differentia“ Charakteristika des Modus hervortreten lassen solle. Aus diesem Grund werden im Folgenden reformierte Versionen der vom Autor vorgefundenen und als besonders geeignet erachteten „differentiae“ unterbreitet. Wie Maître bereits 1992 betont hat, wurden diese reformierten Kadenz weder im Zisterziensertonar noch in den praktischen Quellen aufgegriffen.<sup>54</sup> Es ist aber von Interesse, dass der ebenfalls als modellbildend gedachte Tonar eine reduzierte Anzahl „differentiae“ bereitstellt, von denen die jeweils ersten mit nur geringfügigen Unterschieden mit denjenigen der Hildegard-Handschriften übereinstimmen.<sup>55</sup> Wie einige Stichproben ergeben haben, verwenden die Zisterzienser-

51 Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique*, Brecht 1995.

52 Ebd., §624–647 (S. 206–210); hier auch die im Folgenden referierten Passagen.

53 Ebd., §630f. (S. 206): „Ich denke und behaupte sogar geradeheraus, dass für jeden Modus eine einzige, doch ihm allein zugehörige ‚differentia‘ genügen kann. Denn jene Vielzahl von ‚differentiae‘ innerhalb ein und desselben Modus bringt keinen oder nur einen sehr geringen Vorteil, sondern ruft vielmehr große Intonationsprobleme hervor“.

54 Claire Maître, „La psalmodie dans les textes de la réforme cistercienne“, in: *International Musicological Society. Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Forth Meeting (Pécs, Hungary, 3–8 September 1990)*, hrsg. von László Dobszay u. a., Budapest 1992, S. 87–97.

55 Vgl. die Übersicht bei Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant*, S. 306. Die Unterschiede betreffen stets nur Einzelheiten wie die Vorwegnahme oder die stufenweise Verbindung von Tönen in Form einer Ligatur, nie den Kadenztypus: Beim 6. Ton ist in der Hildegard-Überlieferung für die Pänultima eine Liqueszenz notiert, die sich im Zisterziensertonar nach dem Abdruck bei Maître nicht findet; beim 8. Ton ist in der Hildegard-Überlieferung gegenüber dem zisterziensischen Modell nicht allein eine Liqueszenz für die Pänultima zusätzlich vorhanden, sondern es steht auch über der Antepänultima eine Zweitongruppe *c-h* (in D transponiert auf *F-E*) statt lediglich einem *c* (transponiert *f*); umgekehrt ist beim 4. Ton im Zisterziensertonar eine absteigende Zweitongruppe über der Antepänultima vorfindlich, wo in der Hildegard-Überlieferung durchgängig nur ein Einzelton (auch mit Oriscus) bzw. eine aufsteigende Zweitongruppe (dies nur in R) notiert ist. Ein Unterschied im Tonhöhenverlauf ist für die Kadenzformel des 2. Tons zu beobachten, insofern dem Schritt zur subsemitonalen Stufe *E* über der Pänultima (Zisterziensertonar) in den Hildegard-Handschriften stets eine Wiederholung des *F* mit Oriscus gegenübersteht. Es verdient betont zu werden, dass es just die ersten beiden „differentiae“ für den 1. Ton im Zisterziensertonar sind, die (gleichfalls mit leichten Abwandlungen, was den Einschub von Zweitongruppen betrifft) in der Hildegard-Überlieferung für diesen Ton Verwendung finden.

Quellen nur sehr wenige Kadenzformeln (häufig tatsächlich nur eine einzige pro Tonart), wobei Unterschiede im Detail zwischen den einzelnen Quellen zu verzeichnen sind.<sup>56</sup>

Nun stünde die These, die Hildegard-Handschriften seien mit Zisterzienser-Kadenz ausgestattet worden, auf schwankendem Grund, da die in der Hildegard-Überlieferung (wie auch bei den Zisterziensern) verwendeten „differentiae“ zu den allgemein gebräuchlichen zählen. Andererseits verlangen Phänomene wie die radikale Beschränkung dieser „differentiae“ und der Einsatz von Liniennotation in den Hildegard-Handschriften nach einer Erklärung. Und immerhin waren die Voraussetzungen für eine zisterziensische ‚Färbung‘ bei der Aufzeichnung von Hildegards Gesängen wohl gegeben: Die ältere der erhaltenen Kopien ihrer Gesangssammlung (D) – die, wie gezeigt, fast durchweg mit Psalmtonangaben versehen ist – war im Besitz der Zisterzienserabtei Villers in Brabant und dürfte auf Anregung Guiberts von Gembloux, des engsten Mitarbeiters Hildegards in ihrer letzten Lebensphase, dorthin gekommen sein. Sollte die Gesangssammlung in D (gemeinsam mit einer Kopie von Hildegards zweiter Visionsschrift, des *Liber vite meritorum*) tatsächlich 1176 nach Villers gelangt sein, so wäre es möglich, dass Guibert – der enge Kontakte mit den Mönchen in Villers unterhielt – Einfluss auf die Anlage dieser Sammlung genommen hat, denn Guibert weilte wohl bereits im Herbst 1175 auf dem Rupertsberg.<sup>57</sup> Dann würde der musikalische Abschnitt von D den Usus von Villers spiegeln.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach vergleichbaren Überlieferungsphänomenen bei Offiziums-Kompositionen, die sicher oder wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert angehören. Wenigstens auf zwei Beispiele sei kurz hingewiesen.

- 1) Das Konrads-Offizium des Benediktiners Uodalscalc von Augsburg, das dieser wohl im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts verfasste, ist u. a. in einem Kodex des Zisterzienserklosters Salem (D-HEu Sal. XI. 11) von ca. 1300 tradiert. In dieser Fassung sind die Zisterzienser-Kadenz verwendet.<sup>58</sup>
- 2) Offenbar wurden neuere Antiphonen für das Stundengebet bisweilen auch dann ohne Angabe über Psalm und „differentia“ festgehalten, wenn innerhalb derselben Handschrift für das Standard-Repertoire eine derartige Zuordnung vorgenommen ist. Ein

56 Bequem im Faksimile zugänglich ist ein norditalienisches Zisterzienser-Antiphonar des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts in zwei Bänden: Paris, *Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1411: Un antiphonaire cistercien pour le temporel. XIIIe siècle*, hrsg. von Claire Maître (= Manuscrits notés 1), Poitiers 1998; *Un antiphonaire cistercien pour le sanctoral, XIIIe siècle: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1412*, hrsg. von ders. (= Manuscrits notés 2), Paris 1999. Hier kann man sich leicht Einblick verschaffen sowohl in die systematische Zusammenstellung der „differentiae“ im Tonarteil (F-Pn n. a. lat. 1411, f. 145r–146v; n. a. lat. 1412, f. 186r–188v) als auch in deren praktische Verwendung.

57 Zur Person Guiberts vgl. die Einleitung in: *Guiberti Gemblacensis Epistolae*, hrsg. von Albert Derolez (= Corpus christianorum. Continuatio medievalis 66/66A), Turnhout 1988/1989, Bd. 1, S. VI–XI. Hildegard von Bingen stand, wie ihr Briefwechsel zeigt, mit Zisterziensern in Kontakt. Sie sah „in mehreren Zisterzienseräbten Mitstreiter und Gesinnungsfreunde. Noch ehe sie selbst an den Bau ihres Klosters auf dem Rupertsberg, das dann 1150/1151 bezogen wurde, oder das in Eibingen (1165) denken kann, haben Mönche aus Clairvaux wenige Kilometer von Eibingen entfernt Kloster Eberbach (1131) besiedelt“: Hermann Josef Pretsch, „Das Ende der Hirsauer Reformbewegung, Hildegard von Bingen und die Zisterzienser. Fallbeispiel: Zwiefalten“, in: *900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten*, hrsg. von dems., Ulm 21990, S. 61–72, hier S. 63.

58 Siehe Walter Berschin, „Vodalscalc-Studien I–II“, in: *Freiburger Diözesan-Archiv* 95, 3. Folge 27 (1975), S. 82–128, hier Tafel 7–16.

Beispiel hierfür bietet das „Zwiefaltener Antiphonar“ (D-KA Aug. LX).<sup>59</sup> Diese Handschrift ist zwar Palimpsest, doch zeichnet sich deutlich ab, dass für den traditionellen Bestand wie auch für einige jüngere Offizien eine Psalmzuweisung getroffen wurde: Das Textincipit des Psalmverses und die melodische Schlussformel des Psalmtons sind dann miteinander kombiniert („synthetische Notation“). Hingegen sind Offizien wie das für die hl. Maria Magdalena (f. 166v–170r) und die hl. Ursula (f. 192v–195v) ursprünglich ohne Psalmangaben fixiert worden. Für diese Offizien hat eine wesentlich spätere Hand Hinweise auf den Modus bzw. Psalmton (etwa „Octavi“ für den 8. Ton) interlinear ergänzt.

Diese Beobachtungen sprechen dafür, dass bei der Rezeption neuer Kompositionen hinsichtlich der „differentiae“ mit einer gewissen Flexibilität zu rechnen ist. Zugleich macht das letztgenannte Beispiel nachdrücklich aufmerksam auf einen in der bisherigen Diskussion vernachlässigten Gesichtspunkt: Die Hildegard'schen Gesänge sind fast ausschließlich innerhalb umfangreicher Autorenkorpora greifbar, niemals jedoch in liturgischen Gesangshandschriften.<sup>60</sup> Schon unter diesem Gesichtspunkt ist die weitverbreitete Annahme, die Gesänge Hildegards hätten ihren festen Platz in der Liturgie gehabt, in Zweifel zu ziehen.

### *Zusammenfassung und Ausblick*

Mit den vorangegangenen Ausführungen wurde gezeigt, dass Unterschiede zwischen den beiden Abschriften des Hildegard'schen Gesangskorpus (abgesehen von einzelnen textlich-musikalischen Varianten, die im Hinblick auf die Genese des Korpus noch nicht erschöpfend untersucht sind) vor allem in einem Bereich vorliegen, der mit dem Stichwort „Gattungsmomente“ angedeutet werden kann; bei der Kleinen Doxologie der Responsorien, beim Alleluia-Schluss und bei den „differentiae“ der Antiphonen. Die detaillierte Bestandsaufnahme dieser „differentiae“ führt zu der Vermutung, dass sie keineswegs Indiz für eine gefestigte liturgische Praxis sind, sondern eher Ausdruck eines Bemühens um ein möglichst liturgienahes Erscheinungsbild von Hildegards Gesängen in den Aufzeichnungen. Das schließt zwar nicht aus, dass diese Gesänge liturgisch verwendet werden konnten, und vielleicht waren die Psalmtonkadenz in D sogar als Angebot zu einem liturgischen Gebrauch durch die Zisterziensermönche in Villers gedacht; dass der Stil der Gesänge dem zisterziensischen Ideal von

59 Zu dieser berühmten, früher als Reichenauer Antiphonar gebuchten Handschrift vgl. *Antiphonarium Karlsruhe*, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60: *Farbmikrofiche-Edition*, hrsg. von Hartmut Möller, München 1995 sowie *The Zwiefalten Antiphoner Karlsruhe*, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX. *Printouts from an Index in Machine-Readable Form*, hrsg. von dems. (= Musicological Studies 65/5), Ottawa 1996.

60 Eine nützliche Übersicht zu den Überlieferungszeugen (sowohl für die Texte allein als auch für die textlich-melodischen Fassungen) bietet die Ausgabe *Hildegard von Bingen: Symphonia. Gedichte und Gesänge*, hrsg. von Walter Berschin und Heinrich Schipperges, Gerlingen 1995, S. 241f. Es sollte zu dieser Übersicht allerdings bemerkt werden, dass es sich bei den Handschriften (Berschins Sigla) B, F, H, K, O, R, T2 und †W1 um Überlieferungszeugen für die Visionschrift *Scivias* handelt, die keine notierten Gesänge, sondern nur Texte enthält, die auch mit Melodien bekannt sind; die Verbreitung der Gesänge als Gesänge war also kaum so groß, wie ein nur flüchtiger Blick auf dieses Verzeichnis suggerieren könnte. Zu ergänzen ist für den Alleluia-Gesang Hildegards die Handschrift CH-SGs 546 (sog. „Codex Cuontz“).

Einfachheit und Beschränkung zuwiderlief, steht auf einem anderen Blatt<sup>61</sup>. Doch ist das Auftreten von „differentiae“ in den Hildegard-Handschriften eben auch kein zweifelsfreier Beleg für den Einsatz ihrer Gesänge in liturgischem Rahmen – so wie es tatsächlich überhaupt keine zeitgenössische Evidenz für deren liturgische Verwendung gibt.<sup>62</sup> Hildegards Gesänge wären demnach in der Regel nicht direkt für die Liturgie komponiert, sondern erst nachträglich einem liturgischen Kontext angenähert worden, dies allerdings ohne erkennbare praktische Konsequenzen. Das berührt sich mit neueren Überlegungen aus liturgiehistorischer Sicht, die an einem Einsatz dieser Gesänge im Offizium bzw. in der Messfeier – sei es auch nur auf dem Rupertsberg – begründete Zweifel hegen.<sup>63</sup> Tatsächlich war bereits das Urteil der älteren Forschung hinsichtlich einer möglichen liturgischen Bestimmung von Hildegards Gesängen sehr viel zurückhaltender bzw. geradeheraus ablehnend gewesen.<sup>64</sup>

Hat es einiges für sich, im Zusammenhang mit der schriftlichen Fixierung und Kodifizierung der Gesänge Hildegards an einen Liturgisierungsvorgang zu denken, so muss das die Frage nach den Gründen provozieren – anders gesagt: nach den Prämissen, die der Redaktion dieses Korpus zugrunde liegen. Und hier zeigt sich sehr rasch, dass offene Fragen überwiegen: Im Gegensatz zu den meist tonartlich geordneten neuen Offizien des 12. Jahrhunderts, die ein bestimmtes Modusverständnis implizieren, ist bei Hildegards Gesängen weithin unklar, aus welchen Tonartvorstellungen heraus sie formuliert und wohl auch redigiert wurden.<sup>65</sup> Nicht umsonst wurde immer wieder die prinzipielle Unvergleichbarkeit des Stils der Hildegard'schen Gesänge mit anderer Musik des 12. Jahrhunderts betont. Somit bieten die Psalm differenzen in Hildegards Gesängen eine hochinteressante Perspektive auf die zeitgenössische Interpretation von deren Modalität – was aber nicht bedeutet, dass sie von Anfang an aus klaren Modusvorstellungen heraus konzipiert worden sein müssen. Insofern ließe sich die Beigabe von Psalm differenzen in D tatsächlich als ‚Hilfestellung‘ für ein auswärtiges Kloster interpretieren. R böte demnach eine dem vorgelagerte Perspektive, die mit einer Begutachtung von außen nicht rechnete. Ob das implizieren könnte, die Abschrift der Gesangssammlung in R – die diesem Kodex ursprünglich nicht angehörte, sondern zu einem unbekanntem Zeitpunkt beigegeben wurde<sup>66</sup> – sei älter als jene von D, ist eine Frage für zukünftige Forschungen. Dagegen dürfte u. a. sprechen, dass D ein- und R zweispaltig angelegt ist, denn das zweispaltige Layout für die Fixierung von Hildegards Œuvre scheint

61 Zu den Idealen der zisterziensischen Gesangsreform siehe David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, S. 609ff.

62 Das hat bereits Joseph Willmann im Anschluss an die Bingerer Tagung von 1998 betont: „Hildegard cantrix. Überlegungen zur musikalischen Kunst Hildegards von Bingen“, in: *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung*, hrsg. von Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/41), Bern 2000, S. 9–34, hier S. 12.

63 Vgl. Heinzer, „Unequal Twins“, S. 97f., 104ff.

64 Dazu etwa Willmann, „Hildegard cantrix“, S. 12; Jennifer Bain, *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015, S. 155f. u. ö.

65 Ausgehend von seiner Analyse der Sequenz *O virga ac diadema* kommt Karlheinz Schlager zu dem Schluss, dass „man [...] eine durchdachte Redaktion der Melodien im Zuge der schriftlichen Darstellung [wird] annehmen müssen“: Karlheinz Schlager, „Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion“, in: Forster, *Hildegard von Bingen*, S. 296–312, hier S. 310.

66 Wie Klaper, „Kommentar“, gezeigt hat. Neuerdings dazu auch, den Ansatz Klapers fortführend und ergänzend: Bain, *Hildegard of Bingen and Musical Reception*, S. 67f.

das überlieferungsgeschichtlich jüngere zu sein.<sup>67</sup> Jedenfalls existierten noch weitere Handschriften mit Hildegards Gesängen – wofür etwa der verschollene Wiener „Riesenkodex“ Indiz ist<sup>68</sup> –, und das „planmäßige Abschreiben von Hildegards Werken [...] nach bestimmtem Muster“ begann offenkundig in den 70er Jahren des 12. Jahrhunderts;<sup>69</sup> weiter lässt sich auch die Hildegard'sche Gesangssammlung quellenmäßig nicht zurückverfolgen.

Die offenen Fragen betreffen weiter den (eben nicht allein technischen) Aspekt der Aufzeichnungsmodalität: Der Einsatz von Liniennotation mag schlicht damit erklärt werden, dass es bei den Gesängen Hildegards um die Aufzeichnung eines neuverfassten Korpus ging, und dass dieses Korpus autoritativ fixiert werden sollte. Damit blieben jedoch weitere Fragen ausgeblendet: Ob man denn voraussetzen kann, auf dem Rupertsberg seien die technischen Möglichkeiten zum Einsatz dieses hochaktuellen Mediums vorhanden gewesen (oder innerhalb nur weniger Jahre bereitgestellt worden), und wenn ja, an welchen Mustern man sich orientieren konnte.

Somit ist vorerst ein möglichst breiter Interpretationsrahmen angezeigt. Der Hinweis auf Tendenzen der Gesangsüberlieferung bei den Zisterziensern – Tendenzen, die mit der Hildegard-Überlieferung wenigstens vergleichbar erscheinen – ist als Beitrag zu einem besseren Verständnis der Gesänge Hildegards im Kontext ihrer Zeit anzusehen.<sup>70</sup>

67 Vgl. Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 105.

68 Erhalten ist von diesem Kodex (ehemals A-Wn 721) nur die Beschreibung durch Michael Denis, *Codices a Caroli VI temporibus bibliothecae illatos complexum* (= Codices Manuscripti Theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis Latini Aliarumque Occidentis Linguarum II/2), Wien 1800, Sp. 1723–1731. Leider lässt diese Beschreibung nicht erkennen, ob Hildegards „Antiphonae“ hier mit Psalm differenzen versehen waren.

69 Meier, „Von der Inspirationserfahrung zum Codex“, S. 105.

70 Eine Institutionen und Regionen übergreifende Zisterzienser-Notation – vergleichbar etwa der Verwendung von Quadratnotation durch die Franziskaner – scheint nicht ausgebildet worden zu sein, doch bedienen sich die Zisterzienser von Anfang an der Liniennotation. Vgl. dazu – insbes. im Hinblick auf das Ideal der Einheitlichkeit und die Möglichkeiten liturgischer Kodifizierung – Felix Heinzer, „Kodifizierung und Vereinheitlichung liturgischer Traditionen. Historisches Phänomen und Interpretationsschlüssel handschriftlicher Überlieferung“, in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur Mecklenburgischen Musikgeschichte* (Rostock, 24.–27. September 1997), hrsg. von Karl Heller u. a. (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21), Hildesheim 2000, S. 85–106. Es mangelt im Übrigen nach wie vor an Vergleichsbeispielen für den in den Hildegard-Handschriften eingesetzten Notationstypus. Zumindest recht nahe kommt diesem die notierte Doxologie am unteren Rand einer Illustration im Kodex D-WII 3 (*Visiones Elisabethae Schonauensis*), abgebildet bei Saurmajtsch, „Die Rupertsberger ‚Scivias‘-Handschrift“, Abb. 9.

Yuta Asai (Köln)

## Anton Weberns Streichquartett-Satz M 228 (1917) Zur Kompositionsproblematik größerer Formen in der freien Atonalität<sup>1</sup>

### I

In den Jahren von 1915 bis 1926 beschäftigte sich Anton Webern fast ausschließlich mit Vokalwerken. Dies war hauptsächlich durch jene kompositorische Krise bedingt, die durch die Preisgabe der Tonalität hervorgerufen wurde und es unmöglich erscheinen ließ, „Stücke von komplizierter Organisation oder großer Länge zu komponieren“.<sup>2</sup> Wie sein Lehrer Arnold Schönberg versuchte Webern, diese Probleme zunächst unter Zuhilfenahme des Liedtextes als tragfähiges Mittel zu bewältigen, bis er schließlich in der „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ neue Möglichkeiten erkannte.<sup>3</sup> Auffällig an dieser Schaffensperiode ist, dass Webern eine Vielzahl von Skizzen hinterließ. So wird ab etwa 1914 die Quellenlage, wenn auch nicht geschlossen überliefert, deutlich umfangreicher. Hierbei handelt es sich nicht nur um Werkstattmaterialien für Werke mit Opuszahlen, sondern auch um eine Fülle unvollendeter Projekte, die sich von kurzen Ansätzen bis zu vollständigen Skizzierungen erstrecken.<sup>4</sup> In historiographischer Hinsicht fallen die fragmentarisch gebliebenen Werke schon deshalb ins Gewicht, weil gerade die vermutlich unsystematisch entstandenen Fragmente quantitativ einen großen Teil von Weberns Schaffen ausmachen und mithin den experimentellen Charakter dieser Schaffensperiode hervorheben. Demnach scheint Webern, indem er seine noch in nur vagen Umrissen vorstellbaren Ideen zu Papier brachte, um deren Geltung sozusagen komponierend zu erproben, sich auf die Suche nach neuen Tonsprachen begeben zu haben, und so dürfte bei ihm gerade in dieser Zeit ein beträchtlicher kompositionstechnisch-ästhetischer Wandel erfolgt sein, der in Weberns umfassenden Revisionen einiger vor 1914 entstandener Werke seinen Niederschlag findet.<sup>5</sup>

- 1 Der vorliegende Text basiert auf einem Referat beim Kolloquium *Musik der Gegenwart*, das im Sommersemester 2016 an der Universität zu Köln stattfand. Ich möchte an dieser Stelle Christoph von Blumröder, der meine Forschung in vielerlei Hinsicht unterstützt hat, herzlich danken. Dank gebührt auch der Paul Sacher Stiftung, die mir Materialeinsicht gewährte, mit ihren stets hilfsbereiten Mitarbeitern/innen, insbesondere Sabine Hänggi-Stampfli. Ganz besonders danke ich zwei Mitarbeitern der Anton Webern Gesamtausgabe, namentlich Thomas Ahrend, der meine Arbeit sorgfältig kommentierte und mir manchen kritischen Rat zukommen ließ, und Simon Obert, der meine Fragen immer freundlich wie entgegenkommend beantwortete.
- 2 Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 74.
- 3 Rückblickend hat Webern diese Situation wie folgt beschrieben: „Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. – Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen [...]“. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57.
- 4 Vgl. hierzu das Werkverzeichnis in Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 639ff.
- 5 Felix Meyer und Anne C. Shreffler geben einen umfassenden Überblick über Weberns Revisionen, weisen dabei darauf hin, dass diese hauptsächlich an Weberns kompositionstechnisch-ästhetischem

Es ist wiederholt bemerkt worden, dass diese experimentell anmutenden Versuche grundsätzlich im Bereich der Lieder stattfanden.<sup>6</sup> Gerade deshalb fällt es ins Auge, dass Webern in den Jahren von 1917 bis 1918 versuchte, Streichquartette zu komponieren, und dass sich dementsprechend vier Streichquartett-Fragmente M 226, 228–230 erhalten haben. Unter den bisher in der Webern-Literatur weitgehend unberücksichtigt gebliebenen Fragmenten verdient nicht zuletzt der *Streichquartett-Satz* M 228 eine besondere Aufmerksamkeit. Denn das Werk umfasst mehr als 50 Takte und bildet somit eines der längsten Fragmente. Darüber hinaus weist es zahlreiche Korrekturen bzw. Ausarbeitungen auf, was bei Webern in dieser Zeit eher selten zu beobachten ist.<sup>7</sup> So lässt sich mutmaßen, dass sich in diesem Werk eine intensive Auseinandersetzung mit der ausgedehnten Form widerspiegelt. Daher soll im Folgenden die Problematik einer größeren Form bei Webern kurz skizziert werden, um dann auf das Fragment *Streichquartett-Satz* M 228 näher einzugehen.

## II

Weberns Bemühen um längere Stücke dürfte wohl auf Anregungen durch Schönberg zurückgehen.<sup>8</sup> So ist bereits 1913 aus einigen Briefen an Schönberg eine geänderte Haltung Weberns gegenüber seinem aphoristischen Stil zu ersehen. Am 6. November 1913 teilte Webern Schönberg mit: „Jetzt bin ich wieder an der Arbeit mit meinem Zyklus von Orchesterstücken. Ich bin jetzt zum VIII[.] gekommen. Es bilden sich mir jetzt wieder verhältnismäßig längere Sätze.“<sup>9</sup> Dann schrieb er am 24. des gleichen Monats: „Mich geniert

---

Wandel nach dem Ersten Weltkrieg lagen. Vgl. Meyer, „Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8“, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch, Winterthur 1991, S. 53–100; Meyer und Shreffler, „Rewriting history. Webern’s revisions of his early works“, in: *Revista de Musicologia* 16/6 (1993), S. 3754–3765; Meyer und Shreffler, „Webern’s Revisions. Some Analytical Implications“, in: *Music Analysis* 12/3 (1993), S. 355–379. Zu diesem Thema vgl. auch Reinhold Brinkmanns Pionierarbeiten, „Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23. Ein Kapitel Webern-Philologie“, in: *Beiträge 1972/73*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 40–50; „Ein Webern-Manuskript in Berlin“, in *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 63–71; „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 273–286.

- 6 Brinkmann schrieb etwa, dass „diese Versuche in 3 Gattungs-Bereichen stattfinden, wobei dem Lied mit Kammerensemble eine besondere Stellung zukommt“. Brinkmann, „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, S. 276.
- 7 Falls Webern seinen Entwurf nicht bis zu Ende skizziert hatte, beließ er ihn gewöhnlich einfach im fragmentarischen Zustand – statt das einmal Geschriebene auszuarbeiten bzw. zu verbessern –, um dann erneut eine komplett andere Idee zu erproben. Dies wird vor allem durch die Tatsache bezeugt, dass Webern in dieser Zeit häufig mehrere verschiedene Skizzierungen des Anfangs eines Liedes anfertigte. Vgl. hierzu vor allem Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, New York 1994, S. 133–153.
- 8 Es ist anzunehmen, dass Schönberg, der sich selbst vom aphoristischen Stil abkehrte, Alban Berg und Webern zur Komposition längerer Stücke anregte. Zu diesem Thema vgl. etwa Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008, S. 151ff.
- 9 Die Briefe von Webern an Schönberg sind online zugänglich über <<http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>>, 01.07.2016. Im Folgenden wird die Korrespondenz zwischen Schönberg und Webern immer nach dem digitalen Faksimile zitiert. Moldenhauer zitierte übrigens den Brief nicht korrekt: „Ich bin jetzt zum VII [sic!] gekommen.“ Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 176. Webern

auch schon diese Kürze meiner Quartettstücke. Meine Orchesterstücke sind viel länger. Ich werde bald damit zu Ende sein. 9 Stück werden[']s sein. Ich kann es nicht mehr erwarten, sie Dir zu zeigen. Ich glaube, daß da viel mehr herausgekommen ist.“<sup>10</sup> Trotz dieser Aussagen fielen alle seiner 1913 bis 1914 entstandenen Werke wieder sehr kurz aus, weshalb er sich verpflichtet sah, die Kürze seiner Kompositionen Schönberg gegenüber zu verteidigen: „Ich schicke Dir gleichzeitig eine Abschrift des zuletzt (noch in Wien) von mir Geschriebenen: Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier. Ich bitte Dich, nicht unwillig zu sein darüber, daß es wieder etwas so kurzes geworden ist. Ich möchte Dir sagen, wieso das gekommen ist[,] und versuchen, mich dadurch zu rechtfertigen.“<sup>11</sup> Diesem Anschreiben geht ein Brief vom 26. Mai 1914 voran, in dem Webern an Schönberg schrieb: „Ich werde jetzt eine größere Sache für Cello u. Klavier schreiben[,] Das hat zunächst einen äußeren Anlaß. Mein Vater bat mich darum. Er hört gern Cello. Mir wird aber sein Wunsch jetzt zum Anlaß[,] endlich wieder einen Weg zu längeren Sätzen zu finden.“ Webern hat zwar die hier genannte Komposition für Cello und Klavier nicht vollendet, aber diese *Cello-Sonate* M 202,<sup>12</sup> die er bis zu Ende (41 Takte) skizziert hat, bestätigt, dass Webern tatsächlich längere Stücke zu schreiben versuchte. Darüber hinaus wurde bereits von Anne C. Shreffler nachgewiesen, dass er das Vorhaben – wenn auch durch seinen Militärdienst in den Jahren 1915 bis 1916 unterbrochen – im Bereich der Vokalwerke weiterhin fortsetzte.<sup>13</sup> Daher sind auch die genannten vier Streichquartett-Fragmente M 226, 228–230 als Weiterführung derartiger Versuche seit 1913 anzusehen.<sup>14</sup>

Zum *Streichquartett-Satz* M 228 sind drei Skizzenblätter überliefert. Der Quellenstand lässt sich wie folgt darstellen:

---

komponierte in den Jahren 1911 und 1913 insgesamt achtzehn Orchesterstücke, von denen fünf zu *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 vereint wurden. Auch weitere fünf Stücke wurden posthum als *Orchestra Pieces* (1913), hrsg. von Friedrich Cerha, New York 1971, veröffentlicht.

- 10 Die genannten Quartettstücke sind *Drei Stücke für Streichquartett (mit Gesang)*, von denen das erste und das dritte Stück später die Rahmensätze von *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 darstellen sollten. Das Gesangstück *Schmerz, immer blick nach oben* M 179 bleibt immer noch unveröffentlicht.
- 11 Brief Weberns an Schönberg vom 16. Juli 1914.
- 12 Das Werk wurde posthum als *Cello Sonata* (1914), hrsg. von Friedrich Cerha, New York 1970, veröffentlicht. Zu den Quellen sowie dem Status dieser Komposition vgl. Nikolaus Urbanek, „Was ist eine musikphilologische Frage?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Caella und Nikolaus Urbanek, Weimar 2013, S. 147–183, bes. S. 162ff.
- 13 Vor allem zwischen 1915 und 1917 entstanden manche Lied-Torsos, die bei der Vervollendung verhältnismäßig lang ausgefallen wären. Vgl. hierzu Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*. S. 87ff.
- 14 An dieser Stelle sei die Quellenlage der Streichquartett-Fragmente M 226, 229 und 230 kurz erwähnt. Zu diesen Fragmenten ist jeweils nur ein Skizzenblatt überliefert. M 226 ist mit der Datierung „Klagenfurt 1917“ versehen und könnte auf einen Brief von Webern an Schönberg vom 13. Juni 1917 bezogen werden. Dort heißt es nämlich: „Ich begann ein Streichquartett. Ich komme immer wieder auf das zurück.“ M 229 ist mit „1917 o. 1918“ bezeichnet, M 230 trägt das Datum „5. VII. 1918 Mödling“. Andererseits hat sich kein zwischen 1919 und 1924 entstandenes Streichquartett-Fragment erhalten, obgleich Webern noch 1922 an Berg schrieb über seine „Idee, ein Quartett zu schreiben (das seit ziemlich lange schon)“. Zitiert nach Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 244.

	Inhalt	Bemerkung
Blatt 1 <sup>r</sup>	Verlaufsskizze 1	von Webern datiert: „ <u>Ende Jänner 1917</u>   <u>Wien</u> “
Blatt 1 <sup>v</sup>	Separatskizze <sup>15</sup>	
Blatt 2 <sup>r</sup>	Verlaufsskizze 2	von Webern datiert: „1918“ [1917?]
Blatt 2 <sup>v</sup>	unbeschriftet	
Blatt 3 <sup>r</sup>	Verlaufsskizze 3	[1917?]
Blatt 3 <sup>v</sup>	unbeschriftet	

*Tabelle 1:* Skizzenkonvolut zum *Streichquartett-Satz M 228* (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

Wie gewöhnlich skizzierte Webern den Entwurf mit Bleistift und in der Regel nach der Taktfolge. Die Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> sind mit „Ende Jänner 1917 | Wien“ beschriftet. Demgegenüber sind die Skizzen auf Blatt 2<sup>r</sup> auf „1918“ datiert, deren Fortsetzung sich auf Blatt 3<sup>r</sup> findet. Diese Skizzen sind unten vollständig wiedergegeben (*Beispiel 1–3*).<sup>16</sup>

Auf den ersten Blick könnten diese Datierungen von Weberns Hand zwei zeitlich auseinanderliegende Arbeitsphasen vermuten lassen.<sup>17</sup> Zu beachten ist jedoch, dass es sich hierbei um nachträgliche Datierungen handelt, die Webern erst in einer späteren Zeit aus seinen Erinnerungen vorgenommen hat, so dass falsche Datierungen nicht von vornherein auszuschließen sind.<sup>18</sup> Und dies ist tatsächlich bei dem *Streichquartett-Satz M 228* der Fall, denn trotz der Datierung von Blatt 2<sup>r</sup> auf „1918“ spricht einiges dafür, dass das gesamte Fragment bereits 1917 entstanden sein mag, worauf vor allem die Korrekturspuren auf Blatt 1<sup>r</sup> hinweisen.<sup>19</sup> Die Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> umfassen Takt 1 bis 16, diejenigen auf Blatt 2<sup>r</sup> Takt 1 bis 34 (in der vorliegenden Abhandlung werden gestrichene Takte immer mitgezählt). Hierbei handelt es sich in den beiden Skizzen bis Takt 16 im Ganzen genommen um ein und denselben Tonsatz. So hat Webern den Takt 15 auf Blatt 1<sup>r</sup> und den Takt 17 auf Blatt 2<sup>r</sup> mit „①“ bezeichnet, vermutlich um den Zusammenhang der beiden Skizzen zu veranschaulichen. Auffallend ist zunächst, dass die Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> artikulatorisch wie dynamisch relativ detailliert notiert sind, während in denjenigen auf Blatt 2<sup>r</sup> bis zur Stelle der Numme-

15 Die Verso-Seite des ersten Blattes enthält drei Akkoladen. Die erste Akkolade bezieht sich vielleicht auf Takt 42ff. Ob die zweite Akkolade die Fortsetzung der ersten darstellt, ist nicht geklärt. Die dritte Akkolade entspricht dagegen offensichtlich der Takte 43ff. Aus Platzgründen ist auf die Wiedergabe der Seite verzichtet.

16 Blatt 1<sup>r</sup> ist am linken und unteren Rand beschnitten (hoch ca. 29.0×18.5 cm, 24-zeilig). Bei Blatt 2<sup>r</sup> und Blatt 3<sup>r</sup> handelt es sich dagegen um zwei am oberen Rand beschnittene Papiere (quer ca. 22.1×32.5 cm, 24-zeilig und hoch ca. 28.9×18.3 cm, 24-zeilig). Der besseren Übersicht halber ist bei der Wiedergabe die Platzierung der Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> nicht berücksichtigt. Die einzelnen Systeme verteilen sich wie folgt (Taktzahlen in „{}“ bezeichnen gestrichene Takte):

Bl. 1<sup>r</sup> System 1–4/6–9/11–14/16–19/20–23; T. 1–4/5–7/8–10/11–13/14, {15–16}.

Bl. 2<sup>r</sup> System 3–6/9–12/15–18/21–24; T. 1–9/10–14, {15–16}, 17–18/19–21, {22–26}/{27–28} (leerer Takt), 29–34.

Bl. 3<sup>r</sup> System 2–5/7–10/12–15/17–20/21–24; T. 35–37/{38–39}/40–43/44–47/48–52.

17 So sind auch Moldenhauers Vermutung und Datierung auf 1917/18. Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 252 und 661.

18 Webern datierte bis 1928 in der Regel nur diejenigen Skizzen, die bis zum Schlusstakt geschrieben wurden. Ungenaue Datierungen wie „1917“ oder „Mödling Herbst 1918“ stammen aus einer späteren Zeit. Shreffler vermutet, dass solche nachträglichen Datierungen entweder Mitte der 1920er Jahre oder in den frühen 1930er Jahren erfolgt sein mögen. Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 48f.

19 Der Verfasser dankt Thomas Ahrend sehr herzlich für diesen Hinweis.

Ende Jänner 1917  
Wien

[7] *tempo*

[13]

Beispiel 1: Streichquartett-Satz M 228, Blatt 1<sup>r</sup> (Transkription)

rierung „①“, abgesehen von den ersten 6 Takt, fast alle Bezeichnungen fehlen. Darüber hinaus wird beim genaueren Hinsehen erkennbar, dass die Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> ante correcturam in der Regel den Zustand von Blatt 2<sup>r</sup> darstellen. So ist z. B. der eingekreiste Ton  $d^1$  in Takt 12 auf Blatt 1<sup>r</sup> bereits auf Blatt 2<sup>r</sup> zu finden.<sup>20</sup> Auch  $b$  der zweiten Geige und  $e$  der Bratsche in Takt 14 auf Blatt 2<sup>r</sup> sind auf Blatt 1<sup>r</sup> zu  $a$  bzw.  $f$  korrigiert, oder aber die Töne von Bratsche und Cello in Takt 7 sind auf Blatt 1<sup>r</sup> nach den Pfeilen in Blatt 2<sup>r</sup> vertauscht. Angesichts dieser Tatsachen wäre es plausibel, die Niederschrift auf Blatt 1<sup>r</sup> chronologisch nach derjenigen auf Blatt 2<sup>r</sup> anzunehmen. So ließen sich auch die detailliertere Dynamik

<sup>20</sup> Webern umkreiste gewöhnlich Stellen, die zu streichen bzw. zu korrigieren waren.



②

[35] 8 ~~~~~

[38]

[40] Canon

[44]

[48] (A)

Beispiel 3: Streichquartett-Satz M 228, Blatt 3<sup>r</sup> (Transkription)

und Artikulation auf Blatt 1<sup>r</sup> als Ausarbeitung der Aufzeichnung auf Blatt 2<sup>r</sup> verstehen. Dann wäre der Vorgang insgesamt folgendermaßen zu beschreiben: Erst werden die Takte 1 bis 16 auf Blatt 2<sup>r</sup> skizziert, danach werden sie auf Blatt 1<sup>r</sup> erneut niedergeschrieben und ausgearbeitet. Anhand dieser Niederschrift auf Blatt 1<sup>r</sup> werden dann die noch differenzierteren, artikulatorischen wie dynamischen Bezeichnungen in den Takten 1 bis 6 auf Blatt 2<sup>r</sup> zusätzlich notiert. Wann Blatt 2<sup>r</sup> mit der Tempobezeichnung „Sanft bewegt“ versehen wird, muss allerdings offen bleiben. Die Skizzen ab der Nummerierung „①“, also ab Takt 17, werden erst danach niedergeschrieben. Diese Vermutung unterstützt auch die relativ deutliche Schreibspur auf Blatt 1<sup>r</sup>, die in Weberns Skizzen eher selten zu beobachten, aber unter der Voraussetzung leicht erklärbar ist, dass es sich hierbei um die Ausarbeitung eines bereits vorhandenen Tonsatzes handelt. Demgegenüber erscheint die Schreibspur auf Blatt 2<sup>r</sup> bis zur Nummerierung „①“ sehr flüchtig, wird dann aber einigermaßen klarer, was eine Unterbrechung im Schreibfluss an dieser Stelle bezeugt.

Da aber diese Annahme des Vorgangs voraussetzt, dass eine der Datierungen Weberns falsch ist, stellt sich die Frage, welche von beiden korrekt ist. Zumindest plausibler erscheint aufgrund der genaueren Angabe mit Monat „Ende Jänner“ die Datierung auf 1917. Darüber hinaus erwähnte Webern in einem Brief an Schönberg vom 1. Januar 1917 seinen Plan eines Quartettes, daher ist der Brief indirekt auf das Fragment beziehbar; dort heißt es nämlich: „Ja, ich denke unausgesetzt daran, endlich wieder zu komponieren. Und ich vermute auch, daß ich jetzt dazukommen werde.“ An einer anderen Stelle heißt es: „[A]ber jetzt denke ich wohl sehr an eine Zeit der Sammlung, des Komponierens, (Ich denke an ein Quartett.) und des Beisammenseins mit Dir.“<sup>21</sup> So lässt sich mutmaßen, dass es sich bei *Streichquartett-Satz M 228* um einen Versuch des in dem Brief erwähnten kompositorischen Vorhabens handelt.<sup>22</sup>

Übrigens mag der von Hans und Rosaleen Moldenhauer auf 1914 datierte *Streichquartett-Satz M 208*<sup>23</sup> möglicherweise auch Anfang 1917 entstanden sein: Diese Skizzen finden sich auf einem am oberen Rand beschnittenen Notenpapier (quer ca. 29.0×36.8 cm, 24-zeilig), und das Blatt 1 zu *Streichquartett-Satz M 228* (hoch ca. 29.0×18.5 cm, 24-zeilig) ist am linken und unteren Rand beschnitten. Die beiden Papiere sind gleicher Art. Darüber hinaus decken sich mit großer Wahrscheinlichkeit die zwei Abrisskanten oben und unten. So ist anzunehmen, dass Webern die beiden Skizzenblätter durch die Teilung eines 48-zeiligen Notenpapiers gewonnen hat. Daher kann zumindest argumentiert werden, dass die beiden Fragmente in zeitlicher Nähe entstanden sind, worauf später noch einmal zurückzukommen sein wird.<sup>24</sup>

Nun soll im Folgenden *Streichquartett-Satz M 228* ausführlich analysiert werden. Zuerst werden die Takte 1 bis 16 untersucht, wobei die Skizzen auf Blatt 1<sup>r</sup> post correcturam zur

21 Moldenhauer zitierte diesen Brief irrtümlicherweise wie folgt: „Ja, ich denke unausgesetzt daran, endlich wieder zu komponieren. Ich habe Ideen für ein Quartett.“ Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 198. Der letzte Satz ist im Original nicht zu finden.

22 Die Datierung von Blatt 2<sup>r</sup> auf 1918 ist zwar nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen. Aber die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass das gesamte Fragment bereits 1917 entstanden ist.

23 Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 660.

24 Selbstverständlich ist nicht ganz auszuschließen, dass Webern die Papiere nicht kontinuierlich benutzt hat. Shinichiro Okabe hat aber berichtet, dass dies bei Webern selten der Fall gewesen sein dürfte. Vgl. Okabe, „The Webern sketches 1914 to 1925. A new chronology based on a comprehensive survey“, in: *Tradition and its future in music. Report of Symposium of the International Musicological Society 1990 Osaka*, hrsq. von Yoshihiko Tokumaru, Tokyo 1991, S. 122.

Analyse herangezogen werden. Dann werden die Skizzen ab Takt 17 ergründet. Dieses Verfahren ist durch die Beobachtung gerechtfertigt, dass einerseits die Takte 1 bis 16 einen mehr oder weniger geschlossenen Formteil darstellen (was bereits die Ausarbeitung dieser Takte naheliegend erscheinen lässt) und dass andererseits ab Takt 17 eine wesentlich andere Satzstruktur zu erkennen ist. Die so aufgezeigten Einzelergebnisse werden dann in Beziehung zueinander gebracht, um schließlich die Frage zu beantworten, wie Webern ein längeres Stück im Bereich der Instrumentalwerke zu realisieren versuchte.

### III

Zunächst muss aber dahingestellt bleiben, ob Webern eine bestimmte musikalische Form des ganzen Stückes wie z. B. eine A-B-A Form vorschwebte. Demgegenüber scheint festzustehen, dass Webern die ersten 6 Takte als Ausgangspunkt der Komposition gestaltete. Bereits dieser Sechstakter offenbart in mancher Hinsicht einen kompositionstechnischen Wandel, der dem bisherigen Schaffen Weberns – wie z. B. *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 – gegenüber scheinbar rückschrittlich wirkt:

1. Klare Hierarchisierung der Stimmen sowie daraus resultierende homophone Faktur: Die erste Geige stellt die Hauptstimme schlechthin dar, die dreimal vom Zusammenklang der anderen Instrumente begleitet wird. An den anderen Stellen pausiert die Begleitung. Die Melodie ist also hier Hauptsache, die Begleitung ist ihr untergeordnet.

2. Unterdrückung verfremdeter Klänge: Das Fragment kennt keine sorgfältige „Individualisierung des Einzeltons“<sup>25</sup> mittels farblicher Differenzierung, wie es exemplarisch bei Opera 9 und 10 der Fall war.<sup>26</sup> Zwar tritt ein Flageolett-Klang schon im ersten Takt in Erscheinung, seine Wirkung bleibt allerdings eher marginal, da er aufgrund der markanten Hauptstimme der ersten Geige im Hintergrund bleibt. Die erste Geige wird ihrerseits immer mit dem Bogen gespielt. In den ganzen Skizzen finden sich zudem nur wenige Stellen, wo geräuschhafte Klänge erzeugt werden.

3. Geschlossenheit des Satzes: Der Sechstakter besteht aus drei Phrasen, die jeweils durch eine Pause voneinander abgesetzt sind. Trotz der Aufspaltungen und Intervallsprünge der melodischen Gestalt ist der Satz als ausgewogen zu bezeichnen, denn die Melodie weist einen deutlichen (aber etwas jähren) Höhepunkt in Takt 3/4 auf, der vom nachschlagenden Akkord hervorgehoben wird. Diese Spannung wird dann aber von der dritten, bogenförmigen und somit in sich ruhenden Phrase ausbalanciert, wobei dieser letzten Phrase aufgrund ihres langsam abfallenden Gestus eine gewisse schließende Wirkung zukommt, die durch ein Ritardando ab Takt 5 bekräftigt wird. Der Sechstakter ist demnach in sich geschlossen, hat daher – wie gezeigt werden wird – einen thematischen Charakter.

25 Hans Oesch, „Weberns erste Bagatelle“, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Nobert Miller, Laaber 1988, S. 699.

26 Die außerordentliche Bedeutung der Klangfarben in diesen Werken wurde bisher wiederholt hervorgehoben. In Bezug auf die *Sechs Bagatellen* op. 9 schrieb Webern selbst an Berg am 23. Mai 1913, dass die „Mischungen und Wechsel der verschiedenen Strichmöglichkeiten (collegno, Steg, naturale usw.)“ „nichts äußerliches, sekundäres“ darstellten. Zitiert nach *Die Streichquartette der Wiener Schule. Schönberg, Berg, Webern. Eine Dokumentation*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 124.

4. Tonales Zentrum  $f$ : Der Ton  $f$  ist in der Hauptstimme satztechnisch hervorgehoben, und zwar einerseits als Kulminationspunkt in Takt 3/4, andererseits als die Melodie abschließender Ton in Takt 6. Die beiden Töne beanspruchen hierbei die längste Tondauer ( $2\frac{1}{2}$  Viertel bzw. 2 Viertel). Der relativ lange Anfangston  $c^1$  wäre demnach als Dominante von  $f$  zu deuten. Und tatsächlich wäre die melodische Gestalt – abgesehen von ihrem Oktavregister – skalenmäßig auf einen Grundton  $f$  zu beziehen ( $c-b-a-ges-f-des-c-e-d-as-f$ ), wobei ihre skalenfremden Töne entweder als chromatischer Vorhalt ( $ces$  statt  $b$ ,  $ges$  und  $des$ ) oder als Mollelement ( $as$ ) aufzufassen wären. Auch die zwei begleitenden Akkorde entsprechen teilweise der tonalen Orientiertheit der melodischen Gestalt. Sie fügen sich nämlich mit den von ihnen getragenen Melodietönen jeweils zu einem viertönigen Klang zusammen:



Beispiel 4: Akkord in Takt 3 und 5

Wollte man die zwei oberen Klangteile ( $g^1-d^2-f^2$  und  $g-b-e^2$ ) im funktionalen Sinne auffassen, dann wäre die Klangfolge als  $s^7-D^7$  in F-Dur zu beschreiben. Der jeweilige Basston ( $es^1$  bzw.  $H$ ) steht dagegen zu einem Ton des oberen Klangteils im Abstand einer (oktavierten) kleinen Sekunde und wirkt somit der tonalen Deutung entgegen.

Es wurde bereits von Anne C. Shreffler und Felix Meyer festgestellt, dass Weberns Revisionen seiner vor 1914 entstandenen Werke manche Gemeinsamkeiten miteinander aufweisen und mithin einen kompositionstechnisch-ästhetischen Wandel widerspiegeln.<sup>27</sup> Hierzu zählen unter anderem die Verdeutlichung des Formverlaufs sowie der Satzstruktur und die Zurücknahme des Geräuschfaktors zugunsten präziser Darstellung des Tonhöhenverlaufs. Shreffler hat ferner festgestellt, dass Webern sich in manchen Lied-Fragmenten aus dem Jahr 1917 – häufig in Verbindung mit Ostinatotechnik – gewissermaßen tonal orientierte.<sup>28</sup> So fügen sich bereits die oben beschriebenen ersten 6 Takte in Weberns kompositorische Situation um 1917 ein – ein Stadium, das sich allerdings in den in die Opuszählung aufgenommenen Werken nicht so deutlich abzeichnet. Interessant ist ferner, dass der Sechstakter mit seiner einfachen homophonen Struktur sowie stark tonalen Orientiertheit dem Anfang des ersten Stückes von Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 kompositionstechnisch sehr ähnelt.<sup>29</sup> (Im Übrigen haben auch die Skizzen ab Takt 17, wie sich zeigen wird, gewisse Ähnlichkeit mit dem dritten Stück aus dem Opus 11.)

Auf diesen Sechstakter folgt dann im ursprünglichen Tempo ein weiterer Abschnitt. In Takt 7 gelangt die erste Geige im jähen Auffahren von  $es^1$  zu  $gis^2$  und überschreitet so den ersten Höhepunkt in Takt 3 um eine Sekunde, wobei die geräuschhaften Effekte in den Unterstimmen immer noch im Hintergrund stehen. Auch ab Takt 8 bleibt weiterhin die erste

27 Vgl. Anm. 5.

28 Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 110–132.

29 Zu *Drei Klavierstücke* op. 11 vgl. vor allem Brinkmanns hervorragende Arbeit, *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. 2., durchgesehene Auflage mit einem neuen Vorwort*, Stuttgart 2000, bes. S. 62ff.

Geige die Hauptstimme. Allerdings herrscht von dort an „die Tendenz der kleinen Note“<sup>30</sup> vor: Die Begleitung wird zunehmend selbständiger, so dass fast auf jede Achtel ein Impuls-Anschlag erfolgt. Für die so angelegte Steigerung ist auch eine motivisch-thematische Arbeit verantwortlich. Denn dort kommen die in den ersten 6 Takten erhaltenen Intervalle „kleine Sekunde“ und „kleine bzw. große Terz“ (einschließlich ihrer Umkehrung und Oktavversetzung) miteinander kombiniert zur Verwendung. Und dies tritt im Kulminationspunkt in Takt 10 besonders zu Tage: Die Tonfolge der ersten Geige  $c^3-b^2$  bezieht sich hier direkt auf den ersten Höhepunkt in Takt 3, indem sie dessen Sekundfall-Motiv  $ges^2-f^2$  aufnimmt. Auffallend ist hierbei, dass eine polytonale Struktur diesen Kulminationspunkt unterstreicht (Takt 9 bis 11):

The image shows a musical score for three instruments: Violin (H-Dur), Viola (C-Dur), and Cello. The score covers measures 9, 10, and 11. The Violin part starts with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, D4, and C4. The Viola part starts with a half note C3, followed by quarter notes B2, A2, G2, and F2. The Cello part starts with a half note C2, followed by quarter notes B1, A1, G1, and F1. The key signatures are H-Dur for Violin and C-Dur for Viola and Cello.

Beispiel 5: 2. Geige, Bratsche und Cello in Takt 9–11

Die Stimme der zweiten Geige beginnt und endet mit  $b$ , auf die ihre Tonfolge zu beziehen ist, wobei der vorletzte Ton  $d^1$  (auf die gleiche Weise wie der ebenso vorletzte Ton  $as^1$  in Takt 5) als kleine Terz aufgefasst werden kann. Die Tonfolge des Cellos ist demgegenüber als F-Dur zu klassifizieren; der Ton  $f$  auf der Eins des Taktes 10 hat hier mit 2 Vierteln den längsten Notenwert. Auch die Bratschenstimme ist – zumindest teilweise – als C-Dur-Tonfolge zu deuten. Bemerkenswert ist hierbei, dass die drei sich überlagernden tonalen Bereiche zueinander im Abstand einer kleinen Sekunde bzw. eines Tritonus stehen – Intervalle, die bei Weberns Akkordbildungen eine maßgebliche Rolle spielen. Auch an anderen Stellen sind weitere tonale Elemente zu erkennen. In Takt 13 nämlich bringt ein verminderter Dreiklang ( $Fis-c-a$ ) den Steigerungsprozess ab Takt 8 zum Stillstand, dann schließt in Takt 15 ein viertöniger Akkord, der aus Sexte und Terz ( $c-as$  und  $b-d^1$ ) besteht, diesen Abschnitt ab. Das folgende Notat ist aber durchgestrichen.

Wie erwähnt hat Webern vermutlich den Abschnitt Takt 1 bis 16 zunächst auf Blatt 2<sup>f</sup> entworfen, ohne dabei artikulatorische wie dynamische Bezeichnungen zu notieren, um ihn dann erneut auf Blatt 1<sup>r</sup> niederzuschreiben und auszuarbeiten. Daraus lässt sich zugleich darauf schließen, dass es sich in diesem Abschnitt um einen geschlossenen Formteil handelt. Und die Analyse hat diese Vermutung tatsächlich nachgewiesen. Wesentlich erscheint hierbei aber weniger die Akkordzäsur in Takt 15, als vielmehr die Beobachtung, dass die ersten

30 Zu diesem Begriff vgl. etwa Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 25. Dort heißt es: „Die kleinen Noten in jedem Abschnitt eines Stückes, selbst in einem Motiv oder einer Motivform, üben einen Einfluß auf die Fortsetzung aus, der mit der Beschleunigung eines fallenden Körpers verglichen werden kann: je länger die Bewegung andauert, desto schneller wird sie. Wenn also am Anfang nur eine Sechzehntelnote angewendet wird, so wird bald eine größere Anzahl davon erscheinen, die oft zu durchgehenden Sechzehntelpassagen anwächst. Es bedarf besonderer Aufmerksamkeit, diese ‚Tendenz der kleinen Noten‘ in Schranken zu halten.“

6 Takte mit ihrer festen Prägung als Thema im herkömmlichen Sinne fungieren, aus dem die Weiterentwicklung (Takt 7 bis 15) erwächst, wobei die bisher beschriebenen tonalen Elemente sich gewissermaßen als formbildend erweisen, da sie stets an formal wichtigen Stellen auftreten (im Hauptthema, dem Höhepunkt in Takt 10 und am Ende des Abschnittes). Dieser Abschnitt stellt sich somit als Thema mit Entwicklung heraus – ein formaler Aufbau, der in tradierten Formenlehren zum Typ eines Hauptsatzes gehören würde.

An dieser Stelle soll nochmals kurz auf die Frage der Datierung von *Streichquartett-Satz* M 208 zurückgekommen werden. Moldenhauers Datierung auf 1914 beruht auf der Annahme, dass das Fragment „stilistisch durchaus einer früheren Periode angehören könnte“<sup>31</sup>. Doch der mutmaßliche stilistische Rückschritt ist, wie sich erwiesen hat, gerade ein wesentliches Merkmal von *Streichquartett-Satz* M 228, was die Vermutung wiederum unterstützt, dass die beiden Fragmente in zeitlicher Nähe entstanden. Das Fragment *Streichquartett-Satz* M 208 umfasst 17 Takte, weist auch eine gewisse tonale Färbung auf, die hier aber mit Ostinatotechnik verbunden ist:

Beispiel 6: *Streichquartett-Satz* M 208, Systeme 6–9, Takt 9–17 (Transkription)

So wiederholt ab Takt 7 die zweite Geige die Terz-Tonfolge  $g^1-b^1$ , die ständig unison mit der Tritonus-Tonfolge  $as-d^1$  der Bratsche erscheint. Wie bereits erwähnt hat Shreffler konstatiert, dass Webern in manchen Fragmenten aus dem Jahr 1917 eine Ostinatotechnik erprobte, die nicht selten einen tonalen Charakter aufweist, „[b]y stressing certain pitches, sometimes to the point of creating tonal centres“.<sup>32</sup> So erscheint die oben vom Verfasser unternommene Datierung auf Anfang 1917 auch inhaltlich gerechtfertigt. Da zudem auch das Fragment, wie der *Streichquartett-Satz* M 228, im 3/4 Takt komponiert ist, ist es gut möglich, dass die beiden Fragmente in direktem Zusammenhang niedergeschrieben wurden.

#### IV

Webern hat die Takte 17 bis 34 fortgesetzt auf Blatt 2<sup>r</sup> skizziert. Die Skizzen ab Takt 35 finden sich dagegen auf Blatt 3<sup>r</sup>. Der Zusammenhang der beiden Skizzen ist klar erkennbar, denn Webern hat den letzten Takt auf Blatt 2<sup>r</sup> und den ersten Takt auf Blatt 3<sup>r</sup> mit der weiteren Nummerierung „②“ bezeichnet (Siehe *Beispiel 2* und *3*). Der letzte Takt auf Blatt 3<sup>r</sup> ist ferner mit „(A)“ markiert, wovon später noch die Rede sein wird. Auch die Skizzen ab Takt 17 sind artikulatorisch wie dynamisch relativ detailliert notiert, weisen allerdings manche

31 Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 252.

32 Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 112.

Korrekturen bzw. Streichungen auf. So sind auch auf Blatt 1<sup>v</sup> separate Skizzen zu finden, die sich vermutlich auf die Takte 42ff. beziehen.<sup>33</sup>

Ein wesentliches Charakteristikum der Skizzen ab Takt 17 besteht darin, dass es sich hier um eine vollkommen andere Satzstruktur als bisher handelt: Während in Takt 1 bis 16 von einem Entwicklungsprozess im tradierten Sinne die Rede sein konnte, tritt ab Takt 17 ein anderes kompositorisches Prinzip vorrangig in Erscheinung, und zwar die Gegenüberstellung von verschiedenen Satztypen. Die Takte 17ff. sind reich an Unterteilungen. Sie sind nämlich – meist entweder durch eine Akkord- bzw. Pausenzäsur oder durch ein auskomponiertes Ritardando mittels Triolen – in manche kleinere Abschnitte zu unterteilen; dabei unterliegen diese Unterabschnitte einem ständigen Wechsel der Charaktere. Diese kompositorischen Verfahren sind demnach gewissermaßen mit denjenigen in Schönbergs drittem Klavierstück aus dem Opus 11 vergleichbar, dessen Besonderheit Reinhold Brinkmann wie folgt umschrieben hat: „Jede Satzzone ist in ihrer Individualität zu erfassen, als einmaliger Fall.“<sup>34</sup> Die folgende Tabelle mag die Gestaltungsweise sowie die Verschiedenheit der Unterabschnitte veranschaulichen:<sup>35</sup>

Abschnitt	A	B	C	D	E	F
Takt	17–21	29–30	31–34	34–36	36–37, 40	40–51
Dauer (relativ)	15 Viertel	6 Viertel	9 Viertel	5 Viertel	5 Viertel	36 Viertel
Spieltechnik	pizz. Flag. tr.		tr. pizz.	pizz.		
Dynamik	<i>f ppp pp sf f</i>	<i>ff</i>	<i>f p sf f</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>p pp</i>

Tabelle 2: Übersicht der Unterabschnitte

Charakteristisch für die Unterabschnitte ist die Komprimiertheit ihrer Ausdrucksgehalte. Fast alle Unterabschnitte beanspruchen nicht mehr als 3 Takte. Ihre Gedrängtheit würde zudem infolge häufiger Sechzehntelbewegungen noch verstärkt wahrgenommen, so dass, im Ganzen genommen, der Eindruck „viel schneller“ fast zwangsläufig entstünde. Darüber hinaus ist jeder Unterabschnitt gegenüber dem vorangehenden strukturell (und teilweise auch spieltechnisch) auf die verschiedenste Weise beschaffen: In Abschnitt A treten zum ersten Mal geräuschhafte Effekte in den Vordergrund (Takt 20), in diesem Abschnitt gibt es keine Unterschiede mehr zwischen Haupt- und Nebenstimmen. Demgegenüber werden in Abschnitt B die erste und die zweite Geige bemerkenswerterweise in Oktaven geführt.<sup>36</sup> In Abschnitt C wird ein fünftöniges Sechzehntel-Motiv kanonisch in den oberen drei Stimmen eingeführt. Daran schließt sich Abschnitt D an, wo diesmal die zweite Geige und die Bratsche in Oktaven geführt werden usw. Zwar treten auch in diesen Abschnitten noch die Intervalle „kleine Sekunde“ bzw. „Terz“ vorherrschend auf, so dass sich daraus subkutane Beziehungen zu ergeben scheinen. Ganz entscheidend ist hier jedoch, dass die Unterabschnitte – satztechnisch wie strukturell jeweils verschiedenartig beschaffen – sich gegenüberstehen, wobei allerdings die Sechzehntelbewegung, die beinahe ständig erscheint, quasi ostinatoartig diese für sich stehenden Unterabschnitte bis zu einem gewissen Grad zusammenhält. Diese

33 Vgl. Anm. 15.

34 Brinkmann, *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11*, S. 111.

35 Der Verfasser folgt hier gewissermaßen der von Brinkmann der Analyse von Schönbergs op. 11/3 vorangestellten Tabelle. Vgl. ebd., S. 110f.

36 Zwar treten auch in *Sechs Bagatellen* op. 9 ausnahmsweise einige Tonverdoppelungen auf. Diese erfolgen allerdings kaum auffällig. Zu diesem Thema vgl. Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“, in: *Dissonance 27* (1991), S. 10–12.

Konstruktionsverfahren dürften sich direkt auf diejenigen Schönbergs um 1910 zurückführen lassen. Webern hat bereits 1912 zu Schönbergs Musik Folgendes bemerkt:

Zum dritten Stück aus op. 11:

„Es wird kein Motiv weiterentwickelt, höchstens eine kurze Tonfolge unmittelbar wiederholt. [...] es muss wieder neues kommen.“<sup>37</sup>

Zu *Erwartung* op. 17:

„Es ist darin mit aller überlieferten Architektur gebrochen; immer folgt Neues von jähster Veränderung des Ausdrucks.“<sup>38</sup>

Auch im Vortrag aus dem Jahr 1937 formulierte er rückblickend:

„Als wir die Tonalität allmählich aufgaben, da kam die Idee auf: Wir wollen nicht wiederholen, es soll immer etwas Neues kommen!“<sup>39</sup>

Diese Bemerkungen lassen sich ohne weiteres auf die oben skizzierten kompositorischen Verfahren Weberns übertragen: In diesen Unterabschnitten folgt nämlich immer „Neues von jähster Veränderung des Ausdrucks“, wobei „kein Motiv weiterentwickelt“ wird, auch wenn einige charakteristische Intervalle wiederholt zur Verwendung kommen.

Unverkennbar sind gleichwohl einige direkte Bezugnahmen auf das Hauptthema, was zugleich einen wesentlichen Unterschied zu Schönberg ausmacht.

Takt 1-6  
VI. I

Takt 31ff.  
Vc.

Takt 34ff.  
VI. II  
Va.

Takt 36ff.  
VI. I

The image shows four staves of musical notation. The first staff is for Violin I (VI. I), measures 1-6. The second staff is for Cello (Vc.), measures 31ff. The third staff is for Violin II (VI. II) and Viola (Va.), measures 34ff. The fourth staff is for Violin I (VI. I), measures 36ff. Arrows point from the first staff to the second, third, and fourth, indicating melodic relationships between the instruments.

### Beispiel 7

So stellt die Cellostimme in Takt 31ff. ( $c^1-h-b^1-a-ges^1-f^1$ ) eine teils um eine Oktav transponierte, allerdings rhythmisch fast getreue Wiederholung der Melodie in Takt 1 bis 4 dar. Auch die oktavverdoppelte Tonfolge von zweiter Geige und Bratsche in Takt 34ff. bezieht sich offensichtlich auf die Takte 4 bis 6 des Hauptthemas ( $cis/des-c-e-d-as-f$ ), wobei aller-

37 Webern, „Schönbergs Musik“, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg [u. a.]*, München 1912, S. 41

38 Ebd., S. 45

39 Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, S. 60.

dings der letzte Ton  $f^1$  bzw.  $f^2$  im Gegensatz zum Takt 6 verdeckt erscheint. Außerdem ist die melodische Gestalt in Takt 36/37 eine oktavversetzte Variante der Bratschenstimme in Takt 6. So können die Unterabschnitte C bis E insgesamt auf das Hauptthema bezogen werden. Dies bedeutet zugleich, dass Takt 31 eine starke formale Zäsur darstellt, so dass die Takte 29 bis 30 als Halbschluss davor betrachtet werden können.

Auf diese Varianten des Hauptthemas folgt dann der letzte Abschnitt F. Auffallend ist zunächst, dass er mit einer Länge von 12 Takten bedeutend ausgedehnter ist als die vorangehenden Unterabschnitte, wobei das Tempo sich aufgrund seiner überwiegend akkordischen Faktur sowie längeren Notenwerten sehr verlangsamt. Darüber hinaus wird Abschnitt F dynamisch bis zu *pp* zurückgenommen und setzt sich so auch im Lautstärkebereich von den anderen Unterabschnitten ab. Bezeichnend für ihn ist ferner, dass in ihm ein weiteres tonales Element zu erkennen ist:



#### Beispiel 8: Cello in Takt 42–51

Die Bassstimme beginnt hier mit einem übergebundenen Ton  $F$  und umkreist ihn eine Weile ( $F-E-G-E$ ). Nachdem sie dann  $a$  umkreist hat, gelangt sie in Takt 47 zu einem dominantischen Ton  $c$ , auf den die weitere Tonfolge ( $c-H-es-d-e-es-des-c$ ) zu beziehen ist, wobei die chromatisch abfallende Linie ( $e-es-des-c$ ) den letzten Ton  $c$  als Ziel erscheinen lässt. Dann kehrt der Zielton  $c$  über einen kadenzartigen Quintfall zum Anfangston  $F$  zurück. Auf diese Weise ist die ganze Tonfolge der Bassstimme auf einen Grundton  $f$  zu beziehen. Bemerkenswert ist hierbei, dass der Akkord, der auf dem letzten Basston  $F$  aufgebaut ist und diesen Abschnitt abschließt, als F-Dur-Akkord mit hinzugefügter kleiner Sexte aufgefasst werden kann und somit das tonale Zentrum  $f$  am Ende noch einmal bestätigt. (Will man den Ton der Bratsche als  $c$  lesen, dann entsteht sogar ein reiner F-Dur-Akkord.) So bildet in Abschnitt F das tonale Zentrum  $f$  ein harmonisches Gerüst, auch wenn die oberen drei Stimmen dieser tonalen Tendenz entgegenwirken. Nach Abschnitt F ist aber das Fragment abgebrochen, und es sind keine weiteren Skizzen überliefert.

Nun sei abschließend auf die Frage näher eingegangen, welche musikalische Form Webern in diesem Fragment zu verwirklichen versuchte. Aufschlussreich ist hierbei, dass Webern das Zeichen „(A)“ oberhalb des letzten Taktstrichs aufgezeichnet hat. Was damit gemeint war (oder ob damit überhaupt etwas gemeint war), lässt sich zwar nicht mit Sicherheit klären, anzunehmen ist aber, dass es sich bei den ganzen Skizzen um einen geschlossenen Formteil – wie z. B. den A-Teil einer A-B-A Form – handelt und Webern, um dies zu veranschaulichen, das Ende der Skizzen mit „(A)“ bezeichnet hat. Dafür spricht vor allem der gerade erörterte Abschnitt F, der aufgrund der genannten Besonderheiten als Schlusssatz zu fungieren scheint und nach dem das Fragment abgebrochen ist. Zudem können die Abschnitte C bis E, die eine Variante des Hauptthemas darstellen, als Einheit betrachtet werden, wobei sie insgesamt gegenüber den Takten 1 bis 15 locker gefügt sind, basieren sie doch mehr auf Aneinanderreihung als auf Entwicklung. Die Abschnitte A und B erscheinen demnach überleitend. So könnte man die Takte 1 bis 51 als eine Folge von Haupt- und Seitensatz bzw. Variationen mit Schlusssatz auffassen, wollte man sie im Sinne einer funktionalen Formenlehre begreifen. Dies ließe sich schematisch wie folgt darstellen:

	<b>Hauptsatz</b>		<b>Überleitung</b>	<b>Seitensatzgruppe</b>	<b>Schlussatz</b>
	Hauptthema	Entwicklung	Abschnitt A, B	C–E (Var. 1–3)	F
Takt	1–6	7–15	17–20, 28, 29	31–37, 40	40–51
Zentrum	<i>f</i>	<i>c, f, b</i>			<i>f</i>

*Tabelle 3:* Mögliche Formübersicht

Bemerkenswert ist hierbei, dass sowohl das Hauptthema als auch Abschnitt F, wie sich bereits erwiesen hat, insgesamt auf einen Grundton *f* zu beziehen sind, so dass Abschnitt F auch als Rückführung zum tonalen Zentrum *f* angesehen werden könnte. Darüber hinaus stellt die erste Geige in den beiden letzten Takten die Tonfolge *c-b* zweimal dar, mit der gerade der erste Takt des gesamten Fragments beginnt. Aus den genannten Gründen erschiene es plausibel, wenn sich eine Reprise bzw. eine Durchführung an Abschnitt F direkt anschliesse. Selbstverständlich kommt dabei die Frage auf, ob man von der Annahme ausgehen darf, dass Webern sich in dem Fragment noch an das traditionelle Formdenken hielt und ob die Benennung als Reprise bzw. Durchführung somit überhaupt gerechtfertigt wäre. (Dies ließe sich natürlich bei einem fragmentarischen Werk letztendlich nicht klären.) Von größerer Relevanz ist aber, dass das Hauptthema und der letzte Abschnitt F durch die melodische wie tonale Entsprechung miteinander verknüpft sind und dieser aufgrund dessen schließender Wirkung die Takte 1 bis 51 als geschlossenen Formteil erscheinen lässt. So ist Weberns Formidee bereits in diesem Stadium einigermaßen nachvollziehbar. Dennoch lässt sich nur schwer beantworten, warum Webern die Skizzen, die sich schon über mehr als 50 Takte erstrecken, abgebrochen hat. Da es sich in den Skizzen um einen geschlossenen Formteil handeln dürfte, könnte es sein, dass Webern sich gerade dort mit Schwierigkeiten konfrontiert sah, wo ein neuer Formteil eingeführt werden sollte.

## V

Das Fragment *Streichquartett-Satz M 228* belegt eine intensive Auseinandersetzung Weberns mit der ausgedehnten Form im Bereich der Instrumentalwerke. Die vorliegende Analyse hat aufgezeigt, welche kompositorischen Mittel Webern dafür eingesetzt hat: Die Takte 1 bis 6 sind als Hauptthema gestaltet, das den weiteren Verlauf der Komposition wesentlich ausprägt. So erweisen sich die Takte 7 bis 15 als Weiterentwicklung des Themas, die Takte 31 bis 40 als dessen Variationen. Hinzu treten tonale Elemente, die gewissermaßen formbildend wirken, indem sie stets an formal wichtigen Stellen erscheinen. Damit zeigt sich Weberns Formstrategie in dem Fragment relativ deutlich. Nennenswert sind hierbei die Einflüsse von Schönbergs Werken um 1910, und zwar nicht zuletzt der *Drei Klavierstücke* op. 11 – einem der jüngsten Instrumentalwerke Schönbergs, das Webern kannte. Das Hauptthema gemahnt nämlich in seinem Aufbau stark an die ersten 3 Takte von op. 11/1, während die Gestaltungsweise ab Takt 16 derjenigen von op. 11/3 ähnelt. Gleichwohl erschöpft sich Weberns Versuch nicht in bloßer Nachahmung. Er versuchte also die zwei verschiedenen Satzprinzipien, die sich bereits bei Schönberg bewährt haben, miteinander zu kombinieren, um eine größere Form zu kreieren. (Webern hat übrigens zum Opus 11 bemerkt: „Jedes

dieser Stücke ist kurz.<sup>40</sup>) Das Fragment bestätigt also nachdrücklich die folgende Aussage Schönbergs:

„Ich hatte schon an die Möglichkeit gedacht, daß ich überhaupt nie wieder komponiere. Es schien viele Gründe dafür zu geben. Die Hartnäckigkeit, mit der mir meine Schüler auf den Fersen sind, indem sie zu überbieten trachten, was ich biete, bringt mich in Gefahr, ihr Nachahmer zu werden, und hindert mich, dort ruhig auszubauen, wo ich eben stehe. Sie bringen gleich alles zur zehnten Potenz erhoben.“<sup>41</sup>

Webern hat zwar die kompositorische Arbeit preisgegeben und kein Instrumentalwerk bis zur Übernahme der Zwölftontechnik vollendet, aber der *Streichquartett-Satz M 228* zeigt deutlich, wie er „zu überbieten“ versuchte, was Schönberg bot, um aus seinem aphoristischen Stil auszubrechen und schließlich sein eigenes Kompositionssystem zu finden.<sup>42</sup> Es muss allerdings noch untersucht werden, welcher kompositorischen Strategien Webern sich in den anderen fragmentarischen Werken dieser Zeit bediente und welche Stellung der *Streichquartett-Satz M 228* in seinem Schaffen überhaupt einnimmt. Erst dann wäre Weberns kompositorischer Werdegang, der durch die Werke mit Opuszahlen nur begrenzt beleuchtet werden kann, in philologisch wie historiographisch angemessener Weise zu beschreiben.

---

40 Webern, „Schönbergs Musik“, S. 41.

41 Schönberg am 15. Februar 1912. Zitiert nach *Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer*, hrsg. von Josef Rufer, Frankfurt am Main 1974, S. 33f.

42 Zu komplexen Beziehungen zwischen Schönberg und Webern vgl. Felix Wörner, „‘Nachahmung‘ und ‚Überbietung‘ durch Webern. Aspekte einer komplexen Interaktion“, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, S. 189–220.

Miriam Roner (Bern)

## Carl Dahlhaus als Musikkritiker Über die Leistungsfähigkeit des Werkbegriffs in der Konzertberichterstattung

Die journalistische Textsorte Musikkritik dient Musikwissenschaftlern als Quelle für eine Vielzahl von Fragestellungen, insbesondere der Rezeptions- und der Sozialgeschichte. Genutzt wird sie dabei als ein Quellentypus neben anderen. Die Spezifik der Textsorte dagegen ist bisher auffällig selten in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt worden<sup>1</sup> – daran hat der „performative turn“ in den Geisteswissenschaften erstaunlich wenig geändert. Für eine Musikwissenschaft, die sich in den letzten Jahren verstärkt Fragen der Performanz zuwendet, liegt gerade in der Reflexion auf die Besonderheiten der Textsorte eine bislang ungenutzte Chance, zentrale Aspekte des Phänomens Musik auf spezifische Weise gebündelt in den Blick zu bekommen:

- Gegenstand ist der Konzertabend als *Ereignis*. Nicht Notentexte, sondern die klingende Realisation von Kompositionen in der Öffentlichkeit stehen im Zentrum der Textsorte.
- Als ein *soziales* Ereignis zeichnet sich der Konzertabend durch die Beteiligung einer Vielzahl von Akteuren aus. Musik präsentiert sich nicht als Schöpfung eines Einzelnen – vielmehr tragen neben dem Komponisten auch Ausführende und Zuhörer zu ihrem Gelingen bei.
- Der Musikkritiker fällt Werturteile über Kompositionen, Ausführende, manchmal auch Zuhörer. Um begründet urteilen zu können, darf er Musik weder mit einer singulären Aufführung identifizieren noch den Notentext zum alleinigen Maßstab der Beurteilung erklären. Was Musik sei, erschließt sich erst im Spannungsfeld von Text und Klang – mit anderen Worten: Lesen, Spielen und Hören von Musik müssen als autonome Verfahren zur Konstitution eines musikalischen „Gegenstandes“ ernst genommen werden, als Perspektiven, die nicht aufeinander reduzierbar sind.

Fruchtbar für Fragen der Performanz ist die Textsorte Musikkritik aber nicht nur im Hinblick auf die Gegenstände, mit denen sie sich zu befassen hat, sondern auch durch die Funktionen, die sie als „eingreifender“ Text erfüllt. Sie ist selbst performativ.

- Musikkritiken sind mehr als Texte über Musik. Sie sind Teil der musikalischen Praxis selbst. Im Gegensatz zu anderen journalistischen Genres (wie etwa der Nachricht, die sich begnügt, darüber zu informieren, was sich wo, wann, wie ereignet hat, und wer daran beteiligt war) produziert Musikkritik gesellschaftliche Beziehungen auf Grund-

1 Die Gattung Musikkritik in ihrer Spezifik in den Blick zu nehmen, benennt Michael Walter als Desiderat der Forschung. Vgl. Walter, „Musikkritik und Kanonisierung. Über Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie Beethovens“, in: *Musiktheorie* 12/3 (1997), S. 255–265. Konkrete Bemühungen, spezifische Merkmale der Gattung zu umreißen, haben Susanna Großmann-Vendrey (*Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Regensburg 1977) und Thomas Kabisch („Theorie der musikalischen Ausführung und Theorie der Musik. Über August Halms Konzertberichte“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2010*, München 2010, S. 115–140) unternommen.

lage des zu besprechenden Konzertereignisses. Die ästhetischen Erlebnisse, die Musik hervorzurufen vermag, wollen kommuniziert und diskutiert werden.

- Nimmt Musikkritik diesen sozialen Auftrag wahr, gelangen nicht nur Leser, die das besprochene Konzert gehört haben, sondern auch solche, die nicht dabei waren, zu musikalischen Einsichten. Musikkritik macht das Konzertereignis fruchtbar für die Diskussion darüber, was nicht nur einzelne Kompositionen, sondern was Musik überhaupt im Kern ausmache. Das Sprechen über Musik wird zu einem Teilmoment musikalischer Erfahrung.

Zu den Autoren, die sich den spezifischen Aufgaben und Problemen der Textsorte Musikkritik gestellt haben, zählt Carl Dahlhaus. Insgesamt 108 Opern-, Konzert- und Schallplattenkritiken hat er als Feuilletonredakteur der *Stuttgarter Zeitung* zwischen September 1960 und November 1962 verfasst.<sup>2</sup> Ausgerechnet Dahlhaus, dem man gern vorhält, dass er der performativen Seite von Musik nicht ausreichend Rechnung getragen habe, ergreift in jungen Jahren einen Brotberuf, der die Aufgeschlossenheit gegenüber klanglichen und sozialen Aspekten des Phänomens Musik unabdingbar voraussetzt.

Im vorliegenden Aufsatz soll an ausgewählten Beispielen gezeigt werden, wie Dahlhaus sich den Herausforderungen der Textsorte Musikkritik stellt, indem er eine Kategorie fruchtbar macht, die auch in seinen theoretischen und historischen Arbeiten eine wichtige Rolle spielt: die Kategorie des musikalischen Werks.

### 1. Das Werk als „soziale Institution“

Der musikalische Werkbegriff, den Dahlhaus in seinen Musikkritiken zugrunde legt und praktiziert, berührt sich in verschiedener Hinsicht mit der Phänomenologie des Musikwerks, die Roman Ingarden in seinen *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962) entworfen hat.<sup>3</sup> Ob Dahlhaus frühere Fassungen des Musikkapitels der *Untersuchungen* kannte, die sämtlich in polnischer Sprache erschienen waren, ist ungewiss. Mit den Grundzügen von Ingardens Kunsttheorie, die dieser bereits 1928 in der Abhandlung *Das literarische Kunstwerk* entwickelt hatte, dürfte Dahlhaus aber vertraut gewesen sein.<sup>4</sup>

2 Die Texte, die Dahlhaus nach Antritt der Stelle als Sachbearbeiter für musikalische Landesforschung an der Universität Kiel im Jahr 1962 noch bis 1965 gelegentlich für die *Stuttgarter Zeitung* publiziert, bleiben hier unberücksichtigt. Das bislang einzige vollständige Verzeichnis der Artikel, die Dahlhaus als hauptberuflicher Redakteur zwischen 1960 und 1962 verfasst hat, sowie sämtliche digitale Kopien der Erstdrucke, enthält meine unpublizierte Master-Arbeit *Konzertberichte von Carl Dahlhaus: Perspektiven auf das musikalische Kunstwerk als gesellschaftliche Institution*, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen 2012. Das in den *Gesammelten Schriften* von Carl Dahlhaus abgedruckte Verzeichnis seiner Musikkritiken führt nur 101 der insgesamt 108 Kritiken auf. Zwei weitere werden nicht als solche klassifiziert. Die Unterscheidung von Musikkritiken im engeren Sinn und Berichten über Vorträge und Kongresse wird nicht konsequent gehandhabt, Antworten des Musikkritikers Dahlhaus auf Leserfragen sind ohne den Diskussionszusammenhang wiedergegeben, der sie trägt.

3 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962.

4 Ingarden hatte seine Kunsttheorie zunächst in der Abhandlung *Das literarische Kunstwerk* entwickelt, die 1928 in deutscher Sprache erschien. Ein zeitgleich verfasster Anhang, in dem Ingarden seine Kunsttheorie auf Musik, bildende Kunst, Architektur und Film übertrug, wurde unter dem Titel *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* deutschen Lesern erst 1962 zugänglich gemacht. Ein Auszug aus dem Musikkapitel erschien 1933 in polnischer Sprache, eine vollständige Fassung wurde in den

Sowohl bei Ingarden als auch bei Dahlhaus zeichnet sich die Kategorie des Werks dadurch aus, dass sie von der Partitur ebenso wie von der klanglichen Ausführung einer Komposition unterschieden wird. Mehr noch: Weder eine Partitur noch eine auf Tonband fixierte „ideale“ Ausführung verbürgen für sich genommen die Existenz eines musikalischen Werks. Partituren müssen gelesen und gespielt, erklingende Musik muss gehört werden, damit ein identifizierbarer „Gegenstand“ (das Werk in einer seiner möglichen Konkretionen) Gestalt annimmt.

Die Partitur ist unterbestimmt, wenngleich auf ihre Weise vollständig. Das „schematische“, mit „Unbestimmtheitsstellen“ behaftete Werk,<sup>5</sup> wie es die Partitur bezeichnet, verlangt nach klanglicher Konkretion des Notierten, damit es der ästhetischen Erfahrung zugänglich werden kann.<sup>6</sup> Die individuelle Ausführung dagegen ist überbestimmt. Sie ist mit relativen und zufälligen Momenten behaftet, von denen es zu abstrahieren gilt. Das Werk muss aus der Ausführung „herausgehört“ werden.<sup>7</sup>

Die erste Aufgabe wird von den Ausführenden geleistet, die zweite vom musikalischen Publikum. Mit anderen Worten: Das Werk ist ein „intentionales“ Gebilde, das erst im Akt des Tätigwerdens, des Zusammenwirkens unterschiedlicher Personen, identifiziert werden kann. Michael Zimmermann bezeichnet es als „eine soziale Institution und eine Herausforderung, es immer wieder neu für uns zu entdecken“.<sup>8</sup> Das Werk verpflichtet alle, die sich darum bemühen wollen, zu „individuellen psycho-physischen“ Aktivitäten, die Ingarden als „schöpferisch“ begreift.<sup>9</sup>

Die Funktion des Werkbegriffs, musikbezogenes Handeln zu motivieren, ist keineswegs auf das Musik-Machen und -Hören beschränkt. Der Musikkritiker Dahlhaus ist zwar ein analytischer Beobachter der Auseinandersetzung mit Werken, die Musiker und Zuhörer leisten, zugleich aber selbst auch aktiver Teilnehmer in diesem Prozess. In seinen Musikkritiken bemüht er sich auf sprachlicher Ebene um eine Annäherung an das Gemeinte, um die Konstituierung des Werks.

## 2. Das Werk als Hilfsmittel zur Produktion musikalischer Erfahrungen

Mit der sozialen Funktion des Werks ist eine musikalische untrennbar verbunden. Das Werk ist ein Mittel, um Musik erfahrbar zu machen. Wie dieser Prozess zu verstehen sei, bedarf

---

zweiten Band der *Studien zur Ästhetik* aus dem Jahr 1956 integriert, die Ingarden ebenfalls auf Polnisch vorlegte.

5 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 101.

6 „Einerseits ist das Werk durch die Partitur vollständig bezeichnet und nicht ergänzungsbedürftig. (Aufführungspraxis und Ausführungsanweisungen sind keine Zusatzinformationen.) Das Werk erscheint in der Partitur unter der Form einer vollständigen Aufgabenstellung, die in der Ausführung vollzogen wird. Andererseits steht – wenn man so will – das Beste nicht in den Noten, ist Klang nicht äußere Einkleidung eines vorab konzipierten Sinns. Die Tätigkeit des Ausführenden ist folglich produktiv: vergleichbar, wie Peter Kivy sagt, einem Komponisten, der eine Bearbeitung eines gegebenen Werkes schreibt, der das Gemeinte in einem anderen Medium vollzieht.“ Vgl. Thomas Kabisch, „Czerny lesen“, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Dieter Torkewitz, Wien 2014, S. 47–106, hier S. 58, Fn. 26.

7 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 103.

8 Michael Zimmermann, „Roman Ingarden“, in: Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht: Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München, Kassel 1984, S. 443–457, hier S. 457.

9 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 101.

der Erläuterung. Denn das Werk als „soziale Institution“ ist nicht identisch mit dem „Gegenstand“ der einzelnen musikalischen Erfahrung.<sup>10</sup>

Die Chance, musikalische Erfahrungen zu machen, liegt in den Aktivitäten der Musiker und Zuhörer begründet, die durch das Werk, die „ideale Grenze“<sup>11</sup> oder den Fluchtpunkt ihrer Bemühungen darstellend, nur veranlasst werden. Musik-Machen und Musik-Hören können die Bemühungen um ein musikalisches Werk einschließen, müssen es aber keineswegs. Sie stellen viel umfassendere Tätigkeiten dar. Musik-Machen gestaltet sich primär als die Auseinandersetzung von Individuen mit ihren je spezifischen psychophysischen Fähigkeiten und mit den Grenzen und Möglichkeiten ihres Instruments.<sup>12</sup> Musik-Hören ist der geglückte Versuch eines Individuums, auf Grundlage seiner Vorerfahrungen und psychologischen Dispositionen akustische Eindrücke als Musik zu begreifen.

Ingarden bezeichnet diese Tätigkeiten als „seinsautonom“ und begreift sie – unabhängig davon, in welchem Grade die Bemühungen um musikalische Werke erfolgreich genannt werden können – als „produktiv“.<sup>13</sup> Gleiches gilt für den Musikkritiker Dahlhaus. Musikalische Erfahrung ist für ihn auch dann möglich, wenn ein vorgestellter ästhetischer Gegenstand vom gemeinten Werk differiert oder die ästhetische Objektivierung gar scheitert. Seine Besprechungen handeln bisweilen von Grenzfällen, in denen Ausführende ihren Instrumenten reizvolle Töne entlocken und Zuhörer Strukturen wahrnehmen, die dem Werk, auf das sie sich beziehen, äußerlich bleiben, aber dennoch Musik sind.

Am 23. Februar 1961 berichtet Dahlhaus von den „Kunstgriffen“, mit denen der Cellist Antonio Janigro in der Stuttgarter Liederhalle „einige Suitensätze von Corelli [...] in Salonpiècen verwandelte“.<sup>14</sup> Um die eigenwillige Interpretation nicht „als verstörend oder sogar peinigend“ empfinden zu müssen, empfiehlt Dahlhaus, den Namen des Komponisten zu vergessen:

„[W]er in seinem historischen Bewusstsein befangen blieb, betrog sich um ein Vergnügen. Vielleicht sollte Janigro, nach dem Vorbild Fritz Kreislers, behaupten, er habe die Stücke selbst geschrieben, sei es auch nur, um sich den Spaß zu machen, daß die Musikhistoriker erst nach Jahren oder Jahrzehnten die Werke entdecken, die er ausgeplündert hat.“<sup>15</sup>

Der Abstand zwischen Corelli-Interpretationen, in denen das Vergnügen am klanglichen Reiz auf Kosten der Integrität der Komposition geht, und der Kunsterfahrung, die ein Beethoven-Abend mit Rudolf Serkin eröffnet, könnte größer kaum sein. In Dahlhaus' Besprechungen aber tritt eine kontraintuitive Gemeinsamkeit zutage. In beiden Fällen wird jenseits der individuellen Komposition das Allgemeine des Musikalischen erfahrbar. Nicht nur, wenn musikalische Erfahrung als Werk-Erfahrung verfehlt wird (wie bei Janigro), sondern gerade wenn sie (wie bei Serkin) in besonderem Maße glückt, überschreitet das musikalische

10 Das Werk ist in seiner Komplexität überhaupt durch einen einzelnen Versuch, es zu erfassen, nicht vollständig zu erschließen. Vgl. unten, Kapitel 5 dieses Aufsatzes.

11 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 103.

12 Vgl. Thomas Kabisch, „Poetik der musikalischen Ausführung. Überlegungen zu Martin Widmaiers Experiment ‚24 achttaktige Etüden nach Frédéric Chopin‘“, in: *Dissonance* 125 (2014), S. 8–15.

13 Das Werk selbst hingegen ist „seinsheteronom“. Es verfügt über eine Vielzahl an „Seinsfundamenten“, zu denen neben der produktiven Tätigkeit seines Schöpfers, der Ausführenden und der Zuhörer auch die kontingenten Bedingungen zählen, unter denen es in verschiedenen Ausführungen erscheint. Vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 104, 130 und 133.

14 Carl Dahlhaus, „Im Geiste Rossinis. Das Konzert der Zagreber Solisten in der Liederhalle“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23.02.1961.

15 Ebd.

Erlebnis die Grenzen der einzelnen Komposition. Musikalische Erfahrung erschöpft sich in keinem Fall im Nachvollzug einer komponierten Struktur. Wo musikalische Erfahrung zustande kommt, wird die individuelle Komposition transzendiert.

Im Falle des Beethoven-Abends mit Rudolf Serkin lässt die Epiphanie des Musikalischen das Stück, den Komponisten und den Ausführenden in den Hintergrund treten:

„Das Ueberraschende war, daß nichts Ueberraschendes geschah. Denn daß man Beethoven-Sonaten wie Rudolf Serkin spielen müsse, schien, während man ihm zuhörte, so selbstverständlich zu sein, daß man nicht einmal aufatmete, weil es anders war als gewöhnlich, sondern glaubte, so habe man Beethoven schon immer verstanden. Die Vorstellung von der „Appassionata“ oder der „Hammerklavier-Sonate“ wird künftig, auch wenn man nicht an Serkin denkt, von seiner Interpretation geprägt sein, gerade weil sie keine Interpretation war, sondern die Sache selbst.“<sup>16</sup>

Die Differenz zwischen dem Gemeinten und seiner Darstellung ist in Dahlhaus' Schilderung aufgehoben. Er hält zwar an der Überzeugung fest, dass das Gemeinte erst in der Darstellung produziert werde, dass es Serkin sei, der „die Sache selbst“ erfahrbar mache. Mit großer Eloquenz inszeniert Dahlhaus dann aber den merkwürdigen Umstand, dass er beim Versuch, über Serkins Interpretationsleistung zu sprechen, notwendig scheiterte, weil „die Sache selbst“ ungleich mehr sei als das, was sich über Details der Ausführung im Abgleich mit der Partitur sagen lässt. Selbst Versuche, über die glücklich realisierte Struktur der Kompositionen zu sprechen, reichen an „die Sache selbst“ nicht heran. So ist am Ende nicht die einzelne Komposition, sondern „die Musik“ der Gegenstand, der als Subjekt der Erzählung übrig bleibt:

„Die Musik ist beredt. Aber wer redet aus ihr oder durch sie? Als Serkin das Adagio [der Hammerklavier-Sonate] spielte, erreichte die Empfindung eine Höhe, auf der sie aufhörte, Empfindung zu sein. Auch wäre nichts falscher, als dem Interpreten einen „langen Atem“ nachzurühen, von dem die Musik „getragen“ worden sei; sie wurde nicht „getragen“, sondern war einfach da. „Adagio sostenuto“ wurde zu einem musikalischen Zustand. Man dachte weder an Beethoven noch an Serkin. Und später, nach dem Konzert, erinnerte man sich an den Satz, daß es der letzte Schritt der Größe sei, anonym zu werden.“<sup>17</sup>

### 3. Von den Schwierigkeiten der Identifizierung eines musikalischen „Objekts“

Musik ist flüchtig in mehrfachem Sinn. Als in der Zeit sich entfaltende klangliche Erscheinung von einer gewissen Dauer ist sie nie real, sondern erlangt erst in der Erinnerung ihre volle Präsenz. Die Erinnerung wiederum ist unzuverlässig und individuell. Kann Musik unter diesen Umständen einer intersubjektiven Verständigung zugänglich werden?

Wenn Dahlhaus die Kategorie des musikalischen Werks strapaziert, wird die Flüchtigkeit von Musik damit nicht zum Verschwinden gebracht. Vielmehr macht die Kategorie des Werks erst sichtbar, wie schwierig sich der Prozess des Identifizierens gestaltet, den sie einfordert, welche erheblichen Anstrengungen es bedarf, damit sich ein Stück Musik verschiedenen Akteuren als ein gemeinsames Objekt darstellt, das zum Kristallisationspunkt eines kommunikativen Austauschs werden kann.

Die Möglichkeiten, Musik zu erkunden, sind zwar zahlreich und stehen Partiturlesern, Musizierenden und Zuhörern offen, gleichzeitig sind alle diese Möglichkeiten des Zugriffs

<sup>16</sup> Carl Dahlhaus, „Musikalische Einfachheit. Rudolf Serkin spielt Sonaten von Beethoven“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 02.11.1961.

<sup>17</sup> Ebd.

auf das Werk in je spezifischer Weise beschränkt. Damit die Identifizierung des Werks im Konzertbericht gelingt, ist es erstens notwendig, die divergierenden Zugänge gleichermaßen ernst zu nehmen. Sie werden von Dahlhaus verschränkt und in Kombination zur Gewinnung von musikalischen Einsichten genutzt. Zweitens müssen die Grenzen und die spezifischen Potentiale der divergierenden Zugänge präzise gefasst werden. Mögliche Aussagen über die Qualitäten eines musikalischen „Gegenstands“ im Allgemeinen, seinen ästhetischen Wert im Besonderen, sind an die Voraussetzungen des gewählten Zugangs gebunden. Die Frage, was aus der Perspektive des Hörers, Spielers und Partiturlesers über Musik jeweils überhaupt zu erfahren ist, gewinnt in Dahlhaus' Musikkritiken deshalb essentielle Bedeutung.

In einer Rezension über die *Tage der neuen Musik* im Funkhaus Hannover erörtert Dahlhaus Grenzen und Möglichkeiten des musikalischen Hörens:

„Mauricio Kagels *Transición II* für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder, ein Werk von abweisender Kälte, brachte uns eine Schwäche, eine blinde Stelle in unseren Hörgewohnheiten zu Bewusstsein: die mangelnde Fähigkeit zur Wahrnehmung differenzierter Schlagzeugwirkungen. Unser musikalisches Denken und Empfinden ist durch eine lange Tradition primär auf Beziehungen zwischen Tonhöhe und Tondauer gerichtet; so beruht etwa ein Urteil über eine Melodie auf nichts anderem als einem Gefühl für sinnvolle oder sinnlose Zusammenhänge zwischen Rhythmen und Tonfolgen. Um aber einer Komposition wie der von Mauricio Kagel gerecht zu werden, käme es darauf an, ein ähnlich genaues Wahrnehmungsvermögen für Beziehungen zwischen Rhythmen, Tonfarben und Lautstärken zu entwickeln.“<sup>18</sup>

Darüber, was zu hören war, herrscht kein Zweifel: nicht ein stimmiges Gebilde, sondern eine Aneinanderreihung von Einzelaktionen, deren Zusammenhang sich nicht erschließt. Was aber verrät dieser Höreindruck über den musikalischen „Gegenstand“? Ist überhaupt eine Verständigung darüber möglich, solange unentschieden ist, ob unser traditionell geprägtes Hören den musikalischen Strukturen, die es hier zu erfassen und zu beurteilen gilt, adäquat sei oder nicht?

Man könnte, wie Dahlhaus andeutet, das Unbefriedigende des Gehörten dem eingeschränkten Wahrnehmungsvermögen der Hörer statt der Komposition zur Last legen und damit Hörgewohnheiten in Frage stellen. Doch Dahlhaus verurteilt die Prägungen der Zuhörer durch traditionelle Musik nicht vorschnell – getreu dem Motto „Happy New Ears“ (John Cage) – als Hemmnis für ein befreites Hören des Neuen der Neuen Musik. Der Gedanke, dass sich die Neue Musik womöglich in eine Richtung entwickelt, in der sie einen Teil ihrer Möglichkeiten einbüßt, wird ausdrücklich zugelassen: Dahlhaus hält es für ungewiss, ob das, „worauf es [an]käme, um [...] einer Komposition wie der von Mauricio Kagel gerecht zu werden“,<sup>19</sup> vom Hörer überhaupt eingelöst werden kann. Angenommen, dass nicht nur der ungeschulte Hörer, sondern das menschliche Gehör schlechthin versage – ist die Abwesenheit musikalischer Zusammenhänge in der klingenden Musik dann nicht vielleicht doch ein Mangel der Komposition, eine Gefährdung musikalischer Rationalität?<sup>20</sup>

18 Carl Dahlhaus, „Musikalische Paradoxien. ‚Tage der neuen Musik 1961‘ im Funkhaus Hannover“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 25.01.1961.

19 Ebd.

20 Über Reduktion musikalischer Rationalität ist nur historisch zu urteilen. Zur Debatte zwischen Claude Lévi-Strauss, der die serielle Musik für ein Unding hält, weil ihr der Sprachcharakter abgehe, und Umberto Eco, der den Sprachcharakter auch der seriellen Musik nachzuweisen sucht, bemerkt Michael Zimmermann: „[V]ielleicht ist es ganz richtig, daß die Musik unserer Tage eine Weile lang stumm ist.“ Vgl. Dahlhaus/Zimmermann, *Musik zur Sprache gebracht*, S. 462f.

Oder muss man womöglich dem Interpreten zur Last legen, dass er an der Aufgabe scheitere, Zusammenhänge, die sich dem Notentext ablesen lassen, hörbar zu machen?

Das Problemfeld, das sich an dieser Stelle eröffnet, ist weitläufig. Erstens wird deutlich, dass die Frage nach den Qualitäten des musikalischen „Gegenstands“ von der Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten des musikalischen Hörens nicht zu trennen ist. Zweitens zeichnet sich ab, dass zur Beantwortung der Frage, ob und warum das, was der Hörer hört, das Wesentliche der Musik Kagels erfasse oder nicht, auf andere Werk-Zugänge rekurriert werden muss, vor allem auf das Verhältnis von Noten-Text und klanglicher Realisation.

#### 4. *Das Werk im Spannungsfeld von Text und Klang*

Gleichgültig, ob Dahlhaus sich für den Wert einer Komposition interessiert oder die Leistungen von Ausführenden oder Zuhörern beurteilt, stets nimmt er Bezug auf eine Instanz, die seine Arbeit als Kritiker überhaupt erst möglich macht: Es müssen sich zuverlässige Aussagen treffen lassen über das „Wesen der Sache“. Erst wenn Einsichten in das „Wesen der Sache“ vorliegen, ist eine Komposition zu beurteilen, erst dann lassen sich Kriterien benennen, die es erlauben, die Bemühungen von Interpreten und Zuhörern auf den Gegenstand ihrer Bemühungen zu beziehen.

Dahlhaus' begriffliche Unterscheidung zwischen dem „Wesen der Sache“ und der „Erscheinung, in der es uns vermittelt wird“,<sup>21</sup> ist nicht zu verwechseln mit dem realen Unterschied von Partitur und klanglichem Ereignis. Notentext und klingende Musik sind für Dahlhaus zwei Erscheinungsweisen für das „Wesen der Sache“, zwei Quellen eigenen Rechts. Sie werden vor allem dadurch zum Sprechen gebracht, dass man sie konfrontiert. Der Notentext kann die Erfahrung dessen, was sich auf klanglicher Ebene vom musikalischen „Gegenstand“ wahrnehmen lässt, bereichern. Umgekehrt werden in der klingenden Musik wesentliche Aspekte des musikalischen „Gegenstands“ erfahrbar, die nicht unmittelbar dem Notentext abzulesen sind.

Im Juli 1961 bringt das Stuttgarter Kammerorchester unter der Leitung von Karl Münchinger an zwei Abenden Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte zur Aufführung. Die dazugehörigen Konzertberichte reflektieren in besonderer Weise das Verhältnis von Text und Klang und die Bedeutung, die ihnen für den Zugang zum „Wesen der Sache“ jeweils zukommt:

„Lässt man – aus Angst vor Differenzierungen, die von Puristen als ‚stilwidrige‘ Eingriffe in den Notentext ausgelegt werden könnten – im Hauptsatz des Ersten Brandenburgischen Konzerts alle Instrumente in einem gleichmäßigen Mezzoforte spielen, so wird die Entgegensetzung und Entwicklung der Motive – also der musikalische Inhalt – einer Fassadenwirkung starrer Pracht geopfert. Die Oboen konnten sich auch dann, wenn sie thematisch Wesentliches zu sagen hatten, nicht durchsetzen gegenüber der Solovioline, die ihrerseits immer wieder von den Hörnern erstickt wurde. Die Treue zum Notentext, die es nicht wagte, die Klangproportionen zurechtzurücken, geriet in Gefahr, in einen Verrat am musikalischen Inhalt umzuschlagen.“<sup>22</sup>

Aus der Passage geht hervor, dass Dahlhaus nicht bereit ist, den „musikalischen Inhalt“ mit dem Notentext zu identifizieren, im Gegenteil: Der „musikalische Inhalt“ ist relativ auto-

21 Carl Dahlhaus, „Der unbekannte Bach. Karl Münchinger dirigiert die Brandenburgischen Konzerte“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 01.07.1961.

22 Ebd.

nom und muss im Zweifelsfall auch gegen den Notentext durchgesetzt werden.<sup>23</sup> Mit anderen Worten, die musikalische Ausführung ist nicht das bloße Resultat einer detailgetreuen Umsetzung des Notentextes, sondern konstitutiver Teil der Realisierung musikalischer Sachverhalte. Dabei folgt sie einer Reihe von Eigengesetzlichkeiten jenseits dessen, was sich verschriftlichen lässt. Die musikalischen Eigenschaften sinnlicher Töne, die Qualitäten eines spezifischen Instrumentariums, die individuellen Prägungen der Ausführenden rücken ins Zentrum der Betrachtungen, die Dahlhaus in seinen Musikkritiken anstellt.<sup>24</sup>

Dahlhaus plädiert für eine Art der Ausführung, die in der Realisierung der musikalischen Substanz einer Komposition produktiv wird. Das Werk, wie es durch die Partitur bezeichnet wird, verlangt vom Interpreten nicht, dass er sich – aus vermeintlicher Texttreue – selbst „verleugne“,<sup>25</sup> sondern dass er die Partitur überschreite, dass er all das, was die Partitur bezeichnet, aber auch, was sie unbestimmt lässt, mit instrumentalen Mitteln konkretisiere. „Der Glaube, es genüge, den Notentext ohne Zutun des Interpreten ‚für sich sprechen zu lassen‘“ ist Dahlhaus zufolge „ein Irrtum“.<sup>26</sup>

In derselben Rezension, in der Dahlhaus die produktiven Leistungen der Interpreten hervorhebt, stellt er auch die eigenständige Bedeutung der Partiturlektüre heraus. Angesichts der spezifischen Schwierigkeiten, Kompositionen Johann Sebastian Bachs überhaupt angemessen zum Klingen zu bringen, scheint es notwendig, auf musikalische Einsichten zu rekurrieren, die ausschließlich durch Partiturlektüre gewonnen werden.

„[S]o klar für jeden, der Noten lesen kann, die musikalischen Sachverhalte in Bachs Werken sind, so ungewiß ist noch immer, ob und wie sie sich in Klang übersetzen lassen. Man braucht nur einmal in einem Chor mitgesungen zu haben und die musikalische Erfahrung von ‚innen‘ mit der von ‚außen‘ zu vergleichen, um die Bestürzung über den Unterschied zwischen dem Komponierten und dem Wahrnehmbaren nicht wieder zu vergessen.“<sup>27</sup>

Musikalische Einsichten, die durch Partiturlektüre gewonnen werden, ersetzen jedoch nicht ästhetische Erfahrungen, die nur das Musikhören ermöglicht. Dahlhaus hält fest: „Aller Ruhm der Polyphonie und der Motivarbeit Bachs bleibt abstrakt, so lange es nicht gelingt, den in geduldiger Analyse erschlossenen musikalischen Inhalt auch hörbar zu machen.“<sup>28</sup>

23 Die Überzeugung, dass eine musikalische bzw. szenische Aufführung, gerade weil sie dem komponierten Text widerspricht, dem Werk zugutekommen kann, vertritt Dahlhaus mehrfach, u. a. in seiner Rezension „Begeisternder ‚Ring‘. Richard Wagners Zyklus in der Stuttgarter Staatsoper“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 03.05.1961. Wie musikalische Sachverhalte, die dem Notentext abzulesen sind, erst durch Eingriffe in denselben, etwa durch eine Neuinstrumentierung, zum Klingen gebracht werden können, beschäftigt auch den Musikwissenschaftler Dahlhaus. Vgl. Carl Dahlhaus, „Analytische Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 197–206.

24 Zur produktiven Tätigkeit der Ausführenden vgl. die Arbeiten von Thomas Kabisch. Die Kategorien, deren Verhältnis Carl Dahlhaus in seinen Musikkritiken reflektiert (Komposition – instrumentale Mittel – psychophysische Prägungen der Ausführenden – Erwartungshorizont der Zuhörer), werden von Kabisch im Rahmen einer Theorie der musikalischen Ausführung zusammengeführt. („Czerny lesen“, in: *Im Schatten des Kunstwerks II*, Wien 2014; „Poetik der musikalischen Ausführung“, in: *Dissonance 125* (2014); „Verlässlicher Text und sachgerechte Lektüre oder: Litt der Komponist an einer Rechenschwäche? Anmerkungen zu Debussys Préludes“, in: *EPTA Dokumentation 2012*, Düsseldorf 2014.)

25 Dahlhaus, „Der unbekannte Bach“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 01.07.1961.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

Beide Aspekte, Text und Klang, unterliegen je für sich einem Verstehensanspruch. Und selbst wenn Dahlhaus, der den Notentext gelesen hat, weiß, „[d]aß im fünften Brandenburgischen Konzert das Solistenensemble, das Concertino, einen streng vierstimmigen Satz zu spielen hat“<sup>29</sup>, beklagt er, dass ihm dieses Wissen nichts nütze, dass er – seinem Wissen zum Trotz – eine Musik höre, die nicht verständlich sei. Was man nicht hören kann, ist nicht da.<sup>30</sup>

Im Falle des fünften Brandenburgischen Konzerts erklärt Dahlhaus den Grad der Annäherung an etwas, das sich im Notentext als wesentlich der Sache zugehörig darstellt (motivischer Kontrapunkt<sup>31</sup> vs. Konzertstil, Versenkung ins Einzelne vs. großer Zug des Ganzen) zwar zum Kriterium „einer Interpretation, die das, was Bach komponiert hat, hörbar machen will.“ Gleichzeitig sieht er sich jedoch keineswegs veranlasst, einen gescheiterten Versuch, diesen Anspruch tatsächlich einzulösen, den Ausführenden zur Last zu legen:

„Es waren nicht die schlechtesten Hörer, die Bach vorwarfen, daß die kompositorische Idee mancher seiner Konzertsätze utopisch sei: der dekorative Konzertstil und ein Kontrapunkt, dessen Substanz die Entwicklung von Motiven ist, seien Gegensätze, die sich ausschließen, und die Einheit der Extreme, die im Notentext erreicht werde, müsse in der musikalischen Wirklichkeit des Konzertsaals wieder zerfallen.“<sup>32</sup>

Dahlhaus nimmt die Ausführenden gegenüber einem Text, dessen klangliche Realisierbarkeit Zweifeln ausgesetzt ist, in Schutz. Er hält es für „ungerecht“,<sup>33</sup> dem Interpreten abzufordern, was er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht leisten kann. Das „utopische“ Moment Bach'scher Musik sei womöglich in einer Aufführung gar nicht zu bewältigen, sondern lediglich begrifflich-diskursiv zu erhellen. Was den Bach-Kritikern unter den Hörern als Mangel erscheint, zeigt sich dem Blick des Historikers als Ausdruck einer aporetischen musikhistorischen Situation.<sup>34</sup>

Dahlhaus beantwortet die Frage, wie das gemeinte Werk möglichst umfassend erfahrbar werde, weder einseitig zugunsten des Notentextes noch zugunsten der klanglichen Gestalt einer Komposition. Das „Wesen der Sache“ entfalte sich vielmehr im Spannungsfeld von Text und Klang. Dahlhaus beharrt darauf, dass die Möglichkeiten, sich hörend, lesend und spielend um Musik zu bemühen, je Spezifisches leisten und dass die Ergebnisse dieser Bemühungen gleichberechtigt und mitunter konfliktreich nebeneinanderstehen.

### 5. Das Werk im Spannungsfeld von Historie und ästhetischer Gegenwart

Anders als eine Partitur, die als historisches Dokument gelesen werden kann, ist klingende Musik – selbst wenn sie von einer historischen Tonaufnahme ertönt – für die jeweiligen

29 „Daß im fünften Brandenburgischen Konzert das Solistenensemble, das Concertino, einen streng vierstimmigen Satz zu spielen hat, konnte man, außer im Affettuoso-Teil, nur wissen, aber kaum hören.“ (Carl Dahlhaus, „Trompetensolo und Kontrapunkt. Bachs Brandenburgische Konzerte“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.07.1961.)

30 Vgl. Kabisch, „Poetik der musikalischen Ausführung“, in: *Dissonance* 125 (2014), S. 11.

31 Wenn Dahlhaus hier von „motivischem Kontrapunkt“ spricht, bezieht er sich auf das Bach-Verständnis der Zweiten Wiener Schule. Vgl. Dahlhaus, „Analytische Instrumentation“, in: *Bach-Interpretationen*, S. 204.

32 Dahlhaus, „Trompetensolo und Kontrapunkt“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 13.07.1961.

33 Carl Dahlhaus, „Falscher Karfreitag. Zur ‚Parsifal‘-Aufführung in der Stuttgarter Staatsoper“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 04.04.1961.

34 So lautet die Schlusspointe von Dahlhaus' Aufsatz, „Analytische Instrumentation“.

Zuhörer ästhetische Gegenwart. Sie gehen von der Voraussetzung aus, dass das, was sich ihnen als Gegenstand der ästhetischen Kontemplation präsentiert, das Werk sei, dessen Entstehung Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte zurückliegt. Wie können ausführende Musiker dieser Erwartung gerecht werden?

Dahlhaus hält es für wichtig und hilfreich, die historischen Maßstäbe jener Epoche zu berücksichtigen, der ein Werk entstammt. Er gibt aber auch zu bedenken, dass die Aktualisierung des ästhetischen Gehalts eines Werks letztlich von zeitgenössischen für zeitgenössische Menschen geleistet wird. Um die Verschränkung von Gegenwart und Historizität in der musikalischen Erfahrung der Reflexion zugänglich zu machen, forciert Dahlhaus eine Pluralisierung des Historischen.

Die Interpretation der Klavierwerke Bachs auf dem modernen Flügel (statt auf „period instruments“) gilt Dahlhaus als „eine Übersetzung, die nicht das Original verrät, sondern reicher werden lässt“. <sup>35</sup> Mit Jürgen Uhde vertritt er die These: „[D]as *Espressivo* und die dynamische Abstufung widersprechen nicht der Forderung, Bachs Polyphonie durchsichtig zu machen und die einzelnen Stimmen deutlich zu unterscheiden, sondern erfüllen sie.“ <sup>36</sup> Dahlhaus geht nicht von einer einzigen, sondern von einer Vielzahl möglicher Perspektiven auf das Werk aus. Wenn sich ein Spieler ein Werk mit jenen Mitteln anzueignen trachtet, die ihm gegenwärtig zu Gebote stehen, reiht er sich ein in eine Überlieferungstradition. In ihrer Gesamtheit ergibt sie eine Geschichte, die zugleich als Entfaltung des Werks verstanden werden kann. <sup>37</sup>

Noch deutlicher wird die Notwendigkeit komplexer Historisierungsstrategien aus der Perspektive der Zuhörer. Restaurierungsversuche, die darauf abzielen, ein Werk mit historischem Instrumentarium und historischen Stilmitteln so zu realisieren, wie es in seiner Entstehungszeit erklingen sein mag, werden fragwürdig unter dem Gesichtspunkt, dass sich das musikalische Hören nicht entsprechend wiederherstellen lässt:

„Regers Musik muß mit fast übertriebener Deutlichkeit dargestellt werden, wenn sie nicht in Gefahr geraten soll, als das Gegenteil von dem wahrgenommen zu werden, was sie ist: als musikalische Plakatmalerei. Denn zwei Ursachen sind zusammengetroffen, um Regers Kunst der ‚Wechselwirkung zwischen Harmonik und Polyphonie‘, zwischen der Motivierung der Melodik durch die Akkordfolge und umgekehrt der Akkordfolge durch die Melodik, unserem musikalischen Bewusstsein zu entfremden: einerseits die Gewöhnung an Bachs Polyphonie, in der man auf die Harmonik kaum zu achten braucht (nicht, weil sie bedeutungslos wäre, sondern weil sie selbstverständlich ist); andererseits der Umschlag der tonalen Kompositionsmethode in die atonale, die melodisch-polyphones Hören voraussetzt und in der die Harmonik nur negativ – durch Regeln, die vorschreiben, was zu vermeiden sei – bestimmt ist.“ <sup>38</sup>

35 Carl Dahlhaus, „Plädoyer für das Hammerklavier. Probleme der Bach-Interpretation“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 10.11.1961.

36 Ebd.

37 Am Schluss der Abhandlung *Analyse und Werturteil* wird die Frage, ob eine Entfaltung musikalischer Werke in der Geschichte möglich sei, ohne dass das Werk seine Identität einbüße, als ein ungelöstes Problem festgehalten. Eine positive Antwort deutet Dahlhaus in seiner Analyse von Liszts *Mazeppa* an. Er vertritt dort die starke These, Liszts musikalische Formen seien erst im 20. Jahrhundert angemessen rezipiert worden. Vgl. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, Wiederabdruck in: Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Bd. 2, S. 11–76, hier S. 76 und S. 69f.

38 Carl Dahlhaus, „Musica Sacra. Konzerte und Abendmusiken der Stuttgarter Kirchenmusiktage“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 07.11.1961.

Gegen einen naiven und direkten Historismus, wie er zeitweilig in den Kreisen einer Authentizität beanspruchenden historischen Aufführungspraxis kursierte,<sup>39</sup> grenzt Dahlhaus sich dezidiert ab. Der Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit einer Interpretation ist ihm suspekt – erst recht, wenn dieser sich historisch zu legitimieren versucht. Dass jeder neue Versuch, ein Werk zu realisieren, an jeweils aktuelle Bedingungen geknüpft ist und sich damit als zeitgebunden erweist, ist für Dahlhaus kein Defizit, sondern ein Gewinn. Gerade die Einseitigkeit der zu einem bestimmten Zeitpunkt durch Instrumentarium und Hörprägungen gegebenen Möglichkeiten, ein Werk zu realisieren, offenbart sich als Chance. Wer sich auf die je spezifischen historischen Umstände einlässt, dem gelingt es, das Werk immer wieder neu zu entdecken. Erst aus der Summe der jeweils historischen Möglichkeiten des Werkzugangs, an die wir uns im Lauf der Geschichte annähern, ohne sie je zu erreichen, resultiert die Identität des Werks. Die Substanz des Werks besteht in der Geschichte seiner Ausführungen und Deutungen.

#### 6. *Der Werkbegriff in Dahlhaus' wissenschaftlichen Texten. Möglichkeiten einer Re-Lektüre.*

Der Kategorie des musikalischen Werks kommt in den Musikkritiken von Carl Dahlhaus eine zentrale Bedeutung zu. Die Diskussion über Dahlhaus' Werkbegriff ist hingegen bis heute auf seine wissenschaftlichen Texte beschränkt. Dahlhaus-Kritikern zufolge verteidigen diese Texte das ideologische Konzept eines in sich geschlossenen, autonomen Werks. Dahlhaus wird vorgeworfen, an einem Relikt aus dem 19. Jahrhundert festzuhalten, das als veraltet gelten müsse, weil sich eine Hypostasierung des Notentextes damit verbinde, deren Kehrseite die Ablehnung soziologischer Deutungen von Musik und die Ausblendung der Rezipientenperspektive sei.<sup>40</sup>

Nimmt man die Arbeiten des Musikkritikers Dahlhaus erstens zur Kenntnis und zweitens ernst, erweisen sich diese Einwände aus zwei Gründen als problematisch. Zum einen lässt Dahlhaus sich in seinen Musikkritiken auf die klangliche und soziale Dimension von Musik gründlich ein.<sup>41</sup> Zum anderen handeln seine Musikkritiken zwar genretypisch von Konzerteignissen und den Aktivitäten von Ausführenden und Zuhörern, nicht primär von Partituren. Doch nutzt Dahlhaus ausgerechnet die angeblich ungeeignete Kategorie des Werks, um den Anforderungen der Textsorte Musikkritik gerecht zu werden und soziale wie klangliche Aspekte von Musik differenziert zu beleuchten.

Weil die Kategorie des musikalischen Werks in Dahlhaus' Musikkritiken genau das leistet, was man ihr in seinen wissenschaftlichen Texten abspricht, legt die Beschäftigung mit

39 Vgl. Nicholas Kenyon (Hrsg.), *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford 1988; dazu kritisch: Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995; Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York 1995.

40 Vgl. u. a. Anne C. Shreffler, „Berlin Walls, Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *The Journal of Musicology* 20/4 (2003), S. 498–525; dies., „Dahlhaus und die ‚höhere Kritik‘: Schriften über Neue Musik und Politik“, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Schliengen 2011, S. 249–264; Richard Klein, „Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner“, in: *Musik & Ästhetik* 12/3 (2008), S. 34–60.

41 Das wird selbst von einem Dahlhaus-Kritiker wie Richard Klein nicht bestritten. Der Befund veranlasst Klein jedoch nicht, seine harschen Urteile über Dahlhaus' angeblich verengten Musikbegriff zu überprüfen. Er belässt es dabei, auf vermeintliche Widersprüche zwischen den musikkritischen Texten und späteren wissenschaftlichen Arbeiten hinzuweisen – „Widersprüche [...], die man in Kauf nehmen muss, auch wenn sie einen verwirren.“ Vgl. Klein, „Werk vs. Theater“, in: *Musik & Ästhetik* 12/3 (2008), S. 42.

den Musikkritiken nahe, die Frage nach Problemen und Chancen des musikalischen Werkbegriffs in Dahlhaus' wissenschaftlichen Arbeiten neu zu stellen. Die Lektüre der Musikkritiken und die Erfahrung, wie Dahlhaus den Werkbegriff in dieser Textsorte einsetzt, kann der Lektüre seiner wissenschaftlichen Texte neue Impulse geben. Stereotype, die Lektüren wie Re-Lektüren belasten, lassen sich auflösen.

In seinem Aufsatz *Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik* (1969) geht es Dahlhaus nicht darum, eine fragwürdig gewordene ästhetische Kategorie zu restaurieren, die vor allem einen Fokus auf Notentexte garantieren soll. Vielmehr vertritt Dahlhaus die These, dass das Misstrauen der musikalischen Avantgarde gegen die Kategorie des Werks zwar „unter dem Gesichtspunkt des Komponisten verständlich“ sei, nicht aber aus der Perspektive des Publikums.<sup>42</sup> Dahlhaus' Plädoyer für die Kategorie des Kunstwerks ist ein Plädoyer für den Gesichtspunkt des Hörers bzw. gegen Versuche, dem Hörer eine zentrale Kategorie seiner Musikerfahrung zu entziehen. Es sind die Komponisten der Neuen Musik, die ihre Werke als „offene Formen“, als bloße Nebenprodukte der Entwicklung von Methoden oder als Dokumente der Kompositionsgeschichte auffassen – kurz: Musik als Prozess und nicht als Gebilde begreifen.<sup>43</sup> „Für den Hörer ist gerade umgekehrt der Entstehungsgang, die Genesis eines Werkes, im Resultat aufgehoben.“<sup>44</sup> Dass der Zuhörer Musik als „abgeschlossenes“ und „in sich vollendet[es]“ Gebilde begreift,<sup>45</sup> liegt nicht nur daran, dass er diese Perspektive aus dem Umgang mit älterer Musik gewohnt ist, sondern erklärt sich vor allem aus den benennbaren Vorteilen, die die Werk-Perspektive – Dahlhaus zufolge – (nicht zuletzt auch für das Hören Neuer Musik) birgt: Die Kategorie des Werks stellt den Zuhörer nicht vor die unbefriedigende Wahl, den künstlerischen Wert von Musik einseitig an der Befolgung von Regeln oder an der Genialität des Autors messen zu müssen. Sie bewahrt vor „Dogmatismus“ und „Subjektivismus“ gleichermaßen.<sup>46</sup> Stattdessen lädt sie den Zuhörer ein, aus der Musik selbst, aus dem individuellen musikalischen Gebilde, die Kriterien der ästhetischen Beurteilung zu schöpfen.<sup>47</sup> Die Kategorie des Werks ist für Dahlhaus zwar „unleugbar romantischen Ursprungs“, hat also einen historischen und geografischen Ort, erfüllt im zeitgenössischen Musikleben aber nach wie vor eine Funktion: „Um sie gruppieren sich die Begriffe, die dem Gesichtspunkt des Hörers, im ergänzenden Gegensatz zu dem des Komponisten, zur Sprache verhelfen.“<sup>48</sup>

42 Carl Dahlhaus, „Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik“, in: *NZfM* 130 (1969), S. 18–22, Wiederabdruck in: *CDGS*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 216–224, hier S. 224. Was Richard Klein Bezug nehmend auf Dahlhaus' Aufsatz „Parteinahme für Notation“ nennt, findet keinerlei Rückhalt in Dahlhaus' Text selbst. Vgl. Richard Klein, „Über die ‚relative Autonomie‘ der Musikgeschichte“, in: *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Friedrich Geiger und Tobias Janz, Paderborn 2016, S. 157–178, hier S. 170f.

43 Vgl. Carl Dahlhaus, „Schlußreferat“, in: *Form in der Musik (=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10)*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1966, S. 71–75, hier S. 75. An die Adresse der Komponisten gerichtet sagt Dahlhaus: „Man braucht Form – und Form ist Ausgleich – nicht zu wollen. Doch sollte man, wenn man Form nicht will, von Form nicht sprechen.“

44 Dahlhaus, „Plädoyer für eine romantische Kategorie“, in: *CDGS*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 224.

45 Ebda., S. 223.

46 Ebda., S. 222.

47 Seine Leistungsfähigkeit erweist der Werkbegriff im Rahmen des „niemals ganz gelingenden Versuch[s] zu begreifen und zu demonstrieren, daß sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander und auf das Ganze bezogen sind und daß jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt.“ (Ebda., S. 223f.)

48 Ebda., S. 224.

In *Analyse und Werturteil* (1970) stehen nicht Belange des Hörens, sondern Probleme des Analysierens im Zentrum. Reduziert Dahlhaus das musikalische Werk deshalb auf die Partitur? Spuren der Behauptung, dass der Notentext selbst das Werk sei, sucht man in *Analyse und Werturteil* vergeblich. Der Notentext ist für Dahlhaus nicht das Werk, sondern eine Quelle für das Werk. Der Nutzen, den die Partitur für den Zugang zum Werk haben kann, hängt davon ab, wie man sie zum Sprechen bringt, wie man sie liest. Denn die Partitur ist, wie Michael Zimmermann sagt, „Text“, nicht „Kommando“.<sup>49</sup> Mit anderen Worten: Musikalische Sachverhalte sind „nicht da wie Kieselsteine“ (Gregor Wittkop) – sie werden von Menschen in intentionalen Akten erschlossen. Das Ergebnis der verstehenden Bemühungen, also das, was ein Mensch als „musikalische Tatsache“ erfährt, ist von seinem Blickwinkel, seinen Voraussetzungen und von seinen Analyse- und Wahrnehmungsstrategien bestimmt. Mitnichten handelt es sich dabei um ein Spezialproblem von Analytikern – auch Ausführende und Zuhörer sind davon betroffen. Gleiches gilt für das Problem musikalischer Urteilsbildung. Dahlhaus nennt Kategorien wie „Neuheit“, „Originalität“, „Beziehungsreichtum“, ja sogar „Hörbarkeit“ als Kriterien, mit deren Hilfe ein Analytiker versucht, sich über den ästhetischen Wert einer Komposition Klarheit zu verschaffen. Auch vom Konzertpublikum werden sie zur ästhetischen Bewertung von Höreindrücken strapaziert. Inwiefern eine Musik diese Kriterien erfüllt oder nicht, erschließt sich auf vielfältige Weise – auch, aber nicht nur, durch Lektüre der Partitur.

Weder die Fragestellungen in *Analyse und Werturteil* noch die methodischen Verfahren, mit denen Dahlhaus sich ihnen stellt, sind textspezifisch. Wie sich eine „musikalische Tatsache“ erfassen lässt und unter welchen Voraussetzungen sich bestimmte Wertkriterien angemessen auf eine solche „Tatsache“ beziehen lassen, diese Fragen betreffen jeden, der lesend und/oder spielend und/oder hörend musikalische Erfahrungen machen und diese Erfahrungen diskutieren und kritisch prüfen will. Zeitlose Antworten gibt es nicht, sie müssen immer wieder aufs Neue verhandelt werden. Die Kategorie des Werks, die diese Fragen bearbeitbar macht, hat also nicht nur in den Musikkritiken, sondern auch in *Analyse und Werturteil* eine gesellschaftskonstituierende Funktion und die Aufgabe, musikalische Erfahrung im unverkürzten Sinn möglich zu machen. Der Vorwurf, der Werkbegriff sei das Instrument eines Textfetischisten, geht ins Leere.<sup>50</sup>

49 Michael Zimmermann, „Die Partitur – Text oder Kommando“, Vortrag im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung „Musik als Text“, Freiburg 1993. Das Abstract sowie ein handschriftliches Fragment des Vortragsmanuskripts in: Christoph Goldstein, *Michael Zimmermann – Edition sämtlicher Texte*, Master-Arbeit, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen 2016.

50 Für kritische Kommentare und konstruktive Anregungen bei der Überarbeitung des Textes sei den beiden anonymen Peer-Reviewern sowie Arnold Jacobshagen und Thomas Kabisch sehr herzlich gedankt.

## Besprechungen

*Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Dietrich HELMS und Sabine MEINE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 67.)*

Nicht immer sind Tagungsberichte so lesenswert wie der oben angegebene. Dies betrifft sowohl den Aufbau als auch den Inhalt. Eine repräsentative Auswahl von bekannten und unbekanntem Sujets wird mit aktuellen Zugangsweisen behandelt. Zentral sind folgende Voraussetzungen: Erstens das Bekräftigen der Überzeugung, Musik und Liebe hätten als „eng miteinander verknüpfte kulturelle Diskurse entscheidenden Anteil an dem ‚Prozeß der Zivilisation‘“ (S. 10) und somit das Zusprechen einer weit höheren Bedeutung an beide Felder, als es bisher der Fall war. Zweitens die Auffassung von „Musik und Liebe [als] Bestandteil historisch gewachsener kommunikativer Systeme, die sich in ihren sozialen Funktionen und Wirkungen ergänzen und dabei historischen Veränderungen unterworfen sind“ (S. 9). Drittens die Frage, „wie die Geschichte der Musik, dieser emotionalsten aller Künste, im Kontext einer Geschichte der Emotionen zu schreiben ist“ (S. 11). Viertens das Ausgehen, das Differenzieren und das partielle Verneinen von Positionen von Norbert Elias und Niklas Luhmann. Fünftens zeichnet das Buch aus, dass trotz zahlreicher neuer Ergebnisse dafür plädiert wird, diese lediglich als aus der aktuellen Zeit resultierende Möglichkeiten der Interpretation anzusehen. Obwohl zeitlich und räumlich bemerkenswert weit gestreute Themen angesprochen werden (von ca. 1400 bei Verweisen auf das Mittelalter bis ca. 1700, insbesondere Venedig, Burgund, Nord- und Süddeutschland und Wien betreffend, seitens der Musik-, Kultur-, Geschichts- und Literaturwissenschaft,

Philosophie, Theologie und Kunstgeschichte), ergibt sich eine kohärente, durch teilweise farbige Abbildungen auch optisch ansprechende Lektüre. Demnach funktioniert der gewählte Ansatz, und es handelt sich um eine Standortbestimmung, die im Vergleich zum späten 20. Jahrhundert erheblich veränderten Ausgangspositionen folgt. Explizit wird auf Forschungslücken, bisher nicht erkannte oder einseitig behandelte Problemfelder aufmerksam gemacht. So ist das Voranstellen des Textes William M. Reddys zur Gefühlsforschung entscheidende Hilfe in Bezug auf das Verständnis der nachfolgenden Aufsätze. Mit John Martin und unter Verweis auf die neueste anthropologische wie kognitive neurowissenschaftliche Forschung sei die Annahme, Emotionen seien nichts anderes als Artefakte von Diskursen, zu verneinen. Vielmehr weise alles darauf hin, dass „das Ich und Gefühle unabhängig vom Diskurs existieren und mit diskursiven Praktiken interagieren“. Hervorzuheben ist der Vorschlag, emotionales Sich-Ausdrücken als einen besonderen, weder beschreibenden noch performativen Sprechakt anzusehen. Rüdiger Schnell gibt eine Einschätzung aus mediävistischer Sicht und unterstreicht ein bisher von der Forschung nicht wahrgenommenes „weites Spektrum mittelalterlicher Liebesauffassungen“ (S. 45). Die einheitliche mittelalterliche Liebeskonzeption Luhmanns habe einschränkende Folgen für die gesamte und damit auch die musikwissenschaftliche Frühneuzeitforschung gehabt. Klaus Niehr nimmt sich des in der Musikwissenschaft häufig besprochenen Gemäldes Bernardo Strozzi, das Barbara Strozzi zeigen soll, an, um für eine „elasticity of meaning“, für die „Offenheit des Kunstwerkes“ zu plädieren (S. 114). Durch Infragestellen der Kurtisanentese unterstreicht er die Möglichkeit einer im Gemälde aufgezeigten Theorie geistiger Produktion. Nicole Schwindt unternimmt eine minutiöse Analyse des in Liedform gebrachten und als Herz publizierten Chansons „Belle bonne“ von Baude Cordier,

die „Sensibilität für das Gesagte im Sinne einer verbal-musikalischen Inszenierung [...] mit strategischer Intention“ zeige. Semantische Kernpunkte würden in Performanz überführt. Das Liedkorpus müsse als „Teil einer komplexen kulturellen Erscheinung, als an einem weitreichenden Diskurs partizipierend“, eine soziale und mentale Welt mit hervorbringend, angesehen werden. Nils Grosch untersucht das deutschsprachige Lied als Produkt eines „komplexen, marktgesteuerten Mediensystems“ und, nach einer Formulierung Luhmanns, als „Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten“ (S. 242). Michael Fischer nimmt sich der Kontrafakturpraxis am Beispiel von Heinrich Knausts „Gassenhawer“ von 1571 an, unter Verneinung der älteren These, wonach die Kontrafakturen Gegenlieder zu weltlichen Vorlagen seien. Alexandra Ziane beschäftigt sich mit dem gewöhnlich von der Musikwissenschaft übersehenen geistlichen Repertoire außerhalb der Liturgie in italienischer Sprache in Rom um 1600. So gelingt es ihr, das bekannte Bild Guido Renis „Himmlische und irdische Liebe“ aus Genua anders zu deuten. Die Verbindung von Andrea Bembos „Produzioni armoniche“ und den „Asoloner Gesprächen“ von Pietro Bembo interessiert Melanie Unselde vor allem als Frage des Umgangs mit einer problematischen Quelle, wobei sie sich für „Kontextualisierung verstanden als Denkraum“ einsetzt (S. 315). Andreas Waczkat macht auf Gelegenheitsdichtungen, nämlich Begräbnismusiken und Hochzeitsmusik, aufmerksam, die aus musikwissenschaftlicher Sicht kaum untersucht worden seien, und dies, obwohl sie einen „kommunikativ-informierenden“ Aspekt aufwiesen und eine „öffentliche virtuelle Wertebasis“ dargestellt hätten (S. 343). Stefan Hanheide untersucht kriegs- und friedensbezogene Musik bis um 1650, insbesondere die musikalischen Friedensgesänge von Sigmund Theophil Staden. Damit sind nur einige der enthaltenen Aufsätze angesprochen. Der abschließende,

resümierende Text von Dietrich Helms erinnert an die Einschätzung von Norbert Elias, wonach die Fähigkeit von Individuen, ihre Individualität zu reflektieren, nicht vor der Renaissance anzusetzen sei. Die Geschichte der Repräsentation von Liebe in der Musik aber zeige, dass diese Annahme modifiziert werden müsse. Schon die ältesten musikalischen Quellen zeigten die beiden Themenfelder auf. Doch das Studium ihres Verhältnisses zueinander habe erst begonnen. Dies führe zu Fragen des Verstehens dessen, was Musik sei, wie sie funktioniere und wie sie wahrgenommen werde. Insgesamt verweist der Tagungsband somit auf entscheidende neue Forschungsperspektiven, die nicht auf die frühe Neuzeit beschränkt sein werden und die, wie von der Herausgeberin angedeutet, unter anderem als „Musiktheater als Bühne des Liebesdiskurses“ oder „Liebe in der Musik der Massenmedien“ thematisch gefasst werden können (S. 21).

(Mai 2016)

Saskia Maria Woyke

*BERNHARD MOOSBAUER: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 209 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)*

Die „Bärenreiter Werkeinführungen“ gehören nicht zu den Ladenhütern der musikwissenschaftlichen Literatur. Handlich und nicht allzu teuer, finden sie sich in fast jeder auch kleineren Bibliothek und sind bei Studenten und Dozenten zur Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten gleichermaßen geschätzt. Allein zum Werk Bachs liegen mit der hier anzuzeigenden Schrift inzwischen elf Bände vor, mit den Gipfelpunkten zum Kantatenwerk und zum *Wohltemperierten Klavier*, beide vorgelegt vom unvergessenen Alfred Dürr. Dessen überragende Fähigkeit, historische Zusammenhänge und auch komplexe Sachverhalte stets in verständlicher Sprache zu formulie-

ren und so auch durchgehend ein Publikum von interessierten Laien anzusprechen, hat Maßstäbe gesetzt und auch diese Buchreihe entscheidend etabliert.

Bernhard Moosbauers Arbeit zu den Sonaten und Partiten für Violine solo fügt sich ein in diese von Dürr mitbegründete Tradition. Am Anfang stehen Ausführungen zu Formen solistischen Musizierens im 17. Jahrhundert allgemein sowie zum persönlichen und künstlerischen Umfeld Bachs Anfang des 18. Jahrhunderts. Beides ist zur Erhellung der Umstände, in denen die Werke entstanden sind, nützlich und interessant, jedoch andererseits – wie zu erwarten – nicht restlos geeignet, den einmaligen Wurf zu erklären, der dann mit der Komposition der „Sei Solo“ gelingt. Unter durchgehendem Bezug auf die laufende Forschung behandelt der Autor im Folgenden Datierungsansätze und diskutiert den möglichen Verwendungszweck und Adressaten der Stücke. Die eigentliche Werkbesprechung beginnt mit einer genauen Sicht auf die Gesamtanlage der Sammlung. Wie schon in den *Englischen* und *Französischen Suiten* und wahrscheinlich noch mehr in den Partiten für Klavier ist eine der Gipfelleistungen des Bach'schen Œuvres mit Sicherheit in der Gesamtschau zyklisch angelegter Werke zu sehen. Wie alles miteinander in planvoller Beziehung steht, wird von Moosbauer sorgfältig und mit spürbarer Bewunderung herausgearbeitet. Auch wer (wie Alfred Dürr) kein Freund allzu intensiver Zahlen- und Proportionenspielerien in Bachs Werk ist, kann sich den klugen und durchweg überzeugenden Ausführungen des Autors zu den Proportionen innerhalb der Sammlung (S. 54f.) nicht verschließen. Unter der Zwischenüberschrift „Aspekte des Enzyklopädischen“ folgen Ausführungen zum Formenspektrum, zu Musizierweisen und Violintechnik sowie zum Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit.

Die darauf folgenden Einzelbesprechungen der Werke und Sätze machen etwa zwei Drittel des Buches aus und sind kaum zur

fortlaufenden Lektüre, sondern vielmehr zur punktuellen Information bestimmt. Moosbauer bespricht nicht Werk für Werk, sondern jeweils die Gruppe der Sonaten und Partiten als Ganzes – eine Grundsatzentscheidung, der man folgen muss, wenn man Freude an diesem Buch haben will. Die Freude des Rezensenten daran hielt sich – das sei eingestanden – eher in Grenzen, denn das ständige Springen von Werk zu Werk, von Satz zu Satz ist nicht jedermanns Sache und erschwert nach seiner Meinung den schnellen und erhellenden Zugang zum Einzelwerk, den der Benutzer des Buches doch als Allererstes erwarten darf. So jedenfalls liest man zu den Sonaten nacheinander Ausführungen zu den Kopfsätzen, den Fugen, den langsamen Sätzen und den Schlusssätzen, zunächst grundsätzlich, dann – dieser Reihung erneut folgend – in Einzelbetrachtungen. Noch weniger überzeugend erscheint mir dieses Vorgehen bei der freieren Form der Partita. Hier verliert man bisweilen fast aus dem Auge, welcher Satz sich überhaupt in welchem Werk befindet. Moosbauer formuliert es eigentlich selbst: „Im Gegensatz zu den Sonaten ist die variable Anlage der Partiten augenfällig, schon äußerlich sichtbar an der kontinuierlichen Zunahme der Satzzahl“ (S. 124). Eben! Wäre da nicht der umgekehrte Weg der bessere gewesen? Erst die Besprechung des Einzelwerks und dann das detaillierte Herausarbeiten der Zusammenhänge von Werk, Zyklus und Sammlung? In jedem Fall hätte die hier gewählte Form der Darstellung besser (oder genauer gesagt: überhaupt) begründet werden müssen. Dies ist der einzige grundsätzliche, freilich gewichtige Einwand, der gegen Moosbauers Buch vorzubringen ist. Die Analysen selbst zeichnen sich durch Scharfsinn und Akribie aus; auch ist ihnen anzumerken, dass der Verfasser über reiche praktische Erfahrung verfügt / verfügen muss – leider findet sich an keiner Stelle ein Wort über den Autor. Das *varietas*-Prinzip der Sammlung wird unter der schönen Überschrift „Eine Symbiose

von Vielfalt und Konzentration“ im Fazit noch einmal gebündelt gewürdigt. Auch das Durcharbeiten der – leider nachgereichten – Anmerkungen lohnt sich, denn mit Staunen stellt man fest, dass der Autor die ganz gewiss unbegründeten Echtheitszweifel am Konzertsatz in D-Dur BWV 1045 teilt. Dass wiederum die Echtheit der Klavierbearbeitungen BWV 964 und 968 (nach den Solowerken BWV 1003 und 1005) lange in Zweifel gezogen worden ist, wird dagegen nicht erwähnt. Aber das nur am Rande. Festzuhalten bleibt, dass sich in diesem Buch sehr viel Kluges und Gehaltvolles versammelt findet. Wer die oben kritisch diskutierte Dispositionsentscheidung des Autors akzeptiert oder gar begrüßt, wird von einer überaus gelungenen Studie sprechen.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

*DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)*

Es handelt sich um eine Fallstudie zu nacheinander und parallel erfolgten Inszenierungen der frühen Opern Pietro Metastasio in Rom und Venedig – *Catone in Utica*, *Semiramide riconosciuta* und *Artaserse* – zwischen 1728 und 1730, wobei *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Siroe re di Persia* und *Alessandro nell'Indie* mit beachtet werden. Untersuchungen zur italienischen Opera seria, vor allem solche, die über Vergleiche von Librettotexten hinausgehen, sind noch immer rar, und dies trotz einer zunehmenden Anzahl von weltweiten und durchaus qualitätvollen Wiederaufführungen, also einer zunehmenden Bekanntheit des Repertoires. Wer sich mit dem Thema beschäftigt, weiß, welcher Vorarbeit das Auffinden von an die Inszenierungen anschließenden Par-

titurhandschriften, noch dazu solche von Aufführungsserien, bedarf. Umso erfreulicher ist es, dass die Autorin gerade zu den in der Literatur als entscheidend bezeichneten Jahren und Zentren der Operngeschichte entsprechende Primärquellen zugrunde legen kann. Libretti, Briefe, Berichte, Zahlungsbücher und Bilanzen werden mit einbezogen. Den Ansatz beschreibt sie als „wirklich interdisziplinär“, da die „Drammi per musica“ auch in ihrem „historischen, politischen und kulturellen Kontext“ gezeigt würden (Vorwort). Ziel sei es, „ein relativ vollständiges Bild von den Aufführungspaaren“ (S. 12) zu vermitteln (was, soviel sei vorweggenommen, eingelöst wird). Die „geschmacksbedingte, politische, pädagogische und moralphilosophische Zweckorientierung“ solle aufgeschlüsselt werden (S. 3). Dabei wird gefragt, „wie die Kompositionen und Sängerkompetenzen zugunsten einer Metastasio-freundlichen Musikdramaturgie ausgenutzt wurden und ob, und vor allem wie die ideologische Intention der Opernvorstellung auch durch die Musik vermittelt wurde“ (S. 497). Entsprechend geht man von einem „Produktionsteam“ aus Librettisten, Sängerinnen, Sängern, Komponisten und Bühnenbildnern und einem „Netz“ von voneinander abhängigen Komponenten aus. Ein solcher Ansatz setzt das Überwinden einer durch die Dekadenzthese Italiens beeinflussten Sicht auf die Opera seria voraus, die von einem aufgrund anderer Tätigkeiten wie Glücksspiel, Dinieren und Konversation von der Oper abgelenkten, höchstens bei virtuoson Kastratenarien hinschauenden und -hörenden Publikum sowie von schwierigen, eine folgerichtige musikalische und inhaltliche Konzeption verhindernden Sängern ausging.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit gehört dementsprechend der überzeugende Nachweis der eingangs formulierten These, dass „die römischen und venezianischen Inszenierungen von den Künstlern geplant wurden und deshalb als rational erfass-

bare Vorgänge geschildert werden können“ (S. 16).

Bereichernd ist zudem die vergleichende, aus den Analysen resultierende Beschreibung der Personalstile der behandelten Komponisten Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse und Nicola Porpora zwischen 1728 und 1730, zumal sie in Abhängigkeit von den durch die Komponisten beachteten stimmlichen Möglichkeiten der verschiedenen, für die Partien vorgesehenen Sängerinnen und Sänger, die selbstredend die bekanntesten ihrer Zeit waren, vorgenommen wird. Damit wird endlich eine erste Beschreibung ihrer Musik (die im Höreindruck vergleichsweise eindeutig den einzelnen Komponisten zuzuordnen ist) gewagt. Insbesondere beobachtet die Autorin eine Unterscheidung nach zwei „Sängertypen“ seitens aller Komponisten (solche der „älteren Generation“ mit „hervorragenden Fähigkeiten im dramatisch-expressiven Fach“ und solche der neueren Generation „mit virtuos-technischem Gesangsstil“) (S. 349). Auch das unterschiedliche Zuweisen solcher Stile auf Haupt- und Nebenrollen zur Charakterisierung der Protagonisten und Protagonistinnen innerhalb der gleichen Oper könnte Ausgangspunkt für sich auf weitere Wirkungsjahre der Sängerinnen und Sänger beziehende Recherchen sein.

Ein anderes zentrales Ergebnis der Studie ist das Belegen der Aussage Montesquieus, wonach das römische Publikum spektakuläre Szenen bevorzugt habe. So kann die Abneigung Venedigs gegenüber Kampfszenen, Kriegsszenarien und Schreckensbildern, die mit einem Mangel an extravaganter, die Aktion begleitender Bühnenmusik, Chöre und Tänze sowie wenig Begeisterung für Exotik einherging, dies im Gegensatz zu Rom, auch anhand der Quellenstudien und Rechnungsbücher nachgewiesen und aus dem politischen Kontext heraus begründet werden.

Formal und inhaltlich steht das Buch in der Tradition der Betreuer der zugrundeliegenden Doktorarbeit, Reinhard Wiesend

und Reinhard Strohm. Deshalb zeichnet es sich durch klare Formulierungen, Konzentration auf das Wesentliche (darunter vor allem auch auf die Musik), eine gewisse Neigung zu Typisierungen sowie eine grundlegend musikwissenschaftliche Ausrichtung aus. Denn es werden ausschließlich Ergebnisse, nicht aber Ausgangspositionen oder Methoden etwa der Geschichts- oder der Kulturwissenschaft einbezogen, was in diesem Fall zu einem überzeugenden Gesamteindruck führt (anderes wäre angesichts der Weite des Themas und Materials auch gar nicht zu leisten gewesen). Das kleinteilige Inhaltsverzeichnis ist gerade für eine Studie, die sich mit den „miteinander vernetzten“ Bestandteilen des „Opernproduktes“ (S. 495f.) beschäftigt, sinnvoll, um sowohl Zusammenfassungen als auch Details rasch auffinden zu können, wie überhaupt die Gliederung angesichts der Herausforderung der Vielseitigkeit des Themas und der Quellen sehr gut gelungen ist. Dem Leser sei vor einem Einstieg in die spannenden Details die Lektüre des Vorworts und der Licenza einerseits und der Zusammenfassungen („Dramaturgische Unterschiede in Rom und Venedig“, „Aussagesteuerung durch Kompositionsstile und Rollenhierarchien“, „Stilarten als Indikator des Paradigmenwechsels um 1730“ und „Bühnenästhetische Vorlieben“) andererseits empfohlen. Positiv ist auch die vergleichsweise konsequent getrennte Anordnung der Notenbeispiele und Archivbefunde auf der beigelegten CD und der Ergebnisse der Analysen im Buchtext. Die in Dissertationen und Habilitationen üblichen Textfehler, die auf die Einsparung der Lektoren seitens des Verlages zurückgehen, sind leider vorhanden. Üblich ist auch, dass, wie in dieser Rezension beschrieben, nicht alles, was im Vorwort und der Licenza angekündigt wird, eingelöst wird, was aber angesichts der zahlreichen und überzeugenden Ergebnisse zur politischen Lage im Umfeld Rom-Venedig-Wien, zum Geschmack der Venezianer und Römer, zu Gesangs- und

Kompositionsstilen in Bezug auf die Aussagen der jeweiligen Opernfassung sowie angesichts der Differenzierung und Berichtigung verschiedener voriger Forschungsergebnisse, das Lesevergnügen nicht beeinträchtigt.

(Mai 2016) *Saskia Maria Woyke*

*The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents. 1785–1959. Band 1: Inventions, Business, Composers and Performers. Band 2: Erard Family Correspondence. Hrsg. von Robert ADELSON, Alain ROUDIER, Jenny NEX, Laure BARTHEL und Michel FOUSSARD. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXIV, XX, 1134 S., Abb., Tab.*

Sollten historische Schriftdokumente im digitalen Zeitalter noch in Buchform veröffentlicht werden? Diese Frage stellt sich angesichts der 2015 als E-Book und herkömmliches Buch erschienenen Briefe und Dokumente der Instrumentenbaufirma Érard. Eigentlich braucht die Leserin den Zugang zu beiden Formen, da die ausgewählten Materialien einerseits zu umfangreich sind, um am Computer gelesen zu werden, und da sie andererseits am Computer einfacher nach Stichwörtern durchsucht werden können, die nicht in den Registern aufgeführt sind, welche Namen und Orte zwar vollständig enthalten, aber wenige Einträge in das Sachregister aufgenommen haben. Dabei sind die Originaldokumente größtenteils online frei zugänglich: Sie liegen in den Musikinstrumentenmuseen in Paris und Étobon sowie am Royal College of Music in London. Über verschiedene Websites werden die Originale teilweise online verfügbar gemacht: Érard, Pleyel & Gaveau Collection: <http://archivesmusee.citedelamusique.fr/en/pleyel/archives.html>; Centre Sébastien Érard: <http://www.sebastienerrard.org>.

Die Leistung der Publikation liegt also in der Übersetzung der Dokumente, die übrigens nicht namentlich gekennzeichnet ist,

und ihrer Transkription. Dabei zeugt die Entscheidung, die französischsprachigen Transkriptionen von der englischen Übersetzung zu trennen und in einen Anhang zu verbannen, wie die Auswahl der Dokumente, von der Idee, eine Geschichte der Instrumentenbaufirma im langen 19. Jahrhundert zu verfassen. Der Titel, *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents*, impliziert eine Form der Musikgeschichtsschreibung, in der ausgewählte Dokumente und aussagekräftige Briefe einen Zusammenhang herstellen. Ob das mit dem Material möglich ist, bleibt fraglich, wird aber durch einen Fußnotenapparat mit Annotationen und weiterführenden Literaturhinweisen wettgemacht. Konzidiert werden muss dieser zweibändigen Sammlung ihre Bedeutung für viele Forschungszweige und -felder, ihre informativen Einleitungen sowie ihre dankenswerte Erschließung und Übersetzung eines einmaligen Korpus an Dokumenten über die Entwicklung des modernen Klaviers und der Doppelpedalharfe.

Geordnet sind die Dokumente in folgenden fünf Gruppen: 1. Erfindungen, also drei Patentanträge, gefolgt von 2. dem königlichen Privileg (1785), den Dokumenten aus der Revolutionszeit und den Geschäftsbriefen der Jahre 1791–1797. In diesen sieht man hauptsächlich, dass trotz der Revolutionen Tasteninstrumente gekauft wurden – durch Einzelpersonen und ein größer werdendes Netz von Händlern in Frankreich und im Ausland – und dass das Eintreiben des Geldes nicht immer leicht war. Noch schwerer hatte es der Leiter der Londoner Dependance, Pierre Érard, der seinem Onkel ab 1814 hauptsächlich schrieb, dass er dringend Geld benötige, um die Zinsen und die Arbeiterhonorare zu bezahlen. Später geht es um Patentstreitigkeiten. Diese Briefe (5.) füllen den gesamten zweiten Band. Die Antworten seines Onkels Sébastien, des Erfinders in Paris, sind nicht erhalten. Pierre Érard bemühte sich darum, auch die Klavierproduktion in der Londoner Harfenfirma

einzuführen, was lukrativ zu sein versprach: 1819 schrieb er, Broadwood und Clementi stellten jeweils 40 Klaviere pro Woche her, und es gäbe viele Firmen, die bis zu 50 Mitarbeiter beschäftigten (Bd. 2, S. 703). In solchen Marktbeobachtungen liegt der Reiz für kulturgeschichtliche Ansätze.

Das größte Interesse werden gewiss die Briefe von Komponisten (3.) und Interpreten (4.) wecken. Sie umfassen unter anderem Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Madame de Genlis, Ferruccio Busoni und Sigismund Thalberg sowie Informationen zu dem 1803 an Ludwig van Beethoven nach Wien gesandten „piano en forme de clavecin“. Sie zeigen, dass auch der spätere Geschäftsführer Albert Blondel seine Instrumente an Künstler verschenkte und engen Kontakt hielt. Seine Geschäftsstrategie bestand darin, Instrumente für Konzerttourneen der besten Pianistinnen und Pianisten bereitzustellen, die damit die Instrumente bewarben, wie seine Vorgänger es mit Harfenisten gehandhabt hatten. Die Briefe sind natürlich vor diesem Hintergrund zu lesen und sind auch mit Rücksicht darauf kommentiert.

In der Konzeption wird die Geschichte des Instrumentenbaus noch als eine Fortschrittsgeschichte erzählt, was die Erfindungen von Érard auch nahelegen, nämlich zuerst die doppelte Repetitionsmechanik beim Klavier, die schnelle Tonwiederholungen und damit das virtuose Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglichte, sowie die Doppelpedalharfe, die in allen Tonarten spielbar ist. Beide Entwicklungen sind heute noch Stand der Instrumentenbautechnik. Franz Liszt spielte als Wunderkind 1824 öffentlich auf den neuen Érard-Flügeln und widmete dem Erfinder auch sein Opus 1, *Acht Variationen* in As-Dur (1824), deren letzte mit schnellen Tonwiederholungen brillant vorzutragen ist. Eine Variation ist mit ihren Arpeggien vielleicht auch eine Harfenreminiszenz. Ebenso hat Beethoven

von den früheren Erweiterungen des Tonumfangs der größeren Érard-Flügel für seine Klavierkonzerte Gebrauch gemacht und den erweiterten Dynamikumfang eingesetzt, was sich in den vorliegenden Dokumenten allerdings nicht zeigt. Nachweisbar wird mit ihnen nur die Lieferung eines Klaviers an Beethoven sowie dessen Seriennummer, die wiederum eine Identifizierung des Instruments und seiner Eigenschaften zulässt.

Bemerkenswert ist die kollektive Arbeit der Herausgebenden, deren Autorschaft nicht individuell nachvollziehbar gekennzeichnet ist, wenn man um ihre Spezialisierung auf dem Gebiet des Klaviers bzw. der Harfe oder von Saiten nicht weiß. Allerdings zeigen sich Unterschiede der individuellen Autorenstimmen: In der Einleitung zum zweiten Band werden mögliche Forschungsansätze, wie mit den veröffentlichten Quellen umzugehen sei und welche Analysen Ergebnisse erbringen könnten, dargelegt. Bei der biographischen Recherche nach den Käuferinnen der Doppelpedalharfen schlagen die Autoren einen leichteren, humorvollen Ton an, wenn sie beispielsweise das Alter einer Harfenbesitzerin als in ihren Fünffzigern rekonstruieren und hoffen, sie habe sich viele Jahre am Harfenspiel erfreut, da sie 94 Jahre alt geworden sei (Bd. 2, S. 531).

(November 2016)

Julia H. Schröder

*SIEGBERT RAMPE: Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation. Klangwelt und Aufführungspraxis. München/Salzburg: Musikverlag Bernd Katzwichler 2015. 149 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 49.)*

Angesichts der Tatsache, dass Beethovens Klaviersonaten zu den am häufigsten untersuchten und analysierten Werken des Komponisten zählen, mag es verwundern, dass seinen Klavierinstrumenten – jedenfalls im Verhältnis dazu – stets nur am Rande Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Gleiches

gilt für den Bereich der Klavierimprovisation: ganz allgemein zur Zeit Beethovens und in Bezug auf Spuren solcher Improvisation im Klavierwerk selbst.

Siegbert Rampe hat sich mit beiden Bereichen, die für sich betrachtet in einem nur losen Zusammenhang stehen, beschäftigt und seine Untersuchungsergebnisse in einer kleinen, aber gehaltvollen Schrift nun der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt. Beethovens Klagen über die Unzulänglichkeit seiner Klavierinstrumente sind Legion und allgemein bekannt; umso interessanter – und für den Autor mühsam – ist es, den tatsächlichen Entstehungsbedingungen des Klavierwerks unter direkter Einbeziehung der *corpora delicti* nachzuspüren. Dies geschieht chronologisch und systematisch unter genauer Erläuterung von Bauweise und Spieltechnik oder kurz gesagt der Stärken und Schwächen der Instrumente. Beethoven versucht – ebenso kurz gesagt – das Beste aus den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten herauszuholen. Dass freilich die revolutionäre kompositorische Ideenwelt Beethovens – schon gar in seinem ureigenen Genre, der Klaviersonate – immer wieder mit der Beschränktheit des Ausdrucksträgers kollidieren muss, wird dabei nicht ernsthaft verwundern. Rampe zeigt behutsam und akribisch auf, wie sich der Komponist bisweilen von Fall zu Fall anders, flexibel und neuartig mit den sich rasch wandelnden Verhältnissen auf dem zudem schnell expandierenden Markt für Klavierinstrumente arrangieren muss, nach den besten Anpassungsmöglichkeiten sucht, bisweilen aber auch widersprüchlich agiert und keineswegs immer am besten Instrument seiner Zeit entlang komponiert. Das Studium der Dokumente macht vor allem deutlich, wie viel Mühen, Zeit und Nerven ihn das immerwährende Neudurchdenken dieser Anpassung seiner kompositorischen Vorstellungen an die Materie gekostet hat: eine zusätzliche Zumutung in einem an Kalamitäten ohnehin reichen Leben. Im Fazit des ersten Teils

(S. 71–84) jedenfalls räumt Rampe mit der verbreiteten These auf, Beethoven habe mit seinen Kompositionen dem Klavierbau seiner Zeit nachhaltige Impulse verliehen, geschweige denn weit in die Zukunft gewirkt. Der Autor betont vielmehr, dass Beethoven „seit 1803 überhaupt nur in Einzelfällen in der Lage war, für Instrumente zu komponieren, die sich auf der Höhe der Zeit befanden“ (S. 77). Der letztlich wenig überraschende Befund könnte auch so formuliert werden: Dem revolutionären Kunstwerk der Zukunft eines Beethoven stand eine erst am Anfang stehende Industrieproduktion gegenüber, mit der sich der Komponist irgendwie arrangieren musste. Dabei geht es keineswegs immer stringent, sondern bisweilen widersprüchlich zu. Mal bleibt das Werk hinter den bereits vorhandenen Möglichkeiten zurück, mal weist es voraus.

Der zweite Teil des Buches gliedert sich seinerseits etwa jeweils zur Hälfte in Ausführungen zu unterschiedlichen Formen des Improvisierens bzw. Fantasierens Ende des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts sowie in Kapitel zu Spuren von Improvisation und Fantasie im Werk Beethovens. Auch hier zeigt sich ein stetiges Changieren mit den Verhältnissen und Traditionen der Zeit, Beethovens – erneut bisweilen widersprüchliche – Suche nach dem idealen Mittelweg zwischen hinreichend deutlicher schriftlicher Fixierung des kompositorischen Willens (für sich und andere) und dem Maß an Freiheit für den Interpreten, den er gerade durch sein Werk zunehmend als feste Größe etabliert. Von besonderer Bedeutung sind hier Rampes Ausführungen zu den Solokadenzen der Klavierkonzerte. Beethoven gibt dem Improvisator deutlich mehr Raum; die überlieferten Kadenzen „machen Beethovens Modelle zu veritablen, in sich geschlossenen und tonartlich stabilen Einlagekompositionen“ (S. 129). Den Spuren von freier Improvisation in den Klaviersonaten geht der Autor bis in die feinste Verästelung nach (S. 103 u. a.).

Fazit: Zwei zum besseren Verständnis der Klavierwerke Beethovens wichtige Bereiche finden sich in der vorliegenden Schrift profund und akribisch dargestellt – die äußeren Umstände und ihren historischen Kontext stets mit berücksichtigend. Dem Vorwort ist zu entnehmen, dass die Untersuchungsergebnisse schon vor zehn Jahren der Öffentlichkeit hätten vorgelegt werden können. Einerseits bedauerlich, dass Ränkespiele und Unsäglichkeiten die Publikation so lange verhindert haben, andererseits tröstlich, dass der Community letztlich nichts verlorengegangen ist. Rampe gebührt Dank für die sicheren wissenschaftlichen Ergebnisse und für die offenen Worte.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

*BEATE SORG: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“. Norderstedt: Books on Demand 2015. 470 S., Abb., Nbsp.*

Christoph Graupner (1683–1760) gehört zu jenen Komponisten, die zwar produktiv und anerkannt waren, gleichzeitig aber im Schatten ungleich viel mehr gewürdigter Zeitgenossen stehen: So lebte er nicht nur zur selben Zeit wie Johann Sebastian Bach, sondern durchlief auch eine vergleichbare Ausbildung und bewarb sich zu Beginn der 1720er Jahre auf das prestigeträchtige Leipziger Thomaskantorat. Der Ruf erging nicht an Bach, sondern an Graupner, der aber ablehnen musste, da ihn sein damaliger Dienstherr, Landgraf Ernst Ludwig zu Hessen-Darmstadt, nicht ziehen lassen wollte und ihm eine Gehaltsaufbesserung in Aussicht stellte – eine Episode, die wie Graupner selber, heute kaum weitherum bekannt ist.

Erst in letzter Zeit erfreut sich Graupner einer vertieften Aufmerksamkeit, und

zwar nicht zuletzt dank der Gründung der Christoph Graupner-Gesellschaft in Darmstadt im Jahr 2003, die die Popularisierung von Graupners Schaffen zum Ziel hat und auch eine eigene Publikationsreihe herausgibt (*Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft*, 2004ff.). Seit 2005 erscheint zudem ein umfassendes, von Oswald Bill und Christoph Großpietsch herausgegebenes und auch online verfügbares Verzeichnis des enormen Werkkorpus, das von zahlreichen Neu- bzw. Erstausgaben flankiert wird. Im Zuge dieses Aufschwungs wurde Graupner nun auch vermehrt zum Gegenstand von Dissertationsprojekten, die von immensen Mengen bis anhin kaum gewürdigten Quellenmaterials profitieren.

Beate Sorg untersucht in ihrer 2015 erschienenen und 2014 an der Universität Mainz verteidigten Dissertation schwerpunktmäßig Christoph Graupners reichhaltiges Kantatenwerk hinsichtlich dessen Funktionalisierung für das Zeremoniell am Hofe der Landgrafen Ernst Ludwig (1667–1739) und Ludwig VIII. (1691–1760) zu Hessen-Darmstadt und geht dabei auch den sozialen und professionellen Bedingungen des Hofkomponisten nach. Die Arbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert: Deren erster und kürzerer bietet Basisinformationen zu Graupners Biographie, Wirkungsfeld und Dienstherrn, deren zweiter behandelt in vier Unterkapiteln systematisch verschiedene Arten von Repräsentationsmusik, nämlich Hochzeits-, Trauer- und Geburtstagsmusik sowie zu besonderen Gelegenheiten wie etwa Reformations- oder Regierungsjubiläen geschriebene Werke. Als Ziel des ersten Teils wird die Etablierung einer Perspektive deklariert, die „die höfischen Kräftefelder als Orte der Kommunikation versteht, in welchen der Musik innerhalb der politischen und gesellschaftlichen Modelle ein Raum zugewiesen ist“ (S. 22). Demgegenüber soll der zweite Teil „eine Einordnung der konkreten Werke in den Aufriss dieses Systems“ bieten, und zwar dank einer Untersuchung

der „Struktur, Bedeutung und Funktion der Huldigungsmusiken“ (S. 23).

Dass der erste Teil auf knapp 140 Seiten auf sehr facettenreiche Weise Basisinformationen ausbreitet, ist vor dem Hintergrund der kargen Graupner-Forschung zu begrüßen – auch wenn sich hier mitunter Episoden finden, die bekannt sind und deren Bedeutung für den zweiten Teil nicht evident gemacht wird, so zum Beispiel der Unterabschnitt über „Die gescheiterte Bewerbung um das Thomaskantorat“. Der den panegyrischen Kompositionen Graupners gewidmete zweite Teil folgt gemäß der Autorin der Methode der „dichten Beschreibung“ des Ethnologen Clifford Geertz, die „nach Möglichkeit alle Voraussetzungen, Teilaspekte, Modelle und Deutungssysteme“ miteinbezieht (S. 19). Auf diese Weise und dank Quellenstudien u. a. im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt gelingen plausible Einordnungen der Werke und immer wieder auch die Erklärung kompositorisch auffälliger Gestaltungen – beispielsweise die Verwendung von zwei Gamben in der anlässlich der Hochzeit der Tochter Ernst Ludwigs, Friederike Charlotte, im Jahr 1720 geschriebenen Kantate *Auf fördert, ihr Lüfte, der Herzen Frohlocken* als Tribut an die besondere Wertschätzung, die der Landgraf dem Instrument entgegenbrachte. Ebenso konnte die Autorin musikalische Techniken der Huldigung auf motivischer Ebene herausarbeiten, so etwa die zyklische Verklammerung der drei Geburtstagskantaten für den Geheimrat Johann Jacob Wieger (geb. 1693) aus den Jahren 1747, 1748 und 1749. Neue Erkenntnisse waren ebenso in philologischen Belangen vorzubringen, so war es etwa möglich, Wieger als Textdichter von Graupners Kantaten nachzuweisen.

Gesamthaft betrachtet, stellt Sorgs Arbeit vor allem eine lehrreiche Sammlung von soziologisch fundierten Fallstudien zu einem Teilaspekt von Graupners umfangreichem Kantatenschaffen dar. Das Buch ist – vom fehlenden Personen- bzw. Werkregister

einmal abgesehen – an Tabellen und Verzeichnissen reich und sprachlich sorgfältig gemacht.

(August 2016)

Michael Meyer

*Deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Ringvorlesung der Abteilungen Musiktheorie und Kirchenmusik, Winter 2012/2013. Hrsg. von Birger PETERSEN. Mainz: Are Musik Verlag 2014. 154 S., Abb., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 3.)*

Der Begriff „Deutsche Orgelmusik“ ist in der fraglichen Epoche keineswegs eindeutig, schon deshalb, weil politische und konfessionelle Grenzen den deutschen Sprach- und Kulturraum durchziehen und während des Betrachtungszeitraums nicht unbeträchtlichen Veränderungen ausgesetzt sind. Eine zusammenfassende Reflexion im europäischen Kontext wäre daher wünschenswert, zumal mit Gabriela Krombachs Übersicht über William Sparks Anthologie *The Organist's Quarterly Journal* die Grenzen des deutschen Sprachraums überschritten werden. Wie Paul Peeters in dem von Kerala Snyder 2002 herausgegebenen Band *The Organ as a Mirror of Its Time* in der vergleichenden Betrachtung von Eberhard Friedrich Walcker und Aristide Cavaillé-Coll als *Franco-German Competition* überzeugend dargestellt hat, wurde die europäische Orgelmusik seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr von einer Bipolarität geprägt, deren Auswirkungen sich in global erweitertem Maßstab bis in die Gegenwart verfolgen lassen.

Die für zwei verschiedene Studiengänge der Hochschule für Musik an der Universität Mainz konzipierte Ringvorlesung verfolgt unterschiedliche Ziele auf nicht minder unterschiedlichem Niveau. Dabei wird den in den vorwiegend im Rahmen des gottesdienstlichen und pädagogischen Gebrauchs entstandenen Repertoires verwendeten Satztechniken und harmonischen Prozeduren,

die auch auf die für angehende Organisten bestimmten Anleitungen zur Improvisation ausgreifen, gesteigerte Aufmerksamkeit gewidmet.

Jürgen Blume leitet den Band mit einem Überblick und einem Verzeichnis des 24 Werke umfassenden orgelkompositorischen Schaffens von Julius André (1808–1880) ein, der hauptberuflich als Prokurist im Frankfurter Geschäft des bekannten Musikverlages André tätig war. Mit seinen großenteils neutral mit *Orgelstücke* überschriebenen Produktionen lieferte André repräsentative Durchschnittsware, die von Carl Ferdinand Becker in seiner NZfM-Rezension 1837 schlicht als „überflüssig“ klassifiziert wurde. Dass auch Joseph Rheinberger den Markt der Kompositionen für Anthologien reichlich bedient hat, veranschaulicht Birger Petersen. Er widmet der Satztechnik und harmonischen Disposition exemplarisch ausgewählter Kompositionen des Münchners analytische Betrachtungen, verzichtet jedoch bei der Zuordnung einzelner Phänomene zum kompositionsgeschichtlichen Kontext auf den Hintergrund einer Diskussion einschlägiger Untersuchungen, z. B. bei Robert Schumanns op. 48/7 (S. 43) auf Markus Walduras *Monothematik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Demgegenüber erscheint die Anwendung der aus ihrem historischen Kontext herausgelösten Terminologie Joseph Riepels auf das späte 19. Jahrhundert als nicht unproblematisch. Konrad Georgi versteht seine als „Schöne Stellen“ betitelte Zusammenstellung ausgewählter Beispiele als Anregung für Organisten, im Stil des späten 19. Jahrhunderts zu improvisieren.

Da die vorgesehenen Texte zu Schumanns Bach-Rezeption und zu Julius Reubke fehlen, verbleiben mit den Texten von Hans-Jürgen Kaiser zu Franz Liszt und von Gerhard Gnann und zwei von Gerhard Luchterhandt zu Max Reger nur vier Beiträge für die Auseinandersetzung mit dem Orgelschaffen repräsentativer Komponisten der Epoche.

Während sich Kaiser im Wesentlichen mit der Kompilation von Rezeptionsklischees zu Liszt auf der Basis von Serge Guts Monographie und „Basiswissen“-Bänden, und Gnann mit einer knappen Beschreibung und Weiterführung der seit den Erstaufführungen und im Zusammenhang mit den beiden Reger-Editionen von Hans Klotz (Carus-Verlag) bis heute nicht abreißenden Tempodiskussion begnügt, liefert Luchterhandt zwei gewichtige und weiterführende Texte. In „Max Reger und die Expressiv-Orgel“ umreißt er die irregeleitete und diskreditierende Rezeption des Kompositions- und Interpretationsstils Regers ebenso wie die des Instrumentes, für das er schuf, im Gefolge der Neuen Sachlichkeit und des ideologisch verbrämten Historismus der Orgel-, Liturgie- und Jugendbewegung. Luchterhandts Ansatz zur Annäherung an Regers Kompositionsweise für die Orgel unter Heranziehung der Kategorie eines musikalischen „Temperaturkontrastes“ durch permanente rasche Wechsel zwischen „heißen“ Phasen mit komplexer, jedoch tonikanaher Akkordik und „kühlen“ mit harmonisch ausgreifender, akkordisch jedoch häufig von einfachen Dreiklängen geprägter Sonorität, nimmt man als individuell geprägten Versuch eines mit hoher Kompetenz an den differenzierten Gegenstand herangehenden Interpreten zur Kenntnis.

(Oktober 2016)

Arnfried Edler

*BARBARA HOOS DE JOKISCH: Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. 600 S., Abb., CD.*

Dass Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) die einflussreichste Gesangslehrerin des 20. Jahrhunderts war, steht außer Zweifel. Durch ihre sechs, oft in mehreren Auflagen erschienenen Bücher sowie durch zahlreiche Aufsätze, Artikel und Vor-

träge hat sie weit über ihren Unterricht hinaus gewirkt und das Selbstverständnis mehrerer Generationen von Gesangslehrern und -schülern geprägt. Leider wird ihr letztes Buch *Der wissende Sänger* von 1956 heute zumeist als Bibel verstanden, zumal es lieferbar und durch die Lexikonform leicht zu rezipieren ist. Das ist insofern bedauerlich, als das finale Buch zwar vieles zusammenrafft, was Martienßen-Lohmann sich in Jahrzehnten erarbeitete. Für die Grundlagen ihres Ansatzes ist aber *Das bewusste Singen* (erstmalig 1923 erschienen) die wichtigere Publikation. Für Stimmen auf der Bühne (und solche, die dorthin wollen) bleibt *Der Opernsänger – Berufung und Bewährung* (erstmalig 1943) das zentrale Buch.

Trotz des großen Einflusses ist die Arbeit von Martienßen-Lohmann wissenschaftlich kaum untersucht worden. Die bislang maßgebliche, von Sigrid Gloede und Ruth Grünhagen verfasste Monographie stammt aus dem Jahr 1987, enthielt neben Biographischem auch einige Aufsätze von Martienßen-Lohmann, aber kaum Analytisches zu ihrer Theorie und Pädagogik. Diese Lücke schließt nun das 600 Seiten starke Buch von Barbara Hoos de Jokisch. Es ist aus einer Dissertation hervorgegangen, die an der Universität der Künste Berlin entstand, wo die Autorin Gesang und Methodik unterrichtet.

Erstmals wird das Lebenswerk von Martienßen-Lohmann von seinen Ursprüngen her betrachtet (also von Ausbildungswegen, die im 19. Jahrhundert fußen) und auf aktuelle Perspektiven bezogen (beispielsweise durch eine Stellungnahme von Wolfram Seidner). „Einführung“, den wichtigsten theoretischen Grundbegriff der Studie, fundiert die Autorin mit Michael Polanyi als „zentralen Begriff des Verstehens“ (S. 25). Neue Quellenfunde beleuchten insbesondere den Weg von der Gesangsstudentin zur Pädagogin. Ihrem Lehrer, dem niederländischen Bariton Johannes Messchaert (1857–1922), hat Martienßen-Lohmann lebens-

lang und öffentlich Dank abgestattet. Nun kommen Details ans Licht. Messchaert, von dem es keine Tondokumente gibt, der aber als Wolfram, Amfortas und vor allem im Konzertfach hohe Wertschätzung genoss, war ein überaus strenger Lehrer, an der Berliner Hochschule bestens bezahlt (bei nur acht Wochenstunden), dennoch häufig abwesend, seinen Schülern gegenüber rücksichtslos direkt. Franziska Meyer-Eistorf, wie sie damals hieß, sprach er das Potential zur Sängerin letztlich ab. Schon nach der Probezeit von zwei Semestern zeigte er ihre Schwächen so deutlich auf, dass eine weitere Zusammenarbeit alles andere als selbstverständlich erschien. In ihrem „Unterrichtstagebuch“ lesen sich seine Forderungen zum Beispiel so: „Ihre Muskulatur wird nicht schnell und scharf genug vom Gehirn beeinflusst. Sie verstehen alles, wie es sein muss. Sie wollen und beabsichtigen das Richtige. Sie haben gute Ohren und hören, was richtig ist, aber sie hören zu spät: Sie müssen voraushören lernen, und dann, selbst dann gehorchen die Muskeln nicht schnell genug dem Gehirn – es ist keine direkte Verbindung zwischen Willensimpuls und Ausführung.“ (S. 173) Auch als er später um ein Gutachten gebeten wurde, hielt er sich mit Stellungnahmen zu Martienßen-Lohmann als Sängerin und Künstlerin zurück. Dennoch entstand eine Symbiose. Vor allem muss sie gespürt haben, dass dieser Lehrer, der sich für physiologische Fragen interessierte, der Können auf Wissen baute und für den Klang letztlich eine Sache geistigen Zuschnitts war, Dinge vermittelte, die sie auch abseits rein sängerischer Qualifikation brauchen konnte. Hoos de Jokisch kommentiert: „Der Weg war ihr zum Ziel geworden. (...) Sie verließ die Hochschule zwar nicht als Sängerin, dafür jedoch mit der Möglichkeit als Gesangspädagogin tätig zu werden.“ (S. 202)

In ihrer eigenen Lehre hat sich Martienßen-Lohmann zunächst eng an Messchaert angelehnt, dann die auf Julius Stockhausen, Julius Hey und letztlich auf Manuel Garcia

files zurückgehende Schule zunehmend ausdifferenziert. Das betrifft etwa die Funktionsbereiche Atem-, Register- und Vokalausgleich oder das Verhältnis von verfeinert materieller und geistiger Wahrnehmung. Das Ideal des „schönen Tones“ (im phänomenologischen Sinn) eignet sich dabei besonders, um die Spannung zwischen Bewusstheit und Automatisierung herauszuarbeiten. Psychologie (Felix Krueger) wird im Rahmen des ganzheitlichen Konzeptes zunehmend wichtig. Solche Gesangspädagogik setzt mehr beim Schüler an als beim Stoff, zeigt nicht zuletzt darin moderne Ingredienzien. Kurios, aber auch bezeichnend, dass Martienßen-Lohmann im Unterricht vorsang. Nicht einmal ihre genuine Stimmelage lässt sich verlässlich rekonstruieren. In Paul Lohmann, ihrem Schüler und zweiten Ehemann, fand sie ab 1928 einen Partner und Gegenpart bei gesangspädagogischen Fragen.

Das Buch von Hoos de Jokisch – ständig selbstreflektierend im methodischen Vorgehen, vorsichtig in der Formulierung, leider durchzogen von vielen Zusammenfassungen, Verweisen und Wiederholungen – blendet immer wieder Zeitgeschichte ein und ermöglicht auch im Biographischen neue Einsichten (Details der Scheidung, „Zusammenarbeit auf Distanz“ [S. 514] mit Lohmann. Dergleichen ist keine Nebensache: Martienßen-Lohmanns seismographische Sensibilität und ihre tiefe Menschenkenntnis dürften nicht zuletzt dadurch genährt worden sein, dass sie als Mutter und zumeist freischaffende Pädagogin zwei Weltkriege durchzustehen hatte. Ihre legendäre Professur in Düsseldorf trat sie mit 62 Jahren an – und füllte sie zwanzig Jahre aus. Ergänzt wird das Buch durch eine CD-ROM, die neben Aufsätzen, Vorträgen und Briefen von Martienßen-Lohmann, Messchaert und Lohmann als zentrales Dokument das „Unterrichtstagebuch“ im Faksimile enthält. Neben zwei kurzen, eher belanglosen Privatfilmen, finden sich außerdem Audiomit-

schnitte von Meisterklassen (Luzern, 1962) und einer privaten Gesangsstunde (1960), die einen Eindruck davon vermitteln, wie Martienßen-Lohmann ihre Maximen in der Unterrichtspraxis kommunizierte.

(November 2016)

Stephan Mösch

*Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit. Bericht über die Internationale Tagung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (im Rahmen des vierten Mitgliedertreffens der Albert-Lortzing-Gesellschaft) vom 25. bis 28. Juni 2009. Hrsg. von Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 548 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Band 9.)*

Das Leipziger Musikleben der 1830er und 1840er Jahre wird in erster Linie mit den Namen Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann in Verbindung gebracht, mit den gefeierten Gewandhauskonzerten oder auch der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Hingegen ist die vielfältige musikalische Tätigkeit Albert Lortzings für die Musikkultur der Stadt weitgehend aus dem heutigen Bewusstsein verschwunden. Dabei bestimmte er zwischen 1833 bis 1844 und noch einmal in der Spielzeit 1849/50 maßgeblich als Komponist, Kapellmeister, Librettist, Sänger und Schauspieler das städtische Musiktheater. In Leipzig wurde die Mehrzahl seiner Opern und Singspiele zur Uraufführung gebracht, von denen einige bis heute zum Standardrepertoire auf der Bühne gehören (so z. B. *Zar und Zimmermann*, UA 1837, und *Der Wildschütz*, UA 1842). Umso verdienstvoller ist die Initiative mehrerer Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt Leipzig, diesem Musiker einen internationalen Kongress zu widmen. Die Forschungsergebnisse münden in einen opulen-

ten Tagungsband mit 22 Beiträgen, der im Rahmen der Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy erschienen ist. Hauptanliegen der Veranstalter war – so der Herausgeber Thomas Schipperges in seinem grundlegenden Vorwort – die Untersuchung des bürgerlichen und politischen Umfelds Lortzings, seines Wirkens in Leipzig sowie dessen Rezeption. Entsprechend dieser Aufgabenstellung sind die Aufsätze unter folgenden thematischen Schwerpunkten zusammengefasst: I) Leipziger Kulturleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit, II) Lortzing in Leipzig 1833–1850 sowie III) Der Komponist und seine Rezeption.

Der erste Teil nimmt die kulturelle und politisch-gesellschaftliche Situation der Zeit des Vormärz in den Blick: Jürgen Lodemann zeigt die inhaltliche Verbindung zwischen der sogenannten Leipziger Bartholomäusnacht im August 1845 und Lortzings Oper *Regina* (1848) auf, Frieder Reininghaus beschreibt die staatliche Zensur und die eingeschränkte Kunst- und Pressefreiheit, Manuel Gervink untersucht die schwierige Einordnung Lortzings als „untypischen Künstler“ im Kontext von Biedermeier und Romantik, und Mirjam Gerber schließlich widmet sich der Leipziger Salonkultur und dem Wirken von Livia Frege, Hedwig von Holstein und Henriette Voigt.

Der zweite Themenkomplex vereint Beiträge über Lortzings berufliche Tätigkeiten und seine Teilhabe am Kulturleben der Stadt Leipzig. So verweist Irmilind Capelle auf die enge Verbindung seines vorrangig musiktheatralischen Schaffens mit dem Wirkungsort Leipzig, einer Stadt mit einem ausgeprägten bürgerlichen, dem Komponisten starke Impulse vermittelnden Musikleben. Doris Mundus stellt die aktive Beteiligung Lortzings im verdeckt politisch agierenden Schiller-Verein heraus, Thomas Schmidt-Beste untersucht das Verhältnis zwischen Lortzing und Mendelssohn, die zwar zeitgleich in Leipzig wirkten – der eine im Thea-

ter, der andere im Konzertsaal –, jedoch in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen verkehrten und kaum Berührungspunkte miteinander hatten. Die Beiträge von Claudius Böhm und Ingolf Huhn befassen sich mit Lortzings Tätigkeit am Stadttheater: Unter welchen Bedingungen fand seine Arbeit statt (Stichworte: Zusammensetzung und künstlerische Qualität des Orchesters, Räume, Repertoire, Bühnendekoration, Publikumsgeschmack, künstlerische Leitung und wirtschaftliche Potenz des Hauses)? Die Rezensionen der Opern des Komponisten in der Leipziger Musikpresse thematisiert Bert Hagels. Er begründet das weitgehend spärlich ausfallende und nicht selten auch negative Meinungsbild der Musikpublizisten mit Lortzings politischer Haltung, die bekanntlich eher staatskritisch war, so dass eine Sympathiebekundung (sei es auch nur zu einem musikalischen Werk) die eigene Existenz hätte gefährden können. Robert Uwe Laux geht auf die enge Freundschaft Lortzings zum Publizisten Robert Blum ein, der mit seinen revolutionären Anschauungen und Aktivitäten die politische Haltung des Komponisten wesentlich beeinflusste.

Der dritte Teil des Tagungsberichts umfasst Beiträge zur Rezeption von Lortzings künstlerischem Schaffen. So referiert Peter Konwitschny über seine vielbeachtete, mit gängigen Lortzing-Bildern abrechnende Inszenierung des *Waffenschmieds* in Leipzig 1986 und verweist auf die nach wie vor aktuelle politische Dimension des Werks. Es folgen musikanalytische Studien: von Gesine Schröder zu Lortzings Kompositionstechnik und romantischer Musiksprache am Beispiel der Oper *Undine* (1845), von Ursula Kramer zu Lortzings musikalischem Tonfall, der sich nach ihrer Erkenntnis aus einer „wachen Apperzeption“ (S. 335) der deutschen, französischen bzw. italienischen zeitgenössischen Musiksprache herleitet, weiterhin von Thomas Schipperges, der die musikalische Darstellung von Lachen und Lachenden in den Opern des Komponi-

sten untersucht, und schließlich von Helmut Loos, der die vier der Opéra comique nahestehenden Einakter unter dem Aspekt des „soziokulturellen Phänomens“ Vaudeville (S. 373) erörtert. Kateryna Schönings Studie zu Aufführungen und Rezeption der Opern Lortzings in Russland sowie die Untersuchung von Christian Thomas Leitmeir zu der prekären finanziellen Situation Lortzings und den Benefizveranstaltungen nach seinem Tod zugunsten der Hinterbliebenen beschließen den Themenkomplex.

Außer den wissenschaftlichen Beiträgen dokumentiert der Bericht auch das künstlerische Tagungsprogramm. So findet man unter der Rubrik „Extras“ die schriftlichen Textfassungen eines Stadtrundgangs „Auf den Spuren Lortzings in Leipzig“ von Günter Martin Hempel sowie eines Gesprächskonzerts von Martin Krumbiegel und Wolfgang Gersthofer, in dem vor allem Lieder von Lortzing und von seinen Komponistenkollegen Louis Spohr, Mendelssohn, Moritz Hauptmann und Heinrich Marschner erklangen. Nachzulesen ist zudem das Gespräch Jörg Rothkamms mit Jasmin Solfaghari aus Anlass ihrer Neuinszenierung von Lortzings letztem Singspiel *Die Opernprobe* (1851) an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig 2009. Den Abschluss bilden der Abdruck der Overtüre zum Singspiel *Andreas Hofer* (1833) in einer Einrichtung für zwei Klaviere von Kateryna Schönings sowie ein nach systematischen Gesichtspunkten gegliedertes Verzeichnis der Lortzing-Literatur.

Der vorliegende Tagungsband bietet einen hochinformativen und tiefgründigen Einblick in Lortzings Leipziger Zeit, die zweifellos die produktivste und glücklichste seines Lebens war. Zugleich entfalten die Beiträge ein weites Panorama der politischen, sozialen sowie kulturellen Situation in den Jahren des Vormärz und verweisen auf das enge gesellschaftliche Beziehungsgeflecht, in dem sich der politisch denkende Künstler bewegte. Damit leistet der Konfe-

renzbericht einen wesentlichen Beitrag für die Lortzing-Forschung und könnte sich als „Impulsgeber“ für eine noch intensivere Befassung mit dem Schöpfer einiger der meist-rezipierten komischen Opern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweisen.

(Juni 2016)

Kathrin Eberl-Ruf

*TOMI MÄKELÄ: Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland. Mit einer Edition der Tagebücher, Briefe und Arbeitsmaterialien von Silke BRUNS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 552 S., Abb.*

Friedrich bzw. je nach Perspektive Fritz oder Fredrik Pacius (1809–1891) gilt als ein Beispiel für jene kulturellen Transfer- und damit einhergehenden Nationalisierungsprozesse, die Europa im 19. Jahrhundert gleichsam prägen wie spalten. Den in Hamburg geborenen Pacius führte sein Weg nach Studien bei Moritz Hauptmann und Louis Spohr in Kassel nach Stockholm und Helsinki, wo er sich 1835 dauerhaft niederließ. Obwohl er nie die finnische Staatsbürgerschaft annahm, fühlte er sich seiner neuen Heimat und vice versa mit Deutschland verbunden. 1848 schuf er mit der finnischen Nationalhymne *Vårt land (Unser Land)* bzw. später mit dem finnischen Text *Maamme* und der ersten finnischen Oper 1852 *Kung Karls Jakt (König Karls Jagd)* auf das schwedische Libretto von Zacharias Topelius nationale Werke historischen Ranges.

Die Aufarbeitung der Biographie Pacius' ist nicht nur allein aus musikhistorischer Sicht von höchstem Interesse, um über einen vermeintlich im Schatten Stehenden durch die Auseinandersetzung mit anderen Zeitgenossen wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann oder Richard Wagner Querverbindungen und Zusammenhänge dichter ergründen zu können. Vielmehr bietet Pacius' Leben und Wirken ein hochgradig aussagekräftiges Exempel des für den

norddeutschen und skandinavischen Raum typischen Vermittlers zwischen (nord-)deutscher und schwedischer bzw. finnisch-schwedischer Tradition. In seiner kulturellen Vielschichtigkeit und Transformationsfähigkeit gilt Pacius daher nicht als Künstler einer Nation, sondern des Ostseeraums, der in seiner Vielfalt der Kulturen und Identitäten als hochkomplex bezeichnet werden darf. Damit kommt der Einordnung der Wirkmächtigkeit von Pacius' Schaffen gleichsam eine kulturhistorische Bedeutung in der Entzifferung der gegenseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten der Ostseeanrainer zu.

Mit Pacius nimmt sich der durch seine Sibelius-Forschungen etablierte Tomi Mäkelä einem Ausgangspunkt der finnischen Nationalmusik, d. h. dem „Vater der finnischen Musik“ an. Gemeinsam mit Silke Bruns legte er 2014 eine zweiteilige Publikation vor, die Mäkeläs differenzierte und gut lesbare Pacius-Biographie und die von Bruns mit akribischer Sorgfalt erarbeitete, historisch-kritische Edition von bislang unveröffentlichten Quellen aus Pacius' Feder wie Tagebücher, Gedichtsammlungen, Notizbuch und ausgewählte Briefe umfasst. Der biographische Part erschien bereits 2009 in schwedischer Übersetzung unter dem Titel *Fredrik Pacius kompositör i Finland*. Für den deutschen Buchmarkt wurde er für die vorliegende Ausgabe sprachlich wie inhaltlich „eingedeutscht“. Möglicherweise auch im Zusammenhang mit der Zielrichtung auf eine deutschsprachige Leserschaft verspricht besonders der Materialenteil durch seine bislang fehlende oder einseitige Nutzung der Dokumente neue Einblicke auf Pacius im Fokus seiner musikalischen und kulturellen Sozialisation in Deutschland. Darauf aufbauend wird die Suche in Finnland nach einem „finnischen“ Ton vor der Ära von Jean Sibelius und das Bild vom nationalen Komponisten Pacius neu beleuchtet.

Um sich der in vielerlei Hinsicht oszillierenden Persönlichkeit von Friedrich Pacius annähern zu können, legt Mäkelä seiner

Biographie sowohl musikwissenschaftliche wie kulturhistorische Ansätze zugrunde. Die Einflüsse von Spohr auf seinen Schüler werden gründlich analysiert, um in einem weiteren Schritt Pacius' Weiterentwicklung, mögliche Assimilations- oder Dissimilationsprozesse während seiner Jahre in Stockholm und Helsinki in der Verhandlung mit der schwedischen und finnischen Kulturtradition zu hinterfragen. Klug gewählt ist der Ausgangspunkt, Pacius weder eine deutsche noch eine finnische Wesensart per se zu geben, sondern von der „Ostseeidentität“ (S. 10) zu sprechen. Der zuerst von Bernd Henningsen und fortführend Juliane Heß geprägte Begriff weicht eindeutigen Zuschreibungen der Subsumierung der Identitäten Norddeutschlands bzw. Nordeuropas als „nordisch“ aus, indem er das Multikulturelle des Ostseeraums betont, in der sich kulturelle Vormachtstellungen eher durch temporäre Verschiebungen des politischen Machtgefüges als durch regionale Grenzziehung ereigneten. In ihrem multikulturellen Charakter ermöglicht die Ostseeidentität es zwischen den Grenzen Wandernden, die eigene regionale Prägung relativ problemlos zugunsten einer anderen abzulegen oder beide miteinander zu verbinden. In diesen Kontext ordnet Mäkelä Pacius als handelnde Figur des Ostseeraums ein und relativiert damit die allgemeinen Vorgänge im Zuge der Bildung einer finnischen Nationalität oder die Bestrebungen deutschen Imperialstrebens. So erweisen sich Pacius' (Studenten-)Lieder für den deutschen Musikalienmarkt als deutlich „aggressiv patriotisch“ (S. 257) und finden kein Pendant während der Jahre in Finnland, was als ein Zeichen für Pacius' kulturelle Sensitivität, unterschiedliche Grade von Patriotismus walten zu lassen, zu verstehen ist.

Dem Editionsteil liegen Bestände aus der Sammlung in der Nationalbibliothek in Helsinki zugrunde, die um weiteres Material aus skandinavischen Bibliotheken ergänzt und – besonders bemerkenswert – durch um-

fangreiches Aktenmaterial aus dem Nachlass des Komponisten, das sich im Besitz der Erben befindet, bereichert werden. So kommen dankenswerterweise autobiographische Quellen erstmals in der Originalsprache und in Gänze an die Öffentlichkeit, die bislang nur in der ins Schwedische übersetzten und gekürzten Fassung der Pacius-Enkelin Maria Collan-Beaurain vorlagen und zu manch verzerrter Darstellung führten. Ist der Editionsteil mit ausführlichen Erläuterungen zu den Dokumenten selbst ganz im Sinne gängiger Editionspraxis bestens für den Leser vorbereitet worden, so wären doch auch für den einen oder anderen Benutzer Übersetzungen aus der Originalsprache hilfreich gewesen, z. B. bezüglich der Abschrift der schwedischsprachigen, handschriftlichen Anmerkungen des Musikwissenschaftlers und grundlegenden Pacius-Biographen John Rosa auf dem Reisetagebuch des Komponisten von 1852 (S. 295f.).

Als Ausblick räumen die Autoren ein, dass die Aufarbeitung und Auswertung des Materials in Archiven in Schweden, Finnland und Deutschland längst nicht abgeschlossen sei und der vorliegende Band einen ersten Anfang mache. Dies gilt auch für die teilweise nur lückenhaft edierbaren Texte aufgrund der schwer entzifferbaren Handschrift von Pacius. Mit diesem inhaltlich wie äußerlich sehr ansprechend aufbereiteten Band wurde mit einer neuen Betrachtung des Brückenschlags zwischen drei Ländern durch Friedrich/Fredrik Pacius ein weiterer Beitrag geleistet, um das Netzwerk zwischen den Ostseeanrainernstaaten im 19. Jahrhundert substantiell betrachten und decodieren zu können.

(Juni 2016)

Yvonne Wasserloos

*Richard Strauss Handbuch. Hrsg. von Walter WERBECK. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXIII, 583 S.*

Noch vor kaum 30 Jahren wäre in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein Handbuch über Richard Strauss wohl nicht denkbar gewesen; im Schatten von Theodor W. Adornos ästhetischem Verdikt und dessen bereitwillig aufgegriffenem geschichtsphilosophischen „Narrativ“ galt Strauss als „Verräter der Moderne“ (S. 2) – so Walter Werbeck im Vorwort bzw. Einleitungs-Kapitel seines früh im Jubiläumsjahr 2014 erschienenen *Richard-Strauss-Handbuchs*. Dass sich die Zeiten offenkundig geändert haben, schlägt nicht zuletzt in der Disposition des Bandes zu Buche – wegweisende Rahmenkapitel über „Strauss-Bilder“ (Werbeck) und „Strauss und die Musikwissenschaft“ (Wolfgang Rathert) ziehen eine reflexive Ebene ein –, zuvorderst aber natürlich im abzubildenden Stand einer in manchen Bereichen kaum mehr zu überblickenden Strauss-Forschung. Wege zu ihr zu weisen, die Grundzüge der jeweiligen Diskurse sichtbar werden zu lassen und dabei das Wesentliche knapp und verständlich darzustellen, ohne zu vergrößern – man gerät bei der Lektüre zunehmend ins Staunen darüber, wie nahe man dieser von Handbüchern stets erwarteten Quadratur des Kreises hier gekommen ist.

Vieles zu Strauss und seiner Musik ist freilich noch immer wenig erforscht, und auch hier leistet das *Strauss-Handbuch* mitunter Beachtliches. Mag auch aus der Rückschau anno 2016 die Behauptung strategisch überzogen anmuten, dass „ungeachtet jüngster Anstrengungen [...] von einer wirklich etablierten, auf allen Feldern von der Biographie bis zur Philologie, von der kritischen Analyse bis zur (kultur-)wissenschaftlichen Interpretation gespannten Strauss-Forschung noch kaum die Rede sein“ könne, so ist Werbeck doch zuzustimmen, wenn er

für einige der Handbuch-Beiträge den Status von „Grundlagenforschung“ reklamiert (S. IX). Insbesondere über den Funktionär Strauss, die mit ihm verbundenen Gremien (GDT, ADMV sowie den „Ständigen Rat“) und die Geschäftsbeziehung zu seinen Verlegern wird man nirgends so konzise informiert wie in den Beiträgen von Michael Karbaum, Irina Lucke-Kaminiarz, Petra Garberding und Dominik Rahmer – übrigens unter Verzicht auf billigen Hohn gegen die Strauss gewiss nicht zu Unrecht, doch nur allzu gern attestierte „Geldgier“.

Ebenso auf nüchterne Kontextualisierung bedacht, dabei feinsinnig und sorgsam abwägend nähert sich Albrecht Riethmüller in einem gerade sechseitigen Essay über den Reichsmusikkammerpräsidenten und die Zweig-Affäre dem Hoch- und Tiefpunkt von Strauss' Funktionärskarriere. Weitere die NS-Zeit betreffende Aspekte finden bei den einzelnen Werkbetrachtungen immer wieder Erwähnung. Hier ist vor allem Dörte Schmidts Beitrag über *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* zu nennen, der als einziger ausschert aus dem Raster eines knappen Opernführers für Fortgeschrittene (Entstehung – Handlung – Kommentar – Wirkung). Mag die Proportionierung dieses Kapitels (die weiteren im Bereich Oper stammen von Susanne Rode-Breymann, Bryan Gilliam, Ulrich Konrad und Rebecca Grotjahn) auch fragwürdig bleiben – es nimmt mehr als die Hälfte des Raums ein, der weiter hinten im Band sämtlichen Tondichtungen zugemessen wird –, vermag es doch mit Überlegungen zum Anspielungsreichtum beim Zuschnitt von Figuren und sogar Räumen („Frankreich auf NS-Bühnen“, S. 302ff.) zu verblüffen; das mutmaßliche Herausgeber-Kalkül, durch Zuweisung eines Themas an eine Person außerhalb des engsten Kreises der Strauss-Forschung ungewöhnte Perspektiven zu gewinnen, geht hier jedenfalls auf.

Jene Bereiche des Handbuchs, welche die Strauss-Forschung in den seit Jahrzehnten

markierten Bahnen fortschreiben und die berufenen Händen anvertraut sind, stehen dahinter freilich keineswegs zurück. Das von Jürgen May vorgelegte Kapitel über Strauss' Kompositionsprozess – es ist das einzige im engeren Sinne philologisch ausgerichtete und zugleich das einzige eines Mitarbeiters der beiden Strauss-forschenden Institute (Editionsfragen kommen gar nicht zur Sprache) – führt in souveräner Weise durch alle Arbeitsstadien in Strauss' Schaffensprozess, die sie dokumentierenden Quellen und die variantenreiche zugehörige Nomenklatur. Auch die im Wesentlichen bekannten, aber weit verstreuten Einzelbeobachtungen über Strauss als Wortkomponisten und die Kooperation mit seinen Librettisten fügen sich in Reinhold Schlötterers neuer Zusammenschau zu einem ungeahnt plastischen Bild; dies gilt nicht minder für die zahlreichen Facetten von Strauss' Wagner- und Mozart-Rezeption, wie sie Bernd Edelmann und Thomas Seedorf entfalten. Katharina Hottmanns Beitrag zur kulturgeschichtlichen Selbstverortung des Opernkomponisten Strauss kommt – auf noch immer 15 Seiten – einem Abstract ihrer überaus materialreichen Dissertation gleich („*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“, 2005).

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten des Genres „Komponisten-Handbuch“, dass bei der pflichtschuldigen Durchmessung des Werks nach Gattungen die Kernbereiche mit dem größten Umfang zugleich diejenigen sind, derer es angesichts der vorliegenden Forschung vielleicht am wenigsten bedurft hätte – und dass im Gegenzug das eher randständige Repertoire von Handbuch-Unternehmungen auch in kürzeren Beiträgen tendenziell profitiert. So werden die frühe Kammermusik (Walter Werbeck), das Chorwerk (Barbara Eichner), Orchesterlieder (Christian Thomas Leitmeir), Ballette (Monika Woitas), Symphonik und Konzert (Arnfried Edler) sowie vor allem das instrumentale Spätwerk mit eigenen

Kapiteln bedacht, letzteres vergleichsweise ausführlich in einem nicht zuletzt analytisch vorzüglichen Beitrag von Jens-Peter Schütte. In Charles Youmans' Darstellung der Tondichtungen (stets nach dem Muster: Entstehung – Musikalische Struktur – Musik und Programm) spiegeln sich das seit Werbecks bahnbrechender Monographie (*Die Tondichtungen von Richard Strauss*, 1996) erreichte Quellenbewusstsein und Reflexionsniveau durchweg wider. Dass namentlich im Vergleich zu diesen Beiträgen eine Auseinandersetzung mit der musikalischen Faktur in den Opernkapiteln sehr viel weniger zum Zuge kommt, mag einer dispositionellen Entscheidung bzw. bloßem Platzmangel geschuldet sein, indiziert jedoch sicherlich auch einen nach wie vor beachtlichen Mangel an entsprechender Forschung. Noch erstaunlicher mutet die Situation bei der keineswegs peripheren Gattung des Klavierlieds an, wie sie sich implizit an Elisabeth Schmierers überwiegend dokumentarisch gehaltenem Kapitel ablesen lässt, aber auch am Fehlen eines Kapitels zur Liedästhetik. Von satisfaktionsfähigen Ansätzen, die auch das kleinere Format als Form- und Strukturkunst systematisch ins Visier nehmen, ist jedenfalls einstweilen wenig zu sehen.

Mit Jürgen Schaarwächters Kapitel „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“ wird auf der Rezeptionsseite ein historischer Bereich, der immerhin bis zur Filmmusik etwa Erich Wolfgang Korngolds reicht, in umfassender (und unterhaltsamer) Weise abgedeckt; weiter in Richtung Gegenwart reicht das Konzept des Bandes hier jedoch nicht. Auch Aufführungspraktisches und Interpretationsgeschichtliches gelangt allenfalls en passant auf die Agenda; ein eigenes Kapitel ist nur Strauss als Kapellmeister und Dirigent gewidmet (Roswitha Schlötterer-Trainer). Zu Strauss' Einflussnahme auf die Inszenierungen seiner Opern, ja sogar zu Auswahl und Bedeutung seiner Sängern und Sänger finden sich nicht mehr als sporadische Äußerungen; auch die re-

gelmäßig gegebenen Hinweise auf herausragende Produktionen und Einspielungen bleiben ein Feigenblatt. Angesichts der im Vorwort formulierten Absicht, „Dirigenten, Sänger und Spieler zu animieren, Neues von Strauss kennenzulernen, zu musizieren, aufzuführen“ (S. IX), mag eine solche Leerstelle verwundern; sie wird indes verständlich angesichts der Forschungsarbeit, die auch hier nicht bloß abzubilden und zu systematisieren, sondern allererst noch zu leisten wäre.

(November 2016)

Christian Schaper

*JEROEN VAN GESSEL: Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater (1886–1944). München: Allitera Verlag 2014. 611 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 10.)*

In seiner quellenfundierten Untersuchung der Opernsparte des Straßburger Stadttheaters nimmt der Autor Jeroen van Gessel eine doppelte Reflexion forschungskonzeptioneller und auch -methodischer Grundlagen vor. Zum einen weist er institutionen- und sozialgeschichtliche Forschungsarbeiten zu Opernhäusern zurück, die große politische Linien in der „Praxis“ der jeweiligen Operninstitution nachverfolgen. Zum anderen kritisiert er den vermeintlich hohen Anteil an ästhetischen Wertungen, die in wissenschaftliche Interpretationen und Darstellungen zur Kulturgeschichte der Musik eingehen. Um die Musikgeschichte des Straßburger Stadttheaters zwischen deutscher Kaiserzeit (1886–1918, 32 Saisons), Zwischenkriegszeit unter französischer Leitung (1918–1940, 19 Saisons) und NS-Zeit unter dem nationalsozialistischen Regime (1940–1944, 3 Saisons) als Kulturgeschichte von diesen beiden Punkten unbeeinflusst und als Alltagspraxis untersuchen zu können, stützt sich van Gessel auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, die vorsieht, unterschiedliche Bereiche der Opernpraxis als unabhängige

Kommunikationssysteme mit jeweils eigenen Unterscheidungen in ihren gegenseitigen Einwirkungen samt den daraus resultierenden Folgen zu betrachten. Praktisch hat dies zur Folge, dass der Autor eine möglichst detaillierte und den lokalen Überlieferungsstand abbildende Quellenforschung anstrebt und bei seiner Analyse jegliche forschungsbasierte übergreifende soziokulturelle und vor allem auch ästhetische Tendenzen – vor allem auch in Form von Memoiren und sonstigen Ego-Dokumenten der an der Straßburger Opernpraxis beteiligten Personen – auszuschließen versucht. Indem van Gessel die Systeme „Gebäude“, „Verwaltung“, „Finanzen“, „Personen“, „Oper“ und „Presse“ einzeln voneinander in ihren internen Kommunikationsstrukturen betrachtet, ergibt sich in der Umsetzung der oben genannten Reflexionen und konzeptionellen Prämissen auf der Darstellungsebene dreierlei: (1) Erstens setzt sich die Arbeit stark von der bisherigen kultur- und sozialgeschichtlich informierten Erforschung von Musiktheaterinstitutionen ab, da sie gegenüber den übergreifenden Entwicklungen die Prägnanz bzw. in den Worten des Autors die „Konsensfähigkeit“ (S. 36) des Einzelfalls vorzieht. (2) Zweitens steht die Arbeit in einer traditionellen französischen Forschungstradition, die Quellenbestände systematisch aufbereitet und – u. a. über das Register – recherchierbar macht. (3) Drittens scheint sich die Monographie in eine neuere Entwicklung wissenschaftlichen Schreibens einzugliedern, die einzelne Kapitel in flexibler Reihenfolge lesbar macht bzw. unterschiedliche Schreibformate miteinander kombiniert. Dies wird in Jeroen van Gessels Buch nicht zuletzt durch die Abwechslung von Hauptkapiteln zu den einzelnen (Binnen-)Systemen des Systems „Kunst“ mit sogenannten „Intermezzi“ zu einzelnen Produktionen des Theaters von Viktor Nessler's *Die Rose von Straßburg* (1891) über Richard Wagner's *Parsifal* (1914) und Max Bruchs *Die Loreley* (1916) bis hin zu Leo Justinus Kaufmanns

*Die Geschichte vom schönen Annerl* (1942) umgesetzt. Hier geht es um die akteurzentrierte Verifizierung oder Widerlegung von Grundannahmen, wie z. B. der Gliederung von Institutionengeschichten nach den Amtszeiten von Operndirektoren, der Komposition von Stücken jenseits von Gattungsdefinitionen oder der Relativierung des Publikumsinteresses für Produktionen mit Lokalbezug.

Den einzelnen Kapiteln geht eine Betrachtung der Quellenüberlieferung voraus, die Verwaltungsakten und Schriftwechsel genauso wie annotierte Klavierauszüge umfasst. Interessant ist hier nicht nur die Fülle an verschiedenen Quellen, sondern vor allem auch deren jeweilige Fragmentiertheit, auf die der Autor eingeht. Zum Beispiel entschließt er sich, die mangelhafte lokale Überlieferung der Bühnenausstattung mittels zeitgenössischer Handbücher zum Thema auszugleichen – eine angemessene Tatsache in Anbetracht des Austausches, den die Theater Frankreichs, aber auch andernorts in dekorationstechnischen Belangen über die Verbreitung von Regiebüchern und der standardisierten Anfertigung von Bühnenbildern durch Ateliers bis hin zur Aufbereitung von Fragen der Bühnentechnik in zeitgenössischen Zeitschriften pflegten.

In den einzelnen Hauptkapiteln stehen jeweils Fragen nach Kontinuitäten und Brüchen in der Opernpraxis während der drei grundlegenden Perioden der Kaiserzeit, Zwischenkriegszeit und der NS-Zeit im Vordergrund. Im Kapitel „Gebäude“ stellt der Autor fest, dass sich die Investitionen nur auf Angleichungen an die überregionale Theaterausstattung bezogen, nicht jedoch auf die Bausubstanz des Theaters (S. 77). In Bezug auf die „Verwaltung“ wird gezeigt, wie stark die Straßburger Theaterkommission an der künstlerischen Realisierung interessiert war (S. 116 und S. 143). Die „Finanzen“ des Theaters, die von der Theaterkommission entschieden wurden, stiegen im Untersuchungszeitraum vorerst ständig an, durch

einen „Teufelskreis“ aus sozialer Verantwortung für das Personal und dem Wunsch, aus dem Straßburger Theater eine erstklassige Bühne zu machen (S. 171f.). Beides zeitigte hohe Investitionen, die erst unter dem NS-Regime die erhöhten Ausgaben nicht mehr ausgleichen konnten (S. 213). In diesem Kapitel findet sich auch eine statistische Aufstellung der Theaterproduktionen mit der Anzahl der Aufführungen und den Einnahmen, anhand derer die Langzeitwirkung einzelner Stücke im Programm festgestellt wird, anstatt einzelne erfolgreiche Stücke zu isolieren. Auch beim „Personal“ und seiner Relation zum Publikum überwiegen Kontinuitäten, die anhand einer detaillierten Beleuchtung der alltäglichen Theaterpraxis dokumentiert werden. Viele Sängerinnen und Sänger nutzten die Straßburger Bühne als Sprungbrett zu größeren Theatern. Das Publikum hingegen ließ sich – so der Autor – in seinen Theatergewohnheiten wenig durch übergreifende politische Entwicklungen und Ereignisse beeindrucken (S. 327).

Im Kapitel „Oper“, das mit knapp 140 Seiten mit Abstand das längste Kapitel darstellt, führt Jeroen van Gessel die einzelnen relativierten Grundannahmen in der Analyse zusammen. Hier geht es zum einen um das Repertoire, das er jenseits von Gattungsgrenzen analysiert (S. 349–355). Zum anderen wird der Umgang des Publikums mit sogenannten Novitäten beschrieben sowie auch die Etablierung des Straßburger Theaters als Wagner-Bühne, vor allem unter der Leitung Hans Pfitzners (1910–1916), aber auch durch die stetige Orientierung der Kritiker und des Künstlerpersonals am Vorbild Bayreuth. Interessante Einblicke in die Theaterpraxis gibt der Autor mittels seiner Analyse der Striche und musikalischen Umarbeitungen der Opern für die Straßburger Aufführungen sowie durch die Zusammenfassung der Anmerkungen über die Gesangstechnik aus der Presse. Die Regie führte laut van Gessel in Straßburg dagegen zeitweise ein weniger wichtiges Dasein, was sich nicht

zuletzt an den wenigen überlieferten Quellen zeigt. Abschließend stellt der Autor das System „Presse“ vor, wobei er sich bemüht, den zum Teil wenig bekannten Identitäten der einzelnen Kritiker durch eine systematische Aufarbeitung der Presseartikel nach Aufbau oder politischer Ausrichtung nachzugehen (vgl. z. B. S. 534). Insgesamt kann van Gessel in diesem Kapitel den starken Rückbezug der Kritiker der Zwischenkriegszeit auf die Kaiserzeit dokumentieren sowie die Anerkennung der städtischen Leitung, die das Theater zwar zu einer wichtigen Bühne gemacht habe, gleichzeitig aber nicht auf Verbesserungsvorschläge seitens der Kritiker einging (S. 553). Auch hervorzuheben ist van Gessels Ergebnis, dass die Kritiker auch in der französischen Zwischenkriegszeit anscheinend nationale Kategorien wenig nutzten, sondern im Sinne der Perfektionierung des Opernbetriebs auch Wagner-Opern auf der Bühne zuließen (S. 552).

Die Ergebnisse der Arbeit, die Jeroen van Gessel in seinem Fazit noch einmal als Relativierung politischer Einwirkungen je nach Institution und Einzelfall, als jeweils spezifische Dynamiken, die sich aus dem Zusammenwirken der unterschiedlichen Systeme wie z. B. der Verwaltung, der künstlerischen Leitung und der Presse ergeben sowie als im Vordergrund stehende Langzeitkonsequenzen durch die Schaffung starker Kontinuitäten im Opernbetrieb zusammenfasst (S. 568–576), sind sehr grundlegend, aber zugleich auch dem System dieses Einzelfalls geschuldet: Obwohl der Autor die Aussagen in der Presse zwar kritisch sieht, sie aber dennoch für die Dokumentation gesanglicher Techniken zu Hilfe nimmt, stuft er die Kritik insgesamt als wenig verlässlich ein. Lediglich bei der Darstellung der Zusammensetzung des Publikums bezieht sich van Gessel konsequenterweise vornehmlich auf Leserbriefe und zeigt dabei sehr eindrucksvoll, dass die Publikumszusammensetzung vor allem durch die Handlungen der Zuhörer und Zuschauer verstanden werden

kann. Ein weiterer Kritikpunkt ist der Detailreichtum der Arbeit, der den Leser ob der sehr klaren Schreibweise des Autors und des strukturierten Aufbaus des Textes zwar nicht überwältigt, aber dennoch den Umfang des Buches deutlich erweitert. Die Vollständigkeit, die z. B. auch bei der Darstellung der Aktivitäten des Theaterarztes verfolgt wird (S. 279–297), schlägt sich relativ wenig auf das zentrale Kapitel „Oper“ nieder, da sie vor allem für das System „Finanzen“ relevant sind. Nicht zuletzt stellt der Autor in seiner Arbeit mit seinem Augenmerk auf Langzeitwirkungen das Ergebnis zur Diskussion, dass die NS-Zeit am Straßburger Theater von manch ähnlicher Kontinuität und struktureller Handlungsfreiheit im Theaterbetrieb geprägt gewesen sei, wie auch die anderen beiden Perioden. Dieses Ergebnis ergibt sich aus dem systemtheoretischen Ansatz, bei dessen Durchführung lediglich am Ende des Kapitels „Oper“ und hier im Bereich Bühnenbild ein Vergleich mit überregionalen Theaterinstitutionen miteinbezogen wird. Das Ergebnis mag dabei in Bezug auf einzelne Systeme innerhalb des Straßburger Opernbetriebs durchaus zutreffend sein. Im Kontext des Forschungsdiskurses einer Kulturgeschichte der Musik verdeutlicht es aber zugleich die Notwendigkeit einer pluriperspektivischen Herangehensweise an die Darstellung musiktheatraler Institutionen, die über das Ineinandergreifen unterschiedlicher Systeme hinausgeht, indem sie Vergleiche und Wissenstransfers miteinbezieht und vor allem auch das eigene Konzept kritisch reflektiert. Insofern bietet van Gessels Arbeit einen hochinteressanten, auf detaillierter Quellenforschung und klarem systematischem Denken beruhenden Forschungsbeitrag. Dieser gibt umfassende Einsichten in den Opernalltag aller am System beteiligten Personen und Gremien und deckt somit auch den Anteil von bisher wenig beachteten Akteuren und Systemen auf. Die Relevanz dieser Herangehensweise wird sich jedoch erst im Verlauf der wissenschaft-

lichen Auseinandersetzungen und Reflexionen aus interdisziplinärer Perspektive zeigen. (Oktober 2016) *Gesa zur Nieden*

*DANIEL ENDER: Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 245 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 18.)*

Die im Rahmen seiner 2010 an der Universität Wien absolvierten Promotion entstandene Dissertation von Daniel Ender ist dem Gesamtschaffen des schweizerisch-österreichischen Komponisten Beat Furrer (\* 1954) gewidmet. Es besteht aus sieben Kapiteln, einem Vorwort und – statt eines Nachworts – einem Gespräch mit dem Komponisten. Weiterer Bestandteil ist ein inhaltreicher Anhang, der ein chronologisches Verzeichnis der Werke Furrers, ein in vier Bereiche geteiltes Quellen- und Literaturverzeichnis (Musikalien, Archivalien, Textquellen und Literatur), eine Auswahldiskographie sowie ein Personen- und Werkregister umfasst. Die Ausführungen sind im Spiegel der deutschsprachigen Musikwissenschaft und Publizistik dargestellt.

Der vielversprechende Titel bezieht sich auf das bedeutendste Phänomen in der Musik des 20. Jahrhunderts: den Klang, welcher bereits im ersten Kapitel als ein „immer im Wandel begriffenes Phänomen“ definiert wird (S. 12). Die vom Autor übernommene Idee Theodor Adornos über „die Kunst des kleinsten Übergangs“ (die übrigens bei diesem auf Alban Berg bezogen ist) wird weiter auf die Mikrostruktur des Klanges übertragen. Es stellt sich die Frage, warum Ender auf die in dieser Schrift (Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968) ausgeführten Ideen Adornos nicht genauer eingeht, um seine Hauptthese über die Metamorphosen des Klanges zu untermauern. Thematisiert wird schließlich dieser „perma-

nente Übergang“, der „jede in sich verfestigte Gestalt“ aufweicht und sie „zum Voraufgehenden und Folgenden öffnet“ (Adorno, S. 64)! Weiterhin ist eine Verwandtschaft beider Komponisten durch das „todtraurige Verrinnen der Musik“, „das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende“ und den „Todestrieb der Bergschen Musik, die durch ihren Verlauf sich selbst auflöst“ (Adorno, S. 47), zu beobachten.

Zu Recht stellt der Autor fest, dass die Ovid'schen *Metamorphosen* „eine bedeutsame Inspirationsquelle für die kompositorische Arbeit von Beat Furrer“ sei (S. 15). Um die Bedeutung der Metamorphose (nicht nur als Metapher und konkrete Textanlage der Oper *Narcissus*, 1994) als struktureller, auf der Ebene der Mikro- und Makroform wirkender Faktor zu begründen, ist ein weiteres Argument notwendig: Dieses bezieht sich auf die der Metamorphose zugrunde liegenden allgemeinen organischen Prozesse. Eine unersetzliche Quelle wäre die „Clinamen-Lehre“ aus dem von Ender erwähnten Buch *De rerum natura (Über die Natur der Dinge)* von Lukrez, dessen Texte als literarische Basis für einige Kompositionen Furrers (bspw. *Fama* [2004] und *Wüstenbuch* [2009]) dienen. Mit dem Begriff *clinamen* bezeichnet der römische Autor das Phänomen des Zufalls, d. h. die geringfügige Abweichung der fest determinierten Körper durch die Schwankung von Zeit und Raum (vgl. Lukrez: *De rerum natura*). Unersetzbar ist auch die Naturlehre Johann Wolfgang von Goethes, die in seinem 1798 entstandenen Gedicht *Metamorphose der Pflanze* begründet ist. (Bezeichnend ist, dass Alban Berg seinem Freund Anton Webern 1929 die von ihm geschätzte Farbenlehre von Goethe schenkte. Auch Luigi Nono erläutert in seiner Autobiographie, dass er die Farbenlehre Goethes studierte.)

Im zweiten, aus knapp fünf Seiten bestehenden Kapitel „Der Komponist Beat Furrer – Rahmenbedingungen und Rezeption“ versucht der Autor, die Rolle Furrers im

Musikleben des Landes – nach seiner Übersiedlung nach Österreich im Jahr 1975 – zu begründen. Der neugierige Leser möchte aber mehr über die Persönlichkeit des Komponisten und sein Umfeld in der Schweiz erfahren. Auch möchte man den Dirigenten Furrer, den Schüler von Otmar Suitner, vor allem aber den Gründer eines der besten Ensembles für Neue Musik in der Welt, das Klangforum Wien, kennenlernen.

Im dritten Kapitel „Verlorene Expression (1982–1986)“ werden die Werke Furrers aus den frühen 1980er Jahren (1982–1986) untersucht. Theoretische Basis der Analyse ist die „Unvereinbarkeit von Ausdruck und Form“ (S. 27). Gestalten und Prozesse, „expressive Schichten“ und „formale Experimente“ werden gegenübergestellt. Es entsteht der Eindruck, Prozesse in der Musik erhielten keine Gestalt und die Gestalten seien nicht prozesshaft. Bei der Analyse konkreter Werke zeigt sich die Ambivalenz dieser Beziehung. Thematisiert werden die „Ver-räumlichung und Ausdünnung“ (in *voiceless*, 3.2.4.) oder die „wuchernden Klänge“ (in *Gaspra*, 4.2.5.), wodurch die Dialektik zwischen Prozessen und Gestalten nachzuvollziehen ist. Übrigens, die aus dem theatralischen Bereich stammenden Begriffe wie „Gestalt“ und „Gestik“, „Körperlichkeit von Klängen“ sowie „Spiegellungen“ (bzw. Doppelgänger) kann man nicht nur auf die Betrachtung der musiktheatralischen, sondern auch der rein instrumentalen Werke Furrers übertragen. Denn eine der Besonderheiten seines Stils ist die innere Theatralität seiner Musik. Das Verhältnis zwischen Klang und Wort sowie die Stimmbehandlung (das Produzieren des Klanges und Geräuschs durch die Stimme) zeigen ein breites Spektrum in der Musik der Nachkriegszeit. Beginnend mit György Ligetis *Aventures* und über Luciano Berios musiktheatralisches Werk, Salvatore Sciarrino (1947), Wolfgang Rihm (1950), Adriana Hölszky (1953) und Georg Friedrich Haas (1953) hat sich bereits eine Tradition etabliert, zu der auch das Vo-

kal- und Bühnenwerk Furrers gehört. Sein gewichtiges Interesse für das Musiktheater erklärt der Komponist damit, dass es sich als „Raum der Imagination“ zeige, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffne (vgl. S. 218).

In seiner chronologischen Betrachtung des von ihm in vier Zeitabschnitte geteilten Werks Furrers schafft Ender eine Art „Materialkatalog“, in dem seine gründlichen Kenntnisse der einzelnen Stücke ersichtlich werden. Die Kontroverse zwischen der vertikalen (thematischen) und linearen (chronologischen) Perspektive bereitet jedoch einige Probleme. Erstens erwirkt diese statistische Analyse aufgrund der Ganzheit von Kompositionsverfahren und stilistischen Merkmalen unvermeidliche inhaltliche und verbale Wiederholungen. Zweitens beziehen sich die interessanten Ideen nur auf exemplarisch betrachtete Werke aus einer konkreten Evolutionsphase des Schaffens von Furrer. So versinken bedeutende, den Gesamtstil betreffende Beobachtungen in den sehr detaillierten, ausführlichen Werkbeschreibungen. Beispielsweise bezieht sich Enders plausible Idee, den Topos des „Scheiterns“ mit der Brüchigkeit der Form zu verbinden (S. 141) nicht nur auf ein Werk (*still*), sondern ist für das ganze Schaffen Furrers prägend. Schlüssig sind auch die Beobachtungen über den perspektivischen Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund (*nuun*, S. 117) sowie zwischen Reduktion und Dichte, und über das Verfahren von „Verdoppeln-Verzehren“, die Idee des „Filters“, die „Prozesse der Schattierungen zwischen Ton und Geräusch“, die „freigesetzten Resonanzspektren“ und die ineinander übergehenden „klaren und verschwommenen Strukturen“.

Die in den einzelnen Kapiteln zerstreuten Ideen hätten eine optimale Wirkung, wenn sie eine Zusammenfassung im abschließenden siebten Kapitel gefunden hätten. Das tiefgreifende Gespräch mit dem Komponisten kann nur teilweise diese Lücke füllen, denn auf viele Fragen antwortet Furrer kon-

trovers, seiner eigenen Ästhetik folgend. Das ist aber gerade das Spannende dabei: In der Auseinandersetzung zwischen dem Blickwinkel eines Komponisten und einer musikwissenschaftlichen Reflexion offenbart sich das Wesen der Musik selbst.

(Mai 2016)

Maria Kostakeva

*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.)

In dem vorliegenden Band finden sich insgesamt 32 Beiträge verschiedener Symposien, die in Wien, New York und México stattfanden und mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten aus verschiedenen Blickwinkeln Schicksale österreichischer Musikschaffender, Institutionen und Klangkörper während der Zeit des Austrofaschismus und der anschließenden nationalsozialistischen Herrschaft betrachten. Innerhalb des Buches wechseln sich überblickshafte Beiträge mit Detaildarstellungen, Betrachtungen von Einzelschicksalen und Zeitzeugenberichte ab.

Zunächst werden die für die Musikerinnen und Musiker bedeutsamen historischen Ereignisse vom Verbot der Sozialdemokratischen Partei Österreichs im Februar 1934 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 dargestellt. Sodann werden das ambivalente Verhältnis Arnold Schönbergs und die Position Anton Weberns zur Arbeitermusikbewegung beleuchtet. Während Schönberg sich deren politischen Idealen zunächst zu- und danach konsequent abwandte, bleibt Weberns Position weniger eindeutig. Anschließend werden die Auswirkungen des Austrofaschismus auf die Arbeitersänger von der 1934 erfolgten Zerschlagung der Arbeitersängerbünde bis zu deren Neubeginn 1945 dargelegt.

Das Schicksal „linker“ österreichischer Musikschafter steht nun im Mittelpunkt, von denen viele, die zuvor in Deutschland tätig waren, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in ihre österreichische Heimat zurückkehrten. Sie fanden dort nur unzureichende Arbeitsmöglichkeiten vor, da es in Österreich nur wenig Vakanzen, viele Rückkehrer gab. Nach den Verboten der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei Österreichs sowie den Februarunruhen 1934 setzte eine zweite Flüchtlingswelle ein, die viele „linke“ Musiker aus der Heimat in andere Länder trieb.

Eine Fallstudie über Ernst Kreneks sich wandelnde Position zur Kulturpolitik des Ständestaats sowie ein Beitrag über das Verständnis der Nationalsozialisten von der Musik der Wiener Schule schließen sich an.

Neben Personen waren auch Institutionen von den politischen Umwälzungen betroffen, so wurde die Wiener Staatsakademie unter der nationalsozialistischen Herrschaft zur Reichshochschule, die österreichische Verwertungsgesellschaft AKM wurde der STAGMA angeschlossen, und die Urheberrechte wurden kurzerhand „arisiert“. Im Beitrag „Die emigrierte Staatsoper und Wiener Philharmoniker“ werden u. a. die ab 1938 erfolgten personellen Veränderungen dieser Ensembles dokumentiert.

Zwei Zeitzeugenberichten über das Singen in der NS-Zeit sowie über Linz im Nationalsozialismus schließt sich ein Bericht über Schüler der Zweiten Wiener Schule in NS-Deutschland an, in dem insbesondere die Lebenswege von Schönbergs „Berliner Schüler[n]“ nachgezeichnet werden.

Die musikwissenschaftliche Exilforschung, ihre bisherige Entwicklung und weitere Zielsetzung ist Gegenstand zweier Referate, in denen divergierende Positionen vertreten werden. An anderer Stelle wird die Forderung gestellt, auch die Vorgeschichte und die Nachwirkung der Flucht mit in die Exilforschung einzubeziehen. Auch der bislang zu wenig erforschten Vertreibung der

„Leichten Muse“ ist ein Beitrag gewidmet, in dem die Schicksale einiger der prominentesten Vertreter dieser musikalischen Richtung nachgezeichnet werden, darunter Paul Abraham, Hermann Leopoldi, Oscar Straus und Leo Ascher.

Beim Blick auf die Exilländer gibt es drei Schwerpunkte, die jeweils mit mehreren Beiträgen bedacht wurden: Großbritannien, die USA und Lateinamerika. Hier werden Einzelschicksale – darunter nicht nur Arnold Schönberg (dem drei Beiträge gewidmet sind), Eric Zeisl, Egon Wellesz oder Marcel Rubin, sondern auch Kurt Roger, Peter Stadlen oder Ernst Kanitz – ebenso thematisiert wie beispielsweise die Rolle der Emigranten im britischen Verlagswesen und Konzertleben. Darüber hinaus gibt es u. a. Beiträge zur Kleinkunst und über den Alltag österreichischer Musiker im lateinamerikanischen Exil. Den Abschluss des Bandes bilden zwei Beiträge, die Musik im Konzentrationslager – die Musik der Avantgarde und das Vokalschaffen Viktor Ullmanns in Theresienstadt – thematisieren.

Die Lebenserinnerungen von Erwin Steins Tochter stehen am Anfang der Beiträge über das Exil in Großbritannien. „Become Englishmen!“ widmet sich musikschaftern, österreichischen Flüchtlingen. Vielen von ihnen wurde aufgrund restriktiver Bestimmungen der englischen Musikergewerkschaft nicht erlaubt, in ihrem bisherigen Beruf tätig zu werden, so dass nicht wenige von ihnen ihren Lebensunterhalt als Diensthelfer, Krankenpfleger o. ä. bestreiten mussten oder vom Einkommen ihrer Partner abhängig wurden.

Diejenigen, die aus Österreich fliehen konnten, waren nicht nur mit einer fremden Sprache konfrontiert, sondern massiv vom Problem der Dislokation betroffen. Ihr Vorleben wurde quasi nichtig und führte zu manchen Brüchen in den Biographien. Jüngeren Geflohenen gelang die Assimilation im neuen Kulturkreis oftmals leichter als Älteren. Und auch die Sprachschwierigkeiten

trafen die Exilanten unterschiedlich hart. „Für die mit Sprache Arbeitenden – insbesondere für jene, welche die Vieldeutigkeit des Deutschen, die Doppelbödigkeit und den Wortwitz ihrer Muttersprache zur Basis und Inspirationsquelle ihrer beredten Kunst machten, geriet das Exil gewissermaßen zur mehrfachen Vertreibung: nicht nur mußte man eine neue Gebrauchssprache erlernen, mehr noch litten die meisten unter dem qualitativen Verlust ihrer sprach-künstlerischen Gestaltungsfähigkeit. Das Absinken unter das in der Muttersprache gewohnte Sprachniveau ging vielfach einher mit einer Nivellierung des bisherigen kulturellen und gesellschaftlichen Niveaus.“ (S. 439.) Auch die kulturellen Unterschiede bedeuteten für manche Exilanten einen Schock, denn je „größer der Kulturunterschied zum Asylland, desto stärker manifestierte sich auch die Ausgrenzung gegenüber der Gesellschaft“ (S. 556.).

Ein weiteres Thema, das aufgegriffen wird, ist die Remigration. Es gab Remigranten, die nach ihrer Rückkehr desillusioniert waren: So zeigte sich Erich Wolfgang Korngold bei Besuchen in der Heimat „tief enttäuscht darüber, mit welcher Kälte er in Wien begrüßt wurde“ (S. 289), und auch Marcel Rubin, der auf Initiative von Friedrich Wildgans aus México nach Wien zurückkehrte, konnte „erst nach vielen Jahren an die Erfolge der Zeit vor seiner Flucht anknüpfen“ (S. 289). Daneben gab es aber auch Exilanten wie Stadlen und Roger, die der Einladung, aus Großbritannien nach Österreich zurückzukehren, nicht folgten, „weil sie sich in ihrer neuen Heimat eine Berufslaufbahn geschaffen hatten, die ihnen mehr Möglichkeiten bot als das Leben im Nachkriegs-Österreich hätte bieten können“ (S. 413).

Der opulente Band enthält eine Fülle wichtiger Beiträge zum Schicksal österreichischer Musikschaffender während der Zeit des Austrofaschismus, der NS-Herrschaft, im Exil und in Konzentrationslagern. Die im Buch umrissenen Themengebiete werden

aus verschiedensten Blickwinkeln betrachtet und stellen eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Literatur dar.

(November 2016)

Nicole Ristow

*JULIA GLÄNZEL: Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 327 S. (sinefonia. Band 19.)*

Julia Glänzels 2010 an der Technischen Universität Berlin verteidigte, 2013 im Wolke Verlag erschienene Dissertation über die Rezeption Arnold Schönbergs in der DDR liest sich – auch – als hervorragend recherchierte Geschichte der musikästhetischen und musikpolitischen Debatten in Ostdeutschland bis Ende der 1970er Jahre. Dass Schönberg im Zentrum der Untersuchung steht, erweist sich mit Blick auf eine derart umfassende Perspektive als überaus sinnvoll – wurde der Erfinder der Dodekaphonie und konsequente Vertreter der Atonalität doch in den ersten Jahren des ostdeutschen Staates häufig zum Paradebeispiel für „formalistisches“ Komponieren stilisiert; an der Haltung zu Schönberg als Hauptvertreter der Wiener Moderne auf dem Gebiet der Musik entschied sich mithin Grundlegendes. So diente die offizielle Distanzierung gegenüber dem „spätbürgerlichen“ Komponisten in den frühen 1950er Jahren sowohl dem emphatischen Bekenntnis zum Sozialismus, zu Staat und Partei, als auch der unmissverständlichen Abgrenzung gegenüber der BRD, in der man, wie es vielen schien, vor allem im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse an Schönberg anknüpfte. Komplex wird es indes, wenn Schönbergs musikalische Bekenntnisse zum Antifaschismus – etwa das Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 – ins Blickfeld geraten (vgl. hierzu Kapitel III, 1.5) oder wenn Hanns Eislers bis zum Schluss unverminderte Hochachtung gegenüber dem umstrittenen Lehrer berücksichtigt wird, die etwa in dessen Akademie-

Rede von 1954 zum Ausdruck kam: „Obwohl sich deren unmittelbare Folgen auf ein Jahr beschränkten, besaßen sie entscheidende Bedeutung für die sechziger und siebziger Jahre. Eisler wurde zum Kronzeugen für das offizielle Schönberg-Bild erklärt.“ (S. 186)

Wie sich jenes Bild innerhalb eines guten Vierteljahrhunderts Schritt für Schritt ausdifferenzierte, auf welche Weise Schönberg zu dessen Zentenarfeier (1974), endgültig aber zum 25. Todestag (1976) bei allen nach wie vor üblichen Debatten auch in der DDR öffentlich gefeiert und gewürdigt wurde, welche argumentativen Winkelzüge unternommen wurden, um Schönberg entweder ideologisch zu rechtfertigen oder ihn weiterhin zur persona non grata zu erklären und welche Rolle hierbei einzelne Persönlichkeiten des Musiklebens, Wissenschaftler, Parteifunktionäre und Komponisten spielten – all dies hat Glänzel in ebenso penibler wie umfassender Quellenarbeit und Literaturrecherche bzw. -sichtung herausgearbeitet und anschaulich dargestellt. Dass der Blick ins Detail einzelner Beiträge – neben den bereits häufig fokussierten Schlüsseltexten wie Ernst Hermann Meyers *Musik im Zeitgeschehen* oder dem *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik* der 1950er Jahre sind hier insbesondere die weniger bekannten Aufsätze von Nathan Notowicz und Eberhardt Klemm über Eisler und Schönberg aus den 1960er Jahren zu nennen (vgl. Kap. III, 2.1) – wie stets von einer umfassenden, auch politische Ereignisse einbeziehenden Perspektive ergänzt wird, für die Debatten Relevantes mit sicherem Instinkt von Peripherem unterschieden wird und dabei der jeweilige politisch-ästhetische Standpunkt einzelner Autoren niemals aus dem Blick gerät, macht die Lektüre auf jeder Seite zum Gewinn.

Sämtliche relevanten, teils sehr umfangreichen Bestände des Archivs der Akademie der Künste, des Deutschen Musikarchivs, des Sächsischen Hauptstaatsarchivs (Dresden) u. a. wurden durchgesehen; dass, worauf be-

reits Lars Klingberg hinwies (vgl. *Musiktheorie* 29/3, 2014, S. 286), eine Verwechslung zweier Bestände des Bundesarchivs vorliegt, fällt dabei kaum ins Gewicht. Sowohl das umfangreiche Verzeichnis sämtlicher recherchierbarer „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989“ (Anlage 2) als auch der Abdruck von Dokumenten zur Diskussion um Harry Kupfers *Moses und Aron*-Inszenierung in Dresden 1975 (Anlage 1) tragen zum Facettenreichtum der Studie bei; hinzu kommt, dass Glänzel mit mehreren ehemaligen Vertretern des DDR-Musiklebens gesprochen hat. Dies und vieles andere lässt den Fußnotenapparat zu einer eigenen Fundgrube werden.

Auch wenn die Hauptstränge des ästhetischen Diskurses in der DDR mittlerweile bekannt sind und man auch bei Glänzel auf vielen Seiten nichts Neues erfährt – es ist gut, dass es diese Studie, die explizit nach Schönberg in der DDR fragt, gibt, nicht zuletzt da mit ihr, etwa mit der Diskussion um *Moses und Aron*, erstmals entscheidende Teilaspekte eines Gesamtpanoramas vertieft werden, das nach wie vor einer umfassenden Darstellung harret. Glänzel ist ein entscheidender Beitrag gelungen, DDR-Musikgeschichte so differenziert und facettenreich erscheinen zu lassen, wie sie ist.

(Oktober 2016)

Nina Noeske

DANUTA GWIZDALANKA/KRZYSZTOF MEYER: *Witold Lutosławski. Wege zur Meisterschaft. Aus dem Polnischen von Christina Marie HAUPTMEIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 415 S., Nbsp.*

Witold Lutosławski ist auch in der deutschsprachigen Musikwelt alles andere als ein Unbekannter. Eine Reihe von Autorinnen und Autoren wie etwa Martina Homma haben sich seiner angenommen, so dass seine Bedeutung auch für einen des Polnischen nicht mächtigen Leserkreis nachvollziehbar ist. Dennoch verdient die

nun vorliegende Übersetzung der umfassenden Studie von Danuta Gwizdalanka und Krzysztof Meyer besondere Beachtung, da sie den deutschsprachigen Leserkreis mit einer bislang nicht gekannten Plastizität und Intensität hinsichtlich Leben, Werk und gesellschaftlichem Umfeld des Komponisten einführt. Die Zusammenarbeit der beiden Autorenpersönlichkeiten erweist sich dabei als glücklicher Umstand: Danuta Gwizdalanka, die auf eine zehnjährige Lehrpraxis als Dozentin an der Musikakademie Bydgoszcz zurückblicken kann und zudem Autorin mehrerer Werke zu verschiedenen Aspekten der Musik (so etwa „Musik und Politik“ oder „Musik und Geschichte“) ist, besitzt die Fähigkeit, selbst komplizierte musikbezogene und musikästhetische Themenkomplexe in einer verständlichen und zugleich differenzierten Sprache auch für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen. Krzysztof Meyer, langjähriger Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln sowie Schüler Stanisław Wiechowkis, Nadia Boulangers, Krzysztof Pendereckis und Witold Lutosławskis selbst vermag aufgrund seiner fast 30-jährigen Bekanntschaft mit dem Komponisten eine Innensicht zu präsentieren, die sowohl den Werkbetrachtungen als auch den Beschreibungen der biographischen Stationen des Komponisten eine authentische und persönliche Note verleiht. Besonders hervorzuheben ist auch die Leistung der Übersetzerin Christina Marie Hauptmeier, die großes Geschick darin bewiesen hat, das polnische Original in einen angenehm lesbaren, flüssigen, dabei mit großer Selbstverständlichkeit an der Sache orientierten Text übertragen zu haben, der die Lektüre des fertigen Buchs auch unter stilistischen Gesichtspunkten zu einem Vergnügen macht.

Das Buch ist als chronologische Biographie mit eingefügten, sehr ausführlichen und mit zahlreichen Notenbeispielen transparent gemachten Werkanalysen angelegt. Im Vergleich zur zweibändigen polnischen

Ausgabe wurden einige Aspekte, insbesondere zur Spezifik des polnischen Musiklebens und des polnischen kulturellen Kontexts, für die deutsche Leserschaft umgearbeitet. Im Ergebnis kann das Buch auch mit Gewinn als eine Einführung in die polnische Musikgeschichte vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelesen werden, da insbesondere an den Punkten, an denen sich Lutosławskis Schaffensweg mit politischen Ereignissen überkreuzen, etwas mehr Raum für illustrierende Charakterisierungen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umfelds gegeben wird. Die in großer Zahl eingestreuten Erinnerungen von Zeitzeugen oder Ausschnitte aus Erlebensdarstellungen ehemaliger Weggefährten erhöhen die Aussagekraft des Buches dabei sehr.

Lutosławski wuchs in einem Umfeld auf, das ganz vom Habitus der kulturellen Elite des traditionellen landadligen Polentums gekennzeichnet war, wurde jedoch zugleich in eine Zeit hineingeboren, in der diese Ideale aufgrund der politischen und militärischen Wirren der Zwischenkriegszeit kaum mehr lebbar waren. Beeindruckend ist die Schilderung seiner Zeit im besetzten Warschau, als der junge Komponist aktiv Anteil am regen kulturellen Leben des Untergrunds nahm und sich dabei eine persönliche Souveränität und künstlerische Eigenständigkeit erwarb, die ihn nach Kriegsende befähigte, im neu entstehenden realsozialistischen Staat als autonome Künstlerpersönlichkeit aufzutreten. Lutosławski konnte in den Jahren zwischen Kriegsende und entstehendem Stalinismus die Grundlagen für seine spätere Position als unangefochtene Autorität im polnischen Musikleben befestigen, der sich auch jüngere Komponisten wie etwa Penderecki unterwarfen, die nach dem Aufbruch gegen Ende der 1950er Jahre Polen als Musikland auch international bekannt machten.

Wertvoll ist die Darstellung von Lutosławskis Verhalten während der Hochzeit des Stalinismus – eine Phase, an die sich auch Lutosławski selbst später aus begreifli-

chen Gründen nur ungerne zurückerinnert. Während sein bisheriges Hauptwerk, die erste Sinfonie, als „formalistisch“ gebrandmarkt wurde und daher aus der Öffentlichkeit verschwand, musste er getreu den Vorgaben der stalinistischen Kulturpolitiker sozialistische Massenlieder komponieren, die ihm, ganz im Gegensatz zu seinen „richtigen“ (wie er es nannte) Kompositionen, das materielle Überleben sicherten und es ihm erlaubten, den Status als offiziell anerkannter Komponist aufrechtzuerhalten. Dabei war es notwendig, Kompromisse zu machen und mit den staatlichen Kulturpolitikern zu kooperieren, und zwar sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Form der Übernahme von Anfragen und Vorgaben für Kompositionen. Auch heute noch ist die Anerkennung dieses Sachverhalts ein heikles Thema, auch wenn die formelhafte Behauptung der Verweigerung des Komponisten am staatlichen Musikleben kaum noch glaubhaft erscheint. Immer noch tut die Musikwissenschaft sich mit der Beschreibung des Verhaltens der Komponisten in dieser Phase schwer – nicht nur hinsichtlich Lutosławski, sondern auch hinsichtlich anderer polnischer Komponisten der damaligen Zeit. Umso wichtiger ist die Tatsache, dass in dieser Publikation Lutosławskis stilistische Praxis bei der Komposition sozialistischer Massenlieder nicht ausgeklammert, sondern in Detailuntersuchungen dargestellt wird. Die Autoren erliegen hier nicht der Versuchung, aus dem Komponisten einen Widerstandshelden zu machen und ein Narrativ zu übernehmen, das in der polnischen Kulturgeschichte oft nur allzu bereitliegt.

Inwieweit ließ Lutosławski sich auf Kompromisse ein? Ließ er sich durch äußere Zwänge kompromittieren? Bedeutet ein Nachgeben gegenüber derartigen Zwängen eine Minderung des Wertes seiner Kunst? Diese Fragen stehen unausgesprochen, aber dennoch sehr deutlich hinter jeder Beschreibung einer Künstlerbiographie in einem staatssozialistischen Land – auch wenn sie

in einer Betrachtung eines Komponisten aus dem Westen genauso gestellt werden müssen. Bei Lutosławski jedenfalls zeigen die Autoren, dass es trotz Kompromissen letztlich seine künstlerische Autonomie war, die sein Handeln bestimmte – und zwar sowohl in Hinblick auf gesellschaftlich-politische als auch künstlerisch-stilistische Herausforderungen. Das wird am deutlichsten in seinem Verhältnis zur polnischen Avantgarde seit den ausgehenden 1950er Jahre sichtbar. Einerseits fühlte er sich angesichts der neuen, bis dahin ungekannten Möglichkeiten für Komponisten in seinem Heimatland „wie ein Fisch im Wasser“, andererseits beklagte er bald einen „Terror der Avantgarde“, wenn ihm der Zwang zum Neuen nun als ebenso diktatorisch erschien wie die Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus nur wenige Jahre vorher. Zwar komponierte auch Lutosławski Werke im Stile der seriellen Musik (Trauermusik) oder der Aleatorik (*Jeux vénitiens*), er verhielt sich aber den neuen Strömungen gegenüber charakteristisch reserviert: Die unkonventionelle Verwendung traditioneller Instrumente, wie es beispielsweise vor allem Witold Szalonek oder Penderecki praktizierten, lehnte Lutosławski ab. Sein Bestreben war es vielmehr, die Neuerungen aus den bestehenden, traditionellen Instrumenten des Sinfonieorchesters herauszuholen. Die aufkommenden Experimentalstudios und das Feld der elektronischen Musikerzeugung betrachtete Lutosławski mit großer Zurückhaltung. Aufgrund dieser und anderer Eigenschaften seiner Kompositionsweise wurde der Komponist von Kritikern oft als „Klassiker“ bezeichnet, wobei in dieser Bezeichnung oft auch ein bewundernder Unterton mitschwang. Die Autoren arbeiten den Gegensatz zwischen Lutosławskis Begeisterung für die erweiterten Möglichkeiten nach dem Ende des Stalinismus einerseits und seine charakteristisch distanzierte Rolle gegenüber den Neuerungen andererseits differenziert heraus, indem sie ihn selbst zu Wort kommen lassen, Erinnerungen

von Zeitzeugen damit kontrastieren und in Werkbeschreibungen der Kompositionen jener Zeit (*Jeux vénitiens, Trois Poèmes d'Henri Michaux*) sein kompositorisches Vorgehen darlegen. In der Vorgehensweise der Autoren, Positionen und Ansichten Lutosławskis nicht in einem separaten Kapitel als abstrakte Manifeste, sondern als Ergebnisse einer konkreten Lebens- und Kompositionssituation heraus deutlich werden zu lassen, liegt ein wesentlicher Vorteil des Buches.

Seit 1959, als der Komponist den Ersten Preis der Tribune Internationale des Compositeurs der UNESCO gewann, erhielt er zunehmend internationale Aufmerksamkeit und wurde weltweit zu Gastaufenthalten eingeladen. Seine exponierte Stellung im polnischen Musikleben ermöglichte ihm die Wahrnehmung von Einladungen aus dem Westen auch zu einem Zeitpunkt, als die Beziehungen Polens zum Westen auf einem Tiefpunkt angelangt waren. So etwa im Jahr 1983, als er Proben mit den New Yorker Philharmonikern aufnahm, obwohl die polnische Regierung wegen ihres Vorgehens gegen die polnische Gewerkschaft Solidarność im Westen geächtet war. Einmal mehr befand sich der Komponist unfreiwillig im Konflikt der Interessen: Da er in den letzten Jahrzehnten eine unverzichtbare Figur im internationalen Musikleben geworden war, erschien es ihm nur natürlich, daran aktiv teilzunehmen – auch wenn er dadurch die Interessen der polnischen Regierung bediente, für die die Entsendung eines Komponisten vom Format Lutosławskis ins westliche Ausland eine Demonstration kultureller „Normalität“ war. Um jedoch seine Opposition zur Politik dieser Regierung auszudrücken, bediente sich Lutosławski eines traditionellen, in Polen bereits im 19. Jahrhundert angewandten Mittels, nämlich des Boykotts öffentlicher Arbeit als Künstler. Er trat seit Einführung des Kriegsrechts im polnischen Musik- und Kulturleben nicht mehr in Erscheinung. Die Kehrseite dieser Haltung zeigte sich, als Mieczysław Tomaszewski vom Posten

des Direktors des Polnischen Musikverlags abgesetzt wurde: Lutosławskis konstante Verweigerung irgendwelcher Kontakte mit Mitgliedern der Militärregierung ließ ihn zu diesem Vorfall schweigen, während Penderecki sich mit Erfolg für Tomaszewski einsetzte – und Lutosławski sich fragen musste, ob seine aufrechte Haltung der polnischen Musik in diesem Fall nicht mehr geschadet als genutzt hatte. Die Autoren zeigen gerade vor dem Hintergrund solcher Dilemmata, mit welchem Verantwortungsbewusstsein Lutosławski mit seiner Stellung als Figur des internationalen Musiklebens im In- und Ausland umging. Auch seine Rolle in der Endphase des Staatssozialismus wird deutlich, als er seine Fähigkeiten dem Aufbau des neuen Staates zur Verfügung stellte. Neben den Hauptlinien der Biographie des Komponisten präsentieren die Autoren noch eine Fülle von Seitenaspekten zur polnischen und internationalen Musikgeschichte und zu ihrer gesamtgesellschaftlichen Einbettung, so dass es sich hier schon fast um eine kleine Kulturgeschichte der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts handelt. All das macht die Lektüre dieses Bandes zu einem Gewinn.

(November 2016)

Rüdiger Ritter

STEPHANIE JORDAN: *Mark Morris. Musician – Choreographer. Binsted: Dance Books 2015. XII, 543 S., Abb., Nbsp.*

Spätestens seit ihrer Publikation *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London 2000) gehört Stephanie Jordan zu den federführenden Vertretern jenes Fachgebiets, das sich seit den frühen 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der angloamerikanischen Musik- und Tanzwissenschaft unter dem Label „choreomusical studies“ oder auch „choreomusicology“ formierte. Mit ihrer Monographie über stilistisch höchst unterschiedliche Choreographien zu Kompositionen von Igor Strawinsky (*Stravinsky Dances*.

*Re-Visions across a Century*, London 2007) setzte sie einen weiteren Meilenstein in Bezug auf Analysemodelle, bei denen gleichermaßen musik- und tanzwissenschaftliche Untersuchungskriterien zur Anwendung kommen, um den fraglichen Gegenstand möglichst präzise in seinen Besonderheiten zu erfassen. Vor diesem Hintergrund konnte man Jordans nächste, wiederum sehr umfangreiche Studie, die nun nicht mehr von dem Œuvre eines Komponisten, sondern eines Choreographen ausgeht, nur mit großer Spannung erwarten. Sie befasste sich mit Mark Morris (\*1956), einem amerikanischen Tänzer und Choreographen, der auch als künstlerischer Direktor eines eigenen Ensembles – seiner Mark Morris Dance Group (MMDG) – international große Anerkennung erfuhr. Dabei avancierte er zeitweise zu einem *enfant terrible* einer „modernen“ Tanzszene, die sich jeglicher Klassifikationen beharrlich zu entziehen suchte, sich unterschiedlichste Formensprachen zu eigen machte, um letztlich zu sehr eigenwilligen Ausdrucksformen zu gelangen. Und doch haftet Morris seit Beginn seiner Karriere ein „Markenzeichen“ an, das er mit großer Beharrlichkeit pflegt: eine außergewöhnliche Musikalität, die seine Bewegungssprache und ebenso seine choreographische Handschrift unverkennbar prägt. Im Umfeld postmoderner Tanzströmungen, die sich dem „Diktat“ musikalischer Parameter energisch zu entziehen such(t)en, wurde ihm daher auch bisweilen der wenig schmeichelhafte Titel eines „Mister Mickey Mousing“ verliehen – und genau an diesem Missverständnis seiner künstlerischen Arbeit setzen Stephanie Jordans Untersuchungen an.

Denn gleichwohl tänzerisch-choreographische „Musikvisualisierungen“ (analog zu ähnlichen Ambitionen im Bereich der historischen Filmavantgarde) zunächst eine willkommene Alternative zu den ausladenden Handlungsdramaturgien des „klassisch-romantischen Balletts“ boten und vor allem in tänzerischen Reformbewegungen des

frühen 20. Jahrhunderts intensiv praktiziert wurden (der Begriff geht auf das amerikanische Tänzer/Choreographen-Kollektiv Ruth St. Denis und Ted Shawn alias Denishawn zurück), sollten solche musikchoreographischen Verfahren in den Nachkriegsjahren die Etablierung sogenannter „abstrakter“ bzw. neoklassischer Ballette protegieren, in denen Musikpartituren durch die Tänzerkörper gleichsam in den Raum projiziert wurden. Spätestens seit John Cage und Merce Cunningham's „Propagierung“ einer weitgehenden Unabhängigkeit von Komposition und Choreographie im Kurationsprozess schienen sich somit zwei ästhetische Positionen diametral gegenüberzustehen: Da gab es einerseits diejenigen, die vorzugsweise präexistente und ursprünglich nicht für eine tänzerische Umsetzung bestimmte Konzertkompositionen an den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit stellten (und daher als eher konservativ galten), andererseits jene, die sich vehement von dem altradierten Usus eines wie auch immer gearteten Zusammenspiels von Musik und Tanz lösten (um nicht zu sagen: losrissen), um ihre „Modernität“ unter Beweis zu stellen. Dass sich ein „modern“ gesinnter und ganz offensichtlich auch höchst widerspenstiger Choreograph geradezu plakativ zu einer Musikalität bekennt, dürfte in den zuletzt genannten Kreisen einem Outing gleichgekommen sein (vgl. hierzu S. 80ff.).

Jordan, der solche Debatten nicht nur aus einer historischen Perspektive, sondern auch unmittelbar aus eigener Anschauung in ihrer frühen Ausbildungsphase bekannt sind, bemüht sich nun um eine Differenzierung des bisweilen allzu eindimensional verzerrten Bildes: „Is visualisation simply one thing, or can it occur in a variety of forms? Returning to the generic question about what goes on and what effect it produces, [...] let us ask: what is being visualised and how, and what is the effect in each particular instance of visualisation?“ (S. 3.) Ihre Argumentationen gehen dabei überwiegend von strukturan-

lytisch ausgerichteten Detailbeobachtungen aus, die sie in größere Zusammenhänge, insbesondere historischer und ästhetischer Provenienz, einbettet, um sie kritisch zu kontextualisieren und mögliche Bedeutungshorizonte aufzuzeigen. Im Unterschied zu ihren älteren Studien bezieht sie nun auch verstärkt jüngere Erkenntnisse aus dem Bereich einer musikwissenschaftlich orientierten Wahrnehmungspsychologie und Kognitionswissenschaft in ihre Erörterungen ein, die sie als besonders aufschlussreich für musikchoreographische Untersuchungen erachtet, wie sie in dem „Herzstück“ ihrer Arbeit – jenem Kapitel, das sich vor allem theoretischen Voraussetzungen musikchoreographischer Forschungen widmet – sehr nachdrücklich betont („Part 2: Watching and Listening to Dance“, dort „Chapter 4: A Framework for Analysis“, S. 91–123).

„How do we process crossmodal information in the form of two artistic media?“ – fragt sie sehr generell am Beginn dieses Abschnitts und macht sogleich auf die individuell und kulturell, somit letztlich immer subjektiv bedingte Wahrnehmung jeglicher künstlerischen Ausdrucksformen aufmerksam. Ebenso wichtig ist es ihr zu betonen, dass sie Musik und Tanz als ein hochgradig dynamisches Zusammenspiel erachtet, keinesfalls statische Entitäten, „operating within a mechanism of interdependence rather than maintaining the hard binary of parallelism versus counterpoint“ (S. 93). Der Begriff des „Mechanismus“ mag in diesem Zusammenhang irritieren – dass er nur eine nicht ganz glücklich gewählte Hilfskonstruktion darstellt, wird durch Jordans unmittelbar darauf folgenden Einbezug von Theorien aus dem Bereich der Filmtheorie und Philosophie deutlich: Claudia Gorbmans Konzept der „mutual implication“ von Musik und bildlichen Eindrücken bzw. Michel Chions Ausführungen zu einer „trans-sensorial perception“, bei der die Sinne mit „Channels“ oder „Highways“ verglichen werden, die schließlich – hier kommen nun

Gilles Deleuze und Félix Guattari ins Spiel – zu einer „Deterritorialisierung“ bzw. „Nomadisierung“ unserer sinnlichen Eindrücke führen können (S. 93f.).

Es erstaunt kaum, dass in diesem Zusammenhang dann auch Nicholas Cooks weiterhin maßgebliche Studie *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford 1998) zur Sprache kommt, ergänzt von Lawrence Zbikowskis linguistisch-kognitionswissenschaftlich grundierten, auf musikalische Sachverhalte zugeschnittenen Metapherntheorie, die Jordan wiederum auf tanzspezifische bzw. musikchoreographische Phänomene anwendet: beispielsweise unsere Tendenz, Tonhöhen räumlich zu konzeptualisieren, die auch in Choreographien ihren Wiederhall findet – sei es bestärkend oder dieses Prinzip bewusst durchbrechend, um dem Bewegungsgeschehen eine spezielle semantische Pointe zu verleihen (S. 96ff.). Sehr plastische Konturen erhalten solche Ausführungen durch immer wieder eingestreute Beispiele aus Morris' künstlerischem Œuvre, wobei viele der besprochenen choreographischen Ausschnitte eigens auf der Website der MMDG verfügbar gemacht wurden (<http://markmorrisdancegroup.org/jordanbookclip>) – eine gerade für Publikationen dieser Art überaus sinnvolle Lösung. Ebenso positiv hervorzuheben ist der methodische Ansatz, auch den Entstehungsprozess einer Choreographie intensiv in die analytische Arbeit miteinzubeziehen. Neben dem Umfang und der Vielfalt des Untersuchungsmaterials und dessen höchst sensibler Auswertung, durch die Jordans Arbeiten immer wieder bestechen, ist auch der Umstand, dass die Autorin als zweifellos profunde Theoretikerin der Praxis weiterhin eng verbunden bleibt, beispielgebend für zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet. Mehrfach betont sie, wie viel sie von „sketch learning“ profitierte (vgl. insb. die Kapitel „Embodiment“ bzw. „Towards the Performance of Analysis“, S. 120ff.), um Musik und Tanz in ihren kinästhetischen Dimen-

sionen noch genauer sehen und hören, letztlich körperlich erfassen bzw. (im Sinne der situierten Kognitionswissenschaft) konzeptualisieren zu können – freilich um die Subjektivität und auch Historizität unserer Wahrnehmung wohlwissend.

(September 2016) *Stephanie Schroedter*

*JÜRGEN SCHAARWÄCHTER: Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945. A preliminary survey. Mit einem Vorwort von Lewis FOREMAN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 2 Bde., XX, VIII, 1201 S., Abb., Nbsp.*

„Yes, there *are* British symphonies.“ Mit diesem Zitat von Joseph Holbrooke aus seinem Buch *Contemporary British Composers* (London 1925, S. 321) beginnt Jürgen Schaarwächters *Two Centuries of British Symphonism*. Das Ziel Schaarwächters, der hier einen deutlich erweiterten und überarbeiteten Text seiner Dissertation, die ursprünglich auf Deutsch als *Die britische Sinfonie 1914–1945* (Köln 1995) erschien, präsentiert, ist es, genau dieses Zitat zu bestätigen. In den 800 Seiten des Haupttextes, verteilt auf zwei Bände, bietet Schaarwächter einen weitreichenden Überblick über die britische Sinfonie bzw. sinfonische Musik in Großbritannien seit ihren Ursprüngen im 18. Jahrhundert. Zusätzlich zu dem informationsreichen Haupttext beinhaltet das Buch einen 217-seitigen Anhang mit einem Katalog von britischen Sinfonien bis 1945. Somit zeigt dieses Buch ein deutlich anderes Bild als der häufig zitierte Oscar A. H. Schmitz, der 1904 sein *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme* veröffentlichte und behauptete, dass die Engländer „das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik (Gassenhauer ausgenommen)“ seien (Schmitz, 4. Auflage, 1914, S. 30) – ein Thema, das laut Schaarwächter sogar 1995 bei der Veröffentlichung seiner Doktorarbeit im deutschsprachigen

Raum immer noch aktuell war (S. XI). Sein weiteres Ziel, das Interesse an in Vergessenheit geratenen Komponisten wieder zu beleben, wird dadurch erreicht, dass jedes Kapitel Sektion für Sektion verschiedene Komponisten, ob bekannt oder unbekannt, beispielhaft abhandelt. Trotz dieses enzyklopädischen Charakters schafft er es, eine durchgehende Narrative zu präsentieren.

Teil I des Buches, der bis Ende des viktorianischen Zeitalters reicht, beschäftigt sich mit „Creating and identity“ und somit der Frage, was überhaupt eine britische Sinfonie ist. Hier geht es erst einmal um einen nützlichen Vergleich mit der Entwicklung der Sinfonie auf dem Kontinent, mit der viele Leser besser vertraut sein werden, sowie um die schwierige Frage „What makes a composer British?“. Danach geht Schaarwächter mehr oder weniger chronologisch vor und beginnt mit den allerersten britischen Sinfonien von Thomas Arne, William Boyce, ihren Zeitgenossen und Nachfolgern.

Besonders zu begrüßen ist, dass Schaarwächter auch eine ausführliche Sektion über „provincial musical life“ bietet und immer wieder das musikalische Leben außerhalb Londons anspricht. Häufig thematisieren Veröffentlichungen über britische Musik eigentlich Musik in London. Obwohl London ohne Frage das führende musikalische Zentrum in Großbritannien war und ist, gab es auch wichtige Zentren und Entwicklungen außerhalb der Hauptstadt, die zu der gesamtmusikalischen Entwicklung beigetragen haben. Unter anderem bespricht er z. B. die Relevanz des Musikdrucks für die Provinzen, der besonders im 18. Jahrhundert zur Verbreitung von Sinfonien außerhalb von London führte, oder Komponisten wie Thomas Alexander Erskine, der in Edinburgh wirkte, aber dessen Sinfonien bis 1764 auch regelmäßig auf dem Kontinent gespielt wurden, z. B. in Kassel (S. 62). Ein weiteres Beispiel sind die Sinfonien von John Marsh, der zwischen 1770 und 1816 in seinem Wirkungsort in Südengland 39 Sin-

fونien schrieb – leider sind nur die neun, die gedruckt wurden, erhalten geblieben.

Nach der Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert führt das Buch weiter durch das 19. Jahrhundert, erst mit der Idee der „Post-Classical“ Sinfonie und wie dies mit der Gründung der Royal Academy of Music 1822 verbunden werden kann. Hier legt Schaarwächter überzeugend dar, dass ein Grund, warum bereits ab 1866 die Idee, dass England ein Land ohne Musik sei, verbreitet wurde, sei, dass die Generation von Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (z. B. Samuel Wesley, Henry Bishop, Thomas Attwood Walmisley, Charles Lucas oder George Alexander Macfarren) vom Stil her eher postklassische Sinfonien schrieb, statt den kontinentalen Entwicklungen zur romantischen Sinfonie zu folgen. Dies lag auch zum Teil an den seltenen Gelegenheiten, vor 1855 überhaupt Sinfonien in England aufzuführen, da dort die meisten großen Konzertsäle später als in Paris, Wien oder Leipzig gebaut wurden.

Die zwei letzten Kapitel in Teil I besprechen zum einen den Einfluss der „great German tradition“ und der Gründung der Royal Academy of Music und zum anderen das Ende des 19. Jahrhunderts mit Edward Elgar. Hier wird betont, dass erst mit der Generation von Hubert Parry, Stanford und Ralph Vaughan Williams ein bleibendes Modell für die britische Sinfonie etabliert wurde.

In Teil II des Buches beschäftigt sich Schaarwächter mit dem Thema „Uniqueness in diversity“ und beginnt mit der Generation von Vaughan Williams, Michael Tippett und Arnold Bax. Weitere Kapitel zur Programmsinfonie, die Tradition der „choral symphony“, die besonders in England mit seinen großen „choral societies“ relevant ist, sowie neue Richtungen im 20. Jahrhundert – u. a. Jazz und „new music“ –, bieten einen ausführlichen Diskurs über das 20. Jahrhundert, der auch das breitere Umfeld und den Kontext der sinfonischen Musik in Großbritannien beleuchtet.

Das Buch ist gut recherchiert, dennoch zeigt eine Publikation in diesem Umfang, dass man nicht für jedes kleine Detail in jedem Forschungsbereich ein Spezialist sein kann. Zum Beispiel ist die Diskussion des Londoner Konzertlebens in der Mitte des 18. Jahrhunderts etwas irreführend, indem kein klarer Unterschied zwischen öffentlichen Konzerten und den halb-privaten musikalischen Gesellschaften gezogen wird (S. 24). Jeder Leser wird sich über die vielen Notenbeispiele und nützlichen Abbildungen freuen, z. B. das Layout des Orchesters (S. 109), Orte (S. 34 und S. 165) oder Personen. Das Buch dient sowohl als eine gute Einführung für Studenten wie auch als ein tiefgreifendes Überblickswerk für alle, die ein Interesse an sinfonischer Musik haben, sei es britische, europäische oder außereuropäische Musik.

(Oktober 2016)

Matthew Gardner

*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.)*

In der Einleitung seiner neuesten monographischen Studie weist der ausgewiesene deutsche Romanist Albert Gier darauf hin, dass die Operette zuletzt sowohl von praktischer als auch von theoretischer Seite vermehrt Interesse entgegengebracht wurde. In der Tat haben Aufführungen (die ihr Objekt reflektieren) und wissenschaftliche Aktivitäten zugenommen. Letztere ist besonders von Moritz Csákys grundlegendem, vor zwanzig Jahren zuerst erschienenem Buch *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* stimuliert worden, das einen kulturwissenschaftlichen Zugang zum Gegenstand wählte und ihn dadurch unerwartet neu beleuchten konnte.

Einen gewichtigen Beitrag zu einer neuen Sicht auf die Operette, dieses Mal aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, legte auch Albert Gier 2014 mit seiner Arbeit zu *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* vor.

Vorab ist hierbei zu begrüßen, dass der Autor sich eines sprachlichen Stils bedient, der frei ist von der Polemik, die der weithin gelesene Volker Klotz in seinen entsprechenden Ausführungen gegenüber gewissen Teilen des Corpus anschlägt. Um solche Verurteilungen und Kanonisierungen geht es Gier erfreulicherweise überhaupt nicht. Es ist vielmehr ein „close reading“, sozusagen seismographische Beobachtungen, die er an Textbüchern der Operette vornimmt und diese in mannigfaltige Beziehungen setzt: zum Szenario des jeweiligen Werkes, zu Äquivalenzen in zeitgleichen und -fernen Stücken, zu ihren inszenatorischen Realisierungen und, als konstituierendem Referenzelement der Operette, zum sozial- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext. Das Herausarbeiten dieser Bezüge gelingt dem großen Librettoforscher Gier vorzüglich. Insbesondere die Verweise auf andere (musik-)theatralische Gattungen erscheinen plausibel erklärt und bereichern die Analysen beträchtlich. Einmal mehr wird hier ersichtlich, dass die Trennung der „ernsten“ und „komischen“ Sphären der kulturellen Produktion des 19. und 20. Jahrhunderts nur in der Theorie und im Werteverständnis der Rezeption bestanden, in der Praxis sich jedoch stets in einem fluktuierenden Verhältnis befanden.

In den so gestalteten Studien ist – wiederum ein Positivum für den deutschsprachigen Leser, das es hervorzuheben gilt – der Schwerpunkt auf Werke der Pariser Operette gelegt (Jacques Offenbach, Reynaldo Hahn, Victor Roger, Maurice Yvain). Gier versäumt es aber auch nicht, komparatistische Beispiele der Wiener Operette (Franz Lehárs *Eva*, aus der auch das dem Buchtitel vorangestellte Zitat stammt) und der komischen Oper Englands (Arthur Sullivans *The*

*Pirates of Penzance*) ausführlich zu berücksichtigen. (Giers Beschäftigung mit dem Bühnen-Ceuvre Sullivans hat ja bereits zuvor wertvolle Früchte getragen.) Auch der behandelte zeitliche Rahmen ist wohlthuend weit und ermöglicht es, größere Zusammenhänge transparent werden zu lassen. So wird ein Bogen gespannt von der kreativsten Phase Offenbachs bis in das Jahr 2001.

Zum Aufbau des Buches: Nach einer einführenden Gattungsübersicht folgen Abschnitte über „Uneigentlichkeit“, „Intertextualität“, „Märchen/Kolportage“, „Erotik“, „Komik“, „Zeitgenössische Realität und Karneval“, um schließlich mit „Streiflichter[n] auf die Aufführungsgeschichte“ zu enden. Darin virtuos verwoben sind Giers theoretische Überlegungen, unter denen besonders jene zu Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit bestechen und durchaus zur Anwendung auf andere Gattungen und Genres reizen.

Es bleibt zu resümieren, dass es bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Operette nicht um die „Rehabilitierung“ im Sinne einer ästhetischen Absolution ihrer subversiv erotischen Ausprägung bzw. einer Verdammung ihrer eskapistischen Diversifikationen gehen sollte, sondern eher darum, die Gattung in ihren komplexen historischen Dimensionen und Wirksamkeiten zu verstehen. Dazu leistet die „Phänomenologie“ Giers einen wichtigen Beitrag.

(Oktober 2016)

Stefan Schmidl

*Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013.*  
Hrsg. von Ulrich J. BLOMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2015. 374 S., Abb., Nbsp.

Vorliegender Band versammelt die Referate der im Titel genannten Tagung mit Umschriften der Diskussionen sowie der Gespräche der Teilnehmer mit Gisela Nauck.

Es galt dem Organisator, dem „dritten kollektiven Versagen der deutschen Musikwissenschaft“ entgegenzuwirken, nämlich dem „ausnahmslose[n] Ignorieren des Kalten Krieges als Einflussgröße auf die ästhetischen Konstituierungsprozesse der östlichen wie auch der westlichen Hemisphäre, insbesondere im geteilten Deutschland“ (S. 13). Schließlich sei „die von Adorno und seinen Adepten nach 1945 bzw. nach 1949 reanimierte Autonomieästhetik nicht weniger Ideologie“ als der Sozialistische Realismus gewesen (S. 14). Da man sich „im Namen der Wissenschaft“ versammelt habe, „[m]ögen Nachwuchsforscherinnen und -forscher die Evidenz des Faktischen als Befreiungsschlag gegen allenthalben verifizierbare Deutungsmonopole, Denkverbote und Schweigekartelle empfinden“ (S. 15). Querständig zum abschließenden Wunsch für den Nachwuchs sind auf dem abgedruckten Gruppenbild mit fünfzehn ReferentInnen zehn Herren im deutlich fortgeschrittenen Alter zu sehen und als Jüngste eine Wissenschaftlerin, die sich längst habilitiert hat. Die aktuelle Forschung ist zuerst physisch und später textlich nicht präsent.

Bereits im Vorfeld sei betont: So uninformiert – in Bezug auf den Forschungsstand – und voll Hybris wie Blomanns Vorwort sind die Beiträge des Bandes nicht, auch wenn eine erhebliche Zahl von den Konflikten linker Splittergruppen etwa aus der Zeit der westdeutschen Eisler-Renaissance um 1970 geprägt ist und jüngeren Lesern zumindest anteilig rätselhaft erscheinen muss. Hanns-Werner Heisters eröffnende ausgedehnte kluge Kritik des Antikommunismus und Kapitalismus (S. 19–45) bleibt abstrakt bis zusammenhanglos, wo sie keinen plausiblen Zusammenhang mit seinen musikhistorischen Erkenntnissen herstellt, was nochmals in der Interviewsequenz mit Gisela Nack deutlich wird (S. 90–92). Anne Shreffler weist in diesem Sinne zu Recht in ihrem Beitrag „Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of the Politically

Engaged Avantgarde“ auf die fundamentale Gefahr hin, bei der Erforschung des Kalten Krieges in dessen Denk- und Sprachfiguren zurückzufallen. In der Umschrift der ersten Diskussionsrunde leuchten vor allem Jost Hermands Anregung, „die Musik wieder ein wenig in die Diskussion einzubringen“ (S. 76), sowie Frank Schneiders Hinweis aus der Perspektive des in der DDR Sozialisierten, dass der „Kalte Krieg nicht als Kampf von Wölfen gegen Lämmer“ (S. 82) missverstanden werden sollte, ein. Nach dem mit „Grundlagen“ überschriebenen ersten Teil schließt eine Sektion zum „Stellenwert der Moderne“ an, deren Eröffnung wenig glücklich Irmgard Arnold übernahm. Neben den zahllosen Missverständnissen ihres Beitrages hätte es dem Herausgeber zumindest daran gelegen sein können, die Autorin in ihrem Beitrag stellvertretend für viel Fragwürdiges davor zu bewahren, Alfred Brendel für einen Musikkritiker des 19. Jahrhunderts zu halten (S. 121).

Ulrich Blomann wendet sich in seinem anschließenden Text unter der Überschrift „Nicht darüber reden.“ – Der Strawinsky-Teil in Adornos Philosophie der neuen Musik – Strategien des Kalten Krieges“ polemisch gegen Adornos Strawinsky-Polemik mit der These, dass Adorno zwar „Strawinsky gedroschen, aber den Sozialistischen Realismus und die ihn favorisierenden politischen Systeme gemeint“ habe (S. 138): „Adorno hatte den ideologisch unverdächtigen Strawinsky, ‚dessen Name [in der Sowjetunion] als Symbol des musikalischen Modernismus galt‘, als Bauernopfer in den Kulturkampf Ost gegen West geführt. Denn was für Strawinsky und die Restauration galt, mochte allemal für den von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelten Schostakowitsch und erst recht die gesamte hinter dessen Komponistenstand ‚zurückfallende‘ Zunft der nicht nur sowjetischen Tonsetzer gelten.“ (S. 143) Blomann liest undialektisch Adorno und bestätigt Heinz Klaus Metzgers Befund zur Philosophie der

neuen Musik: „Sie wurde als Pamphlet verkannt, und eben auf die Provokation dieses Missverständnisses hin war sie zweifellos berechnet: ein einziger dialektischer Blitz sollte die Finsternis durchfahren und, vielzackig gebrochen, Schönberg beleuchten und Strawinsky erschlagen.“ (Heinz-Klaus Metzger: Erinnerung nicht nur an die Vorfremde, in: Stefan Müller-Doohm [Hrsg.], Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen, Frankfurt a. M. 2007, S. 165.)

In der Diskussion (S. 159–168) wird vielseitiger Zweifel an Blomanns These laut, was diesen zu einem „Nachtrag zur Podiumsdiskussion“ veranlasst. Hier wird deutlich, wo sein Hauptmissverständnis liegt: Er hält Schostakowitsch für einen Repräsentanten des Sozialistischen Realismus und den Sozialistischen Realismus für eine Ästhetik (S. 169).

In der anschließenden Sektion „Internationale Perspektiven“ gibt Jin-Ah Kim hochinteressante Einblicke in die koreanische „Musik im Zeichen der Blockkonfrontation“ und Hans-Joachim Heßler zeigt mit großer Leichtigkeit am Beispiel der Beatles-Rezeption in der Sowjetunion, wie dieselbe Musik in Ost und West eben nie die gleiche war. Überhaupt sind es vor allem die Vergleichsperspektiven wie Albrecht Dümmlings anschließende kurze Geschichte des Auseinanderdriftens der deutschen Komponistenverbände, welche die kippbildartigen Beziehungen des Kalten Krieges immer wieder aufblitzen lassen. Bevor Jürgen Schebera kenntnisreich noch einmal die fast tragische Wirkungsgeschichte von Hanns Eislers *Deutscher Symphonie* ausbreitet, schafft es Jost Hermand, wahrscheinlich als erster seit Jahrzehnten, sich mit einigem Wohlwollen mit Ernst Hermann Meyer auseinanderzusetzen. Nach dieser Sektion „Ost-Westdeutschland I“ bietet in der abschließenden Sektion „Ost-Westdeutschland II“ Jürgen Thym einen erhellenden Beitrag zu den Grenzgängen Luca Lombardis zwischen den Ländern und kompositorischen Haltungen,

der trefflich mit Frank Schneiders Beitrag „Durchlässige Zonen. Über Verbindungen deutscher Komponisten zwischen Ost und West“ korrespondiert, dazwischen liest sich mit Gewinn Hans-Klaus Jungheinrichs Essay zur Henze-Rezeption. Den Abschluss bildet Frieder Reiningshaus' Aufsatz zu ost-westlichen Rivalitäten im musikalischen Diskurs des Kalten Krieges.

Die anschließende Diskussion offenbart, wie wenig der bedeutenden Musik aus der DDR und ihrer Kontexte den ehemals im Westen beheimateten Teilnehmern präsent ist. Der Band zeigt damit überdeutlich: Die Zeit ist reif für eine umfassende Darstellung und Analyse des musikalischen Diskurses der DDR als Vorarbeit einer Geschichte der Musik in Deutschland in der Ära des Kalten Krieges.

Besondere Erwähnung verdient abschließend die ausgesprochen gelungene und schöne Umschlaggestaltung durch den Herausgeber. Für das Cover hat er einen Freisteller aus Pieter Bruegels Blindensturz gewählt, ein Bildthema, das Blomanns Konzeption in ein heiter selbstkritisches Licht taucht, heißt es doch in der biblischen Quelle des Sujets: „Lasst sie, sie sind blinde Blindenführer. Wenn aber ein Blinder den anderen führt, so fallen beide in die Grube.“ (Mt 15, 14.)

(September 2016)

Matthias Tischer

*CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016. 312 S.*

Wie kaum ein Komponist heute äußert sich Claus-Steffen Mahnkopf zu gesellschaftspolitischen Fragen. Derzeit Hochaktuelles thematisiert sein neuestes Buch: die Frage nach dem Weltbezug der Kunst in Zeiten, in denen das globale Weltgefüge ins Wanken gerät und die Erschöpfung des Planeten droht. Mit Erich Fromm formuliert

er eine engagierte Vision: „Die menschliche Utopie des Messianischen Zeitalters – eine vereinte neue Menschlichkeit, die frei von ökonomischen Zwängen, Krieg und Klassenkampf in Solidarität und Frieden miteinander lebt – kann Wirklichkeit werden.“ (S. 18)

Gewohnt kämpferisch ist die Kritik am Utopieverlust der Postmoderne. Während die Passagen zu Gianni Vattimo und Jean François Lyotard wenig überzeugend ausfallen, sind die Überlegungen zur Notwendigkeit kritischer Analyse und Dekonstruktion äußerst fundiert. Besonders hervorzuheben ist die luzide Darstellung von Grundzügen der Philosophie Jacques Derridas, dessen Begriff der Differenz „nicht nur semiotisch, begrifflich, sachlich, sondern auch zeitlich“ zu verstehen ist: „Es gibt strengen Sinnes keine Gegenwart, sondern nur Verschiebung über diese hinweg. ‚Die philosophische Arbeit besteht in einer beständigen Überschreitung: alles tun, um seine eigene ethnozentrische oder geographische Grenze anzuerkennen, aber, um sie zu überwinden, ohne sie zwangsläufig zu verraten.‘ Dekonstruktion ist somit unendlich, unbegrenzt, ständige Bewegung, stetes Verschieben der Grenze.“ (S. 129)

Auch ist Mahnkopf ein profunder Kenner der Ästhetik Theodor W. Adornos, der er nicht die unbequeme politische Stoßkraft nimmt: Nach Mahnkopf kann Adorno auch heute „als Zeitgenosse gelesen werden“, aktuell gerade seine Gesellschaftsdiagnose (S. 74). Wie Derrida geht es ihm um die Differenz, allerdings – empirischer und sozialwissenschaftlicher – um jene zwischen Anspruch und Sache, Begriff und Wirklichkeit: „Adorno ist methodischer Materialist und als solcher kritisiert er die Zustände der Welt.“ (S. 76)

Äußerst gelungen sind auch die Anmerkungen zu Musik unterschiedlicher Genres. Sie zeigen, wie aus subjektiver Perspektive eine differenzierte kritische Debatte zu leisten wäre. In wenigen Sätzen wird klar, warum etwa *One Moment in Time*, bekannt durch

Whitney Houston, zwar kompositorisch nichts hergibt, aber doch Gefühle anspricht: „die einfachen des Erfolgs, des Triumphs, des Ich-habe-es-geschafft, Ich-habe-es-verdient, Es-lohnt-sich-zu-kämpfen, des Man-muß-nur-wollen, aber auch des Dankes, der Erleichterung über das Erreichte. Gewiß ein Song für die Olympiade, bei der [...] die mehrjährige Vorbereitung sich auf einen einzigen kurzen Augenblick, auf den entscheidenden Moment, konzentriert [...]. Im Kontext dieser Semantik ist [...] dieser Siegersong par excellence Teil der Volksmusik geworden.“ (S. 107) Die Tangos Astor Piazzolas stellen dagegen kompositorische Ansprüche, wobei eine „Kreuzung zwischen Volkskultur und professioneller Verfeinerung“ gelingt. Der Tango ist wirklichkeitsgesättigter, „weil er die erotische und nicht immer erfreuliche Geschlechterdifferenz thematisiert, und die negativen, traurigen Emotionen ausdrückt, welche die ‚many, many moments in time‘ bestimmen“ (S. 110).

Auch bei der Frage nach dem Stellenwert des Werkes gelingt die Darstellung differenziert. An Dieter Mersch, von der Musikwissenschaft nicht selten unkritisch rezipiert, kritisiert Mahnkopf, dass er „nicht nur Werk, Intention, Wahrheit und Form“ verabschiedet, sondern auch den konzeptuell-semiotisch-referenziellen Überbau. Im philosophischen Plädoyer für eine „Avantgarde ohne den intellektuellen Anteil von Konzeptkunst“ ortet Mahnkopf eine dogmatische Position: die Forderung nach „Vollzug, Akt, Performanz oder Ereignis“ bis hin zur „Aisthesis“, der „Nicht-Kunst jenseits der Kunst“ (S. 176f.). Im Vergleich dazu habe Joseph Beuys die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst auf künstlerisch-individuelle und damit legitime Weise verschoben: „Beuys' generalisierter Kunstbegriff geht transversal durch die gesellschaftlichen Teilsysteme, nicht aber im Sinne einer [...] Ästhetisierung der Welt (denn diese ist in Beuys' Augen nur ein weiterer Ausfluß des zu überwindenden Konsumismus), sondern

als Produktionsbegriff, angesiedelt zwischen einer Wirtschaftsethik und einer Anthropologie. Der Grundgedanke ist einfach: Die Wirtschaft hat die materiellen und [...] geistigen („spirituellen“) Bedürfnisse des Menschen („der Seele“) zu befriedigen.“ (S. 186f.) Der Frage „Was ist heute das Neue?“ widmet Mahnkopf ein eigenes Kapitel: Avantgarde beinhaltet für ihn „nicht nur die Aufgabe, alternative, weil schärfere Problembeschreibungen zu liefern, sondern auch die Orte zu benennen, wo dies nicht möglich ist, obwohl es notwendig wäre“ (S. 215). Die Frage nach der Aufgabe der Avantgarde führt schließlich zur Denkfigur der „unbedingten Kunst“: „Die Kunst ist der Ort, an dem der Ausdruck und die Lebensweise des Menschen ‚verhandelt‘, zur Diskussion gestellt, erprobt und experimentierend erweitert werden.“ Zugleich „konstruktiv und destruktiv“ arbeitet sie „an dem, was ist“, was jedoch „alle unsere Träume und Projektionen, alles Utopische, was bisher gedacht und gefühlt wurde“, einschließt (S. 263).

Walter Benjamins *Thesen über den Begriff der Geschichte* verleihen den Überlegungen zu einer kommenden Musikkultur enthusiastische Strahlkraft: „Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene.“ Die Mahnkopf vorschwebende andere Musikkultur wäre nur ein wenig anders als unsere plurale, allerdings „richtig eingerichtet“: „In der messianischen Welt ist die Musik von allseitiger und integraler Aktualität [...]. Jetzt kommen die historischen Musik-Zeiten zusammen und fügen sich zu einem bislang in Einzelteile zersprengten Gesamtbild. Die Darstellungsform ist festlich [...]. Diese Musik wird von allen Menschen verstanden, weil Stil- und Bildungsgrenzen ein wirkliches Hören der Musik aller Art nicht mehr verhindern.“ (S. 287)

Das Buch stellt viele Fragen und vieles in Frage – über die Grenzen der Kunst hinaus.

Für die Musikwissenschaft unterstreicht es die aktuelle Herausforderung, sich politischen Fragen zu stellen. Mit seiner kenntnisreichen Überwindung akademischer Fachgrenzen ist Mahnkopf zudem ein Vorbild an interdisziplinärer Kompetenz.

(August 2016)

Susanne Kogler

## NOTENEDITION

EMMANUEL CHABRIER: *L'Étoile. Opéra bouffe in drei Akten. Libretto von Eugène LETERRIER und Albert VAN-LOO. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Libretto hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LIV, 410 S. (L'Opéra français.)*

Paul Prévost, der auch als Gesamtherausgeber der Reihe *L'Opéra français* fungiert, unterstreicht in seinem Vorwort zur vorliegenden Edition der Opéra-bouffe *L'Étoile* von Emmanuel Chabrier die Vielfalt der französischen Opernformen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die an den Pariser Opernhäusern in einer außergewöhnlichen Dichte an Aufführungen in allen Genres gegeben wurden. Nach einer Phase weitgehender Nichtbeachtung seit dem Zweiten Weltkrieg – mit Ausnahmen wie *Carmen* oder *Faust* –, registriert Prévost für das 21. Jahrhundert eine Wiederentdeckung, vergleichbar derjenigen der Barockoper, die dieses inzwischen vernachlässigte Repertoire vor allem bei den Interpreten nun wieder zunehmend neu in den Fokus treten lässt (Einspielung unter John Eliot Gardiner, 1984).

Die Reihe *L'Opéra français* im Bärenreiter-Verlag hat deshalb sowohl (oder vielleicht sogar zuerst) das Ziel, einen verlässlichen Notentext für die praktische Aufführung bereitzustellen, zugleich aber als kritische Edition musikwissenschaftlichen Ansprüchen in der Tradition der großen Denkmälerausgaben zu genügen. Die Auswahlkriterien

für die Aufnahme der Werke in die Reihe sind hierbei die exemplarische Bedeutung in musikalischer und dramatischer Hinsicht in Bezug auf Stil oder Gattung. Nach Adolphe Adams *Le Toréador ou l'Accord parfait* (2009) und Édouard Lalo *Fiesque* (2012) ist nun 2014 Emmanuel Chabriers *L'Étoile* in dieser begrüßenswerten Reihe erschienen. Als Herausgeber zeichnen Hugh Macdonald, der sich vor allem für das Werk von Berlioz Verdienste erworben hat, und Paul Prévost für das Libretto verantwortlich.

Chabrier komponierte seine in einem Phantasie-Orient angesiedelte Opéra-bouffe in drei Akten auf ein Libretto von Eugène Leterrier und Albert Vanloo zwischen Juli und Oktober 1877. Ihre Uraufführung erlebte sie am 28. November 1877 im Théâtre des Bouffes-Parisiens. Das Librettisten-Duo war bereits für andere Komponisten erfolgreich tätig geworden. Chabrier, der als ausgebildeter Jurist private Kompositionsstudien betrieben hatte, trat mit *L'Étoile* nach seinen vorhergehenden unvollendeten gebliebenen, verschollenen oder nur in privatem Rahmen aufgeführten Bühnenwerken (u. a. auf Texte von Paul Verlaine) zum ersten Mal an die Pariser Öffentlichkeit.

Chabriers für eine Opéra-bouffe sehr detaillierter und abwechslungsreicher Kompositionsstil mit vielen Ausdrucksbezeichnungen und Tempowechseln rief während der Proben bei den Musikern zunächst Unbehagen hervor. Gerade diese Neuartigkeit sicherte dem Werk jedoch seinen Erfolg mit immerhin 47 Aufführungen, in den Kritiken viel Lob und Chabrier seine Anerkennung als Komponist, belegt u. a. durch Zeugnisse von Francis Poulenc, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Maurice Ravel und Igor Stravinsky.

Seiner Edition legte der Herausgeber Hugh Macdonald die autographe Partitur Chabriers in der Bibliothèque du Conservatoire de Paris (F-Pc MS-8525, jetzt in der Bibliothèque nationale) sowie ergänzend den 1877 bei Enoch gedruckten Klavierauszug

von Léon Roques, dem Dirigenten der Uraufführung, zugrunde. Weitere Materialien im Besitz des Verlags Enoch, deren Urheberschaft ungesichert ist, wurden nicht aufgenommen. Die vorliegende Edition stellt die erste veröffentlichte Partitur der Oper dar. Ein Klavierauszug (Bearbeiter: Karlheinz Müller) mit sangbarer deutscher Übersetzung ist ebenfalls vom Verlag erhältlich.

Nach dem Zeugnis seines Librettisten Vanloo überarbeitete und revidierte Chabrier seine Kompositionen häufig. Dies spiegelt der Zustand des Autographs wider, in dem zahlreiche Überarbeitungsstadien ablesbar sind, deren genaue Datierung jedoch unmöglich erscheint. Viele Revisionen dienten offenbar dazu, den bereits erwähnten Komplexitätsgrad vor allem der Orchesterbegleitung zu verringern.

Der Klavierauszug zeigt gegenüber dem Autograph vor allem eine Fülle zusätzlicher Aufführungsanweisungen für die Sänger, die vermutlich auf die Probenarbeit zurückgehen. Sie wurden zum größten Teil nicht in die Ausgabe aufgenommen. Das Argument, dass sie wohl eher von Roques als von Chabrier stammen, klingt überzeugend. Die Edition enthält neben dem Notentext ein Vorwort des Reihenherausgebers Paul Prévost sowie eine Einleitung des Bandbearbeiters mit kurzen, aber konzisen Informationen zu Komposition, Aufführung und Rezeption, Quellenlage und Besetzung in Französisch, Englisch und Deutsch. Zu den allgemeinen Editionsprinzipien ist wenig zu erfahren, vor allem, dass die ursprünglich von Chabrier vorgesehenen Stimmlagen wiederhergestellt wurden. Auch dies ist ein wichtiger Schritt hin zu den ursprünglichen Intentionen Chabriers. Ebenso sind ein Bühnenplan (der Aufführungen entgegenkommen dürfte), ein Faksimile der Titelseite des gedruckten Klavierauszugs und drei faksimilierte Seiten des Autographs beigegeben.

Die Quellenbeschreibung stellt die beiden Hauptquellen vor, der Kritische Bericht verzeichnet die vom Herausgeber vorgenom-

menen Emendationen zum Autograph, Chabriers Revisionen mit Notenbeispielen sowie Metronomangaben von fremder Hand im Autograph und aus dem Klavierauszug. Der Lesartenapparat zeigt relativ wenig musikalische Varianten, dokumentiert aber detailliert die bereits erwähnten Abweichungen hinsichtlich Vortragsbezeichnungen und Besetzung des Klavierauszugs gegenüber Chabriers Autograph. Dies dürfte für die Aufführungspraxis von besonderem Interesse sein.

Die Edition ist insgesamt mit großer Sorgfalt erstellt, das Notenbild klar im Druck und auch für Aufführungszwecke gut lesbar (wie Aufführungen u. a. in Genf, Berlin, Bielefeld und Frankfurt bereits belegen). Man darf der Ausgabe gemäß der Intention der Gesamtreihe wünschen, dass mit dieser verdienstvollen erstmaligen Vorlage der Partitur von Chabriers grandioser Opéra-bouffe *L'Étoile* – nach d'Indy ein kleines Meisterwerk der musikalischen Komödie – die verdiente Aufmerksamkeit wieder zukommen möge.

(November 2016)

Stefan Morent

## Eingegangene Schriften

MARK BAILEY: *The Decline of Serfdom in Late Medieval England. From Bondage to Freedom.* Rochester/Woodbridge: The Boydell Press 2016. IX, 373 S., Abb., Tab.

MANUEL BÄRWALD: *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756).* Beeskow: ortus musikverlag 2016. Band 1: Textteil. Band 2: Katalogteil. VII, VII, 579 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 6.)

ELISABETH BAUCHHENS: *Eugen Szenkar (1891–1977). Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte.* Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 348 S., Abb.

Beethoven liest. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Julia RONGE. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2016. XII, 334 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 28.)

les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPH FLAMM: *Modest Mussorgski. Bildereiner Ausstellung.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 178 S., Abb., Nbsp., Tab. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

LISA GAUPP: *Die exotisierte Stadt. Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag/Hildesheim: Universitätsverlag 2016. 458 S. (Center for World Music – Studies in Music. Band 1.)

Alberto Ginastera in der Schweiz. Essays und Dokumente. Hrsg. von Angela Ida DE BENEDICTIS und Felix MEYER. Basel: Paul Sacher Stiftung/Mainz: Schott Music 2016. 127 S., Abb., Nbsp.

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)

Handbuch der Oper. 14., grundlegend überarbeitete Auflage. Hrsg. von Rudolf KLOIBER, Wulf KONOLD und Robert MASCHKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XII, 958 S.

REBECCA HARRIS-WARRICK: *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History.* Cambridge: University Press 2016. 502 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

HANS G. HELMS: *Konstruktionen. Texte zur Musik und Kunst. 1954–2010.* Hrsg. von Stefan FRICKE und Achim HUBER. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 391 S. (Quel-

lertexte zur Musik des 20./21. Jahrhundert. Band 14.1.)

Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2016. 380 S., Abb.

ADRIAN KECH: Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss. München: Allitera Verlag 2015. XV, 660 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 74.)

VOLKER KLOTZ: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Vierte, durchgesehene und erweiterte Auflage. Singzig: Studiopunkt Verlag 2016. 869 S., Abb., Nbsp.

Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks. Hrsg. von Bálint András VARGA. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 224 S.

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog VII (2007–2012). Mit Beiträgen von Francis DHOMONT, Simon EMMERSON, Gilles GOBEIL, Jonathan HARVEY, Wilfried JENTZSCH, Dieter KAUFMANN, Mesias MAIGUASHCA, Philippe MION, Robert NORMANDEAU, Åke PARMERUD, Jean-Claude RISSET, Hans TUTSCHKU, Horacio VAGGIONE und Annette VANDE GORNE. Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph VON BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2015. VIII, 343 S., Abb., Nbsp., CD-ROM. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 20.)

RICHARD KRAMER: Cherubino's Leap. In Search of the Enlightenment Moment. Chicago/London: University of Chicago Press 2016. XVI, 224 S., Nbsp., Abb.

KONRAD KÜSTER: Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J.B. Metzler 2016. 319 S., Abb.

Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung. Hrsg. von Stefan KEYM und Peter SCHMITZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 512 S., Abb., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 94.)

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 19. Faszikel: tractus – Z. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VIII, Sp. 1601–1785.

Die Lorcher Chorbücher. Aufsätze zur Sonderausstellung „500 Jahre Lorcher Chorbücher“ im Kloster Lorch vom 13.9. bis 14.10.2012. Im Auftrag der Stadt Lorch hrsg. von Simon M. HAAG. Heidelberg u. a.: verlag regionalkultur 2016. 240 S., Abb., Facs.

EVA LORENZ: Die gewandelte Rollenverteilung von Komponist, Interpret und Rezipient in der Neuen Musik. Dargestellt am Beispiel von Dieter Schnebel, Mauricio Kagel und Vinko Globokar. Hrsg. von Peter ACKERMANN. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2016. 180 S. (Forum Musikwissenschaft. Band 5.)

Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hrsg. von Michael KLAPER unter Mitarbeit von Monika RAMSENTHALTER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 215 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 95.)

MICHAEL MEYER: Zwischen Kanon und Geschichte. Josquin im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Turnhout: Brepols 2016. 388 S., Abb., Nbsp., Tab.

Wilhelm Christian Müller. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens um 1800. Hrsg. von Christian KÄMPF. Bremen: Carl Schünemann Verlag 2016. 271 S., Abb., Nbsp.

musica floreat! Jürgen Blume zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Immanuel OTT und Birger PETERSEN. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 376 S., Abb., Nbsp., Tab. (Spektrum Musiktheorie. Band 5.)

Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016. 306 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ad Parnassum Studies. Band 9.)

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 17. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig hrsg. von Helmut LOOS und Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2016. IX, 219 S., Abb., Nbsp.

„On revient toujours“. Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag. Hrsg. von der Paul Sacher Stiftung. Basel: Paul Sacher Stiftung/Mainz: Schott Music 2016. 191 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 19.)

Perspectives for Contemporary Music in the 21st Century. Hrsg. von Dániel Péter BIRÓ und Kai Johannes POLZHOFER. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 218 S., Abb., Nbsp.

TOBIAS PFLEGER: Entschlackte Romantik? Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis. Sinzig: Studio-punkt Verlag 2016. 435 S., Abb., Nbsp., Tab. (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe. Band 2.)

ERICH REIMER: Die Ariengestaltung in Bachs Kantatenjahrgang I (1723/1724). Köln: Verlag Dohr 2016. 280 S., Abb., Nbsp.

NICOLE RISTOW: Karl Rankl. Leben, Werk und Exil eines österreichischen Komponisten und Dirigenten. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 605 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 20.)

CLAUS RØLLUM-LARSEN: Knudåge Riisager. Komponist og skribent. 2 Bde. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag 2015. 807 S., Abb., Nbsp., 2 CD-ROMs (Danish Humanist Texts and Studies. Band 49.)

The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211. Hrsg. von Andreas JANKE and John NÁDAS. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2016. Band 1: Introductory Study, XIII, 138 S. Band 2: Multispectral Images, 282 S. (Ars Nova – Nuova serie. Band 4.)

Schumann-Journal, Nr. 5/Frühjahr 2016. Hrsg. im Auftrag und in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks (Ingrid BODSCH) von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Bonn: Verlag StadtMuseum Bonn 2016. 336 S., Abb.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Editionsleitung: Thomas SYNOFZIG und Michael HEINEMANN. Band 15: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußer, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER und Ekaterina SMYKA. Köln: Verlag Dohr 2016. 1002 S., Facs.

Schütz-Jahrbuch. 37. Jahrgang 2015. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. hrsg. von Jürgen HEIDRICH in Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 106 S.

RICHARD SHERR: The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503–1590): An Institutional History and Biographical Dictionary. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 2015.

486 S. (Storia della Capella Musicale Pontificia V/II Cinquecento VII.)

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ: August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850. München: Allitera Verlag 2015. 256 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 75.)

The String Quartet: From the Private to the Public Sphere. Hrsg. von Christian SPECK. Turnhout: Brepols 2016. XXX, 388 S., Abb., Nbsp., Tab. (Speculum Musicae. Band 27.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VIII: Konkordanzen und Indices. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elzbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VI, 722 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 26.)

FRITZ TRÜMPI: The Political Orchestra. The Vienna and Berlin Philharmonics During the Third Reich. Übersetzt von Kenneth KRONENBERG. Chicago/London: University of Chicago Press 2016. 327 S., Abb., Tab.

Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik. Hrsg. von Andreas MEYER und Christina RICHTER-IBÁÑEZ. Mainz: Schott Music 2016. 200 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

JOHAN VAN BEEK: Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 116 S., Nbsp.

Richard Wagner in München. Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten. München, 26.–27. April 2013. Hrsg. von Sebastian BOLZ und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2015. 332 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 76.)

„Für Wirtemberger und andere biedere Schwaben“. Johann Friedrich Christmanns Vaterlandslieder (1795) in ihrer Zeit. Mit

einer Faksimile-Edition. Hrsg. von Rainer BAYREUTHER und Joachim KREMER. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 159 S., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Band 3.)

PETER WOLLNY: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VII, 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 5.)

MARTIN ZINGSHEIM: Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik. Wien: Verlag Der Apfel 2015. X, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 21.)

## Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Zwei Sonaten in E, G für Klavier op. 14. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XVII, 45 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Konzert in h für Violoncello und Orchester op. 104. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXIII, 118 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Serenade für Blasinstrumente, Violoncello und Kontrabass op. 44. Urtext. Partitur. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIII, 70 S.

English Thirteenth-Century Polyphony. A Facsimile Edition. Hrsg. von William J. SUMMERS und Peter M. LEFFERTS. London: Stainer & Bell 2016. Teil 1: Manuscript Descriptions, 53 S. Teil 2: Facsimiles, 347 S. (Early English Church Music. Band 57.)

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Série IV: Œuvre symphoniques et concertantes. Volume 2: Shylock, op. 57 (Suite

d'orchestre), N 114b. *Pelléas et Mélisande*, op. 80 (Suite d'orchestre), N 142b. *Pénélope: Prélude* (version de concert), N 174b. *Masques et Bergamasques*, op. 112 (Suite d'orchestre), N 185b. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LVI, 208 S.

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Série IV: Œuvres symphoniques et concertantes. Volume 3: Berceuse pour violon et orchestre*, op. 16, N 50b. *Ballade pour piano et orchestre*, op. 19, N 65b. *Élégie pour violoncelle et orchestre*, op. 24, N 66b. *Romance pour violon et orchestre*, op. 28, N 71b. *Fantaisie pour piano et orchestre*, op. 111, N 184b. *Concerto pour violon et orchestre*, op. 14, N 47. Hrsg. von Peter JOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXII, 278 S.

MARIE-JUSTINE-BENOÎTE FAVART/ADOLPHE BENOÎT BLAISE: *Annette et Lubin. Comédie en un acte en vers, mêlée d'ariettes et de vaudevilles*. Hrsg. von Andreas MÜNZMAY und Janine DROESE in Kooperation mit OPERA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXXXVI, 106 S., USB-Datenträger. (OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen. Band 2.)

[CÉSAR] FRANCK: *Sonate Andantino quietoso* op. 6. *Mélancolie pour piano et violon*. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Mit einer Einführung von Gudula SCHÜTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXXIV, 59 S.

[CÉSAR] FRANCK: *Sonate bearbeitet für Klavier und Viola*. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Mit einer Einführung von Gudula SCHÜTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXX, 37 S.

[CÉSAR] FRANCK: *Sonate. Version pour piano et violoncelle. Mélancolie pour violoncelle et piano*. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Mit einer Einführung von Gudula SCHÜTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXXII, 47 S., Violoncello: 15 S.

CHARLES GOUNOD: *Faust. Opéra en cinq actes*. Livret de Jules Barbier et Michel Carré. Version opéra. Band 1: Actes I–III. Band 2: Actes IV–V. Hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XCI, IX, 962 S. (L'Opéra Français.)

LOUIS GRÉNON: *Motets en symphonie*. Hrsg. von Jean DURON und Thomas LECONTE unter Mitarbeit von Georges ESCOFFIER. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque 2016. LXV, 161 S. (anthologies: musique des maîtrises de France. Band I.12.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallsche Händel-Ausgabe. Serie V: Kleinere Gesangswerke. Band 5a: Kantaten mit Instrumenten. Tu fedel? tu costante? HWV 171a*. Hrsg. von John H. ROBERTS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. L, 34 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XVIII. Band 2: Klaviersonaten 2. Folge*. Hrsg. von Georg FEDER. Kritischer Bericht verfasst von Andreas FRIESENHAGEN. Mit Vorarbeiten von Georg FEDER unter Mitwirkung von Ulrich LEISINGER. München: G. Henle Verlag 2016. 95 S.

BERNHARD KLEIN: *Jephta. Klavierauszug*. Hrsg. von Karla SCHRÖTER. Köln: Verlag Dohr 2016. 232 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 40a.)

BERNHARD KLEIN: *Jephta. Kritischer Bericht und Errata-Liste zur Edition von Karla SCHRÖTER*. Erstellt von Wiebke SCHUMANN. Köln: Verlag Dohr 2015. 22 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 40c.)

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Series IV/4/1: Chamber Music for 6–9 Instruments I. Les Rondes, H 200. Serenade No. 1, H 217. Serenade No. 3, H 218. Stowe Pastorals, H 335. Nonet No. 2, H 374*. Hrsg. von Jitka ZICHOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXII, 228 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: *Leichte Klavierstücke und Tänze*. Hrsg. von Lucie HARA-

SIM BERNÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 31 S.

Musica Britannica C: Thomas Arne. Judith. An Oratorio. Hrsg. von Simon MCVEIGH und Peter LYNAN. London: Stainer and Bell 2016. XLVIII, 254 S.

[MAURICE] RAVEL: Konzert für die linke Hand für Klavier und Orchester. Urtext. Klavierauszug vom Komponisten. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Mit einer Einführung von Christine BAUR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXV, 52 S.

[MAURICE] RAVEL: Konzert für die linke Hand für Klavier und Orchester. Urtext. Partitur. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Mit einer Einführung von Christine BAUR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXII, 97 S.

[ROBERT] SCHUMANN: Bilder aus Osten. 6 Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 66. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (Klaviertrio) bearbeitet von Rudolph Palme (1834–1909). Nach dem Erstdruck hrsg. von Joachim DRAHEIM und Roland HEUER. Stuttgart: Ikuro Edition 2016. 29 S., Violine: 12 S., Violoncello: 12 S.

[ROBERT] SCHUMANN: Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea. Op. 136. Urtext. Hrsg. von Armin KOCH. Mainz: Ernst Eulenburg & Co 2014. XVII, 51 S. (Edition Eulenburg. Band 1139.)

[JOSEF] SUK: Meditation über den altböhmischen Choral „St. Wenzeslaus“ op. 35a für Streichquartett. Urtext. Hrsg. von Zdeněk NOUZA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XI, 6 S.

[JOSEF] SUK: Meditation über den altböhmischen Choral „St. Wenzeslaus“ op. 35a für Streichquartett. Urtext. Partitur/Stimmen. Hrsg. von Zdeněk NOUZA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. IX, 6 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Horst WALTER am 4. April 2016 in Bergisch Gladbach,

Prof. Dr. Rainer FANSELAU, am 10. Oktober 2016 in Hannover,

Mag. Dr. Bernhard HABLA, am 31. August 2016 in Oberschützen/Österreich.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Gösta NEUWIRTH zum 80. Geburtstag am 6. Januar.

Prof. Dr. Albrecht RIETHMÜLLER zum 70. Geburtstag am 21. Januar,

Prof. Dr. Walter WERBECK zum 65. Geburtstag am 28. Januar,

Dr. Gertraut HABERKAMP zum 80. Geburtstag am 29. Januar,

Prof. Dr. José LOPEZ-CALO zum 95. Geburtstag am 4. Februar,

Prof. Dr. Hans-Günter OTTENBERG zum 70. Geburtstag am 2. März,

Dr. Frieder REMPP zum 75. Geburtstag am 11. März.

\*

Dr. Antje TUMAT hat sich am 10. November 2016 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover mit der Arbeit „Musik und Sprache in Schauspielmusiken des 19. Jahrhunderts“ habilitiert und die Venia legendi für das Fach Historische Musikwissenschaft erhalten.

Prof. Dr. Birger PETERSEN (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) wurde für das akademische Jahr 2017/18 auf ein Senior Fellowship an das Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald berufen.

Prof. Dr. Martina SICHARDT (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Leipzig) hat den Säch-

sischen Lehrpreis 2016 (Kategorie Kunst-hochschulen) erhalten.

Prof. Dr. Katelijne SCHILTZ (Universität Regensburg) wurde für ihre Monographie *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) mit dem Roland H. Bainton Prize (Kategorie: Art History / Musicology) der Sixteenth Century Society and Conference ausgezeichnet.

\*

Die *Stiftung Händel-Haus* in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 20. bis 22. September 2017 einen Studienkurs an, bei dem die Teilnehmer Gelegenheit haben, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen und sich mit Fragen der Editions- und Auf-führungspraxis, der Rezeptionsgeschichte Händels und der Instrumentenkunde auseinanderzusetzen. Zum Schwerpunktthema „Händels Oratorium *Deborah* und die Frage nach dem Original“ sind als Gastdozenten eingeladen: Prof. Dr. Bernhard Jahn, Hamburg, Dr. Matthew Gardner, Frankfurt, Petra Burmann, Halle, und Dr. Ulrich Et-scheit, Kassel. Weitere Informationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter [www.haendelhaus.de](http://www.haendelhaus.de). Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. Juni 2017 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenommen ([stiftung@haendelhaus.de](mailto:stiftung@haendelhaus.de)). Ansprechpartner: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0) 345 / 500 90 251.

\*

*Musikalische Blicke auf Mendelssohn*  
Neues DFG-Forschungsprojekt am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena

Im Mittelpunkt eines seit Oktober 2016 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projektes stehen rund 70 Kompositionen, die dem Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

„freundschaftlich“ oder „verehrunghsvoll“ gewidmet worden sind. Unter der Projektleitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (Direktorin des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena) geht Projektmitarbeiter Maximilian Rosenthal M. A. in dem dreijährigen Forschungsvorhaben der Frage nach, welche „Facetten kompositorischer Reflexion“ – so der Titel – sich in den Widmungswerken zeigen und was diese über das zeitgenössische Mendelssohn-Bild aussagen. Der hochvernetzte Komponist erhielt nicht nur Widmungen von Verehrern und Schülern, sondern auch von bedeutenden Künstlerkollegen wie Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand Hiller oder Robert Schumann. Über Erkenntnisse zur kompositorischen Reflexivität des Mendelssohn'schen Schaffens hinaus verspricht das Projekt Einblicke in Zusammenhänge des sozialen und historischen Umfelds Mendelssohns. Zum einen muss als Voraussetzung für den werkanalytisch orientierten Teil das Widmungnetzwerk rekonstruiert werden. Zum anderen steht das Phänomen der Widmung als öffentliche Handlung stets einem Rezipientenkreis gegenüber. An Diskurssträngen in zeitgenössischen Medien soll zudem geprüft werden, wie sich die rezeptionssteuernde Wirkung von Widmungsphänomenen konkret niederschlägt. Das Projekt leistet somit nicht nur einen Beitrag zur Mendelssohn-Forschung, sondern auch zur systematischen Widmungsforschung in der Musikwissenschaft, wobei es an die Erkenntnisse jüngerer Forschung (z. B. des Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses Bonn, 2011, oder Andrea Hammes' Monographie zu den Widmungen an Brahms, 2015) anknüpft. Es kooperiert eng mit der Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys und dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, mit dem eine gemeinsame Tagung zum Widmungsphänomen geplant ist. Weitere Informationen und Kontakt unter: [www.hfm-weimar.de/musikwissenschaft](http://www.hfm-weimar.de/musikwissenschaft).

\*

Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn/Hochschule für Musik Detmold hat am 15. März 2016 ein Kooperationsprojekt mit dem Erich-Thienhaus-Institut Detmold seine Arbeit aufgenommen. Das *Technologien des Singens – Untersuchungen zum Dispositiv Singen – Körper – Medien in der Frühzeit der Tonaufnahme* betitelte Projekt steht unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. Dr. Rebecca Grotjahn (Musikwissenschaft) und von Prof. Dr.-Ing. Malte Kob (Musikalische Akustik) sowie der Projektleitung von Dr. Karin Martensen (Musikwissenschaft). – Eine Körper- und Mediengeschichte des Singens ist bisher noch nicht geschrieben worden, weder für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die hier im Mittelpunkt stehen sollen, noch für andere Epochen. Von den vorliegenden Arbeiten zur Gesangsgeschichte unterscheidet sich das Projekt durch den Ansatz, die Medialität der Tonaufnahme zum Gegenstand zu machen: Anstatt Tonaufnahmen als Dokumente der Vokalpraxis auszuwerten, verstehen wir sie als Quellen für eine durch die Bedingungen des Mediums geprägte Ästhetik, die mit der Praxis des Singens und der Geschichte des Körpers untrennbar verbunden ist. Der Begriff „Technologien des Singens“ verweist auf die beiden thematischen Säulen des Projekts, Gesangstechnik und Medientechnik. Er impliziert zugleich die Ausweitung der Diskurs- zur Dispositivanalyse: Medien- und Körperwissen fließt nicht nur durch sprachlich Verhandeltes, sondern auch durch sängerische und medientechnische Praxen. Das neue Medium provozierte ein Um- oder Neudenken des Körpers, das zu Veränderungen des Singens im Kontext eines mechanistischen Konzepts von Körper in Beziehung steht: Dass Singen mehr und mehr als Körpertechnik verstanden wird, zeigt sich nicht nur in Theorien, sondern auch in Veränderungen des Gesangs, etwa in den Bereichen Körperhaltung, Atmung, Vibrato und Registernutzung. Diesem Ansatz wird in den vier miteinander verbundenen Arbeitspaketen Rechnung getragen. Arbeitspaket 1, SängerInnen-Karrieren als Medien-

karrieren (MitarbeiterIn: Luisa Mersch; Philipp Kreisig), fragt nach der Bedeutung von Tonaufnahme- und Wiedergabe-Medien in der sängerischen Tätigkeit, ausgehend von der Hypothese, dass bereits in der Frühzeit der Tonaufnahme das neue Medium die SängerInnenkarrieren prägte. Um den Einfluss historischer Aufnahmegeräte auf die Singstimme zu erkennen, wird in Arbeitspaket 2 (MitarbeiterIn: Dorota Habasinska; Tobias Weege), Technik und Ästhetik der Gesangsaufnahme, mittels Methoden der musikalischen Akustik der gesamte Schallübertragungsweg von Gesangsaufnahmen analysiert und der charakteristische Einfluss des Aufnahme Gerätes auf Stimm signale modelliert. Dadurch wird eine Grundlage für deren Auswertung als Quellen für die vokale Praxis der Zeit geschaffen. Den medienästhetischen Prämissen der Tonaufnahmen geht Arbeitspaket 3 (Mitarbeiterin: Dr. Karin Martensen), Quellen und Dokumente zur Ästhetik der Gesangsaufnahme, nach. Anhand von gesangspädagogischen Schriften wird in Arbeitspaket 4 (Mitarbeiter: Dr. Tilo Hähnel) die Gesangstechnik im Körper- und Mediendiskurs verortet. Der dispositivanalytische Ansatz des Projekts, der Diskurse und Praxen gleichermaßen in den Blick nimmt, verspricht nicht nur für musikwissenschaftliche und akustische Forschungsfelder neue Erkenntnisse, sondern bietet auch Anschlussmöglichkeiten für die Körper- und Mediengeschichte. Weitere Informationen: [www.muwi-detmold-paderborn.de/forschung/technologien-des-singens](http://www.muwi-detmold-paderborn.de/forschung/technologien-des-singens)

\*

Das Jahrbuch für Renaissancemusik troja (herausgegeben von Jürgen Heidrich, Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt) erscheint neuerdings als Online Journal im open access. Ab sofort ist troja 2013 *Imitatio – Aemulatio – Superatio? Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen* (hrsg. von Jürgen Heidrich) frei verfügbar unter: <http://nbn-resolving>.

de/urn:nbn:de:hbz:6-63299700666 oder über die troja-Website [www.troja-online.eu](http://www.troja-online.eu). Mittelfristig ist geplant, neben den aktuellen auch die bisher erschienenen Bände im Volltext zugänglich zu machen. In Kürze erscheinen die Bände 2014 *Creatio ex unisono – Einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhun-*

*dert* (herausgegeben von Nicole Schwindt) und 2015 *Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt – Musikalische Austauschprozesse zwischen Europa und Lateinamerika im 16. und 17. Jahrhundert* (hrsg. von Klaus Pietschmann in Verbindung mit Cristina Urchueguía).

## Tagungsberichte

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

Brunnen (Schweiz), 9. bis 11. September 2016  
*„Als Schweizer bin ich neutral“*. Schoecks Oper Das Schloss Duerande und ihr Umfeld  
 von Simeon Thompson, Bern

Bonn, 19. bis 22. September 2016  
*Beethoven-Studienkolleg 2016 „Beethoven und Haydn: Schaffensprozesse und Überlieferung“*  
 von Sophia Gustorff, Zürich

Halle, 21. bis 23. September 2016  
*Studienkurs am Händel-Haus „Händels Opern der zweiten Royal Academy of Music“*  
 von Friederike Janott (Berlin), Christopher Lukman (Tübingen) und Nastasia S. Tietze, (Weimar)

Loveno di Menaggio, 4. bis 5. November 2016  
*La Ricerca musicale in Germania e in Italia – temi e tendenze attuali*  
 von Klaus Pietschmann, Mainz

Tübingen, 18. bis 19. 11. 2016  
*International Winterschool Digital Musicology – Digitalisierung in der Musikwissenschaft*  
 von Anna Plaksin, Darmstadt

## Die Autoren der Beiträge

YUTA ASAI, geb. 1988 in Osaka (Japan), studierte Wirtschaftswissenschaften, Kunstgeschichte und Ästhetik an der Universität Kyoto. Er schloss diese Studien 2014 mit einer Arbeit über Arnold Schönbergs drittes Streichquartett op. 30 (Magister) ab. Seit 2014 promoviert er an der Universität zu Köln zum Thema Anton Weberns Skizzen in den Jahren 1914 bis 1926. Zuletzt erschien „Vom Akkord zur Polyphonie: Zum Kompositionsprozess von Anton Weberns *Das Kreuz, das mußst' er tragen* op. 15/1“ in den *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 29 (2016).

MICHAEL KLAPER, geb. 1970 in Bietigheim-Bissingen, studierte Musikwissenschaft, Ältere Deutsche Literatur und Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen und Erlangen. 2002 wurde er mit einer Arbeit über *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert in Erlangen* promoviert (Druckfassung 2003 in den *Beiheften zum Archiv für Musikwissenschaft*) und war anschließend Assistent am dortigen Institut für Musikwissenschaft, seit 2007 Akademischer Rat und Leiter der Mikrofilmsammlung mittelalterlicher Musikhandschriften (Bruno-Stäblein-Archiv) sowie Schriftleiter der Editionsreihe *Monumenta monodica medii aevi*. 2008 Habilitation zum Thema *Italienische Oper in Frankreich im 17. Jahrhundert*. Seit 2010 ist er Professor für historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Gemeinsam mit Monika Ramsenthaler ist er Herausgeber des Sammelbandes *Luther im Kontext – Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Hildesheim 2016).

MIRIAM RONER, geb. 1986 in Bozen. Pädagogisches und künstlerisches Diplomstudium mit Hauptfach Akkordeon an den Musikhochschulen Trossingen und München. Studium der Musikwissenschaft in Trossingen. 2012 Abschluss des Masterstudiums mit einer Arbeit über die Konzertberichte von Carl Dahlhaus. Seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bern im Rahmen des SNF-Projekts *Klingendes Selbstbild und „Schweizer Töne“: Musik als Mittel schweizerischer Identitätsstiftung im 19. Jahrhundert*. 2016 Promotion mit der Arbeit *Zwischen „Volksthümlichkeit“ und „Idealität“ – Hans Georg Nägels Theorie der Musik als autonomer Kunst und gesellschaftlicher Praxis* (Universität Bern).

ALBA SCOTTI, geb. 1969 in Rom, studierte am Konservatorium Licinio Refice in Frosinone Klavier sowie an der Universität La Sapienza in Rom an der Fakultät „Lettere e Filosofia“ (Magisterabschluss in Musikgeschichte 1995) und erwarb 1992 die Lehrbefähigung für Musik und Musikerziehung. 1996 bis 1999 Promotionsstudium an der Universität Basel. 1999 bis 2002 Promotionsstipendiatin beim Graduiertenkolleg *Kulturtransfer im europäischen Mittelalter* an der Universität Erlangen, wo sie 2002 mit der Arbeit *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia: Untersuchungen zu den Rponsoriumstropen* (Druckfassung 2006 in der Reihe *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*) promoviert wurde. Zwischen 2004 und 2008 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der DFG-Nachwuchsgruppe *Die Musik des frühen Trecento* (Universitäten Jena und Hamburg), von 2012 bis 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Akademieprojekt *Corpus monodicum* (Universität Würzburg). Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (= *Musica mensurabilis* 3), Hildesheim 2007.

## 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 Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis, fis*), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2014). 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 ausgeschrieben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

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

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus 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<sup>2</sup>1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
  - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
  - Meier, S. 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. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
  - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuel. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

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

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

9. Dem Text ist ein Abstract in englischer Sprache im Umfang von 500–750 Zeichen beizufügen.

# Hals über Kopf

DAS HANDBUCH  
DES NOTENSATZES

Elaine Gould

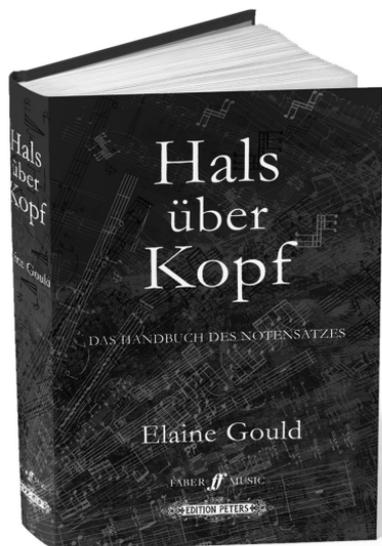
Gebundene Ausgabe

EP 72478

ISBN: 978-1-84367-048-3

Preis 89,- Euro

[www.edition-peters.de](http://www.edition-peters.de)



**Hals über Kopf** (englische Ausgabe: *Behind Bars*) ist der unentbehrliche Leitfaden für alle, die Wert auf ein professionell gestaltetes Notenbild legen: Setzer und Grafiker, Komponisten, Arrangeure, Musikwissenschaftler, Autoren und Lektoren sowie Lehrende und Studierende an Musikhochschulen und Universitäten. Ein vollständiges Regelwerk für den modernen Notensatz auf höchstem Niveau, ein Meilenstein der Notationskunde.

*Elaine Gould hat mit diesem monumentalen Buch eine regelrechte Enzyklopädie des Notensatzes verfasst – eine Meisterleistung. Wenn Komponisten und Notensetzer der nächsten Generation regen Gebrauch davon machen, wird dieses Werk ein Segen für alle strapazierten und leidgeprüften Sänger und Instrumentalisten sein. Ich würde mir erhoffen, dass es das A und O des Notensatzes im 21. Jahrhundert wird.*

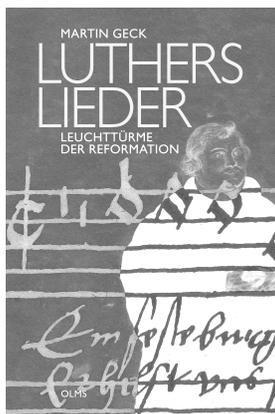
SIR SIMON RATTLE



FABER **ff** MUSIC

WORKING IN PARTNERSHIP

# OLMS MUSIKWISSENSCHAFT



Martin Geck

## Luthers Lieder – Leuchttürme der Reformation

2017. 144 S. mit zahlreichen Abb. Englische Broschur.  
ISBN 978-3-487-08584-5 € 19,80

Martin Geck – Musikwissenschaftler und studierter Theologie – verknüpft in diesem Buch die musikalischen, theologischen, literarischen und kulturgeschichtlichen Fäden des Themas.

Dabei betrachtet Geck die Phänomene vor weitem Horizont. Die Darstellung entspricht neuestem Forschungsstand und richtet sich an alle, die über Luthers Lieder knapp aber gründlich informiert werden möchten – keine Heiligenlegende, sondern ein von kritischem Enthusiasmus getragenes Plädoyer für Luthers Lieder als Leuchttürme der Reformation.

Peter Gülke

## Dirigenten

2017. 288 S. mit zahlreichen Fotos. Hardcover.  
ISBN 978-3-487-08589-0 € 22,00

„Wenn einer singt, bestimmt er, wenn mehr als einer singt, bestimme ich“, so Herbert von Karajans Kurzbeschreibung des Dirigierens.

Der Dirigent ist der ebenso umjubelte wie umstrittene Repräsentant des Musiklebens, gleichermaßen Gegenstand von Heldenverehrung wie des Schamanentums verdächtig.

Der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke entwirft mit Kopf und Herz Portraits aus dem Inneren der Orchesterarbeit: Das Spektrum reicht von Hans von Bülow über Richard Strauss, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber u. a. m. bis zu dem kürzlich verstorbenen Nikolaus Harnoncourt.

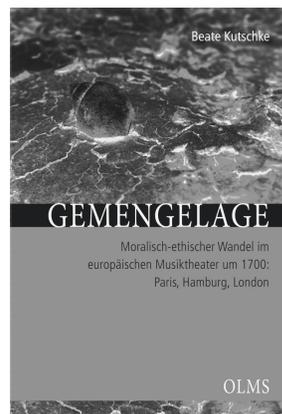


Eva Rieger

## Frida Leider – Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit

Unter Mitarbeit von Peter Sommeregger. Mit einem Vorwort von Stephan Mösch. 2. Aufl. 2017. 269 S. mit 28 Fotos.  
Hardcover: ISBN 978-3-487-08579-1 € 22,00  
E-Book (pdf): ISBN 978-3-487-42188-9 € 19,99

Die erste Biographie über die Sängerin stützt sich auf umfangreiche Archivrecherchen und geht auf Leiders herausragende Bedeutung als Wagner-Sängerin ebenso ein wie auf die Problematik der Kunstausübung im totalitären NS-Regime. Frida Leider sang mit internationalem Erfolg unter Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Bruno Walter und Sir Thomas Beecham. In Bayreuth, dem kulturellen Aushängeschild der Nationalsozialisten, saßen Hitler, Goebbels und Göring im Festspielhaus. Als „jüdisch Versippte“ ließ Bayreuth Leider schließlich fallen, ihre Karriere zerbrach.



Beate Kutschke

## Gemengelage. Moralisch-ethischer Wandel im europäischen Musiktheater um 1700: Paris, Hamburg, London

2016. 320 S. mit Abb. Hardcover. (STUDIEN UND MATERIALIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT, Band 96).  
ISBN 978-3-487-15489-3 € 38,00

In der barocken und frühauflärerischen Oper wurden nicht nur absolutistische Fürsten verherrlicht und politisch-amouröse Intrigen inszeniert. Die Musiktheaterbühne war vor allem auch progressive moralische Anstalt. Hier bildeten sich mit rein dramatischen, impliziten Mitteln neue, visionäre ethische Ideen aus.

Die Monographie rekonstruiert die damalige Gemengelage aus alten und neuen moralisch-ethischen Anschauungen, wie sie sich in drei europäischen Kulturzentren manifestiert: Paris/Versailles, Hamburg und London.

# MGG ONLINE

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Die MGG ist jetzt online

Die Verlage Bärenreiter und J.B. Metzler haben in Partnerschaft mit Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) die Datenbank *MGG Online* erstellt. Bärenreiter und J.B. Metzler sind für die Inhalte verantwortlich und sorgen dafür, dass *MGG Online* permanent aktualisiert und erweitert wird. Das Fachwissen von RILM hat wesentlich zum innovativen Design und zur komfortabel bedienbaren Plattform der Datenbank beigetragen.

## **MGG Online — umfassendes Referenzwerk und dynamische Enzyklopädie in einem:**

- Vollständiger Inhalt der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*
- Fortlaufende Aktualisierungen und neue Artikel
- Maßgebende, umfassende Abdeckung aller Aspekte der Musikwissenschaften
- Über 19.000 Artikel, verfasst von über 3.500 Autoren aus 55 Ländern
- Leistungsstarke Plattform mit den modernsten Such- und Browse-Funktionen
- Artikel in allen vorhandenen Fassungen aufrufbar
- Automatische Übersetzung aus dem Deutschen in über 100 Sprachen mittels integriertem Google Translate
- Benutzerprofile zum Erstellen, Speichern und Teilen von Anmerkungen und Hinweisen
- Querverweise auf verwandte Inhalte innerhalb der *MGG Online*
- Links zu *RILM Abstracts of Music Literature*
- Interface-Kompatibilität mit Smartphone- und Tablet-Geräten

*MGG Online* ist nun als Probe- und Jahresabonnement erhältlich.

Für Informationen zum Abonnement für Institutionen bzw. einem kostenlosen **30-Tages-Probeabonnement** siehe [rilm.org/mgg-online/](http://rilm.org/mgg-online/)



Bärenreiter  
www.baerenreiter.com



J.B. METZLER  
PART OF SPRINGER NATURE

# Die neuen eBooks bei Bärenreiter

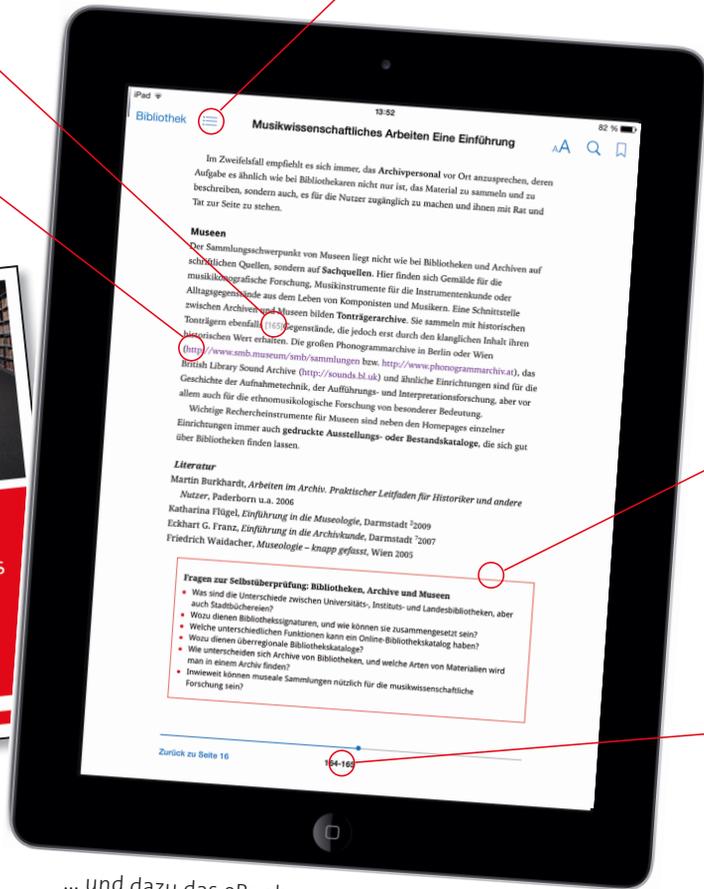
Zitierfähige Seitenzahl

Komfortables  
Inhaltsverzeichnis

Verlinkung zu Websites  
über die Bärenreiter-  
Linkschaltstelle



Das Buch ...



Gesteigerte  
Übersichtlich-  
keit durch  
den Einsatz  
von Farbe

Sofort  
erkennbare  
Position  
innerhalb  
des epub

Bereits erschienen:

... und dazu das eBook

**Julian Caskel, Hartmut Hein (Hrsg.)**  
**Handbuch Dirigenten**

**René Jacobs**  
**im Gespräch mit Silke Leopold**  
»Ich will Musik neu erzählen«

**Helmuth Rilling**  
**Ein Leben mit Bach**  
Gespräche mit Hanspeter Krellmann

**Marie-Agnes Dittrich**  
**Grundwortschatz Musik**  
55 Begriffe, die man kennen sollte

**Silke Leopold,**  
**Dorothea Redepenning,**  
**Joachim Steinheuer**  
**Musikalische Meilensteine**  
111 Werke,  
die man kennen sollte

**Thomas Schipperges**  
**Musik und Bibel**  
111 Figuren und Motive, Themen und Texte  
Band 1: Altes Testament  
Band 2: Neues Testament

**Marie-Agnes Dittrich**  
**Musikalische Formen**  
20 Möglichkeiten, die man kennen sollte

**Peter Gülke**  
**Musik und Abschied**

**Annegret Huber**  
**Klaviermusik**  
55 Begriffe, die man kennen sollte

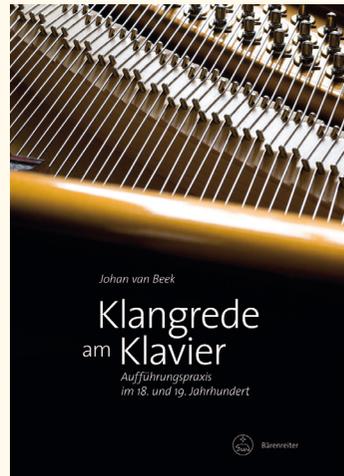
**Matthew Gardner / Sara Springfeld**  
**Musikwissenschaftliches Arbeiten**  
Eine Einführung

**Robert Maschka**  
**Mozart · Die Zauberflöte**  
Opernführer kompakt

## Ihre Vorteile – Mehrwert garantiert

- Platzsparend und flexibel
- Praktisches Arbeitsmittel
- Z.T. mit Klang- und Videoelementen
- Volltextsuche möglich
- Aktuelle Querverweise und Links

Historisch  
informiert  
spielen



## Johan van Beek Klangrede am Klavier

Aufführungspraxis  
im 18. und 19. Jahrhundert

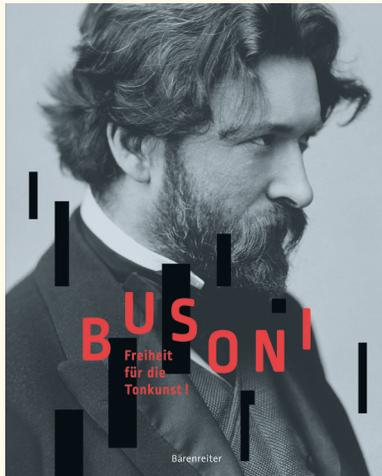
116 S. · ISBN 978-3-7618-2405-4 · € 24,95

- Praxisnah mit über 200 Notenbeispielen

Was Musik wirklich zu Musik macht, lässt sich kaum im Notentext festhalten. Aufführungspraktische Aspekte wie Inégalité, Tempo rubato, Legato, ungedämpftes Register und Ornamente wurden auf ganz verschiedene Weise oder gar nicht notiert. Agogik war weniger ein subjektiver Zusatz der Pianisten, sondern sie diente dazu, den musikalischen Zusammenhang zur Geltung zu bringen.

Johan van Beek zeigt in zahlreichen Beispielen von Mozart über Beethoven bis Chopin, wie der jeweilige Notentext interpretiert und in eine lebendige Ton-sprache verwandelt werden kann.

Zur Berliner  
Busoni-Ausstellung  
2016



## BUSONI Freiheit für die Tonkunst!

Herausgegeben von der  
Stiftung Preußischer Kulturbesitz  
240 S.; mit 223 Farbabb. (durchgehend  
vierfarbig gedruckt); Hardcover  
ISBN 978-3-7618-2436-8 · € 39,95

Ferruccio Busoni (1866–1924) war einer der größten Klaviervirtuosen seiner Zeit. Doch er war mehr: Komponist, Bearbeiter, Dirigent, Konzertveranstalter, Musiktheoretiker. Und er äußerte sich in schöpferischer Reflexion über die Kunst, Literatur und Malerei seiner Zeit und der Vergangenheit.

Dieses mit vielen Farbbildern ausgestattete Buch, das zur hochgelobten Berliner Busoni-Ausstellung erschien, rückt mit seiner interdisziplinären Vielfalt die universalistische Prägung Busonis in den Mittelpunkt.

»Einer der großen  
musikalischen Denker  
unserer Zeit« (BBC)



## András Schiff Musik kommt aus der Stille

Gespräche mit Martin Meyer  
Essays

(Bärenreiter/Henschel)  
254 S. mit Abb.; Hardcover  
ISBN 978-3-7618-2287-6 · € 24,95

Im ersten Teil des Buches gibt András Schiff Auskunft über seine künstlerischen Grundanschauungen, seine Spieltechniken und Interpretationsweisen und seine beruflichen Erfahrungen als Pianist und Dirigent. Im zweiten Teil erzählt er von seiner jüdischen Familie und seinem bewegten Leben.

Die Essays bieten persönliche Porträts großer Künstler, heitere Texte, politische Beiträge und solche zur Interpretation zentraler Klavierwerke.



**Bärenreiter**  
www.baerenreiter.com

► Leseproben im Internet