

DIE MUSIKFORSCHUNG

70. Jahrgang 2017 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Dietrich Helms: Zum Gedenken an Thomas Phleps (1955–2017)	321
Hendrik Neubauer und Jan Hemming: Wahrnehmung und Wirkung von Weihnachtsmusik im öffentlichen Raum	322
Ulrich Krämer: „... das Grenzenlose in ein Bild zu fassen“. Gottesgedanke und künstlerisches Bekenntnis in Schönbergs <i>Moses und Aron</i>	336
Ibrahim-Kaan Cevahir: Musik als kommunikatives Gerüst im Konstrukt einer sich fortwährend wandelnden Identität am Beispiel der türkischen Migrations- gesellschaft in der BRD	359
Nico Schneiderei: Eric Whitacres „Virtual Choir“ als Chormusik 2.0 – Gemeinschaftliches Musizieren ohne Gemeinschaft	370

Besprechungen

A. Höftmann: Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung (Runowski; 387) / Michele Calella: Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit (Meine; 388) / R. Sherr: The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503–1590). An Institutional History and Biographical Dictionary (Schmidt; 390) / A. Fischer: Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen (Bobeth; 392) / Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika 1798–1850. Eine Quellensammlung in drei Bänden (Schaarwächter; 395) / M. Schäfers: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter (Klein; 396) / Schubert's Late Music. History, Theory, Style (Wald; 398) / B. Borchard: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens (Fischer; 399) / Chr. Henzel: „...fühlen, was deutsche Musik ist ...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950 (Petersen; 401) / R. B. Cromme: Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz. Positionierung durch Programmierung. Historisch-empirische Fallstudie zu Repertoire-Entwicklung und Produktpotenzial des Staatstheaters am Gärtnerplatz München (zur Nieden; 403) / Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland (Poppe; 405) / Cl. Rølum-Larsen: Knudåge Riisager. Komponist og skribent (Petersen; 406) / M. Zingsheim:

Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik (Zorn; 408) // The Music of the Beneventan Rite (Wendling; 410) / A. Stradella: Sei cantate a voce sola dal manoscritto appartenuto a Gian Francesco Malipiero (Emans; 414) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke, Band XLIV (Drauschke; 416) / F. Mendelssohn Bartholdy: Leipziger Ausgabe der Werke VI/2A und VI/6 (Pernpeintner; 417) / L. Janáček: Kritische Gesamtausgabe A/5: Osud (Harasim; 419) / B. Martinů: Gesamtausgabe II/1/4, VI/2/1 und IV/4/1 (Flamm; 422)

Eingegangene Schriften	422
Eingegangene Notenausgaben	422
Mitteilungen	423
Tagungsberichte	426
Die Autoren der Beiträge	427

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 70. Jahrgang 2017 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, friedrich.geiger@uni-hamburg.de, geschickt werden.

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

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 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. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilagen: Aramus/News & Message, Jahresinhaltsverzeichnis 2017

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

Dietrich Helms (Osnabrück)

Zum Gedenken an Thomas Phleps (1955–2017)

Thomas Phleps starb am 5. Juni 2017 im Alter von 61 Jahren an einem Herzinfarkt. Sein besonderes Interesse als Forscher und Musiker galt der Musik des 20. Jahrhunderts in ihren gesellschaftlichen und besonders politischen Kontexten. Dementsprechend kannte er in seiner wissenschaftlichen Arbeit keine Grenzen zwischen Populärem und Kunst, zwischen U und E. Die Forschung zur Musik Hanns Eislers und Stefan Wolpes hat ihm wichtige Beiträge auch als Herausgeber zu verdanken. Gleichzeitig war er ein Spezialist für den frühen US-amerikanischen Blues und die sogenannte „Black Music“ sowie die Rock Avantgarde der späten 1960er und 1970er Jahre. Mit seinen Arbeiten zur Rolle der Musikpädagogik und der Musikwissenschaft in der Nazi-Zeit sprach er Wahrheiten aus, über die viele noch gern geschwiegen hätten. Wissenschaftliches Arbeiten hatte für ihn immer auch mit Leidenschaft für den Gegenstand und mit Überzeugung zu tun: von der Wahrhaftigkeit sowie der Richtigkeit und Angemessenheit wissenschaftlichen Tuns auch im größeren, gesellschaftlichen Zusammenhang. Wie wenige andere wusste er Sprache zu schleifen: so präzise wie möglich und so assoziativ wie nötig, um mit seinem Denken Nachdenken anzuregen.

Thomas Phleps wurde am 2. September 1955 in Bad Hersfeld geboren. 1981 und 1983 legte er die Staatsprüfungen für das Lehramt an Mittel- und Oberstufen in Musik, Deutsch und Philosophie an den Universitäten Marburg und Kassel ab. Anschließend arbeitete er als Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und Gitarre an der Universität Gesamthochschule Kassel. Dort wurde er 1987 mit einer Dissertation zu Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie*, betreut von Helmut Rösing, promoviert. Er arbeitete u. a. als Bühnenmusiker und Jugendreferent für das Staatstheater Kassel und als Musik- und Deutschlehrer. 1995 wurde er auf eine Hochschuldozentur für Musikpädagogik an die Justus-Liebig-Universität Gießen berufen, wo er sich 2000 mit Forschungen zum Thema „Zwischen Spätklassik und HipHop – Methoden und Modelle. Musikanalytische, musikhistorische und musikdidaktische Studien“ habilitierte und die Lehrbefugnis für die Fächer Musikwissenschaft und Musikpädagogik erhielt. 2001 nahm er einen Ruf auf die musikpädagogische Professur am Studiengang Musik/Musikwissenschaft der Universität Bremen an. 2003 wechselte er als Professor für Musikpädagogik an die Universität Gießen. In Gießen setzte er sich u. a. als Institutsdirektor erfolgreich für die Weiterentwicklung der Lehramtsstudiengänge ein.

Als Herausgeber machte er sich für die Werke Stefan Wolpes stark und edierte seine Lieder, Klaviermusik und Ensemblestücke für das Kabarett. Von 1993 an wirkte er als Mitglied des Editorial Committee der Stefan Wolpe Society. 2010 übernahm er die Aufgabe des Editionsleiters (Noten) der Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA). Die Ausgabe von Eislers *Deutscher Symphonie*, an der er zusammen mit Johannes C. Gall arbeitete, konnte er nicht mehr fertigstellen. Seit 1997 gehörte er ununterbrochen dem Vorstand des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (seit 2014 Gesellschaft für Populärmusikforschung) an. Als Herausgeber der Publikationen des ASPM/der GfPM veröffentlichte er allein und mit verschiedenen Mitherausgebern u. a. 19 Bände der *Beiträge zur Populärmusikforschung* und 15 Jahrgänge der von ihm mitbegründeten Online-Zeitschrift *SAMPLES*. Als Gitarrist und Arrangeur wirkte Phleps im Hanns Eisler Ensemble sowie in verschiedenen Blues Bands mit.

Hendrik Neubauer und Jan Hemming (Kassel)

Wahrnehmung und Wirkung von Weihnachtsmusik im öffentlichen Raum

1. Hintergrund und Fragestellung

In der Weihnachtszeit ist im öffentlichen Raum überall Weihnachtsmusik zu hören. Doch wie nehmen die Menschen diese Musik wahr und welche Wirkung löst sie aus? Die hier vorliegende Untersuchung nimmt sich diesen Fragen an, auch weil sie bisher kaum erforscht wurden. Dabei stehen die Besucherinnen und Besucher des Märchenweihnachtsmarktes in Kassel und Menschen, die dort arbeiten, im Fokus.

1.1. Akustische Räume des Märchenweihnachtsmarktes in Kassel

Als städtischer Handlungsraum erstreckt sich der Märchenweihnachtsmarkt über drei Plätze (Königsplatz, Friedrichsplatz, Opernplatz), die sich an der Oberen Königsstraße, der Haupteinkaufsstraße der Kasseler Innenstadt, befinden. Für das Forschungsvorhaben hatte die Kassel Marketing GmbH, die den Weihnachtsmarkt im Auftrag der Stadt Kassel organisiert, freundlicherweise die genauen Lagepläne zur Verfügung gestellt. Ihnen ist zu entnehmen, dass jeder dieser Plätze aus Sub-Plätzen besteht. In Abhängigkeit von der Zeit hat jeder Sub-Platz seinen eigenen akustischen Raum, der mit Murray Schafer als der „Bereich, den ein Laut innerhalb einer Landschaft ausfüllt [...]“¹, verstanden werden kann.

Für die Zeit des Märchenweihnachtsmarktes werden außen an der Einkaufsgalerie City Point Kassel, die sich an dem Sub-Platz „Rapunzelturmweg“ des Königsplatzes befindet, Lautsprecher angebracht. Am Friedrichsplatz und Opernplatz werden Lautsprecher an Gerüsten befestigt. Diese Installationen werden jährlich von der Kassel Marketing GmbH im Auftrag gegeben, um eine zentrale Beschallung mit Weihnachtsmusik zu gewährleisten. Zusammen mit anderen Klangquellen entsteht die akustische Umwelt bzw. Soundscape,² für die sich an jedem Sub-Platz je nach Hörbezug ein eigener akustischer Raum ergibt. Liegt der Hörfokus auf der tonträgerwiedergegebenen Weihnachtsmusik, so lässt sich die Textur der akustischen Umgebung als Hi-Fi³ oder Lo-Fi⁴ beschreiben. Hi-Fi bedeutet hier, dass die Weihnachtsmusik deutlich zu hören ist, während bei Lo-Fi verschiedene Signale überlagert werden, so dass die Musik nur undeutlich wahrzunehmen ist. Hierzu zählen z. B. Umgebungsgeräusche oder menschliche Stimmen. So kommt es zu dem Phänomen der Verdeckung bzw. Maskierung: „Ein Schall, der bei Ruhe noch gut gehört werden kann, wird so durch die Anwesenheit eines Störschalls unhörbar gemacht.“⁵

1 Raymond Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, dt. Übers. von Sabine Breitsameter, Mainz 2010, S. 433.

2 Ebd., S. 439.

3 Ebd., S. 434.

4 Ebd., S. 437.

5 Jobst P. Fricke und Christoph Louven, „Psychoakustische Grundlagen des Musikhörens“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek bei Hamburg³2011, S. 416.

Der akustische Raum ist nicht nur Teil der Soundscape, sondern, auf die wahrnehmenden Subjekte bezogen, auch Atmosphäre: „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.“⁶ Produzenten stellen Atmosphären her, Rezipienten erfahren die Präsenz von Menschen, Dingen und Umgebungen.⁷ Als Rezipienten treten vor allen Dingen sowohl die Besucherinnen und Besucher des Weihnachtsmarktes als auch die auf dem Weihnachtsmarkt tätigen Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer auf. Beide Gruppen tauchen auf ihre Weise in das Klanggeschehen ein.

1.2. Besucherinnen und Besucher des Weihnachtsmarktes

Demnach könnte beispielsweise die Frage gestellt werden, inwieweit sich die Besucherinnen und Besucher des Märchenweihnachtsmarktes durch funktionell agierende Musik in ihrem Verhalten konditionieren und zum Konsum verführen lassen. Zunächst stehen für die Besucherinnen und Besucher verschiedene Erlebnisangebote zur Verfügung, deren akustische Räume u. a. mit Musik angereichert werden. Dabei sind nicht-kommerzielle und kommerzielle Angebote zu unterscheiden. Zu den nicht-kommerziellen Angeboten zählen Eröffnungsdarbietungen und Open-Air-Konzerte. Kommerzielle Angebote betreffen den Verkauf von Speisen / Getränken, verschiedenen Produkten (Lebensmittel, Kunsthandwerk, Bekleidung etc.) und Karten für Fahrgeschäfte. Außerdem sind die Besucherinnen und Besucher in selbst organisierte Gespräche involviert, die sich im Rahmen von nicht-kommerziellen und kommerziellen Angeboten ergeben. Dabei können nicht-kommerzielle und kommerzielle Angebote gegenseitig sowie jeweils nicht-kommerzielle und kommerzielle Angebote untereinander von Nutzen sein: Beispielsweise können während eines Open-Air-Konzerts Speisen und Getränke verzehrt werden.

Publizierte Studien, die sich mit dem Einfluss von Musik auf Menschen in kommerzorientierten Verkaufs- und Gastronomieräumen beschäftigten, konzentrierten sich vor allem auf die Kundenwirkung und nähern sich teilweise der Beantwortung der o. g. Frage an.⁸ Günther Rötter und Catrin Plößner fanden in einer empirischen Feldstudie heraus, dass Hintergrundmusik in einem Supermarkt keinen Einfluss auf die Stimmung der Kunden hat und dass sie weder eine größere Aufenthaltsdauer noch eine Umsatzsteigerung bewirkt.⁹ Wird in einer Untersuchung die Art der Musik berücksichtigt, kann ein differenzierteres Ergebnis erwartet werden. Das Ergebnis einer Studie von Adrian C. North und David J. Hargreaves z. B. besagt, dass die Atmosphäre in einer Cafeteria positiv bewertet wird, wenn die dort wiedergegebene Musik mit der persönlichen Musikpräferenz korreli-

6 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2013, S. 34.

7 Ebd., S. 25.

8 Z. B. Günther Rötter und Catrin Plößner, „Über die Wirkung von Kaufhausmusik“, in: *Musikpsychologie, Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente*, hrsg. von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen und Helga de la Motte-Haber, Wilhelmshaven 1994, S. 154–164; Adrian C. North und David J. Hargreaves, „The Effects of Music on Responses to a Dining Area“, in: *Journal of Environmental Psychology* 16.1 (1996), S. 55–64; Adrian C. North, David J. Hargreaves und Jennifer McKendrick, „In-store music affects product choice“, in: *Nature* 390 (13.11.1997), S. 132.

9 Rötter / Plößner, „Über die Wirkung von Kaufhausmusik“, S. 163.

ert, was zum Wiederkommen einlädt.¹⁰ An dieser Stelle habe insbesondere anspruchsvolle Entspannungsmusik einen relevanten Einfluss auf die Kundenpflege.¹¹ Später haben North und seine Mitarbeiter das Konzept des musical „fit“ aufgegriffen, das davon ausgeht, dass im Verkaufsraum eine speziell auf das Produkt abgestimmte Musik gespielt werden soll, um den Umsatz zu steigern.¹² Diesen Effekt zeigten sie anhand verschiedener regionaler Weinprodukte, die mit landesspezifischer Musik in einen Zusammenhang gebracht wurden. Ebenso kann das Konzept des musical „fit“ für den Kontext des Weihnachtsgeschäfts¹³ bzw. des Weihnachtsmarktes nutzbar gemacht werden: Bei den kommerziellen Angeboten handelt es sich in der Regel um weihnachtliche Speisen / Getränke und weihnachtliches Kunsthandwerk, die in ihrem akustischen Raum von Weihnachtsmusik umgeben sind.

1.3. Auf dem Weihnachtsmarkt tätige Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer

Ein weiterer Aspekt betrifft den psychosozialen Einfluss von Musik auf die Gruppe der auf dem Weihnachtsmarkt tätigen Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer. Dabei kann Musik am Arbeitsplatz positive oder negative Auswirkungen haben.¹⁴ Auf der einen Seite können sich positive Einflüsse auf die Aktivierung und Motivation der Beschäftigten beziehen. Die andere Seite betrifft die negativen Einflüsse: Während Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer an lärmintensiven Arbeitsplätzen, an denen Maschinen zum Einsatz kommen (z. B. in Fabrik- und Produktionshallen), zum Teil durch Schallschutzmaßnahmen entlastet werden können, ist eine Beschallung durch Musik im Handel bewusst und konzeptionell vorgesehen, ohne dass auf die akustischen Arbeitsbedingungen der Beschäftigten Rücksicht genommen wird. Besonders in saisonalen Spitzen wie der Vorweihnachtszeit wird in den Verkaufs- und Servicräumen Musik eingesetzt, um die Kunden in Konsumlaune zu versetzen. Verkäufer/innen, Kassierer/innen, Köche und Köchinnen, gastronomische Servicekräfte sowie Reinigungskräfte werden gleichermaßen von der Musikbeschallung erfasst und während ihrer regelmäßigen Tätigkeit in den Verkaufs- und Servicräumen ggf. belastet. Bei monotonen Tätigkeiten besteht aber auch die Möglichkeit, dass Musik entlastend wirkt.

Der akustische Raum, in dem sich die auf dem Weihnachtsmarkt tätigen Arbeitnehmer/innen befinden, wird nicht nur von der (mittelbaren) akustischen Umwelt beeinflusst. Seine Qualität und Intensität hängen maßgeblich von der (unmittelbaren) Umgebung ab, in der Musik in der zugehörigen Geschäftsstelle (z. B. Imbissstand, Getränkestand, Lebensmittelstand, Fahrgeschäftshäuschen etc.) wiedergegeben wird. Die hier eingesetzte Musik ist von ihrer Funktion her mit der Musik in Kaufhäusern vergleichbar. Die in der Regel leise Musik wird von Helmut Rösing als „akustische[...]r Teppich“ bezeichnet; bezweckt

10 North / Hargreaves, „The Effects of Music on Responses to a Dining Area“, S. 55–64.

11 Ebd.

12 North et al., „In-store music affects product choice“, S. 132.

13 Zein Kallas, Cristina Escobar und José M. Gil, „Assessing the impact of a Christmas advertisement campaign on Catalan wine preference using Choice Experiments“, in: *Appetite* 58.1 (2012), S. 285–291; Eric R. Spangenberg, Bianca Grohmann und David E. Sprott, „It’s beginning to smell (and sound) a lot like Christmas: the interactive effects of ambient scent and music in a retail setting“, in: *Journal of Business Research* 58.11 (2005), S. 1583–89.

14 Susanne Kunz, *Musik am Arbeitsplatz*, Wien 1991.

würde „[...] eine allgemeine Verbesserung der Atmosphäre, eine Umsatzsteigerung [...] und eine Optimierung der Kommunikation zwischen Personal und Kunden.“¹⁵

1.4. Weihnachtsmusik als Funktionelle Musik

In der Regel handelt es sich bei der Musik auf dem Weihnachtsmarkt um Funktionelle Musik, die in den Hintergrund rückt. Bezogen auf Räume, in denen sich Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer sowie Kunden aufhalten, fasst Rösing das Hauptziel des Einsatzes von Funktioneller Musik in „[...] die Steigerung von Leistung, Produktion und Umsatz [...], das heißt die Maximierung von Arbeitskraft und die Verführung zum Konsum [zusammen (H.N. und J.H.)]. Zu diesem Zweck soll Funktionelle Musik im Hintergrund [...] Atmosphäre schaffen, auch dort, wo eigentlich keine ist (Musik als akustisches Ornament mit Gestaltungsfunktion); [...] störende (Arbeits-)Geräusche übertönen (Musik zur Lärmabsorption); die Abgespannten aktivieren und die Gestreßten beruhigen (Musik zur Verhaltenskonditionierung); Nachdenken (z. B. kognitive Kaufblockade) verhindern durch das Verbreiten eines emotional positiven Bezugsrahmens (affektive Funktion von Musik).“¹⁶ Wie in vielen anderen öffentlichen Räumen ist auch bei der Musik auf dem Weihnachtsmarkt zu berücksichtigen, dass es sich hierbei aus der Sicht der Besucherinnen und Besucher um eine fremdbestimmte und seitens der Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer um eine teilweise fremdbestimmte Musikauswahl (vgl. Kapitel 3.2.) handelt. Die Musikauswahl für die zentrale Beschallung treffen Dritte (vgl. Kapitel 2.1.2.), die dabei ein oder mehrere Motive im Sinn haben.

1.5. Ziel der Untersuchung

In der vorliegenden Untersuchung werden beide der beschriebenen Personengruppen berücksichtigt. Bei den Besucherinnen und Besuchern liegt der Fokus insbesondere auf der Wirkung und Nachwirkung der wahrgenommenen Weihnachtsmusik. Für letzteres bietet sich etwa die Frage nach eingetretenen Weihnachts-„Ohrwürmern“¹⁷ an. Grundsätzlich wird der Weihnachtsmarktbesuch als auditives Kulturerlebnis verstanden. Der psychosoziale Einfluss von Musik auf die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer kann dagegen Aufschluss darüber geben, welche Musik in welcher Arbeitszeitsequenz für welche Beschäftigungsgruppe positiv oder negativ bzw. entlastend oder belastend wirkt. Das Ergebnis dieser Untersuchung dient zunächst einer offenen Diskussion und könnte in eine Empfehlung münden, die Aspekte einer kundenorientierten Musikgestaltung beinhaltet, welche gleichzeitig arbeitnehmerfreundlich ist.

2. Methoden und Durchführung

Der Erhebungszeitraum erstreckte sich vom 25. November bis 25. Dezember 2014. Die gesamte Untersuchung wurde als Forschungsseminar an der Universität Kassel mit ca. 25 Teil-

15 Helmut Rösing, „Musikgebrauch im täglichen Leben“, in: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 118.

16 Ebd., S. 115.

17 Jan Hemming, „Zur Phänomenologie des ‚Ohrwurms‘“, in: *Musikpsychologie - Musikalisches Gedächtnis und musikalisches Lernen*, hrsg. von Wolfgang Auhagen u. a., Göttingen 2009, S. 184–207.

nehmerinnen und Teilnehmern durchgeführt. Die Datenerhebung umfasste die Aufnahme von Soundscapes (1), ein Experteninterview (2), eine Erhebung unter Weihnachtsmarktbesucherinnen und -besuchern mit Kurzfragebögen (3) sowie themenzentrierte Interviews mit auf dem Weihnachtsmarkt tätigen Personen (4). Der Aufnahme von Soundscapes ging ein Pretest voraus, bei dem verschiedene Aufnahmeeinstellungen probiert wurden, um für die eigentliche Datenerhebung die für die jeweilige Situation optimale Einstellung zu finden. Ebenso wurde eine erste Version des Kurzfragebogens erprobt, so dass dieser vor seiner eigentlichen Anwendung optimiert werden konnte.

2.1. Soundscapes und Experteninterview

Der erste Teil der Erhebung bestand in der Aufzeichnung von Soundscapes und der Erstellung von Hörpartituren. Diese sollten es ermöglichen, auch im Nachhinein den akustischen Eindruck des Weihnachtsmarktes zu vergegenwärtigen. Die Soundscapes wurden an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten mit Hilfe von mobilen Audiorekordern aufgezeichnet. Die Notationen der Hörpartituren folgen zum Teil der Klassifizierung nach physikalischen Kriterien, so wie es Schafer¹⁸ beschreibt. An dieser Stelle werden die Parameter Dauer, Frequenz und Lautstärke abgebildet. Die Dauer verläuft an der x-Achse, Geräusche werden als Fläche aufgezeichnet (siehe unten), und die Lautstärke bildet sich als gleichmäßiger (Linie) oder schwankender Verlauf (Welle) in ihrer jeweiligen Intensität ab (siehe Abbildungen 1 und 2). Anhand von zwei exemplarisch ausgewählten Aufzeichnungen werden im Folgenden die Soundscapes beschrieben:

2.1.1. Rapunzelturmweg (25. November 2014, 15.15 Uhr)

Die während der Aufnahme angefertigte Hörpartitur am Sub-Platz „Rapunzelturmweg“ vom 25. November 2014, 15.15 Uhr, umfasst die vier Klangschichten „Musikbox“, „Tram“, „Menschengemurmel“ und „Grill“. Mit „Musikbox“ ist die musikalische Beschallung des Weihnachtsmarktes gemeint, mit „Tram“ die Straßenbahn und mit „Menschengemurmel“ alles, was von Menschen zu hören ist. Der „Grill“ ist Teil eines Marktstandes direkt am Sub-Platz. Zu keiner Zeit tritt die Musik in der Soundscape besonders hervor, teilweise ist sie gegenüber anderen dominanten Geräuschen sogar kaum noch zu vernehmen. Bereits beim ersten Hören der Aufzeichnung wurde deutlich, dass die Spuren gegenüber der ursprünglichen Partitur noch sehr viel weiter zu differenzieren sind. Daraufhin wurden für die Neuanfertigung (siehe Abbildung 1) „Tram“ und „Grill“ übernommen, „Musikbox“ wurde allgemeiner als „Musik“ bezeichnet, und das „Menschengemurmel“ wurde in „Menschen“ und „Kinder“ aufgeteilt. Des Weiteren wurden die Spuren „Schritte“ und „Geldgeklimper“ hinzugefügt, da sie auf der Aufnahme recht markant erschienen. Gegenüber der ursprünglichen Hörpartitur erscheint die Neuanfertigung weitaus detaillierter. In Bezug auf die Spur „Tram“ beispielsweise wurde ursprünglich ein zunächst leichter Anstieg des Geräuschs auf eine bestimmte Lautstärke vermerkt, die dann laut Partitur für fast zwei Minuten durchgehend zu hören ist und zum Ende hin wieder abnimmt. Bei genauerem Anhören der Aufnahme wird jedoch deutlich, dass die Straßenbahn nur vereinzelt und nicht durchgehend zu hören ist. Geräusche des Grills wurden auf der ursprünglichen Partitur nur während der ersten Minute verzeichnet, tatsächlich sind diese allerdings auch im

18 Schafer, *Die Ordnung der Klänge*, S. 227–233.

weiteren Zeitverlauf noch hörbar. Die Kindergeräusche wurden zunächst gar nicht notiert, was damit zusammenhängt, dass sie in der ursprünglichen Partitur einfach unter „Menschengemurmel“ fielen und nicht als solche kenntlich gemacht wurden. Selbiges gilt für „Schritte“, welche beim Hören im Nachhinein sehr markant in der Aufnahme erscheinen, aber im Gesamtklang während der Aufnahme ebenfalls im „Menschengemurmel“ untergegangen waren. Unter Rückbezug auf Schafer kann die Textur der akustischen Umgebung als Lo-Fi ausgewiesen werden.

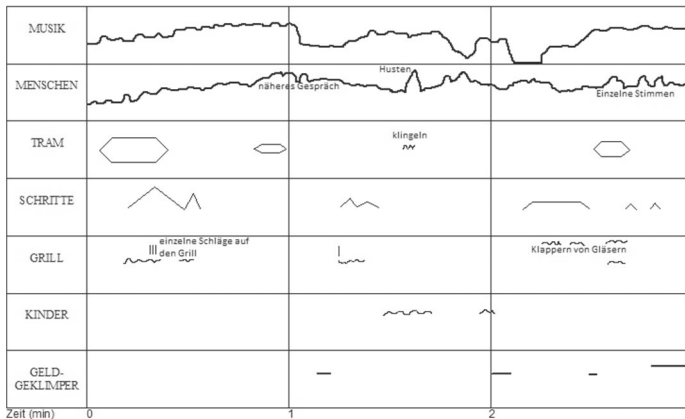


Abbildung 1: Korrigierte Hörpartitur zum Sub-Platz „Rapunzelturmweg“. Es werden die Parameter Dauer, Frequenz und Lautstärke abgebildet. Die Dauer verläuft an der x-Achse, die Frequenz wird bei Geräuschen als Fläche aufgezeichnet, und die Lautstärke bildet sich als gleichmäßiger (Linie) oder schwankender Verlauf (Welle) in ihrer jeweiligen Intensität ab.

2.1.2. 1000 Nüsse (25. November 2014, 15.00 Uhr)

Am Sub-Platz „1000 Nüsse“ – dies ist der Name des entsprechenden Verkaufstands – wurden ursprünglich sechs Klangschichten wahrgenommen: „Musik 1“, „Musik 2“, „Tram“, „Kasse“, „Standbesitzer“ und „Klopfen / Trommel“. Erstaunlicherweise war auf der Aufnahme nur eine Musikschicht zu hören, weshalb in der später korrigierten Partitur (siehe Abbildung 2) auch nur eine Musikspur vermerkt ist, welche sich durchgehend eher unauffällig im Hintergrund hält. Auch die Schicht „Klopfen / Trommel“ ist beim Anhören der Aufnahme nicht zu vernehmen. In Bezug auf das Straßenbahngeräusch zeigt sich das gleiche Phänomen wie bereits bei der oben beschriebenen bearbeiteten Partitur: Während zunächst praktisch durchgehende Tramgeräusche notiert wurden, fällt beim Hören im Nachhinein auf, dass es sich eigentlich um einzelne Geräuschquellen handelt. Im Prozess der Angleichung wurde die Spur „Kasse“ in „Geldgeklimper“ umbenannt. An dieser Stelle ist eine ähnliche Auffälligkeit zu beobachten wie bei „Tram“: Es sind wesentlich mehr vereinzelte Geräusche (vor allem in der zweiten Minute der Aufnahme) zu hören als zunächst notiert wurden. Interessant erscheint bei der Hörpartitur „1000 Nüsse“, dass im Gegensatz zu der Aufnahme „Rapunzelturmweg“ ursprünglich keinerlei menschliche Klangschichten aufgezeichnet wurden. Dies ist vor allem deshalb bemerkenswert, da die menschlichen Geräusche tatsächlich einen großen Teil der Geräuschkulisse ausmachen. Aus diesem Grund wurden für die Korrektur „Menschen“, „Schritte“ und „Kinder“ hinzugenommen, auch,

um wieder eine Angleichung zur Partitur „Rapunzelturmweg“ anzustreben. Im Hinblick auf den Standbesitzer wurde im Gegensatz zur ursprünglichen Notierung zwischen Hintergrundgeräuschen und markanten Schlägen (dargestellt durch einzelne Striche) unterschieden. Auch hier handelt es sich also um eine Lo-Fi-Textur der akustischen Umgebung.

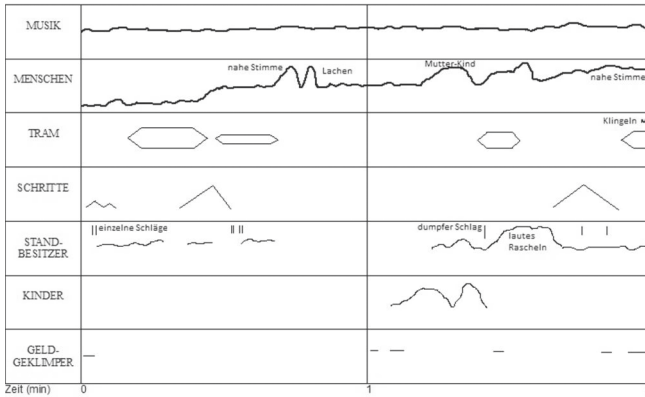


Abbildung 2: Korrigierte Hörpartitur zum Sub-Platz „1000 Nüsse“. Es werden die Parameter Dauer, Frequenz und Lautstärke abgebildet. Die Dauer verläuft an der x-Achse, die Frequenz wird bei Geräuschen als Fläche aufgezeichnet, und die Lautstärke bildet sich als gleichmäßiger (Linie) oder schwankender Verlauf (Welle) in ihrer jeweiligen Intensität ab.

Es hat sich bezüglich beider Hörpartituren gezeigt, dass es erforderlich ist, im Nachhinein die jeweils dazugehörigen Soundscape-Aufnahmen genau zu analysieren. Wie an den beiden Beispielen zu sehen ist, gehen innerhalb der konkreten Situation viele Aspekte unter, bzw. Gehörtes wird in der Echtzeitsituation anders wahrgenommen oder aufgezeichnet, als es sich beim nachträglichen Analysieren darstellen lässt. Dies betrifft vor allem die technischen Klangschichten wie z. B. die Straßenbahngeräusche, welche in beiden ursprünglichen Hörpartituren als fast durchgehend dargestellt wurden, tatsächlich aber nur vereinzelt in der Aufnahme auftauchen. Auch die Zusammenfassung sämtlicher menschlicher Geräusche unter einer Klangschicht ist zwar nicht verkehrt, jedoch schwer zu notieren, da ein Husten beispielsweise ganz anders notiert werden sollte als Hintergrundgemurmel oder Schritte. Insgesamt ist es also sinnvoll, den Höreindruck der Momentaufnahme im Nachhinein noch einmal zu überprüfen und zu vergleichen, da die Differenzierung innerhalb der konkreten Situation doch recht schwierig erscheint.

Als Datenvermittlungsinstrument und Ergebnis der Soundscape-Aufnahmen wurde eine Klanglandkarte in Form einer Prezi-Präsentation erstellt, die interessierten Leserinnen und Lesern dieses Artikels einen virtuellen Rundgang über den Märchenweihnachtsmarkt mit einigen Hörproben ermöglicht.¹⁹ Hier sind auch die Lagepläne des Weihnachtsmarktes am Opernplatz, Friedrichsplatz und Königsplatz eingefügt. Diese zeigen den Aufbau der Buden und Fahrgeschäfte sowie die Straßennamen, die für den Weihnachtsmarkt gelten. Die Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle hebt die identitätsstiftende Wirkung von Klangkarten hervor: „Klangkarten [...] fördern [...] die intersubjektive Erinnerung an Orte oder Begebenheiten oder eine kollektive Wahrnehmung bestimmter Vorgänge an

19 Siehe <https://prezi.com/ow1rytni20qh/soundscape/> [7.2.2016].

einem Ort, haben also auch eine identitätsstiftende Wirkung, beispielsweise bezogen auf eine Stadt, Region oder einen bestimmten ‚Treffpunkt‘ [Hervorhebung im Original].²⁰

Nähere Informationen über das Beschallungskonzept ermöglichte ein Expertengespräch mit Sebastian Schulze-von Hanxleden, dessen Firma Ton Direkt GmbH im Auftrag von Kassel Marketing GmbH seit etwa sieben Jahren die Zentralbeschallung des Weihnachtsmarktes übernimmt. Den Standbetreibern sei es laut Schulze-von Hanxleden zwar grundsätzlich möglich, eigene Musik „nicht zu laut“²¹ abzuspielen, der Großteil verzichte allerdings darauf. Kaufhäuser, angrenzende Läden und Filialen sind unabhängig von der kontrollierten Zentralbeschallung. Mit diesen erfolgt keine nähere Abstimmung. Die Musik, die zentral gespielt wird, soll qualitativ hochwertig und gleichzeitig frei von Ansprüchen seitens der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) sein. Eine weitere Vorgabe des Auftraggebers ist es, dass die Musik nicht im Vordergrund, sondern angenehm und unaufdringlich im Hintergrund zu hören sein soll. Dabei ist es wichtig, Musik mit einem hohen Bekanntheitsgrad auszuwählen, da so ein „Wohlfühlfaktor“ erreicht werden könne, wie beispielsweise beim wiederholten Sehen einer Lieblingsserie. Besondere Titelwünsche gebe es von Seiten der Kassel Marketing GmbH eher selten. Ziel der Musik sei es, dass die Leute möglichst lange auf dem Weihnachtsmarkt bleiben und sich wohlfühlen. Musikalische Experimente könnten Menschen vom Weihnachtsmarkt vertreiben und werden daher von der Stadt Kassel abgelehnt.

Die Titelliste umfasst ca. 100 Einträge, welche im Zufallsmodus wiedergegeben eine Spieldauer von ungefähr fünfeneinhalb Stunden erreichen, bevor Wiederholungen entstehen. Vor dem ersten Advent wird eine andere Playlist mit Titeln abgespielt, die nicht eindeutig mit Weihnachten verbunden werden, beispielsweise die *Brandenburgischen Konzerte* von Johann Sebastian Bach (BWV 1046–1051). Da die Dynamik der einzelnen Musikstücke sehr unterschiedlich ist, werden diese stark komprimiert, um eine einheitliche Lautstärke zu erzielen. Durch den Marktmeister kann an den drei Hauptplätzen die absolute Lautstärke zentral reguliert werden.

2.2. Erhebung mit Kurzfragebögen und themenzentrierten Interviews

Zu der Beantwortung der Frage, inwieweit Musik auf dem Weihnachtsmarkt als Funktionelle Musik im Hintergrund zum Zweck der Verhaltenskonditionierung (siehe Kapitel 1.4) beiträgt, waren Befragungen hilfreich. Zunächst wurden mit Kurzfragebögen für Weihnachtsmarktbesucherinnen und -besucher überwiegend quantitative Angaben (z. B. durch Bewertungen mit den Schulnoten von 1 bis 6) erfasst. Außerdem gab es für die Befragten die Möglichkeit, eine Frage mit „keine Angabe“ zu bewerten, und für einige Fragen konnten selbst Zahlenwerte vergeben werden (z. B. „Ihr wievielter Weihnachtsmarktbesuch ist das in diesem Jahr?“). Der Bogen beinhaltete vier Fragekategorien:

20 Christa Brüstle, „Akustische Landaufnahme und Klangkartographie. Hörbare Welt und ihre Archive“, in: *Kunsttexte.de* 2/2013, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-2/bruestle-christa-1/PDF/bruestle.pdf>, 3.9.2015, S. 4.

21 Quelle dieses und der dazugehörigen Zitate ist die Transkription des Expertengesprächs vom 16.12.2014.

1. Beurteilung des Weihnachtsmarkts mit Schulnoten (z. B. gastronomisches Angebot, Wetter, Größe, Weihnachtsstimmung),
2. Persönliche musikalische Präferenzen
3. Musik auf dem Weihnachtsmarkt (z. B. „Mögen Sie Weihnachten?“, oder „Mögen Sie Weihnachtsmusik?“),
4. Soziodemographische Angaben

Darüber hinaus wurde die Nachwirkung von Musik durch Auftreten von „Ohrwürmern“ abgefragt. Neben den bereits erwähnten Soundscapes und dem Expertengespräch wurden darüber hinaus themenzentrierte Interviews mit im Einzelhandel beschäftigten Personen geführt, die an ihren Ständen oder in ihren Geschäften dauerhaft Weihnachtsmusik ausgesetzt sind.

3. Ergebnisse

3.1. Zu den Besucherinnen und Besuchern

Die Studie erreichte $N = 243$ Weihnachtsmarktbesucherinnen und -besucher, von denen 55,5 % weiblich und 45,5 % männlich waren. Der Altersdurchschnitt lag bei 43,4 Jahren mit einer Spannweite von 14 bis 95 Jahren. Im multimodalen Ensemble der Angebote erfährt Musik eine nur befriedigende Schulnotenbewertung (3,0) (siehe Abbildung 3).

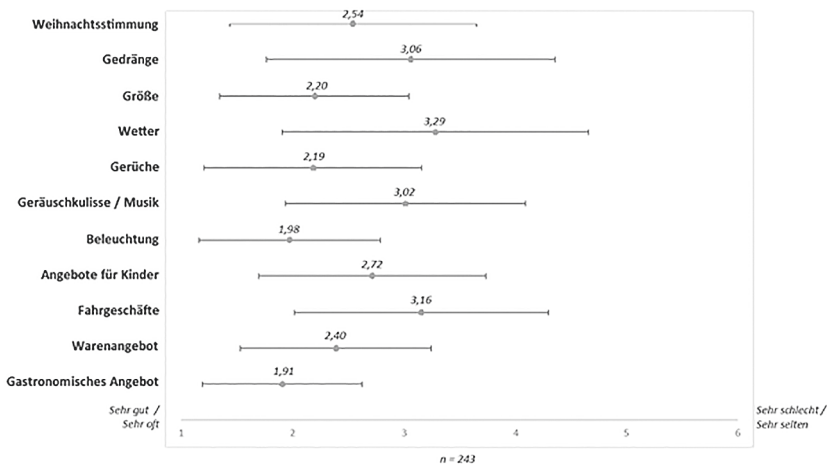


Abbildung 3: Beurteilung des Märchenweihnachtsmarkts. Mittelwerte (M) und Standardabweichungen (SD)

Dies liegt nicht etwa an ihrer Aufdringlichkeit, sondern vielmehr daran, dass Musik an vielen Stellen des Weihnachtsmarktes nicht oder nur andeutungsweise zu vernehmen war. Dies war bereits aus der Aufzeichnung von Soundscapes und Erstellung der Klanglandkarten hervorgegangen. Auch das Expertengespräch zeigte bereits, dass vom Auftraggeber möglichst unaufdringliche Musik beabsichtigt sei. Allerdings steht dies im Kontrast zur Meinung der Weihnachtsmarktbesucherinnen und -besucher, wo Weihnachtsmusik mit einer guten Durchschnittsnote (2,5) zusammen mit Pop / Mainstream (2,4) und Singer-Songwriter / Liedermacher (2,5) die vorderen Plätze unter den Musikpräferenzen belegt.

Um den Zusammenhang zwischen der Präferenz für Weihnachtsmusik und der Präferenz für ein Genre zu ermitteln, wurden explorative Pearson-Korrelationen (r) berechnet.

Der zweiseitige Test hat ergeben, dass diejenigen, die im Alltag Schlager / Volksmusik, Klassik und Jazz präferieren, auch Weihnachtsmusik mögen (siehe Abbildung 4). Dagegen empfinden Techno/House/Elektro-Fans eine Abneigung gegen Weihnachtsmusik (siehe ebd.).

Variable A	Variable B	r	p	N
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Pop/Mainstream	0,02	0,742	236
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Schlager/Volksmusik	0,28**	0,000	237
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Klassik	0,33**	0,000	235
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Jazz	0,24**	0,000	231
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Singer-Songwriter/Liedermacher	0,13	0,054	219
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Techno/House/Elektro	-0,19**	0,005	226
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Rock/Punk/Metal	-0,11	0,101	229
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Hip Hop	-0,09	0,171	228
Gefallen Weihnachtsmusik	Gefallen Sonstiges	-0,10	0,721	16

Legende: *: $p \leq 0,05$; **: $p \leq 0,01$; Zusammenhangsanalyse

Abbildung 4: Korrelationen

Eine explorative Gruppierung der Erhebungszeiträume früh – mittel – spät (Anfang Dezember – Mitte Dezember – kurz vor Weihnachten) und der Vergleich der dazugehörigen Bewertungen ergab keine Veränderung der Bewertung der Weihnachtslieder im Verlauf der Weihnachtszeit. Auch bei der Altersspanne lassen sich keine statistisch signifikanten Unterschiede in der Bewertung von Weihnachtsmusik feststellen.

„Last Christmas“ der Popgruppe Wham (1984) und „Jingle Bells“ (komponiert von James Lord Pierpont zwischen 1850 und 1857) wurden als verbreitetste „Ohrwürmer“ angegeben (siehe Abbildung 5). Grundsätzlich durchmischen sich in der Auflistung einschlägige Pop-Titel mit traditionellen Weihnachtsliedern. Nur letztere waren aufgrund der geforderten GEMA-Freiheit allerdings auch auf dem Weihnachtsmarkt zu hören. Es ist also zu vermuten, dass die „Ohrwürmer“ entweder durch andere akustisch-musikalische Kontexte oder durch allgemeine assoziative Trigger hervorgerufen wurden, ohne dass die Musik real erklingen sein muss.²² Grundsätzlich handelt es sich bei „Ohrwürmern“ um negativ oder positiv besetzte musikalische Gedächtnisinhalte, die sich teilweise auf sehr lange zurückliegende Lebensereignisse beziehen aber zugleich niederschwellig abrufen lassen.²³

22 Hemming, „Zur Phänomenologie des ‚Ohrwurms‘“, S. 198.

23 Victoria Williamson, Sagar Jilka, Joshua Fry, Sebastian Finkel, Daniel Müllensiefen und Lauren Stewart, „How do ‚earworms‘ start? Classifying the everyday circumstances of involuntary musical imagery“, in: *Psychology of Music* 40 (2012), S. 259–284.

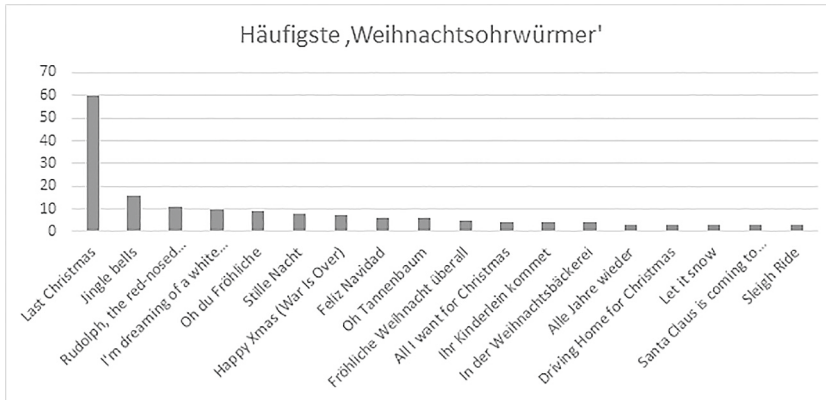


Abbildung 5: Weihnachtsohrwürmer

Ferner ist bekannt, dass „Ohrwürmer“ überwiegend bei präferierter Musik auftreten und auch als angenehm empfunden werden, wenn sie erst einmal da sind.²⁴ Demgegenüber wurde das Auftreten der Weihnachtsohrwürmer wesentlich zurückhaltender mit einer schwach befriedigenden Durchschnittsnote von 3,4 bewertet. Den Gründen hierfür konnte nicht nachgegangen werden.

3.2. Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer

Bei den Beschäftigten ($N = 18$) führt die ständige Wiederholung bestimmter Weihnachtslieder zusammen mit dem frühen Beginn des Weihnachtsmarktes (Ende November) unerwartet selten zu einer genervten Reaktion – „Weihnachtsfans“ sind davon kaum betroffen. Insgesamt gibt es gemischte Bewertungen (siehe Beispiele von positiven, neutralen und negativen Aussagen in Abbildung 6).

Kürzel	Positiv	Neutral	Negativ
AH	„Also, ich mag Weihnachtsmusik sehr gerne und freue mich da schon das ganze Jahr drauf deswegen empfinde ich das jetzt nicht so als nervig oder so.“ (I01)	„Klar, gegen Ende hin wenn man die Lieder alle schon 100 mal gehört hat, dann denkt man sich so ja jetzt könnte auch mal wieder was anderes kommen aber im Großen und Ganzen bin ich da nicht so genervt von.“ (I01)	
AM			„Na gut, wenn die Weihnachtsmusik gespielt wird, ist es meistens nicht so schön. Die ganzen Lieder kennt man schon und hört die sich jedes Jahr an. Die wiederholen sich auch noch immer, das nervt. Ich und alle Mitarbeiter sind immer froh, wenn Weihnachtsliederplaylist vorbei ist, und wir ‚normale‘ Musik wieder hören können.“ (I02)

24 Hemming, „Zur Phänomenologie des ‚Ohrwurms‘“, S. 201.

Kürzel	Positiv	Neutral	Negativ
AMM	„In der Anfangsphase der Weihnachtszeit habe ich eine Vorfreude auf die Weihnachtslieder. Diese sind eine Abwechslung zu den gewohnten Liedern. Außerdem freue ich mich auf bekannte und neue Weihnachtslieder.“ (I03)		
CA	„Also allgemein ist die Musik eher Nebensache in meinem Job ... wobei man ihr natürlich quasi ‚ausgesetzt‘ ist. Aber das finde ich nicht störend, eher im Gegenteil, sie macht eher gute Laune und alles ein wenig angenehmer [...]“ (I04)		
CU		„Also [...] da kommt dann teilweise noch so normale Musik, dann kommen auch viel so Weihnachtslieder, aber nicht so unbedingt die klassischen Weihnachtslieder, was ich ganz gut finde, wenn ich das den ganzen Tag hören müsste würde ich wahrscheinlich bekloppt werden. Aber halt so, keine Ahnung, Backstreet Boys Weihnachtslied oder Lady Gaga Weihnachtslied kommt dann ab und zu. Ja die Sache ist, dass die sich ziemlich viel wiederholen und dann schnell nervig werden für dich wenn du da arbeitest. Für die Kunden - die merken das wahrscheinlich nicht. Naja, es geht, man hält es aus, es kann einem aber schon auf die Nerven gehen.“ (I05)	
FH		„Naja, also anfangs ist es relativ gemütlich, so Musik zu hören, aber am Ende muss ich sagen wird's dann doch eher nervig; vor allem weil man auch im Radio von allen Seiten damit beschallt wird und dann ist es irgendwann auch genug.“ (I06)	
JB		„Ich meine, dass bei uns keine Weihnachtsmusik gespielt wird, zumindest habe ich bis jetzt noch keine wahrgenommen. Ich finde das aber auch nicht schlimm, weil an anderen Stellen genug Weihnachtsmusik läuft.“ (I07)	
JS		„Die ersten drei, vier Tage kriegen wir das richtig mit und dann geht das hier rein und da raus.“ (I08)	

Kürzel	Positiv	Neutral	Negativ
KG			„Also,...wenn ich ganz ehrlich bin, ich bin ja jetzt net mehr der Jüngste, aber, ... man brauch's halt nicht unbedingt, aber es wird halt einfach von der Firma gefordert, dass man die Musik anmacht.“ (I09)

Abbildung 6: Aussagen von ausgewählten Beschäftigten ($n = 9$)

Grundsätzlich haben lediglich 28 % der Beschäftigten einen Einfluss auf die Musikauswahl in ihrer unmittelbaren Arbeitsumgebung. Die Hälfte der Beschäftigten hat einen Einfluss auf die Musiklautstärke. Etwa zwei Drittel der Beschäftigten berichten davon, dass die Musik an ihrem Arbeitsplatz als „Ohrwurm“ nachwirkt. Jenseits der Weihnachtszeit lässt sich festhalten, dass sich Musik am Arbeitsplatz nur bei gut einem Drittel der Befragten (36 %) positiv auf die Zufriedenheit der Angestellten auswirkt. Kommt es hier zu „Ohrwürmern“, empfindet dies nur die Hälfte der Befragten als unangenehm.

Resultat einer qualitativen Inhaltsanalyse der Interviews mit offenen Kategorien²⁵ ist die Herausbildung der Kategorie „Habituation“. Weitgehend unabhängig von den zuvor erwähnten positiven, neutralen oder negativen Grundeinstellungen gegenüber Weihnachtsmusik lässt sich sehr deutlich beobachten, dass bei den Beschäftigten Gewöhnungseffekte eintreten, die dazu führen, dass die Weihnachtsmusik kaum noch bewusst wahrgenommen wird. Dies wird durch die Zitate in Abbildung 7 veranschaulicht.

„Hierzu kann ich sagen, dass ich insbesondere die Weihnachtsmusik, die während der Adventszeit in unserem Laden läuft, schon gar nicht mehr wirklich höre. Ich nehme die Musik nur noch unterbewusst wahr, das verstärkt sich besonders hin zur Schlussphase der Weihnachtszeit.“ (I14)
„Man nimmt es, wenn man beschäftigt ist, auch nicht unbedingt wahr.“ (I15)
„Ich bemerke die Musik selbst eigentlich kaum. Sie ist sehr hintergründig.“ (I15)
„Am Schluss nervt es (fast) gar nicht mehr, weil ich selbst in Weihnachtsstimmung bin.“ (I17)

Abbildung 7: Habituation

Gleichwohl würde es den Beschäftigten möglicherweise entgegenkommen, wenn auch während der Weihnachtszeit eine Mischung von „normaler“ Musik und Weihnachtsmusik gespielt würde. Dies könnte sich zuletzt auch positiv auf die Kundinnen und Kunden auswirken.

4. Resümee

Abschließend bleibt festzuhalten, dass vor allem das vermutete Ausmaß und die vermutete Intensität der Weihnachtsmusik in einem Missverhältnis zur Realität stehen. Die beteiligten Forscherinnen und Forscher waren fast ein wenig ernüchert darüber, wie wenig Weihnachtsmusik de facto zu hören war. Dadurch kann Weihnachtsmusik als funktionelle Musik auf dem Kasseler Märchenweihnachtsmarkt substantiell kaum zu einer besseren Atmosphäre beitragen und keine verlässliche Grundlage der Überprüfung des musical „fit“ sein. Ähnliches belegten auch individuelle Besuche mit gesteigerter Aufmerksamkeit

25 Vgl. hierzu Jan Hemming, „Empirische Forschung“, in: *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden 2016, S. 256–259.

von Weihnachtsmärkten in Erfurt und Chemnitz. Offenbar hat sich ein akustisches Umweltbewusstsein auf breiter Front durchgesetzt, so dass von einer Reizüberflutung mit Weihnachtsmusik keine Rede mehr sein kann. Dies spiegelt sich in Vorgaben seitens der Auftraggeber, dass die Musik auf keinen Fall aufdringlich oder experimentell sein dürfe. Eine (stärkere) Mitbestimmung über die Qualität und Intensität der Musikauswahl seitens der Menschen, die sich auf dem Weihnachtsmarkt aufhalten, könnte das Funktionelle der Weihnachtsmusik optimieren anstatt auf Fremdbestimmung zu setzen. Zudem kann durch eine (stärkere) Mitbestimmung die Wahrnehmung und Wirkung von Weihnachtsmusik auf beide Gruppen (Beschäftigte und Besucher) besser abgestimmt werden. Eine wissenschaftliche Überprüfung oder öffentliche Diskussion der Wahrnehmung und Wirkung von Weihnachtsmusik im öffentlichen Raum findet kaum statt – ganz im Gegensatz etwa zur Weihnachtsbeleuchtung, über die in Kassels Presse seit Jahren heftig gestritten wird. Ist es ein Zufall, dass die Beleuchtung zusammen mit dem gastronomischen Angebot (siehe Abbildung 3) die beste Bewertung bekommt? Wenn sich an einer größeren Stichprobe andererseits bestätigen ließe, dass die Beschäftigten mehrheitlich nicht grundsätzlich unter Beschallung mit Weihnachtsmusik leiden oder diese durch Habituationseffekte zu ignorieren lernen, stünde einer Ausweitung der Weihnachtsbeschallung grundsätzlich nichts im Wege. Drei Jahrzehnte nach Helga de la Mottes „Musik für alle Tage: Ein ästhetischer Gegenentwurf“²⁶ könnte dies also der Moment sein, wo aus musikpsychologischer Sicht empfohlen wird, die Lautstärke der Hintergrundbeschallung des Kasseler Weihnachtsmarkts zu erhöhen – wohlgermerkt als Reaktion auf die Befragung seiner Besucher. Ganz wohl fühlen sich die Autoren dabei allerdings nicht.

26 Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 248–255.

Ulrich Krämer (Berlin)

„... das Grenzenlose in ein Bild zu fassen“ Gottesgedanke und künstlerisches Bekenntnis in Schönbergs *Moses und Aron*¹

Dass Arnold Schönbergs Denken von religiösen Vorstellungen beeinflusst, wenn nicht gar geprägt wurde, ist eine kaum zu bestreitende Tatsache.² Die Frage jedoch, ob er ein religiöser Komponist war, lässt sich dagegen weniger eindeutig beantworten, zumal gerade der Blick auf die Kompositionen selbst Widersprüche zutage fördert, die eher Fragen aufwerfen, als dass sie Antworten bereithielten. So machen zwar die eindeutig religiös konnotierten Kompositionen nur einen verschwindend geringen Teil seines Schaffens aus, doch befinden sich darunter mit dem Oratorium *Die Jakobsleiter* und der Oper *Moses und Aron* Werke, die hinsichtlich ihres musikalischen Anspruchs und ihres geistigen Gehalts zu Schönbergs Hauptwerken zählen, und das, obwohl beide unvollendet geblieben sind. Bei anderen Stücken mit deutlich ausgeprägtem religiösem Hintergrund wie etwa dem für eine Anthologie mit jüdischen Werken komponierten *Psalm 130* für sechsstimmigen gemischten Chor op. 50b oder dem Fragment gebliebenen *Modernen Psalm* für Sprecher, gemischten Chor und kleines Orchester op. 50c handelt es sich dagegen eher um Nebenwerke, die überdies erst in der allerletzten Lebensphase entstanden sind. Eine Anfang 1937 in Angriff genommene, großangelegte Programmsymphonie, mit der Schönberg die damals aktuelle Situation der Juden in einer feindlichen Umwelt thematisieren wollte und die auch einen langsamen Satz mit der Überschrift „Die heiligen Feste und Gebräuche“ enthalten sollte, ist dagegen nicht über das Skizzenstadium hinaus gediehen.³ Zu bedenken ist schließlich auch, dass Schönberg kein einziges Werk geschrieben hat, das dezidiert auf eine Verwendung in liturgischem Kontext abzielt, auch wenn er der Meinung war, dass sein für rezipierenden Rabbiner, Chor und Orchester gesetztes *Kol Nidre* op. 39 von 1938 nicht nur im Konzert, sondern auch in der Synagoge „von großer Wirkung sein“ müsse.⁴ Um die unter-

1 Bei diesem Text handelt es sich um die schriftliche Ausarbeitung meiner im Rahmen der Ringvorlesung *Musik – Kunst – Religion* im Wintersemester 2016/17 gehaltenen Antrittsvorlesung als Privatdozent an der Fakultät Musik der Universität der Künste, Berlin.

2 Da das Schönberg-Schrifttum gerade auch zur Frage der Religion kaum noch zu überblicken ist, seien an dieser Stelle nur die einschlägigen Monographien genannt: Michael Mäckelmann, *Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 28), Hamburg 1984; Alexander Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, Oxford 1990; *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002*, hrsg. von Christian Meyer (= Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003), Wien 2003. Den Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Schönbergs Religionsverständnis markiert die 1959 in Heidelberg erschienene Studie *Gotteswort und Magie. Die Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg* von Karl Heinrich Wörner, die eine Analyse und Interpretation der Oper *Moses und Aron* vor dem Hintergrund ihres geistigen Gehalts unternimmt.

3 Vgl. Arnold Schönberg, *Orchesterfragmente. Kritischer Bericht, Skizzen, Entwürfe, Fragmente*, hrsg. von Ulrich Krämer und Ralf Kwasny (= Sämtliche Werke, Reihe B, 14, 2), Mainz [u. a.] 2009, S. 149ff.

4 Arnold Schönberg, Brief an Paul Dessau vom 22. November 1941 (Durchschrift, US-Wc). – Digitalisate und Übertragungen eines Großteils von Schönbergs Korrespondenz und seiner Schriften sowie

schiedlichen Konnotationen, mit denen der Aspekt des Religiösen für Schönberg behaftet war, auch nur näherungsweise zu erfassen, reicht es folglich nicht aus, die Werke für sich zu betrachten. Vielmehr ist es notwendig, auch die in großer Zahl hinterlassenen Schriftzeugnisse – Essays, Vorträge, Lehrwerke, Notizen, Briefe und vieles mehr – in die Überlegungen einzubeziehen, den Querverbindungen innerhalb des musikalischen Œuvres wie auch zwischen den Kompositionen und schriftlichen Äußerungen nachzuspüren und sich nicht zuletzt auch die biographischen, ästhetischen und politischen Voraussetzungen, die seine künstlerischen Anschauungen geprägt haben, ins Gedächtnis zu rufen. Da dieser Stoff genügend Material für eine mehrbändige Studie bereithält, wird sich der vorliegende Beitrag auf eine Diskussion von drei zentralen Aspekten beschränken und die sich daraus ergebenden Erkenntnisse in einer Fallstudie auf die Oper *Moses und Aron* übertragen, in der sich die unterschiedlichen Anschauungen wie in keinem zweiten Werk Schönbergs bündeln.⁵

1. Kunstreligion

Schönbergs künstlerische Sozialisation wurde entscheidend von der Idee der Kunstreligion geprägt.⁶ Dieses äußerst einflussreiche Konzept einer „Sakralisierung der Kunst“, in dessen Zentrum die Dichter und Denker der Frühromantik ganz bewusst die Musik stellten und das eine Art Gegenbewegung zu der vor allem durch den Geist der Aufklärung angestoßenen Säkularisierung und der mit dieser einhergehenden Entsubstantialisierung der Religion darstellte, gründet in der gemeinsamen Ausrichtung von Kunst und Religion auf ein „Unendliches“ hin, das sich der begrifflichen Reflexion entzieht und daher allein der Intuition und dem Gefühl zugänglich ist.⁷ Die Vorzugsstellung, die der Musik vor allen anderen Künsten eingeräumt wurde, beruht nicht zuletzt auf der Anschauung, dass bereits deren „Grundstoff“ – d. h. der Ton bzw. der Klang – aufgrund seiner Begriffslosigkeit „mit himmlischem Geiste geschwängert“ sei (Tieck) und somit eine unmittelbare

Digitalisate seiner Musikhandschriften sind auf der Homepage des Arnold Schönberg Centers, Wien unter www.schoenberg.at abrufbar.

- 5 In der Fallstudie werden die drei zentralen Aspekte Kunstreligion, Gebet und Judentum aus Gründen der Argumentationsstruktur in rückläufiger Reihenfolge behandelt.
- 6 Carl Dahlhaus zufolge bildete die romantische Kunstreligion, zu der sich Schönberg „rückhaltlos bekannte“, die Voraussetzung für eine seinem gesamten Schaffen zugrundeliegende „ästhetische Theologie“; vgl. Dahlhaus, „Schönbergs ästhetische Theologie“, in: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (= Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft), Wien 1986, S. 12–21. – Die Kunstreligion ist gerade auch in jüngerer Zeit verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Betrachtung geraten. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive nehmen die von Albert Meier herausgegebenen Beiträge dreier Tagungen zum Thema *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung* (Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin [u. a.] 2011; Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin [u. a.] 2012; Bd. 3: *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin [u. a.] 2014) ein. Von spezifisch musikwissenschaftlichem Interesse ist der Tagungsband *Kunstreligion und Musik. 1800 – 1900 – 2000*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer, Kassel [u. a.] 2016. An wichtigen Einzelstudien ist ferner zu nennen Wilhelm Seidel, „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2003, S. 129–154, Heinz von Loesch, „Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners“, in: ebd., S. 187–208 sowie speziell mit dem Blick auf Schönberg Ulrich Krämer, „Idee – Kunst – Religion: Schönbergs Gurre-Lieder als Weltanschauungsmusik“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 522–534.
- 7 Vgl. von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 191f.

Verbindung zum Allerhöchsten, zum „Numinosen“, dem „gestaltlos Göttlichen“ herstelle. In unmittelbarer Konsequenz dieser Anschauung war es vor allem die wortlose, autonome Instrumentalmusik, die – vermittelt vor allem durch die Beethoven- und Mozart-Rezeption von E. T. A. Hoffmann – zum Inbegriff der als „heilig“ empfundenen Kunst avancierte, der mit einer gleichsam göttlichen Verehrung zu begegnen war. Diese Verknüpfung einer absoluten, d. h. eine werkimmanente Logik voraussetzenden Instrumentalmusik mit einer sakral gefärbten Metaphysik auf Grundlage des Unendlichkeitstopos bildete letztlich auch die Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Idee insbesondere durch Richard Wagner, auf den die These zurückgeht, dass die Kunst den Stellenwert und die Funktion der Religion übernommen habe. Allein die Kunst, so Wagner, sei in der Lage, die Substanz des Religiösen zu vermitteln, da sich die Religion aufgrund ihrer „Verkünstlichung“ von ihrem eigentlichen Wesen entfremdet habe.⁸ Da eine derartige Kunstreligion jedoch nicht auf eindeutig vorgegebenen Glaubensinhalten beruht, muss sie immer wieder neu durch die Offenbarung künstlerischer Schöpferkraft gestiftet werden.⁹ In diesem Sinn wird der Künstler zum Berufenen, Auserwählten, Heiligen, in dessen Werken sich der göttliche Funke als religiöser Kern manifestiert.

Schönberg teilte wie so viele Künstler seiner Generation die nahtlos an das Erbe der Kunstreligion anknüpfende Überzeugung, dass das autonome, von äußerlichen Zwecken befreite Kunstwerk die höchste aller Lebensäußerungen darstelle, indem es die in der Religion kaum mehr zugängliche „absolute Wahrheit“ zum Ausdruck bringe. Diese metaphysisch aufgeladene, quasi-religiöse Kunstauffassung gründet in der Anerkennung einer höheren schöpferischen Macht, bei der es sich aufgrund der Verbindung der Kunst mit dem Allerhöchsten nur um eine göttliche handeln kann. Der schaffende Künstler, der seine Eingebungen aufgrund seiner besonderen Verbindung mit dem Absoluten unmittelbar von dieser höheren Macht empfängt, wird gleichsam zu deren Vollstrecker, wodurch der künstlerische Akt dem absoluten Schöpfungsakt gleichgesetzt wird. „To understand the very nature of creation“, schrieb Schönberg zu Beginn seines 1941 an der University of California in Los Angeles gehaltenen Vortrags *Composition with Twelve Tones*, „one must acknowledge that there was no light before the Lord said: ‚Let there be light‘“¹⁰. Dass er bei dieser Feststellung nicht nur die göttliche Schöpfung, sondern im übertragenen Sinn eben auch das künstlerische Schaffen im Sinn hatte, ergibt sich aus der nur wenige Sätze später formulierten Bemerkung „A creator has a vision of something that has not existed before this vision“.¹¹ In dieselbe Richtung zielt auch ein bereits 1910 in der Halbmonatsschrift *Die Musik* veröffentlichter Aphorismus, in dem Schönberg mit feinem Gespür für paradoxe Zuspitzung das „von Menschen hervorgebrachte Kunstwerk“ als „Gottes größte

8 Vgl. Richard Wagner, „Religion und Kunst“, in: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/Main 1983, Bd. 10, S. 117–163, hier S. 117 sowie von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 190f.

9 Vgl. Steffen Bogen, „Gott / Künstler“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 160–163, hier S. 162.

10 Arnold Schönberg, „Composition with Twelve Tones“, in: ders., *Style and Idea*, New York 1950, S. 102–143; zitiert nach ders., „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz [u. a.] 2007, S. 161–189, hier S. 161.

11 Ebd.

Schöpfung“ bezeichnete.¹² Die Ineinssetzung von künstlerischer Produktivität und göttlicher Schöpfung bedingt, dass der schaffende Künstler – wie etwa Gustav Mahler in Schönbergs im *Merker* erschienenen Nachruf von 1912 – zum „Sklassen eines höheren Auftrages“ wird, „unter dessen Zwang er rastlos seine Arbeit tut“¹³. Dementsprechend war sich auch Schönberg selbst seiner Mission stets bewusst und empfand sich als „Auserwählter“, dessen Eingebungen unaufgefordert von einer höheren Macht kamen – er selbst sprach in diesem Zusammenhang mehrfach vom „supreme commander“. So stellte er beispielsweise in dem bereits erwähnten Vortrag von 1941 im Hinblick auf eine komplizierte Motivableitung in Beethovens letztem Streichquartett op. 135 fest, dass es keine Rolle spiele, ob Beethoven sich dieses Mittels bewusst bedient habe. Aus eigener Erfahrung wisse er, dass es sich dabei auch um ein unbewusst empfangenes Geschenk des „supreme commander“ gehandelt haben könne.¹⁴ Die hierin anklingende religiöse Aufladung des künstlerischen Schaffensprozesses lässt sich problemlos mit der Sakralisierung des Künstlers als Schöpfer, als Priester oder als Prophet in Verbindung bringen, die als „auffälligste Erscheinung der Kunstreligion um 1900“¹⁵ für kritische Denker längst obsolet geworden war. Friedrich Nietzsche etwa hat die mystifizierende Verklärung insbesondere des Musikers in seiner 1887 erschienenen Streitschrift *Genealogie der Moral* verbal „aufgespießt“, indem er feststellte:

„Mit dieser außerordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer’schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des ‚An-sich‘ der Dinge, ein Telephon des Jenseits – er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, – er redete Metaphysik.“¹⁶

Schönberg jedoch hielt zeit seines Lebens an der kunstreligiösen Überzeugung von der Sonderstellung des Künstlers im Allgemeinen und des Musikers im Besonderen fest. Ein unmissverständliches Dokument dieser Auffassung stellt ein Brief dar, den er kurz vor seinem Tod an den Komponisten und Direktor der Musikabteilung des israelischen Ministeriums für Unterricht und Kultur Frank Pelleg geschrieben hatte. In diesem Brief formulierte er einige Ideen und Vorschläge, die ihm im Zusammenhang mit einer neu zu gründenden Staatlichen Musikakademie wichtig schienen. So stellte er u. a. die Forderung auf, dass „aus einem solchen Institut [...] wahre Priester der Kunst hervorgehen [müssten], die der Kunst mit derselben Weihe entgegentreten, wie der Priester Gottes Altar. Denn wie Gott Israel als das Volk auserwählt hat, dessen Aufgabe es ist, trotz aller Verfolgungen, trotz aller Leiden den reinen, wahren mosaischen Monotheismus aufrecht zu erhalten, so ist es Aufgabe der israelitischen Musiker, der Welt ein Vorbild zu geben, das allein imstande ist, unsere Seelen wieder funktionieren zu machen, wie es die Höherentwicklung der Menschheit erfordert“¹⁷.

12 Arnold Schönberg, „Aphorismen“, in: *Die Musik* 9 (1909/10), Bd. XXXVI, S. 159–163; zitiert nach „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 25.

13 Arnold Schönberg, „Gustav Mahler“, in: *Der Merker* 3 (1912), Heft 5, S. 182f., hier S. 182.

14 Schönberg, „Composition with Twelve Tones“, S. 167.

15 Vgl. Albert Meier, „Vorwort“, in: *Kunstreligion*, Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, S. 7–10, hier S. 8.

16 Friedrich Nietzsche, „Zur Genealogie der Moral“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 5, S. 245–412, hier S. 346.

17 Arnold Schönberg, Brief an Frank Pelleg vom April 1951 (Durchschrift, US-Wc).

2. Gebet

Ein weiterer, ebenfalls nachhaltiger religiöser Impuls in Schönbergs Vorstellungswelt war seine Hinwendung zum Gebet, die erstmals in einem vielzitierten Brief an Richard Dehmel vom Dezember 1912 greifbar wird.¹⁸ In diesem Brief bat Schönberg den von ihm verehrten und vor allem um die Jahrhundertwende vielfach vertonten Dichter um den Text für ein Oratorium. Das Oratorium sollte „das Gebet des Menschen von heute“ zum Inhalt haben und dabei der Frage nachgehen, „wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: ‚Jakob ringt‘ von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!“

Mit diesem im weiteren Verlauf des Briefs ausführlich erläuterten Konzept knüpfte Schönberg unmittelbar an seine Lektüre von Balzacs philosophischer Erzählung *Seraphita* an. Die mystisch gefärbte, in mehreren umfangreichen Monologen als Gegenentwurf zur „Wertlosigkeit der irdischen Güter“ proklamierte „positive Religiosität“ des engelsartigen, sowohl die männliche als auch die weibliche Natur verkörpernden Zwitterwesens Seraphita / Seraphitus hatte ihn tief beeindruckt. Zahlreiche Annotationen in seinem Exemplar der 1910 im Leipziger Insel-Verlag erschienenen deutschen Ausgabe¹⁹ künden von seiner tiefgehenden Arbeit mit dem Text, dessen von Gisela Etzel besorgte Übersetzung er überdies zumindest stellenweise mit dem ebenfalls in seiner Bibliothek überlieferten Nachdruck der französischen Originalausgabe²⁰ verglichen hatte. Wichtige Anregungen fand er etwa im IV. Kapitel „Die Wolken des Heiligtums“, wo er lesen konnte, dass der Glaube eine Gabe, ein „Bindemittel der himmlischen Wahrheiten“, ja mehr noch eine Sprache sei, die dem „Denken in ebendemselben Maße überlegen [ist] wie das Denken dem Instinkt“²¹. In dem hier ausgeführten Glaubenskonzept ist selbst der Zweifel positiv besetzt, da er in den Augen des Sehenden „weder Gottlosigkeit, noch Lästerung oder Verbrechen, sondern nur ein Übergang des Menschen aus der Finsternis“ und damit „ein Schritt weiter zum Licht“ sei.²²

Das Gebet bildet das Zentrum des letzten Monologs, in dem Seraphita kurz vor ihrem Tod den „Weg zum Himmel“ – so die Kapitelüberschrift – beschreibt.²³ In einer Abfolge von Reinkarnationen, die mit dem Leben im „Bereich des Instinkts“ ihren Ausgang nehmen, wird als letzte Stufe vor dem endgültigen Tod das „Leben des Gebets“ erreicht, in dem alle früheren Leben – darunter das „Leben, in dem man leidet“, das „Leben, in dem man liebt“ und das „Leben, in dem man das Verlangen lernt“ – gipfeln und in dem sich alle in diesen Leben gesammelten Kräfte berühren.²⁴ Am Ende dieses letzten Lebens sollen die darin erworbenen Verdienste schließlich dem „vollkommenen Wesen die heiligen Tore öffnen“²⁵. Die Erhabenheit des Gebets als unmittelbare Vorstufe vor der endgültigen Vereinigung mit Gott erschließt sich u. a. aus der Feststellung Seraphitas, dass derjenige,

18 Arnold Schönberg, Brief an Richard Dehmel vom 13. Dezember 1912 (D-Hs).

19 Honoré de Balzac, *Philosophische Erzählungen*, Leipzig 1910; A-Was, Book B13.

20 Honoré de Balzac, *Seraphita* (= Auteurs célèbres 456), Paris [o. D.]; A-Was, Book B14.

21 Balzac, *Philosophische Erzählungen*, S. 123.

22 Ebd., S. 124.

23 Balzac selbst hat dieses Kapitel in seinen Briefen an seine langjährige „amour lointain“, die Gräfin Eveline Hanska als „Abhandlung über das Gebet“ bezeichnet. Vgl. *Balzacs Briefe an die Fremde*, übertragen von Eugénie Faber, Leipzig 1911, Bd. 1, S. 211; A-Was, Book B8.

24 Balzac, *Philosophische Erzählungen*, S. 162f.

25 Ebd., S. 165.

der betet, über dem Dichter, über dem Gelehrten und über dem Gerechten stehe, da sein Gebet „gleichzeitig Wort, Gedanke, Tat“ sei.²⁶ Demjenigen, der den Willen, das Wissen und die Fähigkeit zu beten habe, gehöre das ganze Weltall, da das Gebet „die Summe aller Wahrheiten, aller Macht und aller Empfindung“ sei.²⁷ Für Schönbergs Identifikation mit den von den Lehren des schwedischen Mystikers und Theosophen Emanuel Swedenborg inspirierten Ausführungen dürfte auch eine Rolle gespielt haben, dass einem bestimmten Personenkreis gewissermaßen als „Abkürzung“ auf dem Weg zu Gott ein Ausweg aus dem Kreislauf der Wiedergeburten zugebilligt wird: „Es gibt bevorzugte Geschöpfe, die Propheten, die Seher, die Verkünder, die Märtyrer – alle die, die durch das Wort leiden oder die es bekanntmachen; diese Seelen überspringen mit einem Satz die irdischen Sphären und erheben sich unvermittelt zum Gebet, gleich denen, die vom Feuer des Glaubens verzehrt werden.“²⁸ Im Oratorium *Die Jakobsleiter*, dessen Textvorlage sich Schönberg schließlich selbst schrieb, werden diese „bevorzugten Geschöpfe“ von der Figur des „Auserwählten“ repräsentiert, worauf in anderem Zusammenhang noch einzugehen sein wird.

Für Schönberg kam die zentrale Botschaft der Erzählung – das Plädoyer für eine konfessionslose, allgemein-christliche Religiosität auf Grundlage des Gebets – einer Offenbarung gleich, deren Einfluss auf sein Denken als ergänzendes Korrektiv seiner kunstreligiösen Anschauung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Am deutlichsten manifestiert sich diese Offenbarung in der zentralen, in vielerlei Hinsicht programmatischen Bedeutung, die dem Gebet bzw. dem Wunsch, beten zu lernen in seinen religiös konnotierten Texten und Kompositionsvorlagen zukommt. In der *Jakobsleiter* verband er bestimmte Ideen und Motive aus *Seraphita* – insbesondere die im vorletzten Kapitel dargestellte Abfolge der Wiedergeburten – mit jener alttestamentarischen, von Jakob auf seiner Flucht vor Esau im Traum erblickten Himmelsleiter, auf der die Engel auf- und niedersteigen. Diese wird bezeichnenderweise auch in Balzacs Erzählung erwähnt, in der es heißt, dass „nur die zum Glauben vorbereiteten Auserlesenen [...] die geheimnisvolle Leiter Jakobs“ gewahrten.²⁹ Den Schluss des nicht mehr vertonten zweiten Teils der Oratorienichtung, der die Verwandlung der Seelen, d. h. den Wiedereintritt in ein neues Leben gemäß der jeweils erreichten Entwicklungs- bzw. Läuterungsstufe zum Gegenstand hat, bildet ein vom Chor vorzutragendes Gebet, das von der Bitte „Herrgott im Himmel, hör unser Flehn“ eingrahmt wird und das mit einem großen „Amen“ enden sollte, welches musikalisch auf das große Zwischenspiel zwischen den beiden Teilen zurückgreifen sollte, mit dem das Particell abbricht.³⁰ Die überlieferten Skizzen im sogenannten „IV. Skizzenbuch“ zeigen, dass Schönberg den letzten Teil des Gebets in Gestalt eines kunstvollen Doppelkanons zu vertonen beabsichtigte, der vom Note-gegen-Note-Satz der Außenstimmen getragen wird.³¹ Unmittelbar zuvor hatte sich der Erzengel Gabriel, der als „Antreiber“ das Geschehen leitet, in einem großen Monolog an die Seelen gewandt, der in dem Appell gipfelt: „Lernet beten: Wer betet, ist mit Gott eins worden.“ Bezeichnenderweise findet sich an dieser Stelle im Typoskript wie auch in der Druckausgabe der Dichtung³² der Hinweis „Balzac ‚Seraphita‘“, mit dem Schönberg dem Dichter quasi offiziell seinen Dank abstattete. Wie wichtig

26 Ebd., S. 166.

27 Ebd., S. 167.

28 Ebd., S. 165.

29 Ebd., S. 146.

30 Dies geht aus zwei Bleistifteintragungen im Typoskript hervor; vgl. A-Was, T08.01, S. 15 und 30.

31 Vgl. A-Was, Sk365, Sk434.

32 Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, Wien 1917, S. 29.

das Gebet in der von Balzac inspirierten religionsphilosophischen Zuspitzung für die Konzeption des gesamten Oratoriums war, geht schließlich auch aus einer Bemerkung hervor, die Schönberg mit Bleistift auf der letzten Seite des Typoskripts notierte.³³ In dieser Notiz verteidigte er die Schlussgestaltung seines Ororientextes gegen eine nicht näher erläuterte Kritik der „Theosophen“³⁴ mit dem Hinweis, dass er „das Werk nur wegen dieses Schlusses geschrieben“ habe. Von ihm sei er ausgegangen und das habe er zeigen wollen: „Dieses Gebet, in großer Verzweiflung beginnend; sich an sich selbst beruhigend; sich erhebend (!) und die Ahnung einer höheren Erhebung verschaffend.“ Die hier von Schönberg angesprochene zentrale Bedeutung des Gebets für die Gesamtkonzeption des Oratoriums geht übrigens auch aus den Quellen für das in Anlehnung an Mahlers VIII. Sinfonie in Angriff genommene Symphonieprojekt hervor, dessen fünften und letzten Satz die *Jakobsleiter* – hier noch unter dem Titel *Der Glaube des „Desillusionierten“* – ursprünglich bilden sollte. Einem Überblick über den Gesamtaufbau dieser Symphonie von Ende 1914 zufolge hatte Schönberg bereits in diesem Stadium ein Gebet vorgesehen, allerdings als Schluss des IV. Satzes mit dem Titel *Totentanz der Prinzipien*, dessen Dichtung Schönberg dann jedoch im Januar 1915 ohne entsprechenden Abschluss zu Papier brachte.³⁵ Gebetsartig sind schließlich auch die Texte der beiden Gedichte „Alle, welche dich suchen“ und „Mach mich zum Wächter deiner Welten“, die Schönberg um die Jahreswende 1914/15 herum als mittlere der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 vertonte. Sie entstammen Rilkes 1905 erschienener Gedichtsammlung *Das Stunden-Buch*, deren religiöse Gedankenwelt, von der bereits der Titel kündigt, sich in Gesprächen des nach Sinn strebenden Individuums mit Gott vermittelt.³⁶

Es wäre hier nun weiter auszuführen, wie das persönliche Gebet als einzige Möglichkeit einer Vereinigung des Einzelnen mit Gott zu einer übergeordneten Instanz von Schönbergs privater, anti-kollektiv geprägter Religiosität wurde, indem es die theosophisch-mystischen Werke der mittleren Phase mit dem vom jüdischen Gottesbegriff geprägten Spätwerk gleichsam verklammert. Hier möge jedoch ein Hinweis auf den Text des nicht mehr vollendeten *Modernen Psalms* op. 50C aus Schönbergs letztem Lebensjahr genügen, in dem es u. a. heißt:

33 Vgl. A-Was, T08.01, Anhang 1.

34 Der einzige „bekenkende“ Theosoph im Schönberg-Kreis war der aus Brünn stammende Komponist und Musikschriftsteller Walther Klein, von dem der Beitrag „Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung“ im Sonderheft *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag der Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 273f. stammt. Über weitere Personen, die wie etwa Franz Werfel und Wassily Kandinsky theosophischem Gedankengut zumindest nahestanden, gibt das Kapitel „Theosophie / Anthropologie im Schönberg-Kreis“ in Wolfgang Gratzers Studie *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs*, Wien [u. a.] 1993, S. 141–154 Aufschluss. Dass Schönberg darüber hinaus mit den Ideen der Begründerin der Theosophischen Gesellschaft Helena Blawatsky vertraut gewesen sein muss, ergibt sich aus den von Karl H. Wörner dargelegten Parallelen zwischen dem Text des Oratoriums und den 1907 erschienenen literarischen Arbeiten Blawatskys. Vgl. Karl H. Wörner, „Schönbergs Oratorium ‚Die Jakobsleiter‘. Musik zwischen Theologie und Weltanschauung“, in: *Schweizerische Musikzeitschrift / Revue Musicale Suisse* 105 (1965), S. 250–275, 333–340, hier S. 252f.

35 Vgl. A-Was, U393. – Bezeichnenderweise trägt auch ein früher Entwurf zum Monolog des Mönchs aus der *Jakobsleiter* die Überschrift „Gebet“; vgl. A-Was, T56.17, fol. 6^r.

36 Rainer Maria Rilke, *Das Stunden-Buch, enthaltend die drei Bücher: Vom mönchischen Leben, Von der Pilgerschaft, Von der Armuth und vom Tode*, Leipzig 1905. – Schönberg besaß die fünfte Auflage von 1911 (AWas, Book R29).

„Wenn ich Gott sage, weiß ich, dass ich damit von dem Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, von dem ich mir ein Bild weder machen kann noch soll. An den ich keinen Anspruch erheben darf oder kann, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird. Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen. Trotzdem bete ich, denn ich will nicht des beseligenden Gefühls der Einigkeit, der Verbindung mit Dir verlustig werden.“³⁷

3. Judentum

Über den dritten für unsere Fragestellung zentralen Aspekt, Schönbergs späte Hinwendung zum Judentum, ist bereits so viel geschrieben worden, dass an dieser Stelle ein kurzer Überblick genügen mag. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung hat sich Schönberg in seinen musikalischen Werken wie auch in seinen Schriften seit den 1920er Jahren intensiv mit seinem jüdischen Erbe auseinandergesetzt – eine Auseinandersetzung, die allerdings nicht ganz freiwillig erfolgte, sondern zu der er sich durch die Zeitumstände genötigt sah. Wie die meisten großstädtischen Juden seiner Generation war Schönberg kaum mehr mit der jüdischen Tradition verbunden, sondern vollständig assimiliert und hatte sich nach dem Vorbild zahlreicher fortschrittlich gesinnter Künstler und Intellektueller schon früh – im Alter von 23 Jahren – protestantisch taufen lassen. Auf sein jüdisches Erbe wurde er erst durch den zunehmenden Antisemitismus insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg gestoßen. Ein Schlüsselerlebnis war in dieser Hinsicht der Sommer 1921, den Schönberg mit seiner Familie und einer größeren Anzahl seiner Schüler im Salzburgerischen Mattsee verbringen wollte. Nach seinem Eintreffen hatte die dortige Gemeindeverwaltung die ortsansässigen Vermieter in einem Aushang aufgefordert, ihre Ferienwohnungen nicht an Juden zu vermieten, damit Mattsee seinen Ruf als „judenreine Sommerfrische“ nicht verliere. Schönberg reagierte zunächst empört auf die Aufforderung, den Ort zu verlassen, indem er darauf hinwies, dass er getauft sei. Infolge des anschließenden Kleinkriegs, der u. a. durch Artikel in Wiener und Salzburger Zeitungen sowie einen anonymen Drohbrief befeuert wurde, zog er es dann jedoch vor, den Aufenthaltsort zu wechseln.³⁸ In Schönbergs Biographie markiert das „Mattsee-Ereignis“ einen entscheidenden Wendepunkt, da ihm unwiderruflich klargeworden war, dass er aufgrund seiner jüdischen Abstammung immer mit Ablehnung durch die nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft zu rechnen haben würde. Ein bezeichnendes und bedrückendes Dokument dieser Einsicht ist ein Brief an den Maler Wassily Kandinsky, mit dem er seit 1912 freundschaftlich verbunden war und der ihm 1923 die Leitung einer Musikschule am Weimarer Bauhaus angetragen hatte. Schönberg war jedoch zu Ohren gekommen, dass am Bauhaus antisemitische Tendenzen vorherrschten und dass sich auch Kandinsky selbst entsprechend geäußert habe.³⁹ In seinem vielzitierten Antwortbrief schrieb er:

37 „Die Texte der modernen Psalmen“, in: *Moderne Psalmen von Arnold Schoenberg*, hrsg. von Rudolf Kolisch, Mainz 1956, [Heft 1], S. [13]–[53], hier S. [14/15].

38 Vgl. hierzu u. a. Harald Waitzbauer, „Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis“, in: *Arnold Schönberg und sein Gott*, S. 14–26.

39 Vgl. u. a. Matthias Schmidt, „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky“, in: *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde – Die Kunst gehört dem Unbewußten* (= Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000; zugleich Katalog der Ausstellung im Arnold Schönberg Center, 9. März bis 28. Mai 2000), hrsg. von Christian Meyer, Wien 2000, S. 16–31, hier S. 28–31.

„Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin (wenigstens ziehen die Europäer die schlechtesten ihrer Rasse mir vor), sondern, dass ich Jude bin. [...] Ich habe gehört, dass auch ein Kandinsky in den Handlungen der Juden nur Schlechtes und in ihren schlechten Handlungen nur das Jüdische sieht, und da gebe ich die Hoffnung auf Verständigung auf. Es war ein Traum. Wir sind zweierlei Menschen. Definitiv!“⁴⁰

In dieser Antwort klingt eine Äußerung des 1922 von Rechtsextremisten ermordeten Politikers, Schriftstellers und Industriellen Walther Rathenau nach, der in seiner 1912 erschienenen Streitschrift *Staat und Judentum* festgestellt hatte:

„In den Jugendjahren eines jeden deutschen Juden gibt es einen schmerzlichen Augenblick, an den er sich zeitlebens erinnert: wenn ihm zum ersten Male voll bewusst wird, dass er als Bürger zweiter Klasse in die Welt getreten ist und keine Tüchtigkeit und kein Verdienst ihn aus dieser Lage befreien kann.“⁴¹

Antisemitische Anfeindungen, insbesondere von Seiten der deutschnationalen Presse, begleiteten auch Schönbergs Ruf an die Preußische Akademie der Künste nach Berlin, wo er Anfang 1926 als Nachfolger von Ferruccio Busoni die Leitung einer der drei Meisterklassen für Komposition übernahm. Der nationalistisch-antisemitische Musikwissenschaftler und Chefredakteur der *Zeitschrift für Musik* Alfred Heuß etwa sah in seiner Berufung einen „Schlag gegen die Sache der deutschen Musik, wie er zurzeit herausfordernder kaum gedacht werden“ könne. Dabei unterstellte er den Initiatoren der Personalie, insbesondere dem namentlich nicht genannten (ebenfalls jüdischen) Pianisten Leo Kestenberg, der als Referent für das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung den Kontakt zu Schönberg hergestellt hatte, sie hätten es „auf eine Kraftprobe zwischen Deutschtum und [...] spezifisch jüdischem Musikgeist abgesehen“⁴².

Erlebnisse und Vorkommnisse wie die geschilderten führten dazu, dass Schönberg in diesen Jahren begann, sich systematisch mit dem jüdischen Glauben, zionistischer Politik und der nationalen Problematik der Diaspora auseinanderzusetzen und seine eigene jüdische Identität bewusst anzunehmen – eine Entwicklung, die schließlich im Juli 1933 unmittelbar nach seiner Flucht nach Paris in der Rekonversion zum jüdischen Glauben gipfelte.⁴³ Ein wichtiges Ventil für die Fragen und Probleme, die ihn in diesem Zusammenhang beschäftigten, war das zionistische Sprechdrama *Der biblische Weg* von 1926/27, bei dem es sich um eine Art „Prequel“ zu seiner Oper *Moses und Aron* handelt.⁴⁴ *Der biblische Weg* ist im Wesentlichen ein Propagandastück, das unter Einbeziehung aller denkbaren ökonomischen, politischen, psychologischen und kulturellen Probleme die Möglichkeiten auslotet, unter dem Schutz einer „Strahlenkanone“, die in zahlreichen utopischen Romanen

40 Arnold Schönberg, Brief an Wassily Kandinsky vom 19. April 1923 (Durchschrift, US-Wc); zitiert nach *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg: Der Briefwechsel*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch (= Korrespondenzen 3), Stuttgart 1993, S. 80.

41 Walther Rathenau, „Staat und Judentum. Eine Polemik“, in: ders., *Zur Kritik der Zeit. Mahnung und Warnung* (= Gesammelte Schriften 1), Berlin 1918, S. 183–207, hier S. 188f.

42 Alfred Heuß, „Arnold Schönberg – Preußischer Kompositionslehrer“, in: *Zeitschrift für Musik* 92 (1925), Heft 10, S. 583–585, hier S. 583f.

43 Vgl. hierzu vor allem die beiden Monographien von Michael Mäckelmann und Alexander Ringer (siehe Anm. 2).

44 A-Was, T11.01; eine deutsch-englische Ausgabe erschien 1994 im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17 (1994), Nr. 1/2, S. 162–329.

der Zwanziger Jahre eine Rolle spielt,⁴⁵ ein neues Heimatland für die Juden zu errichten. Schönberg verlegt dieses „Neupalästina“ in Anlehnung an das von den Zionisten um Theodor Herzl infolge der Pogrome gegen russische Juden im Jahr 1903 angestoßene Uganda-Projekt⁴⁶ als eine Art „Zwischenlösung“ in den fiktiven Staat „Amongäa“, um dem jüdischen Volk eine auf dem abstrakten monotheistischen Gottesbegriff beruhende moralische, kulturelle und religiöse Erneuerung zu ermöglichen. „Amongäa“ steht dabei als „modernes“ Synonym für das 40-jährige Exil des jüdischen Volks in der Wüste, nachdem es Ägypten mit seinen Fleischtöpfen und Göttern für jeden Anlass auf seinem „biblischen Weg“ hinter sich gelassen hatte. Bereits im Mai 1933 hatte sich Schönberg vergebens bemüht, den ebenfalls emigrierten Theaterregisseur Max Reinhardt zu einer Aufführung seines Dramas zu bewegen,⁴⁷ für das er sogar einen „Marsch der jüdischen Sportjugend“ und eine „Hymne“ als Bühnenmusik skizziert hatte, um die propagandistische Wirkung zu erhöhen.⁴⁸

Obwohl Schönberg die Niederschrift des Textes zu seiner zwischen 1928 und 1932 entstandenen Oper *Moses und Aron* erst gut ein Jahr nach Fertigstellung des Sprechdramas in Angriff nahm, sind beide Werke sowohl entstehungsgeschichtlich als auch konzeptionell auf vielfältige Weise miteinander verknüpft.⁴⁹ Die Gewichtung der Ansätze könnte jedoch unterschiedlicher kaum sein: Während Schönberg in seinem Schauspiel vor allem die politischen Konsequenzen der Auseinandersetzung mit seinem jüdischen Erbe thematisierte, setzte er sich in seinem Operntext, deren gedanklicher Nukleus in Gestalt einer geplanten Kantate *Moses am brennenden Dornbusch* in die Entstehungszeit des Dramas zurückreicht,⁵⁰ vor allem mit den von ihm als mindestens ebenso existentiell erachteten religiösen und religionsphilosophischen Fragen des Judentums auseinander, die er auf eine sehr persönliche, geradezu bekenntnishafte Art und Weise verarbeitete. Dies lässt sich eindrucksvoll an der als Schlüsselszene konzipierten und ganz im Sinne des klassischen Dramas als Peripetie gestalteten vierten Szene des II. Akts zeigen: Es handelt sich um den Moment, in dem Moses vom Berg der Offenbarung herabsteigt und das zuvor von Aron für das in der Wüste zurückgelassene Volk Israel errichtete goldene Kalb kraft seiner programmatischen Worte „Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen“ zu Staub zerfallen lässt. Dieser Moment erweist sich nicht nur als Kulminationspunkt der vorangehenden orgiastischen Götzenanbetung, sondern darüber hinaus vielmehr auch als dramatischer, musikalischer und gedanklicher Höhepunkt der ganzen Oper,

45 Vgl. Christopher Hailey, „Pinxar’s Death Ray: Geist, Gewalt und biblische Irrwege“, in: *Arnold Schönberg und sein Gott*, S. 64–78.

46 Vgl. u. a. Isaiah Friedman, „Herzl and the Uganda Controversy“, in: *Theodor Herzl and the Origins of Zionism*, hrsg. von Ritchie Robertson und Edward Timms, Edinburgh 1997, S. 39–53. Einen Überblick über die unterschiedlichen zionistischen Bewegungen bietet Michael Brenner in seiner Studie *Geschichte des Zionismus*, München 2002.

47 Arnold Schönberg, Brief an Max Reinhardt vom 24. Mai 1933 (A-Was, T15.10).

48 Vgl. Schönberg, *Orchesterfragmente*, S. 218–228.

49 Ein zentrales verbindendes Element stellen etwa die beiden als charismatische Führergestalten angelegten Hauptfiguren der Oper und des Dramas dar: Auf der einen Seite Moses als Zentralgestalt des Pentateuch, der seine Stellung als wichtigster Prophet des Judentums seinem unmittelbaren Kontakt mit Gott verdankt, und auf der anderen Seite Max Arons, der das Sakrileg begeht, „Moses und Aron in einer Person“ sein zu wollen (vgl. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17, S. 302). Darüber hinaus thematisieren beide Werke mit dem Auszug aus Ägypten und der Rückkehr ins „gelobte Land“ den wichtigsten identitätsstiftenden Gründungsmythos des jüdischen Volks, zu dessen Gedenken noch heute alljährlich das Pessach-Fest gefeiert wird.

50 Vgl. Arnold Schönberg, Brief an Anton Webern vom 29. März 1926 (A-Wst).

auf dem sich die letzte, entscheidende Konfrontation der beiden Protagonisten anbahnt. Dass die Frage, wie diese Konfrontation ausgeht, letztlich unbeantwortet bleibt, hängt mit der gedanklichen Konzeption dieses auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen sowohl religionsphilosophisch als auch autobiographisch konnotierten Ideendramas zusammen, die einer dramatisch wie ideell überzeugenden Lösung des Konflikts diametral entgegensteht. Und hierin liegt wohl auch der entscheidende Grund dafür, dass Schönberg die Oper als zweiaktigen Torso hinterlassen hat.

Die eigentliche „Handlung“ beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Handvoll Motive aus dem 2. und 4. Buch Mose – den Büchern Exodus und Numeri –, wobei der Inhalt der biblischen Erzählung als bekannt vorausgesetzt wird. Die vier Szenen des I. Akts schildern in Anlehnung an Exodus, Kapitel 3 und 4 Moses' Berufung, die Begegnung von Moses und Aron in der Wüste und die Verkündigung der Botschaft Gottes an das Volk Israel. Das kurze Zwischenspiel und der II. Akt spielen bereits in der Wüste. Hier werden auf Grundlage von Exodus, Kapitel 32 die durch die lange Abwesenheit von Moses hervorgerufene Verzweiflung und das Aufbegehren des Volks Israel, die in einer Orgie kulminierende Anbetung des Goldenen Kalbs und dessen Zerstörung durch den inzwischen vom Berg der Offenbarung zurückgekehrten Moses sowie – im Rückgriff auf Kapitel 13 – der hier quasi „nachgeholt“ Aufbruch ins gelobte Land im Gefolge der Wolken- und Feuersäule dargestellt. Der nicht mehr vertonte III. Akt schließlich sollte in Anlehnung an Numeri, Kapitel 20 Arons Tod unter Einbeziehung des für die Konzeption der gesamten Oper grundlegenden Motivs des wasserspendenden Felsens zeigen. Auf Grundlage dieses Handlungsgerüsts entwirft Schönberg sein religiöses Ideendrama, dessen religionsphilosophischer Gehalt auf dem Konflikt zwischen dem reinen Gottesgedanken und der Notwendigkeit seiner Vermittlung beruht. Zur Darstellung dieses Konflikts spitzte Schönberg die bereits im Bibeltext angelegte Gegensätzlichkeit der beiden Protagonisten hinsichtlich ihres Sprachvermögens zu, indem er die im Verhältnis zu Arons Redegewandtheit defizitäre sprachliche Unbeholfenheit des Moses in eine gewissermaßen komplementäre Denkgewandtheit umdeutete. Hieraus ergibt sich, dass seinem Moses – dieser „Urgestalt des reflektierenden Geistes der abendländischen Kultur“⁵¹ – zwar der Gedanke des einzigen, unsichtbaren und vor allem unvorstellbaren Gottes gegeben ist, nicht aber die Macht des Wortes, um diesen Gedanken zu vermitteln. Sein Antagonist Aron dagegen kann diesen Gedanken in seiner Absolutheit zwar nicht fassen, ihn dafür aber gemäß der biblischen Vorgabe „Er soll dein Mund sein“ (Exodus 4:16) wiedergeben und dem Volk durch Bilder nahebringen. Dabei geht es Moses vor allem darum, den Gedanken in seiner reinen Form zu erhalten, weshalb er in Arons Versuchen, ihn dem Volk verständlich zu machen, eine Verfälschung erblickt. Wenn Aron etwa die Wundergläubigkeit des Volks ausnutzt, um es gleichsam „unbewusst“ auf den richtigen Weg zu führen, so widerspricht dies für Moses der Idee des auserwählten Volks, das sich dem Gottesgedanken auch ohne eine derartige Aufweichung unterwerfen muss.

Aus diesem Kunstgriff des komplementären Gegensatzes, dessen musikalisches Pendant in der Gegenüberstellung von „normalem“ Operngesang und dessen Abstraktion in Gestalt des gebundenen Melodrams besteht, ergeben sich einige bezeichnende Verschiebungen gegenüber der Vorlage, auf die u. a. bereits Jan Assmann hingewiesen hat: So werden die

51 Peter Fischer-Appelt, „Die Aufhebung der Epoche aus dem verlorenen Gedanken der Einzigkeit Gottes. Arnold Schönbergs Weg von Mattsee nach Amerika mit der Oper ‚Moses und Aron‘“, in: *Kunst als Glaubenszeugnis. Glaubenszeugnis als Kunst*, hrsg. von Annelie Kämpers-Greve und Günter Gorsche- nek (= Falkensteiner Gespräche 2), Münsterschwarzach Abtei 2011, S. 19–34, hier S. 29.

Wunder, die die Bibel eigentlich Gott bzw. Moses zuschreibt, in der Oper von Aron getätigt, und selbst die laut Bibel von Gott gesandte Wolken- bzw. Feuersäule ist bei Schönberg Arons Werk.⁵² Während Aron auf diese Weise in die Rolle des biblischen Moses schlüpft, übernimmt der nur seinem Gedanken verpflichtete und damit jeglichen menschlichen Gefilden enthobene Moses die Rolle des biblischen Gottes, der immer wieder mit seinem unwilligen, „verstockten“ Volk hadert. Auf diese Modifikation hat übrigens bereits Schönberg selbst hingewiesen: „Mein Moses,“ schrieb er an den Dichter und Religionswissenschaftler Walther Eidlitz, „gleicht – als Erscheinung allerdings nur – etwa dem Michelangelos. Er ist gar nicht menschlich.“⁵³

Die biblische Grundlage des in der Oper verhandelten religionsphilosophischen Konflikts, der erst mit Arons Tod im nicht mehr komponierten III. Akt endet, allerdings ohne wirklich gelöst zu werden, ist das u. a. in Exodus, Kapitel 20 als zweites der zehn Gebote formulierte Bilderverbot, welches als „Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit“⁵⁴ das Wort in Gestalt der Torah an die Stelle der Bilder und deren „gefährliche Macht, andere, falsche Götter zu vergegenwärtigen“⁵⁵ stellt. Aus dieser für das Judentum grundlegenden Glaubenslehre, bei der es sich letztlich um eine theologische Konsequenz der Anerkennung der Einzigartigkeit Gottes handelt, leitet Schönberg den reinen Gottesgedanken ab, wie er von seinem Moses vertreten wird. Dabei entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass das Postulat des Bilderverbots auch im konkreten Zusammenhang der Werkentstehung Bedeutung erlangte, wenn auch unter umgekehrtem Vorzeichen. Während das bereits im September / Oktober 1928 zu Papier gebrachte Textbuch nämlich zunächst als Grundlage für ein Oratorium gedacht war, änderte Schönberg diese ursprüngliche Konzeption bereits kurz nachdem er mit der Komposition begonnen hatte.⁵⁶ Am 25. Juli 1930 schrieb er an Alban Berg: „Ich versuche Moses u. Aron zu komponieren und bin eben dabei, das Textbuch ein bisschen zu komprimieren. Es soll für die Bühne werden, dramatisches Oratorium oder dergleichen.“⁵⁷ Nach der Fertigstellung des I. Aktes im Juli des folgenden Jahres ist in der Korrespondenz dann nicht mehr vom Oratorium, sondern nur noch von der Oper die Rede. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war demnach die gattungsmäßige Transformation abgeschlossen – eine Transformation, mit der Schönberg sich über das ursprünglich in Analogie zum Inhalt des Werks selbstauferlegte Bilderverbot hinwegsetzte, indem er die imaginäre Handlung des Oratoriums den konkreten Bildern der Opernbühne und den Assoziationen der Regisseure auslieferte und so die konsequente Umsetzung des „Themas“ innerhalb der Werkkonzeption preisgab. Herbeigeführt hatte diesen Sinneswandel offenbar die Szene mit dem goldenen Kalb, die im Oratorientext eher beiläufig abgehandelt wird, während sie in der Oper erheblich erweitert und vor allem auf größtmögliche Bühnenwirksamkeit hin angelegt ist. Das „goldene Kalb“ erscheint damit gleich in doppelter Hinsicht als Symbol für das Scheitern des Prinzips des reinen Gedankens, und es ist kaum vorstell-

52 Vgl. Jan Assmann, *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München 2015, S. 166f.

53 Arnold Schönberg, Brief an Walther Eidlitz vom 15. März 1933 (Durchschrift, US-Wc).

54 Sigmund Freud, „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“, in: ders., *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt/Main 1974, S. 455–581, hier S. 559.

55 Jan Assmann, „Die Mosaische Unterscheidung in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*“, in: *Musik und Ästhetik* 9 (2005), H. 33, S. 5–29, hier S. 18.

56 Vgl. Arnold Schönberg, *Moses und Aron. Oper in drei Akten: Entstehungsgeschichte, Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= Sämtliche Werke, Reihe B, 8, 2), Mainz [u. a.] 1998, S. 1ff. („Chronologischer Kommentar“) und S. 5ff. („Briefdokumente“).

57 Ebd., S. 8.

bar, dass Schönberg die sich hieraus ergebenden selbstreferentiellen Implikationen im Sinne einer Verschränkung von Biographie und Werk entgangen sind.

Die mit der Umarbeitung des Oratorientexts zum Opernlibretto einhergehende Dramatisierung des Stoffes hatte eine Modifikation zur Folge, die mit der Frage der religiösen Ausrichtung das Gravitationszentrum des Werks berührt. Sie betrifft die Rolle und die Funktion des Gebets als Inbegriff der religiösen Glaubenspraxis. Im Oratorientext hatte Schönberg das Gebet quasi strukturbildend eingesetzt, indem er alle drei Teile – sie entsprechen den drei Akten der Oper – mit einem großen, jeweils vom Chor vorzutragenden Gebet enden ließ: Das Schlussgebet des 1. Teils verknüpft die Bitte um Befreiung aus der Sklaverei mit dem Versprechen, nur dem einen, ewigen Gott zu dienen; das des 2. Teils beinhaltet die Bitte um Schutz und um sicheres Geleit ins gelobte Land, während das Gebet am Ende des 3. Teils die zwar an Moses gerichtete, dafür aber mit einem abschließenden „Amen“ besiegelte Bitte um Segen „im Namen des Ewigen, des Allmächtigen“ zum Gegenstand hat.⁵⁸ Mit der Einbeziehung des Gebets knüpfte Schönberg nicht nur an sein Oratorium *Die Jakobsleiter*, sondern auch an sein Sprechdrama *Der biblische Weg* an, dessen Hauptfigur Max Aruns im Gebet stirbt: „Und ich sterbe gerne,“ heißt es in seinem letzten Monolog am Ende der 7. Szene des III. Akts, „denn ich weiß, du wirst unserem Volk immer Männer schenken, die gerne für den Gedanken des einzigen, ewigen, unsichtbaren und unvorstellbaren Gottes sterben“⁵⁹. In der Oper selbst spielt das Gebet im Gegensatz zur ursprünglichen Konzeption eine eher untergeordnete Rolle. Hier trägt allein die unverändert aus dem Oratorium übernommene Invokationsformel „Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott“, mit der das Zwiegespräch zwischen Moses und der Stimme aus dem Dornbusch beginnt, gebetsartige Züge.⁶⁰

Es stellt sich die Frage, was Schönberg zu der nahezu vollständigen Herauslösung des Gebets aus der Opernhandlung bewegen haben könnte. Handelt es sich dabei gar um eine ausschließlich der Bühnenwirksamkeit geschuldete Desakralisierung des ursprünglichen Konzepts? Obwohl einiges für eine derartige Interpretation namentlich im Hinblick auf die musikalisch-dramatische Gestaltung der Aktschlüsse spricht, wird sie der übergeordneten Werkidee nicht gerecht. Zwar betrifft die Rücknahme des Gebets einen wichtigen Aspekt des religiösen Gedankens, doch wird sie – und das ist entscheidend – durch die damit zwangsläufig einhergehende Konzentration auf einen anderen, für Schönberg offenbar wichtigeren Aspekt aufgefangen. Die Rede ist von der Kunstreligion, die sich in *Moses und Aron* in einer Überlagerung von religionsphilosophischen und ästhetischen Ideen manifestiert, so dass die Oper gewissermaßen eine Zwitterstellung zwischen religiösem Ideen- und bekenntnishaftem Künstlerdrama einnimmt.

Im Zentrum dieser Verbindung steht die Gleichsetzung des biblischen Propheten mit dem Künstler aufgrund ihrer „Auserwähltheit“: So wie Moses dazu ausersehen ist, die Lehre des einzigen und unvorstellbaren Gottes zu verkünden, ist der Künstler dazu auserwählt, eine „abstrakte“, der Erkenntnis der „Wahrheit“ dienende Idee auf eine künstlerische, d. h. sinnlich erfahrbare Art und Weise zu vermitteln. Dabei war Schönberg übrigens nicht der erste, der eine derartige Verbindung der Moses-Gestalt mit dem Künstler hergestellt hat. Bereits in Kandinskys 1912 erschienen Buch *Über das Geistige in der Kunst* hatte er folgendes lesen können:

58 Vgl. ebd., S. 79, 93 und 97.

59 *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17, S. 318.

60 Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 34.

„Der unsichtbare Moses kommt vom Berg, sieht den Tanz um das goldene Kalb. Aber doch bringt er eine neue Weisheit mit sich zu den Menschen. Seine für Massen unhörbare Sprache wird zuerst doch vom Künstler gehört. Erst unbewußt, für sich selbst nicht bemerklich folgt er seinem Rufe.“⁶¹

In *Moses und Aron* konkretisiert sich der Aspekt der „Auserwähltheit“ auch in einem spezifisch musikalischen Sinn, dem bislang in der Literatur keine Beachtung geschenkt wurde. Am Anfang des Kompositionsprozesses stand die Festlegung der für das ganze Werk verbindlichen Zwölftonreihe, die sich wie stets bei Schönberg im Zusammenhang mit den ersten motivisch-thematischen Überlegungen herausbildete. Von besonderem Interesse ist dabei, dass die Gestaltwerdung der Reihe anscheinend von den mittleren sechs Tönen ausging, die eine Dreitonfolge mit ihrer Krebsumkehrung im Tritonusabstand kombinieren. Ein sehr frühes, mit 7. Mai 1930 datiertes Skizzenblatt dokumentiert diese Phase der Konzeption (vgl. Abbildung 1): Wie die gestrichelte Skizze mit den Anfangsworten der Stimme aus dem Dornbusch „Lege die Schuhe ab“ zeigt, entspricht die im Bass liegende Sechstonfolge diesem mittleren Reihensegment bereits ganz genau, während der darüberliegende Akkord noch auf eine abweichende Reihengestalt hindeutet, in der die entsprechenden Töne *a*, *c* und *gis* eine zusammenhängende Dreitongruppe bilden. Erst die unmittelbar daneben notierte Skizze zeigt die endgültige Fassung, welche die Töne *a*, *b* und *e* bzw. *gis*, *b* und *c* – die ersten bzw. letzten drei Reihentöne – zu Akkorden zusammenfasst.

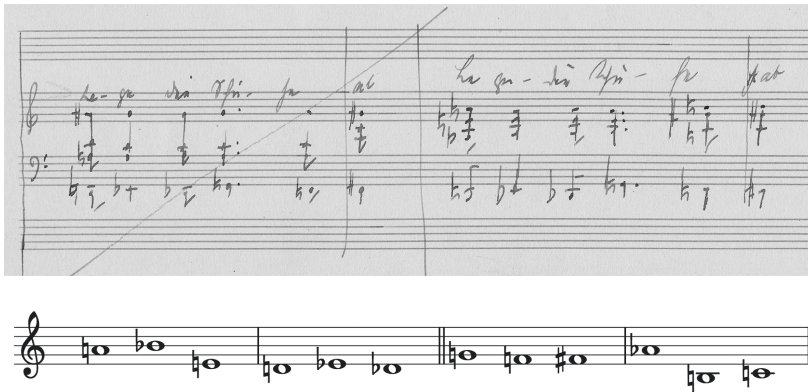


Abbildung 1: Ausschnitt aus einem Skizzenblatt zu *Moses und Aron*, Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Archiv-Nr. 2981 mit Grundreihe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles

Im weiteren Verlauf verwendet Schönberg die von den mittleren Reihentönen gebildete Sechstonfolge als Leitmotiv, das in der Literatur mal als „Symbol des göttlichen Willens“, mal als „Verkündigungsmotiv“ bezeichnet wird.⁶² Die tatsächliche Bedeutung dieses Motivs erschließt sich jedoch erst im Rekurs auf die *Jakobsleiter*, wo die dem Sechstonmotiv zugrundeliegende Dreitonfolge im Monolog des „Auserwählten“ prominent in Erscheinung tritt: In diversen, auf Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung beruhenden Varianten bildet das aus einem Halb- und einem Ganztonschritt in jeweils unterschiedlicher Richtung bestehende Motiv die konstruktive Grundlage sowohl der Vokalpartie als auch der Orches-

61 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München³1912, S. 16.

62 Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 50 u. passim bzw. Alexander Ringer, *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk*, Stuttgart 2002, S. 259.

399 Hö - - - res viel - - - leicht vor - zu - bil - - - den.

400 401

6/4 4/4

Tempo

402 Sie sind The - - ma, Va - ri - a - tion bin ich. Doch mich treibt ein andres Mo -

403 404

3/4 3/4

405 - tiv. Treibt ei - nem Zie - le mich zu. Wel - - - chem? Ich muß es

406

3/4 4/4 3/4 4/4

pizz. pizz.

Notenbeispiel 1: *Die Jakobsleiter*, Particell, T. 399–406 (aus: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe A, Bd. 17, hrsg. von Ulrich Krämer, Mainz [u. a.] 2017, S. 68f.). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles

terbegleitung.⁶³ Dies lässt sich etwa anhand der Takte 400–408 eindrucksvoll belegen, in denen die vier Erscheinungsformen des Motivs auf vielfältige Art und Weise miteinander parallel- und enggeführt werden. Bezeichnenderweise lautet der Text an dieser Stelle: „Sie sind Thema, Variation bin ich“ (vgl. Notenbeispiel 1). Dass es sich bei dem Dreitonmotiv um eine Tonkonstellation von übergeordneter Bedeutung handelt, ergibt sich überdies aus einem Skizzenblatt, auf dem Schönberg einen Singstimmentwurf der Partie des „Auserwählten“ notierte und dabei diverse Erscheinungsformen und Varianten des Motivs akribisch mit dem Kennbuchstaben *a* markierte (vgl. Abbildung 2). Einem Notizblatt mit Vorüberlegungen zum Oratorientext zufolge repräsentiert der „Auserwählte“ in Anlehnung an Balzacs „bevorzugte Geschöpfe“ das Genie, das Schönberg hier als „Potenzexperiment der künftigen Menschheitsgestaltung, aber ausgestattet mit deren Mängeln“ charakterisierte.⁶⁴ Eine Verbindung mit der Moses-Figur ergibt sich aus dem Anfang des Monologs des „Auserwählten“: „Ich sollte nicht näher, denn ich verliere dabei“, heißt es hier. „Aber ich muß, so scheint es, mitten hinein, obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt.“ Der „Auserwählte“ teilt mit dem Propheten Moses das Schicksal, dass ihm die Worte fehlen, sich verständlich zu machen. Dies war vermutlich auch der Grund dafür, dass sich Schönberg bei der Konzeption seiner Oper an die wichtigste Figur aus der *Jakobsleiter* erinnerte und dieser Verbindung Rechnung trug, indem er dessen musikalisches Emblem in die Reihe integrierte. Aufgrund dieses Bezugs liegt es nahe, das Sechstonmotiv in *Moses und Aron* als das „Motiv der Auserwähltheit“ zu deuten.

Dass Schönberg seinen Moses in Anknüpfung an die Figur des „Auserwählten“ dem Idealbild des genialen Künstlers (mit unverkennbar autobiographischen Zügen⁶⁵) nachgebildet hat, ergibt sich einerseits aus den zahlreichen kunstphilosophischen und schaffenspsychologischen Theoremen, mit denen der Operntext gespickt ist, und andererseits in musikalischer Konkretion aus der siebentaktigen Einleitung des I. Aktes, die Moses' Berufung vorangeht. Die emblematische, von sechs Solostimmen auf den Vokal „O“ gesungene Folge von zweimal zwei dreitönigen Akkorden, die in der Literatur meist als „Stimme Gottes“, abweichend auch als „Klanggestalt des göttlichen Namens“⁶⁶ interpretiert wird, lässt sich nämlich mit einiger Berechtigung auch als künstlerisches Inspirationserlebnis deuten, wie es u. a. bereits von Hans Pfitzner in seiner Künstleroper *Palestrina* in Szene gesetzt worden war. Begründen lässt sich diese Deutung mit dem im anschließenden Zwiegespräch heraufbeschworenen Motiv des von Gott „wiedererweckten Gedankens“, dem das inspiratorische Moment gleichsam eingeschrieben ist.

Das wichtigste Argument für die Auffassung von *Moses und Aron* als Künstlerdrama ergibt sich jedoch aus der Tatsache, dass die beiden für die Oper so wichtigen Begriffe „Gedanke“ und „Darstellung“ zugleich auch die zentralen Kategorien in Schönbergs musikalischem Denken sind. Zu Recht hat Reinhard Kapp darauf hingewiesen, dass in dem Werk „nicht nur Gedanken dargestellt sind, sondern die Darstellung von Gedanken ein Thema bildet, das sich religionsphilosophisch, aber eben auch als musikalisches lesen lässt“ – ein

63 Bei dem Motiv handelt es sich um die ersten drei Töne der Vokalpartie des „Auserwählten“, aus deren 13-töniger Anfangsphase Schönberg durch Umrhythmisierung, Transposition, Umkehrung und Reduktion auf drei bis sieben Töne das Material nahezu des gesamten musikalischen Satzes gewinnt.

64 Vgl. A-Was, T56.17, fol. 7^r.

65 Auf diese Verbindung hat bereits Karl H. Wörner hingewiesen, der in dem Auserwählten aus der *Jakobsleiter* „eine Art Selbstporträt“ Schönbergs erblickte; vgl. Wörner, „Schönbergs Oratorium ‚Die Jakobsleiter‘“, S. 339.

66 Vgl. Fischer-Appelt, „Die Aufhebung der Epoche“, S. 26.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a conductor's score. It consists of ten horizontal staves of music, each with a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten in German, the lyrics are positioned between the staves. The text includes phrases such as "Es ist die Hand Gottes die uns", "Es ist die Hand Gottes die uns", and "Es ist die Hand Gottes die uns". The manuscript is written on aged paper and shows signs of being a working draft.

Abbildung 2: *Die Jacobsleiter*, Singstimmentwurf im sogenannten IV. Skizzenbuch, Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, MS 78, S. 44 (Archiv-Nr. Sk364). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles

Aspekt, den er im Sinne einer impliziten musikalischen Aufführungslehre interpretierte.⁶⁷ Tatsächlich waren diese beiden Begriffe für Schönberg jedoch vor allem kompositionstheoretisch konnotiert. Dementsprechend durchzieht das Begriffspaar nahezu sämtliche musiktheoretische Schriften Schönbergs und bildet gewissermaßen das Grundmotiv des von ihm selbst als „Schlüsselbuch“ bezeichneten kompositionstheoretischen Hauptwerks *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* von 1934.⁶⁸ In diesem Buch, das wie *Moses und Aron* unvollendet geblieben ist, ging es Schönberg um die theoretische Aufstellung der grundlegenden Sätze der Kompositionslehre, kurz: um seine musikalische Poetik. Bezeichnenderweise verzichtete er hier wie auch in seinen übrigen kompositionstheoretischen Schriften darauf, die zentrale Kategorie des Gedankens eindeutig zu definieren, sondern verwendete den Begriff in einer Vielzahl von Bedeutungen, die teils weit auseinanderliegen. So bezeichnete er nicht nur das Verhältnis von einzelnen Tönen zueinander, sondern auch die „Totalität eines Stückes“ („the totality of a piece“) – also die Gesamtheit der Themen und Motive einschließlich der Art und Weise ihrer Vermittlung – als dessen „Gedanken“.⁶⁹ Dass Schönberg in *Moses und Aron* tatsächlich ästhetische bzw. kompositionstheoretische Probleme in religionsphilosophischem Gewand behandelte, ergibt sich aus den zahlreichen Analogien zwischen den gedanklichen Strukturen in seinen musiktheoretischen Schriften und dem Operntext. Da diese hier im Einzelnen nicht weiterverfolgt werden können, mag als Beispiel der aus seinem Vortrag „New Music, Outmoded Music, Style and Idea“ von 1945 stammende Satz „Man denkt nur um seines Gedankens willen“ („One thinks only for the sake of one’s idea“)⁷⁰ genügen, den er ohne jede Modifikation auch seiner Moses-Figur in den Mund hätte legen können. Dass Schönberg an der Vollendung sowohl der Oper als auch des „Schlüsselbuchs“ scheiterte, dürfte letztlich auf dieselbe Ursache zurückzuführen sein: Indem der alles umfassende Gedanke – sowohl der musikalische als auch der Gottesgedanke – nur in seiner vermittelten, d. h. einschränkenden und damit letztlich verfälschenden Darstellung existiert, fallen die beiden zentralen Kategorien in Schönbergs Denken untrennbar zusammen – ein Konflikt, den auch Arons Tod im III. Akt der Oper nicht zur Lösung bringt.

Die hier vorgestellte, auf einer Überlagerung von religionsphilosophischen und ästhetischen Ideen beruhende kunstreligiöse Deutung von *Moses und Aron* bliebe ohne die Diskussion eines in hermeneutischer Hinsicht relevanten musikalischen Details, das Alexander Ringer in seiner Schönberg-Monographie anführt, lückenhaft. Ringer hat in dem Schönbergs Religiosität gewidmeten Kapitel darauf hingewiesen, dass die „Stimme Gottes“ in Gestalt der bereits erwähnten Akkordsequenz zu Beginn der Einleitung in auffälliger Weise

67 Reinhard Kapp, „Theorien über die musikalische Aufführung in Wagners ‚Meistersingern‘ und Schönbergs ‚Moses und Aron‘“, in: *Schönberg und Wagner. 3. Wagner-Tage in Graz. Bericht zum Symposium 3. Oktober 1998*, hrsg. von Christian Meyer, Wien 1998, S. 42–80, hier S. 43.

68 Vgl. A-Was, T65.03. – Eine kommentierte Übersetzung erschien unter dem Titel *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hrsg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York 1995.

69 Vgl. A-Was, T66.10; zitiert nach „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 201–212, hier S. 208. – Vgl. hierzu auch Ulrich Krämer, „Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg“, in: *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten (= Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater 3), Saarbrücken 1995, S. 103–125, hier S. 104f.

70 Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, S. 209. – Dieser Satz findet sich bereits in der ersten Niederschrift der deutschsprachigen Fassung, allerdings ohne das Adverb „nur“; vgl. A-Was, T19.06, S. 13.

die Töne B-A-C-H hervorhebt, indem diese jeweils die oberen und unteren Rahmentöne der beiden Akkorde bilden (vgl. Notenbeispiel 2).

Sehr langsam / *Very slowly* (♩ = 48)

Notenbeispiel 2: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 1f. (Auszug)

Hierin sowie in der Tatsache, dass das Motiv in linearer, auch rückläufiger Folge zu den Worten „[allen Völkern ein] Vorbild werdet“ erklingt, erblickt er den Beweis dafür, dass Schönberg in Bach „den musikalischen Moses feierte, der ihm den Weg zur Gesetzmäßigkeit der Dodekaphonie gewiesen hatte“⁷¹. Da Ringer eine über die bloße Feststellung hinausgehende Diskussion dieses Sachverhalts schuldig bleibt, scheint eine kritische Bestandsaufnahme sowie eine eingehende Prüfung seines Befunds angebracht, zumal Schönberg das B-A-C-H-Motiv bekanntlich bereits in einigen früheren Kompositionen verwendet hat. In der *Suite für Klavier* op. 25, einem der frühesten Zwölftonwerke Schönbergs, ist es mit der Krebsform eines der drei Tetrachorde identisch, aus denen die Reihe zusammengesetzt ist. Diese Vierteltonsegmente treten vornehmlich in linearer Gestalt in Erscheinung und werden dabei auch ohne Rücksicht auf die Reihenstruktur als unabhängige Motive verwendet. Indem das B-A-C-H-Motiv den anderen beiden Vierteltonmotiven gleichgestellt ist, wirkt seine Verwendung in der *Suite* scheinbar absichtslos, wenn nicht zufällig und bar jeglicher Tonsymbolik. Im Gegensatz dazu hat Schönberg die Tonfolge in seinen *Variationen für Orchester* op. 31 ganz bewusst in tonsymbolischer Bedeutung eingesetzt. Hier erklingt das Motiv mehrfach in der Einleitung und im Variationenfinale, wobei der referentielle Charakter auf unterschiedliche Art und Weise – etwa durch Klangfarbe, Phrasierung, Rhythmus und Instrumentation – hervorgehoben wird. In einem 1931 vom Frankfurter Radio gesendeten Rundfunkvortrag hat Schönberg selbst darauf hingewiesen, dass es sich bei der Tonfolge um „das Symbol des Namens Bach“ handle, „den jeder gerne anruft, als Schutzpatron für eine kühne Aufgabe“⁷². Eine in diesem Zusammenhang entscheidende Frage ist, wie sich diese bewusste Referenz an den „Urvater“ der deutschen Musik in der

71 Ringer, *Arnold Schönberg*, S. 256f. Ringer verschweigt übrigens, dass bereits Karl Heinrich Wörner einen Zusammenhang zwischen der linearen Gestalt des B-A-C-H-Motivs und der im Text angesprochenen Vorbildfunktion des Volks Israel hergestellt hat. Vgl. Wörner, *Gotteswort und Magie*, S. 59: „Ist es zufällig, dass die Töne zu ‚Vorbild werden‘ im Sopran die krebsgängige Bewegung des großen Namenssymbols b – a – c – h sind?“

72 Vgl. A-Was, T16.06; zitiert nach Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 255–271, hier S. 265.

Zwölftonreihe niederschlägt, die er den Variationen zugrunde legte. Bereits Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass die Ableitung des Motivs kompliziert sei.⁷³ Der Grund dafür ist, dass es sich in keiner der Transpositionen von Grundreihe und Umkehrung wie auch der entsprechenden Krebsformen durch lineare, d. h. in einem einzigen Reihendurchlauf vorgenommene Extraktion der entsprechenden Töne realisieren lässt. Vielmehr scheint es Schönberg gerade darauf angelegt zu haben, dass das symbolisch aufgeladene Motiv nicht „zufällig“ zustande kommen kann, sondern nur als Resultat eines gesteigerten Bemühens im Sinne der im Vortrag angesprochenen „kühnen Aufgabe“. Die Verwendung des B-A-C-H-Motivs setzt also besondere Verfahrensweisen voraus, was sich bereits bei seinem ersten Auftreten in T. 24/25 zeigen lässt (vgl. Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: *Variationen für Orchester* op. 31, T. 24f. (Auszug).

Hier ergibt sich die Tonfolge aus der horizontalen Kombination der Grundreihe T mit dem Krebs der um eine große Septime abwärts transponierten Umkehrung U_{+7} unter Beibehaltung der Ordnungszahlen der relevanten Töne. Die Schwierigkeit, eine bestimmte Viertonfolge in sämtlichen 48 Formen einer Reihe des vorliegenden Typs zu vermeiden, lässt sich übrigens statistisch berechnen, da umgekehrt die Wahrscheinlichkeit, dass eine derartige Folge in die Reihe „eingeschrieben“ ist, bei immerhin 3:1 liegt.⁷⁴ Dementsprechend ist das B-A-C-H-Motiv in der überwiegenden Zahl der von Schönberg verwendeten Zwölftonreihen in der beschriebenen Art und Weise enthalten. Dies gilt auch für die Reihe, die *Moses und Aron* zugrunde liegt (vgl. Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: *Moses und Aron*, Reihenformen T_{+2} und U_{+7} .

73 Carl Dahlhaus, *Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31* (= Meisterwerke der Musik 7), München 1968, S. 9.

74 Dies ergibt sich daraus, dass von den 24 möglichen Permutationen einer Viertonfolge nur eine Auswahl von 18 vorkommen kann. Diese Zahl ergibt sich aus im Rahmen dieser Studie durchgeführten Stichproben. Eine stochastische Untersuchung der Wahrscheinlichkeiten bei den unterschiedlichen Reihentypen steht noch aus.

Tatsächlich kommen die vier Töne hier in linearer Abfolge sowohl in der um eine große Septime abwärts transponierten Umkehrung U_{+7} als auch im Krebs der um eine große Sekunde aufwärts transponierten Grundreihe T_{+2} vor. Allerdings tritt das B-A-C-H-Motiv von wenigen Ausnahmen abgesehen in der Partitur bezeichnenderweise gerade nicht in linearer Gestalt in Erscheinung. Vielmehr drängt sich der Eindruck auf, als habe Schönberg die Tonfolge angesichts ihrer bequemen Verfügbarkeit, die eben keine besonderen Vorkehrungen erfordert, geradezu bewusst vermieden. Dem widerspricht auch nicht die von Wörner und Ringer angeführte Stelle,⁷⁵ die sich aus der Verbindung zweier unterschiedlicher Reihendurchläufe ohne die im Fall der *Variationen* zu beobachtenden Entsprechungen hinsichtlich der Ordnungszahlen herleiten lässt und die von daher auf eine merkwürdige Weise unbeabsichtigt erscheint, zumal sie noch nicht einmal die für das Motiv konstitutive enge Lage der Töne aufweist, sondern einige Intervallschritte durch Komplementärformen ersetzt (vgl. Notenbeispiel 5).

24

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Vö1 - kern ein Vor - bild wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

al - len Vö1-kern ein Vor - bild, Vor-bild wer-det. Und nun
be - a mod-el to ev' - ry ev' - ry na-tion.
Now be

Vö1 - kern Vor - bild wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

Vö1 - kern ein Vor - bild, wer - det. Und nun
mod - el to ev' - ry na - tion.
Now be

und al - len Vö1-kerneinVor - bild aus - erwählt. Und nun
you'll be a mod - el to na - tion. Cho - sen ones. Now be

Notenbeispiel 5: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 84f. (Auszug).

Diesem Befund steht jedoch die große Bedeutung entgegen, die den vier Tönen auf der Materialebene, d. h. innerhalb der Reihenstruktur zukommt. Schönberg hat nämlich dafür Sorge getragen, dass die Töne B-A-C-H in den beiden wichtigsten Reihenformen – der untransponierten Grundreihe auf *a* (*T*) und ihrer im Hinblick auf den Toninhalt der beiden Reihenhälften komplementären Umkehrung auf *c* (U_{+6}) – an herausgehobener Position auftreten, indem sie jeweils den Rahmen in Gestalt der beiden Anfangs- und Schlusstöne bilden (vgl. Notenbeispiel 6).⁷⁶

⁷⁵ Siehe Anm. 71.

⁷⁶ Bei der Reihenform U_{+6} handelt es sich um die einzige Transposition der Umkehrung, die das Kriterium der in der (amerikanisch geprägten) Zwölftontheorie als „hexachordal inversional combinatoriality“ bezeichneten Umkehrungskomplementarität der beiden Reihenhälften erfüllt. Die Tatsache, dass das Transpositionsintervall die große Sexte (resp. kleine Terz) und nicht die bereits in den *Drei Satiren*

T
A - B
H - C

U+6
C - H
B - A

Notensbeispiel 6: *Moses und Aron*, Reihenformen T und U₊₆

Was Schönberg mit diesem Kunstgriff beabsichtigte, liegt auf der Hand: nämlich die quasi-religiöse Aufladung der Reihe, die sich daraus ergibt, dass der Name Bachs zum „Alpha und Omega“ der Materialbasis und damit zum Inbegriff eines allumfassenden, gewissermaßen „göttlichen“ Bezugssystems wird. Und tatsächlich stellen die bereits von Ringer entsprechend beschriebenen vier Akkorde vom Anfang der Einleitung die musikalisch sinnfälligste Umsetzung dieses Konstruktionsprinzips dar (vgl. Notensbeispiel 7):

Sehr langsam / Very slowly (♩ = 48)

S
Quarte
kl. Terz

M
Tritonus
kl. Sexte

A
T
U+6

T
kl. Sexte
Tritonus

Bar.
kl. Terz
Quarte

B
kl. Terz
Quarte

Notensbeispiel 7: *Moses und Aron*, I. Akt, T. 1f. (Auszug)

Die Akkorde bestehen jeweils aus den ersten bzw. letzten drei Tönen der beiden grundlegenden Reihenformen, wobei die tonsymbolisch bedeutsamen „vier Töne“ an jeweils identischer Position als Ober- bzw. Unterstimme auftreten. Variabel sind allein die Reihentöne 3 und 10, aus denen die Mittelstimme der Fortschreitung gebildet ist. Sie sind jedoch derart gewählt, dass die letzten beiden Akkorde die beiden ersten in umgekehrter Reihenfolge und überdies als intervallgetreue Umkehrungen abbilden. Der entscheidende Unterschied dieser Art von Tonsymbolik zur Einbeziehung des B-A-C-H-Motivs in den Orchestervariationen liegt darin, dass sie die Materialbasis, d. h. die Substanz des Werks betrifft und damit über die abbildend-zeichenhafte Oberfläche einer bloßen Klangchiffre hinausweist.⁷⁷ In der Partitur von *Moses und Aron* repräsentieren die vier Töne nicht mehr den „Schutzpatron einer kühnen Aufgabe“, sondern das auf der Reihenstruktur beruhende Gesetz, den von

op. 28 und später fast ausschließlich zugrunde gelegte Quinte (als Stellvertreterin des zur Herstellung dieses Zusammenhangs nicht verwendbaren Tritonus) ist, hängt mit der Binnenstruktur der Viertonkonstellation zusammen, deren Symmetrieintervall eben die kleine Terz *a-c* ist.

77 Mit dem Wunsch, das Motiv als Klangchiffre nach Möglichkeit zu vermeiden, hängt offenbar auch die Tatsache zusammen, dass Schönberg die Tonfolge innerhalb der Reihe gewissermaßen „verschleiert“, indem er die Töne der beiden Tonpaare *b-a* und *c-b* miteinander vertauscht.

jeglicher nach außen verweisenden Symbolik befreiten Gedanken des Werks. Die religiöse, fast schon ontologische Tiefe dieses Gedankens offenbart sich gerade in der Vermeidung des Motivs als Tonsymbol: Das Nicht-Sein steht wie das rätselhafte „Ich bin, der ich bin“ aus Exodus, Kapitel 3:14 für den unnennbaren Namen Gottes, der sich hier allerdings als der Gott der abendländischen Musik zu erkennen gibt.

Die herausgehobene, gottgleiche Stellung, die Bach im Kosmos von Schönbergs musikalischem Denken einnahm, ist in zahlreichen Äußerungen dokumentiert.⁷⁸ Im Vorwort zu dem aus dem Nachlass herausgegebenen Kontrapunkt-Buch *Preliminary Exercises in Counterpoint* etwa schrieb er, dass es keine größere Vollkommenheit in der Musik gäbe als bei Bach.⁷⁹ Diese Vollkommenheit gründe in einer „Vertrautheit mit den Tonverhältnissen“⁸⁰, die Bach vor allen anderen Komponisten auszeichne und die kontrapunktisches Komponieren überhaupt erst ermögliche. In seinem bislang nur in englischer Übersetzung veröffentlichten Text „Der lineare Kontrapunkt“ definierte Schönberg das Wesen einer kontrapunktischen Komposition, seinen „Gedanken“ folgendermaßen:

„1. Der Gedanke eines kontrapunktischen Stücks ist in die Form eines Themas komprimiert, in welchem die ihn zusammensetzenden Elemente bei gleichzeitigem Erklängen sozusagen eine ‚Ausgangs-Stellung‘ einnehmen. 2. In dieser Ausgangsstellung, in diesem Thema sind alle Möglichkeiten zukünftiger Lagerung des Elements enthalten. 3. Im Verlauf des Stückes werden die durch Lagerungsänderungen entstehenden neuen Gestalten [...] abgewickelt [...]. Und die Reihenfolge der Bilder [...] ergibt die ‚Form‘.“⁸¹

Zweifelloso hatte Schönberg hier einen ganz bestimmten Typus der kontrapunktischen Komposition, nämlich die Fuge, im Blick, wobei sich das Begriffspaar „Ausgangsstellung“ und „Lagerungsänderung“ auf die Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts bezieht, in dem er den Schlüssel zu dem verborgenen Geheimnis der Bach'schen Fugenkunst erblickte. Zugleich jedoch lässt sich diese Definition ohne größere Umstände auch auf sein eigenes kompositorisches Vermächtnis übertragen, indem man die Begriffe „Thema“ durch „Reihe“ und „kontrapunktisches Stück“ durch „Zwölftonkomposition“ ersetzt. Die Idee der „Einheit des Gedankens“, die für sein musikalisches Denken eine so grundlegende Rolle spielt, sah er erstmals im Werk Bachs verwirklicht. Mit *Moses und Aron* hatte Schönberg den Beweis erbracht, dass dieselbe vorausschauende Planung auch zur „Abwicklung“ einer ganzen Oper aus einer Grundkonstellation heraus möglich war. Insofern stellen die subtilen Tonbeziehungen innerhalb der Reihe von *Moses und Aron* ein doppeltes Glaubensbekenntnis dar: ein Bekenntnis zur quasi-religiösen Dimension der Kunst auf Grundlage des allumfassenden Gedankens, von dem das religiöse Ideendrama in der Art eines Gleichnisses handelt, und zum anderen ein Bekenntnis zum Göttlichen schlechthin als der höchsten Form der Erkenntnis, die sich dem „Auserwählten“ als Geschenk einer höheren Macht offenbart.

78 Vgl. hierzu auch Hans-Joachim Hinrichsens Aufsatz „Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur“, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 29–63. In der Studie werden zahlreiche Ausschnitte aus einschlägigen und teils unveröffentlichten Texten Schönbergs zu diesem Thema diskutiert.

79 Vgl. Arnold Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hrsg. von Leonard Stein, London 1963, S. 223.

80 Vgl. Schönberg, „Mißverständnis des Kontrapunkts“, A-Was, T34.22.

81 Vgl. Schönberg, „Der lineare Kontrapunkt“, A-Was, T35.22, fol. 1^v–2^f. – Englische Übersetzung als „Linear Counterpoint (1931)“ in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, S. 289–295.

Ibrahim-Kaan Cevahir (Düsseldorf)

Musik als kommunikatives Gerüst im Konstrukt einer sich fortwährend wandelnden Identität am Beispiel der türkischen Migrationsgesellschaft in der BRD

Die Ankunft der ersten türkischen „Gastarbeiter“ im anwerbenden Westen Deutschlands markiert einen tiefen Einschnitt in die dort bis dahin geltenden demografischen Strukturen und zugleich den Import außereuropäischer Traditionen, Konventionen und kulturellen Entfaltungen, deren Geltungsbereich und Bedeutungen im Anwerbeland spätestens mit dem Beginn der symptomatischen Folgeerscheinungen des Migrierens von den jeweilig betroffenen migrierenden Individuen hinterfragt wurden. Angesichts der identitätsstiftenden Bedeutung von kulturellen Erfahrungen mündete ein solcher (innerer) Konflikt oftmals in eine chronische Identitätskrise der Migranten, zumal diese Krise bereits im Heimatland mit dem Abwägen der Pull- und Push-Faktoren bzw. der individuellen Entscheidung für die Migration eingeleitet wurde. Das Hauptanliegen dieses Beitrags ist die generationenübergreifende Untersuchung jener Phase, in der türkischstämmige Migranten mit den äußeren, insbesondere sie selbst betreffenden Problemfaktoren in Deutschland und den daraus resultierenden inneren Identitätskonflikten konfrontiert wurden. Unter Berücksichtigung sozio-kultureller, politischer und psychologischer Faktoren lässt sich konstatieren, dass gerade der (vertrauten) Musik eine hinsichtlich der Resilienz bzw. Überwindung der Auswirkungen der Migration eine entscheidende, gar identitätstragende Bedeutung zu kommt. Die in den türkischen Migrationsgesellschaften gepflegte Musik wie auch das aus dem musikalischen Erlebnis generierte Kollektivbewusstsein schufen eine Ebene, auf der trotz stark eingeschränkter Kommunikations- und Handlungskompetenzen ein Erfahrungs- bzw. Informationsaustausch unter den Migranten stattfinden konnte. Über die kommunikative Funktion hinaus war es insbesondere der emotionale Gehalt von Musik, der einerseits die türkischen Migranten zur Selbstreflexion ermutigte, sie in einer fremden Umgebung an ihre kulturellen Wurzeln erinnerte, und andererseits durch Musik die eigenen Sorgen gemeinschaftlich mit Humor und Ironie überspielt werden konnten.

Musik aus der Türkei in Deutschland – ein grober Umriss

Die ersten türkischen „Arbeitsmigranten“ in Deutschland stammten vorwiegend aus Anatolien, ungeachtet der Wahrscheinlichkeit, dass sich viele unter ihnen zwischenzeitlich in größeren türkischen Städten aufgehalten haben dürften. Diese aus einer demografischen Bewertung resultierende Prämisse scheint zu jener sich in der deutschen Gesellschaft zu Beginn der Arbeitsmigration verankerten Konklusion geführt zu haben, welche die türkischen Musikgattungen entgegen ihrer sich in vielfältiger Weise unterscheidenden Idiome vermeintlich unter der Bezeichnung „anatolische Musik“¹ subsumierte und dadurch die Türkische Musik regional eingegrenzt wurde. Vom Leben in Deutschland erhofften

1 Vgl. Maria Wurm, *Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland*, Bielefeld 2006, S. 30.

sich die Migranten eine deutliche Verbesserung ihrer persönlichen Lebensumstände – in soziopolitischer (Push-Faktor) wie auch finanzieller Hinsicht (Pull-Faktor). Insofern legten viele Migranten ihre ersparten Einkünfte zurück, um damit später im Heimatland ein wohlhabendes Leben führen zu können – eine Rückkehr in die Heimat schien daher von Anfang an geplant gewesen zu sein.² Entsprechend dieser zukunftsorientierten Sparmaßnahmen wurde das Geld zunächst ausschließlich für das Notwendigste ausgegeben. Dies schloss den Erwerb elektronischer (Unterhaltungs-)Medien wie etwa Radiogeräte, Schallplattenspieler, Fernsehgeräte kategorisch aus. Vor diesem Hintergrund wurde Musik zunächst im privaten Rahmen praktiziert und erlebt.³ In diesem Zusammenhang traten aus der türkischen Migrationsgesellschaft jene Musiker in den Vordergrund, die als Aşık (Dichtersänger) die Auswirkungen der Migration, Lebensumstände türkischer Migranten wie auch die Absonderlichkeiten Deutschlands bzw. „der“ Deutschen in ihren Gurbetçi-Türküleri (Auswanderer-Balladen) thematisierten.⁴ Nota bene zeigt sich auch an diesem Beispiel der Wandlungscharakter bzw. die adaptive Eigenschaft der Türkü – traditionelle türkische Volkslieder –, die sich rückblickend auf ihre Entstehungs- wie auch Entwicklungsgeschichte als Kompositum musikalisch-literarischer Intermedialität etablierten (u. a. Kinder-Türkü, Helden-Türkü, Soldaten-Türkü, Liebes-Türkü etc.). In musikalischer Hinsicht entsprachen die Gurbetçi-Türküleri weitgehend dem kompositorischen Aufbau der traditionellen Türkü, die sich cum grano salis anhand der Parameter Form, Rhythmisierung, Instrumentation, Sujet und Region kategorisieren lässt.⁵ Dieser Differenzierung kommt angesichts der vermeintlichen Subsumierung der Türkischen Musik unter der Bezeichnung „anatolische Musik“ eine umso wichtigere, gar korrektive Bedeutung zu. Im Laufe der 1970er und 1980er Jahre wurden die Gurbetçi-Türküleri zunehmend von der Arabesk-Musik verdrängt, die zehn bis zwanzig Jahre zuvor in weiten gesellschaftlichen Kreisen der Türkei „wiederbelebt“ und popularisiert wurde; wiederbelebt insofern, als dass der Orientalismus und seine kulturellen Zweige zu Gründungszeiten der Türkischen Republik (1923) bzw. Lebzeiten des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk verworfen, gar durch radikale kulturpolitische Maßnahmen aus dem öffentlichen Kulturleben der Türkei verbannt wurden. Jedenfalls schien das Aufkommen einer sich in der Türkei ausbreitenden kurzweiligen „arabischen Mode“ auch Einfluss auf die (kultur)musikalische Orientierung und Ausübung der türkischen Migranten in Deutschland genommen zu haben. Das Sujet beider Musiken – der Arabesk-Musik wie auch der Gurbetçi-Türküleri – vertiefte zwar überwiegend Konflikte und Emotionen zwischenmenschlicher Beziehungen, allerdings wurden diese in den Gurbetçi-Türküleri konkret auf die soziokulturelle Situation türkischer Migranten übertragen. Die musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Leben in Deutschland kamen mit der Arabesk-Musik insofern vorerst zum Erliegen.⁶ Als thematischer Gegenstand wurde die Beziehung zwischen Mensch und Migration erst in den 1990er Jahren im Zuge der globalen Etablierung populärer Kulturen bzw. popmusi-

2 Eine (endgültige) Rückkehr in die Heimat (im türkischen Volksmund „kesin dönüş“) wird – auch wenn teilweise unterschiedlich begründet und motiviert – noch heute in Kreisen türkischer MigrantInnen in Erwägung gezogen. Siehe dazu auch Ayla Güler Saied, *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*, Bielefeld 2012, S. 183.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Vgl. Martin Greve, *Die Musik der imaginären Türkei: Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*, Stuttgart 2003, S. 36.

6 Vgl. Wurm, *Musik in der Migration*, S. 31.

kalischer Trends durch die türkische Popmusik und insbesondere den deutsch-türkischen Rap wieder aufgegriffen.⁷ Bleibt die Frage, inwiefern es sich hierbei noch um Musik aus der Türkei im ursprünglich traditionellen Sinne handelt bzw. ob in diesen Genres vermeintliche Stilelemente „türkischer Musik“ lediglich rudimentär mit- und ausklingen, zumal sich die Türkische Musik in Deutschland in vielem – insbesondere in stilistischer und regionalkultureller Hinsicht – unterscheidet. Greve führt die regionalen Unterschiede auf drei Faktoren zurück: die jeweilige Größe der türkischen Bevölkerung, das soziokulturelle Umfeld und die regionale Einwanderungsgeschichte.⁸ Wiederum lässt sich die türkische Musik in Deutschland dadurch vereinheitlichen, dass sie von einer Schnellebigkeit, einem niedrigen Institutionalierungsgrad und doch einer starken Orientierung an den Kulturen und Konventionen der Türkei geprägt ist und alle einander bedingen.⁹

Über die Zerrissenheit der Identität

Metin Türköz, 1937 in Kayseri (Türkei) geboren, immigrierte 1962 als gelernter Schlosser nach Deutschland, wo er zunächst in Köln für Ford arbeitete, in den Folgejahren allerdings zum Volkssänger bzw. zur Stimme der türkischen „Gastarbeiter“ in Deutschland avancierte.¹⁰ Es waren weniger seine musikalischen Fähigkeiten oder ästhetischen Ansprüche, die ihn innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft populär machten, sondern mehr das Sujet seiner stets humoristisch und sarkastisch angehauchten Gurbetçi-Türküleri, in denen er selbstreflektierend seine alltäglichen Erlebnisse in Deutschland schilderte und gleichermaßen die türkischen Migranten für ihre Lebensumstände und die Auswirkungen der Migration sensibilisierte. Ferner lässt sich der Erfolg seiner musikalischen Karriere daran messen, dass insgesamt 13 Musikkassetten und 72 Singles seiner teilweise bilingual gesungenen Gurbetçi-Türküleri von einem türkischen Unternehmer produziert und vermarktet wurden,¹¹ wodurch seine Musik auch türkischen Migranten außerhalb der Region Köln zugänglich wurde. Ab den 1970er Jahren beschloss Metin Türköz seine Musikerkarriere zu beenden und wandte sich anschließend dem Obst- und Gemüsehandel zu: „Über Jahre habe ich dem Menschen etwas für sein Gehör angeboten und nun möchte ich seinen Magen füllen.“¹²

In einem Interview mit dem renommierten Dokumentarfilmer Nedim Hazar offenbart Türköz, wie er selbst seine Ankunft in Deutschland erlebt hat und von welchen Problemen und Diskrepanzen die erste Phase seines Aufenthaltes gekennzeichnet war. Hierbei scheint er unbewusst seine Reminiszenzen und überhaupt seine Entscheidung für die Migration a posteriori zu bewerten. Insofern kommt dieser einzigen Primärquelle auch hinsichtlich der aktuellen empirischen Migrationsforschung eine umso wichtigere Bedeutung zu. Nach einer prunkvollen Begrüßung am Kölner Hauptbahnhof durch Menschenmengen und eine Blaskapelle (!), wurden Türköz und seine türkischen Arbeitskollegen bereits am zweiten Tag aus den Betten „rausgerissen“¹³, in Gruppen aufgeteilt und den verschiedenen Arbeitsplätzen in der Fabrik zugewiesen – eine dem Anschein nach an militärdisziplinarische Kon-

7 Ebd.

8 Vgl. Greve, *Musik der imaginären Türkei*, S. 47.

9 Vgl. Wurm, *Musik in der Migration*, S. 31.

10 Vgl. <<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/948256>> 14.4.2017.

11 Vgl. <<http://www.zeit.de/2011/34/DOS-Tuerken/seite-3>> 14.4.2017.

12 Vgl. Nedim Hazar, *WDR Musikpassagen*, Köln 1996, übersetzt durch Autor.

13 Ebd.

ventionen erinnernde Vorgehensweise. Rausgerissen bzw. zerrissen wurden damit ebenso die Erwartungen wie auch Visionen, aus denen die türkischen Migranten ihre Motivation schöpften. Die Verhältnisse zwischen subjektiver Erwartungshaltung und Wahrnehmung verschränken sich hier in einem Paradoxon, dessen Ausmaß sich ebenso auf die identitären Eigenschaften wie auch auf die Sozialisation türkischer Migranten überträgt. Verschärft wird diese Diskrepanz durch sprachliche Barrieren und Missverständnisse, insofern Türköz wie auch seine türkischen Arbeitskollegen grundsätzlich auf alles in deutscher Sprache Gesagte bzw. Gefragte reflexartig mit „Ja, Ja“ antworteten.¹⁴ Eine nicht oder kaum vorhandene Kommunikationskompetenz führt(e) konsequenterweise zu einer stark beeinträchtigten Handlungskompetenz, die sich insbesondere im beruflichen Alltag, sozialen Umfeld und ebenso in der Beziehung zwischen Arzt und Patient bemerkbar macht(e). Letzteres bedeutete in vielen Fällen, dass der Arztbesuch trotz starker gesundheitlicher Beschwerden überwiegend gemieden wurde – auch die Angst vor einer Kündigung aufgrund einer gutachterlich festgestellten Arbeitsunfähigkeit spielte dabei eine wesentliche Rolle. Die beeinträchtigte Handlungskompetenz versetzte die türkischen Migranten zugleich in einen Zustand der Hilfsbedürftigkeit und infantilisierte sie in ihren Verhaltensmustern. Erst mit der Gründung der ersten türkischen Vereine in Deutschland ergab sich dann eine Möglichkeit für die türkischen Gastarbeiter, sich an deutschen und türkischen (!) Feiertagen zu treffen und initiativ das weitgehend monotone Freizeitleben beinahe aller Migranten zu gestalten. Neben einem Informationsaustausch und themenübergreifenden Diskussionen stand vor allem Türköz auf dem Programm, der als Aşık mit seiner Stimme an der Saz¹⁵ die musikalische Leitung übernahm.¹⁶ Die türkischen Gastarbeiter sehnten sich geradezu nach jener Musik, in der sie sich selbst wiedererkennen und ihre Sorgen heraushören konnten, durch die aber auch relevante wie auch banale Themen (u. a. Aufenthaltserlaubnis und Vorarbeiterbeschimpfungen) an- bzw. erstmals ausgesprochen wurden.¹⁷ Zumal Türköz innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft anscheinend das Privileg der Narrenfreiheit genoss und auch als Sprachrohr für anonymisierte Migranten fungierte. Insofern führte Türköz als türkischer Gastarbeiter in Deutschland zwar eine hauptberufliche Tätigkeit aus, inoffiziell engagierte er sich jedoch als türkischer Musiker innerhalb der überwiegend aus Arbeitsmigranten bestehenden türkischen Kommunität. Dieses Doppelleben konvergiert mit der Zerrissenheit seiner eigenen bzw. zwiespältigen Identität, die er selbst durch Musik zu kompensieren versuchte. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive gilt Türköz als ein Vertreter traditioneller türkischer Musik, die sich gattungsübergreifend insbesondere durch differenzierte Rhythmisierung, vereinfachte Form, Heterophonie und aus den türkischen Makam hervorgehende folkloristische Improvisationen charakterisieren lässt. Im Wechselspiel lösen sich häufig Gesang und improvisatorische Intermezzi auf der Bağlama ab – eine in der türkischen Volksmusik noch heute bestehende konversierende Beziehung zwischen Gesang und Instrument. Der Gesang von Türköz wiederum wird von einem ausschweifenden, durch Orientalismen verzierten Melisma getragen, das sich in seiner Ausprägung durchaus mit dem arabesken Gesang vergleichen lässt. In seinen Gurbetçi-Türküleri fand Türköz Worte für diejenigen Migranten, die sich sprachlos fühlten und dennoch gehört

14 Ebd.

15 Saz ist im Türkischen die Bezeichnung für ein Instrument, doch irrtümlicherweise wird es oft als Synonym für die Bağlama verwendet, eine traditionelle türkische Langhalslaute. Auch Türköz meint stets die Bağlama, wenn er von Saz spricht.

16 Vgl. Hazar, *WDR Musikpassagen*.

17 Ebd.

werden wollten. Beispielsweise in seinem Lied „Alamanya, Alamanya“ (dt. „Deutschland, Deutschland“), das sich ausschließlich um eine Beschreibung der ersten Impressionen von Deutschland bemüht, die kulturellen und religiösen Unterschiede zwischen Türken und Deutschen verdeutlicht und zugleich die aus dem Erwartungsbruch resultierende Enttäuschung ausdrückt:

„Auf dem Arbeitsamt sangen sie deine Lobeslieder / Ständig neue Arbeiter / Schau, was für ein Leben dein Landsmann dort führt! Deutschland, Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken, Deutschland, Deutschland, du findest keinen Dümmeren als den Türken / In München gab es Schweinefleisch / Deutschland, du findest keinen Arbeiter wie den Türken, und wir finden nicht das, was wir suchten“¹⁸

Das Gefühl der Reue zieht sich durch das gesamte Lied, kompensiert durch den tänzerischen wie auch belustigenden Charakter der Musik – ein Versuch, die eigene Unzufriedenheit und das Bedauern mit Humor und Sarkasmus zu überspielen. Wie etwa im Lied „Alamanyada, neler var“ (dt. „Was es alles in Deutschland gibt“), in dem das vermeintlich konventionelle Leben der Deutschen aus der (subjektiven) Perspektive eines türkischen Gastarbeiters dargestellt wird:

„Was es in Deutschland gibt / guten Morgen, guten Tag, guten Abend, gute Nacht / Dankeschön, bitteschön, / Jeden Tag müssen sie leiden / so fängt jeder Tag an / die Essgewohnheiten sind sehr fremd, jeden Tag essen sie Kartoffeln und Schweinefleisch, altes Fleisch, Schildkröten, Frösche, Schnecken, die armen Tiere / o je was habe ich mir nur angetan / Karneval ist eine Unverschämtheit ganz Europas, nackte Frauen, tanzen in der Öffentlichkeit / es gibt keine angenehme Arbeit, lauter Überstunden / Ausländer sind hier unerwünscht, Wohnungen vermieten sie uns nicht / alle anderen Migranten werden gehasst, nur die Türken geliebt.“¹⁹

Konkret stellt Türköz hier Bezüge zu seinen persönlichen Erfahrungen her und umschreibt in derselben Präzision die Probleme und Auswirkungen der Migration, wie etwa die zuvor angesprochene beeinträchtigte Kommunikations- und Handlungskompetenz in einer fremden Umgebung oder die kulturellen und religiösen Differenzen, die im schlimmsten Fall isolierend wirken. Gravierender scheinen die Arbeitsatmosphäre und -bedingungen wie auch das Einschränken des Lebensraumes und der sozialen Freizeitgestaltung gewesen zu sein, etwa durch das nicht Bereitstellen von Mietwohnungen. Jedenfalls wirkten sich eben diese Diskrepanzen und diskriminierenden Verhaltensweisen bereits auf die damaligen zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen Türken und Deutschen aus. Nota bene ist der letzte Vers aus „Alamanyada, neler var“ verständlicher- jedoch bedauerlicherweise ironisch gemeint. Aufgrund seiner Authentizität, des Sujets seiner Gurbetçi-Türküleri und schließlich seiner Verbundenheit zu den türkischen Gastarbeitern, avancierte Türköz zu einem populären Aşık, konnte jedoch nur innerhalb der türkischen Migrationsgesellschaft agieren und blieb der deutschen Öffentlichkeit trotz Veröffentlichung seiner Lieder weitgehend unbekannt. Anzumerken ist, dass sich gleichermaßen die meisten Migranten dieser Generation durch die zuvor angedeuteten Bedingungen und Umstände zunehmend isolierten und die zerrissene Identität eines zwar eingeladenen, jedoch unerwünschten bzw. bloß geduldeten „Gastarbeiters“ aufzeigten – ihr Stellenwert als *Persona non grata* wurde in der deutschen Gesellschaft und Öffentlichkeit schließlich sehr früh definiert.

18 Vgl. Metin Türköz, *Alamanya, Alamanya* (dt. Deutschland, Deutschland), übersetzt durch Autor.

19 Ebd.

„Die Kanaken“ in der deutschen Öffentlichkeit

Cem Karaca, am 5. April 1945 in Antakya geboren und am 8. Februar 2004 in Istanbul gestorben, war ein türkischer Rockmusiker und zugleich einer der bedeutendsten Vertreter der türkischen Anadolu-Rock-Bewegung. Zunächst in diversen Coverbands aktiv, gründete er 1967 seine erste türkischsprachige Band Apaşlar und später die Band Dervisan. Aufgrund der überwiegend gesellschaftskritischen und politischen Konnotation seiner Songs wurde ihm seitens der türkischen Regierung Staatsfeindlichkeit bzw. Landesverrat vorgeworfen – 1980 folgte ein Haftbefehl gegen ihn und kurz darauf seine Ausbürgerung. Seit 1979 lebte Karaca im Exil in Deutschland, eignete sich sehr schnell die deutsche Sprache an und führte sein Leben als Musiker fort.²⁰ Bemerkenswert ist sein 1984 erschienenes deutschsprachiges Album „Die Kanaken“, das sich ausschließlich der Situation türkischer Gastarbeiter und Migranten widmet und die Themen Arbeitslosigkeit und Ausländerfeindlichkeit besonders gewichtet. Nota bene ist dies das einzige deutschsprachige Musikalbum des türkischen Rocksängers bzw. der „Kanaken“ – der Freundeskreis und die Band um Karaca herum –, das erstmals von einer deutschen Plattenfirma veröffentlicht wurde und sich dadurch auch in Kreisen deutscher Musikkonsumenten verbreitete.²¹ Stilistisch lässt sich das Album nur schwer einordnen, da sich hier die deutsche Sprache, folkloristische Sequenzen aus der traditionellen Türkischen Musik und Elemente des türkischen Anadolu-Rock miteinander verschränken. Dadurch, dass sich die Albumtexte dabei betont gesellschaftskritisch zeigen, steht das Album in gewisser Weise auch in der Tradition von deutschsprachigen Rockbands, welche aus der Friedensbewegung der 1970er Jahre hervorgegangen sind.²² Karacas Songs schließen sich den Inhalten der Gurbetçi-Türküleri nicht bloß an, sondern ziehen das Resümee aus einer anfänglich gescheiterten Migrationspolitik Deutschlands, die letztendlich auf die soziokulturelle Situation der türkischen Migranten wie auch auf die türkisch-deutsche Beziehung abfärbte. Deutlich erkennbar ist dies beispielsweise im Song „Mein deutscher Freund“, in dem die Situation der Gastarbeiterfamilien der ersten Generation stropfenweise aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt wird:

„Türkisch Mann wir brauchen dich, komm ins Wirtschaftswunderland, Arbeit wartet dort auf dich / Nimm die Zukunft in die Hand, harte Arbeit, harte Mark / türkisch Mann noch weißt du nichts, dass du eintauschst Menschlichkeit gegen eine Fließbandschicht / er glaubt so fest daran, Freund ist ja der deutsche Mann / Mein Freund der Deutsche [...].

Türkisch Frau du bist gewohnt, Hausarbeit im Heimatort, Putzen wird hier gut entlohnt / hörst du auch ein gutes Wort, fremde Sprache kein Kontakt, zu der Frau vom gleichen Haus / Gastfreundschaft war zugesagt und jetzt heißt es Türken raus / Sie hoffte fest darauf, Freundin wird deutsche Frau / Meine Freundin die Deutsche [...].

Türkisch Kind und deutsches Kind, ihr sollt unsere Hoffnung sein / da wo jetzt noch Schranken sind, reißt sie nieder stampft sie ein, baut die Brücken zum Verstehen / Herzen brauchen keine Stacheln, eine Welt wird neu erstehen, ganz neu erstehen, wenn ihr wollt, ihr könnt es schaffen / türkisch Frauen, Mann und Kind, euer Traum wird dann erfüllt.“²³

Karacas Beobachtungen decken sich weitgehend mit den persönlichen Erfahrungen von Türköz, gerade hinsichtlich kultureller Divergenzen, Arbeitsbedingungen und einer sich

20 Vgl. <<http://www.cemkaraca.com/biography.php>>, 14.4.2017.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. Cem Karaca, *Mein Freund der Deutsche* aus dem Album „Kanaken“.

ausbreitenden Diskriminierung gegenüber türkischen Migranten. Allerdings setzt Karaca seine Hoffnungen in die Zusammenarbeit der nächsten Generationen, aus der er sich eine Neuordnung der gesellschaftlichen Unverhältnismäßigkeiten wie auch den Beginn einer langwierigen Freundschaft zwischen Türken und Deutschen erhofft. Bleibt die Frage, welches Konzept des „einander Verstehens“ Karaca selbst vorschwebte und inwiefern die deutsche Gesellschaft und Politik zu jener Zeit für das Verstehen außereuropäischer Kulturen – etwa die türkische Musik – sensibilisiert wurden. Jedenfalls scheint das *Accelerando* (vgl. Abb. 1) zum Ende des Songs „Mein deutscher Freund“ auf die Dringlichkeit der sich zunehmend verschlechternden Lebensumstände türkischer Migranten in Deutschland hinzudeuten und explizit eine zukunftsweisende Lösung zu fordern.



Notenbeispiel 1: Sequenz accelerierender Repetitionen im Schlussteil des Songs *Mein deutscher Freund*

Damit unternahm Karaca als ein ebenso in türkischen wie auch deutschen Kreisen anerkannter Musiker insofern einen entscheidenden Schritt, als er mit seinen populären Songs auf die Situation türkischer Migranten in Deutschland aufmerksam machte, dadurch die Auswirkungen der Migration auch außerhalb der geschlossenen türkischen Migrationsgesellschaft diskutierte und durch Musik die Notwendigkeit entsprechender soziopolitischer wie auch integrativer Lösungsansätze betont wurden. Diese Entwicklung schien sich auf die Identitätsbildung türkischer Migranten erster wie auch zweiter Generation übertragen zu haben. Zwar wurden auch letztere weiterhin als „Gastarbeiter“ bzw. „Kanaken“ in der deutschen Gesellschaft stigmatisiert, allerdings sprachen sie sich nun auch außerhalb der ursprünglich geschlossenen Migrationsgesellschaften aus – schon deshalb, weil sie in ihrer Kommunikations- und Handlungskompetenz verglichen mit denen ihrer Vorgänger weniger eingeschränkt waren. Jedoch blieben auch ihre Identitäten weitgehend gezeichnet von jener Zwiespältigkeit, die sich insbesondere aus den Fragen nach der kulturellen Zugehörigkeit und den Grenzen integrativer Anpassung entwickelte, zumal die türkischen Migranten der zweiten Generation nun unter dem Einfluss neuer populärer Kulturen und popmusikalischer Trends standen und dazu neigten, sich von den Traditionen und Kulturen ihres Heimatlandes zu distanzieren. Angesichts der Gefahr einer gesellschaftlichen Segregation wollten sie sich in das kulturelle Umfeld einfügen, ohne sich gänzlich assimilieren zu müssen.

Transnationale Zusammengehörigkeit als identitätsstärkender Impuls

Eine Assimilation fordert ein, die eigentliche Identität gänzlich aufzugeben und jegliche sie prägenden kulturellen Erfahrungen zu verwerfen. Allein dadurch ist jede Form der Assimilation an sich unerfüllbar, als Prozess ist sie lediglich illusionär. Insofern kommt der Religion eine tragende Bedeutung zu, was daran deutlich wird, dass sich die zweite Generation türkischer Migranten angesichts der sich zu ihrer Zeit etablierenden populären Kulturen weniger an den Traditionen und Kulturwerten ihres Heimatlandes orientierte, sondern mehr noch an ihrem Glauben festhielt – der Islam trug allein stehend die Identität türkischer Migranten. Dabei lässt sich dieser diasporische Islam dadurch charakterisieren, dass er sich

in Europa herausbildete, von einer kollektiv-religiösen Ideologie getragen wurde und die Bedeutung einer transnationalen Zusammengehörigkeit verdeutlichte – in Anlehnung an die „umma“, die Überzeugung von einer islamischen Weltgemeinschaft.²⁴ Das Generieren eines solchen Kollektivbewusstseins ist angesichts der situativen Verortung als Muslim in der jeweiligen Migrationsgesellschaft lediglich das Resultat insbesondere zweier Umstände: Einerseits hat sich eine Tradition etabliert, Islam und Christentum stellvertretend für ein vermeintlich islamisches und christlich-jüdisches Werteverständnis in einen Antagonismus zu setzen. Andererseits setzten sich zu der Zeit die Trägerschichten des Islam vorwiegend aus Arbeitsmigranten und ihren Abkömmlingen zusammen – einschließlich den Neuankömmlingen –, die in Europa weitgehend Tätigkeiten schwerer körperlicher Arbeit ausübten und sich selten weiterqualifizierten, geschweige denn beruflich aufstiegen. Konklusiv schien der Islam nicht nur die fremde, vermeintlich konträre Religion, sondern zugleich die der Arbeiter, der „underclass“ gewesen zu sein.²⁵ Die türkischen Migranten wurden daher in zweifacher Hinsicht ausgegrenzt (Nationalität / Religiosität) und traten konsequenterweise Gemeinschaften mit Gleichgesinnten bei, um einerseits als gleichberechtigtes Individuum Halt in diesen zu finden und andererseits die eigene Existenz abzusichern. Unter dem Deckmantel der muslimischen Identität wurden solche Gemeinschaften auch von Musikern, insbesondere türkischsprachigen Rappern konstruiert. Beispielsweise von der in Frankfurt entstandenen Rap-Gruppe „Sert Müslümanlar“ (dt. Die starken Moslems), deren programmatische Namensgebung bereits auf die Gewichtung islamischer Aspekte hindeutet und scheinbar die Definition einer neuen muslimischen Identität impliziert. Zumal die Ursprünge des türkischen Hip-Hop nicht in der Türkei, sondern in Deutschland liegen. Der Islam als Weltreligion und größte Gemeinsamkeit türkischer Migranten einerseits, und der Rap als global anerkannte und vernetzende Musik, bildeten damit das Gerüst jenes Kollektivbewusstseins, das sich ebenso auf die identitären Eigenschaften wie auch auf das daraus resultierende Agieren türkischer Migranten übertrug. Sert Müslümanlar rappten überwiegend auf Türkisch. Dadurch haben sie sich nicht bloß in der Türkei, sondern auch in den global angesiedelten türkischen Kommunitäten etablieren können. Als Identitätsmerkmal kommt der Sprache in der Rap-Musik ohnehin eine entscheidende Bedeutung zu, auch hinsichtlich der Interaktion zwischen Künstler und Publikum. Denn sie kann einerseits „eine Zugangsbarriere und auf der anderen Seite ein Türöffner sein“²⁶. Sert Müslümanlar kritisieren in ihren Songs die sich zu jener Zeit in Deutschland ausbreitende Xenophobie und definieren zudem eine muslimische Identität auf einer musikalisch-literarischen Ebene, wie etwa in ihrem Song *Solingen*, in welchem sie den rassistisch motivierten Brandanschlag auf eine ausschließlich von Türken bewohnte Wohneinrichtung in Solingen im Jahr 1993 aufs Schärfste verurteilen. Gleichzeitig rufen sie in ihrem Song alle in Deutschland lebenden Türken dazu auf, sich nun als Träger der muslimischen Identität in organisierter Form zu verteidigen. Diese Aufrufe lassen sich zwar durchaus mit der aggressiven Rhetorik amerikanischer Gangster Rapper vergleichen,²⁷ in musikalischer Hin-

24 Vgl. Werner Schiffauer, „Vom Exil- zum Diaspora-Islam. Muslimische Identitäten in Europa“, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, Heft 4, München 2005, S. 347–368, hier S. 348.

25 Vgl. ebd., S. 347.

26 Saied, *Rap in Deutschland*, S. 158.

27 Vgl. Thomas Solomon, „Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in diaspora and in the homeland“, in: *Muslim Rap, Halal Soaps and Revolutionary Theatre*, hrsg. von Karin van Nieuwkerk, Texas 2011, S. 59–78, hier S. 62.

sicht unterscheiden sich Sert Müslümanlar allerdings von einer vermeintlich typisierten, in Deutschland adaptierten amerikanischen Rap-Musik. Diese Divergenz lässt sich u.a. an der musikalischen Gestaltung und Instrumentation des Songs *Solingen* aufzeigen, dessen Beginn durch ein Wechselspiel zwischen Bağlama und Zurna eingeleitet und von folkloristischen Makam-Improvisationen abgelöst wird – konventionelle Introduktionen, wie man sie in der traditionellen türkischen Musik vorfindet. Erst durch das Einblenden der Beats und Synthesizer-Sequenzen nimmt der Song charakteristische Züge amerikanischen Hip-Hops an, wobei hier die Verschränkung mit den prägnanten Improvisationen der Bağlama und Zurna einen neuen Stil generiert:

„Oh, Leben in der Fremde / du hast uns ruiniert und ausgebeutet / was haben wir verbrochen? / Ist es unsere muslimische Identität? / Unsere türkische Identität? / Oder unser Menschsein? Gott möge sie in Frieden ruhen lassen / die Toten leben in unseren Herzen weiter/ Wir alle sind muslimische Brüder / gemeinsam werden wir die Ungläubigen besiegen / Hey Moslem, welche Nachricht hast du zu überbringen? / Wer hält die Wache? / Nimm das Gewehr „tek tek tek“ [Onomatopoesie] und erschieß sie alle ohne Gnade!“²⁸

Neben ihrer scharfen Kritik an der soziokulturellen Ausgrenzung und Diffamierung der in Deutschland lebenden Türken, thematisierten Sert Müslümanlar in ihren Songs auch den Bürgerkrieg im Südosten der Türkei, der in den 1990er Jahren einen Höhepunkt erreichte und gravierende Auswirkungen auf die Beziehung zwischen Türken und Kurden hatte. Mit dem Hinweis auf die gemeinsame muslimische Identität sprachen sich in jener Zeit mehrere deutschtürkische Rapper und Bands für eine Versöhnung und ein Ende des Konfliktes aus, darunter auch Sert Müslümanlar mit ihrem Song

„Allahu Ekber Bizlere Güc ver“ (dt. „Allah ist groß, gib uns Kraft“): „Allah ist groß, gib uns Kraft / Nun an alle Moslems gerichtet / Werde ein Moslem / lasst uns den Krieg beenden und wie Menschen leben / Dies ist deine letzte Chance, verpasse sie nicht / lasst uns die dreckigen Waffen hinlegen / Ich spreche zu euch allen, Kurden, Aleviten, Sunniten, weil wir alle Brüder sind / Bringt es dir Vergnügen den eigenen Bruder zu töten? / Schämst du dich den gar nicht?“²⁹

Zu Beginn des Songs erklingt der „ezan“, der islamische Gebetsruf, der in der Aufnahme gewollt von dem Lärm mehrerer Maschinengewehre gestört wird. Aus musikalischer Sicht wird hier eine äußerst interessante semantische Klangatmosphäre erzeugt. Mit der diametralen Gegenüberstellung von Islam und Krieg werfen Sert Müslümanlar in ihrem Song den türkischen Migranten vor, sich unter dem Einfluss politischer Gewalt vom Islam abzuwenden und dadurch ihre eigentliche Identität zu verleugnen. Aus dem Song kristallisiert sich die Idee jener muslimischen Gemeinschaft in der Diaspora heraus, die nicht nur Türken und Kurden, sondern über jegliche Nationalitäten hinaus Sunniten und Aleviten miteinschließt.³⁰ Solomon differenziert das Islamverständnis der Sert Müslümanlar, das sich zu jener Zeit in weiten Kreisen türkischer bzw. muslimischer Migranten ausbreitete, in einen „ethnisch-kulturellen“ und „kulturell-politischen“ Islam.³¹ Insofern beobachtet er, dass insbesondere strenggläubige Migranten, die ihren muslimischen Glauben auch praktisch ausleben, eine „ethnicized cultural Muslim identity“ aufweisen. Eine „cultural political muslim identity“ entstehe wiederum aufgrund politischer Unterdrückung und soziokultu-

28 Sert Müslümanlar, *Solingen* (Auszug, ins Deutsche übersetzt durch Autor).

29 Sert Müslümanlar: *Allahu Ekber bizlere güc ver* (Auszug, ins Deutsche übersetzt durch Autor).

30 Ebd.

31 Solomon, „Hardcore Muslims“, S. 66.

reller Ausgrenzung.³² Bemerkenswert ist in jedem Fall, in welchem Ausmaß organisiertes Networking und ein reger Gedankenaustausch unter den Rappern jener Zeit stattgefunden hat:

„Since the mid-1990s, Turkish rap made in Europe has spread back to Turkey itself, and two-way flow of people, recordings, and informations has continued between the homeland and the diaspora. Rappers from Europe come to Turkey to perform, and may do guest spots on recordings by rappers based in Turkey; the latter likewise perform abroad, especially in Germany. Rappers in Turkey thus get ideas and practices not only directly from US rappers, but also mediated through Turkish rappers in Europe especially Germany.“³³

Resümee und Ausblick

Anhand der Beispiele Metin Türköz, Cem Karaca und Sert Müslümanlar, deren jeweilige Bedeutungen im Kontext von Musik und Migration weit über singuläre Erscheinungen hinausgehen, lassen sich komplexe Prozesse identitärer Wandlungen insbesondere türkischer Migranten exemplarisch darstellen. Während die ersten Gastarbeiter scheinbar eingesperrt in der Migrationsgesellschaft intern die Auswirkungen der Migration zu verarbeiten versuchten und der Musik bzw. den Gurbetçi-Türküleri hinsichtlich der Resilienz und Kommunikation eine wesentliche Bedeutung zukam, transportierte Karaca die problematischen Lebensumstände der in Deutschland lebenden Türken über die Rock-Musik in die deutsche Öffentlichkeit hinein, infolgedessen der Stellenwert türkischer Migranten in Deutschland neu definiert wurde. Die sich bis dahin in defensiver Haltung der deutschen Gesellschaft gegenüber rechtfertigenden türkischen Migranten wurden schließlich durch Sert Müslümanlar und ihrem protestgeladenen Rap dahingehend motiviert, sich als eine (neu)organisierte muslimische Gemeinschaft gegen ihre Unterdrückung zu wehren – das Fremde bzw. Befremdende, das stets an ihnen haftete, brachten die Rapper insbesondere dieser Generation musikalisch wie auch literarisch zum Ausdruck, ohne die Selbstverortung in der deutschen Gesellschaft zu hinterfragen, geschweige denn zu verleugnen.³⁴



Abbildung 1: Wandel der Identitäten türkischer Migranten

In diesem Entwicklungs- bzw. Wandlungsprozess kam der Musik nicht bloß eine kommunikative Funktion zu, sie wirkte vielmehr stets sensibilisierend und identitätsstiftend. Insofern stößt der vorliegende Beitrag auch ins Zentrum aktueller soziopolitischer Maßnahmen

32 Ebd., S. 73.

33 Ebd., S. 67.

34 Vgl. Saied, *Rap in Deutschland*, S. 183. In ihrer Studie führt Saied Kurzbiografien von Rappern wie auch Raperinnen (!) in Deutschland auf, an denen wesentliche Aspekte des Raps im Kontext von Migration und Interkulturalität beleuchtet werden.

zur Integration von Neuzugewanderten und Menschen mit Migrationshintergrund vor, die als migrierende Individuen Träger ihrer eigenen Kultur wie auch (bereits gefestigter) identitärer Eigenschaften sind. Anstatt ihre einseitige Anpassung an „die“ bzw. eine vermeintlich idealisierte deutsche Gesellschaft zu fordern, gilt es kulturelle Hierarchien aufzuheben und sich in einer kultursensiblen Herangehensweise dem „gegenseitigen Verstehen“ zur Förderung einer gegenseitigen Integration zu widmen. Denn je weniger ihre eigenen Kulturen und Musiken im Rahmen integrativer Prozesse berücksichtigt werden, umso mehr werden auch ihre Identitäten zerrissen – um es abschließend mit den Worten Kühler-Ahlers zu verdeutlichen: „Mit jedem Verlust vertrauter Objekte gehen Anteile des Selbst verloren und das gesamte Gleichgewicht des Identitätsgefühls wird gestört.“³⁵

35 Vgl. Elcin Kürsat-Ahlers, „Migration als psychischer Prozess“, in: *Migration-Frauen-Gesundheit: Perspektiven im europäischen Kontext*, hrsg. von Matthias David, Frankfurt am Main 2000, S. 45–56.

Nico Schneidereit (Eichstätt)

Eric Whitacres „Virtual Choir“ als Chormusik 2.0 – Gemeinschaftliches Musizieren ohne Gemeinschaft?

Eric Whitacre kann als Pionier bei der Verwendung des Internets in Verbindung mit chormusikalischem Musizieren gesehen werden. Den Impetus für diese Allianz lieferte das Video einer jungen amerikanischen Sängerin, die die Sopranstimme eines Chorsatzes von Whitacre, *Sleep*, eingesungen und auf der Videoplattform „YouTube“ eingestellt hatte.¹ Whitacre, beeindruckt von dieser Darbietung, überlegte, ob es nicht möglich sei, eine neue Art des Singens zu etablieren, welche mit Hilfe des Internets eine gemeinschaftliche Präsentation seiner Werke ermöglicht. Er richtete einen Online-Aufruf an seine Fans, die sein Stück *Sleep* in ihrer jeweiligen Stimmlage einsingen und ihm das Ergebnis schicken sollten. Der Produzent Scott Haines schnitt alle Videos zu einem Gesamtganzen zusammen, das trotz der fragmentarischen technischen und organisatorischen Vorgaben so überzeugte, dass Whitacre sein erstes strukturiertes Online-Projekt – den Virtual Choir 1 – initiierte.² Aus den überschaubaren, lokal ausgeprägten Anfängen des Virtual Choirs 1 erwuchs nach mittlerweile vier umgesetzten Videos ein weltweites Phänomen. Besonders auffällig erscheint die Tatsache, dass an den virtuellen Vorhaben Whitacres eine große Zahl junger Menschen partizipiert.³ Eine mögliche Erklärung wäre, dass für die Produktion der Videos und deren Uploads ein basales technisches Grundverständnis vorausgesetzt werden muss, das eher jüngere Bevölkerungsschichten anspricht. Doch nicht nur aufgrund seiner Präsenz in den digitalen Medien genießt Whitacre eine globale Publizität;⁴ auch seine Musik per se verfügt für viele Singende und Rezipienten über eine große Strahlkraft, wodurch er zu einem der gefragtesten und erfolgreichsten zeitgenössischen Komponisten – vornehmlich im Bereich der Chormusik – avancierte.⁵

1 Ihre Intention war es, sich mit diesem Video bei dem Komponisten für die sie emotional tangierende Musik zu bedanken.

2 Vgl. „Eric Whitacre’s Virtual Choir“, in: *Eric Whitacre, Composer – Conductor – Speaker* (2017), <<http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque>>, 22.6.2017.

3 Auch abseits dieser Online-Aktivitäten zieht Whitacre viele Heranwachsende in seinen Bann. Die *Washington Post* beschreibt ihn als einen Künstler mit einem „Popstar-Image“ (Vgl. Joan Reinharter, „Eric Whitacre sings charm strathmore crowd“, in: *The Washington Post* (19.3.2013), <http://www.washingtonpost.com/entertainment/music/eric-whitacre-sings-charm-strathmorecrowd/2013/03/19/eb8c665e-9094-11e2-9173-7f87cda73b49_story.html>, 22.6.2017).

4 Whitacre nutzt das Internet zum Akquirieren und Motivieren von Mitwirkenden bei eben diesen virtuellen Vorhaben. Daneben gebraucht er das soziale Netzwerk Facebook, um im Kontakt mit seinen Fans zu bleiben sowie um sich „volksnah“ zu zeigen, indem er beispielsweise private Fotos preisgibt. Des Weiteren ist er unter anderem auf dem Nachrichtendienst Twitter aktiv und betreibt einen Blog.

5 Dass Whitacre in den Medien oft als „blonder Keanu Reeves“ betitelt wird, mag seiner Karriere zudem förderlich gewesen sein (Vgl. Hellmuth Vensky, „Gotthilf Fischer Reloaded“, in: *Zeit online* (21.1.2011), <<http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-01/eric-whitacre-virtual-choir/komplettansicht>>, 22.6.2017). Seine charismatische Stimme, die er auch als professioneller Sprecher einsetzt, vervollständigt das Bild des internetaffinen Musikers, der auch abseits der digitalen Welt geschickt zu kommunizieren vermag (Vgl. Eric Whitacre, „Biography“, in: *Eric Whitacre, Composer – Conductor – Speaker* (2017), <<http://ericwhitacre.com/biography>>, 22.6.2017).

Das Vorhaben, (junge) Menschen zum Singen seiner Werke und zur Partizipation am Virtual Choir zu bewegen, ist, wie weiter unten noch vorgestellt wird, Whitacre geglückt. Doch ist dieses Singen auch als gemeinschaftliches Musizieren, als Musizieren im Chor, anzusehen? Neben Überlegungen zu diesem zentralen Thema sollen auch Fragen zu der Person Whitacres, seiner Musik und den Projekten des Virtual Choirs geklärt und dargestellt werden.

Einzelne Aspekte des Œuvres von Whitacre sind bereits in mehreren, in den USA entstandenen Bachelor- und Master-Arbeiten vorgestellt worden. Auch haben sich bisher (Stand Februar 2017) neun Dissertationen und sechs weitere Publikationen mit dem Werk Whitacres befasst.⁶ Daneben lassen sich zahlreiche Artikel in amerikanischen Fachzeitschriften und popularmusikalischen Magazinen nachweisen, die sich meist einzelnen Kompositionen oder dem „Phänomen Whitacre“ widmen.⁷ Angaben zu seiner Biografie sind abseits von Whitacres eigener Homepage kaum zu finden. Auch die oben angesprochenen Arbeiten verweisen zumeist auf seine Internetseiten; selbst der Eintrag in einem Komponistenlexikon stammt von Whitacre selbst.⁸ Inwieweit die im folgenden Kapitel aufgeführten biografischen Fakten von Whitacre subjektiv beeinflusst wurden, kann daher nicht geklärt werden.

Biografisches

Der 1970 in Reno im US-Bundesstaat Nevada geborene Whitacre studierte trotz fehlender musikalischer Grundkenntnisse – in seiner Jugend spielte er lediglich ohne Notenkenntnisse Synthesizer in einer Techno-Pop-Band – „musical education“ an der University of Nevada in Las Vegas. Während des Studiums kam er als Sänger in Kontakt mit Mozarts *Requiem*, welches ihn so fesselte, dass er sein Studium speziell auf Chormusik ausrichtete.⁹

Nach seinem Bachelorabschluss nahm Whitacre ein Masterstudium in den Fächern Komposition und Chorleitung an der Juilliard School of Music in New York auf, wo er unter anderem von dem *Pulitzer Prize*- und Oscar-Gewinner John Corigliano sowie David Diamond unterrichtet wurde.¹⁰ Schon während seiner Studienzeit komponierte und veröffentlichte er Chormusik, so beispielsweise den dreisätzigen Chorzyklus *Three Flower Songs*

6 Fünf der Dissertationen legen ihren Fokus auf die Chormusik und die dort verwendete Stilistik sowie Harmonik. Weitere Arbeiten beleuchten die Kompositionen für Blasinstrumente, stellen einzelne Werke wie *Sleep* in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung oder vergleichen Whitacre und seine Kompositionstechnik mit anderen Künstlern wie Morten Lauridsen oder Thomas Tomkins. Eine detailliertere Übersicht über die Themen kann hier eingesehen werden: OCLC – WorldCat (Bibliografische Datenbank), <http://www.worldcat.org/search?q=su%3AWhitacre%2C+Eric&qt=results_page#%2528x0%253Abook%2Bx4%253Athesis%2529%2C%2528x0%253Abook%2Bx4%253Aprintbook%2529format>, 22.6.2017.

7 Laut der bibliografischen Datenbank WorldCat existieren bisher 718 Publikationen in sieben Sprachen über Whitacre (vgl. OCLC – WorldCat, <<http://worldcat.org/identities/lccn-no99025860/>>, 22.6.2017).

8 Vgl. Eric Whitacre, „Eric Whitacre“, in: *Composers on Composing for Band*, Bd. 2, hrsg. von Mark Camp-house, Chicago 2004, S. 253-68.

9 Vgl. Evan Fein, „Spotlight on Eric Whitacre“, in: *The Juilliard Journal* (1.2.2014), <<http://www.juilliard.edu/journal/1402/eric-whitacre>>, 22.6.2017.

10 Stephen Lange, „Eric Whitacre, ‚Sleep‘“, in: *A Music Works Study Guide* (2013), S. 9, <<https://stephenlange.files.wordpress.com/2013/01/preview-of-e2809ceric-whitacre-sleepe2809d-1-9.pdf>>, 22.6.2017.

(1990).¹¹ Dieser Erfolg sowie die Tatsache, dass *Ghost Train*, ein Werk für Blasorchester, ebenfalls sehr positiv aufgenommen und vielfach aufgeführt wurde, festigten nach seinem Abschluss 1997 das Vorhaben, hauptberuflich als Komponist zu arbeiten.¹² Im gleichen Jahr veröffentlichte Whitacre mit *The Music of Eric Whitacre* seine erste CD, welche vom American Record Guide als eines der zehn besten Klassikalben im Jahr 1997 gewürdigt wurde.¹³ 2010 erschien das Album *Light & Gold*, bei welchem Whitacre zugleich als Komponist und Dirigent reüssierte. Für dieses Album, das innerhalb einer Woche nach Veröffentlichung Platz eins der Album-Klassik-Charts in den USA sowie in Großbritannien erreichte, erhielt er 2012 einen Grammy für das beste Choralbum. Sein Album *Water Night* nahm er in demselben Jahr mit seinem neugegründeten, professionellen Vokalensemble, den „Eric Whitacre Singers“, dem London Symphony Orchestra, Julian Lloyd Webber und seiner Ehefrau, der Sopranistin und Grammy-Gewinnerin Hila Plitmann auf.¹⁴

Kompositionsaufträge vom London Symphony Orchestra, Julian Lloyd Webber, dem Philharmonia Orchestra London, dem Rundfunkchor Berlin und den King's Singers sind Zeugnisse seiner wachsenden Popularität. Neben dem Musical *Paradise Lost: Shadows and Wings*, das zwei bedeutende amerikanische Auszeichnungen¹⁵ sowie zehn Nominierungen bei den Los Angeles Stage Alliance Ovation Awards erhielt, arbeitete Whitacre mit dem Filmkomponisten Hans Zimmer bei dem Film *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* zusammen.¹⁶ Whitacre ist Composer-in-Residence am Sidney Sussex College in Cambridge, weshalb er seinen Wohnort von den USA nach England (London) verlegte.¹⁷

Stilistik

Whitacre nennt als seine Vorbilder zunächst französische Komponisten wie Claude Debussy oder Maurice Ravel und ergänzt die Reihe um John Adams sowie Arvo Pärt. Besonders die Stilistik seiner Chormusik zeigt eine Affinität zu seinem Mentor Morten Lauridsen, wie weiter unten ersichtlich wird. Doch auch aus dem populärmusikalischen Bereich ließ sich Whitacre beispielsweise durch die isländische Sängerin Björk oder die Alternative-Rock-Band Radiohead inspirieren.¹⁸ In einer Kritik zu seinem Musical *Paradise Lost*, das Elemente aus Musical, Oper und Filmmusik mit Techniken der elektronischen Klangerzeugung, wie sie in der Trance-, Ambient- oder Technomusik verwendet werden, verbindet, hört der Rezensent der New York Times einen jüngeren und „hipperen“ Andrew Lloyd Webber mit flüchtigen Anteilen von Bernstein und Sondheim heraus.¹⁹ In einem Interview mit der Frankfurter Rundschau charakterisierte Whitacre seine Musik mit folgendem Bild:

11 Vgl. <http://ericwhitacre.com/biography>.

12 Vgl. „Eric Whitacre“, in: Wikipedia.org (2017), <http://en.wikipedia.org/wiki/Eric_Whitacre>, 22.6.2017.

13 Vgl. „Eric Whitacre“, in: Classic Cat (2017), <http://www.classiccat.net/whitacre_e/biography.php#Biography>, 22.6.2017.

14 Vgl. „Eric Whitacre“, in: Singers.com (2017), <<https://www.singers.com/composers/Eric-Whitacre/>>, 22.6.2017.

15 Es handelt sich hierbei zum einen um den „American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) Harold Arlen Award“ und zum anderen um den „Richard Rodgers Award“.

16 Vgl. <http://ericwhitacre.com/biography> (10.8.2016).

17 Ebd.

18 Vensky, „Gotthilf Fischer Reloaded“

19 Vgl. Steve Smith, „A Juggernaut Rolls Into Carnegie. Chorus in Tow“, in: *The New York Times* (16.6.2010), <<https://mobile.nytimes.com/2010/06/17/arts/music/17eric.html>>, 22.6.2017.

„Ich versuche, Musik zu schreiben, die ehrlich ist, strukturell solide, einfach gut geschrieben. Ich habe das Bild eines Schwans im Kopf, der scheinbar mühelos über den See gleitet, doch unter Wasser paddeln fleißig die Schwimfüße.“²⁰ Kritisch ausgelegt mag dieses Zitat bedeuten, dass Whitacre Musik schreibt, die keine Wagnisse beinhaltet und beim Rezipienten keinen Anstoß erregen will. Daher ist es nicht verwunderlich, dass seine Musik teilweise als „hübsche Harmlosigkeit“ mit einer „konfliktfreien Harmonik“ titulierte wird.²¹ Dass seine Musik dennoch so großen Anklang findet, führt er unter anderem auf die aktuellen Umstände und den Geschmack des heutigen Publikums zurück: „Ich habe vor allem Glück, dass ich zur richtigen Zeit geboren bin, zu einer Zeit, in der die Leute diese Art Musik gern hören. 1962 zum Beispiel hätte ich damit keine Chance gehabt.“²² Dieses Zitat bedeutet jedoch erneut, dass die Musik eher auf Massenkompatibilität ausgelegt ist, was die Absenz von musikalischen Experimenten oder Neuerungen bedingt. Whitacres Musik verlässt also niemals den Boden bewährter Traditionen und geht somit kein „musikalisches Risiko“ ein.²³ Seine Musik ist dennoch mehr als simple Belanglosigkeit, was die Bandbreite seiner kompositorischen Eigenschaften im Folgenden dokumentieren möchte.

Whitacres musikalische Diktion folgt keiner progressiven Strömung. Zwar weisen seine Kompositionen einen vielschichtigen Aufbau auf und generieren sich aus diversen Einflüssen, jedoch können die meisten Bausteine auf Elemente mit tonaler Gravitation oder sogar kadenzialer Funktionsharmonik zurückgeführt werden. „I prefer writing for voices. The text has its own architecture, its own roadmap, and often times the best choral pieces are just getting out of the way of the poem and letting the words do all the heavy lifting. I also adore the sound of the human voice“ – so formulierte Whitacre auf die Anfrage eines Fans.²⁴ Vor dem Hintergrund dieser Aussage ist es evident, dass das Œuvre Whitacres eine Dominanz an Vokalwerken aufweist. Unterzieht man die Vokalkompositionen einer näheren Analyse, lassen sich einige Generalisationen in seiner Stilistik ausmachen: Den überwiegenden Teil der Chormusik konzipierte Whitacre für gemischte Chöre, in welcher er die Stimmenzahl inkonstant handhabt, damit mittels Stimmaufspaltungen der Satz partiell verdichtet werden kann.²⁵ Der Ambitus seiner Chorpatrien erscheint mit jeweils etwa eineinhalb Oktaven relativ groß, doch geht keine Stimme über die Tessitur eines Laiensängers hinaus. Die Sätze besitzen eine überwiegend homophone Faktur, die von der blockartigen Aufteilung der Stimmen in beispielsweise Frauen- versus Männerstimmen abgelöst werden kann. Eine Vielzahl seiner Werke zeichnet ein kontemplatives Fluidum aus, welches

20 Volker Schmidt, „Musik im Internet. Der digitale Dirigent“, in: *Frankfurter Rundschau* (26.1.2011), <<http://www.fr.de/panorama/musik-im-internet-der-digitale-dirigent-a-939076>>, 22.6.2017.

21 Ebd.

22 Vensky, „Gotthilf Fischer Reloaded“.

23 Alexander Strauch, „Eric Whitacre – der gute Hirte orwellschen Big-Brother-Chorgesangs“, in: *blogs.nmz.de* (21.5.2014), <<http://blogs.nmz.de/badblog/2013/01/08/eric-whitacre-der-gute-hirte-orwellschen-big-brother-chorgesangs/>>, 22.6.2017.

24 Wie bereits oben angesprochen, ist Whitacre im Internet – in Foren und Chaträumen – sehr aktiv. Allein auf der hier angegebenen Seite verfasste er bis heute (17.8.2016) 1582 Kommentare, beantwortete Anfragen oder stellte selbst Fragen: Thread auf *Reddit* (15.2.2015), <http://www.reddit.com/r/IAMa/comments/2vzx7j/i_am_eric_whitacre_composer_conductor_5th_member/comoh13?context=3>, 22.6.2017.

25 In seinem Stück *Water Night* erfolgt eine partielle Aufspaltung des achttimmigen Chores in bis zu 18 Stimmen. Dieser 18-stimmige Akkord (T. 48) enthält alle diatonischen Töne der verwendeten b-Moll-Skala.

durch das homophone Voranschreiten in langen Notenwerten oder durch eine dementsprechende Tempovorschrift evoziert wird.

Whitacre gebraucht häufig spannungsfreie Klänge, in denen er die stabile Grundstellung präferiert, doch lassen sich an jeder Position im Satz auch Umkehrungen finden, die die Akkorde fragil oder spannungsreich erscheinen lassen. Ein Übergang von spannungsfreien Akkorden zu Akkorden mit dissonanten Zusatztönen ist ebenso möglich wie vice versa. Whitacres harmonische Progression sieht dabei vor, dass durch Verdichtung eines reinen Dreiklangs ein Klangraum entsteht, der am Phrasenende seine größte Komplexität erreicht. Diesen Effekt erzielt Whitacre durch die angesprochene variable Stimmenzahl, wodurch sukzessive aus den schlichten Anfangsakkorden komplexe, clusterähnliche Strukturen entstehen. Es ist auffällig, dass seine dissonanten Klänge mit Hilfe von diatonischem Skalenmaterial gebildet werden und alterierte Stufen eher seltener Eingang in seine Harmonik finden. Trotz vielfacher Anklänge an kadenzuelle Abläufe verwendet Whitacre auch Akkordfortschreitungen wie harmonische Regressionen oder sekundweise Akkord-Rückungen, die zuweilen in ein paralleles Verschieben des gesamten Satzes münden können. Eine Erklärung, wie er seine Akkorde konzipiert und welche Klangfarbe er damit erzielen will, gibt Whitacre selbst in einer Forumsanfrage eines Fans zu dem Thema, wie der spezielle Klang seiner Werke erzeugt wird:

„I think what you are responding to is that open, ‘shimmery’ sound. Often that is achieved by a simple stacking of the overtone series, sometimes with an added note toward the top to help it ‘ping’. The word ‘bed’ in *Sleep* [s. o.] is a perfect example: it’s just an F major chord with that added fourth up top (the b flat) which, because the b flat is an unresolved suspension, sounds (to me) like a chord that is static and moving at the same time.

Oftentimes those chords sound warm and rich and open because of the way I voice them on the bottom: a perfect fifth in the basses / baritone parts and the third above that in the tenors. I love that sound. Then you can move the harmonies closer together at the top and activate a rich cloud of overtones.

Also, the amount of shimmer’ in a chord is often dependent on the vowel used. The ‘eh’ in ‘bed’ is particularly good for creating a bunch of high end overtones - really only ‘ee’ is better. ‘Ah’ creates that classic, heavens-are-opening kind of shimmer, and ‘oo’ somehow seems to darken the room.“²⁶

Whitacre reichert also seine Akkorde oftmals durch zusätzliche Sekunden oder Quartan – oder beide zusammen – an. Stilistisch nähert er sich in seiner Akkordgestaltung seinem musikalischen Vorbild Morten Lauridsen und besonders dessen wohl bekanntestem Werk *O Magnum Mysterium* an. Doch auch andere Phänomene wie beispielsweise die ähnliche Verwendung von diatonischem Tonmaterial, die homophone, choralartige Fortschreitung oder die inkonstante Stimmenzahl sind weitere Übereinstimmungen in der Gestaltung ihrer Werke.²⁷

An dem Zitat wird nochmals Whitacres Vorliebe für vokalgebundene Musik deutlich. Er versieht demnach zentrale Worte mit einem speziellen, „schimmernden“ Klang, der diesen Worten eine besondere Stellung verleiht. Zudem unterstützt er die Vokalfarbe der einzelnen Silben durch die gewählten Akkorde von hellen und leuchtenden Farben bei offenen Vokalen bis zu wenig Strahlkraft besitzenden Klängen bei dunklen Vokaltypen. Dadurch,

²⁶ Thread auf *Reddit* (14.9.2014), <http://www.reddit.com/r/musictheory/comments/2gbzza/can_someone_explain_the_music_theory_behind_eric/>, 22.6.2017.

²⁷ Eine grundlegende Untersuchung zu der Nähe dieser beiden Komponisten liefert folgende Arbeit: Kenneth Lee Owen, *Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995–2005)*, Diss. Arizona State University 2008.

dass die dissonierenden Zusatztöne zumeist erst in den hohen Stimmen (vornehmlich Alt und Sopran) eingesetzt werden, wirken sich Dissonanzen nicht so stark aus und erzeugen vielmehr einen schwebenden Klangeindruck. Charakteristisch für Phrasenenden ist ein Verharren auf spannungsreichen Akkorden, die keiner Auflösung bedürfen. Exemplarisch seien hier die ersten sechs Phrasenenden aus dem Werk *Sleep* aufgelistet, die seinen Umgang mit Akkorden, speziell am Endpunkt einer musikalischen Linie, verdeutlichen:²⁸

The image shows a musical score for six phrases. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "moon, dune. soon. bed, head, lead." Each phrase consists of a few notes, often with a sustained chord at the end.

Notensbeispiel 1: Eric Whitacre, *Sleep* (Takte 4, 7, 13, 17, 21 und 26)²⁹

Wie im Notensbeispiel ersichtlich, differenziert Whitacre am Phrasenende nicht zwischen Akkorden mit und ohne Zusatznoten. Das Beispiel zeigt zudem, dass einzelne Passagen aufgrund eines großflächigen, harmonischen Konzepts miteinander verbunden sind. Der öffnende B-Dur-Akkord in Terzlage mit zugefügter Quarte, also dem Grundton der Tonika, erfüllt dominante Funktion für den Es-Dur-Akkord, dem Schlussakkord des zweiten Abschnitts. Ebenso wirkt der C-Dur-Akkord mit Quarte auf den nächsten Phrasenschluss mit einem F-Dur-Akkord und hinzugefügter Sekunde sowie Quarte ein.

Zwischen den Eckpfeilern der einzelnen Abschnitte aus dem obigen Beispiel sieht Stephen Lang in seiner Analyse des Stückes *Sleep* die restlichen Akkorde als „pandiatonic wanderings“, also als funktionslose Fortschreitungen an.³⁰ Der Wechsel zwischen Kadenzharmonik und einer Heterarchie von nebeneinander positionierten Klängen sowie der Gebrauch von parallel verschobenen Bordun-Quinten im Bass respektive zwischen Bass und Tenor als weiteres kompositorisches Stilelement kann an diesem Beispiel, dem Beginn von *Sleep*, verdeutlicht werden:

The image shows the beginning of the musical score for 'Sleep'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "The eve-ning hangs be - neath the moon, A sil - ver thread on dark-ened dune." The music consists of a series of chords and melodic lines, with a prominent bass line.

Notensbeispiel 2: Eric Whitacre, *Sleep* (Takte 1–7)

Whitacre verwendet (auf Es-Dur bezogen) in dem Beispiel nebeneinander die Stufen: IV – ii – vi – V – iii – IV – vi – V(4). Der Vordersatz endet somit auf einem instabilen Akkord, welcher stufenweise erreicht wird. Der Nachsatz allerdings schließt mit einer perfekten Kadenz auf der Tonika in Es-Dur. Wie bereits erwähnt, orientiert sich Whitacre stark am

²⁸ Alle im Text angebrachten Notensbeispiele entstammen der Komposition *Sleep*; die Beschränkung auf ein Stück will die Nachvollziehbarkeit der Überlegungen erleichtern.

²⁹ Eric Whitacre, „Sleep“, hrsg. von Walton Music Corporation, Chicago 2002.

³⁰ Lange: „Eric Whitacre, ‚Sleep‘“, S. 43.

Text, den er in einzelne Abschnitte zerlegt und ausdeutet. Der Text wird überwiegend in ruhigen Bewegungen und langen Notenwerten vorgetragen; kürzere Notenwerte, die als Durchgänge oder Umspielungen fungieren, erhalten keinen eigenen oder nur einen semantisch unbedeutenden Textteil, wodurch kurze Melismen entstehen können. Im Allgemeinen finden sich längere Melismen nur vereinzelt und an exponierten Stellen in Whitacres Kompositionen, die der besonderen Ausschmückung dieses Textteils dienen. In *Sleep* herrscht eine homorhythmisch-choralartige Satzweise vor, weshalb die Ausdeutung des Textes hier nicht beschrieben werden kann. An *Water Night* jedoch lässt sich Whitacres textorientierte Satzarchitektur erkennen, in der der Rhythmus dem Sprachduktus folgt:

Night with the eyes of a horse that trem-bles in the night,

Notenbeispiel 3: Eric Whitacre, *Water Night* (Takte 1–5)

Paradigmatisch für Whitacres Satztechnik zeigt sich zudem die Tendenz, einzelne Akkordteile orgelpunktartig zu repetieren, während andere Stimmen weiterschreiten, weshalb sich der Klang sukzessive verändert. Es entsteht hier eine psalmodieartige Rezitation, die den Satz weiter beruhigt und den Abschluss eines Sinnabschnitts manifestiert, wie hier dargestellt:

thou - sand pic - tures fill my head,

Notenbeispiel 4: Eric Whitacre, *Sleep* (Takte 19–21)

An diesem Beispiel wird nochmals Whitacres vorsichtiger Gebrauch von chromatischen Einschüben erkennbar. In der Mehrzahl der Fälle gebraucht er Zusatzakkordien nur als Durchgangschromatik oder zur Bildung einer Zwischendominante.

Abschließend sei noch darauf verwiesen, dass experimentellere Stilelemente eher von singulärer Natur sind. In der Komposition *Cloudburst* fügt Whitacre aleatorische Abschnitte sowie Handlungsanweisungen ein, die den Gebrauch von Requisiten (Schlüsselbünde) oder Bodypercussion (Schnipsen) vorsehen. In dem Werk *Sleep* definiert er kein genaues Ende, da er auffordert, die letzten zwei Takte in einer Schleife mehrfach zu wiederholen und dabei bis zum Nichts abzuschwächen, also einem „fade-out“ gleich:

*gradually reduce dynamics to a whisper,
repeat and dim. al niente*

sleep,
sleep,

Notenbeispiel 5: Eric Whitacre, *Sleep* (Takte 73–74)

Der Virtual Choir

Wie bereits oben beschrieben, besteht die Idee von Whitacre darin, dass sich ein Chor erst durch das private und isolierte Aufnehmen sowie das Einsenden der eigenen Video- und Tonspur konstituiert, indem das Ergebnis aller Einsendungen im Internet als gemeinschaftliches Chorprojekt in einem zusammengeschnittenen Video veröffentlicht wird.³¹ Um zu gewährleisten, dass die eingesandten Videos zeitlich und in der Dynamik sowie der Phrasierung kongruent sind, veröffentlichte Whitacre im Internet Videos mit detaillierten Hilfestellungen und seinen dirigentischen Vorgaben. In diesen Videos gibt er zunächst technische Anweisungen, die den Aufnahmevorgang erklären. Im anschließenden Teil fordert er die beteiligten Singenden auf, ihre Aufnahme zu starten, worauf Whitacre erscheint, der seine Komposition ohne Mitwirkung eines Chores dirigiert. Zur intonatorischen Stabilisierung erklingt eine reduzierte Klavierspur.³²

Als Grundlage für seinen ersten Virtual Choir wählte Whitacre seine im Jahr 2000 entstandene Komposition *Lux Aurumque* aus. Somit entschied er sich gegen *Sleep*, dem Stück, welches er als Testlauf zur Erprobung des Virtual Choirs genutzt hatte.³³ *Lux Aurumque* basiert auf dem genuin englischsprachigen Gedicht *Light and Gold* von Edward Esch (geb. 1970), das Charles Anthony Silvestri (geb. 1965) auf Bitten von Whitacre ins Lateinische übersetzte.³⁴ Bei diesem ersten Virtual Choir beteiligten sich 185 Sängerinnen und Sänger aus zwölf Ländern. Im März 2010 wurden die Einsendungen, die erneut Haines zusammenschneidete, bei dem Videoportal YouTube als *Eric Whitacre's Virtual Choir – „Lux Aurumque“* veröffentlicht. Bereits in den ersten zwei Monaten nach Upload des Videos klickten es eine Million Menschen an.³⁵ Nach Angaben Whitacres soll es bei diesem ersten Versuch keinerlei Schwierigkeiten mit der Balance und der musikalischen Qualität gegeben haben, weshalb alle Einsendungen in der Endfassung Verwendung fanden.³⁶

Aufgrund der starken Resonanz und des immensen viralen Effekts initiierte Whitacre im Herbst 2010 mit der Komposition *Sleep* den Virtual Choir 2.0. In dem halben Jahr bis zur offiziellen Vorstellung des Videos erhielt das neugegründete Produzententeam um Whitacre 2052 Videos aus 58 Ländern von insgesamt 1999 Personen, was bedeutet, dass einige Teilnehmende mehrere Stimmen einsangen.³⁷ Im April 2011 fand die Premiere des

31 Whitacre selbst spricht von einem „user-generated choir“ (Vgl. „Eric Whitacre's Virtual Choir“).

32 Exemplarisch sei hier auf den „Recording Instructions & Conductor Track“ des zweiten Virtual Choir verwiesen: „Recording Instructions & Conductor Track for Eric Whitacre's Virtual Choir“, in: Youtube.com (22.9.2010), <https://www.youtube.com/watch?v=_bLmSq5zVQ>, 22.6.2017.

33 Ein Grund mag darin liegen, dass *Sleep* mit dem bereits angesprochenen „fade-out“ endet, was schwerlich ohne Erfahrungswerte mit dieser neuen Technik umzusetzen wäre.

34 Der weihnachtliche Text charakterisiert die Stimmen der Engel als „Licht“ und „Gold“, wenn sie das neugeborene Kind besingen.

35 Bis heute sahen das Video circa 5,4 Millionen YouTube-User (Stand: 6.2017). „Eric Whitacre's Virtual Choir – ‚Lux Aurumque‘“, in: Youtube.com (21.3.2010), <<https://www.youtube.com/watch?v=D7o-7BrlbaDs>>, 22.6.2017.

36 Susanne Maas, *Chöre im Spielfilm. Eine Untersuchung zur Darstellung von Bildung durch Chorsingen im fiktionalen Film* (= Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik Band 6), Berlin, 2014, S. 41.

37 Vgl. „Eric Whitacre's Virtual Choir“. Der Schwerpunkt der Einsendungen lag in den USA sowie in Europa. Doch beispielsweise auch aus Neuseeland, Kasachstan, Saudi Arabien oder Chile wurden Aufnahmen eingesandt; die jüngste Teilnehmerin war neun Jahre alt.

Virtual Choirs 2.0 im Paley Center for Media in New York statt.³⁸ Dieses Ereignis wurde als webcast von dem Radiosender WQXR weltweit übertragen und zeitgleich auf YouTube präsentiert.³⁹

Nach diesem gewaltigen Erfolg wollte Whitacre weitere virtuelle Pläne verwirklichen. So folgte der Virtual Choir 3, für welchen sich Whitacre entschloss, mit *Water Night* eines seiner frühesten Chorwerke, welches er bereits 1995 komponiert hatte, als Grundlage zu verwenden.⁴⁰ Der Text stammt von Octavio Paz (1914–1998) und basiert auf dem Gedicht *Agua nocturna*, welches Muriel Rukeyser (1913–1980) ins Englische übersetzte.⁴¹ Die immense Steigerung, die bei der Beteiligung vom ersten zum zweiten Video zu erkennen war, sollte im dritten Video ihre Entsprechung finden, indem die Zahl der Teilnehmenden und die der eingesandten Aufnahmen nochmals anwuchsen. An dem dritten Vorhaben beteiligten sich 2945 Sänger und Sängerinnen aus 73 Ländern, die insgesamt 3746 Videos hochluden.⁴²

Whitacres vorerst letztes großes virtuelles Projekt weist einige Änderungen gegenüber den Vorgängern auf, die aus der Wahl des Werkes resultieren, welches hierfür verwendet wurde. *Fly to Paradise* enthält erstmals eine elektronisch erzeugte Begleitmusik sowie eine den Chorpart dominierende Solostimme; der Chor fungiert überwiegend zur harmonischen Untermauerung des Sologesangs, dem auch der Hauptanteil des Textes zugeordnet ist.

Fly to Paradise stammt genuin aus Whitacres bereits erwähnter „Electronica opera“ *Paradise Lost*.⁴³ Für die Realisierung des vierten Virtual Choirs rief Whitacre im Dezember 2012 eine „kickstarter campaign“ ins Leben, die mittels Fundraising 100.000 US-Dollar

38 Vor der offiziellen Veröffentlichung präsentierte Whitacre das neue Video auf der TED-Konferenz (Technology, Entertainment, Design) im kalifornischen Long Beach im Februar 2011. In seinem Vortrag beschrieb er die Faszination des virtuellen Miteinander mit folgenden Worten: „[...] these souls all on their desert islands. Singing electronic messages to each other.“ (Caroline Cooper, „Eric Whitacres Top Five for Inspiration“, in: *WQXR.org* (12.4.2011), <<http://www.wqxr.org/#!/story/123820-eric-whitacres-top-five-inspiration/>>, 22.6.2017).

39 Vgl. „Eric Whitacres Virtual Choir“.

40 Die Wahl ist auch im Zusammenhang mit dem Verkaufsstart seiner neuen CD zu sehen, der zeitgleich mit der Veröffentlichung des Videos des dritten Virtual Choirs für 2012 terminiert war. Die CD trägt ebenfalls den Titel *Water Night* (Vgl. „Water Night: New Release from Eric Whitacre“, in: *Music Sales Classical* (17.4.2012), <<http://www.musicsalesclassical.com/News/2515>>, 22.6.2017).

41 Vgl. „Eric Whitacres Virtual Choir“.

42 Das fertiggestellte Video präsentierte Whitacre im April 2012 im New Yorker Lincoln Center, welches dort in einem live-online-webcast vorgestellt und zugleich bei YouTube hochgeladen wurde. Die komplette Veranstaltung kann hier eingesehen werden: „Eric Whitacres Virtual Choir 3: Water Night“, in: Youtube.com (16.12.2013), <<https://www.youtube.com/watch?v=h2y5vE-eTm4>>, 22.6.2017.

Seit der Veröffentlichung wurde das Video mehrfach in Kunstprojekten oder Rauminstallationen verwendet, so beispielsweise im Besucherzentrum des Titanic-Belfast-Museums, wo in einer Feier zum Gedenken an den Bau und den Untergang der Titanic vor 100 Jahren *Water Night im Atrium des Museums großflächig zu sehen war*. Eine Audioversion konnte beispielsweise während der Olympischen und Paralympischen Spiele 2012 auf der Londoner Millennium Bridge gehört werden (Vgl. „Eric Whitacres Virtual Choir“).

43 Innerhalb der Oper führt dieses Stück den Titel *Bliss*, den Whitacre erst für den Virtual Choir 4 in *Fly to Paradise* abänderte. *Bliss* stellt das letzte Stück der Oper dar. In der Konzertankündigung der Berliner Zeitung vom 3.7.2003 wird die Musik der Oper als Mix aus „sakraler Love-Parade-Party und pathetischer Gothic-Messe“ charakterisiert (Stefanie Lehnart, „Die Oper ‚Paradise Lost‘ im Berliner Dom. Engel in Ekstase“, in: *Berliner Zeitung* (3.7.2003), <<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-oper-paradise-lost--im-berliner-dom-engel-in-ekstase,10810590,10097960.html>>, 22.6.2017).

zusammentragen sollte, um das mittlerweile auf 25 Festangestellte sowie zahlreiche Vontäre angewachsene Team finanzieren zu können.⁴⁴ Am Virtual Choir 4 beteiligten sich 5905 Sängerinnen und Sänger aus 101 Ländern, die insgesamt 8409 Videos hochluden. Die erste öffentliche Vorführung fand am 11. Juli 2013 beim Coronation Festival im Garten des Buckingham Palace statt und wurde von der BBC live übertragen.

Grundsätzlich muss bei allen veröffentlichten Videos die Qualität der Ergebnisse hinterfragt werden. Der Chor erklingt durch tonmeisterliche Eingriffe in einem virtuellen Hallraum, wodurch er wenig brillant und strahlend wirkt, sondern wie mit einem nebelartigen Schleier bedeckt. Diese Maßnahme musste jedoch getroffen werden, um die mangelnde Präzision in den eingesandten Videos zu überdecken. Besonders Plosivlaute am Phrasenende sind trotz dieser akustischen Verschleierung nicht immer einheitlich zu hören. Auch Binnenkonsonanten werden durch das Gros an akustischen Ereignissen überbetont, da ihre zeitliche Realisierung gegenüber einer Live-Aufführung nicht auf nebenstehende Personen angepasst werden kann, weshalb der exakte Eintritt der Konsonanten bei einigen Sängerinnen und Sängern früher und bei anderen Sekundenbruchteile später erfolgt. Beim vierten Projekt existieren einzelne Tonspuren, die es einigen versierten Fans ermöglichen sollen, einen eigenen Remix auf der Basis von Whitacres Komposition zu erstellen.⁴⁵ Es ist dort auch eine isolierte Tonspur des Chorperts zu finden. Der fertig abgemischte virtuelle Chor besitzt kaum noch menschliche Charakterzüge; das Ergebnis klingt vielmehr nach einem Synthesizereffekt, da die Stimmen kein natürliches Timbre besitzen. Lediglich dynamische Abstufungen lassen den Chor nicht zu statisch wirken.

Die Videos der Virtual Choir Projekte

Da es Whitacres hauptsächliche Intention bei seinem Virtual Choir war, die Ergebnisse auf Videoplattformen zu veröffentlichen, bedurfte es neben der akustischen Darbietung auch eines hierfür produzierten Videos. Der erste Film orientiert sich stark an einer realen Chorsituation, was in der Konzeption des Videos bedeutet, dass man Whitacre in einem zweidimensionalen schwarzen Fenster vor dem virtuellen Chor dirigieren sieht. Die Sängerinnen und Sänger sind jeweils im Portraitformat zu sehen, der dem Bildschirmausschnitt beim Einsingen ihrer Stimme via Web-Cam entspricht. Die Szenerie schwebt in summa in einem blau-violetten Raum, in dem oberhalb des Chores ein Sternenhimmel sowie Lichteffekte installiert sind. (Abb. 1 siehe S. 380.)

Der Chor wird abwechselnd in der Totalen, in der Halbnahen sowie einzelne Personen in Großaufnahme gezeigt. Diese Sequenzen der Singenden alternieren mit Einstellungen, die Whitacre aus unterschiedlichen Winkeln und virtuellen Kamerafahrten abbilden, welche den Eindruck erwecken, dass „es sich um ein Performance-Video handle, das den Chor in einer Live-Situation zeigt.“⁴⁶

Die Idee, einen virtuellen Chor auch visuell in Choraufstellung darzustellen, ist nahelegend, doch wirkt die Umsetzung des Produzenten Haines eher schlicht und vermittelt mehr den Charakter eines Privatvideos als den eines professionell gearbeiteten Musikvi-

44 Vgl. „Virtual Choir 4: Bliss“, in: Kickstarter.com (15.12.2012), <<https://www.kickstarter.com/projects/2085483835/virtual-choir-4-bliss>>, 22.6.2017.

45 Vgl. „Eric Whitacre’s Virtual Choir“.

46 Peter Epting, *Musik im Web 2.0. Ästhetische und soziale Aspekte*, Berlin 2013, S. 220.



Abbildung 1: Eric Whitacre, Virtual Choir: *Lux Aurumque*
(Quelle: <http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/about>)

deos.⁴⁷ Eine Auswertung des Videos durch den 3D-Artist und Motion Designer Matthias Barkley⁴⁸, der die Videos in Bezug auf ihre Gesamtkonzeption und die technische Umsetzung analysierte, ergab folgende Beurteilung: „Man hätte die guten Ansätze noch ein wenig mehr verstärken können, wie zum Beispiel durch Wolken, Rahmen für die einzelnen Videos, Lichtstrahlen und ein Gefühl von visueller Unendlichkeit. Bewegende Lichter, wärmere Farben, Farbverläufe etc. wären eine sinnvolle Ergänzung gewesen.“⁴⁹

In der Tat gibt das erste Video ein unfertiges und wenig detailreich gearbeitetes Bild ab. Die einzelnen, hineingeschnittenen Videos der Singenden wirken isoliert und vermitteln nicht das Gefühl von Zusammengehörigkeit. Da die Personen in ihrem Video vor keinem einheitlichen Hintergrund singen, sehr unterschiedliche Kleidung tragen und verschieden groß in ihrem Bildausschnitt zu sehen sind, wirkt der „Chor“ visuell unruhig und inhomogen. Durch die von Barkley angesprochenen Maßnahmen hätte also der Eindruck eines in sich stimmigen Ganzen verstärkt werden können.

Das Video des zweiten Virtual Choirs weist gegenüber dem ersten eine deutliche qualitative Steigerung in der Umsetzung auf. Eine einheitliche Farbgebung, in der auch die einzelnen Videos durch Einfärben einbezogen wurden, sorgt für ein stimmiges Bild. Auch dass der „Chor“ nicht mehr statisch vor Whitacre positioniert wurde, sorgt für eine Auflockerung der Atmosphäre. Das Konzept sah vor, dass die einzelnen Sängerinnen und Sänger auf der Oberfläche von großen, goldenen Kugeln appliziert wurden, die Planeten symbolisieren, welche sämtlich durch leuchtende Bänder zusammengehalten werden. Es existieren einige große Planeten, auf denen die Teilnehmenden aus den Ländern mit den meisten Einsendungen abgebildet sind. Um diese Planeten herum bewegen sich drei Ringe, auf denen die übrigen Mitwirkenden positioniert wurden. Zwischen den Kugeln erscheinen vor einem Sternenhimmel Textfragmente, die – abgestimmt auf die Musik – aufleuchten.⁵⁰ Es ist evident, dass Whitacre auch hier im Mittelpunkt steht. Nun allerdings ist er komplett in das Video integriert, da er nicht mehr mittels einer Bildschirmprojektion in das Video hin-

47 Das Video zum Virtual Choir 1 ist beispielsweise hier zu sehen: „Eric Whitacre’s Virtual Choir“.

48 Seine Internetpräsenz ist hier zu finden: <http://www.maddigo.de/>.

49 Analyse von Barkley. E-Mail vom 8.7.2016 (info@maddigo.de).

50 „Dadurch reflektiert die Bildebene des Musikvideos sowohl den eigenen Entstehungsprozess, wie auch die Entstehung der einzelnen Tonspuren und den gesungenen Text, wobei der Text sowohl als tatsächlich gegebenes Zeichensystem als auch in seiner semantischen Interpretation in Erscheinung tritt.“ (Epting, *Musik im Web 2.0*, S. 221).

eingeschnitten wurde, sondern unter Zuhilfenahme der Greenscreen-Technik harmonisch in die Planeten-Sternen-Landschaft eingefügt wurde.

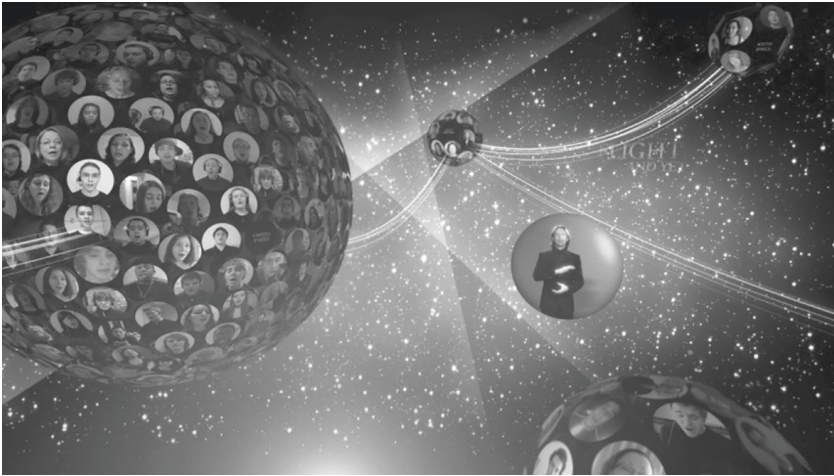


Abbildung 2: Eric Whitacre, Virtual Choir: *Sleep*
(Quelle: <http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/about>)

Das Video in leuchtend goldfarbenem Ton rekurriert in seiner visuellen Realisation auf Whitacres Album *Light & Gold*, auf welchem die Komposition *Sleep* enthalten ist. Die Idee, alle Mitwirkenden auf Planeten vor einem Sternenhimmel zu positionieren, ist in Zusammenhang mit dem Text des verwendeten Stückes zu sehen. *Sleep* beschreibt die Gedanken beim Einschlafen sowie die Schattenbilder und Geräusche der Nacht. Peter Epting klassifiziert das Ergebnis hinsichtlich der „Farbgebung und der Geschwindigkeit der Bildgestaltung als ein expressives Video“, das „Elemente eines erweiterten Performance-Videoclips“ besitzt.⁵¹ Die Umsetzung fasst Barkley wie folgt zusammen: „Das zweite Video ist sehr gut durchdacht und ein Beispiel dafür, dass ein einheitliches Farbkonzept das ganze Video in einer abgerundeten Stimmung erscheinen lässt. Gleich der erste Eindruck gibt zu erkennen, dass hier mehrere Menschen an dem Konzept mitgearbeitet und es elegant umgesetzt haben.“⁵²

Gemäß dem Inhalt des Stückes hüllt sich die Szenerie des dritten Videos zu *Water Night* in ein nächtliches blau bis schwarz. Zu Beginn entsteht sukzessive eine hell leuchtende Wand vor Whitacre, die aus den in strahlend blaues Licht eingefärbten Videos der Teilnehmenden besteht. Er selbst steht auf einem virtuellen Podest in einer changierenden Fläche aus Linien, die eine sich in Bewegung befindliche Wasseroberfläche darstellt. Im Raum

51 Ebd.

52 Analyse von Barkley. Das Team, das mit der Umsetzung des Videos betraut war, ist in der Tat gegenüber dem ersten Projekt deutlich angewachsen. Die Gesamtleitung hatte das „rehabstudio / Cake“ inne, das Design und die Animation übernahmen Thiago Maia, David Pocull und Sebastian Baptista, der Produzent war Christophe Taddei und die Audioproduktion lag in den Händen von „Floating Earth“ („The Beauty of Human Experience“, in: nondualityamerica.wordpress.com (18.4.2011), <<https://nondualityamerica.wordpress.com/tag/virtual-choir/>>, 22.6.2017). Das Video zum Virtual Choir 2 ist beispielsweise hier zu sehen: „Eric Whitacre – Virtual Choir 2.0“, in: vimeo.com (2011), <<https://vimeo.com/21971101>>, 22.6.2017.

zwischen Whitacre und dem Chor sowie hinter ihm erstrahlen Sterne, zu denen, wie beim zweiten Virtual Choir, Textfragmente aufleuchten. Zudem erscheinen zart schimmernde Sternkonstellationen, die wie bei Sternbildabbildungen mit Linien verbunden sind. Diese verharren jedoch nicht statisch, sondern ändern stetig ihre Morphologie; teilweise formen sie sich in Zeilen des Liedtextes um.



Abbildung 3: Eric Whitacre, Virtual Choir: *Water Night*
(Quelle: <http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/about>)

Dass dieses Video signifikante stilistische Anklänge an das vorherige Video besitzt, resultiert aus der fast identischen Besetzung des Produzententeams. Es wirkt in sich ebenso stimmig wie das Ergebnis zum Virtual Choir 2, wie auch Barkley feststellt:

„Das Video zu der Komposition *Water Night* ist ebenfalls mit einem äußerst gelungenen Konzept umgesetzt worden. Stilistische Elemente wie Wolken, einer Art ‚Water Waveworld‘ als Boden sowie die Farbe Blau als gesamte Farbgebung unterstützen die Musik und helfen dem Betrachtenden in die Gefühlswelt des Liedes einzutauchen und mit Hilfe der langsamen Kamerafahrten durch die Sängerwelt zu fliegen. Lediglich die Textanimation sowie einige störende Grafiken [die Sternbilder, Anm. d. Verf.] im Hintergrund sind für das Video zu viel – es braucht keine unnötigen Grafiken um das Video zu füllen. Die Sänger wären hier genug gewesen, da das Auge ausreichend Impressionen zum Verarbeiten bekommt. Der Text ist oftmals schwer lesbar und dadurch störend.“⁵³

Wie im Zitat beschrieben, wirkt sich der Versuch, weitere optische Elemente neben den Teilnehmern zu platzieren, eher negativ auf das Video aus. Ein Beweggrund für den Einsatz der Schrift könnte sein, dass die Textverständlichkeit erhöht werden sollte, doch lenken die eingebrachten Zusatzeffekte mehr von der Musik und den Singenden ab, als dass sie diese unterstützen.

Im vierten Virtual Choir zu *Fly to Paradise*, dessen Grundidee an Whitacres Oper *Paradise Lost*⁵⁴ anknüpft, verfolgten die Produzenten einen gänzlich anderen Weg, indem sie hier zum ersten Mal das komplette virtuelle Geschehen in 3D konzipierten.⁵⁵

⁵³ Analyse von Barkley.

⁵⁴ Bei Whitacres Oper handelt es sich um eine freie Adaption des Epos *Paradise lost* des englischen Dichters John Milton (1608–1674) von 1667 (Vgl. Lehnart, „Die Oper ‚Paradise Lost‘ im Berliner Dom“).

⁵⁵ Zu den bereits bekannten Aufgabengebieten kamen nun Fachleute aus folgenden Bereichen hinzu: Character Design (Rodolfo Guarneri), 3D City Modelling (Anton Bohlin), 3D Character Modelling (Simon Graham), 3D Animation (Thiago Maia, Anton Bohlin und Simon Graham) sowie 3D Charac-

Im Mittelpunkt steht eine animierte, weibliche Person, die sich durch eine Stadt voller stilisierter Hochhäuser bewegt. Die Hauptperson besitzt mangaeske Züge und Anklänge an japanische Animes, was im Zusammenhang mit der Oper zu sehen ist, welche auch zahlreiche asiatische Einflüsse wie Taiko-Trommeln, Szenen im „Martial Arts“-Stil sowie als Kuroko verkleidete Ensemblemitglieder aufweist.⁵⁶



Abbildung 4: Eric Whitacre, Virtual Choir: *Fly to Paradise*
(Quelle: <http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/about>)

In den Fenstern des zu Beginn in schwarzweiß gehaltenen Videos erscheinen die Bildausschnitte der Teilnehmenden.⁵⁷ Whitacre tritt in diesem Video nur temporär in Erscheinung, indem er vereinzelt auf Leinwände projiziert wird, die auf den Dächern der Hochhäuser platziert sind. Barkley beurteilt das Video mit diesen Worten: „Dies ist ein aufwändig produziertes Video. Ein wenig mehr Arbeit hätte man allerdings dafür einsetzen können, um die Szenerie ein bisschen weniger nach 3D-Animationen der 80er Jahre aussehen zu lassen. Die bunten, grellen Farben bilden das ganze Geschehen noch unwirklicher und vor allem sehr viel kindlicher ab. Es passt zwar zur kindlich wirkenden Hauptperson, aber vermittelt trotzdem ein unausgeglichenes Gefühl. Mehr Liebe zum Detail und zur Farbgebung hätten dem Video gut getan.“⁵⁸

Wie in dem Zitat beschrieben, wirkt das Video disharmonisch, da es aufgrund der 3D-Technik deutlich hochwertiger produziert wurde, aber durch die stilisierte Szenerie einen holzschnittartigen Eindruck erweckt. Auch die Tatsache, dass hier zum ersten Mal eine kurze Handlung das Video beherrscht, wertet es nicht auf, sondern lenkt von der eigentlichen Intention, einen virtuellen Chor zu zeigen, ab. Im Mittelpunkt stehen nun nicht mehr

ter Animation (Simon Graham) (Vgl. „Eric Whitacre - Virtual Choir 2.0“, in: [vimeo.com](https://vimeo.com/77529675) (22.10.2013), <<https://vimeo.com/77529675>>, 22.6.2017).

56 Kurokos sind ganz in schwarz gekleidete Hilfspersonen für die agierenden Schauspielenden in traditionellen japanischen Bühnenstücken. (Vgl. Siyuan Liu [Hrsg.], *Routledge Handbook of Asian Theatre*, London und New York 2016, S. 302).

57 In der Mitte des Videos schwingt sich die Protagonistin zu dem Wort „Fly“ des Chores in die Höhe und gibt sich in Anlehnung an die Handlung der Oper als Engel zu erkennen. Hierauf wechselt die Farbgebung in leuchtend bunte Farben über, die die Hochhäuser, durch welche der Engel fliegt, hell erstrahlen lassen.

58 Analyse von Barkley.

die beteiligten Sängerinnen und Sänger, sondern sie füllen lediglich peripher das Video aus, was auch auf die Komposition mit seinen dominierenden, solistischen Passagen zurückzuführen ist. Ein Fokus auf die fast 9000 Singenden wäre eher angemessen gewesen.

Der Virtual Choir als Chorgemeinschaft?

Whitacres Virtual Choir Projekte sind Beispiele für ein Konzept, das die Kollaboration der Teilnehmenden bedingt. Die Idee sui generis, einen weltweit positionierten Chor zu etablieren, funktioniert nur durch die Mitwirkung von freiwilligen Sängerinnen und Sängern. De facto sind die Kompositionen für einen real existierenden Chor ohne technisches oder internetbasiertes Beiwerk angelegt worden; die virtuelle Idee trat erst später als Nutzungsmöglichkeit hinzu. Die Aufführung im Internet stellt jedoch für einige Menschen die einzige Möglichkeit dar, in Gemeinschaft zu singen. Whitacre erhielt und veröffentlichte dazu diese Nachricht von einer Sängerin: „It is a dream come true to be part of this choir, as I have never been a part of one. When I placed a marker on the Google Earth Map, I had to go with the nearest city which is about 400 miles away from where I live. As I am in the Great Alaskan Bush, satellite is my connection to the world.“⁵⁹

Die Sängerin führt aus, dass sie Teil einer Chorgemeinschaft sei. Doch kann man überhaupt bei der isolierten Situation jedes einzelnen Teilnehmenden von einer Gemeinschaft sprechen? Für viele Menschen zeigt sich das Internet als ein sozialer Raum mit Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten, wodurch ein Zusammengehörigkeitsgefühl entwickelt werden kann. Das Singen im Virtual Choir wirkt nicht per se gemeinschaftsbildend, sondern der singende Mensch kann virtuelle Kollektive bilden, welche auf der Grundlage des gemeinsamen Interesses am Singen bei Whitacres Vorhaben entstehen.⁶⁰ Das singende Individuum besitzt die Möglichkeit, sich in Chat-Foren oder ähnlichen sozialen Plattformen in eine Gemeinschaft einzubringen und über den Virtual Choir auszutauschen, muss es aber nicht – mit der Einsendung des eigenen Videos ist formal der Akt der Partizipation abgeschlossen. Alle weiteren Aktionen sind fakultativ, was einen großen Unterschied zu einem realen Chor darstellt, der nur durch die Teilnahme der Sängerinnen und Sänger an der Probe existieren und funktionieren kann. Das Singen im virtuellen Raum ist somit nicht gemeinschaftsbildend – das Internet kann jedoch ein Medium sein, das sich gemeinschaftstragend verhält.⁶¹

Dass keine wirkliche Gemeinschaft im Sinne eines Zusammengehörigkeitsgefühls entsteht, ist auch der Anonymität und der Freiheit – dem Nomadismus⁶² – im Internet geschuldet. Whitacres Virtual Choir ist eine Gruppierung ohne festen Bestand, da alle Teilnehmenden eine räumliche und zeitliche Autonomie für ihr Handeln besitzen. Sie können die Chat-Räume, in denen über den virtuellen Chor geredet wird, jederzeit verlassen oder schlicht nicht interagieren. Auch in Bezug auf die „Chorarbeit“ ist es evident, dass Diskrepanzen zwischen den virtuellen Chorprojekten und einer realen Chorsituation bestehen.

59 Joseph Sunde, „A Virtual Choir: Globalization and the True Community“, in: remnantculture.com (25.4.2011), <<http://remnantculture.com/3090-a-virtual-choir-globalization-and-the-true-community>>, 22.6.2017.

60 Vgl. Inka Neus, *Singen. Zentrale Begriffe, psychosoziale Wirkfunktionen und Musikpädagogische Handlungsfelder. Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Berlin 2017, S. 91.

61 Vgl. Ebd., S. 57.

62 Vgl. Tomás Maldonado, *Digitale Welt und Gestaltung. Ausgewählte Schriften herausgegeben und übersetzt von Gui Bonsiepe*, Basel 2007, S. 36.

Schwierige Hindernisse stellen die fehlenden Kommunikationsmöglichkeiten, die nicht vorhandene musikalische Abstimmung des Singenden mit der Umgebung sowie die Abwesenheit des Chorleiters und von Rückmeldungen dar. Susanne Maas beschreibt das Fehlen der Gruppendynamik und der hierfür auftretenden virtuellen Kommunikationsprozesse mit diesen Worten: „Die Beziehung zwischen Individuum und Gruppe ist keine menschlich direkte, sondern alleine durch die Unterordnung unter musikalische Vorgaben bedingt. Somit verselbstständigt sich einer der Teilaspekte chorischen Singens zum Hauptparameter und macht menschliche Begegnungen erst nachträglich möglich. Ob diese in manchen Fällen stattfinden, bleibt offen.“⁶³ In den meisten Fällen bleibt eine menschliche Begegnung aus, was der Art der Gruppe geschuldet ist, da Gemeinschaften, die von Personen gegründet werden, die kongruente Ansichten besitzen, nur eine schwache innere Dynamik aufweisen und somit schnell wieder zerfallen.⁶⁴ Whitacre schafft es allerdings durch seine ständige Präsenz im Internet seine „Fangemeinde“ aktiv zu halten und sich längerfristig mit dem Virtual Choir zu identifizieren.

Wie bereits erwähnt, existiert kein Austausch zwischen den Teilnehmenden untereinander und dem Chorleiter, wodurch die Gestaltung des Werks vorab geklärt werden muss. Der Einfluss auf das klangliche Ergebnis ist – in eingeschränktem Maß – auch im Nachhinein durch technische Bearbeitungsschritte möglich. Whitacre selbst muss eingestehen, dass das Ergebnis seiner Projekte in herkömmlichen Kategorien gedacht, künstlerisch nicht befriedigt. Den fehlenden Einfluss auf die Sängerinnen und Sänger sowie die Arbeit bis zur Vorführung des Videos beschreibt er wie folgt: „Das sind fünf Minuten Musik, aber es dauert Monate, sie aufzuführen. Denn ich verbringe eine Menge Zeit im Netz, ermutige die Teilnehmer – es ist eine völlig andere Art, das Ergebnis zu beeinflussen, als beim herkömmlichen Dirigieren.“⁶⁵

Auch wenn aus musikalischer Sicht das Ergebnis durch diverse tonmeisterliche Eingriffe nicht in toto überzeugen kann, zahlt sich die investierte Arbeit für Whitacre aus, wie die stark gestiegenen Teilnehmerzahlen sowie die hohen Zugriffszahlen im Internet mit mehreren Millionen „clicks“ belegen. Da er jedoch bereits vor den Videos Erfolge mit seiner Musik feierte und weltweite Anerkennung erfuhr, sind seine Online-Bemühungen als innovatives Beiwerk seiner Arbeit anzusehen. Er selbst leitet mit seinen „Eric Whitacre Singers“ ein professionelles Vokalensemble, mit welchem er seine musikalischen Vorstellungen umsetzen kann; die Online-Aktivitäten bereichern somit als breitenwirksames „musikalisches Happening“ seine Arbeit.

Weitere virtuelle Musikprojekte

Der virale Erfolg Whitacres mag erklären, dass im Internet etliche weitere Videos mit analogen oder stärker variierten Konzepten zu finden sind, die ebenfalls virtuelle, auf Kollaboration aufgebaute Ideen umsetzen: Ein konzeptionell ähnliches Video entstand 2014 erneut mit Hilfe von Hains. Der virtuelle Chor bestand bei dieser Produktion aus Nonnen vom Orden der *Karmeliterinnen*, die mit ihrem weltweit zusammengeschlossenen Gesang den

63 Maas, *Chöre im Spielfilm*, S. 42.

64 Vgl. Maldonado, *Digitale Welt und Gestaltung*, S. 34.

65 Vensky, „Gotthilf Fischer reloaded“.

500. Geburtstag der Heiligen Teresa von Ávila feierten.⁶⁶ Ein weiteres Vorhaben startete 2014 der polnische Komponist Jakub Neske (*1987) mit seinem Werk *Mironczarnia* nach Worten von Miron Białoszewski (1922–1983), welches von Ennio Morricone beim „1st International Competition of Choral Composition“ in Florenz ausgezeichnet wurde. Seine Intention sieht Neske so: „With this project I want to commemorate the 60th anniversary of Miron Białoszewski’s debut, without whose poem my piece would have never been finished, performed and awarded. ‘Mironczarnia’ is very important to me, because the piece started my interest and love to choral music.“⁶⁷ Neske schenkt also durch das virtuelle Singen diesem persönlich wichtigen Chorwerk sowie dem Textdichter eine besondere Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Das Werben für sein Vorhaben sowie die Tatsache, dass *Mironczarnia* kostenfrei im Internet zu beziehen ist, sorgt für eine große Verbreitung und eine digitale Präsenz, die er ohne diese Aktion nicht in dem Ausmaß bekommen hätte. Bei einigen Projekten jedoch steht lediglich das gemeinschaftliche Singen mit Hilfe der neuen technischen Möglichkeiten im Vordergrund. Ein Beispiel hierfür ist das Video von Schweizer Schülerinnen und Schülern, die von verschiedenen Schulen aus zusammen Brahms’ Chorsatz *Waldesnacht* eingesungen haben. Hier wurde somit Chormusik einer anderen Epoche zum Gegenstand eines virtuellen Chores gemacht.⁶⁸ Es ist evident, dass das virtuelle Musizieren nicht auf Chormusik begrenzt ist – auch im instrumentalen Bereich lassen sich digitale Konzepte finden.⁶⁹

Whitacre selbst schuf im Zuge seiner großen Online-Projekte weiterentwickelte, virtuelle Aktionen wie beispielsweise einen „real-time live Virtual Choir“ mit 100 Teilnehmenden aus 28 Ländern, die in Echtzeit per Streaming-Technik via Skype auf der TED-Konferenz 2013 unter seiner Leitung sangen.⁷⁰ Auch die BBC produzierte 2014 eine Weihnachtssendung, in der sie eine weitere Variante vorstellte. Zu einem live im New Broadcasting House in London spielenden Orchester wurde ein Chor aus Zuschauern zugeschaltet, die von ihrem PC aus in Echtzeit mit dem Orchester das Weihnachtslied „O come, all ye faithful“ sangen.⁷¹

Es erscheint sehr wahrscheinlich, dass weitere virtuelle Vorhaben von Whitacre, aber auch von anderen Komponisten oder Online-Performance-Künstlern folgen. Ob die vorgestellten Konzepte noch einmal ausgebaut oder variiert werden können, bleibt abzuwarten. Die Möglichkeiten des virtuellen Musizierens scheinen noch nicht zur Gänze eruiert worden zu sein.

66 Die Musik zu dem Video *Nada te turbe* komponierte Schwester Claire Sokol vom „Carmel of Reno“ auf einen Text von Teresa von Ávila. Das Video kann beispielsweise hier gefunden werden: „Nada Te Turbe A Virtual Choir of Carmelites“, in: Youtube.com (30.8.2014), <<https://www.youtube.com/watch?v=maj6nNTjswk>>, 22.6.2017.

67 Jakub Neske, „Jakub Neske’s ‚Mironczarnia‘. Virtual Choir“, in: j.neske.eu (2014), <<http://j.neske.eu/virtualchoir>>, 22.6.2017.

68 Vgl. „Virtual Choir Waldesnacht. Students sing Brahms“, in: Youtube.com (10.3.2013), <<https://www.youtube.com/watch?v=T1LQEUtqGIE>>, 22.6.2017.

69 Pachelbels *Kanon in D* wurde beispielsweise von 106 Teilnehmern aus 30 Ländern als „Virtual Symphony“ eingespielt und auf Youtube veröffentlicht: „Pachelbel Canon in D: Virtual Symphony v 1.0“, in: Youtube.com (16.1.2012), <<https://www.youtube.com/watch?v=PsHRaOd0v7A>>, 22.6.2017.

70 Vgl. „Eric Whitacre’s Virtual Choir“.

71 Vgl. „The One Show Virtual Carol Concert 2014“, in: bbc.co.uk (19.12.2014), <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p02fmhqt>>, 22.6.2017.

Besprechungen

ANDREAS HÖFTMANN: *Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung. Augsburg: Wissner-Verlag 2014. 194 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 122. Berliner Schriften.)*

In der siebten und achten Buchrolle seiner *Politik* thematisiert Aristoteles von Stageira, wie sich tugendhafte Bestheit (Glück) in einer fiktiven Bürgersiedlung verwirklichen lässt. Es zeigt sich, dass Aristoteles besonders eine musisch erfüllte Zeitgestaltung für glücksrelevant hält. Eine solche „freie Zeitform“ bleibt in den Augen des Philosophen ohne eine moral(ist)ische Musikerziehung gleichwohl unerreichbar.

(Musik-)Pädagogische Altertumsforschung ist allzu oft von einem idealisierten Antike-Bild geprägt, das sich dem historisch Überlieferten – durch viele Sekundärquellen wiederum selbst verfärbt – allzu unkritisch nähert. Arbeiten, die unter solchen Prämissen entstehen, werden leicht zu einem Zitatenschatz ohne Rücksichtnahme auf das historische Umfeld. Unabdingbar ist daher die quellen-nahe Analyse wichtiger Grundlagentexte aus der Geschichte der Musikerziehung.

Andreas Höftmann verfügt als Musikpädagoge, Musiker und Althistoriker über die nötige Expertise für eine solche Studie. Mit philologischer Akribie entwirrt er die komplizierte Gedankenwelt in *Politik* VII/VIII und informiert über den Entstehungszusammenhang der Schrift. Nach der Offenlegung der aktuellen Forschungslage erläutert der Autor einleitend die aristotelische Vorstellung von *Muße*, *Erziehung* und *Musikerziehung*. Höftmann unterscheidet hier zwischen müßiger „E-Freizeit“ (*scholé*) der Bürger im Unterschied zur erholungsbetonten „U-Freizeit“ (*anápausis*) der Nicht-Bürger (anschaulich dargestellt in einer Graphik auf S. 136). Als Bereicherung erweist sich ein Ex-

kurs in das Glücks- und Tugendverständnis des Aristoteles. Versiert rekonstruiert Höftmann sodann die athenische Unterrichtspraxis (S. 44f.), die hinter dem Erziehungskonzept des griechischen Denkers vermutet werden darf. Der Hauptteil der Arbeit widmet sich schließlich einer ausführlichen Exegese von Aristoteles' *Politik* VII/VIII. Höftmann schlüsselt nunmehr vier Streitfragen auf, die der Philosoph in Sachen Musikerziehung diskutiert, und stellt sie in den Kontext des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus.

Der von Aristoteles skizzierte Gesellschaftsentwurf ist stark elitaristisch. Nur dem freien Bürger gesteht der Philosoph die Fähigkeit zur Erlangung hoher Tugenden zu; die Unfreien und Fremden bleiben außen vor. Gemäß *Politik* VII/VIII sollen sie ihr Dasein „mit niederen Tätigkeiten“ ausfüllen (S. 78); ihre Kinder bleiben vom Erziehungsprogramm der Bürger ausgeschlossen. Für moderne demokratische Gesellschaften ist Aristoteles' Bürgerschaftsmodell gewiss eine „Zumutung“ (S. 145). Doch auch für Athener Ohren des 4. Jahrhunderts dürften die moralischen und ästhetischen Aussagen des Philosophen alles andere als konziliant gewesen sein. Wie Höftmann in einem verdienstvollen Vergleich mit Platon herausstellt, geriert sich Aristoteles in Fragen von moralischer Bestheit und sittlich „wertvoller“ Musik keinesfalls „liberaler“ als sein Lehrer aus der Akademie. Es stellt sich freilich die Frage, inwieweit das Wissen um einen solchen – auch für die Antike extremen – Gesellschaftsentwurf für den aktuellen Musikunterricht fruchtbar gemacht werden kann. Hier setzt Höftmann bei dem Althistoriker Aloys Winterling an, der den Sinn in der „gegenwärtigen Beschäftigung mit der Antike“ in der „immer wieder neuen Herstellung antiker Geschichte“ sieht (Zitat bei Höftmann, S. 13). Gemeint ist damit, dass die Erkenntnisse aus der Arbeit an und mit antiken Texten weniger darin liegen, sie als mögliche Vorbilder für die Gegenwart im Sinne eines Zitatenschatzes zu sehen. Es

geht vielmehr darum, die Schüler zu einer problemorientierten Beschäftigung mit den Texten zu animieren, zu einem Versuch, sich in die Denkweise des Aristoteles einzufühlen und die eigene Argumentationsfähigkeit (sowohl für als auch wider die antike Quelle) zu schulen. So kann die Vergangenheit lebendig werden und zum reflektierten Nachdenken auch über aktuelle Fragen anregen.

Alles in allem hat Höftmann eine äußerst sachkundige und erkenntnisreiche Detailanalyse zu einer der argumentativ niveauvollsten Quellen der tradierten Musikerziehungsphilosophie vorgelegt. Die Studie hebt sich erfreulich von den häufig allzu theoriendiskurslastigen Arbeiten der aktuellen Musikpädagogik ab und empfiehlt sich für historisch interessierte Musikforscher aller Couleur, nicht zuletzt dank eines Glossars zur antiken Quellenlage im Anhang des Buches. Als didaktisches Surplus hat Höftmann eine für die Oberstufe konzipierte Unterrichtsreihe erarbeitet, die auf der Homepage des Verlags abrufbar ist.

(Juli 2017)

Michael F. Runowski

MICHELE CALELLA: Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 355 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 20.)

Michele Calella zielt mit der vorliegenden Studie darauf, die „Emergenz des Komponisten als Autor in der Frühen Neuzeit kritisch zu überprüfen und zu kontextualisieren“ (S. 45). Zwischen St. Gallen und Artusi-Monteverdi, bzw. ersten Namensüberlieferungen im 10. und 11. Jahrhundert und der Polemik gegen Claudio Monteverdi durch Giovanni Maria Artusi um 1600 hat er ein beeindruckendes Spektrum von Entwicklungen nachgezeichnet, die Calella nicht als „Entstehung des Komponisten“ im Singular“ oder „starrten Evolutionsprozess in Richtung einer starken Autorschaft“ (S. 45f.)

vereinfacht wissen möchte. Vielmehr greift er die jüngst in den Kulturwissenschaften verkündete Rückkehr des Autors, sozusagen die Renaissance nach der poststrukturalistischen Totsagung der Autoreninstanz à la Roland Barthes und Michel Foucault, für eine Untersuchung musikalischer Autorschaft in Mittelalter und Früher Neuzeit auf, die als Statement für eine gleichermaßen quellenfundierte wie diskursive Musikwissenschaft zu verstehen ist. In diesem Sinn soll die historische Diskursanalyse durch nicht-diskursive Praktiken sowie sozial- und kulturgeschichtliche Perspektiven erweitert werden. Gegenüber der ursprünglichen Fassung der Habilitationsschrift, die 2004 mit dem Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet wurde, ist die Schrift aktualisiert und theoretisch erweitert worden.

In methodologischen Prämissen weist Calella auf den Konstruktionscharakter der etablierten Komponisteninstanz: „Man kann überspitzt sagen, dass die Musikwissenschaft den Komponisten nicht nur vorfindet, sondern auch ‚erfindet‘.“ Und zwar „nicht nur seinen Individualstil, sondern auch sein Gesamtbild als Autor“ (S. 30). Wie unangemessen entsprechende Ansätze für die Autorschaft in Epochen vor der Moderne sind, spricht Calella exemplarisch anhand der Romantisierung von Leben und Werk von Leonin und Perotin an, der er seine Lektüre von Anonymus IV als musikhistorische Einleitung aus England in ein dort unbekanntes älteres Pariser Repertoire entgegenstellt. Für dessen Autorisierung habe der Schreiber die Namen von Leonin und Perotin quasi als „Platzhalter“ benötigt, um Zeit und Ort der Musik zu verdeutlichen (S. 157). Wie diesen geradezu mythisierten Fall berücksichtigt Calella die erwarteten namhaften Traktate zu musikalischer Autorschaft von Johannes Tinctoris oder Glarean und verflechtet solche in einem breiten Quellenspektrum aus Produktions- und Rezeptionsdiskursen, Traktaten zur musikalischen Ausführung und

Lehre, zu Normierungen und Ausnahmen, Quellen von Autoritäten, unbekannteren Autoren, Schreibern, Kopisten sowie aus Manuskripten wie Drucken. Für dessen Bearbeitung setzt er sich Maximen: einen offenen Werk-Begriff „im Sinne eines musikalischen Textes“ und des daraus folgenden „klanglichen Ereignisses“ (S. 46) sowie Bedeutungsspektren von „auctor“ (auch Verfasser von Lehrschriften), „musicus“ und anderen Begriffen bis zum „compositor“ einzubeziehen; für den Untersuchungszeitraum auf einen Epochenbegriff zu verzichten und variable Attribute des „komplexen Diskussionsfelds“ musikalischer Autorschaft zugrunde zu legen wie „Eigentum des Textes, Autorität, Begabung, Individualität, Qualität, Intention, Vorbildlichkeit“ (S. 48).

Die Untersuchung selbst gliedert sich in Themenfelder, die meist, aber nicht zwingend chronologischen Ordnungen folgen. Im Kapitel zum Autornamen in der musikalischen Manuskriptkultur erinnert Caella an die vergleichsweise späte und seltene Nennung des Begriffs „compositio“ und dessen Personifizierung im späten 15. Jahrhundert und geht dann den Gründen für die übliche und gewollte Anonymität im Mittelalter nach. An frühesten musikalischen Quellen, die um 1400 in nachweislicher Regelmäßigkeit Namen von Komponisten belegen, diskutiert Caella den Codex Squarcialupi als Höhepunkt auktorialer Überlieferung sowie französisches und englisches Repertoire, u. a. einen „Kanon“ von Komponisten im Codex Chantilly mit teilweise emphatischen Formen der Selbstinszenierung (S. 69), um „die neuzeitliche Idee der inhaltlichen Integrität des Werkes und dessen Nutzung [...] aus der steigenden Relevanz der musikalischen Autorfunktion“ herzuleiten (S. 76). Dass ein Komponist nun als höchste ästhetische Instanz sichtbar werde und artifizielle Artefakte produziere, setzt Caella in Beziehung zum erstarkenden höfischen Patronagesystem und der Entwicklung von Kapellstrukturen. Differenziert prüft er die Verzahnung von

Autor und Werk, in Hinblick auf institutionelle Pflichten von Komponisten in Kollektiven, auf Konkurrenzmechanismen oder auf humanistische Referenzen, benennt dabei Widersprüche, Lücken und Desiderate angesichts einer problematischen Forschungs- und Quellenlage. Schwierige Thesen, wie die zu Werkanspruch und Werkintegrität, prüft er behutsam, z. B. vor dem Hintergrund zeitgenössischer Metaphern von Vaterschaft und Bescheidenheit.

Im 16. Jahrhundert stärkt die mediale Innovation des (Musik-)Drucks die Komponistenrolle offensichtlich, belegt durch Individualdrucke und Paratexte. Wie diese Selbstzeugnisse eingesetzt werden, zeigt Caella etwa an Maddalena Casulanas erstem Madrigalbuch, dem ersten Individualdruck einer Komponistin (Venedig 1568; S. 109) und resümiert: „In einer Kultur, in der musikalische Werke und Komponisten weiterhin dem schnellen Vergessen ausgeliefert waren, verlängerte die Einführung des Druckes die Permanenz von Musik im historischen Gedächtnis und ebnete so den Weg zu einer neuen Form von Kanonisierung“ (S. 116). Gleichzeitig mit der Bildung eines Komponistenkanons verschiebt sich gegenüber dem Mittelalter die Hierarchisierung, in Bezug auf Gattungen ebenso wie auf Protagonisten des Musiklebens. Mehrstimmige Gattungen ohne Anspruch auf Artifizialität sucht man in der Musiklehre vergebens, und der Gegensatz zwischen „dem Musikgelehrten und dem Praktiker“ weicht dem „zwischen dem wissenden Komponisten („musicus“) und dem Sänger („cantor““ (S. 191). Dabei ist bereits seit Tinctoris zudem der Bedeutungsgewinn des Hörens mitzudenken, der sich in dessen Konstruktion einer „ars nova“ als einer radikalen Erneuerungsästhetik zeigt, mit der Musik nun als sinnlich wirkungsvoller „effetto“ wahrnehmbar wurde (S. 181) – und dies analog zur neuen Orientierung von Musik an der Rhetorik innerhalb des Triviums. Den Fortschrittsgedanken von Musik als *poetica* macht Caella ebenso am Josquin-Kult des

16. Jahrhunderts deutlich und diskutiert ihn als Exempel für die Konstruktion kompositorischer Individualität und deren Kanonisierung.

An den Schlusspunkt der vielfältigen Diskussionen um „imitatio“, „inventio“, oder „ingenium“ setzt Calella Artusis Kritik an Monteverdi, da diese sich erstmalig an der Praxis eines einzigen Komponisten entzündet und somit als Signum für dessen gewonnene Autorität lesbar ist.

Calellas Studie zeichnet sich durch eine differenzierte, kluge Darstellung sowie einen Quellen- und Literaturreichtum (samt Personenverzeichnis) aus, der sie dazu prädestiniert, wie ein Kompendium und Nachschlagewerk bei zukünftigen Forschungen zu einem zentralen Thema unseres Fachs zu Rate gezogen zu werden. Die Darstellung ist dicht und umfassend; die abwägende, den Gedankengang offenlegende Argumentationsweise erschwert hier und da den Lesefluss und entzieht sich im besten Sinne einer verkürzenden Zusammenfassung.

Juli 2017

Sabine Meine

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 VIII Cinquecento VII.)

Richard Sherrs Lebenswerk als Musikwissenschaftler ist nahezu synonym mit der Geschichte der Päpstlichen Kapelle im 16. Jahrhundert: von seiner Dissertation über die mehrstimmigen Handschriften des Fondo Cappella Sistina aus dem frühen 16. Jahrhundert (Princeton 1975) über einen Katalog derselben Kodizes (1996), einer Edition der Messen aus der Handschrift Cappella Sistina 14 (2010) sowie zahllosen Artikeln, Aufsätzen und Vorträgen zu diesbezüglichen und verwandten Themen und Fragestellungen.

Niemand, der sich mit dieser Zeit und dieser Institution beschäftigt, hat nicht von seinen Forschungsergebnissen und auch seiner persönlichen Großzügigkeit profitiert, und so erstaunt es nicht, dass sein lange in Vorbereitung befindlicher Beitrag zu der vielbändigen *Storia della Cappella Musicale Pontificia* der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina von der Fachwelt mit Sehnsucht erwartet und mit Jubel begrüßt wurde.

Sherrs Buch strebt keine Gesamtdarstellung an. Wie der Autor im Vorwort betont, ist hierfür erstens die Dichte und Vollständigkeit der archivalischen Quellen – selbst in einer eigentlich so umfassend dokumentierten Institution wie dem Heiligen Stuhl – nicht hinreichend, und zweitens liegen zu einigen Zeitabschnitten und Aspekten bereits ausführliche Studien entweder vom Autor selbst oder von anderen vor (so etwa von Rafael Köhler und Anthony Cummings zum Pontifikat Leos X. oder von Klaus Pietschmann zu dem Pauls III.). Ebenso wenig ist dies eine Geschichte der Musik, die in der Sixtinischen Kapelle und an den anderen Wirkungsorten des päpstlichen Chores erklang, oder der Handschriften, in denen diese Musik überliefert ist. Diese ist ebenfalls schon intensiv erforscht (nicht zuletzt wiederum aus Sherrs eigener Feder), und hier geht es ohnehin um Institutionengeschichte im ganz engen Sinne, das heißt um die Erschließung der personellen Zusammensetzung und der inneren Organisation des Sängerkollegiums sowie deren funktionaler Einbettung in die Aktivitäten der Kurie insgesamt – als einer der bedeutendsten, bestdokumentierten und komplexesten Institutionen des Abendlandes insgesamt. Diese Geschichte wird erzählt anhand einer Reihe von Fallstudien: einer sehr langen, die das Jahr 1559 in der Kapelle exemplarisch darstellt, sowie fünf kürzeren, die wichtige Phasen von Jahrhundertanfang bis -ende abdecken. Daran schließt sich noch ein umfangreicher Materialteil an, mit Kurzbiographien aller päpstlichen Sänger zwischen 1503 und 1590, einer Auflistung aller

Zahlungen an das Sängerkollegium aus den *Mandati camerali* (der päpstlichen Finanzbuchhaltung), die den Personalstand des Kollegiums wiedergeben, sowie einer Reihe weiterer Quellen zu Zusammensetzung und Herkunft der Sänger.

So eine Geschichte, ausschließlich beruhend auf archivalischen Quellen (wie Personal- und Gehaltslisten, Bittgesuchen, Diarien etc.) klingt kochtrocken und eintönig – wer das aber fürchtet, der kennt den Autor schlecht. Wie in seinen legendär unterhaltsamen Vorträgen gelingt es Sherr auch hier, die akribische Quellenarbeit lebendig werden zu lassen, mit dem untrüglichen Instinkt des Geschichtenerzählers und einem ebenso scharfen wie einfühlsamen Sinn für die involvierten Akteure und deren Motivationen. So wird Ghiselin Danckerts, als *punctator* (d. h. dem Sänger, der nach dem Rotationsprinzip das *Diarium* führte, in dem die Aktivitäten und Verfehlungen der Kapellmitglieder festgehalten wurden) des Jahres 1559 der Protagonist des längsten Kapitels des ganzen Buches, als „composer, theorist, opponent of Vicentino, and general curmudgeon and pedant“ charakterisiert – was wichtig ist, da gerade diese Pedanterie ihn dazu bewog, die Ereignisse dieses Jahres in viel größerem Detail festzuhalten als viele seiner Vorgänger und Nachfolger auf dem Posten, was den Quellenwert dieses *Diariums* um ein Vielfaches erhöht.

In der Tat verdanken wir Danckerts' Akribie – die Sherr auf etwa hundert Seiten auswertet – nicht nur ein sehr genaues Bild der Aktivitäten der Cappella, sondern wir lernen auch sehr viel über das Selbstverständnis und die Identität des Sängerkollegiums: über sein anhaltendes Bestreben, seinen Status innerhalb der Kurie zu behaupten oder auszubauen, über die verschiedenen Arten und Weisen, auf die Sänger im 16. Jahrhundert mit Geld, Naturalien und Privilegien entlohnt wurden, über die Art und Weise, wie und an welchen Orten die Liturgie in der päpstlichen Kapelle zelebriert wurde (oder auch

nicht zelebriert wurde), aber auch im weiteren Sinne darüber, wo die Sänger wohnten, wie sie zur Arbeit kamen und wie diese äußeren Gegebenheiten wiederum Einfluss auf die Funktionsfähigkeit des Kollegiums hatten. Große Bedeutung kommt in dem fraglichen Jahr der Sedisvakanz nach dem Tod Pauls IV. zu, die ungewöhnlich lange andauerte (von Pauls Tod am 18. August bis zur Wahl von Pius IV. am 25. Dezember) und in der die Cappella eine wichtige Rolle spielte, da ihre Mitglieder anders als alle anderen Angestellten der Kurie nicht automatisch ihre Anstellungen verloren: Da ihnen weiterhin die Feier der täglichen Liturgie oblag, sind sie ein Element der Kontinuität in einer Zeit des Wandels. Mit einer gewissen Genugtuung erzählt Sherr auch, wie das Kollegium diese Phase schwebender Autorität nutzte, um bestimmte Privilegien für sich zu erlangen oder wiederzuerlangen (oder dies zumindest zu versuchen).

Überhaupt geht es in der ganzen Erzählung Sherrs wenig um Musik oder um Spiritualität und sehr viel um Geld (oder geldwerte Leistungen); aber das ist gerade die Stärke dieser Arbeit. Es ist wie bei allen gelungenen Institutionengeschichten der Blick hinter die Kulissen, durch den wir wirklich verstehen, welche Motivationen und Prioritäten die Akteure leiteten; erst dadurch, dass wir den Alltag der Sänger nachvollziehen, was sie individuell und als Korporation bewegte, wie sie mit einer teils desinteressierten, teils feindlich gesonnenen Bürokratie und diversen (sehr unterschiedlich an ihren Sängern interessierten) Päpsten umgingen, wie sie um ihren Status und ihre finanzielle Ausstattung schacherten, wird erst verständlich, wie sich das vermeintlich beste Sängerensemble des Abendlandes entwickeln und aufrechterhalten konnte – bzw. auch, wie dieses Alleinstellungsmerkmal zum Ende des Jahrhunderts hin zunehmend nur noch in den Köpfen der Sänger existierte. Und niemand kennt diese Geschichte besser – und kann sie besser erzählen – als Sherr.

Eine ganz wesentlich hierzu ihren Beitrag leistende Ressource ist auch das bereits erwähnte Sangerlexikon. Aus einer Masse von Einzelbiographien (die schon seit vielen Jahren als Work in progress auf Sherrers Website am Smith College abzurufen waren und dort von Fachkollegen auch viel benutzt wurden, hier aber endlich redigiert und korrigiert in definitiver Form vorliegen) erstet ein reiches Kaleidoskop hinsichtlich geographischer Herkunft, aber auch hinsichtlich Werdegang und sonstiger Aktivitäten der Kapellmitglieder, als Komponist, Schreiber oder Sänger an anderen Institutionen. Verständlicherweise liegt das Hauptaugenmerk hier auf den weniger bekannten Musikern und für die bekannteren auf den kapellspezifischen und sonst nirgendwo zu findenden Informationen; dieser prosopographische Ansatz, in den historischen Wissenschaften weit verbreitet, kann hier reicher umgesetzt werden als dies wohl an den meisten anderen Institutionen der Zeit möglich wäre, zeigt aber andererseits paradigmatisch, was ein solcher Ansatz auch anderswo zu leisten imstande wäre.

Der Band, erhältlich ausschließlich über die Website der Fondazione Palestrina (<http://www.fondazionepierluigipalestrina.it> – und man sucht das Bestellformular auf der englischen Version der Seite vergeblich), ist üppig ausgestattet, in großem Format mit breiten Rändern, zahlreichen Abbildungen und noch zahlreicheren Tabellen. Die editorische Betreuung kann mit dem äußeren Erscheinungsbild nicht ganz Schritt halten. Vor allem das Layout ist nicht immer sehr benutzerfreundlich – am storendsten ist die Entscheidung, die Anmerkungen als Endnoten am Ende jedes Kapitels abzudrucken, und zwar nach den ebenfalls kapitelweise disponierten Dokumentenappendizes, mit Literaturangaben, deren Beschränkung auf Sigla ein weiteres Nach-Hinten-Blatttern in die Gesamtbibliographie erfordert. Tippfehler sind dagegen selten, ebenso Rechenfehler, was angesichts der zahlreichen Gehalts- und

Zahlungsaufstellungen eine Leistung an sich darstellt.

Richard Sherrers Buch ist ein Paradebeispiel dessen, was Mikrogeschichte – die Konzentration auf einen sehr eng umgrenzten Untersuchungsgegenstand (etwa 30 Individuen an einem einzigen Ort) und Zeitraum (primär das Jahr 1559) – in der Musikwissenschaft zu leisten vermag. Natürlich ist die päpstliche Kapelle in ihrer Stellung innerhalb der abendländischen Musik und der katholischen Kirche einzigartig, und diese Einzigartigkeit sichert ihr besonderes Interesse und einen ungewöhnlich hohen Bestand an erhaltenem Archivmaterial. Aber die Lektion, die wir von Sherr lernen, ist gerade nicht, dass wir uns auf solche Leuchttürme konzentrieren sollten, sondern dass wir die Geschichte der Musik der Renaissance (oder jeder anderen Epoche) nur verstehen können, wenn auch diese Quellen von der Musikwissenschaft weiterhin systematisch erschlossen und ausgewertet werden.

(April 2017)

Thomas Schmidt

AXEL FISCHER: Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen. Göttingen: V & R unipress 2015. 779 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

Als „Neigung für das Wissenschaftliche der Kunst“ umschrieb Johann Nikolaus Forkel wenige Jahre vor seinem Tod seinen lebenslangen Einsatz für die Musik in ihrer historisch-philologischen wie theoretischen Dimension. Hinter seiner lapidaren Formulierung verbirgt sich nichts Geringeres als ein Meilenstein zur Begründung und Institutionalisierung der Musikwissenschaft als akademische Disziplin. Auf das lange bestehende Missverhältnis zwischen der allgemeinen Anerkennung der fachgeschichtlichen Bedeutung Forkels und dem geringen Ausmaß einer zeitgemäßen Erschließung seines

Schaffens reagiert die 2014 von der Universität Hannover als Dissertation angenommene Studie Axel Fischers, die weit über die vom Untertitel suggerierte Konzentration auf Forkels Ämter und Aufgaben als Akademischer Musikdirektor in Göttingen hinausführt: Auf rund 800 Seiten bietet Fischer einen in den zeit- und lokalgeschichtlichen Kontext eingebetteten Gesamtüberblick über Forkels Leben, Wirken und Werk.

Angesichts Forkels nachhaltiger Prägung durch die spezifische Situation der Göttinger Universität, die auf seine Vorstöße zur Verwissenschaftlichung und Professionalisierung von musikbezogener Forschung einen kaum zu überschätzenden Einfluss ausgeübt hat, überzeugt Fischers biographisch orientierter Ansatz, Forkels Schaffen kulturgeschichtlich zu kontextualisieren und unter Einbezug vielfältiger zeitgenössischer Quellenbestände verständlich zu machen. Nach einem komprimierten Überblick über die Forschungsgeschichte und die perspektivische Problematik der 1935 erschienenen Forkel-Monographie Heinrich Edelhoffs (*Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Diss. Göttingen 1935) entfaltet Fischer in sechs übergeordneten Kapiteln ein beeindruckend breites Panorama, das von einer Einführung in die Göttinger Musikgeschichte über zwei im engeren Sinne biographisch ausgerichtete Kapitel zu Forkels Lebensweg als Schüler und Student sowie als Akademischer Musikdirektor zu eingehenden Auseinandersetzungen mit Forkels kompositorischen und wissenschaftlichen Betätigungen führt und von einem kommentierten Werkverzeichnis abgeschlossen wird. Neuland beschreitet er dabei von Beginn an: Schon die Ausführungen zu den lokalmusikhistorischen Strukturen Göttingens leisten einen ersten Beitrag zu einer bis heute fehlenden kohärenten Stadtmusikgeschichte. In den biographischen Kapiteln gelingt eine profund recherchierte Darstellung der Lebensstationen sowie der beruflichen, institutionellen,

fachlichen und persönlichen Kontakte Forkels, die eine Reihe von bislang kaum oder nur aus anderweitigem Zusammenhang bekannten Quellendokumenten erschließt und weiterführende Erkenntnisse – etwa zum Hintergrund des belasteten Verhältnisses zwischen Forkel und Johann Wilhelm Häßler – beiträgt. Übergreifend relevant ist die von Fischer offengelegte sukzessive Erweiterung von Forkels Tätigkeitsprofil und Selbstverständnis als Akademischer Musikdirektor seit 1779: Dass und wie es Forkel, der bei seiner Berufung zum Nachfolger des Akademischen Konzertmeisters Georg Philipp Kreß den programmatischen Direktorentitel eigens ausverhandelt hatte, trotz der „Janusköpfigkeit“ (S. 173) seines Amtes gelang, eine Verwissenschaftlichung musikbezogener Betätigung zu institutionalisieren – etwa durch die inhaltliche Verbindung der von ihm verantworteten akademischen Konzertveranstaltungen mit seinen privat abgehaltenen musiktheoretischen Vorlesungen – und durch den Zuspruch einer Ehrenpromotion offizielle Anerkennung zu gewinnen, wirft zugleich ein aufschlussreiches Licht auf die frühe Fachgeschichte.

An einigen Stellen hätte man sich Vertiefungen gewünscht. Dies betrifft insbesondere das Kapitel zu Forkels Kompositionen, in dem Fischer die Pionierleistung einer musikanalytischen Auseinandersetzung mit Forkels kompositorischem Schaffen unternimmt. Dass eine solche innerhalb einer großangelegten Überblicksdarstellung nur exemplarisch ausfallen kann und es, wie der Autor betont, „kaum möglich [ist], abschließend zu einem neuen und hinreichend differenzierten Urteil über Forkels kompositorisches Gesamtschaffen zu gelangen“ (S. 255), steht außer Zweifel. Indem Fischer aber den analytischen Zugriff weitgehend auf formale Fragen verengt – symptomatisch ist die wenig ergiebige Gegenüberstellung von Formschemata, wie sie Forkel in seinen gattungstheoretischen Schriften in Analogie zu klassischen Rhetorikmodellen entwirft,

und dem Aufbau eigener Claviersonatensätze Forkels – und Werturteile zeitgenössischen Kritikerstimmen überlässt, erschließt sich die kompositorische Faktur selbst der fokussierten Werke nur ansatzweise. Fischers Anspruch, „zu einem neuen, von Vorprägungen freien und differenzierten Bild“ (S. 37) beizutragen, steht die schon im Vorfeld der Analysen antizipierte Feststellung im Wege, Forkels Kompositionen mangle es an „Erfindungsreichtum, mithin musikalische[r] Originalität“ (S. 256), die eine Einlösung am Notentext schuldig bleibt.

In der Chronologie der wissenschaftlichen Werke Forkels sieht Fischer eine „folgerichtige [...] Entwicklung“ (S. 325) von der Musiktheorie (ab 1772) über Musikkritik (ab 1778) und Musikbibliographik (ab 1782) zur Musikhistoriographie und schließlich zu musikeditorischen Betätigungen (ab 1801). Nicht zuletzt das Bestreben nach einer entsprechenden kategorialen Zuordnung mag Fischer dazu veranlasst haben, die als „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ rubrizierte Einleitung zum ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) nicht im Kapitel zur „Historiographie“, sondern separat unter „Theorie“ zu behandeln. Das erscheint sachlich nachvollziehbar, lässt in der vorliegenden Darstellung aber die intendierte musikhistoriographische Implikation der Metaphysik als Leitfaden und Grundlegung einer kritischen Geschichtsbetrachtung aus dem Blick geraten.

Dank Fischers souveräner Bewältigung der Fülle der Literatur und Quellenzeugnisse beschränken sich ergänzungs- oder korrekturbedürftige Stellen auf ein Minimum. Nur der Vollständigkeit halber sei Fischers Beobachtung, die 1786 von Forkel im Rahmen seiner Akademischen Winter-Concerte aufgeführte, vermeintlich antike Melodie zur Horaz-Ode *Iam satis terris* sei „den alten protestantischen Chormelodien zum Verwechseln ähnlich“ (S. 196), dahingehend präzisiert, dass es sich bei dieser Melodie tatsächlich um eine altüberlieferte Hymnenmelodie

(*Ut queant laxis*) handelt, der von Jean-Benjamin de la Borde der Horaz-Text unterlegt worden war (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. 1, Paris 1780, S. 43). Fraglich erscheint Fischers Feststellung, Forkel habe sich 1802 im Werkkatalog seiner Biographie über Johann Sebastian Bach „erstmalig“ der bis heute bewährten Methode zur eindeutigen Identifizierung musikalischer Werke mittels Notencipits bedient (S. 471): Hier sei nicht nur an die vorangegangenen eigenhändigen thematischen Werkverzeichnisse Haydns und Mozarts erinnert, sondern auch an vergleichbare Praktiken, wie sie vereinzelt bereits Ende des 17. Jahrhunderts im Druck zu greifen sind. Auf Seite 493 schließlich hätte ein Einbezug etwa der Publikation Axel Beers zur „Verlagspolitik des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs“ (in: *Festschrift Hellmut Federhofer*, Tutzing 2011, S. 11–24) zur Klärung des Sachverhaltes beitragen können, dass das Kunst- und Industrie-Comptoir, in dem Forkels *Geschichte der Musik in Denkmählern* hätte erscheinen sollen, nicht bereits 1805, sondern erst 1813 in Konkurs ging.

Mit der überzeugenden Herausarbeitung der grundlegenden Bedeutung von Forkels Wirken und Schaffen, der detaillierten Rekonstruktion der Entstehungshintergründe und Rezeptionsweisen seiner Werke und deren Interpretation im durch Briefe, Kritiken und Berichterstattungen aufgespannten zeitgenössischen Diskurs legt Fischer eine Studie vor, die für künftige Auseinandersetzungen mit Forkel den Ausgangs- und Referenzpunkt markieren wird. Nicht zuletzt das ausführlich kommentierte Verzeichnis sämtlicher Kompositionen und wissenschaftlicher Werke Forkels sowie der sorgfältig konzipierte Anhang, der neben der Edition bislang ungedruckter Briefe und anderweitiger Dokumente ein Repertorium der Briefe und Rezensionen Forkels enthält, liefern weiterführenden Detailstudien eine reiche Basis.

(April 2017)

Gundela Bobeth

Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika von 1798–1850. Eine Quellensammlung in drei Bänden. Hrsg. von Jin-Ah KIM und Bert HAGELS unter Mitarbeit von Clemens GUBSCH und Maria WEISS. Berlin: Ries & Erler 2017. Band 1: A–F. XVI, 382 S., Nbsp., CD. Band 2: G–Müh. VI, 458 S., Nbsp. Band 3: Müll–W. VII, 453 S., Nbsp.

Was für eine Fleißarbeit, ist man zunächst versucht zu sagen angesichts der voluminösen drei Bände: eine Quellensammlung zur Presserezeption von Symphonik anhand der deutschsprachigen Periodika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (die „Eckdaten“ 1798 und 1850 sind im Vorwort hinlänglich erklärt). Die Einführung des ersten Bandes lässt aber schon bald erkennen, welche Periodika vornehmlich berücksichtigt wurden (S. XI–XIII): ausnahmslos Musik- und Kulturzeitschriften des deutschen und österreichischen Sprachraumes, merkwürdigerweise zumeist ohne Nennung des Erscheinungsortes bzw. der Erscheinungsorte. Aus all diesen Periodika wurden jeweils die substantziellen Besprechungen symphonischer Werke zusammengetragen (insgesamt beachtliche 1900). Man findet so gleichermaßen den allseits bekannten Werkkanon (Mozart, Beethoven, Mendelssohn) wie auch eher weniger präsenten Repertoire, wie die Symphonien von Friedrich Wilhelm Sörgel oder Johann Wenzel Kalliwoda, oder Orchesterfantasien und Orchestrierungen von Ignaz von Seyfried (ob umgekehrt alle substantziellen Besprechungen von Klavierauszügen etc. systematisch aufgenommen wurden, bleibt unklar). Ein reiches Repertoire also, das es wert ist, erkundet zu werden – und Periodika, von denen viele nur schwer zugreifbar sind; andere liegen digitalisiert vor, teilweise jedoch nicht vollständig (so bleibt unklar, ob sämtliche Jahrgänge ausgewertet werden konnten – dies fällt etwa auf bei der Zeitschrift *Bohemia*; im Fall von *Didaskalia* ist klar, dass mehrere Jahrgänge nicht berücksich-

tigt werden konnten; eine Gesamtübersicht über die ausgewerteten Periodika fehlt auch sonst). Aber es ist erfreulich, Periodika wie den *Allgemeinen Musikalischen Anzeiger*, die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, die Berliner Zeitung *Der Freimüthige* oder das *Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde* in einem Band zusammengetragen zu finden (wenn auch die konsequente Verwendung von Kürzeln und Kurztiteln im Hauptteil des Buches eher störend als förderlich ist und immer wieder die Konsultation der Übersichtsliste in Band I erfordert).

Sortiert nach Komponisten und Werken, liegt hier ein insgesamt nützliches Hilfsmittel zur Erforschung der Symphonik einzelner Autoren vor – dem zeitlichen Umfang der Quellensammlung entsprechend. Bewusst haben die Herausgeber auf die Veröffentlichung eines Großteils der Besprechungen der Werke von Beethoven und Berlioz verzichtet – ein Querverweis auf die von Stefan Kunze einerseits sowie von Günter Braam und Arnold Jacobshagen andererseits vorgelegten Sammelbände muss ausreichen. Doch gehen die zu machenden Einschränkungen weit darüber hinaus. Auf eine Auswertung von Tageszeitungen wurde grundsätzlich verzichtet, vor allem auch der deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften jenseits des deutsch-österreichisch-böhmischen Kulturgebiets. Gerade die entsprechenden Zeitungen jenseits dieses „Kerngebietes“ und jenseits der „Fachpresse“ hätten das Spektrum sicher um vielfältige interessante Aspekte erweitern können. Doch war ein solch umfassendes Konzept offenbar nicht intendiert – viel größerer Forschungsaufwand, noch viel mehr Fleißarbeit wäre erforderlich gewesen, sollte die Publikation auch in dieser Hinsicht nachhaltig von Nutzen sein. Eine umfassende Erkundung entsprechend dem Titel (*Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika* – d. h. Periodika im Sinne von regelmäßig erscheinender Fachzeitschriften, Zeitschriften und Zeitungen; deutschsprachig im Sinne davon, alle deutschsprachi-

gen Periodika weltweit auf den Prüfstand zu stellen) scheint nicht einmal durch die Herausgeber in Erwägung gezogen worden zu sein. Die Einleitung ist viel zu kurz, viel zu wenig problemorientiert und weist schon in sich auf, dass sich diese Publikation keineswegs „gleichermaßen an Wissenschaftler und Praktiker“ wenden kann (S. V). Grundsätzliche Aufsätze zur Symphonie mit besonderer Betrachtung einzelner Werke haben in Kims und Hagels' Konzeption keinerlei Platz, so dass – gerade wenn es eine entsprechende Auseinandersetzung im genannten Zeitraum gegeben haben sollte, worüber wir nichts erfahren – auch dieser wichtige Bereich schlicht grundsätzlich ausgeklammert bleibt.

Die Herausgeber wollen laut Einleitung darauf abheben, „das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass zwischen den symphonischen Werken der ‚Klassiker‘ und denen der sogenannten ‚Kleinmeister‘ in ästhetischer Beziehung kein prinzipieller, sondern lediglich ein gradueller Unterschied besteht, und dass die Bildung eines Kanons an ‚klassischen Meisterwerken‘ nicht einer inneren Notwendigkeit entspringt, sondern ein historisch kontingenter Prozess ist“ (S. VIII). Dies ist in der Musikwissenschaft längst Allgemeinwissen, das spätestens seit der Veröffentlichung der Dissertation Rebecca Grotjahns 1998 selbstverständlich sein sollte. Über die genannten Einschränkungen hinaus muss leider auch und vielleicht erst recht bedauert werden, dass die dem Buch beigelegte CD-ROM lediglich eine PDF-Version der Druckfassung ohne zusätzliche Extras enthält, die Originalquellen also nicht in Reprographie beigegeben sind. So kann zusammenfassend, trotz der Fleißarbeit, die mit den vorliegenden drei Bänden geleistet wurde (immerhin mit einem Namen- und Werkregister), die vorhandene Quellensammlung nur Ausgangspunkt zu vertiefender Forschung sein.

Juli 2017

Jürgen Schaarwächter

MATTHIAS SCHÄFERS: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. XII, 728 S., Abb., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 13.)

In welchem Ausmaß auch wissenschaftliche Leistungen Anspruch auf jene historische Gerechtigkeit erheben dürfen, mit der man politische Akteure und Entscheidungsträger vor dem veränderten Erfahrungshorizont der Nachwelt in Schutz zu nehmen pflegt, steht nicht fest. Die hier zu besprechende Arbeit, eine mit gut 15jähriger Verspätung vorgelegte Paderborner Dissertation, provoziert derartige Überlegungen angesichts einer ebenso verschämt wie kryptisch erscheinenden Verlagsnotiz: „Das Zusammentreffen mehrerer unglücklicher Umstände hat bedauerlicherweise zum verspäteten Erscheinen dieses Buches geführt. Dennoch hat es unserer Meinung nach nichts von seiner Aktualität eingebüßt.“

Anderthalb Jahrzehnte sind jedoch selbst in der nicht zu hektischen „Turnübungen“ neigenden Musikwissenschaft, ganz gewiss aber in der stürmisch voranschreitenden Erforschung des 19. Jahrhunderts, eine lange Zeit. Eine adäquate Würdigung von Schäfers Studie erfordert es somit, sich in ihren Entstehungskontext zurückzusetzen: Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte im Zuge des anhaltenden Interesses für das 19. Jahrhundert auch die Liszt-Forschung, ohne sich schon auf philologische Detailfragen einzulassen, einen festen Platz erobert, die (musik)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Richard Strauss begann, und auf Tagungen wie in Dissertationen mühte man sich (mittels der Problematisierung von Begriffen wie Kleinmeister oder Epigontum), die Dahlhaus'sche These von den „Zwei Zeitaltern der Symphonie“ zu erschüttern. Es lag für Schäfers also nahe, einen ähnlichen Versuch auf dem weithin unerschlossen-

senen Terrain der Symphonischen Dichtung zu übernehmen und den Blick auf jene (vermeintlich) zwischen den Werken Franz Liszts und der Aufnahme der Gattung durch den jungen Richard Strauss klaffende Lücke zu richten. Dabei konzentriert sich sein Buch exemplarisch auf einige Werke Hans von Bülow's (*Nirvana*, *Des Sängers Fluch*), Felix Draeseke's (u. a. *Julius Caesar*, *Frithiof*, *Der Traum ein Leben*) und Alexander Ritters (*Sursum Corda*), deren Entstehung, Stoffwahl und struktureller Aufbau (ohne auf über den Briefwechsel der Komponisten wesentlich hinausgehende Fragen der Rezeption einzugehen) auf weit über 700 Seiten erschöpfend dargestellt und analysiert werden. Wer immer sich näher für die (Gattungs-) Geschichte der Symphonischen Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts interessiert, wird bis auf weiteres an Schäfers Studie kaum vorbeigehen können.

Trotz dieser imponierenden Ausführlichkeit und der im Allgemeinen unpräzisen und gut lesbaren Darstellung bleiben methodische Fragen offen: Einerseits erscheint die von Schäfers getroffene Auswahl von Werken und Komponisten, die er durch die nähere oder fernere Beziehung zu Liszt rechtfertigt, nicht in allen Aspekten überzeugend. (Das Konstrukt einer „Weimarer Schule“ wird durch die verdienstvolle Aufdeckung von z. T. recht heterogenen Details zur Entstehung der Werke und ihrem kompositorischen Umfeld, ähnlich wie die zu Recht problematisierte Vorbildfunktion Alexander Ritters für den jungen Strauss, eher desavouiert als mit historiographisch nachvollziehbarer Substanz gefüllt.) Andererseits steht die Beschränkung auf jenen „Umkreis“ Liszts – ein Begriff, der terminologische Tiefenschärfe ebenso wie Seitenblicke auf die Entwicklung außerhalb des deutschen Sprachraums vermeidet – im Widerspruch zur eingangs artikulierten Kritik der Darstellung musikalischer Gattungsgeschichte als den Wandel ihrer Normen und Erwartungen verdeckende „Kette von Meisterwerken“. Gerade die

aus der Konstruktion eines solchen kanonischen Höhenkamms erwachsenen (und ästhetisch gerechtfertigten) Paradigmen der detaillierten Analyse von Einzelwerken wendet Schäfers nämlich selbst – und dies mit einem insgesamt eher konventionell anmutenden Methodenrepertoire – auf sein Korpus Symphonischer Dichtungen an. Notenbeispiele bietet die Arbeit ganz überwiegend in Form von einzelnen Stimmen und (Klavier-) Auszügen, so dass Formbetrachtungen sowie Themen- und Motivtranspositionen den größten Raum der Analysen beanspruchen. Harmonische Beziehungen treten demgegenüber bereits deutlich zurück, während von der Orchestration als Form einer eigenen neudeutschen „Klangdramaturgie“ (Tobias Janz) zu keiner Zeit die Rede ist. Auch im Jahr 1999 wäre schließlich nicht nur eine wesentlich stärkere Berücksichtigung der internationalen Literatur (mehr als zu den Werken zum kulturgeschichtlichen Umfeld ihrer Komponisten) einschließlich der auch damals schon vorliegenden Überlegungen zu Formen und Möglichkeiten (Programm) musikalischer Narration von erkenntniskritischem Nutzen gewesen.

Als wüsste er um solche Lücken, erschwert der Verfasser den Umgang mit Sekundärliteratur indessen durch ein rigides Sigelsystem, das durch den Zwang zu fortwährendem Blättern die Arbeit in einem fast 2,5 kg schweren Ziegelstein im Sinne des Wortes zur Last werden lässt. Diese Mühsal ändert allerdings nichts an der grundsätzlichen Einschätzung: Schäfers Untersuchung der *Symphonischen Dichtung im Umkreis Liszts* ist ein umfangreich gearbeiteter und zugleich methodisch unaufgeregter Beitrag zur Erforschung der (neudeutschen) Orchestermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit allen Vorzügen und Einschränkungen, die eine solche Wertung impliziert.

(Mai 2017)

Tobias Robert Klein

Schubert's Late Music. History, Theory, Style. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY und Julian HORTON. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXIX, 458 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton haben 2011 in Maynooth (Irland) eine großangelegte Konferenz unter dem Titel *Thanatos as Muse? Schubert and Concepts of Late Style* veranstaltet. Beiträge dieser Konferenz sind in insgesamt vier Publikationen veröffentlicht worden: dem hier vorliegenden Band, dem parallel erschienenen Band *Rethinking Schubert* (Hrsg. von Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton. New York: Oxford University Press 2016. XXI, 528 S.) sowie in Themenheften der Zeitschriften *Music Analysis* (33/2, 2014) und *Nineteenth-Century Review* (13/1, 2016).

Zwischen den beiden Sammelbänden gibt es einige inhaltliche und personelle Überschneidungen. So weisen der Titel *Schubert's Late Music. History, Theory, Style* und die vorangestellte Einleitung von Lorraine Byrne Bodley unter der Überschrift *Schubert's Late Style and Current Musical Scholarship* auf eine thematische Fokussierung hin, Hans-Joachim Hinrichsens Text „Is There a Late Style in Schubert's Oeuvre?“ aber findet sich an erster Stelle in *Rethinking Schubert*, dem anderen Sammelband. Der einzige hervorstechende Unterschied zwischen den Bänden ist die Gewichtung zwischen Instrumental- und Vokalmusik. *Schubert's Late Music* gliedert sich in vier Abteilungen: *Reception Histories* (4 Beiträge), *The Late Instrumental Music I: Hermeneutics and Performance* (5), *The Late Instrumental Music II: Meaning and Genre* (5) und *Defining Late Style* (6). Allerdings verbirgt der Titel des letzten Abschnitts eher dessen eigentliche Agenda. „Part IV sets out to explore how text setting develops in Schubert's late vocal music“ (S. 14), heißt es in der Einleitung. Gut die Hälfte der 20 Autor_innen nehmen einen festen Platz in der Schubertforschung ein. Man könnte hier

grob zwei Gruppen unterscheiden. Richard Kramer, Xavier Hascher und Susan Youens veröffentlichten in den 1990ern Schubert-Monographien; Lauri Suurpää, John M. Gingerich und Su Yin Mak in den 2010ern.

Die Beiträge befassen sich mit zwei Fragen. Der Schwerpunkt liegt auf der Frage nach einer möglichen stilistischen Einheit in der letzten Produktionsphase Schuberts. Daneben wird gelegentlich und mit sehr unterschiedlichen Ansätzen überlegt, inwiefern angesichts des frühen Todes von einem Spätstil gesprochen werden kann. Mit der ersten Frage korrespondiert eine analytische Methodik, die also über weite Strecken dominiert. Häufig werden Ergebnisse von Werkanalysen mit etablierten Topoi der Deutung des späteren Schuberts verknüpft, wie z. B. dem Wandern (vgl. die Karte des Tonraums zu D 956/i von Hascher, S. 280), der Innerlichkeit (Robert S. Hatten, Fazit auf S. 110: „As revealed in the above examples, we discover Schubert's move from traditional communicative signs to more ineffable symbols of interiority.“) oder dem Gedächtnis (Kramer, Fazit auf S. 131: „This, I think, is what we hear in later Schubert: the ambivalent engagement with *Vergessenheit*, the purging of memory, played out beneath the struggle toward a ‚reines kräft'ges Sein‘.“ Und Jürgen Thym, Fazit auf S. 403: „[late style] manifests itself in his songs in a[n] [...] approach to invoking memory in music [...]“). Besonderes Interesse gilt dem Topos der strukturauflösenden Präsenz und Materialität, der in vier Beiträgen aufgerufen wird (Scott Burnham, Kramer, Mak, Benjamin M. Korstvedt). Bei Burnham und Korstvedt geht damit eine Absage an biographisch motivierte Spätstil-Interpretationen einher: „[...] late Beethoven and late Schubert alike are dealing with music that expresses not solely – perhaps not even primarily – a biographical condition or a new stylistic manner, but rather responds in some complicated way to a changing increasingly inhospitable socio-historical moment.“ (Korstvedt, S. 414.) Ein generelles

Problem bei der Verwendung der Interpretationstopoi und dem damit häufig verbundenen Bezug auf Theodor W. Adornos Schuberttext wird dabei aber nicht berücksichtigt. Die Selbstverständlichkeit, mit der Konzepte wie Präsenz, Gedächtnis, Landschaft usw. erscheinen, ignoriert, dass zunächst zu klären wäre, wie diese denn in den 1820ern, 1928 oder 2016 diskursiv eingebunden waren und sind. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Anne Hylands Untersuchung von editorischen Eingriffen, die mittels Kürzungen und Rekompositionen die Parataxen Schuberts entschärfen wollten und damit zur Geschichte dieses Rezeptionstopos gehören.

Auch die zweite Frage nach einem Spätstil Schuberts könnte von einer Präzisierung profitieren. Die Umschreibung in der Einleitung Bodleys („unique relationship [...] between artistic psychology“ und „works of art“, S. 15) lässt an eine interdisziplinäre Öffnung denken. Die Autor_innen beziehen sich jedoch ausschließlich auf Adorno und Edward Said, ohne diese Lektüre zu kontextualisieren. Die fruchtbarste Auseinandersetzung mit dem Spätstil-Problem bietet der bereits erwähnte Beitrag in *Rethinking Schubert*. Hinrichsen erläutert dort die ideologischen Implikationen des Spätstilbegriffs Adornos. Auch weist er darauf hin, dass eine rein ästhetisch-strukturelle Interpretation von Schuberts „Weg zur Sinfonie“ nicht nur die Kammermusikwerke zu Vorstudien degradiert, sondern auch marktstrategisch-soziologische Faktoren zu gering bewertet. (Gingerich hat diese Entwicklung bekanntlich als „Beethoven Project“ interpretiert und beleuchtet in seinem Beitrag in *Schubert's Late Music* die Rolle Ignaz Schuppanzighs in dieser Strategie.) Hinrichsens Skepsis gegenüber der Kategorie Spätstil teilen Kramer (vgl. S. 131ff.) und Laura Turnbridge. Diese beschäftigt sich im letzten Beitrag mit dem *Ständchen* (D 957/4). Ihre These vom Spätstil als eine Form der Aufführungspraxis („Lateness, in other words, is performance practice; it is an interpretative strategy“, S. 441)

belegt sie exemplarisch durch den Vergleich einer Vielzahl von Aufnahmen und hebt sich mit Ansatz und Positionierung grundsätzlich von den übrigen Beiträgen ab, in denen an eher graduellen Akzentverschiebungen oder Detailkorrekturen des Schubertbilds gearbeitet wird.

(Juli 2017)

Christoph Wald

BEATRIX BORCHARD: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 439 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 9.)

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), Tochter des berühmten Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen Manuel Garcia und jüngere Schwester der großen, früh verstorbenen Sängerin Maria Malibran – so wurde sie zu Lebzeiten und so wird sie noch heute oft „eingeordnet“. Dass diese Kategorisierung der beeindruckend vielfältig tätigen Kulturnetzwerkenden des 19. Jahrhunderts nur in Ansätzen gerecht werden kann, macht Borchards erste alle Lebensabschnitte und Wirkungsstätten übergreifende Biographie (S. 16) der Musikerin überdeutlich: Ihr von Quellenreichtum und Perspektivenvielfalt geprägtes Buch zeichnet das kulturelle Netz nach, in dem Viardot-Garcia agierte und das sie sich teils selbst erschuf. Ihre Energie- und Lebensleistung bleibt kaum zu fassen, da sie sich über soziale, nationale, moralische und professionelle Grenzen als polyglotte „Kulturschöpferin“ (S. 51) mit eindrucklicher Universalbegabung zu etablieren suchte. Manifestiert hat sich das in unzähligen musikverbundenen Tätigkeiten als Sängerin (mit Repertoire von Bach über Gluck, Mozart, Belcanto, Verdi, Meyerbeer und mehr), Komponistin, Pädagogin, Herausgeberin, Musikvermittlerin von Alter Musik und Volksmusik, die, finanziell unabhängig, die musikalisch-sängerische Familientradition gleichzeitig fortsetzte und stark erweiterte.

Die Wirkungsbedingungen dieses Ausnahmelebens zu fassen (S. 22f.), setzt voraus, die ungeheure Quellenvielfalt, die es begleitet, zu gliedern, einzuordnen und zu interpretieren – was auch mithilfe der MitarbeiterInnen des DFG-geförderten Hamburger Viardot-Garcia-Projekts auf eindrückliche Weise gelang und fast schon als Borchard'sches Lebenswerk zu bezeichnen ist. Da Viardot-Garcia selbst große Teile ihrer Korrespondenzen vernichtete, bleiben zudem biographische Wissenslücken, die Borchard als solche akzeptiert und beschreibt (S. 283). Den Prinzipien der Reihe Europäische Komponistinnen verpflichtet, ist das Buch in ansprechende sprachliche Gestalt gekleidet und kommt ohne Fußnoten aus, so dass es auch jenseits der wissenschaftlichen Fachwelt gut rezipierbar ist.

Borchard gliedert den Band nach einem biographischen Abriss in drei Großkapitel: Dem ersten zum familiären Kontext folgen im zweiten Gedanken zu Viardot-Garcias vielfältiger Musikkarriere, u. a. als Sängerin auf der Opernbühne und im Konzertsaal/Salon sowie als Komponistin; abschließend widmet die Autorin sich Viardot-Garcias Lebenspartnern, Freundinnen und Freunden. Gemäß ihren Forschungen zur Biographik ist der Fortlauf dieser Gliederung collageartig bereichert mit drei als „Montage“ überschriebenen Abschnitten. Hier reiht Borchard unterschiedliche zeitgenössische, sich teilweise überlappende und teilweise widersprechende Texte zur Rezeption von Viardots Äußerem, zu ihrer Stimme und zur Rezeption ihrer Kompositionen kommentarlos aneinander. Sie erzielt dabei, gerade ohne lange eigene Textpassagen, den Effekt, der Notwendigkeit einer quellenkritischen Kontextualisierung des Lebens Viardot-Garcias (die dieses Buch vornimmt) eindringlich Ausdruck zu verleihen. Eine weitere Unterkategorie der Gliederung bilden als „Dokumente“ übertitelte Passagen, in denen Vertraute, Zeitungskritiken und Viardot-Garcia selbst in auch längeren, ins Deutsche übersetzten Quellenpassa-

gen und durch den Fließtext kommentiert zu Wort kommen (die Zitate in Originalsprache sind auf der Website des Böhlau-Verlags einzusehen). Auf das reihenübliche Werkverzeichnis ist aufgrund des aus dem Hamburger Viardot-Garcia-Forschungsschwerpunkt hervorgegangenen, online zugänglichen von Christin Heitmann verzichtet worden.

Bei all diesen positiv hervorzuhebenden Punkten ist dem Band Eile anzumerken: Der Satz ist, mit teilweise verunklarenden Folgen, an einigen Stellen fehlerhaft (z. B. S. 194, 262, abgeschnittenes Notenbeispiel auf S. 270), und das Layout der zahlreichen Unterabschnitte führt an einer Stelle zu einer fast vollkommen leer gebliebenen Seite im fortlaufenden Kapitel (S. 133). Auch einige unglückliche Formulierungen sind stehen geblieben, darunter die methodisch zumindest missverständliche auf Seite 257 („Für uns heute ist es schwierig [...], dass die Verschriftlichung nicht das Werk repräsentiert, sondern lediglich eine Realisierungsvorlage ist, das Werk also einen performativen Charakter hat“) und der sorglose Umgang mit dem Werktreue- und Regietheater-Begriff (S. 142, 195 bzw. 162).

Doch gewinnt das Bild der Komponistin Viardot-Garcia entscheidend an Schärfe: Der zweifachen biographischen Verhinderung einer Professionalisierung ihrer Komponistinnenkarriere durch ein Verdikt ihrer Mutter nach dem Tod der Schwester (S. 27) und durch den im deutsch-französischen Krieg politisch notwendig gewordenen Wegzug aus Baden-Baden (S. 53) zum Trotz komponierte Viardot kontinuierlich und schuf ein beachtliches Œuvre mit Liedern, Operetten, einer Oper, Klavier- und Kammermusik. Nationalistische Denkkategorien und auch moralische Bedenken ihrer Partnerschaft mit Ivan Turgenev gegenüber, die sie in ihr Eheleben mit dem erheblich älteren Kulturkritiker und Theaterdirektor Louis Viardot zu integrieren wusste, erschwerten die Rezeption dieses Schaffens. Von improvisatorischen Elementen geprägt und sich teilweise gegen

Verschriftlichung sperrend, wird das „spielende Komponieren im Dialog“ (S. 243) gerade einiger szenischer Kompositionen und die musikalische Diversität ihrer Stücke durch Borchards Rahmung in der Beschreibung der teilweise selbst gestalteten, soziale Grenzen überwindenden Gegenräume lebendig.

Für die Rezensentin bleibt das Bild einer sich beharrlich eigene Rollen schaffenden und Stilisierungsmechanismen auch bewusst bedienenden Künstlerinnenpersönlichkeit, die andererseits von Stereotypen in der Bewertung ihres Wirkens immer wieder eingeholt wird: Systematisch zu untersuchen bliebe dies im Hinblick auf ihre „Rolle“ als Diva (S. 130, 159, 197), ihre Stilisierung zur Zigeunerin und Jüdin (S. 125, 186), ihr Agieren in öffentlichen und privaten Räumen und im spezifischen Umgang mit Geschlechterrollen auf der Bühne (S. 202) wie im Leben. Es präsentiert sich eine Künstlerin, die in mehrfacher Hinsicht ihrer Zeit entrückt war: Europäisch und kosmopolitisch handelnd, als Nationalismen die Gedankenwelt vieler prägten, über soziale und moralische Richtlinien hinausgehend, ihre eigenen Räume und Rollen kreierend. Das sind wichtige Denkanstöße, die ganz im Sinne der Reihe Vorfremde auf mehr Forschung zu und mehr Aufführungen von Pauline Viardot-Garcia machen. Mit den immer zahlreicher werdenden Neuerscheinungen im wissenschaftlichen Bereich und auf dem Tonträgermarkt hat bereits eine stärkere Wahrnehmung dieser vielfältigen Persönlichkeit eingesetzt. Der Forschungsschwerpunkt in Hamburg und dieses Buch sind entscheidende Beiträge dazu, diese Wahrnehmung auch stärker historisch zu kontextualisieren.

(August 2017)

Christine Fischer

CHRISTOPH HENZEL: „...fühlen, was deutsche Musik ist...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950. Unter Mitarbeit von Irina KRIEHN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 521 S., Abb., Tab.

Die Würzburger Musikhochschule während des „Dritten Reichs“, deren Geschichte Christoph Henzel jetzt in Ergänzung zahlreicher früher verfasster Beiträge zur regionalen Musikgeschichte Bayerns vorgelegt hat, lässt einmal mehr erkennen, dass die deutschen Musikinstitute beileibe keine Brutstätten für Widerstand und Zivilcourage waren, sondern vielmehr zu nationalkonservativer Haltung und zur Ablehnung der Moderne neigten. Der Verfasser, der tief in die einschlägigen Archive Bayerns und des Bundes eingestiegen ist, belegt anhand der Personalakten der Verantwortlichen, dass Opportunismus und Vorteilsnahme die handlungsbestimmenden Maximen waren: „Sämtliche hauptamtlich Lehrenden traten, sofern sie nicht 1933 bereits Mitglieder waren, bis spätestens 1940 in die NSDAP ein“ (S. 95). Überdies waren die meisten von ihnen auch noch Mitglieder in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, im Reichsluftschutzbund und im Nationalsozialistischen Altherrenbund (S. 98). Und nach 1945, als die Besatzungsmächte flächendeckend Entnazifizierungsverfahren durchführten, stellten sich die ehemaligen Studienprofessoren ausnahmslos alle als bloße „Mitläufer“, „d. h., als nur nominell am Nationalsozialismus Beteiligte“ (S. 312) heraus.

Die breit angelegte Untersuchung gliedert sich in acht Hauptteile, denen eine Einleitung (unter dem Titel „Ausgeblendet“) und ein „Resümee“ als Rahmen zugeordnet sind. Die Hauptkapitel sind chronologisch angelegt – von der Vorgeschichte zu Zeiten der Weimarer Republik über den Beginn der „Nazifizierung“, die Vereinnahmung der Hochschulkräfte für die NS-Festkultur und überhaupt für „Volk, Partei und Staat“, Un-

terricht und Truppenbetreuung zu Kriegzeiten, bis zum „Neubeginn in Trümmern“ und zu den Verfahren der „Entnazifizierung“. Eingefügt sind zwei speziell auf Hermann Zilcher, den langjährigen Direktor des Staatskonservatoriums, zugeschnittene Kapitel über dessen (mittelmäßige) Karriere sowie eine seiner wirklichen „Großtaten“: die Gründung des jährlich stattfindenden „Mozartfestes“ im Jahr 1922, dessen künstlerische Leitung er bis 1943 behalten hatte, bevor er sie abgab (S. 234).

Hiermit ist das Buch aber mitnichten zu Ende, denn es folgen Verzeichnisse diverser Art, darunter allein 20 Seiten für Archivalien und andere primäre und sekundäre Quellen. Ab Seite 367 schließt sich dann ein weiterer Teil an, der in den Anhang verbannt ist, aber fast den Wert eines eigenen Bandes hat: Biographien aller Lehrkräfte des Konservatoriums mit Abschriften von Rechtfertigungsbriefen, eidesstattlichen Erklärungen usw. der jeweiligen Personen. In dieser Biographiensammlung, die mehr als 130 Seiten umfasst, finden sich dann auch jene zwei Fälle rassistischer Verfolgung – Rudolf Lindner, der als sogenannter „Halbjude“ entlassen wurde, und Willy Schaller, der in den Ruhestand versetzt wurde, weil er mit einer Jüdin verheiratet war –, deretwegen der Verfasser ursprünglich auf die Idee gekommen war, die Nazi-Ära an der Würzburger Musikhochschule gründlich aufzuarbeiten („Es war ein Stolperstein [...], der die erste Anregung zu diesem Buch gab“, S. 9).

Während dieser angehängte letzte Teil der Abhandlung gänzlich ohne bewertende Kommentare auskommt, vielmehr nur Daten und Dokumente bereitstellt, scheut der Verfasser im Hauptteil des Buchs keineswegs kritische Urteile, die freilich immer argumentativ abgestützt sind. Dies war schon allein deshalb unumgänglich, weil in der vorhandenen Literatur zum Musikleben in Würzburg und insbesondere zum Staatskonservatorium während des NS-Regimes beschönigende und oft auch fehlerhafte bis

verfälschende Angaben kursieren. Dies wird an der Hauptfigur der gesamten Szenerie, an dem „Direktor des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg Geheimer Reg. Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher“ (S. 185) besonders deutlich, dessen politische Reden und Kompositionen sowie die Schriftsätze zur Verteidigung im Entnazifizierungsverfahren mit so viel „Persil“ bearbeitet worden sind, dass es dringender Korrekturen bedurfte. In einem Exkurs zu Zilchers Kantate *Gebet der Jugend* – uraufgeführt am 28. November 1936 im Rahmen der Jahrestagung der Reichskulturkammer in Berlin und von Goebbels im Tagebuch als „hinreißend“ gelobt (S. 153) – stellt der Verfasser mittels einer genauen Textanalyse detailliert dar, wie die Reinwaschung des Werks versucht wurde. Folgende Zeilen sind Teil der vierten Strophe: „Den Führer segne, Herr, / Des Reiches Hort und Ehr' / Und seine Wehr, / Wem wir im goldnen Flammenschein, / Erwacht und ledig aller Schmach, / Zu neuem, großem Tag / Hier unterm Hakenkreuz / Die Herzen, unsre Seelen weihn!“ (S. 147) – diese Worte sollen nicht Hitler gelten, sondern ganz allgemein „die Fürbitte für die Obrigkeit, d. h. für die jeweilige Regierung“ bedeuten (S. 151).

An dieser Stelle wird der Leser neugierig, er würde gern wissen, wie die Komposition Zilchers wohl geklungen haben mag. Leider verzichtet der Verfasser auf diesbezügliche Anmerkungen völlig. Auch gibt es in dem mehr als 500 Seiten umfassenden musikwissenschaftlichen Werk nicht ein Notenzitat. Man stelle sich ein Buch über eine Dichterschule oder über einen Malerzirkel ohne wörtliche Zeilen-Zitate oder Abbildungen vor! Nur in unserem Fach begegnen hier und da Texte, die so tun, als hätte sie ein Soziologe oder Allgemeinhistoriker geschrieben, weil ihre Verfasser (oder die Verlage?) meinen, Notenzeichen seien dem Leser nicht zuzumuten. Auch im vorliegenden Fall wäre es angebracht gewesen, das Werk Hermann Zilchers, eines Mannes, der es immerhin

auf die „Gottbegnadetenliste“ von Goebbels schaffte, in seinem Stil zu beschreiben und in seiner Ranghöhe einzuschätzen sowie dies mit Beispielen zu belegen.

Als institutionengeschichtliche Untersuchung ist Henzels Buch indessen vorbildlich. Seine Stofffülle ist eindrucksvoll, seine Darstellung ist sachlich und um Objektivität bemüht. Wünsche bleiben vielleicht bei der Organisation der Abhandlung offen. Man vermisst ein Abkürzungsverzeichnis, und die Titelnachweise sind nicht sehr praktikabel (dem Rezensenten ist es bis zum Schluss nicht gelungen, das Kürzel „Zuckmayer 2002“ aufzulösen). Welche Personen ins Namensregister aufgenommen wurden und welche nicht, bleibt rätselhaft; es fehlen z. B. die Ehefrauen der Professoren, die im Text selbst namentlich genannt sind. Unklar bleibt auch, worin die Mitarbeit von Irina Kriehn bestanden hat, die ja auf dem Titelblatt eigens erwähnt wird, sonst aber nirgends vorkommt.

(Juli 2017)

Peter Petersen

RASMUS BENJAMIN CROMME: Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz. Positionierung durch Programmierung. Historisch-empirische Fallstudie zu Repertoireentwicklung und Produktpotenzial des Staatstheaters am Gärtnerplatz München. Laaber: Laaber-Verlag 2013. XIII, 462 S., Abb.

Benjamin Crommes aus seiner theaterwissenschaftlichen Dissertation hervorgegangene, betriebswirtschaftlich orientierte Publikation zum Münchner Gärtnerplatztheater endet mit einer „Programmatrik“, die zugleich eine „festumrissene künstlerische und kulturpolitische Zielsetzung“ für das traditionell auf das Unterhaltungstheater bezogene Haus sein soll. Auf einer Seite bringt der Verfasser die Ergebnisse seiner historisch-empirischen Studie zusammen (S. 356f.), die auf einem historischen, nach Intendanten

geordneten Abriss der Programmgestaltung des Theaters sowie einer Publikums- und zwei Mitarbeiterbefragungen aus den Jahren 2007, 2009 und 2011 beruhen. Gemäß seiner Zielsetzung, das Repertoire des ab 1864 geplanten und 1865 eröffneten Gärtnerplatztheaters im Hinblick auf „klar erkennbare[...] Programmschwerpunkt[e]“ zu untersuchen, die als Grundlage für eine aktuelle publikumswirksame Imagebildung und kulturpolitische – und das heißt für ein Staatstheater vor allem finanzielle – Legitimation dienen könnten (S. 4), sieht Cromme das zukünftige Erfolgspotential dieses Theaters vor allem in einer Profilierung als „Münchens traditionsreiches, kultiges, unverwechselbares Musikspielhaus“ (S. 357). Mit dieser Zusammenfassung stellt sich Cromme mehreren sozialen und marketingtechnischen Problemen, von denen die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft derzeit generell erfasst wird: dem Aussterben bestimmter Alterskohorten, die das Publikum von musikalischen Gattungen wie der Operette oder konventioneller Regieführung ausmachten, der Diversifikation des Musiktheaterpublikums überhaupt, dessen ästhetische und gesellschaftliche Interessen in Bezug auf den Theaterbesuch sich aktuell nur noch schwer unter einem Kernprogramm zusammenfassen lassen (vgl. S. 351), oder der gestiegenen Konkurrenz mehrerer Musiktheaterinstitutionen in einer Kulturmetropole wie München. Entsprechend kommt Cromme auch zu dem Ergebnis, dass das Gärtnerplatztheater „alle Altersgruppen“ „mittels unterschiedlicher Programm- und Spartenlinien“ bedienen sollte, die sich vor allem am sogenannten Unterhaltungstheater orientieren. Unter dieses subsumiert Cromme die Gattungen Operette, Musical und Komische Oper jeglicher Gattungsprovenienz (S. 357), ein Repertoire, das mittels den gesamten Münchner Spielplan ergänzenden Vorstellungen aus den Bereichen Tanztheater, Modernes und Neueres Musiktheater sowie Familientheater für andere Kunden-

gruppen erweitert werden sollte. Der Erfolg einer solch diversifizierten Profilierung lässt sich laut Cromme vor allem durch ein hohes künstlerisches Niveau garantieren, das auch die Veranstaltungen aus dem Bereich der „Unterhaltung“ auszeichnen sollte, nicht zuletzt um die Konnotation der „leichten Muse Thalia“ an entsprechende Klischees und Konventionen im Sinne eines zeitgemäßen, auf zukünftige Musiktheaterpublika ausgelegten Theaterverständnisses aufzulockern. In der Summe plädiert Cromme für einen „Gärtnerplatzstil“ aus „raffinierter Stückauswahl“, „avanciertem Regietheater und überzeugenden Spiel- und Darstellungsqualitäten“ (S. 357).

Die gewisse Beliebigkeit bzw. in den Worten des Verfassers „Grobheit“ (S. 356) des programmatischen Profilvorschlags gewinnt durch Crommes methodisches Vorgehen an Kontur: In der Tat zeigt der historische Abriss, wie vor allem neue bzw. qualitätsvolle Regiekonzepte das Theater am Gärtnerplatz immer weiter zu einem „weithin beachteten, einzigartigen Operettentheater“ ausgebaut hatten (z. B. S. 112, 132, 143), aber dass auch traditionelle Volkstheater-Qualitäten immer wieder unterstrichen wurden, so z. B. mittels einer Ausrichtung als deutschsprachige „Spieloper“ (S. 126, 152) durch entsprechende Werke in bayerischer Mundart oder von Münchner Komponisten wie Wilfried Hiller (S. 160) oder durch den Hinweis auf die (räumliche) Intimität von Zuschauern und Darstellern während der Vorstellung (S. 149, 176). Gleichzeitig ermöglichten bauliche Veränderungen wie die Vergrößerung des Orchestergrabens jedoch den stetigen Ausbau auch der Opernsparte des Theaters. Wie Cromme in einer genauen systematischen Analyse der Spielplangestaltung, Premierenzahl, Vorstellungszahl und Publikumsauslastung nach den am Gärtnerplatztheater unter den drei jüngsten Intendanten Hellmuth Matiassek (1983–1996), Klaus Schultz (1996–2007) und Ulrich Peters (2007–2012) weitergeführten Sparten

Oper, Operette, Musical, Ballett, Studio-/Sonderformate bzw. dann unter Peters auch Familientheater zeigen kann, fungierte das Opernrepertoire hier durchgehend als das prozentual stärkste Segment im Spielplan. Von den Abonentinnen und Abonenten, die Cromme bei seiner Publikumsbefragung als Stammpublikum näher unter die Lupe nahm, sowie von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Gärtnerplatztheaters wird dagegen vor allem der Ausbau der Musical- und Operettensparte gewünscht (vgl. die Diagramme auf den S. 301, 328). Das Musical stellt dabei auch die von den Besucherzahlen am meisten ausgelastete Sparte dar (S. 269), obwohl es am gesamten Spielplan nur einen recht geringen prozentualen Anteil hat (vgl. die Diagramme auf den S. 273, 276, 279). Längerfristige Bindungen neuer und vor allem jüngerer Publika versprechen sich die Mitarbeiter vor allem durch die in letzter Zeit ausgebaute Sparte des Familientheaters (S. 337).

Cromme bezieht sich in seinem historischen Abriss und bei seinen Befragungen stringent auf Kategorien aus der Innenperspektive der Theaterschaffenden und -mitarbeiter, sodass die musiktheaterwissenschaftliche Kritik an Gattungseinteilungen oder an übergreifenden Kategorien wie „ernstes“ oder „Unterhaltungstheater“ außen vor bleibt (eine kurze Reflexion auf die Dehnbarkeit der Gattungskategorien erfolgt lediglich auf S. 228, das sogenannte ernste Theater bezeichnet Cromme oftmals als „seriös“, vgl. ebenfalls S. 228f.). Entsprechend sind Crommes Vorschläge für einen geeigneten Umgang mit der Publikumsvielfalt oder für weitere Forschungen auch einer betriebswirtschaftlichen, marketingtechnischen Denkweise zuzuordnen (vgl. S. 305–315, S. 358). Während sich Crommes Arbeit durch eine im Detail präsentierte, systematisch-statistische Vorgehensweise auszeichnet, hat der historische Abriss einen klar referierenden Charakter inne, zumal die Auswertung der populärwissenschaftlichen Präsentationen,

Festschriften, Intendanzrückblicke und einiger Repertoirelisten aus den Münchner Archiven nicht mit Rezeptionsdokumenten kombiniert wird, die sich auf einzelne Produktionen beziehen. Auf diese Weise scheinen entscheidende Anschlussmöglichkeiten zwischen einer historiographischen und systematischen Arbeitsweise verschenkt, die gerade in Bezug auf die wissenschaftlich überholten, aber im Theaterbetrieb bis heute stark präsenten kategorischen Dichotomien wie „U“ und „E“ zu einem erweiterten Reflexionshorizont hätten führen können. In ähnlicher Weise scheint auch eine immer wieder stark betriebene Imagebildung des Gärtnerplatztheaters als „Theater der Sinne im Herzen Münchens“ (vgl. z. B. S. 153 und explizit auch S. 174–175) in der Arbeit in den Hintergrund zu geraten, eine methodisch bedingte Ausklammerung, die vor allem an der Nichtberücksichtigung einzelner Regiekonzepte oder musikdramaturgischer Ausrichtungen der einzelnen Stücke liegt. Nicht zuletzt hätte sich die Leserin an einigen Stellen weniger Wiederholungen der statistischen Ergebnisse (vgl. z. B. die Doppungen der Diagramme auf den S. 279, 349 sowie auf den S. 281, 350) und ausführlichere Bezugnahmen zu vergleichbaren Theaterinstitutionen wie z. B. der Komischen Oper Berlin gewünscht – das Münchner Gärtnerplatztheater hätte insgesamt noch mehr als exemplarischer Fall für die zahlreichen musikalischen „Volkstheater“ aufgearbeitet werden können, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Metropolen gebaut wurden.

So viele Einschränkungen der Arbeit von Cromme auch zugrunde liegen und so viele kleinere Fehler oder fehlerhafte Drucke eine solch statistische Arbeit mit sich bringt (neben doppelseitigen oder farblichen Fehldrucken auf S. 185–186 und 230–231 sind im Fließtext auf S. 271 andere Zahlen als im entsprechenden Diagramm auf S. 273 angegeben; bis zum Ende der Arbeit entstehen kleinere gattungsdefinitorische Verwirrun-

gen, da Cromme einleitend alle Konzert- und Reihenveranstaltungen ausschließt, diese dann später aber doch zu berücksichtigen scheint, vgl. S. 191 im Gegensatz zu S. 219f.) – sie bereitet einen musiktheaterpraktischen Status quo auf, der auch in musikwissenschaftlichen, historischen wie systematischen Arbeiten nicht außer Acht gelassen werden sollte und der dementsprechend anschlussfähig ist für musikhistorische und kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Geschichtsbewusstsein in Bezug auf aktuelle Reichweiten und Probleme von Musiktheaterinstitutionen und ihren Produktionen.

(August 2017)

Gesa zur Nieden

Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955 (CD-ROM). Hrsg. von Jörg ROTHKAMM und Thomas SCHIPPERGES in Verbindung mit Michael MALKIEWICZ, Christina RICHTER-IBÁÑEZ und Kateryna SCHÖNING. München: edition text + kritik 2015. X, 482 S., Tab., CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Wissenschaftsgeschichte liegt hierzulande im Trend – vor allem, wenn sie verbunden wird mit kritischen Fragen zur Vergangenheitspolitik und korrespondiert mit übergreifenden Forschungen zur deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Eine aktuelle Nachfrage innerhalb der Musikwissenschaft entstand vor allem aus einigen spektakulären Fällen der Verstrickung mit dem NS-Regime, die das Interesse von Publizisten auf sich gezogen hatten. In der fachbezogenen Literatur geht es aber ausdrücklich nicht um die Fixierung auf Einzelfälle, sondern um inhaltliche und strukturelle Fragen, die in umfassenden Detailstudien und Sammelbänden aus den letzten beiden Jahrzehnten bereits

ausgiebig erörtert wurden. Als Kehrseite dieses Vorgangs zeigt sich eine Tendenz zur vorrangigen Beschäftigung der Wissenschaft mit sich selbst und damit die Gefahr einer Selbstbespiegelung. Wenn sich dies mit der an vielen Orten zu beobachtenden institutionellen Gefährdung des Faches verbindet, ist es sinnvoll, Hegels Mahnung – aus den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* – nicht aus den Augen zu verlieren: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“

Zunächst aber und ohne alle Umschweife: Bei dem von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges herausgegebenen Band handelt es sich um ein überaus informatives Buch. Alle Beiträge sind gut dokumentiert, und die CD im Anhang bietet darüber hinaus ein umfassendes Verzeichnis der Lehrveranstaltungen aus dem behandelten Zeitraum. Wo sich wegen der Nicht-Erreichbarkeit von Quellen (Einhalten von Sperrfristen u. ä.) Grenzen der Forschung abzeichnen, werden diese klar benannt. Neben markanten Fallstudien zur Geschichte des Faches in den Anfangsjahren der alten Bundesrepublik werden auch wichtige Forschungsdesiderate aus der SBZ/DDR bearbeitet. Dazu zählen der „Fall Günter Haußwald“, Heinrich Besslers Schule in Jena (wobei auch Zeitzeugenberichte herangezogen werden) oder die gescheiterten musikwissenschaftlichen Publikationsprojekte in der DDR. Besondere Aufmerksamkeit finden die Tätigkeit der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung und die Berücksichtigung der Musik des 20. Jahrhunderts in den Lehrveranstaltungen der jeweiligen Institute. Letztere werden – verbunden mit der unterschwellig mitlaufenden Kritik am Überwiegen der älteren Musikgeschichte und der Vernachlässigung der systematischen Musikwissenschaft – unter der Hand zu einem

zentralen Beurteilungskriterium für die einzelnen Institute.

Bei aller Solidität und allen Verdiensten des vorgelegten Bandes bleibt aber zu fragen, ob „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ oder „Vergangenheitspolitik“ die einzigen möglichen Paradigmen für die Erschließung des Gegenstandes sind. Eine Analyse von „Netzwerken“ oder „Seilschaften“ – um einen zentralen Begriff aus der Publizistik nach der deutschen Wiedervereinigung aufzugreifen – bei den Stellenbesetzungen in der Nachkriegszeit (und vor der Einführung durchformalisierter Auswahlverfahren!) hat jedenfalls nur einen begrenzten Erkenntniswert. „Seilschaften“ und „Netzwerke“ gibt es auch heute, und ob sie das Fach in eine sinnvollere Richtung als vor einigen Jahrzehnten lenken, darf mit guten Gründen bezweifelt werden. Die inhaltlichen Erträge der musikwissenschaftlichen Arbeit im Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg stehen in dem vorgelegten Band offenbar nicht zur Diskussion, und der Anschluss an ältere und neuere geisteswissenschaftliche Debatten wird gar nicht erst gesucht. Unter diesen Umständen bekommt dann das Bild des Hegel-Zitats vom Anfang dieser Besprechung noch einen anderen Akzent: Die Abenddämmerung der Musikwissenschaft ist längst vorangeschritten, aber die Eule der Minerva zögert ihren Abflug immer noch hinaus.

(April 2017)

Gerhard Poppe

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

Der 1897 in der damals russischen (heute estnischen) Hafenstadt Port Kunda geborene dänische Komponist Knudåge Riisager gehört in Europa zu den großen Unbekannten – was angesichts der handwerklichen

wie ästhetischen Qualität seiner Werke, deren Verbreitungsgrad vor allem unmittelbar nach dem Krieg und insbesondere Riisagers vielfältiger publizistischer Tätigkeit bemerkenswert ist. Nicht so im heimischen Dänemark: Der polyglotte Riisager genoss in der dänischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts bis über seinen Tod 1974 hinaus großes Ansehen – nicht zuletzt als Mitbegründer und langjähriger Vorsitzender des dänischen Komponistenverbands (zunächst der „Unge Tonekunstneres Selskab“, später für satte 25 Jahre des „Dansk Komponistforening“), vor allem aber aufgrund seiner Haltung: Während der Besatzungszeit gehörte er zu den aufrichtigen Kulturschaffenden Dänemarks, die den allgegenwärtigen deutschen Drangsalierungen mit einer klaren Linie begegneten und nicht müde wurden, an den besonderen Patriotismus der Dänen zu appellieren. Zu seinen Werken gehört unter anderem die Hymne *Mor Danmark* – „Mutter Dänemark“. Nach seiner langen Tätigkeit als Abteilungsleiter am dänischen Finanzministerium ließ er sich schließlich dazu überreden, 1956 die Leitung des Kopenhagener Konservatoriums zu übernehmen – ein Amt, das er als Verwaltungsexperte führte: Er verzichtete darauf, zu lehren, so dass es keine Schülergeneration gibt, die das Erbe Riisagers bewahren konnte.

Bereits von seiner in Kopenhagen, Leipzig und Paris absolvierten Studienzeit an arbeitete Riisager als Konzertkritiker für die unterschiedlichsten dänischen Zeitungen und Zeitschriften, veröffentlichte aber zunehmend auch Artikel grundsätzlicher und programmatischer Natur. Dass seine umfangreichste schriftstellerische Arbeit ausgerechnet eine Monographie zum Firmenjubiläum eines Herstellers von Öfen war – *F. L. Smith & Co. 1882–1922* aus dem Jahr 1921 –, ist nur auf den ersten Blick überraschend, zumal Riisager zunächst (und wie sein Vater) für die dänische Firma gearbeitet hatte.

Claus Røllum-Larsen, Musikbibliothekar an Kopenhagens Det Kongelige Bibliotek,

hat mit seiner großen zweibändigen Monographie zu Riisager ein Standardwerk von besonderem Gewicht – im doppelten Sinn – vorgelegt: Auf insgesamt über 800 Seiten entfaltet er Leben und Werk eines großen Netzwerkers, dessen Kontakte weit über den europäischen Kontinent und darüber hinaus verstreut zu finden sind und dessen Schaffen noch bis heute in der dänischen Musikwelt nachwirkt.

Die Arbeit Røllum-Larsens überzeugt durch seine akribische Aufarbeitung des kulturhistorischen Kontexts, vor allem der zahlreichen journalistischen Arbeiten Riisagers von seiner Studienzeit an; seine Werke erscheinen in kurzen Analysen unter immer wieder anderen Aspekten, mit Hilfe derer der Autor ein polyperspektivisches Bild des Komponisten in seiner Zeit entwickelt. Dabei ist der Zugang zu diesen Kompositionen nicht durch übergeordnete ästhetische Theorien Riisagers verstellt, auch wenn er als Musikschriftsteller immer wieder sehr eigenümliche Stellungnahmen zum Musikleben seiner Zeit, vor allem zu stilistischen Weiterentwicklungen um die Jahrhundertmitte abgab: Die Musik Riisagers ist eher erweitert freitonal, höchstens bi- oder tritonal (so die skurrile Ballettmusik *Etudes* von 1947, die die Fingerübungen Carl Czernys in orchestrierter und ungewöhnlich arrangierter Fassung verarbeitet und das am stärksten verbreitete Werk Riisagers darstellt). Bereits vor seinem Studienaufenthalt in Paris war Riisagers Bevorzugung der französischen Klangsprache etwa Debussys, Ravels oder seines späteren Lehrers Albert Roussel gegenüber der ihm „verdächtig“ erscheinenden deutsch-österreichischen Tradition und ihrer Weiterentwicklungen wie die Musik Schönbergs – die in Kopenhagen regelmäßig aufgeführt wurde – greifbar; dazu kommt sein Interesse am italienischen Futurismus, der sich später etwa in seiner nach einem Flugzeug betitelten Orchesterkomposition *T-DOXC* (1926) niederschlägt. Erst spät, etwa mit der Ballettmusik zu *Fruen fra havet* (1959), probiert Riisager

auch dodekaphone Techniken aus. Tatsächlich liegt auf dem Orchesterwerk (auch den zahlreichen Ballettmusiken) Riisagers das besondere Augenmerk des Autors – zumal der Komponist vor allem als virtuoser Instrumentator berühmt wurde; Røllum-Larsen setzt für seine Ausführungen ungewöhnlich viele, auch großformatige Notenbeispiele ein.

Von besonderem Interesse ist die Arbeit aufgrund der ihr zugrundeliegenden Quellenarbeit; so vermag Røllum-Larsen etwa das nicht unproblematische Bild in der dänischen wie europäischen Presse, das vom Konservatoriumsdirektor Riisager im Kontext des Abgangs seines Komponistenkollegen Per Nørgård an das Schwesterkonservatorium in Aarhus entworfen wurde und nur bedingt der Realität entsprach, zu dokumentieren und zu korrigieren.

Zusätzlich aufgewertet wird die Monographie durch zwei beiliegende CDs, auf denen ein guter Querschnitt der kompositorischen Sprache Riisagers vorliegt – angefangen mit der frühen *Romance* für Violine und Klavier (1914) über die berühmt gewordene Ballettmusik *Slaraffenland* (1936) und die in Riisagers Schaffen omnipräsente Musik für Kinder bis hin zu Riisagers Oper *Susanne* aus dem Jahr 1950, die auf der CD-Beilage mit einer historischen Aufnahme der Uraufführung dokumentiert ist. Damit kann sich jede/r Interessierte auch einen klanglichen Eindruck dieser vielseitigen Persönlichkeit verschaffen, deren Schaffen der (Wieder-)Entdeckung harret.

(Juli 2017)

Birger Petersen

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.)

Mit hyperbolischer Ironie – etwa dem Bonmot vom „Yoga am Notenpult“ – kom-

pensierte das deutsche Feuilleton Ende der 1960er Jahre seine Verwunderung über eine Reihe von Kompositionen Karlheinz Stockhausens, die sich unter dem Neologismus der „Intuitiven Musik“ durch ihre extreme spirituelle Überformung im Geist des New Age auszeichnen. Gänzlich ohne den Rekurs auf die rhetorische Figur der *eirōneía* kommt nunmehr eine Monographie aus, die sich Stockhausens intuitiven Werkzyklen *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1968–70) aus musikwissenschaftlicher Perspektive widmet. Martin Zingsheim nähert sich mit der gebotenen Distanz insgesamt 32 Einzelkompositionen, die das Musikalische holistisch-esoterisch überfrachten. In der Tat zeichnet sich Stockhausens intuitive Musik weniger durch ihre musikalischen als durch ihre weltanschaulichen Konturen aus. Unter Verzicht auf traditionelle Notation, im Rückgriff auf das geschriebene Wort, kreisen die Partituren implizit um das Nicht-Klingende der „ewigen“ Musik. Die Interpreten sollen mithilfe einer verbalen „Aktionschrift“ (S. 23), die Anleitungen wie die folgende umfasst, in Einklang mit dem Kosmos zu Selbst- und Welterkenntnis gleichermaßen gelangen: „Spiele einen Ton/ Spiele ihn so lange/ bis du spürst/ daß Du aufhören sollst“. Mit der Ansicht, dass eine solche Spielanweisung anstelle von technischen Fertigkeiten eher eine „mentale Disposition“ (S. 66) von den ausübenden Musikern einfordere, führt der Autor die Leser seines Buches ganz nahe an den ideellen (und vielleicht auch ideologischen) Kern von Stockhausens intuitiver Musik heran.

Das zentrale Anliegen der Publikation ist offensichtlich die analytische Erschließung der (kunst-)religiös motivierten Poetologie des Musikalisch-Intuitiven vor dem Hintergrund des Gesamtwerks und der Biographie des Komponisten Stockhausen. Als äußerst gewinnbringend, wenn auch als methodisch riskant, erweist sich dabei die Lesart des Verfassers, die Textkompositionen zugleich als Fortführung von Stockhausens früherem Se-

rialismus und Antizipation seiner kompositorischen Entwicklung in den 1970er Jahren zu sehen. Obwohl die Zyklen *Aus den sieben Tagen* und *Für kommende Zeiten* dem intuitiven Moment der Musikausübung eindeutig den Vorrang vor der rationalen Kontrolle des Erklingenden geben, die für Stockhausens Kompositionsästhetik der 1950er und 60er Jahre überaus bestimmend war, entdeckt Zingsheim dennoch eine „lineage“ zwischen den Schaffensphasen. Seine Suche nach der verborgenen Verwandtschaftslinie, die die intuitive Musik mit Stockhausens serieller Musik verbindet, führt für ihn zu einem klaren Befund: Die mit dem Potential intuitiven Agierens „kalkulierenden“ Textkompositionen verkörpern Stockhausens „entschiedene Inangriffnahme der vollständigen Kontrolle des musikalischen Materials“ (S. 49) und sind somit nur scheinbar post-seriell. Zweifelsohne handelt es sich bei dieser These einer dialektischen Verschränkung von interpretatorischer Freiheit und „totaler“ kompositorischer Kontrolle um die stärkste des gesamten Buches, die im Gefolge der Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* das ideologisch Fadenscheinige der intuitiven Musik freizulegen vermag. Dem in der Forschungsliteratur zum Gemeinplatz avancierten stilistischen „Bruch“, den die intuitive Musik im Œuvre Stockhausens hinterlassen habe, erteilt Zingsheim unterdessen – mithilfe einer anachronistischen Re-Lektüre von Stockhausens Schriften „Musik und Graphik“ (1959) und „Erfindung und Entdeckung“ (1961) – eine deutliche Absage. Die überraschende „Wiederauferstehung“ des Notentextes in den letzten beiden intuitiven Textkompositionen *Japan* und *Ceylon* aus dem Zyklus *Für kommende Zeiten* schließlich deutet der Autor als Beleg für Stockhausens Syntheseleistung, „das mit der intuitiven Musik neu Erforschte zu integrieren [...] in den gleichsam globalen Kontext seiner kompositorischen Sprache“ (S. 235). Stockhausens „Sprache“ tendierte bereits während der Entstehungszeit der intuitiven Kompositionen, wie Zingsheim

bemerkt, zum Prinzip der „Formel“, zu seriell durchgebildeten Melodien als Keimzellen ganzer Kompositionen. Eine eingehende Auseinandersetzung mit den wechselseitigen strukturellen Verweisen zwischen der Melodie von *Japan*, die „dodekaphone beziehungsweise serielle Kompositionsverfahren“ (S. 237) zitiert, und der dreizehntönigen „Formel“ von *MANTRA* (1970), mit der Stockhausen seine bis zur Fertigstellung von *LICHT* dominierende melodisch-serielle Formeltechnik entwickelte, bleibt im Rahmen der Monographie allerdings nichtsdestoweniger Desiderat.

Problematischer noch ist allerdings der naive Biographismus, der für die Methodik der Studie maßgeblich war. Freilich geht der Zyklus *Aus den sieben Tagen* auf ein einschneidendes biographisches Erlebnis zurück und wurde nachweislich während jenes legendären Hungerstreiks im Mai 1968 komponiert, mit dem Stockhausen das Scheitern seiner Beziehung zur Bildenden Künstlerin Mary Bauermeister verarbeitete. Biographisch zweifelsfrei verbürgt ist auch seine intensive Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Philosophie des integralen Yoga zu jener Zeit. Zingsheim verfolgt diese biographischen Fährten mit beachtlicher Sorgfalt und bringt auf diese Weise interessante Fakten ans Tageslicht. Durch die Aufarbeitung bislang unveröffentlichter Briefe Stockhausens an Mary Bauermeister werden ungekannte Details zum Hergang der Trennung sowie seiner persönlichen wie künstlerischen Abhängigkeit von seiner einstigen Lebensgefährtin publik; durch Zingsheims wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Yoga-Philosophie wiederum wird deren Einfluss auf Stockhausens Konzept einer zwischen Kosmos und Mensch vermittelnden Intuition offenbar. Unversucht lässt der Autor unterdessen allerdings eine musik- und ideengeschichtliche Kontextualisierung der intuitiven Musik, die von den Aussagen des Komponisten über die Hintergründe der Entstehung seiner Text-

kompositionen wegführt. Wie gedanklich erregend wäre es gewesen, von jenem Netz aus Intertexten zu erfahren, das die Musikgeschichte zwischen Stockhausens *Für kommende Zeiten* und Carl Philipp Emanuel Bachs intuitivem Konzept der musikalischen „Mit-Empfindung“ spannte? Die Hoffnung auf eine breitere ideengeschichtliche Vernetzung des Gegenstandes erfüllte sich am Ende des Buches allerdings doch noch ansatzweise. Der Autor führt die mit Stockhausens intuitiver Musik explizit verknüpfte Weisung, das Dasein als musikalisch-spiritueller Exerziti-um zu begreifen, äußerst schlüssig mit der von Peter Sloterdijk beschriebenen Anthropotechnik des „ewigen Übens“ eng. Mehr solcher „quellenfremder“ Bezüge, nicht nur philosophischer und kulturanthropologischer Provenienz, sondern vor allem auch theologischer und musikgeschichtlicher, hätten den bisweilen biographistischen und deskriptiven Charakter dieser Einführung in Stockhausens intuitive Musik wettgemacht. So jedoch bleibt nach der Lektüre eine leise Enttäuschung angesichts des mangelnden Quäntchens an Mut, die größtenteils auf die Wahrung der Intentionen des Komponisten bedachte Stockhausen-Forschung zu erneuern.

(Mai 2016)

Magdalena Zorn

NOTENEDITIONEN

The Music of the Beneventan Rite. Hrsg. von Thomas Forrest KELLY und Matthew PEATTIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XV, 568 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 9.)

Mit dem sogenannten beneventanischen Gesang beschäftigen sich Thomas Forrest Kelly und Matthew Peattie seit vielen Jahren, sie preisen ihn als „unique Latin liturgy of southern Italy and its music“ (S. 9). Nach zahlreichen Publikationen und Arbeiten zu diesem Gegenstand haben sie nun die Er-

gebnisse ihrer gründlichen Forschungen in einer sehr nützlichen Veröffentlichung zusammengetragen, die geeignet ist, den beneventanischen Gesang auch denjenigen zugänglich zu machen, die nicht auf den mittelalterlichen Kirchengesang in Südtalien spezialisiert sind.

Das als neunter Band der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* erschienene Buch enthält eine ausführliche Einleitung mit allgemeinen Überlegungen zum beneventanischen Repertoire und Stil, zu Problemen der Tonhöhe, zu den methodischen Grundlagen der Transkription, auch die Charakteristika der beneventanischen Notation werden erläutert. Vor allem aber präsentiert der Band das gesamte erhaltene und wiederherstellbare Repertoire des beneventanischen Gesangs. Dazu kommen fünf hilfreiche Anhänge mit melodischen Figuren für Vergleiche, Zusammenstellungen von Messen und englischen Übersetzungen der lateinischen Texte. Abgerundet wird der Band durch einen Kritischen Bericht.

Der beneventanische Gesang und verwandte Gesänge im beneventanischen Stil existieren in wenigen unvollständigen Handschriften und in mehreren Fragmenten. Die Edition basiert auf einzelnen Lesarten aus den Handschriften. Die Mehrheit der Propriumsgesänge gibt die Lesart der Biblioteca capitolare in Benevento (MS 40/Ben. 40) wieder. Falls mehrere Quellen für bestimmte Gesänge vorhanden sind, werden diese im Kritischen Bericht erläutert, der auch die Begründungen der konkreten Transkriptionsentscheidungen enthält.

Der Vorgang der Transkriptionen im Allgemeinen in dieser Edition, von Neumen in campo aperto in Neumen auf Linien, basiert auf einer Auseinandersetzung mit verschiedenen melodischen Formeln und ist mit reichlichen notierten Beispielen versehen. Die Begründungen der Transkriptionen beziehen sich auf Studien von Kelly und Peattie, vor allem auf Peatties „Transcribing the Beneventan Chant“ (in: *Plainsong and Medieval*

Music 19, 2010, S. 139–167). Um zu zeigen, dass die melodischen Figuren hauptsächlich auf ein gemeinsames relatives Tonhöheniveau bezogen sind (S. 19, sowie Appendix 1), haben die Autoren fast einhundert melodische Fragmente verglichen. Dies erlaubt es den Autoren, ein Gerüst zu bauen, an dem sie ihre Transkriptionen mit mehr Sicherheit ausrichten können. Da die Notation der beneventanischen Gesänge keine Tonhöhen angibt, ist diese durch eine Studie der Modalität entschieden worden. Es gäbe, so die Autoren, andere Möglichkeiten, z. B. hätte man Gesänge um eine Quarte nach oben transponieren können. Jedoch gab es für die Wahl der Finales (hauptsächlich *G* und *A*, aber auch *B*) gute pragmatische Gründe, da der Großteil des Repertoires problemlos zwischen *G–e(f)* passt (S. 35).

Für die Edition wurden besondere Schriftsätze verwendet, die nicht nur optisch gefallen, sondern auch viel mehr Information bereitlegen als die übliche Übertragung mit ungehalsten Notenköpfen. Der Hauptschriftsatz basiert auf den in Ben. 40 verwendeten Zeichen und setzt jedes in der Quelle vom Schreiber unterschiedene Zeichen um. Für Gesänge jedoch, die nicht in Ben. 40 zu finden sind und die andere Zeichen benötigen, sind entsprechend andere Schriftsätze verwendet worden. Natürlich kann auch eine so aufwendige Transkription die Handschriften für die paläographische Arbeit nicht ersetzen, aber dies ist den Autoren bewusst und wird auch angesprochen. Mehrfach wird auch erwähnt, z. B. in Appendix 5, dass die Edition sich nicht nur an Wissenschaftler_innen, sondern auch an Sänger_innen richtet. Und hier kann man nicht enttäuscht sein: Liqueszierende Neumen sind ebenso wie Quilismata und Oriscus erkennbar.

Die Einführung der hypothetischen *F*- und *C*-Schlüssel in den Transkriptionen ist gut begründet und dient dazu, die Halbtonschritte zu verdeutlichen. Die *F*- und *C*-Linien sind auch etwas fetter gedruckt als die übrigen, was die Lesbarkeit erleichtert, denn

auf diese Weise sind die Halbtonschritte meistens leicht zu erkennen. Man wundert sich ein wenig, warum sich die vertikalen Trennstriche über die höchste Zeile hinausrecken. Die Gesänge selbst sind groß gedruckt, mit höchstens fünf Zeilen von Noten und Text pro Seite. Als Vorschläge für Atempausen haben die Autoren kleine Striche eingeführt, die sorgfältig platziert zu sein scheinen. Das Gesamtbild ist klar und gut lesbar.

Die Notation des Repertoires in den Quellen wird zunächst im Einführungskapitel „The Notation of the Beneventan Repertory“ en détail beschrieben und mit wenigen Vergleichsbeispielen aus dem gregorianischen Repertoire versehen. Weitere vergleichende Beispiele wären allerdings wünschenswert gewesen. Daneben gibt es eine für Sänger_innen gedachte praktische Einführung in die beneventanische Notation, die eine Reihe von Beispielen einzelner Neumen sowie von Neumen in melodischen Kontexten bietet. Zur Darstellung werden die verschiedenen graphischen Formen einzelner Neumen im gleichen Schriftsatz präsentiert wie in der Edition und mit zusätzlichen Tonbuchstaben versehen. Zusammengestellte Neumen sind auch in Beispielen mit Tonbuchstaben gekennzeichnet, was für Fragen der Tonwiederholungen wichtig ist.

Die Messgesänge sind nach Gattung und Funktion gegliedert in Ingressas Graduales, Alleluia, Offertorien, Communios, Mess-Antiphonen sowie Musik für die Karwoche (nach dem jeweiligen Tag geordnet) und das Ordinarium Missae. Die geringere Anzahl an Offiziumsgesängen ist nach den jeweiligen Anlässen gegliedert. In Teil II, „Music in Beneventan Style“ sind die Gesänge in Messgesänge und Offiziumsgesänge gegliedert und nach ihrem Anlass unterteilt.

Wenn man bedenkt, dass sich die Transkriptionen der Gesänge zum Singen eignen und dass Kelly und Peattie auch in dieser Hinsicht unübertrefflich sind, wie sie z. B. in Peatties Workshop auf dem International Medieval Congress in Kalamazoo (Michi-

gan) im Mai 2017 bewiesen, wünscht man sich, dass eine im Gewicht leichtere und somit für den Chorgebrauch geeignetere Ausgabe erscheinen möge, denn mit fast 1,4 Kilogramm lässt sich das Buch für längere Gesänge schwer halten. Aber das ist angesichts der sorgfältigen Aufarbeitung der Quellen und den hervorragenden Transkriptionen des beneventanischen Repertoires, die mit dieser verdienstvollen Edition geleistet wurden, nur eine Marginalie.

(Juli 2017)

Miriam Wendling

ALESSANDRO STRADELLA: Sei cantate a voce sola dal manoscritto appartenuto a Gian Francesco Malipiero. Hrsg. von Giulia GIOVANI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXIX, 103 S., Abb. (Concentus Musicus. Band 15.)

In der Reihe *Concentus Musicus* der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom haben bislang schon einige musikalische Raritäten Aufnahme gefunden, darunter 1997 drei Kantaten von Alessandro Stradella (Bd. 10). Waren diese mit Instrumentalbegleitung, so handelt es sich bei den nun vorgelegten Werken um Continuo-Kantaten, die erst 2012 unter den Beständen des Fondo Gian Francesco Malipiero (Fondazione Cini) in Venedig von Giulia Giovani entdeckt wurden. Die Handschrift besteht aus insgesamt 23 Kompositionen, 21 Kantaten und zwei Arien. Die Autorenuweisung „D. Aless^o Stradella“ findet sich lediglich auf der ersten Seite und zu Beginn der ersten Kantate. Aufgrund von Konkordanzen lässt sich allerdings ermitteln, dass diese Autorenuweisung wohl für alle Kompositionen dieser Handschrift zu gelten hat. Ein Jahr, nachdem Giovani ihren Fund bekannt gegeben und beschrieben hatte (in: *Studi Musicali*, IV, Nr. 2), gelangten sieben dieser Kantaten 2014 im Rahmen des Seminario di Musica Antica Egida Sartori e Laura Alvinì in Basel zur Aufführung. Das

große Interesse, das dieser Fund in Teilen der Fachwelt erregte, führte konsequenterweise zu dieser Edition.

Auch wenn bedauerlich ist, dass nun nicht eine komplette Edition dieser Handschrift vorgelegt wurde, da eine solche möglicherweise zur genaueren Einschätzung hinsichtlich der Zuverlässigkeit des Schreibers hätte führen können, wird die Auswahl plausibel gemacht. Diese beschränkt sich zunächst einmal auf diejenigen Kantaten, von denen keine Konkordanzen bekannt sind und die auf diesem Wege erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Darüber hinaus wird mit „Come in ciel dell’aureo crine“ eine Kantate präsentiert, die in einer abweichenden Fassung für Alt auch in einer Londoner Quelle belegt ist. Deren Notentext wird hier ebenfalls mitgeteilt, eine Fassungschronologie aber nicht einmal angedeutet. Als sechste Kantate hat Giovani ein Stück ausgewählt („Affligetemi pur, memorie amare“), das auch in einer in der Vatikanbibliothek aufbewahrten Handschrift überliefert ist – dort allerdings unter dem Autorennamen Giuseppe de Santis. Eine Diskussion über die Glaubwürdigkeit dieser abweichenden Zuschreibung findet leider nicht statt. Dabei dürfte es wahrscheinlicher sein, eine Komposition als eine des berühmten Stradella zu vereinnahmen, als sie ohne gute Gründe einem Komponisten zuzuschreiben, der nur einige wenige Werke hinterlassen hat. Jedenfalls sind so alle Kantaten erfasst, die bislang nicht als Werke Stradellas bekanntgeworden sind und im thematischen Katalog der Werke Stradellas, der 1991 von Carolyn Gianturco und Eleanor McCrickard vorgelegt wurde, noch keinen Eingang finden konnten.

Neben dem Versuch, die Provenienz und Geschichte der venezianischen Handschrift darzustellen, bietet Giovani ein Inhaltsverzeichnis dieser neuen Quelle mitsamt den bislang bekannten Konkordanzen. Einer Übersicht zur Struktur der sechs edierten Kantaten (S. XII) folgt eine detaillierte Beschreibung des formalen Aufbaus und Ablaufs jedes ein-

zelen Werkes. Besonderes Interesse verdient die umfangreichste Kantate des Bandes „Sotto l'ombra d'un aureo diadema“, deren Text an den neunten Gesang von Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* angelehnt ist und die ein imponierendes Lamento des Sultan Solimano enthält. Der Abdruck der Kantatentexte samt Angaben zu Versmaß und Reimschemata beschließen die Einleitung.

Nachfolgend bietet Giovanni leider nur die erste Seite der Handschrift als Faksimile, dafür aber drei Seiten mit dem handschriftlichen Text der Kantate „Serenità instabile“, durch den Francesco Baldovini als Textdichter benannt werden kann. So wichtig und selten bei dieser Gattung die Ermittlung des Textautors auch sein mag, so hätte man sich doch eher noch einige Seiten aus dem Musikmanuskript als Faksimile gewünscht. Dies gilt umso mehr, als der Notentext dieser Edition an doch zahlreichen Stellen uneindeutig geblieben ist und der Nutzer zu deren Klärung gerne die Vorlage etwas genauer zur Kenntnis nehmen würde. Die meisten dieser Uneindeutigkeiten resultieren aus der Akzidentiensetzung. Ungewöhnlich für eine Edition neueren Datums ist in diesem Zusammenhang, dass Giovanni die Generalvorzeichnung nicht von der Quelle übernimmt, sondern an die zugrundeliegenden Tonarten anpasst. Abgesehen davon, dass sich dadurch das Notenbild gravierend ändert, ist dies grundsätzlich eine Fehlerquelle bei der Umschrift auf die heutige Akzidentiensetzung. Zwar entfallen so einige Vorzeichen bei einzelnen Noten, andere werden jedoch nun erst nötig. Dadurch bergen abweichende Generalvorsätze die Gefahr von Fehlern und verunklaren manche Details. So wurden etwa übermäßige Intervallschritte im 17. und 18. Jahrhundert meist durch Akzidentien bei beiden Noten kenntlich gemacht – eine Kennzeichnung, die nun entfallen kann und dann die Frage aufwirft, ob hier wirklich ein übermäßiger Schritt gewollt ist. Nicht selten finden sich in vorliegenden Kantaten querständige Stimmführungen, wobei oft

fraglich bleibt, ob deren partiell recht bizarre Wirkung der Intention des Komponisten entspricht. Diese Frage drängt sich vor allem deswegen auf, weil Giovanni offenkundig die Gültigkeit eines Vorzeichens nur für den Takt des jeweiligen Systems beachtet. Erscheint dieselbe Note im gleichen Takt in der anderen Stimme, bleibt häufig offen, ob die Erhöhung oder Erniedrigung auch für diese gilt. Dankenswerterweise hat Johannes Menke (Basel) einige der fraglichen Stellen mit der Handschrift abgeglichen und festgestellt, dass Giovannis Übertragung diplomatisch getreu ist und die Ursache für zumindest manche Uneindeutigkeiten mithin in der Handschrift selber zu verorten ist. Freilich hätte sie zumindest besonders fragliche Stellen in den Anmerkungen problematisieren können.

Hinsichtlich der Setzung von Warnungskzidentien bleibt Giovannis Systematik unklar. Es werden solche zwar immer mal wieder aus der Handschrift übernommen bzw. hinzugesetzt, doch mitunter an unnötigen Stellen (so etwa S. 18: T. 438, S. 25: T. 41, S. 27: T. 96, S. 30: T. 146, S. 32: T. 192, S. 52: T. 30, S. 63: T. 45, S. 64: T. 65, S. 65: T. 102, S. 73: T. 75, S. 74: T. 87 usw.), was wohl zum größten Teil der geänderten Generalvorzeichnung geschuldet ist. Auf der anderen Seite wird etwa nach einer Wechselnoten-Figur, die über die Taktgrenze reicht, auf (Warnungs-)Akzidentien meist verzichtet, obwohl sich durch solche manche Unklarheiten hätten vermeiden lassen. Da hinzugefügte Warnungskzidentien ohnehin in Klammern gesetzt sind, ist ihre nochmalige Auflistung in den Speziellen Anmerkungen überflüssig. Ohne diese Dopplung wären die Anmerkungen sehr viel übersichtlicher und wichtige Details sehr viel rascher erfassbar.

Trotz dieser kleinen Einschränkungen zur editorischen Methodik hat Giulia Giovanni mit diesem Band nicht nur ihren wichtigen Fund adäquat zugänglich gemacht, sondern auch neue Facetten unseres Stradella-Bildes geliefert.

(April 2017)

Reinmar Emans

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band XLIV: Kammerkantaten. Hrsg. von Steven Zohn. Kassel u. a.: Bärenreiter 2011. LIX, 274 S., Faks.

Bei der Beschäftigung mit den von deutschen Komponisten im 18. Jahrhundert gepflegten vokalen Gattungen spielt die Kammerkantate eine eigenartig untergeordnete Rolle. Das mag zum einen der Quellenlage geschuldet sein, zum anderen der Heterogenität des überlieferten Werkbestandes. Darüber hinaus scheinen Entwicklungen, die sich als innovativ beschreiben lassen, deutlicher in den „großen“ Gattungen – vor allem Oper und Oratorium – zutage zu treten.

Tatsächlich aber zeigt der Blick auf das Gesamtphänomen Kammerkantate ein ganz anderes Bild. Die Kantate reflektiert und begleitet nicht nur die aus den großen Gattungen bekannten Entwicklungen, sie erweist sich sogar in besonderem Maße als Experimentierfeld und zugleich als Spiegel des Nebeneinander musikhistorisch vermeintlich aufeinander folgender oder geographisch voneinander getrennter Entwicklungen: In den Jahren um 1700 anverwandeln Komponisten wie Reinhard Keiser, Georg Bronner, Johann Mattheson, Gottfried Heinrich Stölzel oder Johann David Heinichen, stilistisch sehr unterschiedlich, die italienisch ebenso wie die deutsch textierte Cantata. Die italienischen Kantaten entstehen bei Hofe oder, in den Städten, im Rahmen eines von Aristokratie und kulturaffinem Bürgertum geprägten Kulturlebens, das in elitären Zirkeln organisiert ist. Keiser geht 1713 mit einem solche Kantaten enthaltenden Druck, den *Divertimenti serenissimi*, auf den Markt. Nur ein Jahr später erscheint seine *Musicalische Land-Lust*, die vier „moralische Kantaten“ auf Texte Christian Friedrich Hunolds enthält. Es ist die erste bekannte derartige Sammlung. Sie zielt auf Erbauung im häuslichen Kreis ab und steht damit den zeitgleich erscheinenden Auswahldrucken aus Keisers Passionsoratorien nahe.

Das skizzierte Spektrum an möglichen Ausprägungen der Cantata wird von Telemann vollständig bedient. Es reicht von frühen Kompositionen auf deutsche und italienische arkadische Texte über die in Hamburg in den 1730er Jahren im Druck erschienenen drei Sammlungen mit Kantaten nochmals arkadischer Thematik (*Sechs Cantaten*, 1731) bis zu moralischen Kantaten (jeweils *VI moralische Cantaten*, 1735 und 1736); hinzu treten spätere, zum Teil opulent besetzte Stücke.

Der vorliegende Band enthält Werke für einen Solisten und verschiedene Instrumentalbesetzungen, also Kammerkantaten im eigentlichen Sinne. Davon haben sich 19 gedruckte und rund 30 handschriftlich überlieferte Stücke erhalten. Die gedruckten Kantaten werden vollständig, die handschriftlich überlieferten in einer 13 Stücke umfassenden Auswahl ediert. Diese Zusammenstellung erscheint insofern plausibel, als sie dem Repertoire der Drucke – zu den drei genannten Sammlungen kommt die 1729 im *Getreuen Music-Meister* veröffentlichte Kantate „Ich kann lachen, weinen, scherzen“ hinzu – Kompositionen aus hauptsächlich früheren Schaffensphasen an die Seite stellt. Dazu zählen sechs in Sondershausen überlieferte Kantaten, die vermutlich alle vor 1715, womöglich für den Eisenacher Hof, entstanden sind (S. XI f.), sowie drei weitere Kantaten, die Telemann vor seiner Hamburger Zeit komponiert haben muss (S. XII). Die übrigen vier edierten Kantaten lassen sich nicht datieren. Soweit eruierbar, gehören die im Band enthaltenen Werke damit in die Kernzeit der in Deutschland gepflegten Kammerkantate.

Eigenartigerweise wird die konkrete Auswahl der präsentierten Stücke nirgends begründet. Offen bleibt insbesondere, warum Telemanns wenige überlieferte Kantaten auf italienische Texte nicht repräsentiert sind. Dass die beiden oben genannten Keiser-Drucke mit deutschen Kantaten Vorbildwirkung für Telemanns Hamburger

Kantatenschaffen hatten (vgl. S. IX), liegt nahe; und dass Telemann auf diesem Gebiet Wesentliches leistete und damit Keisers innovative Impulse fruchtbringend aufnahm, ist unbestritten. Die gleichsam selbstverständliche Beschränkung auf die „deutsche Kammerkantate“ auch bei der Auswahl der in den Band aufgenommenen frühen Werke klammert aber Fragen nach spezifischen Entstehungskontexten der italienischen Stücke und nach möglichen stilistischen Unterschieden zu den deutschen Kantaten völlig aus. Das verwundert umso mehr, als beide Problemfelder etwa im Kantatenschaffen Keisers mit aller Deutlichkeit hervortreten und zumindest auf Stileigenheiten von Telemanns italienischen Kantaten bereits Eugen Schmitz hingewiesen hatte (vgl. dazu S. XVI unter „Rezeption“).

Für die deutsch textierte Kantate liefert der Band freilich alles Wünschenswerte. Steven Zohn gibt einleitend prägnante Überblicke über die Kantatenproduktion im deutschsprachigen Raum vor Telemann (S. VIIIff.) und über die zeitgenössische theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung (S. Xf.); beide Kapitel sind äußerst lesenswert. Im Folgenden beschäftigt Zohn sich mit Fragen der Werkchronologie (S. XIff.), mit den Textdichtern, mit grundsätzlichen Problemen der Textstruktur und der Erzählhaltungen sowie mit Besonderheiten verschiedener Kantatengenres (S. XIIIff.). Äußerst aufschlussreich ist auch das Kapitel über Spezifika der musikalischen Gestaltung (S. XVf.). Hier wird auf engem Raum deutlich, wie unterschiedlich tonartliche und formale Dispositionen einzelner Arien und ganzer Kantaten ausfallen konnten und wie erfindungsreich Telemann die ästhetische und zugleich pragmatische Forderung nach Einfachheit mit höchstem kompositorischem Anspruch verband. Wie schwer sich eine in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehende Musikästhetik in den Jahrzehnten um 1900 mit dieser auf Rührung des Hörers gerichteten und zugleich (oft) moralisieren-

den Kunst tat, wird im Kapitel zur Rezeption knapp und prägnant umrissen. Das Vorwort schließt mit einem umfangreichen und ausgesprochen wertvollen Kapitel zu aufführungspraktischen Fragen, das nochmals auch ästhetische Ansichten zeitgenössischer Theoretiker präsentiert.

Der Kritische Bericht liefert vorbildliche Quellenbeschreibungen und erfreulich knapp ausfallende Einzelanmerkungen. Im Anschluss an den die Quellenlage erfreulich umfangreich darstellenden Faksimile-Teil finden sich die Texte sämtlicher Kantaten in der modernisierten Form, die auch den Noten unterlegt ist, mit sparsamen Anmerkungen zur Verständlichkeit einzelner Begriffe (diese Anmerkungen erscheinen auch im Notenteil als Fußnoten). Der Notenteil entspricht dem für die Telemann-Ausgabe gewohnten hohen Standard; die Edition ergänzt eine ambitionierte Continuo-Aussetzung (Andreas Köhs). Insgesamt liegt mit diesem Band eine sehr gute Arbeitsgrundlage für die Beschäftigung mit Telemanns Kammerkantaten und überhaupt mit der Cantata zu Anfang des 18. Jahrhunderts vor. Musikern werden zahlreiche Kleinodien eines der vielgestaltigsten Komponisten seiner Epoche erschlossen.

(August 2017)

Hansjörg Drauschke

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 2A: Geistliche Werke für Chor (oder Solostimmen mit Chor) und Orgel bzw. Basso continuo. Fassungen für größere Besetzungen. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXVII, 160 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 6: Weitere geistliche Werke für Solostimmen, Chor und Orchester bzw. für Solostimmen und Orchester. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wies-

baden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XL-VII, 344 S.

Die geistliche Vokalmusik gehörte seit den Lehrjahren bei Carl Friedrich Zelter zu Mendelssohns Schaffen und weist große Vielfalt auf. Ein Einfluss alter Vokalpolyphonie, im 19. Jahrhundert ja eine kirchenmusikalisch heiß diskutierte Angelegenheit, ist mitunter nicht zu leugnen. Doppelchöriges und komplexe Kontrapunktik zeigen, dass Mendelssohn hier durchaus mit großer Ambition komponierte (wobei strukturelle Komplexität bei ihm meistens mit kantabler Melodik und feinsinniger Dynamik einhergeht). Trotzdem wurden viele dieser Werke zu Mendelssohns Lebzeiten nicht gedruckt. Dabei blieb es freilich nicht, wie nicht zuletzt die Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben des Carus-Verlags zeigen. Nun sind auch zwei weitere Bände der Leipziger Ausgabe der Werke von Mendelssohn, beide herausgegeben von Clemens Harasim, diesem Schaffensbereich gewidmet. Damit liegen von den enthaltenen, bereits früher publizierten Kompositionen neueste wissenschaftlich-kritische Editionen vor. Band 2A umfasst drei Bearbeitungen eigener Werke, Band 6 neun Werke: *Anthem* „Why, o Lord, delay for ever“ MWV A 19, „Ave Maria“ MWV B 19, *Hymn* „Hear my prayer“ MWV B 49 (alle Band 2A); *Kyrie* MWV A 3, „Tu es Petrus“ MWV A 4, *Choral* „Herr Gott, dich loben wir“ MWV A 20, *Choral* „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ MWV A 21, *Choral* „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ MWV A 22, *Lauda Sion* MWV A 24, *Salve Regina* MWV C 2, *Ave maris stella* MWV C 3, „The Lord God Almighty“ MWV C 4 (alle Band 6).

Ein entstehungszeitlich, stilistisch sowie hinsichtlich der Besetzungen derart „heterogene[s] Werkkorpus“ (Band VI/6, Einleitung, S. XII) ist nicht leicht zu überblicken, zumal es sich um Werke handelt, über die Viele wenig wissen. Deshalb ist es gut und folgerichtig, dass Harasim in seinen umfangreichen Einleitungen (deutsch und

englisch, solide Französischkenntnisse sind für die Lektüre einiger Zitate auch empfehlenswert) jede Komposition eingehend betrachtet: Entstehung, erste Aufführungen und Zeugnisse zur frühen Rezeption, Quellenlage, musikanalytische Gedanken, nicht zuletzt Briefe, in denen auch Mendelssohns eigene Einschätzungen zur Qualität der Kompositionen zum Ausdruck kommen. Detaillierte Information und exkursorischer Charakter sind dabei gut abgewogen, historische Aspekte sind deutlich stärker beleuchtet als editorische, für die dann die Kritischen Berichte zuständig sind. Die abgedruckten Faksimiles ergänzen schließlich Editionen und Einleitungen gleichermaßen.

Die Editionen der einzelnen Werke stützen sich fast durchweg auf handschriftliche Quellen (vom Komponisten autorisierte Drucke liegen meistens nicht vor): Autographe, bei manchen Kompositionen diverse Abschriften, auch historische Stimmensätze. Das gut proportionierte Notenbild des Neusatzes ist klar und übersichtlich – und trotzdem kompakt, was der Akzeptanz der Bände in der Musikpraxis sicherlich dient (eine zu große Laufweite ist ja mitunter einer der Nachteile des modernen Computer-Notensatzes gegenüber älteren Ausgaben). Eckige Klammern und gestrichelt dargestellte Zeichen lassen schon im Notenteil die akkurate editorische Arbeit sichtbar werden. Stichprobenartige Vergleiche zwischen den Gesamtausgaben-Bänden und den bislang vorliegenden neuesten Carus-Ausgaben zeigen zahlreiche Präzisierungen (bei Bögen, Dynamik etc.) – wie sie bei kritischen Ausgaben zum Tagesgeschäft gehören. Besonders substantielle editorische Eingriffe sind im Notentext mit Fußnoten ausgezeichnet, die auf den Kritischen Bericht verweisen: Die Notenwert-Teilung in T. 222 (Tenor und Bass) von „Tu es Petrus“ (Bd. 6, S. 58) samt hinzugefügter Textsilbe „[me]-am“, die einen textlich koordinierten Einsatz des Chores in T. 223 gestattet, ist ein solcher Fall. Auch die hinzugefügten Texte für den Gemeinde-

gesang bei den Choralaussetzungen „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Bd. 6, S. 85 f.) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Bd. 6, S. 87f.) sind Beispiele hierfür. Sie waren in der jeweils einzigen editionsrelevanten Quelle nicht notiert; die ersten Textstrophen wurden nun pragmatisch unterlegt.

Zu singen sind die Werke der beiden Bände in deutscher, englischer oder lateinischer Sprache. Die Orthographie wird dabei, den Editionsrichtlinien entsprechend, ohne großes Aufheben modernisiert. Damit folgt die Mendelssohn-Ausgabe methodisch zahlreichen älteren Gesamtausgaben; ob das Vorgehen aus textphilologischer Sicht noch zeitgemäß ist, ist die Frage. Doch wird die originale Rechtschreibung der Quellen innerhalb der gedruckten Bände zumindest sichtbar: zwar nicht als Teil der unmittelbaren Edition, jedoch in Form von mehrspaltigen Textsynopsen. Auch die Schlüsselung wird modernisiert, ohne Andeutung der originalen Schlüssel am Beginn. Die Faksimiles, die Edition von Skizzen und verworfenen Passagen sowie diverse Notenbeispiele im Kritischen Apparat zeigen innerhalb der Bände aber die originale Schlüsselung, womit sie dokumentarisch erfasst ist.

Die eingebundenen Kritischen Berichte nehmen nacheinander jede Komposition in den Blick, enthalten gewissermaßen mehrere werkspezifische Kritische Berichte hintereinander. Die Orientierung ist dadurch intuitiv. Wie für die Mendelssohn-Ausgabe charakteristisch, ist jeder Kritische Bericht dabei im Wortsinne listenreich; sie wartet ja sogar mit drei zentralen Listentypen auf: als Kern des Kritischen Berichts zu jedem Werk mit einer Auflistung der editorischen Eingriffe („Textkritische Anmerkungen“), außerdem zu jeder Quelle mit einer Auflistung ihrer Lesarten, sofern sie keinen Eingang in die Edition fanden („Inhaltliche Abweichungen“), und einem „Korrekturverzeichnis“, das die in jeder Quelle für sich erkennbaren Korrekturen nennt. Das verleiht den Quellenbeschreibungen großes Gewicht. Ob

dadurch mitunter der Fokus von den Textkritischen Anmerkungen abgelenkt werden könnte (die die zentrale Frage „Wo wurde auf welcher Basis wie eingegriffen?“ beantworten), obliegt der individuellen Einschätzung des Nutzers. Jedenfalls sind Quellenbeschreibungen solchen Umfangs Ausdruck eines außerordentlich sorgfältigen philologischen Arbeitens. Selbiges setzt sich innerhalb der Listen fort: Bei der Mendelssohn-Ausgabe spendiert man jeder Liste auch für den Ort im Takt eine eigene Spalte („3/4“ für „drittes Takt-Viertel“ etc.), was manchen Seiten des Kritischen Berichts eine geradezu technische Anmutung verleiht. Ob das die Leselust fördert? Gleichwohl: So ist es in Leipzig etabliert. Wer sich in die Tiefen eines Kritischen Berichts versenkt, erwartet präzise, klar strukturierte Information – und präziser kann man Editionen nicht aufbereiten und referieren. Diese Qualität ist entscheidend und garantiert die Verlässlichkeit dieser Bände für Musikforscher und Musizierende.

(Juli 2017)

Andreas Pernpeintner

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe A: Bühnenwerke. Band 5: Osud (Schicksal). Drei Roman-Szenen von Fedora Bartořová. Hrsg. von Jiří ZHRÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CI, 463 S.

Nach einigen Jahren, in denen es wieder etwas stiller um die Janáček-Gesamtausgabe geworden war, liegt nun der erste Band der Werkgruppe A, Bühnenwerke, vor. Nicht nur – dies sei vorangestellt – nötigt die Weiterführung des Projekts in Form dieses wahrhaft bedeutenden Bandes großen Respekt ab, sondern auch der Band selbst verdient größtes Lob; mit ihm behauptet die Ausgabe zweifellos ihre Position unter den wichtigen wissenschaftlichen Musikergesamtausgaben. Das 1978 anlässlich des 50. Todesjahres des Komponisten als Gemeinschaftsprojekt von Supraphon Praha und dem Bärenreiter-Ver-

lag Kassel begründete und ursprünglich auf 50 Bände geplante Unternehmen kann auf eine spannende und wechselvolle Geschichte mit nunmehr 32 erschienenen Bänden, davon 21 bei Bärenreiter, zurückblicken. Nach anfänglich regelmäßigem Erscheinen von Bänden geriet das Projekt dann ab 1990 im Zuge der sich ändernden gesamtgesellschaftlichen Bedingungen ins Stocken, so dass in den Jahren 1993 bis 1999 kein Band erschien, bevor es dann – weitergeführt durch die Editio Janáček in Brünn – in den Jahren 2001–2008 zur Publikation von insgesamt elf Bänden kam, was allerdings dann zu Dopplungen der Zählungen im Bereich Kammermusik führte.

Der Herausgeber der Oper *Osud* (Das Schicksal), Jiří Zahrádka, ist ein ausgezeichnete Janáček-Kenner. Er trat bereits durch seine Mitwirkung am Doppelband der *Glagolitischen Messe* (B5) hervor, der zuletzt gemeinsam mit den Männerchören C2 im Jahr 2011 erschienen ist. Und so erstaunt es nicht, dass das umfangreiche, ca. 30 Spalten umfassende und gut lesbare Vorwort gründlich und erschöpfend über die Vor-, Entstehungs- und Revisionsgeschichte des Librettos und der Komposition sowie die Versuche, die Oper auf die Bühne zu bringen, unter Hinzuziehung aller verfügbaren Dokumente informiert und diesbezüglich keine Fragen offenlässt. Es zeigt sich allein darin eine kaum zu überschätzende wissenschaftliche Leistung; zumal der zum Verständnis des Werkes unerlässliche besondere Entstehungskontext und die spannenden Kompositionsumstände wohl nur dem Janáček-Spezialisten geläufig sein dürften: Nach der Ablehnung seiner Oper *Jenůfa* 1903 durch das Prager Nationaltheater und nach dem Tod seiner Tochter Olga geriet Leoš Janáček zwar in zeitweilige Depression, jedoch entwickelte er in der Folge auch eine kreative Schaffenskraft. Seine in der Folge entstandene neue Oper *Osud* ist sowohl inspiriert als auch thematisch eng verknüpft mit den Kuraufenthalten des Komponisten in Luhačovice und seiner dortigen

Begegnung mit Kamila Urválková, mit der er bis 1909 ein Liebesverhältnis hatte. Bereits im Dezember 1903 war die erste Fassung des Librettos beendet, mit dessen Dichtung Janáček die Lehrerin Fedora Bartošová nach seinen genauen Vorgaben beauftragt hatte und dessen hauptsächlich in einem Kurort angesiedelte Handlung in der Geisteskrankheit des Hauptprotagonisten, eines Komponisten, gipfelt. Und obwohl Janáček selbst sehr zufrieden war mit dem Libretto, erfuhr es während der folgenden Kompositionsphasen vor allem noch im Verlauf des Jahres 1904 entsprechende tiefgreifende Revisionen und Umstellungen. Ende des Jahres 1904 begann der eigentliche Kompositionsprozess, schon Mitte 1905 war die autographe Partitur fertig, am 14. Juni wurde eine Kopie erstellt, es folgte die Ausschrift des Klavierauszugs. Nachdem eine Uraufführung in Brünn nicht zustande kam, stand eine solche am neu eröffneten Prager „Städtischen Theater in den Königlichen Weinbergen“ kurz bevor, doch gipfelte das Vorhaben in einem juristischen Streit mit dem Kapellmeister Ludvík Vítězslav Čelanský (dem Ex-Ehemann von Kamila Urválková!), der schließlich mit einem Rechtsspruch auf Schadensersatz zugunsten Janáčeks im Jahr 1914 endete. Es folgte die erneute und grundsätzliche Umarbeitung der Komposition und die Hinterfragung des Librettos. Trotz allem kam die Oper erst posthum im Jahr 1934 zur ersten Aufführung im Tschechischen Rundfunk, die erste szenische Aufführung erfolgte dann erst 1958 im Nationaltheater Brünn.

Der Kritische Bericht des Bandes ist in englischer Sprache abgefasst, das Vorwort dreisprachig auf Tschechisch, Englisch und Deutsch. Der Libretto-Abdruck erfolgt vor Beginn des Notentexts jeweils zweispaltig, wobei der tschechische Originaltext zunächst der englischen, dann der deutschen Übersetzung gegenübergestellt ist. Auch die Textunterlegung in den Noten sowie die Regie- und Spielanweisungen erfolgen durchgängig dreisprachig, wohl als ein Zu-

geständnis an die heutige Aufführungspraxis und den „house style“ des Verlages. Dabei ist erstaunlicherweise nur der englische Text kursiv gesetzt, was zunächst suggeriert, dass die deutsche Übersetzung von Janáček autorisiert sein könnte. Hierzu hätte man sich vielleicht doch zu einem kurzen Satz zumindest in den allgemeinen Bemerkungen des Kritischen Berichts durchringen sollen, da sich der Benutzer, der im Operschaffen des Komponisten bislang nicht bewandert ist, allein aus den Namen der Übersetzer am Schluss der jeweiligen Libretto-Abdrucke eventuell erschließen kann, dass es sich wohl um Übersetzungen aus heutiger Zeit und für diese Ausgabe handelt.

Der Kritische Bericht besteht aus kaum formalisierten Quellenbeschreibungen (die erfreulicherweise so kurz wie möglich und so umfangreich wie nötig gehalten sind), aus der Erläuterung der editorischen Prinzipien und aus den Einzelanmerkungen. Eine separate Anmerkungsliste verzeichnet zudem die relevanten Abweichungen der Textierungen und der Regieanweisungen in den Textquellen und den musikalischen Quellen. Diese Trennung der die Noten und den Text betreffenden Anmerkungen wird nicht nur aufgrund des Umfangs als äußerst sinnvoll und angenehm empfunden.

Für die Edition sind neun Libretto-Quellen, zwei Quellen mit Skizzen, ein autographes Fragment der Partitur, eine autorisierte handschriftliche Kopie, der Klavierauszug in autographischer und in abschriftlicher Form sowie ein Stimmensatz und zusätzlich die fragmentarische Ausschrift der Solostimmen verwendet worden, wobei die vollständige Partiturskopie, in die der Komponist alle Revisionen eintrug, als Hauptquelle dient, und die Stimmen sowie die beiden Klavierauszüge hinzugezogen werden. Wenn in begründeten Fällen die Edition einen Stand vor der letzten Überarbeitung im Jahr 1914 wiedergibt, ist dies durch Fußnoten im Notentext kenntlich gemacht. Für die Regieanweisungen und die Textunterlegung werden

verschiedene Libretto-Drucke verwendet.

Was den Notentext angeht, so überzeugt nicht nur die Darstellung unterschiedlicher Taktarten, über die innerhalb der Ausgabe anfangs heftig diskutiert worden war, sondern der Satz macht generell einen ausgezeichneten Eindruck. Auf den ersten Blick scheinen relativ viele Herausgeberzusätze diakritisch dargestellt zu sein, was eine gewisse Großzügigkeit dieser vermuten lässt. Dies wäre freilich kaum zu kritisieren, jedoch werden diese in den Generalanmerkungen als „minor additions“ bezeichnet, sind darüber hinaus für den Leser nicht immer auf Anhieb erschließbar und erscheinen zuweilen nicht zwingend. Der Band ist hervorragend lektoriert und gestaltet, was auch die namentliche Nennung der verantwortlichen Verlagsbetreuer im Impressum rechtfertigt. Lediglich aufgefallen ist im Notentext die Uneinheitlichkeit der Stimmbezeichnung im Vorsatz auf Seite 32, wo die Stimmen im 4/8-Takt bei der Stimmbezeichnung einen anderen Abstand zum Systembeginn haben als die Vokalstimmen im 3er-Takt. Generell scheinen die Abstände der Stimmbezeichnungen zum Akkoladenbeginn stellenweise recht willkürlich, gelegentlich etwas weit auseinandergezogen, was oft durch die Linksbündigkeit der Bezeichnungen bedingt ist; auf Seite 78ff. und Seite 84 scheinen sie hingegen recht eng. Doch diese, die Lesbarkeit in keiner Weise beeinträchtigenden Punkte sollen nur angesprochen werden, da es im Übrigen an diesem Opus nichts zu beanstanden gibt.

(April 2017)

Clemens Harasim

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Serie III/1/4: Symphonien. Symphonie No. 4, H 305. Hrsg. von Sharon Andrea CHOÄ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLVII, 249 S.*

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Serie VII/2/1: Oratorien. The Epic of*

Gilgamesh, H 351. Hrsg. von Aleš BŘEZINA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LVII, 287 S.

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.

Es ist fast wie bei Stravinskij: Ein slawischer Tonsetzer des 20. Jahrhunderts durchstreift, von den Zeitläufen getrieben, eine Vielzahl an Ländern, Sprachen und Kulturen und hinterlässt dabei eine kosmopolitische Spur von Werken in buntscheckiger Verlagslandschaft. Anders als bei Stravinskij wird Bohuslav Martinů nun eine historisch-kritische Gesamtausgabe zuteil, die zum einen Ordnung ins verlegerische Chaos bringt, zum anderen aber (und nun wird der Unterschied zum Russen evident) unweigerlich eine enorme Menge an Musik zutage fördern wird, die weder im Repertoire der Musikpraxis noch überhaupt in unserem Bewusstsein verankert ist – ganz zu schweigen von bisher unpublizierten Varianten oder neu entdeckten Werken. Die knapp 400 Kompositionen, welche Harry Halbreichs Werkverzeichnis auflistet, werden diese Gesamtausgabe auf etwa 150 Bände anschwellen lassen. Das Unterfangen ist demnach ein mutiges, aber die Voraussetzungen sind bestens: Die Editionsleitung liegt in den Händen des Prager Bohuslav-Martinů-Instituts und seines Leiters Aleš Březina; der Editionsbeirat besteht vorwiegend aus tschechischen und deutschen Forscherinnen und Forschern, die einschlägig mit dem Komponisten, tschechischer Musik oder Gesamtausgaben befasst sind. Dass der schon immer besonders stark für die tschechische Musik engagierte Bärenreiter-Verlag mit seinen Häusern in Prag und Kassel die verlegerische Betreuung übernommen hat, ist ein schöner Ausdruck von Kontinuität. Die drei ersten erschienenen Bände betreffen

ganz unterschiedliche Gattungen und zeigen, dass bei aller individuellen Handschrift der jeweiligen Herausgeber im Kritischen Apparat ein sehr einheitliches und umfassendes Konzept verfolgt wird: Er beinhaltet jeweils ein Abkürzungsverzeichnis, eine tabellarische Chronologie der Werkgenese, ein Verzeichnis der Quellensiglen, ein äußerst hilfreiches Verzeichnis der das Werk betreffenden Briefkorrespondenz von und an den Komponisten (offensichtlich auf Grundlage der bereits bestehenden Datenbank des Instituts), ein Verzeichnis weiterer Dokumente und Rezensionen, ein Stemma, eine umfangreiche Bewertung sämtlicher Quellen, eine ausführliche Beschreibung der Haupt- und Referenzquellen, einen allgemeinen Kommentar zur jeweiligen Edition sowie Erläuterungen zum Lesartenverzeichnis. Letzteres ist nur in englischer Sprache gehalten, alle anderen Textteile zweisprachig englisch und tschechisch. In der Edition der vierten Symphonie kommt noch eine erschöpfende Chronologie der bekannten Aufführungen und eine Erörterung spezifischer Editionsprobleme hinzu. Das *Gilgamesch-Epos* umfasst außer dem Libretto noch einen Dokumentenanhang, der im Wesentlichen die Eigenaussagen des Komponisten in (nicht fehlerbereinigtem) Französisch beinhaltet, samt englischer und tschechischer Übersetzungen. Bei den Beschreibungen der Kammermusikwerke fällt der Kritische Bericht naturgemäß knapper aus, doch wird das Raster soweit möglich auch hier beibehalten. Als opulent darf die Ausstattung mit Faksimiles bezeichnet werden, ganz gewiss im Fall der Symphonie und des Epos, wo in großem Umfang autographe Entwürfe, Streichungen, Korrekturen, aber auch auf Martinů zurückgehende Inkonsistenzen und sonstige Diskrepanzen in den Quellen reproduziert sind. Die Druckqualität und das Papier der Leinenbände sind ebenso vorzüglich wie das Schriftbild und das Layout der Notentexte. Alles in allem verspricht diese Gesamtausgabe also, die höchsten Erwartungen zu erfüllen.

Zu den einzelnen Bänden seien nur ein paar Anmerkungen noch angefügt. Außergewöhnlich ist, dass als Herausgeberin der vierten Symphonie mit Sharon Andrea Choa eine international agierende Dirigentin gewonnen wurde, die nach vielen anderen Ensembles derzeit das Hong Kong Philharmonic Orchestra leitet und Vorsitzende der School of Music at the Hong Kong Academy for Performing Arts ist. Nicht nur Choa's jahrelanger Beschäftigung gewachsene editorische Akribie erstaunt, sondern vor allem das überaus informative und profunde Vorwort, das Martinů's späten Weg zur (klassischen) Symphonik insgesamt in den Blick nimmt, punktuell die Satzentwürfe der Endversion gegenüberstellt und die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte ausbreitet, als hätte hier eine Dissertation im Hintergrund gestanden. Die Grundsatzentscheidung der Gesamtausgabe, die Editionen letzter Hand als Hauptquellen zu wählen, führte im Fall der vierten Symphonie zu einem Appendix, in dem einige in den ersten Aufführungsjahren enthaltene, im Druck jedoch gestrichene Passagen wiedergegeben werden, um eine Interpretation des Werkes in seiner ursprünglichen Version zu ermöglichen. Möglicherweise zu radikal wirkt sich dieser Editionsgrundsatz in Jitka Zichová's Band mit gemischter Kammermusik für 6–9 Instrumente aus: Das Septett *Les Rondes* (1930) trug nicht nur auf der hier faksimilierten autographen Titelseite den Untertitel „Suite des danses“, sondern wurde auch in der Korrespondenz immer als „Tänze“ bezeichnet (mährische oder böhmische, da war sich Martinů nicht sicher); bei der sehr viel späteren Erstpubli-

kation in Prag kam es Ende der 1940er Jahre zu Diskussionen darüber, wie „Rondes“ (also Reigen, Rundtänze) im Tschechischen korrekt wiederzugeben sei, um nicht mit Rondos oder Rondeaux verwechselt zu werden – obwohl dann genau das im Erstdruck von 1950 geschah; dass aber nun wie dort die originale Gattungsbezeichnung „Suite des danses“ ganz entfallen ist, mutet seltsam an, denn dass der Komponist diese Veränderung absichtlich vollzogen haben sollte, geht aus dem zitierten Briefausschnitt (LE29) nicht hervor und ist angesichts des falsch geratenen Haupttitels ohnehin fraglich. Hier wäre zumindest eine etwas größere Ausführlichkeit der Darstellung im Vorwort, das bei Zichová vergleichsweise knappgehalten ist, hilfreich gewesen.

Mit dem Oratorium *The Epic of Gilgamesh* hat Aleš Březina eines der großen späten Werke des Komponisten vorgelegt und musste dabei besondere Probleme lösen, etwa die mal unabsichtliche Verballhornung, mal gewollte Modifikation der englischen Textvorlage. Die breite Darlegung der komplexen und langwierigen Genese des Sacher'schen Auftragswerkes einschließlich ephemerer szenischer Ideen und der Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten im Vorwort ist mustergültig, ebenso die Kommentierung der zahlreichen Faksimileseiten, die zahlreiche im Autograph angelegte Editionsprobleme dokumentieren – charakteristische Eigenheiten des Komponisten, um nicht zu sagen Ungeschicklichkeiten, deren editorische Bewältigung weit über das Oratorium hinaus relevant ist. Der Grundstein dafür ist gelegt, er liegt sehr gut. (Mai 2017) *Christoph Flamm*

Eingegangene Schriften

SAMUEL ADLER: *Building Bridges with Music. Stories from a Composer's Life.* Hrsg. von Jürgen THYM. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2017. XII, 264 S., Abb., Nbsp. (American Music and Musicians. Band 4.)

MIRIAM AKKERMANN: *Zwischen Improvisation und Algorithmus.* David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu. Schliengen: Edition Argus 2017. 409 S., Abb., Tab., CD. (Forum Musikwissenschaft. Band 10.)

Leonard Bernstein und seine Zeit. Hrsg. von Andreas EICHHORN. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 407 S., 25 Abb., 25 Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen. Hrsg. von Gordon KAMPE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 259 S., Abb. (Folkwang Studien. Band 17.)

KATHARINA HOTTMANN: „Aufstimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 944 S., 51 Abb., 64 Nbsp., Tab.

ANDREAS ICKSTADT: *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 508 S., Nbsp.

Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Uwe WIRTH. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. X, 415 S.

JOHANNES MENKE: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock.* Laaber: Laaber-Verlag 2017. 341 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 3.)

The Oxford Handbook of the British Musical. Hrsg. von Robert GORDON und Olaf JUBIN. New York: Oxford University Press 2016. XVIII, 776 S., Abb., Nbsp., Tab.

PETER SCHLEUNING: *So könnte es gewesen sein. Musikergeschichten.* Johann Sebastian Bach. Carl Philipp Emanuel Bach. Wolfgang Amadé Mozart. Ludwig van Beethoven. Fanny Hensel. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 176 S., Nbsp., Abb.

ELISABETH SCHMIERER: *Geschichte des Kunstliedes. Eine Einführung.* Laaber: Laaber-Verlag 2017. 277 S. (Gattungen der Musik. Band 4.)

„ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist“ – Annäherungen an Gottfried August Homilius. Hrsg. von Gerhard POPPE und Uwe WOLF. Beeskow: ortus musikverlag 2017. VI, 287 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 7.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Drei Sonaten in G, d („Sturm“), Es für Klavier.* Op. 31. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXI, 104 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Sonate in Fis für Klavier.* Op. 78. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XV, 20 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Sonate in G für Klavier. „Sonate facile“.* Op. 79. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XV, 19 S.

[JOAN] CABANILLES: *Ausgewählte Orgelwerke I und II.* Urtext. Hrsg. von Miguel BERNAL RIPOLL und Gerhard DODERER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Band 1: XXVIII, 74 S. Band 2: XXVIII, 83 S.

[NICOLAS] CHÉDEVILLE: *Il Pastor Fido.* Zugeschrieben Antonio Vivaldi. Sechs Sonaten für Musette, Drehleier, Flöte, Oboe

oder Violine und Basso continuo. Urtext. Hrsg. von Federico Maria SARDELLI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017 (vierte Auflage; Erstauflage: 2005). Partitur: XIX, 62 S. Stimmen: Flauto: 27 S., Basso continuo: 28 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Klavierquintett A-Dur. Op. 5. Hrsg. von Jarmil BURGHÄUSER und Karel ŠOLC. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Partitur: XIII, 63 S. Stimmen: Violine I und II/Viola/Violoncello: 8 S.

Fifteenth-Century Liturgical Music IX. Mass Music by Bedyngham and his Contemporaries. Transkribiert von Timothy SYMONS. Hrsg. von Gareth CURTIS und David FALLOWS. London: Stainer & Bell 2017. XVIII, 189 S. (Early English Church Music. Band 58.)

[JOSEPH] HAYDN: Sinfonie in C. Hob. I:90. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Partitur. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. IV, 51 S.

[JOSEPH] HAYDN: Späte Klaviersonaten. Urtext. Hrsg. von Bernhard MOOSBAUER und Holger M. STÜWE. Hinweise zur Aufführungspraxis und Fingersätze von Rebecca MAURER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXXIV, 122 S.

BENEDICT KRAUS: „Die Schöpfung“ für Soli (STB), zwei Chöre (SATB), zwei Querflöten, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, Große Trommel, zwei Violinen, Viola, Violoncello, Basso continuo. Hrsg. von Ullrich SCHEIDELER. Beeskow: ortus musikverlag 2017. XVI, 80 S., Faks. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 36.)

Notker Balbulus, Sequenzen. Ausgabe für die Praxis. Eingerichtet von Stefan MORENT, übers. von Franziska SCHNOOR und Clemens MÜLLER, hrsg. von der Stiftsbibliothek St. Gallen. Sankt Ottilien: EOS Editions/St. Gallen: Verlag am Klosterhof 2017. 174 S.

[CAMILLE] SAINT-SAËNS: Sonate für Violoncello und Klavier D-Dur. Unvollständig. Urtext aus Camille Saint-Saëns – Œuvres instrumentales complètes. Erstaussgabe. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. IX, 26 S. Violoncello: 7 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Ellen HICKMANN am 18. Februar in Kühlungsborn,

Dr. Frieder ZAMINER am 1. August in Berlin,

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT am 14. August in Mainz.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Bernd ENDERS zum 70. Geburtstag am 9. September,

Prof. Dr. Friedhelm BRUSNIAK zum 65. Geburtstag am 1. Oktober,

Prof. Dr. Dieter GUTKNECHT zum 75. Geburtstag am 10. Oktober,

Dr. Michael STRUCK zum 65. Geburtstag am 22. Oktober,

Prof. Dr. Günther METZ zum 80. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Ulrich PRINZ zum 80. Geburtstag am 25. Oktober,

Prof. Dr. Christian Martin SCHMIDT zum 75. Geburtstag am 10. November,

Dr. Wolfgang WITZENMANN zum 80. Geburtstag am 26. November,

Prof. h.c. Barbara SCHEUCH-VÖTTERLE zum 70. Geburtstag am 27. November,

Prof. Dr. Norbert JERS zum 70. Geburtstag am 5. Dezember.

*

Herrn Prof. Dr. Ulrich KONRAD wurde vom Bundespräsidenten das Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

PD Dr. Iris WINKLER wurde an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt zur außerplanmäßigen Professorin bestellt.

*

Am 12. und 13. März 2018 findet aus Anlass der 24. Magdeburger Telemann-Festtage eine *Internationale Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Musik und Dichtung. Tradition und Innovation in Telemanns Vokalwerk“* statt. Sie wird veranstaltet vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Abt. Musikwissenschaft. Kooperationspartner ist die Internationale Telemann-Gesellschaft e. V.; Informationen: <https://www.telemann.org/veranstaltungen/tagungen.html>; Kontakt: Ralph-Jürgen Reipsch, ralph-j.reipsch@tz.magdeburg.de

Zum 1. April 2017 hat am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen das neue *DFG-Projekt „Erschließung mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern im Hauptstaatsarchiv Stuttgart“* die Arbeit aufgenommen. Es dient der Erschließung bisher unbekannter mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern in den Beständen des Hauptstaatsarchivs Stuttgart (sowie des Staatsarchivs Ludwigsburg und der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart). Das Projekt stellt neue Einblicke in die bisher nur teilweise oder gar nicht bekannte mittelalterliche Musikkultur württembergischer Klöster vor der Zerstörung vieler Handschriften im Zuge der Einführung der Reformation in Württemberg 1537 bereit. Die schätzungsweise ca. 2.000 Fragmente in situ sollen erfasst, katalogisiert und digitalisiert sowie in ihren ursprünglichen musikalisch-liturgischen Kontext eingeordnet werden.

Die Katalogisate und Digitalisate werden online zugänglich gemacht. Ein gedruckter Katalog zu Projektschluss dokumentiert die Katalogisate und Abbildungen ausgewählter Fragmente. Die Projektlaufzeit beträgt 36 Monate, die Projektleitung hat Prof. Dr. Stefan Morent, Projektmitarbeiter sind Dr. Waltraud Götz (wissenschaftliche Mitarbeiterin) und Lisa Bork M. A. (wissenschaftliche Hilfskraft).

*

Corrigendum

Durch ein Versäumnis des Verlages wurde im Impressum von *Die Musikforschung* 3/2017 noch Prof. Dr. Arnold Jacobshagen als Herausgeber für die Artikel genannt. Die Artikel in Heft 3 wurden jedoch bereits von Prof. Dr. Panja Mücke zusammengestellt.

*

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2017 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 27. bis 30. September an der Universität Kassel statt. Neben einer Beleuchtung des Musikverlagswesens im Wandel der Zeit inklusive eines Ausblickes über mögliche zukünftige Entwicklungen bildeten die populären Aspekte in der Musik ein Schwerpunktthema der Tagung.

Die thematische Schwerpunktveranstaltung „Musikverlagswesen: gestern – heute – morgen“ unter der Leitung von Prof. Dr. Jan Hemming befasste sich mit den Geschäftsfeldern von Musikverlagen und ihrer Doppelrolle als Rechteinhaber und Rechteverwalter. Neue digitale Forschungsmethoden und Publikationsmöglichkeiten wurden als Herausforderungen der Verlage sowie der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler diskutiert.

„Das Populäre in der Musik“, geleitet von Prof. Dr. Veronika Busch, widmete sich der produktiven Auseinandersetzung mit diesem Thema innerhalb der Musikwissenschaft sowie in interdisziplinären Konstellationen. Historische Erkenntnisse zur Geschichte der

populären Musik berührten sich mit lokalen Arbeitsschwerpunkten in Kassel.

Das Tagungsprogramm beinhaltete außerdem freie Symposien, Round Tables, freie Referate und Poster-Präsentationen.

In der Mitgliederversammlung am 29. September 2017 wurde dem Vorstand nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin auf Vorschlag der Beiratssprecherin Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (in der Sitzung vertreten durch Prof. Dr. Walter Werbeck) einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2016 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt.

Dr. Irlind Capelle und Prof. Dr. Andreas Waczkat wurden von der Versammlung beauftragt, die Haushaltsprüfung 2017 zu übernehmen.

Zum zweiten Mal wurde der Promotionspreis der GfM vergeben. Die diesjährige Preisträgerin – Dr. Cosima Linke – wurde mit einer Laudatio geehrt. Der Preis umfasst die für die Autorin kostenlose Publikation ihrer Dissertation als Buch und online auf der Webseite des Schott-Verlags. Für den Promotionspreis 2017 wird um Bewerbungen oder Vorschläge gebeten – Bewerbungsschluss ist der 1. Dezember 2017. Nähere Informationen sind auf der Webseite der GfM (www.musikforschung.de) abrufbar.

Die Mitgliederversammlung stimmte auf Vorschlag von Vorstand und Beirat der Bildung einer neuen Fachgruppe „Digitale Musikwissenschaft“ zu. Bis zur ersten Sitzung der neuen Fachgruppe übernimmt Jun.-Prof. Dr. Stefanie Acquavella-Rauch die kommissarische Leitung.

In der Sitzung wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. Die Versammlung wählte Prof. Dr. Dörte Schmidt zu ihrer neuen Präsidentin. Neuer Vizepräsident wurde Prof. Dr. Ulrich Konrad, Dr. Buschmeier wurde in ihrem Amt als Schatzmeisterin bestätigt. Als Schriftführer wird nun Prof. Dr. Andreas Münzmay tätig sein.

Zu persönlichen Mitgliedern des Beirats wurden gewählt: Prof. Dr. Jan Hemming,

Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Prof. Dr. Panja Mücke, Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Prof. Dr. Christine Siebert und Prof. Dr. Arne Stollberg. Die Beiratsmitglieder wählten Prof. Dr. Panja Mücke zu ihrer Sprecherin. Durch den Rücktritt Prof. Dr. Klaus Pietschmanns wenige Tage später wurde es nötig, ein weiteres Beiratsmitglied nachzunominieren. Anhand des Wahlprotokolls konnte verifiziert werden, dass Dr. Anna Langenbruch in der Kandidatenliste auf Rang 8 der Meistgewählten stand – sie wurde daher von der Beiratssprecherin sowie der Leiterin des Wahlausschusses, Prof. Dr. Janina Klassen, einvernehmlich zum Beiratsmitglied erklärt.

Ebenfalls neu gewählt wurden die Mitglieder der Kommission für Auslandsstudien. Sie besteht nun aus folgenden Personen: Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Prof. Dr. Christoph Flamm, Prof. Dr. Inga Mai Groote, Prof. Dr. Sabine Meine, Prof. Dr. Julio Mendivil, Prof. Dr. Signe Rotter-Broman. Die Kommissionsmitglieder bestimmten Prof. Dr. Sabine Meine zur Sprecherin.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 25. bis 28. September 2018 im Osnabrücker Schloss als Sitz des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Osnabrück statt. Die Themenschwerpunkte der Tagung orientieren sich an drei Forschungsschwerpunkten des Instituts:

1. Der Erste Weltkrieg in der musikwissenschaftlichen Forschung

Der Erste Weltkrieg hat in allen beteiligten Ländern einen erheblichen Einfluss auf das Musikleben und -schaffen genommen. Es wurde eine Fülle von Kompositionen mit Bezug auf dieses Ereignis geschaffen und das Konzertrepertoire in erheblichem Maße darauf ausgerichtet. Bis heute ist diese kriegsbezogene Musik kaum erforscht und spielt in der Musikhistoriographie – auch im Vergleich zu Studien über die Musik der Nazi-Zeit – nur eine untergeordnete Rolle. Daran änderte auch das Gedenken an den Krieg 100 Jahre nach seinem Beginn nur wenig.

Allerdings wird die Forschung in den kriegsbeteiligten Ländern unterschiedlich intensiv betrieben. Das Symposium stellt einige aktuelle Ansätze vor.

2. Empirische Musikforschung

Den inhaltlichen Rahmen des Symposiums *Empirische Musikforschung* bilden die Forschungsschwerpunkte der systematischen Musikwissenschaft des Osnabrücker Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Aus dem inhaltlichen Spektrum von Musik- und Medientechnologie, Musikinformatik, Musikpsychologie und Musiksoziologie sollen dabei insbesondere inhaltliche und methodische Schnittstellen zur Historischen Musikwissenschaft thematisiert werden.

3. Die Musik der Welt und ihre musikpädagogischen Kontexte

Seit einigen Jahrzehnten ist die Musik der Welt auch ein musikpädagogisches Thema. Von den Anfängen unter dem Oberbegriff einer „außereuropäischen Musik“ im 20. Jahrhundert bis zur gegenwärtigen Rolle der Musik der Welt im Kontext einer Interkulturellen Musikpädagogik in globalisierten Gesellschaften wurde und wird diskutiert, wie

pädagogische Annäherungen an unbekanntes, vielleicht fremde Musiken stattfinden können. Dabei rücken in den letzten Jahren auch Fragen zum Eigenen und Fremden, zum Konzept von Transkulturalität oder zu kulturellen Identitäten in den Fokus und erhalten angesichts der großen Flüchtlingsbewegungen seit 2016 neue Brisanz und Bedeutsamkeit.

Die drei Symposien werden jeweils einen Vor- oder Nachmittag einnehmen. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round Tables sowie mit freien Referaten bzw. Posterpräsentationen an der Tagung zu beteiligen. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass für diese Beiträge keine finanzielle Unterstützung von Seiten der Tagungsveranstalter zur Verfügung gestellt werden kann. Bewerbungsfrist für alle Präsentationsformen ist der 31. Januar 2018. Nach der Begutachtung durch die Programmkommission erfolgt die Benachrichtigung über Annahme oder Ablehnung zum 15. April 2018. Bewerberinnen und Bewerber werden gebeten, für alle Einreichungen die Hinweise auf der Webseite www.gfm2018.uni-osnabrueck.de zu beachten.

Tagungsberichte

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

Kiel, 30. März bis 1. April 2017
Music and Humour in Film & TV
von Hans J. Wulff, Kiel

Bern, 19. bis 20. Mai 2017
Authenticity versus Improvisation in the Philosophy of Music?
von Livio Marcaletti, Wien

Augsburg, 14. bis 16. Juni 2017
Das musikalische Erbe der Reformation
von Ute Evers, Augsburg

Salzburg, 29. Juni bis 1. Juli 2017
Gaspar van Weerbeke: Works and Contexts
von Mirijam Beier, Alina Kirchner und Jan-Felix Wall, Salzburg

Hamburg, 20. bis 22. Juli 2017
Musik im Science-Fiction-Film
von Hans J. Wulff, Kiel

Bonn, 4. bis 7. September 2017
Philologisches Arbeiten von der Textgenese zur Rezeption
von Lavinia Hantelmann, Mainz

Philadelphia, 12. bis 14. Oktober 2017
Georg Philipp Telemann: Enlightenment and Postmodern Perspectives
von Wolfgang Hirschmann, Halle (Saale)

Die Autoren der Beiträge

IBRAHIM-KAAN CEVAHIR, geb. 1989 in Erkelenz, studierte an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf Geschichte mit den Schwerpunkten Kulturgeschichte, historische Anthropologie, Wirtschafts- und Sozialgeschichte und absolvierte parallel dazu eine musikalische Ausbildung an der Musikakademie im belgischen Lanaken. Sein Masterstudium der Musikwissenschaft schloss er an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf mit einer preisgekrönten und zur Veröffentlichung in den Hindemith-Jahrbüchern angenommenen Arbeit über Paul Hindemith und die Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens ab. Derzeit promoviert Cevahir in Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch. In seiner Dissertation untersucht Cevahir das Verhältnis von Musik und Politik im Spiegel der deutsch-türkischen Beziehungen. Weitere Forschungsinteressen sind u. a. „Musik und Migration“, „Musik und Medizin“ und die „Türkische Musik“.

JAN HEMMING, geb. 1967 in Darmstadt, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Physik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der TU Berlin, 1995 Magister Artium, 1997–2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, 2000 Promotion (*Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*), 2000–2005 Assistent der Systematischen Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, seit 2005 Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Jüngste Buchveröffentlichung: *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden 2016.

ULRICH KRÄMER, geb. 1961 in Bielefeld, studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg und Bloomington. 1990 bis 1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin. 1993 Promotion bei Rudolf Stephan mit einer Arbeit über *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs* (Wien 1996). Seit 1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Arnold Schönberg Gesamtausgabe* in Berlin, seit 2010 als Leiter der Forschungsstelle. 1999 Visiting Scholar am Graduate Center der City University New York. 2015 Habilitation an der Universität der Künste, Berlin mit einer Arbeit zu Arnold Schönbergs *Gurre-Liedern (Kritische Edition und Studien zur Genese, Überlieferung, Rezeption und Exegese)*, seitdem Privatdozent ebendort. Zuletzt erschien der gemeinsam mit Reinmar Emans herausgegebene und mit dem Vincent H. Duckles Award der Music Library Association ausgezeichnete Band *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (Berlin 2015) sowie die kritische Ausgabe des Particells von Schönbergs *Jakobsleiter* (Mainz 2017).

HENDRIK NEUBAUER, geb. 1980. Seit 1999 Liedermacher. 2004–2009 Studium der Musikwissenschaft und Medienwissenschaft in Paderborn und Bonn. Anschließend Tätigkeit im Bereich der öffentlichen Musikförderung in Bonn. 2011–2015 Doktorand am Fachbereich Humanwissenschaften der Universität Kassel und Stipendiat der Hans-Böckler-Stiftung. 2015 Promotion (Dissertation: *Erlebnissysteme. Umgebung, Funktion und Struktur der Aufführung von Liedern zeitgenössischer Humoristen*). 2013–2014 und 2015–2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik der Universität Kassel. Lehrbeauftragter an der Universität Kassel und der Musikakademie der Stadt Kassel „Louis Spohr“. Arbeitsschwerpunkte: Musik und Humor, Musik/Kultur und Politik, Inszenierung und Aufführung/Performance in der Populären Musik, Rezeptionsforschung.

Jüngste Buchveröffentlichung: *Die Aufführung von Liedern zeitgenössischer Humoristen. Zur Umgebung, Funktion und Struktur von Erlebnissystemen*, Wiesbaden 2017.

NICO SCHNEIDEREIT wurde in Preetz geboren und studierte zunächst an den Universitäten Kiel und Flensburg die Fächer Biologie und Musik auf Lehramt. Parallel hierzu erfolgte eine Ausbildung zum B-Chorleiter an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel. Ergänzende Studien in chorischer Stimmbildung, Chorklang und Raumakustik schlossen sich an. Nach dem 1. Staatsexamen nahm er ein Studium der Historischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg auf. Teilnahmen an Chorleitungsmeisterkursen bei Georg Grün und Frieder Bernius ergänzten die musikalische Ausbildung. Nico Schneidereit war nach seinem Magisterabschluss Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Professur für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt und ist seit dem Sommersemester 2017 dort als Wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. Parallel hierzu verfasst er seine Dissertation zu dem Thema *Die Chormusik von Ernst Toch* und arbeitet in dem Musikverlag Musica Mundana und einem Musikverlagsservice.

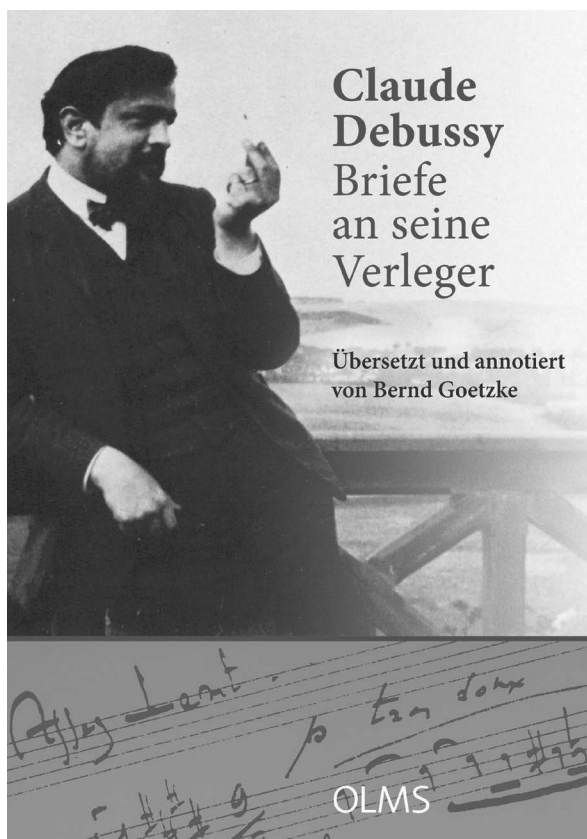
Zum 100. Todestag
des französischen
Komponisten am
25. März 2018

„ ... Im Übrigen bin ich mehr und mehr überzeugt, dass die Musik ihrem Wesen nach nichts ist, was in eine strenge und traditionelle Form gegossen werden könnte. Sie besteht aus Farben und rhythmisierter Zeit ... Alles andere ist ein Schabernack, erfunden von kalten Dummköpfen auf dem Rücken der Meister, die doch vorwiegend nur Musik ihrer Zeit gemacht haben! Allein Bach hat die Wahrheit geahnt.“

Claude Debussy, 3. Sept. 1907 an Jacques Durand

Claude Debussys *Briefe an seine Verleger* dokumentieren das gesamte Berufsleben des französischen Komponisten und zugleich eine musikhistorisch und politisch bewegte Epoche zwischen *Fin de siècle* und Erstem Weltkrieg. Dabei ist Debussy ein luzider und zuweilen bissig-ironischer Beobachter und Kommentator der kulturellen und politischen Verhältnisse, in denen er lebte und in denen er sein Werk schuf.

Die Briefe Debussys erscheinen erstmals in deutscher Übersetzung. Kommentare erläutern Hintergründe und Zusammenhänge. Die Übersetzung basiert auf der französischen Ausgabe der kompletten Korrespondenz Debussys von François Lesure, Denis Herlin und Georges Liébert (*Claude Debussy – Correspondance 1872-1918*, Gallimard 2005).



Claude Debussy Briefe an seine Verleger

Übersetzt und annotiert von Bernd Goetzke.
400 Seiten. Gebunden. Erscheint Februar 2018.

(MUSIKWISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN,
Herausgegeben von Herbert Schneider und Stefan Keym,
BAND 46.)

ISBN 978-3-487-08597-5

€ 38,00

Der Übersetzer: *Bernd Goetzke*, Kenner der französischen Musikkultur, lehrt als Professor für Klavier an der Hochschule für Musik, Hannover sowie weltweit in Meisterkursen; Schüler von Artur Benedetti Michelangeli; er bezeichnet Debussy und Beethoven als die „Brennpunkte“ seines Repertoires.

Hals über Kopf

DAS HANDBUCH
DES NOTENSATZES

Elaine Gould

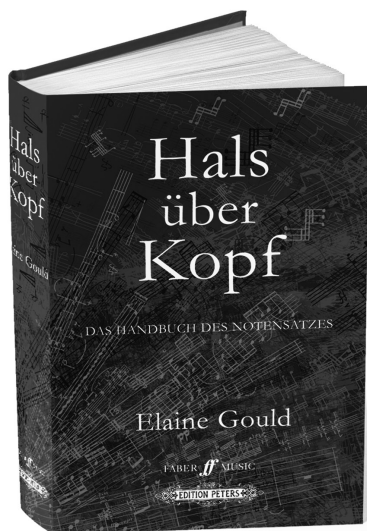
Gebundene Ausgabe

EP 72478

ISBN: 978-1-84367-048-3

Preis 89,- Euro

www.edition-peters.de



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

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/.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com



J.B. METZLER
PART OF SPRINGER NATURE

800 Schriften
über Musik
beschrieben



Hartmut Grimm, Melanie
Wald-Fuhrmann (Hg.)

Lexikon Schriften über Musik

(Bärenreiter/Metzler)
3 Bände, je ca. 600 S. mit
Notenbeispielen und Abb.

Dieses Lexikon ist ein Novum
der Musikkultur. Erstmals
werden alle wichtigen Texte
zur Musiktheorie und Musik-
ästhetik in lexikalischer
Form von internationalen
Spezialisten beschrieben
und dadurch für die Wissen-
schaft und Praxis leichter
zugänglich gemacht.

Band 1: Ullrich Scheideler,
Felix Wörner (Hg.)

**Musiktheorie von der Antike
bis zur Gegenwart**

978-3-7618-2032-2 · € 99,-

Band 1 vereinigt gut 260 Ar-
tikel zu musiktheoretischen
Schriften der europäisch-
nordamerikanischen Musik-
literatur.

Bände 2 und 3 in Vorbereitung

Weltkulturerbe
Orgel



Karl-Heinz Göttert

Die Orgel

**Kulturgeschichte
eines monumentalen
Instruments**

408 S. mit 71 Abb.; Hardcover
978-3-7618-2411-5 · € 34,95

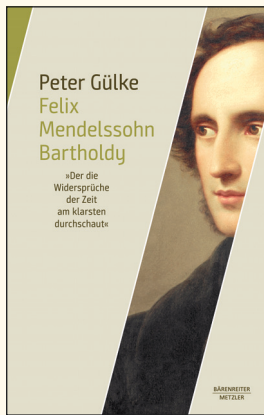
Karl-Heinz Göttert schil-
dert die Kulturgeschichte
der Orgel in vier Kapiteln:
von der Vorgeschichte im
antiken Ingenieurswesen
über die technische Seite
des Orgelbaus bis zu den
beteiligten Personen, den
Orgelbauern und den
Organisten.

**Fazit: Die Orgel war
und ist das monumentale
Instrument in der Musik-
geschichte. Ein näheres
Kennenlernen lohnt sich.
Und die Lektüre dieses
faszinierenden Textes
verspricht Spannung!**



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Ungewöhnliches
Mendelssohn-
Portrait



Peter Gülke

Felix Mendels- sohn Bartholdy

**„Der die Widersprüche
der Zeit am klarsten
durchschaut“**

(Bärenreiter/Metzler)
139 S. mit Abb.; Hardcover
978-3-7618-2462-7 · € 29,99

Peter Gülke zeichnet das
Bild des ‚anderen‘ Mendels-
sohn Bartholdy in einer Zeit
voller Widersprüche: Nicht
der umjubelte, selbstsichere
Mendelssohn wird hier por-
traitiert, sondern derjenige,
der seine existenziellen
Nöte und Zweifel mehr in
Partituren als in Worten
zum Ausdruck bringt.

Dieses und anderes kann
man in Gülkes mit unnach-
ahmlicher Sprachkraft
verfassten Werkbetrach-
tungen nachvollziehen.

Auf aktuellem
Stand der Puccini-
Forschung



Richard Erkens (Hg.)

Puccini- Handbuch

(Metzler/Bärenreiter). XLI,
452 S. mit 21 Abb.; Hardcover
978-3-7618-2067-4 · € 79,95

Die Opern Giacomo Puccinis
rangieren seit mehr als
hundert Jahren auf Spitzen-
positionen des weltweiten
Repertoires.

Das Handbuch bietet
Artikel zu allen Werken und
Beiträge zur Biografie, zur
Politik-, Kultur- und Opern-
geschichte Italiens und zum
transnationalen Einfluss
von Puccinis Werk.

Erstmals bündelt das
Handbuch die Erkenntnisse
der internationalen For-
schung, die manch vertraut
gelebte Werkfassung und
Lebensperiode revidiert.

**Wie Biografie, Werk-
biografie und Musikdrama-
turgie zusammenhängen,
erschließt dieses Buch.**

► Leseproben im Internet