

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Wolfgang Hirschmann

61. Jahrgang 2008 / Heft 4 – ISSN 0027-4801

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

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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: <http://www.musikforschung.de>, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). 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 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Diesem Heft liegen Beilagen des Bärenreiter-Verlags, Kassel, des studio-verlags, Sinzig, des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin, sowie das Jahresregister 2008 bei.

Inhalt dieses Heftes

Martin Staehelin: Beweis oder Vermutung? Zur Publikation der Bach zugeschriebenen Weimarer Tabulaturblätter	319
Linda Maria Koldau: Die Regel und ihre Ausgestaltung. Voraussetzungen und Methoden der Erforschung der Musik in Frauenklöstern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit	330
Ioannis Papachristopoulos: „Ins Offene ...“. Reflexionen über konstitutive Momente in Wolfgang Rihms Musik um 1990	349

Berichte

Italienische Mozart-Literatur um das Jubiläumsjahr 2006	368
Frankfurt am Main, 23. bis 25. Mai 2007: „Der Wald als romantischer Topos“	370
Zwickau, 10. und 11. Juni 2007: „Musikinstrumente der Schumann-Zeit“	371
New York, 11. bis 14. März 2008: „Music, Body and Stage: The Iconography of Music Theatre and Opera“. 10. Konferenz des RCMI (Research Center for Music Iconography) und 12. Konferenz des RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale)	373
Paris, 3. bis 5. April 2008: „Leoš Janáček. Culture européenne et création“	374
Leipzig, 19. und 20. Mai 2008 : „Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext“	375
Paris, 22. und 23. Mai 2008: „Genèses musicales. Méthodes et enjeux“	376
Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008: „Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik“	378
Halle an der Saale, 9. und 10. Juni 2008: „Geistliche Musik im profanen Raum.“ Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 2008.	379

Dublin, 25. bis 28. Juni 2008: „15th Biennial International Conference on Nineteenth-Century Music“	380
Mainz, 26. bis 28. Juni 2008: „Das Schaffen Antonin Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musik-philologie“	381
Zürich, 27. und 28. Juni 2008: „Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900“	382
Echternach (Luxemburg), 10. bis 15. Juli 2008: „18. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB)“	383

Besprechungen

Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham (Smit; 384) / L. M. Koldau: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit (Busch-Salmen; 385) / J. R. Jiménez: La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla (Urchueguía; 387) / S. Harper: Music in Welsh Culture Before 1650. A Study of Principal Sources (Schaarwächter; 389) / K. Lüdtko: Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikationen in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Zimmermann; 390) / D. Glüxam: Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740 (Gutknecht; 392) / Chr. Henzel: Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun (Wolf; 394) / T. Schwinger: Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Ottenberg; 395) / Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts (Jahrmärker; 397) / H. Chr. Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition (Mackensen; 398) / P. Sühring: Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen (Mücke; 399) / B. Borchard: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte (Unsel; 400) / W. A. Eddie: Charles Valentin Alkan: His Life and His Music (Schaarwächter; 401) / Chr. Thorau: Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners (Schwartz; 402) / B. Lussato: Voyage au cœur du „Ring“. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. Poème commenté ; B. Lussato: Voyage au cœur du „Ring“. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. Encyclopédie (Jost; 403) / M. Chimènes: Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République; Marguerite de Saint-Marceaux. Journal 1894–1927 (Schwartz; 405) / T. Mäkelä: „Poesie in der Luft“. Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk; M. Vignal: Jean Sibelius (Kube; 407) / Sibelius Forum II; Sibelius Studies; Jean Sibelius und Wien; R.-M. Gleissner: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat (Kube; 408) / Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz (Mackensen; 410) / D. McVeagh: Elgar the Music Maker (Schaarwächter; 411) / J. Cocteau: Textes et musique; C. Miller: Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe de Six (Schwartz; 412) / L. Foreman: Arnold Bax. A composer and his time (Schaarwächter; 414); L. Haselböck: Zwölftonmusik und Tonalität: Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik (Grosch; 415) / John Ireland. A Catalogue, Discography and Bibliography; The Correspondence of Alan Bush and John Ireland 1927–1961; Alan Bush. A source book (Schaarwächter; 416) / D. Whittle: Bruce Montgomery/Edmund Crispin: A Life in Music and Books (Schaarwächter; 417) / B. Heile: The Music of Mauricio Kagel (Holtsträter; 418) / Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils (Holtsträter; 419) / Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert (Mücke; 421) / Chr. und B. Petersen: Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik (Sprick; 422) / Musik und Verstehen (Müller-Lindenberg; 423) / Musik jenseits der Grenze der Sprache (Morent; 425) / W. Marx: Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft (Müller-Lindenberg; 426) / Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers (Gutknecht; 427) / E. Rubin/J. H. Baron: Music in Jewish History and Culture (Randhofer; 428) / Modell Maria. Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Eggers; 430) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke XL (Jahn; 431) / G. F. Händel: Hallische Händel-Ausgabe Band 12.1/12.2 (Jahn; 432) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie I. Band 5 (Schipperges; 433) / C. Debussy: La Mer (Flamm; 435)	
Eingegangene Schriften	436
Eingegangene Notenausgaben	438
Mitteilungen	440
Die Autoren der Beiträge	445

Beweis oder Vermutung?

Zur Publikation der Bach zugeschriebenen Weimarer Tabulaturblätter

von Martin Staehelin (Göttingen)

I.

Im Jahre 1961 hielt der amerikanische Bach-Forscher Arthur Mendel anlässlich des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in New York den Eröffnungsvortrag über das Thema „Evidence and Explanation“¹, also, auf deutsch, „Beweis und Erklärung“. Seine Ausführungen holten weit bei geschichtstheoretischen Überlegungen aus; je mehr sie voranschritten, desto skeptischer und resignierter beurteilten sie die Möglichkeit, eine historische Erkenntnis vollkommen zu beweisen. Mendel, der besonderen Wert auf Begrifflichkeit und Verhältnis von „Beweis“ und „Erklärung“ legte, formulierte am Schluss seines Beitrags „ein Ergebnis aus allen unseren Überlegungen“, und zwar mit dem folgenden Satz: „Je allgemeiner, je bedeutender die vorgetragene Erklärung ist, desto weniger hartnäckig sollten wir an ihr festhalten, desto sicherer wird sie bestenfalls die Kontur einer Erklärung sein – ein Plan für weitere Forschung“.²

Die damit vertretene Relativierung der Beweis- und der Erklärungskraft einer wissenschaftlichen Erkenntnis dürfte jedem ernsthaften Forscher eine Mahnung bedeuten, die Argumente, deren er sich zum Beweis und zur Erklärung eines untersuchten Sachverhalts bedient, mehrfach zu hinterfragen, ja im Laufe der Folgezeit nochmals in Zweifel zu ziehen und in weiterer Forschung neu zu überprüfen. Wer selber Mendel im direkten Gespräch erlebt hat, vermag sich übrigens lebhaft daran zu erinnern, dass dieser mit seinen Zweifeln an der Beweiskraft noch so sicher erscheinender Feststellungen auch in der spontanen Diskussion ernst machte: Hatte man als sein Gesprächspartner eine vermeintlich selbstverständliche musikgeschichtliche Tatsache positiv ausgesprochen oder auch geleugnet, so liebte er es, sogleich „why?“ oder „why not?“ zu fragen; der Zwang, mit einer einleuchtenden Begründung sofort zu antworten, ließ einen unendlich mehr lernen, als dies eine ganze Vorlesungsstunde bei einem allein referierenden Dozenten zu tun vermochte.

Im Rückblick auf diese methodische Einstellung Mendels sei hier über den konkreten Fall einer wissenschaftlichen Neuerscheinung berichtet, deren Ausführungen, wie es scheint, einer längeren Überlegung, einer nochmaligen Überprüfung und Erforschung bedurft hätten, um den Leser von der vollkommenen Beweiskraft des Dargestellten zu überzeugen; auch eine leserfreundlichere Argumentation hätten sie an manchen Stellen verdient, und die Mendel'schen „why?“- oder „why not?“-Einwürfe bzw. die so

¹ Arthur Mendel, „Evidence and Explanation“, in: *International Musicological Society ...*, Report of the Eight Congress New York 1961, vol. II, Kassel etc. 1962, S. 3–18.

² Ebd., S. 18.

herausgeforderten Antworten hätten dem Text ebenfalls gut getan. In Abwandlung von Mendels Vortragstitel von 1961 wurde der Titel dieses Aufsatzes deshalb mit „Beweis oder Vermutung?“ formuliert. Dazu sei gleich zu Beginn betont, dass es dem Verfasser weniger darum geht, die hier exemplarisch behandelten Ausführungen zweier Kollegen um jeden Preis in der Sache zu bestreiten, als vielmehr Zweifel am methodischen Vorgehen anzumelden, das zu verschiedenen von ihnen vorgetragenen Beobachtungen oder Argumenten führte; damit dürften die folgenden Darlegungen, über den konkreten Einzelfall hinaus, auch allgemeinere Bedeutung gewinnen.

II.

Die Rede ist von der Veröffentlichung jener Orgeltabulaturblätter, die nach ihrem Fund in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar in Teilen als die frühesten Musikhandschriften von Johann Sebastian Bachs eigener Hand bezeichnet und in einer breit gestreuten Berichterstattung durch das Leipziger Bach-Archiv in Zeitungspressen³, wissenschaftlichen Beiträgen⁴ sowie in einer, eine entsprechende Leipziger Ausstellung begleitenden Vorauspublikation⁵ ausführlich bekannt gemacht worden sind. Mittlerweile ist sogar eine CD-Aufnahme aller Kompositionen erschienen, die auf diesen Tabulaturblättern notiert sind⁶ – auch diese Aufnahme im Titel mit Bachs Namen versehen, obwohl kein einziges dieser Stücke Bach zum Verfasser hat. Die endgültige Publikation, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, ist nun unter dem Titel *Weimarer Orgeltabulatur* [!]⁷. *Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. ... Herausgegeben von Michael Maul und Peter Wollny*, bei Bärenreiter, Kassel etc. 2007, erschienen;⁸ sie enthält alle Tabulaturblätter vollständig faksimiliert, außerdem in einem eigenem Heft ein in deutscher und englischer Sprache beigegebenes Vorwort samt der modernen Übertragung der Kompositionen.⁹

³ Vgl. z. B. *Die Zeit*, Nr. 36, vom 31. August 2006; *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, vom 1. September 2006; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 204, vom 2. September 2006.

⁴ Z. B. Michael Maul und Peter Wollny, „Johann Sebastian Bachs Abschrift von Buxtehudes Choralfantasie „Nun freuet euch, lieben Christen g'mein“ BUXWV 210 – ihre Entdeckung und Bedeutung“, in: *„Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck“: Dietrich Buxtehude (1637–1707)*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Dorothea Schröder, Lübeck 2007, S. 135–138.

⁵ Michael Maul, „á Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi“, Orgeltabulaturen des Lateinschülers Johann Sebastian Bach aus Ohrdruf und Lüneburg“, in: *Expedition Bach. Katalog zur Sonderausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 21. September 2006 bis 17. Januar 2007*, Leipzig 2006, S. 10–19.

⁶ J. S. Bachs früheste Notenhandschriften: Weimarer Orgeltabulatur. Jean-Claude Zehnder an der Schnitger-Orgel St. Jacobi Hamburg, Carus-Verlag 83.197 (2006/7).

⁷ Der Singular „Orgeltabulatur“ erscheint zweifelhaft, da nach dem Vorworttext der Publikation nicht deutlich wird, ob hier ursprünglich vier selbstständige, teilweise von verschiedenen Händen geschriebene und auch unterschiedlich gut erhaltene Tabulatur-„Faszikel“ zum Teil ungleichen Blattformats vorlagen oder ob diese von Anfang an in einem festen Handschriften-Corpus zusammengebunden waren und vielleicht so auch beschrieben wurden; man möchte eher an die erste Möglichkeit denken, vgl. auch unten, Anm. 10. Auch die für alle vier Faszikel geltende gleiche Weimarer Signatur braucht keineswegs für ihre originäre Zusammengehörigkeit in einem gleichen Groß-Manuskript zu sprechen.

⁸ Voraus geht zudem der folgende Reihentitel: *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, Neue Folge, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band III – Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Band XXXIX.

⁹ Stellen in dem in zwei parallelen Spalten gedruckten (deutschen) Vorwort-Heft werden im Folgenden jeweils nur mit der abgekürzten Angabe „Vorwort“, Seitenzahl sowie Spalte zitiert. – Dem Bärenreiter-Verlag danke ich auch hier für ein mir

Bei den infrage stehenden Notenfundn handelt es sich um vier „Faszikel“¹⁰ mit hochformatigen Papierblättern, die insgesamt fünf Werke in handschriftlicher sogenannter Neuer deutscher Orgeltabulatur-Notation enthalten. Faszikel I ist auf vier, größtenteils vereinzeln Blättern mit Johann Adam Reinckens Komposition *An Wasserflüssen Babylon* beschrieben; Faszikel II überliefert auf einem, am unteren Rand unter erheblichem Papier- und Textverlust schwer beschädigten Blatt Dietrich Buxtehudes Werk *Nun freut euch, liebe Christen g'mein*; Faszikel III sodann bietet auf einem, über den Mittelfalz quer durchbeschriebenen Doppelblatt Johann Pachelbels Satz *An Wasserflüssen Babylon*; Faszikel IV schließlich zeigt, ebenfalls den Mittelfalz eines Doppelblatts ignorierend, zwei Stücke wiederum Pachelbels, auf einer Doppelblattseite ein *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, auf der anderen eine *Fuga*.

Zunächst sei festgehalten, dass alle diese fünf Stücke von alter Hand oder alten Händen je mit ihren Komponistennamen und, soweit vorhanden, ihren Werktiteln bezeichnet sind; es sei wiederholt, dass hier an keiner Stelle Kompositionen Johann Sebastian Bachs enthalten sind. Die Hauptdiskussion, soweit sie schon geführt worden ist oder noch geführt werden mag, dreht sich aber weitgehend um die Frage, ob sich in den Faszikeln I und II Eigenschriften Bachs, allerdings von fremden Kompositionen, erhalten haben und, wenn ja, welche Konsequenzen dies für die frühe Vita und Musikpraxis Bachs gehabt hat oder haben könnte. Diese Frage ist von den Verfassern, vom Leipziger Bach-Archiv und vom Verlag so entschieden ins Zentrum der Öffentlichkeitsmitteilungen und nun auch auf den Titel der Faksimileausgabe gesetzt worden, dass sie zum Hauptthema ebenfalls der folgenden Ausführungen gemacht werden soll oder gar muss. Die Kopistenschrift, die sich, sofort erkennbar, übereinstimmend in den Faszikeln III und IV findet und nach ihren graphischen Formen unmöglich diejenige Bachs selber sein kann, ist von den Herausgebern, wenngleich ohne ein „eigenhändiges signiertes Schriftzeugnis“ nachweisen und vergleichen zu können,¹¹ mit einiger Entschiedenheit als diejenige des Bach-Schülers Johann Martin Schubart bezeichnet worden; dies empfiehlt die Beschränkung der folgenden Darlegungen allein auf die Faszikel I und II der Tabulaturfunde.

Die Prüfung dieser Faszikel I und II auf Bachs eigene Schrift muss von Anfang an schwer darunter leiden, dass die nötigen Vergleichsdokumente fehlen. Gesicherte Tabulaturnotationen von Bachs Hand sind fast durchweg kurz und stammen aus späterer Zeit: Das wichtigste und früheste Tabulatur-Vergleichsmanuskript ist Bachs c-Moll-Fantasie BWV 1127 im Andreas-Bach-Buch¹² von etwa 1706, eine Niederschrift Bachs, die, wenn die Weimarer Tabulaturaufzeichnungen mit etwa 1698–1700 richtig datiert sind,¹³ zeitlich aber erheblich später liegt, so dass eine Spanne von etwa 6–8 Jahren of-

freundlich zur Verfügung gestelltes Exemplar dieser Publikation, es sei dem Leser der folgenden Ausführungen ausdrücklich empfohlen, sie zu der Lektüre heranzuziehen und sich so eine eigene und direkte Anschauung der Tabulaturblätter zu bilden.

¹⁰ So der im Vorwort durchgehend verwendete Begriff, auch wenn damit, wie etwa bei Faszikel II, nur ein fragmentarisches Einzelblatt gemeint ist.

¹¹ Vorwort, p. X.

¹² Leipzig, Musikbibliothek der Stadt, Sammlung Becker, III.8.4., fol. 72'–72a; Reproduktion bei Yoshitake Kobayashi: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung, Kassel etc. 1989 (= NBA IX/2), S. 28 f., Abb. 5 f. – Über das Andreas-Bach-Buch vgl. die grundlegenden Ausführungen von Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 30–56.

¹³ So Vorwort, p. XXXIV f.

fen bleibt, innerhalb deren sich die Tabulatur­schrift eines etwa 15–20-Jährigen durchaus erheblich ändern kann. Das verschweigt der infrage stehende Text auch nicht,¹⁴ aber es muss doch nachdrucks­voll festgehalten werden, dass eine solche Quellenlage eine über die Maßen problematische Basis für eine auch nur annähernd sichere Feststellung von Schriftübereinstimmung oder -nichtübereinstimmung ist und bleibt. Auch wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, mit Schriften der Bachzeit und -umgebung nur eine begrenzte Erfahrung besitzt, aber doch andernorts eine gewisse Praxis im Vergleich von Schriften erworben hat, hält es für eine zwingende Forderung an die Wissenschaft, sich eine so schlechte Voraussetzung der geschilderten Quellenlage unablässig zu vergegenwärtigen. Die allgemeinen methodischen Folgen für die weitere Arbeit können dann nur sein, dass höchstens ganz eindeutige Befunde als sichere Befunde anerkannt werden dürfen, dass deshalb spekulative Argumentationen über angenommene, aber nicht in erhaltenen Zeugnissen belegte Schriftentwicklungen und -formen sowie alle mit Ausnahmen oder Widersprüchen arbeitenden Erklärungen unbedingt vermieden werden müssen.

Die folgenden drei Hauptabschnitte von Kapitel II werden darlegen, wo sich wesentliche konkrete Zweifel an den Ausführungen in der Publikation einstellen.

1. Tatsächlich: Sobald die Abklärungen konkret werden, wachsen die Probleme aus verschiedenen Gründen sogleich noch mehr an, und dies auch über die unzureichende allgemeine Überlieferungslage hinaus. Die Veröffentlichung bietet im Anschluss an ihr kommentierendes Vorwort in Tabellenform einige ausschnittshafte Vergleichsproben von Textschrift und von Tabulaturnotation an, einerseits aus den fraglichen Faszikeln I und II, andererseits aus gesicherten Bach'schen Autographen, in concreto besonders aus dem genannten Autograph von BWV 1127 sowie aus dem *Orgelbüchlein*¹⁵. Gewiss, es zeigen sich dabei mehrere Übereinstimmungen, etwa von einzelnen Buchstabenformen, aber es finden sich eben auch immer wieder geringere bis deutliche Unterschiede; zur Veranschaulichung sei hier die tabellarische Gegenüberstellung wenigstens der Schriftzeichen der Tabulaturnotationen in Abbildung auf S. 323 wiederholt. Selbst bei der angeblich in den Faszikeln I und II in bloß zweijährigem Abstand tätig gewesenenen und als übereinstimmend erklärten Schreiberhand fallen sogleich Differenzen in sich auf, Differenzen, die einen misstrauisch machen; man vergleiche in den Tabellenspalten 2 und 3 der Abbildung etwa die Schriftformen für den Tonbuchstaben G oder die halbe Pause. Die Differenzen vermehren sich im Vergleich mit BWV 1127 aber dann, *horribile dictu*, derart, dass man die behauptete Identität des Schreibers kaum noch für möglich zu halten und noch weniger beweisen zu können glaubt; besonders klar erscheinen die Differenzen zwischen den in der Tabellenspalte 4 wiedergegebenen Zeichen der autographen Niederschriften im Andreas-Bach-Buch und dem *Orgelbüchlein* einer- und den Notationen der Weimarer Faszikel I und II in den Spalten 2 und 3 andererseits – etwa bei den Tonbuchstaben g, G, D, C und wiederum der halben Pause. Der Text des Vorworts benennt sogar selber eine ganze Zahl solcher Unterschiede, behauptet aber trotzdem immer wieder die grundsätzliche Schreiber-Übereinstimmung. Dabei kommt der unvoreingenommene Leser und Betrachter schon mit dem Widerspruch zwischen dem meist leicht nach links geneigten Tabulaturbild von Faszikel I und dem ganz entschied-

¹⁴ Vorwort, passim, bes. p. VIIIb.

¹⁵ Vorwort, p. XXXIV f.

TABULATURNOTATION · TABLATURE NOTATION

	J. S. Bach Buxtehude-Abschrift Ohrdruf, ca. 1698	J. S. Bach Reincken-Abschrift Lüneburg 1700	J. S. Bach c-Moll Fantasie BWV 1127 (»Andreas Bach-Buch«) ca. 1706; Einträge im Orgelbüchlein Weimar, um 1714	Johann Christoph Bach im »Andreas Bach-Buch« und der »Möllerschen Handschrift«
g				
B				
A				
G				
D				
C				
-				
z				

Abbildung aus der besprochenen Publikation,
mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags

den nach rechts fallenden Tabulaturbild von BWV 1127 nicht zurecht, wenn er an die Identität des Schreibers glauben soll; der Leser schlage zur Veranschaulichung die Faksimile-Wiedergaben der fraglichen Edition und einer entsprechenden Bach-Autographen-Reproduktion¹⁶ nach. Weitere Differenzen werden zum Beispiel mit „einer graduellen, nicht jedoch einer grundsätzlichen Verschiedenheit“¹⁷ verharmlost, zum Teil auch mit „Schreibgewohnheiten, die Bach anscheinend zwischen 1700 und etwa 1706 geändert hat“¹⁸, oder mit „einer sonst nicht für Bach belegten ... Variante“¹⁹ begründet, was aber die Identitätsthese offenbar ebenfalls nicht schwächt. Zu Faszikel II wird sodann bemerkt, dass „die engen Verbindungen“ zu Faszikel I „so offensichtlich seien, dass an

¹⁶ Vgl. Kobayashi: Notenschrift (wie Anm. 12), S. 28 f., Abb. 5 f.

¹⁷ Vorwort, p. VIIIA.

¹⁸ Vorwort, p. VIIIB.

¹⁹ Ebd.

der Identität des Schreibers nicht zu zweifeln ist“²⁰ – an späterer Stelle sind dann im Gegenteil „die deutlichen Unterschiede“²¹ zu Faszikel I festgehalten; dass es schwer falle, Verbindungen zu späteren Bach-Niederschriften zu postulieren, wird mitunter damit erklärt, „daß sämtliche soeben skizzierten späteren Entwicklungen seiner Buchstabenschrift hier noch fehlen“.²² Mit solchen, wie hier beispielhaft gebotenen Zitaten sei es genug; sie sollen dokumentieren, dass, trotz der im Vorwort festgehaltenen schlechten Quellen- und Vergleichslage, mit einer ganzen Anzahl von Argumenten ex silentio, von nicht belegten Sachverhalten und Entwicklungen, schließlich auch von spekulativen Begründungen operiert wird, also genau mit jenen Formen der Argumentation, die aufgrund der beschriebenen schlechten Überlieferung verboten sein müssten. Gerade zur Frage, warum hier anders verfahren wird, hätte man gerne auch Einiges mehr an methodischer Erklärung gelesen; vielleicht hätte man dann einige der Unsicherheiten leichter akzeptiert. Der unvoreingenommene Leser kann jedenfalls den Verdacht nicht unterdrücken, dass hinter den genannten Vorgängen vor allem der Wunsch gestanden hat, Bach selber als Tabulaturschreiber unbedingt und um jeden Preis nachzuweisen.

2. Die Bemühungen der Publikation, die für Bachs Hand beanspruchten Tabulaturhandschriften aus Weimar in die Vita des Komponisten einzuordnen, nehmen sich in einem eigenen Abschnitt ausführlich der Zeit Bachs in Lüneburg an. Argumentativer Hintergrund ist, wie für dessen Ohrdruffer Zeit der in Faszikel II überlieferte Satz Buxtehudes²³, für Lüneburg das Verhältnis Bachs zu Georg Böhm.²⁴ Bedauerlicherweise ist aber auch hierzu die Quellenüberlieferung höchst dürftig: Eigenschriften Bachs sind überhaupt nicht vorhanden, und Archivalien gehen nicht über zwei im Frühjahr 1700 einzig Bachs Namen nennende fremschriftliche Lüneburger Stipendienzahlen hinaus.²⁵ Und 1775 wird der Sohn Carl Philipp Emanuel an Johann Nikolaus Forkel berichten, dass der Vater die Werke von verschiedenen, namentlich genannten Komponisten und dabei auch „von ... dem Lüneburgischen Organisten Böhmen geliebt u. studirt“ habe;²⁶ ursprünglich hatte er hier allerdings „von seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen“ geschrieben, dies jedoch sogleich wieder gestrichen und, wie angegeben, korrigiert.²⁷ Diese Verbesserung Carl Philipp Emanuels lässt sich wohl, wenn überhaupt, am überzeugendsten so erklären, dass er beim Überdenken des eben Geschriebenen eine direkte Schüler-Lehrer-Beziehung seines Vaters dann doch für ungewiss hielt; die Mitteilung ist danach als Zeugnis für ein direktes Schüler-Lehrer-Verhältnis zumindest unsicher.

Dass unter dieser Voraussetzung ein am Schluss von Faszikel I notiertes Kolophon höchst wichtig erscheinen muss, ist verständlich: denn hier findet sich in einer wirklich Johann Sebastian Bach gehörenden kurzen Textschrift die folgende Bemerkung: „Jl Fine / â Dom. Georg: Böhme / descriptum aõ. 1700 / Lunaburgi.“, wobei die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl „1700“ wegen Randverschmutzung (Klebspuren?) in der Faksi-

²⁰ Ebd.

²¹ Vorwort, p. IXb.

²² Vorwort, p. VIIIb.

²³ Vorwort, p. XIII f.

²⁴ Vorwort, p. XIV–XVII.

²⁵ Vorwort, p. XIVb.

²⁶ Vgl. Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel etc. 1972 (= *Bach-Dokumente*, Band III), Nr. 803, S. 288–290.

²⁷ Ebd., S. 290 und Vorwort, p. XVa.

mileausgabe unklar bleiben.²⁸ Die Verfasser haben in ihren früheren Veröffentlichungen durchweg eine deutsche Übersetzung „Bei Herrn Georg Böhme geschrieben im Jahr 1700 in Lüneburg“ o. ä. gedruckt und auch Presse-Berichterstatern als gültige Übersetzung für den Druck anvertraut;²⁹ in der Sache schien ihnen damit der erste Beleg für die Niederschrift eines Reincken'schen Werkes durch den jungen Bach unter Böhms Augen 1700 in Lüneburg gegeben zu sein. Aber die genannte Übersetzung ist sprachlich-philologisch völlig unmöglich. Denn hätte Bach wirklich „bei Herrn Georg Böhm“ gemeint, so hätte er „apud Dom. Georg: Böhmen“ schreiben müssen. Zum Glück ist in der Faksimileausgabe noch rechtzeitig vor ihrem Druck die beschriebene Übersetzung der lateinischen Praeposition „a“ richtiggestellt worden, so dass man in der Edition der Weimarer Blätter nun Korrekteres lesen kann; die fragliche Übersetzung kann nichts Anderes heißen als: „von Herrn Georg Böhm geschrieben im Jahre 1700 in Lüneburg“.³⁰ Auch die im Vorwort der Faksimileausgabe zusätzlich gebotene Variantübersetzung und -deutung von „â Dom. Georg: Böhme“ im „indirekten Sinne“ von „nach einer Vorlage von Herrn Georg Böhm“³¹ ist sprachlich unhaltbar. Was in Bachs Kolophon vorliegt, ist damit, *luce clarius*, die simple Mitteilung, dass Böhm das voranstehende Stück Reinckens im Jahre 1700 in Lüneburg kopiert habe. Wie Bach zu dieser Information gekommen ist, ob er sie selbst formuliert oder aus einer anderen Vorlage abgeschrieben und auch – überaus wichtig, aber in der Veröffentlichung als Frage nirgends bedacht – wann er diese seine Notiz zu Faszikel I niedergeschrieben hat, bleibt durchaus offen. Alle im Vorwort aus dem Kolophon gezogenen Folgerungen, etwa: es läge hier ein für Bach direkt sprechendes autobiographisches Dokument vor, mithin: dieser sei „bereits in seinem ersten Lüneburger Jahr mit Böhm in Verbindung“³² getreten, oder: die Anmerkung besage, dass Bach „sich gelegentlich Werke aus dessen [Böhms] Notenbibliothek ausleihen durfte“³³, sind somit nichts Anderes als moderne Projektionen, für die wohl wiederum der Wunsch, neue und bedeutende Informationen zu Bach vorzulegen, der Vater des Gedankens war.

Im Anschluss daran wird der Leser von Neuem in ein Dilemma gezwungen, wenn seine vertrauensvolle Zustimmung zu den Aussagen des Vorworts erwartet wird. War nämlich eben noch davon die Rede, Bachs Notiz würde „allenfalls“ besagen, dass dieser gelegentlich Werke aus Böhms Musikbibliothek hätte ausleihen dürfen,³⁴ so wird nun auch noch postuliert, dass der im jungen Bach gesehene Tabulaturkopist bei der Niederschrift von Faszikel I auf einen von Böhm 1698 aus Hamburg nach Lüneburg mitgebrachten Vorrat holländischen Papiers Zugriff genommen habe. Denn das Wasserzeichen dieses für die Reincken-Abschrift in Faszikel I verwendeten holländischen Papiers finde sich innerhalb sämtlicher noch erhaltener Lüneburger Archivalien zwischen 1690 und 1710 nur in von Georg Böhm bis 1702 genutzten Papieren; sonst seien damals in ganz Lüneburg nur einheimisch-lokale Papiere beschrieben worden.³⁵ Von

²⁸ Gerne hätte der Leser erfahren, was die Angabe „5 : 6.“ oberhalb des Kolophons (von dritter Hand?) bedeuten mag.

²⁹ So in allen oben, Anm. 3–6, zitierten Belegen.

³⁰ So jetzt im Vorwort, p. XVa.

³¹ Ebd.

³² Vorwort, p. XVa.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vorwort, p. XV.

einer gelegentlichen Ausleihe Bachs aus Böhms Notenbibliothek zur Anfertigung von Abschriften könne somit nicht allein die Rede sein; vielmehr könne „als sicher gelten“, dass Bach von Böhm „offenbar auch mit Papier versorgt wurde“.³⁶

Der Leser, durch diese Argumentation wieder neu verunsichert, fragt sich, ob diese wirklich das Ergebnis freier Beurteilung sein könne oder ob jener nicht wiederum jene Befangenheit anhafte, wie sie in dem alten, aber falschen „apud“-Schluss vertreten worden sei, wonach Bach selbstverständlich der Schreiber auch der Tabulatur in Faszikel I sei. Beschränkt man sich nämlich einmal auf die reinen Fakten, die nach Bachs Notiz eben nur sagen, dass die Tabulatur von Georg Böhm im Jahre 1700 in Lüneburg niedergeschrieben worden sei,³⁷ so sind doch alle Überlegungen oder Kombinationen zu dem für Lüneburg bis 1702 allein bei Georg Böhm belegten holländischen Papier dann die mit Abstand einfachsten und nächstliegenden, wenn Faszikel I gerade nicht von Bach, sondern, wie dieser selbst es ja in seiner Notiz ausdrücklich sagt, von Georg Böhm geschrieben worden ist. Dieser hat das von ihm mitgebrachte holländische Papier in Lüneburg gewiss selber auch weiterhin verwendet, und es bedarf wirklich nicht der komplizierten und ja auch nicht aktenkundigen Umwege über das besondere Papier, das Bach angeblich aus Böhms Reserven entliehen haben soll. Freilich, wenn man so denkt, verliert man, bis auf Bachs eigenhändiges Tabulatur-Kolophon, ein angeblich von jenem stammendes frühes Autograph, gewinnt allerdings möglicherweise eine Böhm'sche Tabulatureigenschrift – da eine solche im ganzen Vorwort der Faksimileausgabe und auch in anderer Literatur nirgends erörtert oder auch nur genannt wird, ist bisher offenbar keine solche nachgewiesen,³⁸ aber gerade das würde grundsätzlich die Möglichkeit eröffnen, dass der Schreiber von Faszikel I, wie Bach selbst es ja ganz ausdrücklich bezeugt, wirklich Böhm sein könnte. Es ist nicht gut, wenn, bei einer so schlechten Überlieferungslage wie hier, eine einzelne, aber klar formulierende Quellenaussage missachtet und ihr ein durchaus abweichender und nicht durch weiteren Beleg gestützter Sinn unterschoben wird.³⁹

3. Für den Leser geht aus den vorstehenden Ausführungen nochmals hervor, dass die Beweisführung, Schreiber von Tabulatur-Faszikel I und dann auch II sei der junge Bach selbst gewesen, keineswegs so einsichtig ist, wie die Ausgabe es offenbar findet und vorträgt; manches Dargelegte wird jenen Leser, der kein spezieller Bach-Schriftkenner ist, argumentativ nicht oder höchstens halbwegs überzeugen. Nur am Ende sei noch auf ein Feld hingewiesen, das im Kommentar völlig ignoriert worden ist, das aber, wie man meinen möchte, vielleicht doch noch einige weiterführende Beobachtungen ermöglichen könnte, vor allem im Vergleich von sicheren Bach-Autographen und anderen Quellen. Es ist dies das Feld jener Zusatzzeichen oder -notizen in Faszikel I, die nicht eigentlich zum musikalischen Text gehören und deshalb vom Schreiber weniger reflektiert hingeschrieben sein dürften.

³⁶ Vorwort, p. XVb.

³⁷ S. oben, S. 325.

³⁸ Vermutlich würde ein sicher bezeugtes Tabulatur-Autograph Böhms die Schreiberfrage zu Faszikel I sofort und endgültig klären; dass das Vorwort der Ausgabe kein Wort über diese Quellenlücke sagt, scheint einmal mehr die Fixiertheit der Edition auf die Idee zu dokumentieren, es könne in Faszikel I nur ein Bach'sches Tabulatur-Autograph erhalten sein.

³⁹ Ich habe nicht untersuchen können, ob es, beim Fehlen von Böhm'schen Tabulatureigenschriften, wenigstens Textautographen Böhms gibt, die in ihren Buchstaben und überhaupt ihrer Niederschrift mit der Tabulatur im Weimarer Faszikel I verwandt sind oder sein könnten. Aber das ist mir hier nicht einmal besonders wichtig, weil es mir, wie erwähnt, hier vor allem um Fragen der methodischen Argumentation geht.

Da fallen sogleich die drei abgekürzten Buchstaben „I. N. J.“ vor Satzbeginn der Reincken-Tabulatur auf, für „In Nomine Jesu“ (mit graphischer Unterscheidung zwischen dem vokalisch anlautenden „I“ und dem stimmlosen Anfangs-„Jot“). Sie finden sich in sicheren Bach-Autographen zwar seltener als „J.J.“ (für „Jesu Juva“), sind aber dort gelegentlich belegt, so im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, fol. 4⁴⁰, oder zu Beginn der Partitur von BWV 65, fol. 1⁴¹. Ein ausschlaggebendes Argument für Bach als Schreiber des Weimarer Tabulatur-Faszikels lässt sich daraus freilich nicht gewinnen, da beide genannten, von Bach verwendeten Buchstaben-Abkürzungen in eine alte und breite Formel-Tradition der Eröffnung und Beendigung von Textabschriften durch ihren Kopisten gehören, eine Tradition, in die sich keineswegs nur Bach eingefügt hat.⁴² Auch der temperamentvolle aufrechte, nicht liegende Schluss-Kringelschnörkel, um den herum Bach am Ende von Faszikel I sein Kolophon geschrieben hat, begegnet gelegentlich in seinen Autographen, zum Beispiel demjenigen von BWV 605, fol. 6⁴³, noch ähnlicher in der hauptsächlich von Bachs älterem Bruder Johann Christoph (1671–1721) in Ohrdruf geschriebenen Möller'schen Handschrift, fol. 100⁴⁴, aber mehrfach auch in den Weimarer Tabulatur-Faszikeln III und IV – deren Niederschrift, wie erwähnt, in der Ausgabe Johann Martin Schubart zugewiesen worden ist; dass diese Kringelzeichen aber ebenfalls verbreiteter Brauch etwa zur Markierung des Endes einer Kompositionseintragung waren, erscheint durchaus möglich, so dass auch sie nicht unbedingt als Kriterium für Bachs eigene Schreiberhand gelten können. Die verbale Bezeichnung des Satzschlusses in der Tabulatur von Faszikel I, „Il Fine“, sodann lautet bei Bach selbst, wenn schon italienisch, sonst viel häufiger nur „Fine“⁴⁵, während wiederum im Möller'schen Manuskript (gelegentlich auch im „benachbarten“ Andreas-Bach-Buch) genau wie in Faszikel I immer wieder „Il Fine“ begegnet.⁴⁶ Auch das lateinische „Verte cito“, in Faszikel I, p. 7 unten, ist in der Möller'schen Handschrift (und im Andreas-Bach-Buch ebenfalls) verschiedentlich vertreten;⁴⁷ beim autographen Bach liest man, soviel dem Autor bekannt, eher italienisch: „Volti presto“ oder „si volti“ u. ä..⁴⁸ Schließlich scheint von einigem Gewicht die ebendort auftretende Praxis einer formal topos-nahen Kolophon- oder Titelangabe

⁴⁰ „Applicatio“ im *Orgelbüchlein*, fol. 4; vgl. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, Blatt 13. – Um tunlichste zeitliche Nähe und leichte Veranschaulichung zu ermöglichen, verweise ich im Folgenden vor allem auf frühe Autographen Bachs und bequem heranziehbar Vergleichsliteratur.

⁴¹ Vgl. Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“, BWV 65, Partitur, fol. 1; vgl. Dürr (wie Anm. 40), Blatt 26.

⁴² Die fragliche Abbrüviatur „I. N. J.“ begegnet vor Bach zum Beispiel auch in der Visbyer Orgeltabulatur aus dem frühen 17. Jahrhundert; vgl. Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1961, S. 24 ff., bes. S. 25, unter Nr. 46–48.

⁴³ Choralvorspiel „Der Tag der ist so freudenreich“, BWV 605 (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 283) fol. 6 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 5).

⁴⁴ Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. 40644, fol. 100 (am Schluss eines Praeludiums von Nikolaus Bruhns). Die Ausgabe von Robert Hill, *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.) 1991, gibt in den Inhaltsübersichten ihrer beiden Manuskripte zwar die sogleich anzusprechenden Titel- und Kolophonbezeichnungen, verschweigt aber die aufführungsbezogenen Anmerkungen. – Über die Möller'sche Handschrift vgl. grundlegend Schulze [wie Anm. 12], S. 30–56.

⁴⁵ Vgl., stellvertretend für manche Belege, die Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BWV 739 (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 488), fol. 3 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 2), oder die Kantate „Gott ist mein König“, BWV 71, Partitur und Stimmen (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 45 und St 377), *passim*.

⁴⁶ So fol. 8, 31, 33, 39, 46, 58, 68, 80.

⁴⁷ So fol. 32, 36, 52, 61.

⁴⁸ Vgl. zu BWV 739 (wie Anm. 45), fol. 1 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 1), bzw. BWV 71 (wie Anm. 45), Partitur, fol. 6 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 4).

zu sein, die Namen und Wohnort des Verfassers, wenngleich ohne Jahreszahl, erfasst, also etwa so: „Capricio. Ex. D.#. di Signori Georg Böhm. Org. Luneburg.“ (fol. 25'), « Suite ex D^b di Christian Flor. Org. Lüneburg.“ (fol. 48') oder „Praeludium. di Sig^o Floro Org. Lün.“ (fol. 56').⁴⁹ Damit stimmt Bachs Notiz in Faszikel I formal grundsätzlich weitgehend überein, selbst wenn sie auch noch die Niederschrift des Satzes als Werk Böhms bezeichnet. Es könnte diese Beobachtung die Tabulatur in Faszikel I und Bachs dort zugesetzte Böhm-Notiz in eine, im Einzelnen allerdings noch ungeklärte Beziehung zum Bruder in Ohrdruf setzen, umso mehr, als man annehmen darf, dass dem jungen Bach das Repertoire, wie es in der Möller'schen Handschrift erhalten ist, weitgehend bekannt war.⁵⁰ Gewiss berühren die beschriebenen Ähnlichkeiten und nun besonders diejenige des Weimarer Kolophons mit den entsprechenden Angaben im Möller'schen Manuskript nicht so sehr die Schreiberfrage zum Tabulaturfaszikel I als vielmehr dessen Manuskriptbeigaben; aber sie dürften das in der Faksimileausgabe für Bach behauptete autobiographische Gewicht des Kolophons in Faszikel I möglicherweise ebenfalls relativieren.

III.

Dass der Leser der Faksimilepublikation der Weimarer Tabulaturblätter sich nach der Lektüre des zugehörigen Vorworts vielfach nicht überzeugt fühlt, dürften die vorangegangenen Darlegungen deutlich gemacht haben. Erwägt man das in der Veröffentlichung Ausgeführte zum Schluss nochmals vor dem Hintergrund der zu Beginn dieses Textes präsentierten Mendel'schen Begriffe von „Beweis“ und „Erklärung“, so scheint ein vollkommener „Beweis“ der Bach'schen Eigenhändigkeit der Tabulturniederschriften in den Faszikeln I und II nicht gelungen. Eher drängt sich im Blick auf die Weimarer Funde auf, was Mendel abschließend zur „Erklärung“ sagt, insofern nämlich, als in der Faksimileausgabe in weit ausgreifenden Hypothesen zur Biographie des jungen Bach manchenorts eine „allgemeine und bedeutende Erklärung hartnäckig“ festgehalten worden ist, obwohl „sie bestenfalls die Kontur einer Erklärung“ oder „ein Plan für weitere Forschung“ sein dürfte. Anders ausgedrückt ist hier die sich so entschieden auf alles Folgende auswirkende miserable Überlieferungslage aus den Augen verloren worden,

⁴⁹ Diese drei Beispiele finden sich in der Möller'schen Handschrift. – Ich bin überzeugt, dass auch diese Art von Angaben vor oder nach der Eintragung einer Komposition in einem Manuskript letztlich und nach einiger Abschleifung mit der alten, schon oben berührten (vgl. zu Anm. 42), in ihren Formen topos-nahen Incipit-/Explicit-Schreiberpraxis verwandt ist; man vergleiche das große Sammelwerk der Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVII^e siècle*, Fribourg 1965–1982, bes. Bd. VI (1982), passim, sowie, dieses Werk kommentierend, Lucien Reynhout, *Formules latines de colophons*, Bd. I, Turnhout 2006, passim. – Einige parallele Beischriftbeispiele zu den Proben aus der Möller'schen Handschrift aus (etwa zeitgenössischer) anderer Überlieferung geben Schierning (wie Anm. 42), passim, sowie Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1960, passim. Überdies machte mich Siegbert Rampe freundlich darauf aufmerksam, dass Beischriften wie diejenige Bachs in Faszikel I besonders im großen, aber im Einzelnen noch weitgehend unerschlossenen Quellenbestand des Wiener Minoritenkonvents häufig seien. Formal stimmt, soweit nach der Literatur erkennbar, Bachs Weimarer Kolophon sehr genau mit entsprechenden Zusatzangaben in den genannten Wiener Quellen überein: auch diese halten Komponist, eventuell Wohnort, Kopierdatum und Vorlagelieferanten fest und sehen, wie im Fall der Notiz Bachs auf Faszikel I, von komplizierten und interpretationsbedürftigen Mitteilungen ab.

⁵⁰ Vgl. Hans Joachim Schulze, „Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer“, in: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), S. 55–81, bes. S. 79 f.

eine Überlieferungslage, die schon in kleinen Einzelheiten nicht einmal überzeugende „Mini-Erklärungen“ zulässt. Und im Bestreben, mit einem sensationellen Fund an die Öffentlichkeit zu treten, ist diese schlechte Überlieferungslage immer wieder vergessen und deshalb teilweise mit Hypothesen zu einer angeblichen frühen, freilich schon von Carl Philipp Emanuel Bach widerrufenen Böhm-„Gesellen“schaft des Vaters⁵¹ gefüllt worden, die man nicht einmal immer als hinreichend begründete „Vermutungen“, schon gar nicht als vollkommene „Beweise“ bezeichnen möchte. Die unter der Voraussetzung dieser schlechten Überlieferungslage sich aufdrängenden methodischen Forderungen, nämlich: nur mit eindeutigen Befunden, nicht aber mit fiktiven Ersatzzeugnissen oder Ausnahmen zu argumentieren, sind zu wenig bedacht worden.

Man verstehe den Verfasser dieser Zeilen richtig: er will nicht einmal ausschließen, dass sich da und dort einige in der Faksimileausgabe vorgetragene Spekulationen nach geraumer Zeit und weiteren Forschungen doch noch bestätigen könnten, ja, er würde sich darüber sogar freuen. Aber die infrage stehende Publikation, mit vielem, was hier an wissenschaftlichen Resultaten vorgegeben wird, ist methodisch, und damit auch in ihren sachlichen Konsequenzen, nicht überzeugend, zum Teil sogar offenkundig falsch. Die investierte Forschungsbemühung hätte vor einer Publikation einer noch viel längeren Reifung bedurft.

⁵¹ Vgl. oben, S. 324; vom „Gesellen Bach im Hause Böhm“ ist im Vorwort, p. XVIb, ausdrücklich die Rede.

Die Regel und ihre Ausgestaltung. Voraussetzungen und Methoden der Erforschung der Musik in Frauenklöstern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

von Linda Maria Koldau (Frankfurt/Main)

„Ipso anno infra octavam Visitacionis Marie permisit domina nostra roterare nostrum linum, et hoc predixerat nobis, ut gauderemus, quia deduxionem magnam habiture essemus in roteracione lini nostri, et si placeret, aliquas cantilenas cantare apud linum. Hoc licenciaret nobis, quod verbum optime placuit aliquibus, tam de senioribus quam iuuenibus et mediocribus, unde et aliquae dictabant et ad memoriam revocabant cantilenas, quas aliquando noverant, et nostro tempore cantantas [sc. cantandas] componendo aptabant. Mediocres et iuniores scribebant, iuvenes et puelle affirmabant cum omni studio... Eciam domine nostre cantabant ob reverenciam aliqua sibi conveniencia, similiter fecerunt domino preposito cantantes, ‚O prelatorum optime‘ cum aliis pluribus cantibus, quos ad hoc composuerant.“¹

1491 erlaubte die Äbtissin des Zisterzienserinnenklosters Heiligkreuz in Braunschweig ihren Konventualinnen, ein Leinenschwingenfest zu feiern.² Die Vorfreude darauf war groß, und die Vorbereitungen konzentrierten sich insbesondere darauf, sich die traditionellen Lieder, die zu diesem Arbeitsgang in der Flachsverarbeitung gesungen wurden, ins Gedächtnis zu rufen.³ Liest man den lateinischen Bericht der Zisterzienserin genauer, so erscheinen zwei Details von großem Interesse für die Musikforschung, insbesondere für die Erforschung der Musik in Frauenklöstern: Einige der Schwestern „diktierten“ Lieder und riefen sich (andere?) ins Gedächtnis, die sie von früheren Leinenschwingenfesten her kannten. Die Unterscheidung zwischen „dictabant“ und „ad memoriam revocabant“ weist darauf hin, dass die Frauen eigenständige Texte dichteten. Darüber hinaus richteten sie die alten Lieder für die aktuelle Gelegenheit ein, also ein „Modernisierungsvorgang“, der die Texte, vielleicht auch die Melodien betroffen haben mag. Die Beschreibung des späteren Festverlaufs bestätigt, dass die Ordensfrauen, indem sie „ad hoc“ Loblieder auf ihren Prälaten erfanden, als Stegreif-Lieddichterinnen

¹ „In jenem Jahr [1491] in der Oktav des Festes Visitatio Mariae [2. bis 9. Juli] erlaubte uns unsere Äbtissin, unser Leinen zu schwingen, und das hatte sie uns bekannt gemacht, damit wir unseren Spaß hätten, weil wir ja einen triftigen Entschuldigungsgrund [für das fröhliche Fest] durch das Leinenschwingen haben würden, und wenn es gefiele, einige Lieder beim Lein zu singen. Das hatte sie uns erlaubt, und dieses Wort gefiel einigen sowohl von den Älteren als auch den Jungen und Mittleren sehr gut, weshalb einige sowohl Lieder verfassten als auch Lieder in Erinnerung zurückriefen, die sie irgendwann einmal gekannt hatten, und die sie für unsere Zeit passend zusammenstellten. Die mittleren Schwestern und die jüngeren schrieben, die Jungen und die Klosterschülerinnen übten sie mit großem Eifer ein... Auch für unsere Äbtissin sangen sie aus Ehrerbietung etwas zu ihr Passendes; Ähnliches taten sie für den Propst, indem sie sangen ‚O bester Prälat‘ und andere Lieder, die sie aus dem Stegreif gedichtet hatten.“ Lateinischer Text zitiert nach Eva Schlotheuber, *Kloster Eintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Mit einer Edition des ‚Konventstagebuchs‘ einer Zisterzienserin von Heilig-Kreuz bei Braunschweig (1484–1507)*, Tübingen 2004 (= Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 24), S. 383–385.

² Das Leinenschwingen ist ein Arbeitsschritt im Prozess der Flachsverarbeitung. Dass es von den Braunschweiger Zisterzienserinnen als Fest gestaltet wurde, weist auf einen breiteren kulturanthropologischen Zusammenhang hin: Feste zur Durchführung und zum Abschluss eines bestimmten Arbeitsvorganges (z. B. Richtfest) sind eine Art *rite de passage*, mit dem man das Erreichen und anschließende Verlassen eines bestimmten Zustands feiert, ehe die Arbeit fortgesetzt wird.

³ Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund des Leinenschwingens und zu seiner Verbindung mit abergläubischen Fruchtbarkeitsriten vgl. Linda Maria Koldau, „Interdisziplinarität als Methode. Annäherungsstrategien an eine Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Weitao, Köln/Weimar 2006 (= Musik – Kultur – Gender 1), S. 269–285.

wirkten.⁴ Vor dem Hintergrund mittelalterlicher Liedpraxis ist zudem zu vermuten, dass sie die Melodien der überlieferten Lieder variierten und abwandelten. Zweimal verwendet die Schreiberin in ihrem Text das lateinische Wort „componere“, das grundsätzlich im Wortsinn von „zusammenstellen“, „einrichten“ zu lesen ist – in der Beschreibung des Stegreif-Gesangs nähert sich das „composuerant“ allerdings bereits dem heutigen Verständnis von „erfinden“, „komponierten“ an.

Der Bericht aus dem Heiligkreuzkloster Braunschweig ist einer der seltenen Belege, dass sich Frauen im Spätmittelalter dichterisch und musikalisch kreativ betätigten. Überspitzt formuliert, bietet uns diese Quelle den Nachweis von klösterlichen Komponistinnen im späten 15. Jahrhundert – für die Erforschung der Rolle, die Frauen im Musikleben des Mittelalters und der Frühen Neuzeit spielten, ein herausragender Fund. Und doch wäre es verfehlt, den Wert dieser Quelle daran festzumachen, dass nun endlich, Jahrhunderte nach Hildegard, wieder „Klosterkomponistinnen“ nachgewiesen sind. Tatsächlich tritt bei öffentlichen Vorträgen und wissenschaftlichen Gesprächen zur Rolle der Frau im Musikleben vor 1700 fast immer an erster Stelle die Frage nach Komponistinnen auf; in ähnlicher Weise zielen Lexika, Handbücher, Forschungsvorhaben und wissenschaftliche Einrichtungen zu Frauen in der Musik bislang fast immer auf den Nachweis von Komponistinnen und ihren Werken hin. Dass diese Frage im Hinblick auf die Frühe Neuzeit (und das Mittelalter) anachronistisch gestellt ist, dringt zunehmend in das Bewusstsein der musikwissenschaftlichen Genderforschung.⁵ Sinnvoller ist hier eine breitere, sozial- und kulturgeschichtlich eingebettete Fragestellung, die eine Engführung musikalischen Wirkens auf Komposition und Aufführung vermeidet und das Phänomen Musik stattdessen in einem umfassenden kulturellen Kontext ansiedelt.

Einer solchen Öffnung hin zum „kulturellen Wirken“ von Frauen, in das die Musik selbstverständlich verwoben ist, bedarf es insbesondere bei der Erforschung der Musik in Frauenklöstern. Hier sind die Bedingungen für einen Nachweis musikalischer Kreativität verschärft: Zwar gehören Klöster zu den Orten, in denen sich das Musizieren von Frauen vor 1700 dank der täglichen Feier der Liturgie am ehesten nachweisen lässt – die musikalisch-schöpferische Tätigkeit im Sinne des Komponierens aber lässt sich schon deshalb kaum je belegen, weil es gegen das Gebot der Demut verstieß, den eigenen Namen im Sinne einer „auctrix“ unter ein Musikstück zu setzen.⁶ Gerade bei der Erforschung des Musiklebens in Klöstern zeigt sich jedoch, wie unangemessen eine Engführung auf Musikstücke im Sinne von „Werken“ und ihren Autorinnen und Autoren wäre: Die Klosterkultur ist ein höchst komplexes und facettenreiches Gebiet, das in

⁴ Die lateinische Formulierung ist allerdings zweideutig: „ad hoc“ lässt sich als „aus dem Stegreif“ lesen, aber auch als „zu diesem Zweck“. Im zweiten Falle könnte die Verbform im Plusquamperfekt (insbesondere im Kontrast zum Präteritum der anderen Verben) dann bedeuten, dass die Ordensfrauen die Lieder für den Propst bereits vor dem Fest gedichtet hatten und nicht in der Situation selbst erfanden.

⁵ Vgl. die Einleitung zum Handbuch der Verf., *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar 2005, S. 1–4, insbes. S. 4. Das Projekt „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit“ im 2006 gegründeten *Forschungszentrum Musik und Gender* an der Hochschule für Musik und Theater Hannover verfolgt einen ähnlichen Ansatz.

⁶ Die Frage nach der Namensnennung bei Musikstücken von Klosterangehörigen ist vielschichtig und nicht in allen Regionen bzw. Ländern gleich zu beantworten. Im deutschen Sprachgebiet lässt der Befund jedenfalls darauf schließen, dass Ordensfrauen auch noch im 17. und 18. Jahrhundert – einer Zeit, in der Kapellmeisterinnen und Komponistinnen in Klöstern nachgewiesen sind – ihren Namen nicht unter ihre Kompositionen setzten. Für Männer galten andere Bedingungen, die mit den unterschiedlichen Bildungs- und Berufsmöglichkeiten in Männer- und Frauenklöstern zusammenhängen; siehe dazu unten, Abschnitt I.c.

musikalischer Hinsicht weit mehr zu bieten hat als liturgische Musik und ihre Aufführung im Gottesdienst.

In der Geschichtswissenschaft ist die Ordensforschung ein relativ junges Gebiet; die Erforschung der Frauenklöster war zudem lange ein Stiefkind, das erst seit ca. 20 Jahren zunehmende Aufmerksamkeit erfährt und – nach zunächst schleppender Rezeption – in wissenschaftlichen Kreisen wie auch in der Öffentlichkeit zunehmendes Interesse weckt.⁷ In der deutschen Musikwissenschaft hat sich die Erforschung von Musik in Klöstern lange Zeit fast ausschließlich auf die Frage nach dem Choral beschränkt.⁸ Wie reich die Musikkultur in den verschiedenen Orden des Abendlandes über den Choral hinaus war und ist und wie viele bedeutende Musiktheoretiker und Musiker diese Orden hervorgebracht haben, erhellt sich aus den noch immer aktuellen Ordens-Artikeln von Heinrich Hüschen in der Erstauflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* – allein die Zusammenstellung und Aktualisierung dieser umfangreichen Artikel könnte den Grundstein für eine dringend benötigte Monographie zum Gesamtthema legen.⁹ Der speziellen Frage nach der Musik in den weiblichen Ordenszweigen ist der knapp 400seitige Teil „Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften“ des Handbuchs *Frauen – Musik – Kultur* (2005) gewidmet, der auch Damenstifte und nicht regulierte Gemeinschaften berücksichtigt. Freilich ist dieser Überblick nur Ausgangspunkt für notwendige Forschungen zu den einzelnen Bereichen und individuellen Klöstern; ebenso müssten entsprechende Studien zu den Klöstern in anderen europäischen Ländern entstehen, um das Bild schließlich im größeren Vergleich zu festigen und den Weg für grundlegende Deutungen zu öffnen. Wie ergiebig die Ergebnisse solcher Forschung sein können, zeigen bisherige Einzelstudien zu bestimmten Klöstern, die leider eher an abgelegenen Orten erschienen sind – in der Musikwissenschaft wären hier als Beispiele u. a. die Arbeiten des kürzlich verstorbenen Servitenpaters Franz M. Weiß und der Musikwissenschaftlerin Darina Múdra zu erwähnen, die Dissertation von Jürgen Linsenmeyer, die Studien Walther Lipphardts zu den Handschriften des Klosters Mendingen oder auch der umfangreiche Aufsatz der Zisterzienserin M. Irene Schneider zur Seligenthaler Cantrix Hildegard Pluembl.¹⁰ Hinzu kommen musikwissenschaftliche Editionen von Liederbüchern aus bestimmten Klöstern oder religiösen Gemeinschaften mit Einführungen und wissenschaftlichem Apparat.¹¹

⁷ Sprunghaft angestiegen ist das öffentliche, aber auch das wissenschaftliche Interesse an der Frauenklösterforschung durch die Ausstellung „Krone und Schleier“, die 2005 in Essen und Bonn gezeigt wurde (Katalog: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und dem Ruhrlandmuseum Essen, München 2005; der Bereich der Musik wurde in dieser Ausstellung – mit Ausnahme von Konzerten im Begleitprogramm – leider nicht berücksichtigt). Eine umfassende Bibliographie mit Studien der führenden internationalen Vertreterinnen und Vertreter des Forschungsgebiets Frauenklöster in Geschichts-, Kultur- und Kunstwissenschaften bietet die Internetseite www.frauenkloester.de. Berücksichtigt sind in diesem Verzeichnis auch Arbeiten zum nicht minder komplexen Gebiet der Damenstifte.

⁸ Hinzu kommt ein kleiner, in der Musikwissenschaft zu wenig wahrgenommener Forschungsbereich zur oberschwäbischen Klostermusik, der bis vor kurzem an der Universität Tübingen unter Alexander Sumski bestand.

⁹ Folgende Orden sind in Hüschen's Artikeln abgedeckt: Augustiner, Benediktiner, Dominikaner, Franziskaner, Jesuiten, Prämonstratenser, Zisterzienser.

¹⁰ Franz M. Weiß OSM, „Zur Musikgeschichte des ‚Versperrten Klosters‘ der Servitinnen in Innsbruck im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Kongressbericht Trnava 1996, hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava 1997, S. 81–86; Darina Múdra, „Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen – vom Ende des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts“, in: *dass.*, S. 211–230; Jürgen Linsenmeyer, *Studien zur Musiküberlieferung und Musikpflege im Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Augsburg 1990; M. Irene Schneider OCist, „Maria Hildegard Pluembl (1630–1711)“, in: *Seligenthal. Zisterzienserinnenabtei 1232–1982. Beiträge zur Geschichte des Klosters*, hrsg. von Angela Straub und der Zisterzienserin-

Das immer neu auszubalancierende Verhältnis zwischen allgemeinem Überblick und speziellen Einsichten, das sich bereits in der Literaturlage abzeichnet, erscheint in der Tat als allgemeines Proprium der Klosterforschung: Auf den klösterlichen Bereich übertragen, entspricht es der sich ständig wandelnden Wechselbeziehung zwischen Regel und *Consuetudines*, zwischen allgemein verbindlichen Ordensvorschriften und ihrer Realisation je nach den Bedingungen von Ort und Zeit. Wie sich dieses klösterliche Proprium auf die Erforschung der Musik in Frauenklöstern sowie die Deutung der Ergebnisse auswirkt, welche Voraussetzungen und Bedingungen bestehen, um dieses komplexe Thema zu erforschen, welche Quellen zur Erforschung der Musikkultur in Frauenklöstern befragt werden können und welche Methoden und Ansätze sich zu ihrer Deutung anbieten – das ist Gegenstand dieses Beitrags.

I. Koordinaten: Voraussetzungen zur Erforschung der Frauenklöster

a) Historische Grundlagen

Die historische Vergewisserung eines Forschungsthemas bedarf der räumlichen und zeitlichen Begrenzung des Gegenstandes. Insbesondere in der Klosterforschung (Männer- und Frauenklöster gleichermaßen) wird eine solche Begrenzung durch den Umstand erschwert, dass der Gegenstand durch die Wechselwirkung zwischen überregionalen Bindungen (Orden, Kongregationen) und spezifischen Lokalverhältnissen geprägt ist. Innerhalb der klösterlichen Tagesgestaltung entspricht dies wiederum der erwähnten Wechselbeziehung zwischen Ordensregel und *Consuetudines*, die durch die lokalen Bedingungen des individuellen Klosters noch weiter ausdifferenziert werden. Zusätzlich wird die räumliche Abgrenzung durch die – bis zur Säkularisation häufig anzutreffende – Verflechtung von geistlicher und weltlicher Herrschaft erschwert, bei der sich bischöfliche Visitationsrechte, landesherrliche Aufsicht und geistliche Zugehörigkeit mehrfach überkreuzen können.¹² Im Hinblick auf die Erforschung der Musikkultur in Frauenklöstern ist eine Abgrenzung nach Ländern zumindest ab dem Zeitraum sinnvoll, ab dem sich unterscheidbare nationale Musikkulturen ausbilden; freilich machen die z. T. sehr unterschiedlichen Bedingungen für die Teilhabe von Frauen an der allgemeinen Musikkultur eine Abgrenzung schon für frühere Jahrhunderte nötig.¹³ Engere geographische Begrenzungen wären nach den historischen Verbindungen zwischen einzelnen

nenabtei Seligenthal, Landshut 1982, S. 125–151. Die größere Anzahl von Walther Lipphardts Studien ist aufgeführt bei Koldau (2005), S. 1094 f.

¹¹ *Das Liederbuch der Anna von Köln*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Walter Salmen und Johannes Koepf, Köln 1953 (= Denkmäler rheinischer Musik 4); *Das Wienhäuser Liederbuch*, hrsg. von Heinrich Sievers, 2 Bde., Wolfenbüttel 1954; *Das Wienhäuser Liederbuch*, hrsg. von Peter Kaufhold, Wienhausen 2002 (= Kloster Wienhausen 6).

¹² Vgl. die Darstellung der herrschaftlichen Zuordnungsprobleme beim Zisterziensnerinnenkloster Marienstuhl: Gisela Muschiol, „*Item een schock groschen zu wach zu zween lichten...*“ *Liturgie und ihre Bedingungen in Frauenkonventen* (Vortragsmanuskript Erfurt 2005; ich danke Gisela Muschiol für die Überlassung dieses und weiterer Manuskripte von im Druck befindlichen Arbeiten zur aktuellen geschichts- und liturgiewissenschaftlichen Frauenklösterforschung).

¹³ So unterscheiden sich die Bedingungen in Italien, Frankreich und dem deutschen Sprachgebiet im 16. und 17. Jahrhundert nachhaltig – die Veröffentlichung umfangreicher Musikdrucke mit Vesperkompositionen und Motetten im aktuellen *concertato*-Stil, wie sie die Mailänder Benediktinerin Chiara Margarita Cozzolani in den 1640er- und 1650er-Jahren herausbrachte, wäre im deutschen Sprachgebiet undenkbar gewesen. Selbst die umfangreichen Notenbestände aus süddeutschen Frauenklöstern des 18. Jahrhunderts weisen keine Autorenangabe von Komponistinnen auf, obwohl seit dem 17. Jahrhundert in den nicht-musikalischen Quellen aus Frauenklöstern vereinzelt auch „Komponistinnen“ erwähnt werden.

Klöstern vorzunehmen, sei es, dass die Klöster eines bestimmten Ordens und einer bestimmten Region derselben Kongregation angehörten oder aufgrund ihrer räumlichen Nähe Kontakte unterschiedlicher Art pflegten.¹⁴ Dass derartige „Klosterbünde“ im Laufe der Zeit auch ordensübergreifend wirksam wurden, zeigt sich beispielsweise an den Lüneburger Klöstern (oder Heideklöstern), die bis zum 16. Jahrhundert dem Benediktiner- und Zisterzienserorden angehörten, nach ihrer Umwandlung in evangelische Damenstifte aber über ihre regionale Nähe in der Administration (und, demgemäß, in späterer ordensgeschichtlicher Forschung) als ein Verbund angesehen wurden und werden. Konkordanzen zwischen den musikalischen Quellen, die sich in diesen Klöstern finden, könnten zudem auf Austausch zwischen den Klöstern noch zu Zeiten ihrer unterschiedlichen Ordenszugehörigkeit schließen lassen – allerdings lässt sich dies anhand der musikalischen Quellen nicht mit Sicherheit feststellen.

Die chronologische Begrenzung wirft ebenfalls Probleme auf, die einerseits die (viel diskutierte) Schwierigkeit der Epocheneinteilung in der Allgemeinen Geschichtswissenschaft wie auch in anderen historisch orientierten Disziplinen (so auch in der Musikwissenschaft) und somit die grundsätzliche Frage heutiger Geschichtsschreibung widerspiegeln, die andererseits aber wieder speziell im kirchlich-klösterlichen Kontext begründet liegen. Insbesondere die – allgemein nur noch sehr eingeschränkt verwendbaren – Epochenbegriffe Mittelalter, Renaissance und Barock mit ihren ausfransenden Randbereichen sind für die Ordensgeschichte nur bedingt brauchbar, da hier die historischen Brennpunkte zum Teil anders liegen als in der politischen Geschichte des Abendlandes. Die herausragenden Ereignisse in der abendländischen Ordensgeschichte lassen sich zunächst an bestimmten punktuellen Ereignissen festmachen, die sich auf längere Perioden auswirkten (Augustinusregel um 397, Ausarbeitung der Benediktsregel im 1. Viertel des 6. Jahrhunderts; Übernahme der Benediktsregel in den fränkischen Klöstern auf Veranlassung Karls des Großen im Jahr 787; drei Aachener Synoden und eine Synode in Paris zur Vereinheitlichung der vielfältigen geistlichen Lebensformen im frühen 9. Jahrhundert). Mit der Gründung des Zisterzienserordens als Reformzweig der Benediktiner wurde Ende des 11. Jahrhunderts eine längere Phase klösterlicher Reformbewegungen eingeleitet. Parallel zu den Gründungen von Reformorden entstanden im 12. Jahrhundert im Zusammenhang mit den sogenannten Kreuzzügen die großen Ritterorden (Templer, Johanniter, Deutschherren); im frühen 13. Jahrhundert kam es dann zur Gründung der Bettelorden, von denen die auf Franziskus von Assisi zurückgehenden am bekanntesten und größten wurden. Zeitgleich entstanden neben den Klarissen – dem weiblichen Zweig der Franziskaner – zahlreiche unregulierte Frauengemeinschaften, die später meist auf Druck der Kirche in bestehende Orden inkorporiert (eingegliedert) wurden. Eine nächste Reformwelle prägte seit dem späten 14. Jahrhundert und im 15. Jahrhundert insbesondere die Orden des deutschen Sprachgebiets mit Ausstrahlung in die benachbarten Regionen (Bursfelder Kongregation, Windesheimer Kongregation, verschiedene Bettelorden). In dieser Reformbewegung lassen sich verstärkt Unterschiede zwischen Frauen- und Männerklöstern ausmachen, die sich auch auf den Befund

¹⁴ Derartige Kontakte reichen von ökonomischen und administrativen Belangen über persönliche Korrespondenzen und geistlichen Austausch (z. B. Gebetsgemeinschaften oder Austausch von geistlichem Schrifttum) bis hin zum personellen Austausch, z. B. im Kontext der Klosterreform.

an musikalischen Quellen bzw. Quellen mit Hinweisen zur Musikkultur auswirken. Die weiteren Stationen stimmen im Wesentlichen mit den als grundlegend erfassten Stationen der allgemeinen Geschichte überein: Die Reformation Martin Luthers bringt einschneidende Veränderungen im Ordensleben der protestantischen Gebiete; das Tridentinum als Reaktion auf die Ausbreitung des Protestantismus und Erkenntnis notwendiger Reformen bewirkt auch im Klosterleben der katholischen Gebiete teils radikale Reformen, die nicht zuletzt die Musik betreffen. Insbesondere in Frauenklöstern ergibt sich hier das scheinbare Paradox, dass die dortige Musikpflege einen bedeutenden Aufschwung erfuhr, da aufgrund der verschärften Klausurbestimmungen auswärtige Berufsmusiker nicht mehr zugelassen waren und die Konventualinnen die musikalische Ausgestaltung ihrer Gottesdienste selbst in die Hand nehmen mussten. Da diese geistlich-soziale Veränderung mit dem musikalischen Phänomen des Stilwandels um 1600 und so mit der Ausbreitung des konzertierenden Stils zusammenfiel, entwickelte sich insbesondere in vielen süddeutsch-österreichischen Frauenklöstern eine musikalische Hochkultur, die allein von Frauen bestritten wurde.¹⁵ Hinzu kamen neue Orden (insbesondere Frauengemeinschaften), die – wie die Ursulinen – speziellen Anliegen der katholischen Reform gewidmet waren. Trotz individueller Einschnitte durch die Kriege des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Klosterkultur seit der klaren Scheidung in evangelische Damenstifte und dem alten Glauben treu gebliebene Ordensgemeinschaften relativ stabil, bis sie durch die Säkularisation im Jahr 1803 gekappt wurde. Das neuerliche Aufleben sowie die Neugründung von Ordensgemeinschaften im späteren 19. Jahrhundert und ihre Entwicklung bis zur Gegenwart bildet schließlich die vorerst letzte Epoche in der Erforschung abendländischer Klöster.

b) Ordens- und frömmigkeitsgeschichtliche Grundlagen

Der nächste Schritt bei der Annäherung an die Erforschung eines bestimmten Frauenklosters bzw. Verbundes von Klöstern und seiner Musikkultur ist die Vergewisserung über die ordens- und frömmigkeitsgeschichtlichen Grundlagen. In der geschichtswissenschaftlichen Klosterforschung wurde bereits angemerkt, dass Frauengemeinschaften im Hinblick auf die Ordenszugehörigkeit gerne über einen Leisten geschlagen werden, während für Männergemeinschaften ein zentraler Punkt der Differenzierung in der Frage nach der Ordenszugehörigkeit liege.¹⁶ Tatsächlich besitzen die verschiedenen Orden z. T. ausgeprägte Unterscheidungsmerkmale – etwa der Predigt- und Lehrauftrag der Dominikaner oder das radikale Gebot der Armut bei den Franziskanern und anderen Bettelorden. Die Gefahr, die Frauengemeinschaften dieser Orden tendenziell als Einheit zu betrachten, ergibt sich aus den gesellschaftlichen und religiösen Bedingungen,

¹⁵ Als herausragende Beispiele wären hier die süddeutsch-österreichischen Zisterzienserinnenabteien Selgenthal, Oberschönenfeld, Gutenzell, Baindt und Heggbach zu nennen, das Benediktinerinnenkloster Nonnberg in Salzburg und das Servitinnenkloster in Innsbruck. Vgl. die entsprechenden Kapitel bei Koldau (2005).

¹⁶ Gisela Muschiol, „Die Gleichheit und die Differenz. Klösterliche Lebensformen für Frauen im Hoch- und im Spätmittelalter“, in: *Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Zimmermann und Nicole Priesching, Ostfildern 2003, S. 65–76; vgl. auch dies., „Versorgung, Unterdrückung, Selbstbestimmung? Religiöse Frauengemeinschaften als Forschungsfeld“, in: *Rottenburger Jahrbuch zur Kirchengeschichte* 27 (2008) (im Druck).

die den weiblichen Zweigen einige der prägenden Charakteristika wieder absprachen: Im Gegensatz zum hohen Stellenwert der Bildung und universitären Ausbildung der Dominikaner lässt sich, zumindest für eine bestimmte Region und einen bestimmten Zeitraum, ein weitaus eingeschränkteres Bildungspensum in den Frauenklöstern der Dominikaner feststellen¹⁷ – aufgrund der Klausurbestimmung sowie der gesellschaftlich verankerten Beschränkung von weiblicher Mobilität wurden hier andere Prioritäten gesetzt als eine theologische Ausbildung für den Predigerberuf. Ähnliches gilt für die vergeblichen Versuche der Hl. Klara, in der Regel für ihren Orden eine gemäßigte Klausur und somit die Möglichkeit des Bettelns sowie auswärtigen pastoralen Wirkens festzulegen.¹⁸ Da diese Beschränkungen spezifische Ordensmerkmale wieder aufhoben, treten die Unterscheidungsmerkmale zwischen den weiblichen Zweigen verschiedener Orden zurück. Hinzu kommt die Frage der Ordenszugehörigkeit, die keineswegs immer eindeutig zu lösen ist: Zahlreiche Frauenklöster entstanden aus nicht-regulierten Frauengemeinschaften, die (meist auf Druck der Kirche) erst später in einen Orden inkorporiert wurden. Ob die Inkorporation jedoch rechtsgültig vollzogen wurde oder ob sich die Frauengemeinschaft lediglich nach der Regel eines bestimmten Ordens richtete, ist nicht immer feststellbar, ebenso bestehen große Unterschiede zwischen der Ausgestaltung der Regel und der *Consuetudines* je nach Zeit, Region, lokalem Umfeld und sozialer Schichtung innerhalb eines Klosters. Dennoch hat die Zugehörigkeit zum jeweiligen Orden das Leben und Selbstverständnis der religiösen Frauen- und Männergemeinschaften maßgeblich geprägt, zumal insbesondere in Reformzeiten die ordenseigenen Schriften neu angeschafft und studiert wurden – für Frauenklöster übrigens ließen die Ordensväter eigens volkssprachliche Übersetzungen dieser lateinischen Schriften anfertigen, ein klares Zeichen, dass ihnen die Bildungsunterschiede zwischen Ordensmännern und -frauen bewusst waren.¹⁹ Hinzu kommt die Frage nach besonderen Bedingungen, die für Frauen in manchen Orden bestanden, seien es die Prämonstratenser mit ihrer Eigenheit der Doppelklöster oder eigenständige Frauenorden wie die Klarissen und spätere Gründungen.

Die Zugehörigkeit zur Ordensgemeinschaft allein ist jedoch keine unveränderliche Größe: Mit zu berücksichtigen ist der geschichtliche Prozess, der die Orden und die Ausgestaltung des Lebens in ihren Gemeinschaften prägte. Insbesondere die Reformbewegungen haben das Ordensleben in seiner umfassenden Gestalt von „Gebet und Arbeit“ (*ora et labora*) maßgeblich beeinflusst; aber auch die mystischen Schriften aus Klöstern des 12. bis 15. Jahrhunderts haben wichtige Spuren im Klosterschrifttum und musikalischen Repertoire der Ordensgemeinschaften hinterlassen. Hinzu kommen Einflüsse ursprünglich nicht-klösterlicher Frömmigkeitsbewegungen wie der *Devotio moderna*, die das religiöse Schrifttum wie auch das geistliche Liedgut des 15. Jahrhunderts nachhaltig geprägt hat.²⁰

¹⁷ Marie-Luise Ehrenscheidtner, *Die Bildung der Dominikanerinnen in Süddeutschland vom 13. bis 15. Jahrhundert*, Tübingen 2004 (= *Contubernium. Tübinger Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte* 60).

¹⁸ Engelbert Grau OFM, *Leben und Schriften der heiligen Klara von Assisi*, Werl/Westfalen ³1960, ⁴1976 (= *Franziskanische Quellenschriften* 2).

¹⁹ Umgekehrt wurden im Zuge der Reform in vielen Frauenklöstern auch lateinische Texte neu angeschafft: ein Zeichen, dass fundierte Lateinkenntnisse auch in Frauenklöstern selbstverständlich waren.

²⁰ Die *Devotio moderna* bildete freilich sehr früh auch einen klösterlichen Zweig aus, die Windesheimer Kongregation.

Somit ist als Grundlage für die Erforschung einer bestimmten Gemeinschaft und des kulturellen (also auch musikalischen) Wirkens ihrer Angehörigen einerseits die Ordenszugehörigkeit zu beachten, andererseits gilt es, unter Berücksichtigung der zeitlichen, räumlichen und frömmigkeitsgeschichtlichen Koordinaten und in Auseinandersetzung mit einem möglichst weit reichenden Quellenkorpus, das Besondere, vielleicht aber auch das „typisch Weibliche“ in einer Frauengemeinschaft herauszuarbeiten.

c) Frauen- und Männerklöster: Gleichheit und Differenz?

Die Frage nach der Gleichheit und der Differenz einzelner Klöster führt unmittelbar zu Fragestellungen der Geschlechterforschung – lassen sich die bisher genannten Voraussetzungen für die Erforschung klösterlicher Gemeinschaften auf Männer- und Frauenklöster gleichermaßen anwenden, so bleibt im Hinblick auf die Frauenklöster zu fragen, wo hier die Unterschiede zu den Männergemeinschaften des gleichen Ordens liegen und ob sich (aus Sicht der Musikwissenschaft) diese Unterschiede auch auf die Musikpraxis auswirkten.

Vorweg ist anzumerken, dass es hier nicht um die Frage ontologischer Gleichheit und Differenz geht, die in der Geschlechterforschung mittlerweile in Frage gestellt (also „dekonstruiert“) und durch erweiterte Konzepte ersetzt worden ist. Relativiert sich der erkenntnistheoretische Gewinn einer ontologisch verstandenen Befragung von Gleichheit und Differenz durch die Frage, welche Normen (nämlich die männlichen?) zum Maßstab gemacht werden, so ist eine *strukturelle* Befragung im Bereich der Klosterforschung durchaus sinnvoll, waren es doch in der Tat – mit Ausnahme einiger weniger Frauengründungen – zunächst Männergemeinschaften, die sich eine Regel gaben und sie später zu einer übergreifenden Ordensregel ausbauten. Der weibliche Zweig, nicht umsonst in vielen Orden „Zweiter Orden“ genannt, stieß in den meisten Fällen erst hinzu, als diese Regeln und *Consuetudines* (also der Maßstab für die Gleichheit und die Differenz) schon bestanden – und die weiteren, für die Frauengemeinschaften spezifischen Bestimmungen wurden in der Tat von Männern, nämlich Ordensvätern und den Oberen der Paternitätsklöster, gemacht. Insofern überlappen sich hier kirchlich-theologische und gesellschaftliche Vorstellungen von der „angemessenen“ Position der Frau und der entsprechenden Ausgestaltung der Geschlechterrollen sowie der Zuordnung von Wirkungsfeldern an Männer und Frauen im Leben der verschiedenen Stände. Der Bezug auf die kirchlich-theologischen Maßstäbe ist dabei ein doppelter, da die gesellschaftlichen Vorstellungen im Mittelalter wesentlich von jenen geprägt wurden: Das Frauenbild und ihre Rolle in der Gesellschaft war somit in nahezu jeder Hinsicht von kirchlich-theologischen Richtlinien bestimmt.

Die offenkundigste Differenz zwischen Frauen- und Männerklöstern besteht in der unterschiedlichen Ausgestaltung der Klausur.²¹ Die keineswegs nur in der abendländischen Kultur anzutreffende Einschränkung weiblicher Mobilität hat in der Vorstellung von klösterlicher Klausur geradezu ein Emblem für das „Wegsperrten der gefährlichen

²¹ Gisela Muschiol, *Klausurkonzepte. Mönche und Nonnen im 12. Jahrhundert*, Habilitationsschrift Universität Münster, 1999 (Dr. i. V.); vgl. auch dies. (2003)

Frau“ gefunden. Dass Klausur, und zwar insbesondere in Frauenklöstern, ein vielfältig differenzierter Begriff ist und dass die extreme Vorstellung von Einsperrung ein Denkmodell ist, das sich, möglicherweise in Zusammenhang mit der aufkommenden Frauenbewegung, erst im 19. Jahrhundert ins allgemeine Bewusstsein eingrub, wurde in der Frauenklösterforschung längst dargelegt.²² Die Tendenz geht inzwischen mehr dahin, Klöster, Damenstifte und weitere religiöse Gemeinschaften als einen – von klaren Regeln umgrenzten – Freiraum zu betrachten, der Frauen Handlungsmöglichkeiten eröffnete, welche ihnen „in der Welt“ verwehrt waren. Zahlreiche Quellen, nicht zuletzt auch zur Musik, belegen diese differenzierte Ansicht – was nicht heißt, dass es die Fälle von erzwungenem Klostereintritt nicht vielfach gegeben hätte.²³ Eine ebenfalls theologisch-gesellschaftlich begründete Differenz liegt in der mehrfachen Abhängigkeit von Frauengemeinschaften. An der Wurzel der Existenz von Ordensfrauen liegt zunächst eine geistliche Abhängigkeit: Eine Messe ist ohne den männlichen Zelebranten nicht gültig, das Sakrament der Beichte (wie auch die Kommunion sowie die Vernehmung mit Sterbesakramenten) kann nur von einem geweihten Priester erteilt werden. Insbesondere die Berichte über die zwangsweise Durchsetzung der Reformation in norddeutschen Frauenklöstern lassen erkennen, von welcher existenziellen Bedeutung die Betreuung durch männliche Geistliche für die Ordensfrauen war. Dass umgekehrt männliche Gemeinschaften die Versorgungspflicht für ihrer Gemeinschaft zugehörige Frauenklöster als lästige Pflicht empfinden konnten, derer sie sich zu entledigen suchten, und dass diese Pflicht in Zeiten massenhafter Klostereintritte von Frauen zu einem konkreten Problem wurde, zeigen Verbote weiterer Gründungen von Frauengemeinschaften im 12. und 13. Jahrhundert.

Zur geistlichen kommt die wirtschaftliche Abhängigkeit: Die ökonomischen Belange der häufig an Ländereien und Besitztümern reichen Frauenklöster wurden in der Regel in die Hände eines Propstes gelegt, von dessen Umsicht die Ordensfrauen abhängig waren. Die chronologische Beschreibung des Zisterzienserinnenklosters Medingen zeigt deutlich, dass administratives Ungeschick oder bewusste Veruntreuung vonseiten des Propstes für ein Frauenkloster jahrzehntelange Phasen der Armut mit sich bringen konnten.²⁴ Analog zur Administration der Güter bestanden auch Unterschiede in ihrer Bewirtschaftung: Durch die Klausurbestimmungen, aber auch durch den sozialen Status vieler Konventualinnen verschlossen sich bestimmte Arbeitsfelder, auf denen sich Frauen „in der Welt“ durchaus betätigten (z. B. landwirtschaftliche Arbeit, Handel). In eine weitere historische Perspektive gerückt, verursachte dieser grundsätzliche Unterschied in den Möglichkeiten ökonomischer Entfaltung eine geschlechtsspezifische Differenz in der späteren Entwicklung der Klöster: Die Reformation führte in bestimm-

²² Muschiol (1999). Zusätzliche negative Einflüsse auf die Wertung weiblicher Klosterexistenz dürften sich aus der antikirchlichen und insbesondere anti-katholischen Literatur des 19. Jahrhunderts ergeben haben; als berühmtestes Beispiel ist hier die „monaca di Monza“ in Alessandro Manzonis Erfolgsroman *I promessi sposi* (1821) zu nennen.

²³ Eine selten klare Protestschrift bietet die bittere Anklage *L'Inferno monacale* (Hs. um 1650) der venezianischen Benediktinerin Arcangela Tarabotti (vgl. Francesca Medioli, „*L'Inferno monacale*“ di Arcangela Tarabotti, Turin 1990). Freilich gilt es, bei der Auswertung dieser Quelle wiederum das spezielle machtpolitische Kalkül der venezianischen Oligarchie im frühen 17. Jahrhundert zu berücksichtigen, das zu einer extrem hohen Anzahl von erzwungenen Klostereintritten in Venedig führte.

²⁴ Johann Ludolf Lyßmann, *Historische Nachricht von dem Ursprunge, Anwachs und Schicksalen des im Lüneburgischen Herzogthum belegen Clusters Meding*, Halle 1772.

ten Regionen – entgegen der grundsätzlichen Absicht, die Klöster im Lande aufzuheben – zum Erhalt von Frauenklöstern in Form evangelischer Damenstifte; zum Teil wurde diese Umwandlung vom Landadel und Patriziat der umliegenden Städte gezielt gefördert, um den Töchtern einen zur Eheschließung alternativen Lebensraum zu bieten. In anderen protestantischen Gebieten wurden die Frauenklöster zwar durch Verbot der Neuaufnahme von Novizinnen zum Aussterben verurteilt, blieben aber immerhin so lange erhalten, bis die letzten Konventualinnen verstarben. In manchen Regionen verzichtete die evangelische Landesherrschaft dabei bewusst auf den ursprünglich erstrebten „gemainen ingang“ (d. h. die vollständige Aufhebung der Klausur), „dan daruß etwa sonderlich in den frowen clöstern vil args lichtlich volgen mag“.²⁵ Für Männerklöster galt diese doppelte Problematik nicht: In vielerlei Bereichen ausgebildet, vom Universitätslehrer bis zum Handwerker, fanden ehemalige Mönche zahlreiche Möglichkeiten, ihren Lebensunterhalt „in der Welt“ zu bestreiten – und im Gegensatz zu den Ordensfrauen bedurften sie bei der Aufhebung der Klausur keines besonderen Schutzes.

Eng verbunden mit den unterschiedlichen Bedingungen des Arbeitslebens ist die häufig anzutreffende Bestimmung von Frauenklöstern zu „Familienklöstern“, in denen das Gebet für die Angehörigen der Gründerfamilie und weiterer Förderer zu den maßgeblichen Aufgaben der Konventualinnen gehörte. Aus diesen Einschränkungen ergibt sich in Frauenklöstern umgekehrt eine besonders intensive Pflege der Stundenliturgie – und damit auch des liturgischen Gesangs und, in späteren Zeiten, der mehrstimmigen Musik zur Ausschmückung der Gottesdienste. Hier spielt schließlich ein weiteres grundlegendes Unterscheidungsmerkmal hinein: Hinsichtlich der Dominikanerklöster wurde bereits erwähnt, dass die Bildungsmöglichkeiten innerhalb von Frauenklöstern zumindest in manchen Regionen weniger umfassend gewesen sein dürften als in den männlichen Gemeinschaften. Pauschal ist dies selbstverständlich nicht zu postulieren, zumal bereits die Stellung des Klosters im sozialen Umfeld darauf Einfluss haben konnte: In Klöstern, die überwiegend Angehörige des Adels- oder Hochadels aufnahmen und in städtischen Klöstern, die insbesondere Frauen der obersten Schichten vorbehalten waren, ist von anderen Bildungsvoraussetzungen und demgemäß von einem anderen Bildungsniveau der Konventualinnen auszugehen als in Klöstern, die Frauen aus niedrigeren Schichten aufnahmen. Dieser Unterschied zeichnet sich in der Musikkultur deutlich ab: Stand eine Frau mit musikalischen Vorkenntnissen und Vorlieben einem Kloster vor, so konnte dies entscheidende Auswirkungen auf die musikalischen Bildungsmöglichkeiten wie auch auf die allgemeine Musikkultur innerhalb des Klosters haben – dies wird etwa am Augustinerchorfrauenstift Inzigkofen deutlich, dessen Pröpstin Amalie von Hohenzollern-Sigmaringen (einem Hof mit vergleichsweise hohem musikalischem Niveau) im späten 16. Jahrhundert zunächst mehrstimmigen Gesang, schließlich auch Orgelmusik und sogar die Ausbildung der Nonnen in mehrstimmiger Komposition einführte.²⁶ In anderen Klöstern weisen die Quellen aber auf einen Umstand hin, der möglicherweise als Spezifikum der Bildungsmöglichkeiten in Frauenklöstern zu deuten ist:

²⁵ Württembergische Klosterordnung von 1535, abgedruckt bei: Christian Friedrich Schnurrer, *Erläuterungen der Württembergischen Kirchen-Reformations- und Gelehrten-Geschichte*, Tübingen 1798, S. 546–554, hier S. 552.

²⁶ Vgl. Koldau (2005), S. 776–786.

Die Musiklehren, die sich aus Frauengemeinschaften erhalten haben, sind kurz, fasslich und z. T. explizit auf die pragmatische Anwendung ausgerichtet.²⁷

Inwiefern diese Differenzen als „spezifisch weiblich“ zu deuten sind, ob es weitere Beispiele für eine solche Unterscheidung z. B. in der Musikpraxis gibt – und wo die Frage nach dem „spezifisch Weiblichen“ ihre Grenzen hat (insbesondere, wenn es um die ontologische Fragestellung geht), bleibt offen.²⁸

II. Quellenerschließung

Die Quellenlage bietet in der Frauenklösterforschung gleichzeitig ungewöhnlich günstige Bedingungen und ausgesprochen komplexe Probleme. Einerseits existiert allein für das deutsche Sprachgebiet ein enormer Reichtum an Quellen (das gilt auch für die spezielle Frage nach der Musikkultur in Frauenklöstern). Andererseits fordern diese Quellen Forschende bei der Erschließung und Deutung vielfach heraus. Denn trotz des Reichtums ist, insbesondere für Frauenklöster, die Quellenlage lückenhaft, sodass oft mit einzelnen Bruchstücken gearbeitet werden muss, die im besten Fall ein fragmentarisches Bild ergeben. Hinzu kommt die Mehrdeutigkeit und Metatextualität der literarischen Gattungen, die sich fast durchweg an spezielle Traditionen religiösen Schrifttums anlehnen (z. B. hagiographische Texte, Wunderberichte, Predigten, Betrachtungen). Gleichwohl bieten gerade die von solchen Traditionen geprägten Schwesternbücher (Vitenansammlungen), Klosterchroniken, Andachtsbücher und weitere Schriften der Frauenklöster (auch Korrespondenzen und Tagebücher) spezifische Einblicke in die Spiritualität und das Selbstverständnis der Ordensfrauen, die viel über deren Leben und Denken aussagen – nur dass diese Quellen eben anders zu lesen sind als die (nur scheinbar) „objektiven“ Darstellungen von Geschichtsschreibern und Chronisten.

Im Hinblick auf die Musikpflege in Frauenklöstern ist – analog zur Komponistinnenfrage – der Blick zu weiten. Zum einen haben sich unzählige Liturgica erhalten, die insbesondere in der vortridentinischen Zeit reiche Einblicke in die verschiedenen lokalen Traditionen der Gestaltung von Messe und Stundengebet gewähren. Hinzu kommen weitere „klassische“ Quellengattungen der Musikwissenschaft wie Musiklehren, handschriftliche und (seit dem späten 16. Jahrhundert) gedruckte Liederbücher, seit dem 17. Jahrhundert dann auch größere Notensammlungen und Instrumente. Ein umfassender kulturgeschichtlicher Forschungsansatz fordert jedoch die Ergänzung dieser „typischen“ Musikquellen durch die gesamte Bandbreite an klösterlichen Quellengattungen. Klosterchroniken und Viten geben Auskunft über einzelne Aspekte der Musikpflege in

²⁷ So erwähnte Glarean in einem Brief an seinen ehemaligen Schüler und Freund Aegidius Tschudi, dass er einige Exemplare seines *Dodekachordon* in der gekürzten deutschen Fassung an die Stiftsdamen von Schänis schicken wolle (*Uß Glareani Musick ein ußzug. Mit verwillung und hillff Glareani allen Christlichen kirchen als und Götlich gesang zulernen auch zu verstan gantz nutzlich*, Basel 1557, ²1559; lat.: *Musicae Epitome ex Glareani Dodecachordo*, Basel 1557). Vgl. Emil Franz Josef Müller, „Briefe Glareans an Aegidius Tschudi (1533–1561)“, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* 28, 1934, S. 30–39, 117–128, 184–197, hier S. 123. – Ein knapper lateinischer Musiktraktat, der Lehrsätze aus verschiedenen mittelalterlichen Musiktheorien zusammenfasst, befindet sich in der Handschrift V,3 des Klosters Ebstorf (fol. 199r–203r); auch er ist offensichtlich auf Vermittlung der musikalischen Elementarlehre und ihre einfache Anwendbarkeit im liturgischen Gesang ausgerichtet.

²⁸ Siehe dazu unten, S. 346.

bestimmten Klöstern, Schwesternbücher und Nekrologien bieten nicht nur Daten und Namen (z. B. von musikalisch aktiven Schwestern), sondern auch Einblick in die spirituellen Traditionen, die sich wiederum in der Musik niederschlagen, Wirtschafts- und Rechnungsbücher sowie Inventarlisten machen es möglich, Ausgaben für musikalische Belange zu rekonstruieren – außerdem findet sich in diesen nicht-musikalischen Quellen auf freien Seiten auch das eine oder andere Lied. Eine liturgie- und musikwissenschaftlich besonders wertvolle Quelle stellen die „Nottelbücher“ (Notelbücher, Noteln) dar, eine Art Manual, das der Cantrix Aufschluss darüber gibt, welches Stück wann und wie zu singen ist; bisweilen finden sich darin auch Anweisungen, die über den Gottesdienst hinausgehen. Hinzu kommen ikonographische und künstlerische Quellen (in Frauenklöstern insbesondere auch Stickereien und Buchillustrationen), deren Deutung jedoch eine besondere Kenntnis ikonographischer Traditionen erfordert. Zahlreiche Hinweise auf musikalische Gepflogenheiten, Neuerungen oder Missstände sind schließlich in den Visitationsberichten und Verordnungen enthalten, die in ihrer Gesamtheit ordens- und kulturgeschichtliche Quellen von unschätzbarem Wert darstellen.

Die Aufarbeitung dieser Quellen in Bezug auf die Musikpflege verlangt nach enger interdisziplinärer Zusammenarbeit, um in jeweils sachkundiger Quellendeutung aus den unterschiedlichen Bereichen des Klosterlebens ein möglichst vollständiges Bild zu rekonstruieren. Während Tagungen und gemeinsame Forschungsprojekte die Möglichkeit für unmittelbaren Austausch zwischen den Disziplinen bieten, bleibt innerhalb der Musikwissenschaft die Anforderung an eine möglichst weit gefasste Perspektive bestehen: Nur durch breite interdisziplinäre Kenntnisse ist es der einzelnen Forscherin und dem einzelnen Forscher möglich, Quellen zu deuten und in Bezug zueinander zu bringen – das gilt selbst für „klassische“ musikalische Quellen, die eine genaue Kenntnis der Liturgie bzw. der außer- oder paraliturgischen Spiritualität, der jeweiligen Texte und Gattungstraditionen, ihrer theologischen Bedeutung und nicht zuletzt der Produktion und Gestaltung von Handschriften und Büchern erfordern. Für die weitere Einordnung der Quellen gilt, was sich in der Methodendiskussion der allgemeinen Klosterforschung als Konsens verfestigt hat: Aus vielen winzigen Splittern muss – in bisweilen detektivischer Arbeit – ein erkennbares (wenn auch lückenhaftes Bild) zusammengesetzt werden, dessen Ergebnisse immer wieder mit dem breiten Kontext abzugleichen ist.

III. Methoden der Quellendeutung

Die Gratwanderung zwischen Erkenntnissen aus einem Einzelbefund und ihrer Relativität im großen Kontext der (Frauen-)Klosterforschung entspricht in gewisser Weise dem Mit- und Ineinander von Allgemeinem und Spezifischem, von allgemeiner Ordensregel und individueller Ausgestaltung. Wie sehr sich dieses Spezifikum klösterlicher Kultur auf die Quellen niedergeschlagen hat, die aus und zu Klöstern erhalten sind, zeigt sich in der breiten Zusammenschau: Ein Vergleich der Quellen aus möglichst vielen Klöstern lässt den Eindruck entstehen, es handele sich um die immer gleiche Geschichte (konstituiert durch die Übereinstimmung des regulierten Lebens, des liturgischen und musikalischen Repertoires und bestimmter literarischer Traditionen), die aber im De-

tail stets anders erzählt ist – und dadurch bei genauerer Betrachtung wertvolle Einzelheiten über die Musikpflege oder andere Bereiche in einem bestimmten Kloster preisgeben kann.²⁹

Vor dem Hintergrund einer wachsenden Vielfalt an Methoden und Forschungsansätzen in der Geschichtswissenschaft wie auch in der Geschlechterforschung stellt sich nun die Frage, welche Instrumente sich zur Deutung der Quellen anbieten – und welche sich als sinnvoll erweisen. Dass die Erschließung dieser Quellen zunächst der historisch-kritischen Methode folgt, versteht sich von selbst. Aus den zahllosen Mosaiksteinen, die auf diese Weise gewonnen werden, lässt sich mit aller Behutsamkeit ein Bild konstruieren, das eine Vorstellung davon vermittelt, „wie es gewesen sein könnte“ – dass es sich hier stets um *Konstruktionen* von Wirklichkeit und nicht etwa um „Re-Konstruktionen“ der tatsächlichen Vergangenheit handelt, ist in der Geschichtswissenschaft längst akzeptiert. Der Erkenntniswert besteht darin, dass eine – sachgemäß gestützte – Konstruktion bestehende Geschichtsbilder dekonstruieren kann – im Bezug auf die Frauenklöster etwa Vorurteile, Negativbilder und Verzeichnungen, die sich bis heute hartnäckig halten.³⁰ Die „Konstruktion“ und „Dekonstruktion“ verlangt freilich nicht nur die breite Erschließung von Quellen, sondern auch die musikwissenschaftliche Re-Lektüre bereits bekannter Quellen – und, nach sorgfältiger Sichtung, gegebenenfalls ihre Umbewertung. So erweisen sich die im Handschriftenkatalog des Klosters Ebstorf aufgeführten „Tagebuchaufzeichnungen einer Klosterschülerin“³¹ bei genauerem Studium als lateinische Schreib- und Sprachübungen (im Übrigen auch zur Einprägung der Tonbuchstaben und ihrer Lage im Hexachordsystem), die von einer Klosterschülerin im späten 15. Jahrhundert offenbar nach Vorlage angefertigt wurden. Die Quelle, die schon als Tagebuch eine kostbare Rarität darstellen würde, gewinnt dadurch an Erkenntniswert, da sich der Charakter des Individuellen verringert und sich allgemeinere Einblicke in das Klosterleben eröffnen. Gleichzeitig bleibt deutlich, dass die Schreibvorlagen nicht nur spätmittelalterliche Unterrichtsmethoden, sondern auch das gemeinschaftliche sowie individuelle (Er-)Leben der Konventualinnen widerspiegeln – etwa, dass es weitaus schwieriger ist, ein komplexes Responsorium zu memorieren als eine musikalisch einfacher gehaltene Antiphon.³² Freilich ist im Abwägen zwischen Einzelbefund und dessen „allgemeiner“ Bedeutung zu berücksichtigen, dass hinter solcher konstruierender Deutung das Individuelle notwendigerweise verblasst.

Für die Deutung der Quellen bietet sich eine Vielzahl von Methoden an, deren Auswahl und Anwendung vom Gegenstand und Erkenntnisziel bestimmt ist. Gerade ein relativ unerschlossenes Gebiet, dessen Quellen (aufgrund ihres Alters, ihrer fragmentarischen Erscheinung und ihrer Bindung an zahlreiche Traditionen) rasch zu Missverständnissen oder Fehldeutungen führen können, verlangt nach einem Pluralismus von Methoden, der Hand in Hand mit der Heranziehung eines möglichst breiten

²⁹ Dieser besonderen, in vielerlei Hinsicht klosterspezifischen Erzähltechnik folgt auch die Darstellung der Musikpflege in den Frauenklöstern der verschiedenen Orden bei Koldau (2005).

³⁰ Hier wären etwa die Begriffe „Klausur“, „Versorgung“ und „Verfall“ zu nennen, aber auch Bildungskonzepte und die häufig unangemessene Dichotomie von „geistlich“ und „weltlich“. Vgl. dazu insbesondere Muschiol (2008).

³¹ Vgl. *Handschriften des Klosters Ebstorf*, beschrieben von Renate Giermann und Helmar Härtel, Wiesbaden 1994 (= *Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen* 10), S. 144.

³² Kloster Ebstorf Hs. V,4, fol. 100v: „Gravem cantum habeo. Totum diem affirmavi. Antiphonas cantavi bis. Tunc statim retinui quia sunt leves. Quater cantavi responsoria. Tam gravia sunt quod nescio retinere.“

Quellenspektrums sowie unterschiedlicher Quellengattungen geht. Ein solcher bewusst gewählter Pluralismus dient als Werkzeug, um historische Wirklichkeit in einer Weise zu erschließen, die den Erkenntnisgewinn auf eine komplexere Ebene hebt: Die unterschiedlichen Ergebnisse, zu denen die Anwendung verschiedener Methoden führen kann, dienen als eine Art Spiegel und Kontrollinstrument für unsere Wahrnehmung historischer Phänomene und Prozesse. Die Notwendigkeit des Pluralismus lässt sich anhand der Abwendung von der Komponistinnenfrage hin zu einem breiteren kulturgeschichtlichen Ansatz veranschaulichen: Durch einen Perspektivenwechsel im Blick auf Mittelalter und Frühe Neuzeit (aber durchaus auch andere Epochen) lässt sich eine Vielzahl neuer, für die Musik bislang nicht nutzbar gemachter Quellengattungen erschließen und in einen Zusammenhang bringen. Dies entspricht dem „kulturalen Ansatz“, wie er erstmals 1959 von Hans-Joachim Schoeps angestoßen und in den letzten Jahren von Étienne François und Hagen Schulze weiter entwickelt wurde:³³ eine Betrachtung von historischen Ereignissen und Entwicklungen anhand einer Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen – in denen die Musik bislang jedoch fehlt. Durch die Integration musikwissenschaftlicher Fragestellungen erhält der kulturelle Ansatz eine neue Dimension, gleichzeitig eröffnet sich der Musikwissenschaft eine Vielzahl an Quellengattungen, die für weitergreifende Sichtweisen auf die Musikgeschichte nutzbar gemacht werden können – auf diese Weise erschließt sich der Musikwissenschaft ein bislang nur punktuell genutzter Diskussionszusammenhang mit der Allgemeinen Geschichtswissenschaft. Von der neu erarbeiteten Quellengrundlage aus lassen sich dann weitere Theorien erproben, von Theorien der Kulturwissenschaften und der Geschlechterforschung bis hin zu Spielarten der Mikro-Historie und der Kontrafaktischen Geschichte.

Für die – aus musikwissenschaftlicher Sicht zunächst überraschende – Eignung der beiden letztgenannten Ansätze der Geschichtswissenschaft seien hier kurz Beispiele gebracht. Die Mikro-Historie in ihrer extremsten Spielart ist für die Mittelalter- und Frühneuzeitforschung unbrauchbar – selbst bei hohen Herrschern ist es in der Regel unmöglich, einen Tagesablauf anhand unterschiedlicher Quellen bis ins letzte Detail zu rekonstruieren.³⁴ Gerade die Frauen- und Alltagsgeschichte arbeitet jedoch mit mikrohistorischen Quellen unterschiedlichster Spielart: Schulordnungen, Zunfturkunden, behördliche Verordnungen, autobiographische Aufzeichnungen oder Tagebücher von Privatpersonen, ikonographische Quellen, Leichenpredigten, Flugblätter, Erbauungs- und „Ratgeber-“ Literatur speziell für Frauen aus verschiedenen Jahrhunderten und vieles andere mehr.³⁵ In der Regel geben gerade mikrohistorische Quellen Aufschluss über die Lebenswelt und Rolle von Frauen in Mittelalter und Früher Neuzeit – analog zu den Fragestellungen der Geschlechterforschung gilt es jedoch, die mikrohistorischen Befunde in Bezug zur „Makro-Historie“ (ein Begriff, der mittlerweile selbst hinterfragt

³³ Hans-Joachim Schoeps, *Was ist und was will die Geistesgeschichte? Über Theorie und Praxis der Zeitgeistforschung*, Göttingen u. a. 1959; Étienne François/Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 Bde., München 2001.

³⁴ Die strikt durchorganisierten Hofordnungen absolutistischer Herrscher (allen voran Ludwig XIV.) bieten immerhin eine relativ gute Annäherungsmöglichkeit.

³⁵ Vgl. exemplarisch die unterschiedlichen Quellengattungen in *Quellen zur Geschichte der Frauen*, Bd. 3: *Neuzeit*, hrsg. von Anne Conrad und Kerstin Michalik, Stuttgart 1999. Das Handbuch *Frauen – Musik – Kultur* (Koldau 2005) bietet in ähnlicher Weise eine hohe Zahl an Quellengattungen und -beispielen, aus deren Zusammenschau Rückschlüsse über die Teilhabe von Frauen an der deutschen Musikkultur der Frühen Neuzeit gezogen werden.

wird) zu stellen, da eine selbstreflexive Deutung mikrohistorischer Quellen nur zu Verzeichnissen führen kann. Ausgerechnet die Klosterforschung erweist sich als hervorragendes Gebiet für einen mikrohistorischen Ansatz: Der Tag ist grundsätzlich durch das Stundengebet durchstrukturiert; Klosterordnungen bieten mitunter minutiösen Aufschluss über die Regelung der Gebets- und Arbeitszeiten sowie der Rekreation. Das Zusammenspiel mit Chroniken, Wirtschaftsbüchern und weiteren Quellen sowie der breiteren Ordensgeschichte ermöglicht die notwendige Kontextualisierung in der Makro-Historie des Ordens und seines historischen Umfelds. Otto Beck hat solche mikrohistorischen Möglichkeiten in der Frauenklösterforschung anhand seiner Darstellung der Zisterzienserinnenabtei Heggbach vor Augen geführt, die Rückschlüsse auf andere Klöster zulässt.³⁶ Becks Quellenverzeichnis lässt den hohen Arbeitszoll für eine solche Detail-Darstellung erkennen: über 60 ungedruckte Quellen (von Einzelquellen bis zu umfassenden Faszikeln) aus 18 Archiven, knapp 60 gedruckte Quellen und zehn dicht bedruckte Seiten mit Sekundärliteratur.

Die Kontrafaktische Geschichte – das sachkundige, unter Historikern nicht unumstrittene und doch durchaus aufschlussreiche Spiel mit alternativen Möglichkeiten, eine alternativ- und parallelgeschichtliche Deutung historischer Prozesse – scheint sich für musikwissenschaftliche Fragestellungen zunächst nicht zu eignen.³⁷ Was wäre, wenn Bach den Posten des Kapellmeisters am kursächsischen Hof zu Dresden bekommen hätte? Bach hätte Opern geschrieben – und dann könnte man darüber spekulieren, welche Auswirkungen dies auf den weiteren Verlauf der Operngeschichte gehabt hätte. Was wäre, wenn Mozart nicht bereits 1791 verstorben wäre? Das geschichtswissenschaftlich (und politisch!) durchaus sinnvolle Gedankenspiel mit den Alternativen wird zur Spielerei, wenn das methodische Instrument dem Gegenstand nicht angemessen ist. Der Sinn des Spiels mit den historischen Alternativen und Parallelen ist eine Durchleuchtung dessen, was wir als faktisch gegeben erkennen. Durch Anwendung der alternativhistorischen Methode können allgemein akzeptierte Kausalitätsurteile falsifiziert werden, wird ein neues Verständnis für reale Entscheidungssituationen in der Geschichte möglich, das uns wiederum den Blick für die Vielschichtigkeit der Gegenwart öffnet.³⁸ Hier jedoch geht es um Geschichte, und zwar Weltgeschichte – um historische Ereignisse, die Länder, Kontinente, das Weltgeschehen beeinflussten. Die Prinzipien der alternativhistorischen Methode oder Kontrafaktischen Geschichte auf die Musik anzuwenden, kann dagegen leicht ins Lächerliche führen, lässt sich doch – bei aller Liebe zum Gegenstand – kaum konstatieren, dass bestimmte Entwicklungen in der Musikgeschichte von weltbewegender Bedeutung gewesen sind. Und doch kann es innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung durchaus von Interesse sein, die Frage „Was wäre, wenn...?“ zu stellen. Gerade die Klosterforschung bietet hier ein Beispiel, das mit

³⁶ Otto Beck, *Die Reichsabtei Heggbach. Kloster – Konvent – Ordensleben. Ein Beitrag zur Geschichte der Zisterzienserinnen*, Sigmaringen 1980.

³⁷ Kontrafaktische Geschichtsentwürfe schildern in erster Linie die Auswirkungen anderer als der in unserer Geschichte geschehenen Ereignisse auf eine andere, daraus resultierende Gegenwart; vgl. Hermann Ritter, „Kontrafaktische Geschichte. Unterhaltung versus Erkenntnis“, in: *Was Wäre Wenn. Alternativ- und Parallelgeschichte: Brücken zwischen Phantasie und Wirklichkeit*, hrsg. von Michael Salewski, Stuttgart 1999 (= Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft 36), S. 13–42, hier S. 20 f.

³⁸ Thomas Erdmann-Fischer, „Warum es wichtig ist, Hitlers unzeitiges Ende umzudefinieren. Ein Plädoyer für die alternativhistorische Methode“, in: *Was Wäre Wenn* (wie Anm. 37), S. 130–140, hier S. 130 f.

Musik und auch mit Musikwissenschaft zu tun hat: Dank der allgemeinhistorischen und kompositionsgeschichtlichen Entwicklung entstand in den süddeutsch-österreichischen Klöstern im 17. und 18. Jahrhundert eine blühende musikalische Hochkultur, die sich in Männer- und Frauenklöstern gleichermaßen manifestierte. Insbesondere in Oberschwaben schufen namentlich bekannte Klosterkomponisten und anonyme Klosterkomponistinnen ein enormes Corpus an geistlichen Werken. Durch die Säkularisation wurde diese Hochkultur zerschlagen, Notenbestände wurden aufgelöst (z. T. verfeuert), Instrumentensammlungen zerrissen. Ein Teil der Tradition aber überlebte – und zwar ausgerechnet im Nordosten, wohin durch klösterliche Netzwerke bereits im 18. Jahrhundert Kompositionen der oberschwäbischen Klosterkomponisten gelangt waren. Dadurch lässt sich für die Jesuitenkapelle des Wallfahrtsortes Heiligelinde im 18. und 19. Jahrhundert eine ungebrochene Tradition konzertierender Klostermusik oberschwäbischer Provenienz feststellen³⁹ – und dies wirft wiederum die Frage auf, wie sich die Traditionen in der musikalisch reichen Ursprungsregion entwickelt hätten, wenn sie nicht 1803 durch die Säkularisation gekappt worden wären. Diese Frage aber lässt sich weiterführen auf die Traditionen der Musikwissenschaft: Was wäre, wenn sich das Fach nicht im preußisch-protestantischen Kontext des 19. Jahrhunderts entwickelt hätte, sondern etwa in den wissenschaftlichen Pflegestätten süddeutscher Klöster? Wie hätten sich die Fragestellungen und ihre unterschiedlichen Gewichtungen entwickelt, wie unser Bild von der Musikgeschichte im deutschen Sprachgebiet? Ein solches Gedankenspiel mag müßig erscheinen – andererseits konfrontiert es mit Fragen zum eigenen Geschichtsbild, dessen Traditionen in vielen Bereichen ins 19. Jahrhundert, also in die Zeit der Weichenstellung für die deutsche Musikwissenschaft, zurückreichen.

Tatsächlich werden solche Infragestellungen des tradierten Geschichtsbildes in den letzten Jahren vermehrt an die Musikwissenschaft herangetragen, und zwar häufig aus dem Bereich der Geschlechterforschung. Die Forderung, dass die vermeintliche Einheit der Geschichte – vor allem mithilfe der Kategorie Geschlecht – aufgebrochen werden und die Meistererzählungen, die eine männlich-weiße Perspektive verfestigen, durch neue historiographische Orientierungen abgelöst werden müssten, hat in der Geschichtswissenschaft längst zu alternativen Modellen geführt.⁴⁰ Von Relevanz insbesondere für die Erforschung der Frauenklöster ist dabei, dass hier die komplexen Mechanismen der Geschlechterbeziehungen aufzudecken sind und somit keineswegs nur isoliert nach „großen Frauen“ (z. B. Komponistinnen) oder nach weiblichen Domänen (Frauenklöster und religiöse Frauengemeinschaften) zu forschen ist.⁴¹ Das Lebensumfeld von Ordensfrauen wurde zunächst durch ursprünglich von Männern aufgestellte Regelwerke bestimmt, ebenso war an bestimmten Schaltstellen der Klosterorganisation der ständige Austausch mit männlichen Geistlichen und Verwaltungsbeamten nötig – ohne dass deshalb von einer „untergeordneten“ oder gar „unterdrückten“ Position der

³⁹ Vgl. Jolanta Byczkowska-Sztaba, „Die Werke von Isfrid Kayser im Repertoire der Jesuitenkapelle des Marienheiligtums zu Heiligelinde“, in: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, hrsg. von Ulrich Siegele, Frankfurt/Main u.a. 2004, S. 145–153.

⁴⁰ Karin Hausen, „Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte“, in: *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, hrsg. von Hans Medick und Anne-Charlott Trepp, Göttingen 1998, S. 15–55.

⁴¹ Vgl. die Forderung nach einem „von Grund auf revidierte[n] Gesamtbild“ bei Ute Frevert, „Mann und Weib und Weib und Mann“. *Geschlechterdifferenzen in der Moderne*, München 1995, S. 10.

Ordensfrauen auszugehen wäre. Eine Untersuchung von Frauenklöstern und ihren musikalischen Quellen erfordert darum den Vergleich mit den Bedingungen in Männerklöstern – und somit „Geschlechterforschung“ im umfassenden, nämlich beide Seiten berücksichtigenden Sinne. Der Quellenreichtum zum Ordenswesen ermöglicht es dabei, ein besonderes Augenmerk auf die Diskursivität zu richten und – durch die Rückversicherung eines umfangreichen Quellenstudiums – zu erforschen, inwiefern sich in bestimmten Regionen und Epochen klösterliche Geschlechtsidentität durch diskursive Traditionen oder auch Strategien konstituierte. Die Einbeziehung anderer Analyse-Kategorien ist dabei unabdingbar, wie das Beispiel klösterlicher Erzähltraditionen gezeigt hat: Mystische Texte wie auch Schwesternviten scheinen häufig eindeutige geschlechtliche Markierungen aufzuweisen – vor dem Hintergrund hagiographischer Erzähltraditionen wie auch des entsprechenden Schrifttums in männlichen Gemeinschaften kann sich diese Eindeutigkeit jedoch wieder relativieren.⁴²

Die Frage nach dem „spezifisch Weiblichen“ ist mit großer Behutsamkeit anzugehen – wenn es überhaupt noch sinnvoll ist, sie zu stellen, impliziert sie doch wiederum weibliche „Sonderwege“, die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschlechterverhältnissen zumeist entgegenreifen. Ein erstes Problem bei einer solchen essenzialistischen Fragestellung besteht darin, dass sie ein enormes Corpus an Quellen zu einem eng umgrenzten Bereich erfordert, wie es für frühere Epochen gar nicht zu erlangen ist.⁴³ Dieses Problem eines unzureichenden Quellenbestands bringt die stets präsente Gefahr der Fehldeutung mit sich: Frauenklöster bieten faszinierende Quellen, die bisweilen auf eine besondere, „weibliche“ Prägung von Spiritualität und Frömmigkeit schließen lassen oder überraschende Auskünfte über die Geschlechterbeziehungen in religiösen Frauengemeinschaften geben – die Kontextualisierung dieser Quellen kann jedoch zu anderen Ergebnissen führen. Als Beispiel möge hier das Spottlied *Asellus in de mola* dienen, das im Wienhäuser Liederbuch enthalten ist und in der Literatur üblicherweise als „weltliches“ Lied innerhalb einer fast durchweg geistlichen Liedersammlung bezeichnet wird.⁴⁴ Tatsächlich aber scheint das Spottlied auf die Dummheit und Anmaßung männlicher Kleriker eine nicht unwesentliche Facette des Lebens in Frauenklöstern zu spiegeln: die – im schlimmsten Fall tägliche – Konfrontation mit geistlichen Vorgesetzten, Seelsorgern und Verwaltungsbeamten, die aufgrund ihres Geschlechts bessere Bildungschancen hatten und bessere Positionen erlangen konnten, deren tatsächliche

⁴² Beispiele wären hier die vermeintlich weiblichen Markierungen in Texten der Mystik, oder – in musikalischem Zusammenhang – der Brauch des weihnachtlichen Kindelwiegens, der keineswegs als weibliche Kompensation von unerfüllten Muttergefühlen zu lesen ist, sondern gleichermaßen auch von Männern gepflegt wurde.

⁴³ Anhand eines „Idealbeispiels“, der künstlerischen und ehelichen Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann, führte Eva Rieger 1999 die Frage nach dem „genuin Weiblichen“ als einer Kategorie der Geschlechterdifferenz in musikalisch-ästhetischem Kontext durch (Eva Rieger, „Vom ‚genuin Weiblichen‘ zur ‚Geschlechter-Differenz‘. Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumanns“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, hrsg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York 1999 [= Musikwissenschaftliche Publikationen 12], S. 205–216). Obwohl der Quellenbestand an Primär- und Sekundärliteratur hier so reich wie selten ist und erste Rückschlüsse auf Clara Schumanns Selbstwahrnehmung als Künstlerin sowie auf die symbolische Ordnung und kulturelle Repräsentation des Geschlechterverhältnisses zulässt, zeigt Eva Riegers Fazit, dass eine Verfestigung dieser Erkenntnisse nach umfassenden weiteren Studien verlangt, und zwar keineswegs nur biographischer, sondern auch sozialer, ökonomischer, juristischer und psychischer Natur. Selbst bei einer ungewöhnlich reichen und vielfältigen Quellenlage – die für Mittelalter und Frühe Neuzeit so in keinem Bereich zu erwarten ist – lassen sich demnach nur erste Ansatzpunkte formulieren, die neue, nur durch weitere (interdisziplinäre) Quellenstudien zu beantwortende Fragen aufwerfen.

⁴⁴ Ediert in: Kaufhold, S. 75–77.

Bildung und Verhaltensweise bisweilen jedoch in krassem Widerspruch zu dieser privilegierten Stellung standen. Das Spottlied auf den Esels-Kleriker könnte den Wienhäuser Zisterzienserinnen als Ventil für ihren Ärger über dieses Missverhältnis gedient haben. Im nahegelegenen Benediktinerinnenkloster Ebstorf findet sich ein Gewölbeschlussstein, der eben dieses Lied bildlich zu fassen scheint: Ein Esel im Messgewand steht vor einem großen Chorbuch und singt die einzige „vox“ (hier: Solmisationssilbe), über die er verfügt: „I-A“ – auf dem Schlussstein wie auch im Liedtext ein subtiler musiktheoretischer Witz, der die mangelnde Bildung des Esel-Klerikers bloßstellt. Aus dieser auffälligen Übereinstimmung zwischen dichterischer und künstlerischer Quelle wären mögliche kulturelle (und ordensübergreifende) Kontakte zwischen den Wienhäuser und Ebstorfer Nonnen abzuleiten – der weitere Kontext der Liedforschung wie auch der Ikonographie ergibt jedoch, dass Konkordanzen zum Eselslied in Wiener und Hildesheimer Handschriften bestehen und dass der musizierende Esel als Bild für einen unfähigen, unverständigen Menschen bereits in der Antike verbreitet war. Hinzu kommen literarische Traditionen des Mittelalters, die den Esel gerne als bildliche Darstellung für negative Kleriker-Eigenschaften (Faulheit, Genussucht) nutzen. *Asellus in de mola* ist also keineswegs als Produkt weiblicher Frustration in einem Zisterzienserinnenkloster des 15. Jahrhunderts zu sehen – und doch spricht wiederum nichts dagegen, dass die Wienhäuser Ordensfrauen nicht größten Spaß daran gehabt hätten, die ihnen vorgesetzten Kleriker damit heimlich auf die Schippe zu nehmen.

Abschließend ist noch ein Aspekt anzusprechen, der insbesondere in der Erforschung der Frauenklöster nicht ausgeklammert werden darf: das Körperliche, Erotik und Sexualität. Das Ordensgebot der Keuschheit geht einher mit zahllosen Ermahnungen zur „Abtötung des Fleisches“ – dem gegenüber steht eine mystische Literatur, die wir nur als hoherotisch empfinden können. Das Körperliche, in welcher Form auch immer, war in Frauenklöstern selbstverständlich präsent, und selbstverständlich spielt es auch in das musikalische Repertoire hinein. Steht das anfangs erwähnte Leinenschwingenfest (mit den dazugehörigen Liedern) in engem Zusammenhang mit abergläubischen Fruchtbarkeitsriten, so erscheint das Aderlasslied *Gelassen had eyn sustergen* aus dem Liederbuch der Anna von Köln nicht nur als humoristisch-erotische Variante eines mystischen Dialogs zwischen Christus und dem „sustergen“, das den göttlichen Liebhaber zunächst nicht in sein „kemergyn“ einlassen will, sondern es trägt im Zusammenhang mit seinem Entstehungs- und Aufführungskontext auch starke Züge der Blutmetaphorik in sich – und damit eines Konzepts, das mit vielerlei religiösen und abergläubischen Riten, vor allem aber auch mit der weiblichen Fruchtbarkeit und Erotik verbunden ist.⁴⁵ In der zweiten Strophe, in der sich Christus in gängiger mystischer Bildlichkeit dem Schwesterlein als Weinschenk anbietet, verbindet sich die männlich-christliche mit der weiblich-körperlichen Blutmetaphorik. Das Lied thematisiert demnach implizit die konkrete körperliche Realität von Frauen: Der Aderlass der Frauen passt sich in die Verkettung Blut – Menstruation – Defloration/Penetration ein; nicht umsonst waren die Ordensfrauen am Aderlasstag genauso wie während der Menstruation vom Chor-

⁴⁵ Das Lied ist ediert bei Salmen/Koepf, S. 32 und 66.

gebet befreit.⁴⁶ Dass diese Assoziationen in einem klösterlichen Kontext nicht thematisiert wurden, liegt auf der Hand. Doch wird im Aderlasslied nur zu deutlich, dass die Schwestern, die durch die Menstruation ständig in Berührung mit der blutigen Realität ihres Geschlechts kamen, sich dieser Assoziationskette keineswegs gänzlich entzogen: Zumindest in diesem scherzhaften Liebes- und Trinklied übertragen sie deren handfeste weltliche Realität auf geradezu frech-verspielte Weise in ihren geistlichen Kontext. Und zeigen somit, dass sie über der ängstlich-strengen Abtrennung der „weltlichen“ Realität vom Klosterleben stehen: Es braucht nicht viel Phantasie sich vorzustellen, was sich nach dem enthusiastischen „gait yn, gait yn“ des (jungfräulichen?) „sustergen“ in dessen „kemergyn“ abspielt.

Die biologische Realität von Geschlecht ist demnach auch in der Frauenklösterforschung zu thematisieren. Als sprachliche Erinnerung an das untrennbare Ineinander von *sex* und *gender* mag man hier die Begrifflichkeit der Klosterforscherin und Kirchenhistorikerin Gisela Muschiol übernehmen, die sich bewusst für „Geschlechterforschung“ statt „Genderforschung“ entscheidet: „Der deutsche Begriff Geschlecht bietet eine Chance, indem in ihm die kritisierte Trennung in Biologie und Kultur einerseits aufgehoben und andererseits im hier definierten, diskursiven Sinn mitzudenken ist. Zugleich aber eröffnet er die Möglichkeit, da, wo es die Fragestellung verlangt, die kontextabhängigen Größen durch Adjektive zu verdeutlichen.“⁴⁷

Im Anschluss an dieses offene Konzept von Geschlecht, das biologische und soziale Zuweisungen ohne eine gegenseitige Hierarchisierung zulässt und sie im historischen Kontext zu erforschen sucht, ist auch in der musikwissenschaftlichen Frauenklösterforschung Geschlecht als ein wichtiges Element sozialer Beziehungen zu verstehen, das bestimmte Linien im Prozess kulturellen (und somit auch musikalischen) Handelns sichtbar macht und ihre Beziehungen untereinander klären hilft. Freilich ist Geschlecht nur *ein* (gleichwohl ein wichtiges) Element – es gibt auch andere, so wie die Kategorie Geschlecht nur eine unter mehreren Kategorien historischen Erkenntnisgewinns ist. Die Spannung zwischen einem bestimmten Konzept (oder einer bestimmten Regel) und der vielfältigen, je nach Ort, Zeit und Bedürfnissen differenzierten Ausgestaltung prägt demnach auch die Erforschung von und den wissenschaftlichen Diskurs über Frauenklöster.⁴⁸

⁴⁶ Die einwöchige Befreiung vom Chorgebet während der Menstruation dürfte mit dem biblischen Gebot zusammenhängen, dass Frauen in den Tagen der Unreinheit (d.h. der Menstruation) dem Tempel fernbleiben mussten; ähnliche Ausschluss- und Reinigungsriten bestehen in zahlreichen Kulturen.

⁴⁷ Muschiol (1999), S. 28.

⁴⁸ Dieser Text fasst die theoretische Grundlegung des in Anmerkung 5 erwähnten Handbuchs zusammen und ergänzt weitere Erkenntnisse im Bereich der Klosterforschung; er wurde im Sommer 2007 geschrieben und zur Veröffentlichung eingereicht.

„Ins Offene...“

Reflexionen über konstitutive Momente in Wolfgang Rihms Musik um 1990

von Ioannis Papachristopoulos (Köln)

Strukturmerkmale

Ins Offene... für einen größeren Orchesterapparat mit Klavier und Harfe ist eine Komposition, von der drei Fassungen – zwei Erstfassungen und eine selbstständige zweite Fassung – vorliegen. Die ursprüngliche erste Fassung entstand 1990, wurde aber gleich zu einer Neufassung überarbeitet. Die Uraufführung der Urfassung fand im selben Jahr in Glasgow statt, die Uraufführung der Neufassung erfolgte 1992 in Bologna. Zwischen 1990 und 1992 hat Rihm eine neue, zweite Fassung geschaffen, welche die Tschechische Philharmonie 1995 in Santa Cruz beim Festival de Gran Canaria uraufführte. Man kann wohl annehmen, dass auch die zweite Fassung nicht die endgültige ist, da Rihm an ihrem Ende anmerkt, dies sei ein vorläufiger Schluss des Stücks.¹ Die vielen Umarbeitungen beziehungsweise die verschiedenen, jeweils sich erweiternden Fassungen eines Werks sind eine häufige Praxis in Rihms Schaffen der 1990er-Jahre. Sie sollten dennoch nicht als Verbesserungsversuche verstanden werden – „Verbessern‘ gibt es in der Kunst nicht, allenfalls: Zustände, jeweils andere“ lautet Rihms Grundüberzeugung² –, sondern als Zeugen von Einfallsreichtum, Ideenfülle und Umwandlungspotenzial, durch die er die Gefahr der Verfestigung und Erstarrung, die vom fertigen, vollendeten und somit nicht mehr antastbaren Werk ausgeht, zu umgehen bezweckte; Rihms Neigung, eine Komposition in mehreren Versionen nebeneinander bestehen zu lassen, hängt offensichtlich mit seiner Einstellung zum abgeschlossenen Kunstprodukt und dem musikalischen Material zusammen, denn sie scheint eine weitere Ausprägung seines work-in-progress-Konzepts darzustellen, nach dem er einen in früheren Kontexten eingesetzten musikalischen Gedanken als die kompositorische Elementarschicht neu entstandener Werke dienen lässt, bei denen darüber hinaus häufig das aus der Malerei entlehene Prinzip der Übermalung angewendet wird.³ Rihm sieht sich dabei als denjenigen, der die Voraussetzungen beziehungsweise Bedingungen für die Entstehung eines Werks zur Verfügung stellt, dessen Material er als „lebendig“ auffasst und das „seine eigenen Forderungen“ stellt⁴: „Für mich wird immer klarer, dass ich nicht komponiere, indem ich disponiere, sondern daß ich Zustände von Musik selbst ausdrücke, wenn ich etwas aufschreibe. Nicht etwas, das bereitsteht und über das ich verfüge, sondern etwas,

¹ *Ins Offene...* (2. Fassung), = UE 30564, Wien 1992, S. 65. Dieselbe Werkausgabe hat auch als Notenvorlage für die vorliegende Studie gedient; auf sie nehmen sämtliche Verweise zu diesem Stück Bezug.

² „Auf meinen Schreibtisch“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von U. Mosch, (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung VI), Bd. 1, Winterthur 1997, S. 170.

³ Näheres auf S. 10 der vorliegenden Untersuchung.

⁴ *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog V (2001–2004)*, hrsg. von I. Misch und Chr. von Blumröder, (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit XI), Berlin 2006, S. 69.

dem ich ausgeliefert bin, das mir auch seinen Zustand aufzwingt und mich in die Lage versetzt, diesen Zustand dinghaft darstellen zu müssen.“⁵ In seiner jeweiligen aktuellen Gestalt bedeutet das Werk für Rihm nichts mehr als einen weiteren „Zustand“; so wie in diesen frühere „Zustände“ Eingang gefunden haben, kann auch er zukünftig eventuellen Eingang in nachfolgende „Zustände“ finden: „Aber ich glaube, dass für mich das Interessante daran ist, dass ich immer an etwas Neuem und gleichzeitig an Gleichem arbeite. Ich arbeite an Gleichem und habe trotzdem immer wieder ein neues Werk vor mir – etwas, was ich so noch nicht habe formen können. Aufenthalt in der Kontinuität des kreativen Wandels. Immer Neues herausholen aus dem gleichen Brunnen.“⁶

Ins Offene... gehört zu jener Kategorie von Rihms Kompositionen, die aus einem Anfangsnukleus stufenweise entstanden sind; denn nach dem Erklängen der ersten drei Takte (siehe Beispiel A) scheint inhaltlich alles schon artikuliert worden zu sein, was den gesamten Formverlauf prägen wird. Diese Takte können als die Exposition eines Keims aufgefasst werden, aus dem in den nächsten etwa 26 Minuten das Stück entfaltet wird, denn mit dem Einsatz des Anfangsmaterials werden die wesentlichen kompositorischen Ideen paradigmatisch vorgestellt. Dabei wird eine Klangwelt geschaffen, die sich in einem sehr weiten Raum (sieben Oktaven) ausbreitet und aus drei musikalischen Grundelementen besteht: dem Zentralton g, dem mehrstimmigen Bläserklang und den mehrfachen chromatischen Feldern. Nach dem eröffnenden Attacca-Akkord bleiben durch den Ausschwingvorgang zuerst der extrem hohe, ja eindringliche Ton g bei den Violinen, der Bläsermehrklang, nur zwei chromatische Felder und der Ton des bei den Bratschen übrig. In Takt 2 geht die Reduktion einen Schritt weiter: Es klingen auch der Bläserklang und die zwei chromatischen Felder aus und zu hören sind nur die Töne g und des, wobei letzterer auch von der Harfe in der gleichen Höhe dazu gespielt wird (dadurch erfolgt schon die erste Veränderung der Klangfarbe eines Tons). Die konzentrierte Anspannung des Beginns entlädt sich vollständig in Takt 3, in dem sogar der Ton des ausklingt, so dass der Ton g allein dasteht; dabei bekommt man den Eindruck, als ob damit dem Hörer schon so früh suggeriert werden sollte, g sei ein besonderer Ton, der im weiteren Verlauf der Komposition eine wichtige Rolle spielen würde. Bereits in diesem Takt findet auch die zweite klangfarbliche Variierung statt: Die Violinen werden bei der Ausführung des Haupttons von den drei sukzessiv einsetzenden kleinen Zimbeln, die hier mit dem Bogen gestrichen werden, abgelöst. Zusätzlich erklingt der Ton g auch in vier weiteren Oktaven, so dass er als normales Spiel der Violinen und der gestrichenen kleinen Zimbeln, als Flageolett der Celli, als Schlageffekt (*col lengo battuto* und *saltato*) der Bratsche und noch mehrfach gegriffen an Klavier und Harfe präsent ist:

⁵ „Ins eigene Fleisch...“ (1978), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 119 f.

⁶ *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, a. a. O., S. 69.

Anfang

T. I

23 Sekunden

Beispiel A

Danach folgt die Ruhe, die durch eine außergewöhnlich lange Generalpause zustande kommt (sie soll nach Rihms Angaben 23 Sekunden gehalten werden) und die noch länger erscheint, zumal die Musik erst angefangen hat: das klingende Ereignis dauerte nur 12 Sekunden. Man bekommt das Gefühl, dass die Komposition fast so schnell aufhöre, wie sie begonnen habe. Die unter diesen Umständen erfolgte dramatische Zäsur hat eine starke hörpsychologische Wirkung: Nach dem unerwarteten Abbruch des soeben Erlebten fungiert sie als ein Moment der Besinnung – die Bedeutung der Stille in seiner Musik hat Rihm oft betont und diese als das „ambitionierte Schweigen“ beziehungsweise „die präziöse Schweigegeste“ bezeichnet⁷ –, in dem den Rezipienten die Gelegenheit geboten wird, über den bisherigen Stückverlauf nachzudenken. Zugleich wird die Erwartungshaltung auf das Nächste sowie die Unsicherheit über dessen Einsatz – nur „das unvermutet Eintretende verleiht einer Kunst Leben“ lautet Rihms Aussage⁸ – erheblich gesteigert. Nachträglich betrachtet hat die anfängliche Unterbrechung auch eine weitere

⁷ „Con Luigi Nono I“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 312.

⁸ „Zur Aktualität Pfitzners“ (1981), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 269.

Bedeutung: Sie grenzt den ersten Teil vom Rest der Komposition ab und liefert damit ein Argument dafür, dass das bis dahin Geschehene die kompositorische Essenz bereits beinhaltet; das wesentliche Material, mit dem im Folgenden gearbeitet wird, ist schon paradigmatisch präsentiert. Die zu Beginn des Stücks verwendete Generalpause kann nicht zuletzt auch auf Rihms sogenannte spontane schöpferische Vorgehensweise – allerdings nicht nur bei Werken der 1990er-Jahre, sondern bei seinem gesamten Schaffen – zurückgeführt werden. Denn er gehört nicht zu den Komponisten, die den inhaltlichen und formalen Verlaufsplan der Stücke durch Konstruktionsschemata und Skizzen schon vorab organisiert haben, sondern zu jenen, die – unabhängig davon, ob ein Initialentwurf vorhanden ist oder nicht – eher aus dem Moment heraus arbeiten. Rihm lehnt einen kompositorischen Akt vor dem eigentlichen Niederschreiben auf das Notenblatt ab; die Abwesenheit der technischen Materialzubereitung bedeutet für ihn einen hohen Grad an künstlerischer Freiheit, welche zu einer „offenen Sprache“⁹ führe. Daher bemühe er sich, eine Musik hervorzubringen, die durch das „Offenliegen am Wachstumsort – also auch die Ein-Sehbarkeit beziehungsweise Ein-Hörbarkeit in den Wachstumsverlauf *im* Moment des Wachsens“ charakterisiert sei.¹⁰ Zur Ausbildung eines solchen ästhetischen Selbstverständnisses scheint bei Rihm in erster Linie Ferruccio Busonis Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* beigetragen zu haben, über die Rihm sich mit großer Begeisterung geäußert hat: „Busoni entwirft dort ein freies Musikdenken, eine Haltung [...], die jede Gestalt im Moment als ein wachstumsfähiges Ganzes [...] zu erfinden befiehlt. Das Ergebnis ist – zumindest in Wunsch und Absicht – eine ständig sich erneuernde Musik, die das Hören am Entstehen teilhaben läßt, die sozusagen offenliegt an ihrem generativen Pol, dort wo sie wächst.“¹¹ Die Qualität der Freiheit beziehungsweise Offenheit am Komponieren schlägt sich also nach Rihm unausweichlich im Werk nieder, indem sie ein strukturelles Offenhalten ermöglicht. Dennoch wird sie in Rihms Arbeit nicht mit Beliebigkeit gleichgesetzt – „ich arbeite zielbewußt, aber nicht zielgerichtet“, betont er kategorisch¹² –, sondern sie geht mit dem Vollzug des Aktes der Protokollierung des bereits Gemachten einher: „So also: Es gibt nicht mehr eine Handwerkslichkeit des Verlaufs, der Knüpfung, der dimensionierten Beziehung, sondern eine, deren Apparat aus Antennen, generativem Material und der Gleichzeitigkeit von Setzungspotential und Wachstumsprotokoll besteht“.¹³ In jedem Zeitpunkt der jeweiligen künstlerischen Aktivität entscheidet Rihm über den nächsten Schritt durch den Prozess der genauen und anschlussfähigen regressiven Überprüfung des Geschehenen: Denn „Eigendynamik und Energie der Klänge prägen die Klang-Vorstellung möglicher anderer Klänge. Hier ist Handwerk die memorierte Anschauung, als würde aus der Zukunft ins Jetzt erinnert.“¹⁴ Einen paradigmatischen Einblick in seine Schaffensweise, die er – um mögliche Verwechslungen auszuschließen – vom bewussten Vergessen beziehungsweise absichtlichen Nicht-noch-einmal-Hinsehen auf die Schrift beim ebenso spontanen

⁹ Zit. nach Josef Häusler, „Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Sonderband), München 2004, S. 20.

¹⁰ „Musikalische Freiheit“ (1983/1986), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 24.

¹¹ ebd.

¹² *Auf meinem Schreibtisch*, a. a. O., S. 170.

¹³ „Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“ (1985/1996), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 71.

¹⁴ ebd., S. 75.

Komponieren Morton Feldmans kategorisch differenziert¹⁵, bieten seine Selbstexplikationen über *Antlitz*, eine Komposition, die 1992 im Anschluss an *Ins Offene...* angefertigt wurde und ebenso aus einem als Ausgangspunkt gesetzten Kern heraus allmählich entstanden ist: „Jeder Schritt ist Entscheidung. Aber bei der Entscheidung hier: Zurückschauen, was ist da entstanden?“¹⁶ Daraus ergebe sich „ein Gemeinsames, nächstes Begründetsein“ der Wahl des folgenden Schritts.¹⁷ Die Werke, die auf diese Weise geschaffen werden, seien nach Rihm dadurch gekennzeichnet, dass sie „ihr eigenes Werden, ihr Ertastetwerden, ihr schrittweises Gefundensein, ihr taktiles Gewordensein als Gangart, als die Art, wie sie vor uns treten, mitführen und hörbar werden lassen“.¹⁸ Daher kann die Unterbrechung des klingenden Ereignisses durch die lange Zäsur bei *Ins Offene...* als Rihms Einladung an die Zuhörer interpretiert werden, seine eigene momentane Unsicherheit bei der Frage, wie es weiter gehen solle, mitzuempfinden, und ein Beleg dafür sein, dass die gesamte Komposition bloß die notwendigerweise kompakte Version eines schrittweisen Prozesses ist: „Und dann ...? Was kommt als Nächstes, ohne eine Vorplanung und ohne eine Einübung von Verlauf – ganz frei vor dem Papier zu sitzen und nicht zu wissen, was kommt; und immer verantwortlich zu sein für genau diesen Ton, der als nächster eventuell kommen könnte, auf den man warten muß – lange Zeit oder kurze Zeit“.¹⁹

Das erste Element, der Hauptton g, ist fast im ganzen Stück anwesend. In der hohen Lage wird er einstimmig meistens von den kleinen Zimbeln (sowohl gestrichen als auch geschlagen) vorgetragen, oft aber auch von anderen Instrumenten, zum Beispiel den Violinen, den Piccoloflöten, dem Klavier, der Harfe sowie als Flageolett der tiefen Streicher. Dennoch gibt es auch zahlreiche Stellen, an denen dieser Ton sich im ganzen Raum entfaltet, so dass ganze Abschnitte nur aus seinen Oktavierungen bestehen (in den Takten 5 bis 10 spreizt er sich beispielsweise in fünf Oktaven, in genauso vielen, aber nicht in den gleichen, wie in Takt 22). Neben dem eigentlichen Hauptton g werden im Verlauf der Komposition auch andere Tonzentren gebildet, bei denen ein anderer Einzelton zum Hauptton wird. So werden zum Beispiel die Takte 225 bis 235 und 247 bis 254 nur aus dem Ton h bestritten. Die Dominanz dieser Töne ist allerdings immer von geringer, kurzfristiger Dauer; die Musik kehrt wiederholt zum Ton g zurück, der dadurch als der Protagonist der Komposition fungiert. Dennoch entstehen beim Wechsel der Tonzentren rigorose Spannungs- und Entspannungsverhältnisse, denn sie stellen ein wichtiges Gestaltungsprinzip und Mittel zur Unterstützung der dramaturgischen Entwicklung dar: Durch die Versetzung der Tonzentren nach oben oder nach unten wird ein hoher Kontrastierungsgrad erreicht; die Höherlagerung verursacht eine deutlich wahrnehmbare Aufhellung, die Tieferlagerung eine Verdunklung des Klangs. Eine weitere Funktion des dominierenden Tons ist nicht zuletzt die eines Strukturelementes, nämlich eines Bindeglieds, denn sein Auftritt signalisiert in der Regel den Wechsel entweder zwischen kürzeren Klangereignissen oder längeren formalen Abschnitten.

¹⁵ Vgl. beispielsweise Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 65.

¹⁶ ebd.

¹⁷ ebd.

¹⁸ ebd.

¹⁹ „Chiffre VI für acht Instrumente“ (1985), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von U. Mosch, (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung VI, Bd. 2), Winterthur 1997, S. 342.

Mit der Verwendung einzelner, sich im musikalischen Geschehen behauptender Töne greift Rihm allerdings auf ein Verfahren zurück, das bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts Eingang in die Musik anderer Komponisten gefunden hat wie beispielsweise in Giacinto Scelsis *Quattro pezzi per orchestra su una nota sola* (1959), in Krzysztof Pendereckis *Fluorescences* (1962) oder in Bernd Alois Zimmermanns *Stille und Umkehr* (1970). Luigi Nonos allerletzte Orchesterkomposition *No hay caminos, hay que caminar... Andreji Tarkowskij* aus dem Jahr 1987 besteht sogar nur aus dem Ton g samt seinen vierteltönigen Erhöhungen und Erniedrigungen und stellt den Endpunkt von Nonos Tendenz in den 1980er-Jahren, die höchstmögliche Reduktion im Bereich des Tonmaterials zu erreichen, dar. Vorletzte Station auf diesem Weg war das Stück *A Carlo Scarpa, architetto* aus dem Jahr 1986, das nur zwei Töne und ihre mikrotonalen Abweichungen als Tonmaterial hat. Rihm fing erst in den 1980er-Jahren an, von diesem Verfahren häufigen Gebrauch zu machen wie zum Beispiel bei der zwischen 1981 und 1985 komponierten Streichquartett-Trias 5 bis 7, in der der Ton fis eine besondere – sowohl inhaltliche als auch strukturelle – Rolle spielt. Am intensivsten hat er Zentraltöne in Werken der 1990er-Jahre eingesetzt; *Antlitz* ist beispielsweise ebenso wie *Ins Offene...* durch die Dominanz des Tons g gekennzeichnet, der als Zentralton auch bei der 1990 angefertigten Komposition *Cantus firmus* fungiert. Diese Gewichtungsverlagerung hinsichtlich der Zentraltöne hängt offensichtlich mit Rihms veränderter Haltung gegenüber dem musikalischen Material und dessen ästhetischer Wirkung zusammen. Typische Merkmale seiner Musik der 1970er-Jahre wie zum Beispiel flexible melodische Linien, kunstvoll aufgebaute Kantilenen oder längere legato-getragene skalenmäßige Tongebilde nehmen im Verlauf der 1980er-Jahre allmählich ab. Rihm distanziert sich dabei immer mehr vom „nostalgisch verklärten Wohlklang“²⁰, von der melodisch-lyrischen Expressivität beziehungsweise der dramatisch-expressiven Geste und interessiert sich stattdessen zunehmend für die charakteristischen Eigenschaften und die Ausdruckskraft der Klänge. Diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in den 1990er-Jahren, in denen Rihm zu einer Sprache gelangt, die vom musikalischen Einzelobjekt in seiner jeweils individuellen Eigenart bestimmt wird. Ablesen lässt sich dies deutlich am Stück *Ins Offene...* Dabei macht sich die Abwesenheit eines nicht im konventionellen Sinn angelegten Satzes auch dadurch bemerkbar, dass sporadisch auftauchende melodische Schritte von wenigen Tönen paradoxerweise eine klangliche Kälte hervorrufen, zumal man sie als zerschmetterte Überreste längerer Melodiebildungen mit verfremdeter Funktion empfindet. Als Folge der neuen ästhetischen Maximen ist demnach auch Rihms veränderte Haltung gegenüber den Einzeltönen aufzufassen, die nicht mehr als ein abstraktes Phänomen, sondern ebenso in ihrer expressiven Qualität eingesetzt und behandelt werden, eine Tatsache, die durch Rihms Erklärung über den Hauptton in *Antlitz* ersichtlich wird: „Die Entstehung ging aus von einer Setzung, dem Ton g, der aber als instrumentiertes Beginnen, nämlich mit Klavier und Nachhall und Violine bereits selbst schon ein Klangobjekt ist. Es ist also nicht nur ein g, sondern so wie es ist bereits ein Individuum mit Nase, Mund, Gesicht, Auge, Blick. Das ist nicht nur eine

²⁰ Rudolf Frisius im Beiheft zur CD *Wolfgang Rihm*, Cpo 999134-2, Osnabrück 1992, o. S.

Tonhöhe, eine Wertigkeit, sondern es ist genau dieses individuelle Ereignis mit seinem Einschwingvorgang und mit seinem Dauern. Eine Physis.²¹

Beim zweiten Element handelt es sich um einen aus Terzschichtungen, die den weißen Tasten des Klaviers entsprechen, gebildeten Akkord. Der dabei entstandene Klang kommt im Verlauf der Komposition entweder vollständig (Beispiel B 1) oder ausgedünnt (Beispiel B 2) vor, manchmal auch arpeggiert (Beispiel B 3 und B 3'). Es scheint berechtigt zu sein, auch den diatonischen Cluster als Ableitung dieses Akkordes aufzufassen (Beispiel B 4 und B 4'), denn er fungiert als eine drastisch veränderte Form der anfänglichen Intervallkonstellation: die Terzschichtungen werden in Übereinanderreihungen von Sekunden verwandelt:

(2 Vn-2x-, II. Hrn, II. Br., 6 Vc, II. Pos.)

T. 102

B 1

(4 Cb.)

T. 370

B 2

(I. Vn)

T. 27

B 3

(Klv.)

T. 102

B 3'

(Klv.)

T. 292

B 4

(Hrf.)

T. 318

B 4'

The image displays eight musical examples, labeled B 1 through B 4', arranged in two columns. Each example shows a specific instrument or instrument group and a corresponding musical notation. B 1 (2 Vn-2x-, II. Hrn, II. Br., 6 Vc, II. Pos.) shows a dense, multi-layered chordal texture in treble clef. B 2 (4 Cb.) shows a similar texture in bass clef. B 3 (I. Vn) and B 3' (Klv.) show arpeggiated chordal textures in treble clef. B 4 (Klv.) and B 4' (Hrf.) show diatonic cluster textures in bass and treble clef respectively. The examples illustrate the transformation of triadic structures into diatonic clusters and their subsequent octave multiplication.

Beispiel B

Ähnliche Behandlung findet auch das dritte Element, die chromatischen Felder. Waren sie im ersten Takt nur andeutend, meistens als zweistimmige Bildungen in verschiedenen Oktaven präsent, so bekommen sie bei ihren weiteren Auftritten verschiedenartige Gestalten. Schon einige Takte nach der Generalpause erscheinen sie dreistimmig (Beispiel C 1 und C 1'), während sie später noch größere chromatische Komplexe, mehrstimmige Cluster bilden (Beispiel C 2). Darüber hinaus werden sie mehrfach oktaviert (Beispiel C 3). Änderungen finden allerdings nicht nur auf der Ebene der Tonanzahl statt, sondern – ähnlich wie beim Element der Terzschichtungen – auch im Bereich

²¹ Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 65.

der Klangdichte. Denn oft werden einzelne Töne dieser Konstellationen (Beispiel C 4), manchmal sogar der gesamte Tonvorrat (Beispiel C 5) oktavversetzt, so dass die Chromatik sich in weiten Feldern entfaltet:

The image displays five musical examples, labeled C 1 through C 5, illustrating chromatic textures in Wolfgang Rihms music. Each example consists of two staves of music in common time (C).
 - **C 1:** Labeled "(3 Kl.) T. 11" and "C 1". It shows a chromatic sequence of notes on a treble clef staff.
 - **C 2:** Labeled "(2 Vn-2x-) T. 370" and "(4 kl. Zimb.) 15m" and "C 2". It shows two staves with chromatic textures, including a 15-measure rest in the upper staff.
 - **C 3:** Labeled "(Klv., Hrf.) T. 23" and "15m" and "C 3". It shows two staves with chromatic textures, including a 15-measure rest in the upper staff.
 - **C 4:** Labeled "(3 Pos.) T. 12" and "C 4". It shows a chromatic sequence of notes on a bass clef staff.
 - **C 5:** Labeled "(Hrf.) T. 29" and "C 5". It shows a chromatic sequence of notes on a bass clef staff.

Beispiel C

Die drei kompositorischen Grundelemente, die in den ersten drei Takten eingesetzt wurden, durchziehen das ganze Stück; entweder isoliert oder in Verbindung zueinander kehren sie immer wieder, jedoch in ständiger Veränderung (es lässt sich eine große Auswahl von Verknüpfungs- beziehungsweise Verflechtungsmöglichkeiten feststellen, die je nach Moment der von Rihm gewünschten klanglichen Verdichtung stark variieren). Das als Ausgangsimpuls dienende Anfangsmaterial stellt ein Inventar dar, dessen Modifikationen, sogar Mutationen²² im Verlauf der Komposition in sublimier Weise und

²² Es ist sehr auffallend, dass Rihm den Begriff Mutation dafür verwendet, um seine Verfahrensweise sowohl von der bloßen Wiederholung als auch von der verzierenden Variation zu unterscheiden: „Nichts ist zweimal. Identität existiert nur als Fluß. Auch in der Musik wiederholt sich nichts. Die Zeit ist der größte Feind der Wiederholung. Sie ist immer schon vergangen, wenn ein Gleiches ansetzt, ein Selbes zu sein. Jedes Abbild tendiert dennoch zu einer Auslöschung des Originals.“

jeweils mit wechselnder Intensität mit neuen Inhalten verbunden werden. Gerade in diesem Punkt lassen sich allerdings deutliche Analogien mit Prinzipien erkennen, die unter den verschiedenen, als work-in-progress entstandenen und sich durch die Anwendung von Übermalungstechniken im Material mehrfach aufeinander bauenden Werken zur Geltung kamen. In den 1980er- und vor allem 1990er-Jahren versuchte Rihm, ein ursprüngliches Werkkonzept zu immer neuen Ausformungen fortzutreiben. Bestimmende kompositorische Größe beziehungsweise zu erreichendes Ziel war dabei die stets „weiter bauende Anlagerung von Substanz an [...] eine Matrix, eine Mutterzelle“.²³ Nach Rihms Erklärung sind beispielsweise die zwischen 1995 und 2000 geschaffenen fünf Werke des Projektes *Vers une symphonie fleuve* derartig konzipiert, dass sie als „immer wieder neue Zustände“ fungieren, die dadurch verbunden werden, dass „genetisches‘ Material vom einen im anderen aufscheint“.²⁴ Die einzelnen Stücke des Projektes sind – so Rihm – „vorhandene Teile, ineinander gestürzt, wenn man so will, in neuer formaler Beantwortung. Sie wurden nicht bei sich belassen [...], sondern zerschnitten, überlagert, ausgebeint, gefüllt, wieder verdünnt. [...] Die vorhandenen Zustände wurden also in die neuentstehenden hineingearbeitet“.²⁵ Ein wichtiges Moment bei der Realisierung der work-in-progress-Idee stellt das Übermalungsprinzip dar, dessen Anwendung mit der Tatsache verbunden ist, dass bestimmte musikalische Gedanken in mehreren Anläufen kompositorisch umkreist werden. Nach Ulrich Mosch bestehe die Übermalung als Vorgang im Entstehungsprozess darin, eine vorliegende musikalische Schicht durch eine neue teilweise oder gänzlich überlagern beziehungsweise überdecken zu lassen.²⁶ Bei der Einbettung schon vorhandenen Materials in neue Kontexte sei die Dialektik von Verborgendem und Gezeigtem, ergänzt durch das Widerspiel von integrierender und sprengender Kraft, von wesentlicher Bedeutung.²⁷ Gleiche Verhältnisse, die unter den aneinandergereihten Werken herrschen, sind offensichtlich auch innerhalb einzelner Kompositionen festzustellen, unabhängig davon, ob diese als Zwischenstation eines vielstufigen Anreicherungsprozesses Teile eines übergeordneten Werkorganismus sind oder nicht. Dabei handelt es sich um einen reinen Anbau- bzw. Wandlungsprozess. Die drei Initialelemente bei *Ins Offene...* verhalten sich beispielsweise ähnlich wie das jeweilige Material, das sonst von Stück zu Stück wandert. Sie können nämlich als eine musikalische Grundidee aufgefasst werden, die im Verlauf der Komposition eine mehrfache und jeweils anders geartete Ausarbeitung erfährt. Sowohl unter ihnen als auch zwischen ihnen und der jeweiligen Umgebungscharakteristik tritt selbstverständlich

(„Kolchis für fünf Instrumentalisten“ (1992), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 396.) Daraus schließt er, dass wenn im Wechsel etwas wiederkehre, dann nicht „als dieselbe Substanz, wohl aber als andere Konstellation des substantiell Verwandten“ („Mutation“ (1986), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 163). Dies bedeutet für ihn „Mutation: Das Neue ist nicht das aus dem Alten variativ Herbeigeführte, sondern das den deformierten Bedingungen des Alten zwangsläufig, [...] unerwartet Entsprungene“ (ebd., S. 159). Denn durch „eine Veränderung, die nicht Mutation ist, die nicht wesentlich durchändert, sondern nur variativ verziert, kommt nichts in Gang“ (ebd., S. 163). Demnach stelle Mutation – als ein sehr wichtiges Moment im musikalischen Schaffen – einen komplexen Prozess von überraschender „Klangwandlung“, „Klangformung“ bzw. „Klang-Umformung“ dar, die „auf eine vorgegebene spezifische Klangrealität bezogen“ sei (ebd., S. 160).

²³ Josef Häusler, a. a. O., S. 17.

²⁴ Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 68.

²⁵ ebd.

²⁶ Siehe „... das Dröhnen der Bild- und Farbflächen ...“. Zum Verhältnis von Wolfgang Rihm und Kurt Kocherscheidt“, in: *Brustauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm*, hrsg. von H. Liesbrock, Ostfildern-Ruit 2001, S. 79.

²⁷ Siehe ebd. sowie S. 82.

auch die Dialektik von Zurücktretendem und Hervortretendem sowie das Kenntlichkeits-/ Unkenntlichkeitspiel voll in Kraft. Die drei Elemente aus dem Beginn werden wiederholt, jedoch unregelmäßig, jeweils in – sozusagen – anderer Dosierung und wechselndem Gewand eingesetzt. Dabei bekommt man den Eindruck, dass sie, eine Grundsicht der Komposition darstellend, fortwährend vorhanden sind, sie werden aber von weiteren Schichten, welche die übrigen musikalischen Ereignisse bilden, mehrmals und verschiedenartig überdeckt; die Veränderung der Deckkraft suggeriert deren Erscheinung, Beständigkeit oder Verschwinden. Ein Beleg dafür scheinen schon die ersten drei Takte zu sein, in denen die drei Elemente sehr demonstrativ vorgestellt werden (siehe Abbildung A): Nach ihrem isolierten (weitere musikalische Aktionen sind dabei verpönt, um die Wichtigkeit der bestimmten Elemente zu betonen) und sukzessiven Einsatz in Takt 1, sind in Takt 2 nur noch zwei Elemente zu hören, der Einzelton g und der klangfarblich variierte Ton des, der eine ausgesprochen drastische Ausdünnung des chromatischen Tongebildes b-h-c-des darstellt, ehe in Takt 3 der mehrfach klanggefärbte Ton g übrig bleibt. In den ersten drei Takten findet also eine stufenweise Zunahme der Deckkraft statt, die – nach Rihms Worten – „verschiedene Durchscheinungsgrade“²⁸ entstehen lässt und ihren Höhepunkt mit dem Einsatz der darauf folgenden plötzlichen und langen Pause erreicht.²⁹ Wie schon festgestellt wurde, hat Rihm in diesen drei Takten den besonderen Wert des Tons g musikalisch angedeutet; dennoch geht er im Verlauf des Stücks auch mit diesem Ton ähnlich wie mit den anderen zwei Elementen um. Sehr charakteristisch ist hierfür seine Äußerung über den Grundton – er verwendet allerdings diesen Oberbegriff, um klarzustellen, dass damit nicht unbedingt der Einzelton gemeint ist: „Es ist frappant, wie sich [...] bei jeder Komposition ein Grundton herausstellt. [...] Es wird bei jeder unserer Kompositionen den Grundton geben, auf den wir uns bei jedem Schritt im Hervorbringen des markierten Zeitflusses, der die Komposition ist, beziehen mit aller Dramaturgie von Beziehung: von leidenschaftlicher Suche bis zum indifferenten Vergessen.“³⁰

Die Reihenfolge der weiteren Einsätze der drei Elemente, der Grad ihrer Verwandlung, die Weise ihrer Kommentierung sowie die Art, auf die sie sowohl miteinander als auch mit neuen Inhalten kombiniert werden, sind in keinem einzigen Fall voraussehbar. Dadurch wird das Überraschungsmoment in dieser Komposition wesentlich erhöht und somit eine enorme dramaturgische Wirkung hervorgebracht. Denn obwohl oft Stellen zustande kommen, die untereinander eine hohe konzeptionelle Verwandtschaft aufweisen, lässt die große Pluralität in der Gestaltung durch jeweils unterschiedliche Verlagerung der Gewichtung verschiedenartige Beziehungen von Klang- und Ausdruckswertungen entstehen, welche den einzelnen Passagen individuelle Eigenart und Unverwechselbarkeit gewähren: „Zwischen zwei Klängen [...] entsteht wegen der stän-

²⁸ „Offene Stellen – Abbiegen ins Andere.“ Gespräche mit Reinhold Urmetzer (1985–1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 189.

²⁹ Sehr interessant ist hierfür Joachim Brüggess Feststellung hinsichtlich der ersten drei Takte von Rihms 5. Streichquartett, das eine Komposition ist, die ebenso eine „aufeinander bezogene Materialhaltung“ aufweist: „So lässt sich der Kontrast von ‚Einzelton‘ (Takt 1 ff.) und ‚Klangfläche‘ (Takt 3) im Sinne eines ‚Übermalens‘ durchaus als ein ‚Überlagern und Überdecken‘ auffassen, indem der diatonische Cluster das ausgedünnte Satzbild des Einzeltones als eine ‚Verwischung, Verschleierung und Verdunklung‘ [...] überlagert.“ (*Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, Saarbrücken 2004, S. 295)

³⁰ „Neo-Tonalität?“ (1984/1997), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 189.

digen Neubeziehbarkeit Vibration. Erklingen beide Klänge gleichzeitig, so ist die Vibration im Inneren der Klänge; nach außen dringt: die Mischung. Changieren von Schwerpunkten – durch Instrumentation ergeben sich unendlich viele, also (nur) künstlerisch interessante Schwerpunkte – oder vagierende Schwerpunkte“.³¹ Rihm kommt es dabei allerdings darauf an, dass die Zuhörer sich des Hervorbringungsaktes bewusst werden und den Veränderungs- beziehungsweise Wachstumsprozess miterleben. Für ihn stellt die Erfüllung dieser Hauptforderung an die Rezipienten das wichtigste Kriterium dafür dar, dass seine Werke künstlerisch wirklich gelungen sind: „ich bin derjenige, der Musik hervorbringt. [...] Und ich wünsche mir einen Hörer, der dieses Wachsen von Musik mit dem gleichen Erstaunen wahrnimmt wie ich“.³² Musik-Hören bedeutet für Rihm, auf dem Weg zum Werk, auf der „Suche nach dem Werk“ zu sein³³, wobei sich letztere als die Suche nach der „Spur“ des Schaffensprozesses herausstellt, welche „in die Zeit hinein wächst“.³⁴ Vor allem bei Stücken wie *Antlitz* oder *Ins Offene...*, die darüber hinaus mit reduziertem, dafür aber stets verändertem Material gleichsam nachtastend voran schreiten, kommt es Rihm darauf an, dass die Zuhörer sowohl die „Form“ als auch die Ausformung beziehungsweise „Beformung“ verfolgen³⁵; dabei sollte der „Auseinandersetzungsrahmen nicht nur die Erscheinung, die Gestalt, sondern auch der Prozess“ sein, „während dessen sich die Gestalt zeigt, sich erweist“.³⁶

Rihm lässt die Zuhörer bei ihren Bemühungen, „die Gestalteigenheiten des energetischen Flusses wahrzunehmen“³⁷, nicht ohne Hilfe, sondern er nutzt mehrere Möglichkeiten, Erfahrungen des Wandels zu vermitteln, mit denen die Zuhörer nicht unbedingt von vorneherein gerüstet sind; denn er versucht, Umwandlungsaktivitäten freizulegen beziehungsweise Voraussetzungen zu schaffen, unter denen die Rezipienten offener, empfindlicher und empfänglicher für die Wirkung des Wandelprozesses werden. Rihm beabsichtigt nämlich, ästhetisch erfahrbar zu machen, wie sich beim Vorgang des Entstehens die Wandlungskraft ändert, und zwar auch im Fall, dass die Musik sich dem scheinbar Gleichbleibenden entgegenstellt, indem sie es immer von neuem verschlingt und wieder ausspeit, ähnlich einer Flussversickerung, bei der das Wasser in die Erde hineindringt, um an anderer Stelle in neuer Erscheinungsform wieder aufzutauchen. Rihms Aussage darüber lautet: „ein einziger Akkord, der immer in anderer Beleuchtung aufscheint; der Klang und seine Wanderung, sein Einsatz und sein Verschwinden. Der eine Spieler gibt dem anderen ein höchst fragiles Argument, ein höchst anfälliges Objekt. [...] Deswegen ist es für mich ganz wichtig, in einem Orchesterklang den Klang wandern zu lassen und ihn dabei einer atmosphärischen Veränderung auszusetzen. Der Klang, den ein Instrument an das nächste weitergibt, ist wie eine Einladung eines Individuums ans andere“.³⁸ Rihm fasst die Wandlung offensichtlich nicht als ein bloßes

³¹ „Musik – Malerei. ...umgereimt, zur Kunst gedacht...“ (1981), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 133.

³² „Musik zur Sprache bringen.“ Aus einem Gespräch mit Heinz Josef Herbort (1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 201.

³³ *Musikalische Freiheit*, a. a. O., S. 29.

³⁴ „Musik vor Bildern“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 419.

³⁵ Siehe *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, a. a. O., S. 65.

³⁶ ebd., S. 79.

³⁷ „Magma für großes Orchester“ (1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 287.

³⁸ Im Beiheft zur Compact Disc *Rihm*, Bayer Records 800886, 1992, o. S.

technisches Mittel, sondern als Phänomen auf, das sich weniger auf das Klangobjekt oder -ereignis selbst richtet, als primär auf dessen Wahrnehmung durch unsere Sinne. Eine Beeinflussung der Aufnahmefähigkeit der Rezipienten hinsichtlich der Klangwandlung erfolgt dabei auf zwei Wegen: Zum einen durch die differenzierte Behandlung des Klanges bei seinem jeweiligen Auftritt (man denke an die Situation, in der ein Objekt mit realer Körperlichkeit durch ein verzerrendes Prisma beziehungsweise Brechungsmitel betrachtet wird; man hält es für verändert, obwohl es für sich doch gleich geblieben ist). Zum anderen durch die Veränderung der Zusammenhänge zwischen einem wiederkehrenden Klang und den sonstigen, ihn umrahmenden musikalischen Aktionen, die in der jeweiligen Einsatzstelle herrschen (man denke an den Fall, in dem einem Objekt mit realer Körperlichkeit je nach Umfeld, in das es gesetzt worden ist, unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden, weil es immer relativ geschätzt wird; dabei verliert es an Stabilität, seine Physiognomie und sein Charakter scheinen umgewandelt zu sein, es bekommt wechselnde Qualitäten und Wertigkeiten).

Als ein erstes Mittel zur Veränderung des Klanges fungieren in Rihms Schaffen der 1990er-Jahre die dynamischen und – vor allem – farblichen Nuancierungen, die durch die sehr durchdachte Handhabung der Instrumentation und den differenzierten Umgang mit den einzelnen Instrumenten zustande kommen. Bei *Ins Offene...* wird zum einen derselbe Klang, sei es der Klang eines einzelnen Tons oder einer mehrtönigen Konstellation, häufig vom gleichzeitigen Spiel unterschiedlicher Instrumente vielfältig gefärbt oder, durch die durchbrochene Technik, von sich ablösenden Instrumenten über längere Strecken farblich variiert. Feine Bewegungen im Inneren der Klänge verursachen zum anderen die verschiedenartigen Spieltechniken der Instrumente und die Vielzahl der Artikulationsweisen, mit denen sie verbunden sind. Für die Streicher werden beispielsweise oft unterschiedliche Anstrichstellen, Bogenkontakt und Bogen- druck sowie Bogenbewegung verlangt, für die Bläser ist meistens der Anblasdruck auf das Rohr entscheidend, und für die Schlaginstrumente ist von besonderer Bedeutung das Wechseln der Anschlagmittel sowie der Anschlagstellen. Dadurch wird eine erweiterte Palette von Klangfarben gewonnen. Zum klingenden Ereignis wird ein Klangfarbenschiellern von höchster Intensität; man bekommt den Eindruck, der Klang wird plastisch, seine Gestalt ändert sich ständig, als ob er wieder neu entstanden wäre. Oft kommt aber dabei ein ästhetisch-psychologisches Phänomen zustande, das durch Rihms Ausdruck „Plastik des Gehörs“³⁹ geeignet erklärt wird: Der Hörer soll seine Konzentrations- und Wahrnehmungsmechanismen intensivieren, um eine besondere, eine aktive und offene Hörhaltung zu entwickeln. Die ständigen klangfarblichen Variierungen der Klänge erhöhen die Suggestion beim Hörer auf das Genaueste; oft ist er sich nicht mehr sicher, ob es sich dabei um eine tatsächliche Klangveränderung handelt oder bloß um die eigene veränderte Hörhaltung gegenüber einem scheinbar Gleichbleibenden. Dadurch wird aber seine Aufmerksamkeit sensibilisiert, damit das Eindringen in den Klang, die Versetzung in dessen Inneres erfolgen kann und somit auch dessen gründliche und tiefeschürfende ‚Erforschung‘.

Einen zweiten kompositorischen Weg, auf dem Rihm versucht, Klangumwandlungen zu erreichen, stellt der konstruktive Umgang mit der Raumdimension dar. Dabei

³⁹ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 314.

knüpft er allerdings an Verfahren an, durch die andere Komponisten wie zum Beispiel Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio oder Bernd Alois Zimmermann seit Mitte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht haben, „den Klangraum um den Zuhörer herum zu schließen – und eben damit zu öffnen“, wie Anton Sergl sehr charakteristisch festgestellt hat.⁴⁰ Derjenige, der am intensivsten nach verschiedenen Möglichkeiten suchte, den gesamten akustischen Konzertraum auszunutzen, war Nono, in dessen Musikästhetik der 1980er-Jahre die Mobilität der Klänge (*suono mobile*) bzw. ihre Wanderung durch den Raum eine zentrale Stellung angenommen hat. In Anlehnung an die venezianische Mehrchörigkeit um 1600 hat er das Orchester oft in Chöre (*cori spezzati*) gegliedert, die er im ganzen Saal positionieren ließ. Das hatte zur Folge, dass die Klänge nicht mehr an einen einzigen Entstehungsort und eine einzige Steuerungsrichtung gebunden waren, sondern sie konnten räumlich variiert und zeitlich verschoben werden. Um die Raumdimension intensiver zu beeinflussen, bediente Nono sich oft der Live-Elektronik, mit deren Hilfe er sowohl die Richtung als auch den zeitlichen Ablauf der Klänge individuell steuern konnte.

Der physikalische Aufführungsraum spielt für Rihm ab ungefähr Mitte der 1980er-Jahre keine Nebenrolle mehr, sondern er fungiert als einer der wichtigsten schöpferischen Bestandteile vieler seiner Stücke; die häufig vorgeschriebene Postierung der Interpreten im Aufführungssaal zeugt davon, dass die Klang- und Zeitraumverhältnisse bereits während des Kompositionsvorgangs einkalkuliert werden: „Die Aufstellung der Instrumente, ihre Position im Raum ist nicht etwa Vor-Arbeit, bei mir ist es die zeitintensivste Phase des Kompositionsprozesses.“⁴¹ Die Disposition von *Ins Offene...* gibt beispielsweise vor, dass sich die Instrumentalisten zu kleineren Gruppen zusammenschließen, die sich voneinander fern und im ganzen Saal zu verteilen haben. Das Stück liefert dadurch starke räumliche Ergebnisse, denn der Hörer wird buchstäblich in Klang beziehungsweise in Klangfülle eingehüllt und zugleich empfindet er einen hohen Grad an Beweglichkeit der Klänge im Aufführungsraum. Dadurch kommt allerdings oft eine akustische Verunsicherung zustande; der Raum öffnet sich der Mehrdimensionalität, so dass sich eine Klangquelle sowie ihre Entfernung nur schwer lokalisieren lassen. Darüber hinaus werden im Verlauf der Stücke aus den meistens mit inhomogenen Instrumenten besetzten Chören oft homogene Teilgruppierungen gebildet, die trotz ihrer räumlichen Trennung starke Korrespondenzen mit einer enormen raumakustischen Wirkung aufweisen (beispielsweise Entstehung von Stereoeffekten), welche von wesentlicher Bedeutung sind, denn sie vergrößern die Irritation bei den Rezipienten. Obwohl dabei der Klang selbst und seine Wanderungen das Bewusstsein der Hörer für Umfang und Gestalt des ihn umgebenden Raums steigern, ist erneut eine aktive Hörweise erforderlich; jeder von ihnen soll nämlich weiterhin seine Sinnesfunktion intensivieren, um etliche räumliche Veränderungen der Klänge verfolgen zu können. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass dabei Rihms Ästhetik von „offenem Komponieren“ und „offener Sprache“ durch das Bild des „offenen Rezipienten“ vervollständigt wird; denn wie Sergl sehr treffend bemerkt hat, soll Letzterer „von organisch wuchernden Klängen umspinnen, von verschiedenen auseinander- und zusammenwachsenden Seiten aus um-

⁴⁰ Im Beiheft zur Compact Disc *Wolfgang Rihm*, Collegno 31883, 1995, S. 31 f.

⁴¹ „Mexiko, Eroberungsnotiz“ (1992), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 390.

kreist werden. So wird der Zuhörer im Prozess des Sich-Öffnens nicht allein gelassen; das Stück selbst kommt ihm dabei entgegen.⁴² Aufgrund der klanglichen Mobilität bekommt der Raum nicht zuletzt eine weitere wichtige Rolle, die des Spannungs- und Entspannungsträgers; er kann der jeweiligen eigenen Ausdruckskraft der Klänge zu einer zusätzlichen Ab- oder Zunahme verhelfen. Stefan Schädler erklärt, dass eine solche Aufstellung des Orchesters den Raum als Vermittler von Energiespannung in den kompositorischen Prozess einbeziehe: „Das Stück kreist um die Imagination energetischer Verläufe, die es als reine Formen von Bewegung zu erfassen sucht: Es entwickelt eine Physiologie von Kontraktion und Entspannung, von Fluß und Stauung vor einem als Auffangschirm konzipierten Raum.“⁴³

Ein hoher Grad an Klangveränderung wird nicht zuletzt durch die differenzierte rhythmische Ausgestaltung der Werke gewonnen. Bei *Ins Offene...* zielt Rihm beispielsweise offensichtlich auf die Verschleierung metrischer Verhältnisse, zu der er auf verschiedene Weise zu gelangen versucht; zum einen lässt er rhythmische Unschärfen entstehen, indem er gleichzeitig (vertikal, durch die Systeme) unterschiedliche Mikrorhythmen mit verschiedenen proportionalen Unterteilungen (etwa in Triolen-, Sechzehntel-, Quintolen- oder Septolenwerte) verwendet. Dadurch addieren sich die Anschläge innerhalb des jeweiligen Grundschlags, so dass eine häufig veränderte Anschlagdichte zustande kommt, die von einer großen Bewegungsintensität begleitet wird. Zum anderen sorgen etliche unregelmäßige und unerwartete Punktierungen, Überbindungen, Synkopenbildungen und Akzentuierungen für die Wahrnehmung von in der Schwebel bleibenden Abfolgen rhythmischer Impulse, die oft ein fluktuierendes Innenleben der Klänge entstehen lassen. Nach Sergl bezwecke Rihm mit einer solchen rhythmischen Faktur das Misslingen aller „Versuche des Zuhörers, sich an einem regelmäßigen Puls zu orientieren. Er macht die Taktfolge der Notation unsichtbar und perspektiviert das Hören [...] hin auf ein Kontinuum klanglicher Verwandlungen“.⁴⁴

Betrachtungen zur Form

Bei der Untersuchung der formalen Anlage von *Ins Offene...* lässt sich eine gewisse Inkongruenz erkennen. Einerseits weist das Stück im Bereich der Mikroebene keinen linearen, stringenten Ablauf vom Anfangs- bis zum Schlussakkord auf. Das Material beziehungsweise seine vielen Gesichter werden sukzessive in unterschiedlich langen kompositorischen Einheiten präsentiert, die einen glatten, regelmäßigen Aufbau nicht begünstigen; indem die Musik in isolierten Attacken voranschreitet, hat sie den Charakter des Bruchstückhaften. Dabei wird der Eindruck erweckt, die gesamte Komposition durchziehe ein gewisses Zögern. Dieser Eindruck tritt vor allem an den zwischen den Einheiten liegenden Stellen verstärkt hervor, unter dem Beitrag etlicher als Kontrastmittel einsetzender Faktoren wie zum Beispiel des Tonmaterials (Ausdünnung beziehungsweise Verdichtung der Klänge), der Instrumentation (Verringerung bezie-

⁴² a. a. O., S. 32.

⁴³ Wolfgang Rihms *Materialphantasien*, *Der Standard* vom 29. August 1989, S. 11.

⁴⁴ a. a. O., S. 40.

hungsweise Vergrößerung der Anzahl der beteiligten Instrumente) oder der Dynamik (allmähliche Ab- beziehungsweise Zunahme der Lautstärke sowie unvorbereitete Gegenüberstellung von äußerst leisen, rein atmosphärischen Momenten und extrem lauten, akzentuierten Ausbrüchen von besonderer Härte). Andere Verhältnisse herrschen im Bereich der Makroebene vor. Das Fehlen von Fermaten und zwischen den Einheiten liegenden Generalpausen sorgt – im Gegensatz zu Kompositionen wie beispielsweise *Schwebende Begegnung* (1988/89), bei der das Prinzip der Fragmentierung klarer zu Tage kommt, denn sie besteht aus mehreren Abschnitten, die durch eine differenzierte Pausentechnik deutlich voneinander getrennt werden – doch für eine gewisse Kontinuität, die darüber hinaus durch die Einschränkung des musikalischen Materials und die daraus resultierende sprachliche Aussparung sowie durch die inhaltliche Einheitlichkeit, die von den stets wiederkehrenden und somit Zusammenhang stiftenden Merkmalen der Komposition zustande kommt, unterstützt wird. Dabei ist – trotz der häufigen Stockungen im musikalischen Geschehen – eine übergeordnete bogenförmige Entwicklung wahrzunehmen: Von Anfang der Komposition an setzt ein sukzessiver, zielgerichteter Aufbau ein. Der Orchesterapparat und die vorzutragenden Töne wachsen ständig, so dass allmählich ein höherer Grad an Klangdichte gewonnen wird. Sogar die Dynamik und das Tempo werden, in ihrer Ganzheit betrachtet, immer hektischer; dem ausgesparten, ruhigen Beginn im langsamen Grundpuls folgt eine allmähliche Steigerung und Intensivierung. Diese Tendenz läuft zu einem bestimmten Punkt hin, der ungefähr in der Mitte des Stückes (T. 182–199) liegt, nämlich zum Moment, an dem alle vorgenannten Parameter ihren Zenit erreichen. Dort befindet sich übrigens die einzige Stelle, an der ein Gefühl für klare metrische Verhältnisse entsteht, denn sie ist – im Gegensatz zu der rhythmischen Ausgestaltung des Restes der Komposition – von den mehrmals wiederholten starren, sehr lauten und massiven Viertelakkorden geprägt. Vom Kulminationspunkt dieser Stelle aus erfolgt ein ebenso sukzessiver Abbau bis hin zum Ende des Stückes.

Die Verhältnisse, die im formalen Ablauf von *Ins Offene...* herrschen, sind durch die ungefähr Mitte der 1980er-Jahre einsetzende und zu Beginn der 1990er-Jahre definitiv vollzogene stilistische beziehungsweise sprachliche Wende von Rihm zu erklären. Dabei handelte es sich um die Versuche, das Hauptmerkmal seiner bisherigen Komponierweise, das die Orientierung an aus dem Moment heraus geschaffene, einzelne musikalische Geschehnisse darstellte, zu relativieren. Nach Häusler war diese Vorgehensweise mit „einer gleichsam ‚momenthaften‘ Diktion, einem Denken in ‚Klanginseln‘“ verbunden, die „zu einer Art ‚Punktklang-Ästhetik‘“ geführt hatte.⁴⁵ Seit der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre bemühte sich Rihm aber, in seinen Kompositionen längere Verlaufsbögen mit hoher Entwicklungs-dramaturgie entstehen zu lassen: „Lange arbeite ich auf das scharf isolierte und unverbundene musikalische Einzelereignis hin [...]. Seit einiger Zeit schon spüre ich in mir den Wunsch wachsen, für meine Instrumentalmusik etwas zurückzugewinnen, das ich mit dem Begriff ‚Fluß‘ bezeichnen könnte.“⁴⁶ Joachim Brügge fasst die Umstellung in Rihms ästhetischem Selbstverständnis charakteristisch als

⁴⁵ a. a. O., S. 10f.

⁴⁶ „Mitteilungen zu *Vers une symphonie fleuve I–V*“ (1995), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 402.

„Abkehr von einer rein synchronen Ausrichtung seiner Musik [...] hin zur [...] diachronen Perspektive“⁴⁷ auf. Stücke der 1990er-Jahre zeichnen sich gegenüber „den ‚zerrissenen‘ Werken der frühen und mittleren 1980er Jahre [...] durch das Bemühen um eine erkennbar größere formale Geschlossenheit sprich Kontinuität im Ganzen aus“.⁴⁸ So wie Rihm mehrere Werke komponierte, die mittels verschiedener Übermalungstechniken aufeinander aufbauen und als ein organisches Ganzes fungieren, verwendet er bei einzelnen Stücken ein eingeschränktes, dafür aber stets wiederkehrendes, in vielfältiger Weise kombiniertes und immer verschiedenartig beleuchtetes Material zum Zweck eines übergeordneten Organismus, der die eine, jeweils selbstständige Komposition ist; dabei kommt – wie schon festgestellt wurde – aufgrund der momentanen musikalischen Einfälle zwar ein strukturelles Offenhalten zustande, zugleich aber begünstigen die Materialentsprechungen und Analogien ein formales Zusammenhalten. Die ausgewogene Behandlung dieser beiden Ebenen erschien Rihm offensichtlich als das geeignete Mittel, beim Hören seiner Musik die mögliche Gefahr der Entstehung einer ästhetischen Ausschöpfung und Sättigung bei den Rezipienten zu umgehen, was sich auch in seiner folgenden Aussage spiegelt: „Musik steht eben doch nicht nur in einem Hier und Jetzt, sondern ist ausgebreitet über Vorher, Jetzt und Später. [...] Die Makro-Gestalt muß ja auch komponiert sein, und eine Musik, die nur im Augenblick, in den Mikro-Gestalten, stark ist, bei der aber das Groß-Moment des Ablaufs in der Zeit nicht genauso stark von der Phantasiefülle her erfunden ist, diese Musik vertuscht sich selbst, sie wird im Extremfall auch langweilig.“⁴⁹

Titelgebung

Ins Offene... ist eine Komposition, bei der es ein starkes Verhältnis zwischen Titel und Charakter gibt. Dabei ist die vertikale Ausnutzung des Klangraums und die dadurch zustande kommende klangliche Polarität von essenzieller Bedeutung: In der Tiefen- und Mittellage sind die Holzbläser und die ihnen, je nach Verdichtungsgrad zugesellten Blechbläser, tiefe Streicher und Schlaginstrumente Träger von Mehrklängen und Clustern, die oft ineinander verschoben werden und ein kompaktes und schillernd wirkendes Klangbild erzeugen. Über diesen Klängen schweben während des ganzen Stücks sehr hohe Töne, die äußerst dünne und stets changierende Klangwolken entstehen lassen, welche die Dimension von Weite und Offenheit suggerieren. Nach den Worten von Sergl ziehen hohe Instrumente „einen nie abreißenden Klangschaten über das Stück hinweg, der es trotzdem wie ein Glasdach nach oben hin offen erscheinen läßt“.⁵⁰ Darüber hinaus wird der Prozess des Sich-Öffnens auch durch die besondere Behandlung des akustischen Aufführungsraums unterstützt: Durch die sehr durchdachte Platzierung der Interpreten im Saal wird dessen buchstäbliche Nach-Außen-Öffnung erreicht. Rihm strebt mit diesem Stück offensichtlich einen „Aufbruch“ ins Offene an, der ihm

⁴⁷ „Wolfgang Rihm, *Vers une symphonie fleuve I–V* (1995–2000). Fragen zu formalen, gattungsspezifischen und ästhetischen Aspekten“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, a. a. O., S. 115.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ *Musikalische Freiheit*, a. a. O., S. 31.

⁵⁰ a. a. O., S. 32.

ungefähr drei Minuten vor dem Ende (T. 353–361) gelungen zu sein scheint: In diesem rein atmosphärischen Passus, für den nur die höchste Lage in Anspruch genommen wird, erwecken die mit den Flageolett-Tönen der beiden Violinen vermischten, sehr homogenen vollen Klänge der fünf gestrichenen kleinen Zimbeln, die an fünf unterschiedlichen Stellen rund um das Auditorium aufgestellt sind, eine Stimmung des Freischwebens. Es ist nicht verwunderlich, dass Rihm die erste Fassung der Komposition genau an dieser Stelle enden ließ. Am Schluss der zweiten Fassung herrschen ähnliche, ebenso raumöffnende Verhältnisse, denn auch dabei sind nur die fünf kleinen Zimbeln eingesetzt, mit deren sehr hohem und bis zum fortissimo possibile geführtem Spiel das Stück zu Ende geht.

Die Suche nach einer möglichen Inspirationsquelle für den Titel dieses Werks, führt unausweichlich zu Hölderlin, dessen Werke Rihm schon einige Male angeregt hatten, wie beispielsweise bei der Anfertigung der Komposition *Hölderlin-Fragmente* (1976/77). Hölderlins Elegie, die als literarische Bezugsgröße für *Ins Offene...* vermutet werden darf, ist *Der Gang aufs Land*, bei der Offenheit einer der zentralen Begriffe zu sein scheint; zum einen beinhaltet dieses Gedicht in seinem Beginn den vollständigen Titel von Rihms Stück („Komm! Ins Offene, Freund“), zum anderen kommt das Wort „offen“ an mehreren anderen Stellen hervorgehoben vor (zum Beispiel „dem offenen Blick offen der Leuchtende sein“ oder „wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß“).

Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass der Titel *Ins Offene...* eine Huldigung an Nono ist. Rihm lernte diesen im Herbst 1980 kennen und entwickelte zu ihm eine persönliche, intensive Beziehung. Nono war für ihn „ein sehr wichtiger Freund und auch ein sehr großer Lehrer und Mentor“.⁵¹ Mit Begeisterung beschrieb er oft nicht nur die Seelen-, sondern auch die Gedankenverwandtschaft zwischen ihnen: „Wie anders das Gespräch mit ihm: Dort war das Verstehen oft vor dem Aussprechen da, genügte ein A oder ein O, einfach ein Laut.“⁵² Ähnlich lauten auch seine Aussagen über die künstlerische Arbeit von Nono; er versicherte, dass dessen Musik in ihm weiterklinge, und dass durch ihre Beziehung sein Leben eine weite, tiefere Qualität bekommen habe.⁵³ Diese Qualität drückte sich konsequenterweise dann auch in seinem eigenen musikalischen Schaffen aus, das vom übergeordneten Prinzip der kompositorischen Offenheit und künstlerischen Freiheit durchzogen wird, dem Prinzip, das für Nono einen wesentlichen schöpferischen Moment darstellte: „Von Luigi Nono kann ich lernen: ‚was kommt, kommt‘. Die unvorstellbare Freiheit in der Arbeit. ‚– Luft! –‘“⁵⁴ Rihm äußerte sich oft mit Bewunderung über den Menschen und Künstler Nono, der Freiheit nicht nur aufrufe, sondern auch zeige⁵⁵: „Auftauchen“⁵⁶, „freier Flug“⁵⁷, „alles fließt, alles ist offen“⁵⁸ sind einige der Ausdrücke, die er dabei verwendet. Nach Jürg Stenzl sei Rihm in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre „in ganz erstaunliche, ja geradezu gefährliche Nähe zu

⁵¹ Im Beiheft zur Compact Disc *Rihm*, a. a. O.

⁵² „Con Luigi Nono“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 311.

⁵³ ebd.

⁵⁴ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 312.

⁵⁵ „Der Taumel der Gegensätze im Gleichgewicht.“ Gespräch mit Silvia Ragni (1991), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 222.

⁵⁶ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 313.

⁵⁷ *Con Luigi Nono II* (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 317.

⁵⁸ ebd.

Luigi Nonos Schaffen geraten⁵⁹ und habe mehrere Werke komponiert – unter anderem *Klangbeschreibung II* (1986/87), *Kein Firmament* (1988), *Schwebende Begegnung* (1988/89) und *Frau/Stimme* (1989) –, die mit Nonos Musik, sei es auf klangästhetischer oder kompositionstechnischer beziehungsweise inhaltlicher Ebene sowie auch im Bereich der musikalischen Faktur, unübersehbare Korrespondenzen aufweisen würden, denn sie wären durch Gestaltungsprinzipien und Organisationsverfahren geprägt, die den Spätstil des italienischen Komponisten (etwa ab seinem Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* aus dem Jahr 1980) kennzeichnen.⁶⁰ Es ist daher sicherlich nicht irrelevant anzunehmen, dass Rihms veränderte Auffassung über die Möglichkeiten und Wirkungen der Klanggestaltung in erster Linie seinen Erfahrungen mit Nono und dessen Musik der 1980er-Jahre verdankt. Der Bezug zu Nono respektive der Einfluss der musikästhetischen Auffassung auf Rihms Werk, die dieser im Verlauf seiner letzten Schaffensphase ausbildete, erscheint nämlich zwingend, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Letzterer bestimmte kompositorische Komponenten vor den 1980er-Jahren nicht intensiv in Anspruch genommen hatte. Das Operieren mit vorherrschenden Einzel- beziehungsweise Zentraltönen, die konstitutive Einbeziehung in den Kompositionsprozess des realen Aufführungsraums, die differenzierte rhythmische Ausgestaltung oder die Vielfalt an klangfarblichen Feinheiten, Artikulationsnuancen und dynamischen Abstufungen, sind Charakteristika der Neuen Musik schon seit der Jahrhundertmitte – man denke zum Beispiel an die Fülle an raumakustischen Konzepten in den 1950er- und 1960er-Jahren oder an die Bemühungen, vor allem von Komponisten serieller Musik, die metrisch konzipierte Rhythmik definitiv zu überwinden. Rihm übernimmt solche Prinzipien dennoch erst seit seiner Bekanntschaft zu Nono, der für ihn „in einer ganz umfassenden Weise ein verehrtes Vorbild“⁶¹, „ein großer Eröffner, ein großer Offenmacher“ gewesen sei.⁶²

Nono ist im Mai 1990 gestorben und sein Tod hat Rihm verständlicherweise tief getroffen: „Wieder nicht das, was wirklich zu sagen wäre, das aus dem Herzen springt, auf der Zunge liegt. Ich finde nicht das, was wirklich ins Wort müßte. Worte eben nur.“⁶³ Die anfängliche Fassungslosigkeit ging aber bald in eine positive Einstellung über: „Der Tod ist gar nichts Unfaßliches, Unfaßbares. [...] Der Tote ist weiterhin einer der anregendsten Menschen. Weil er lebt, durch die Art, wie er sich lebend gemacht hat“.⁶⁴ Direkt nach Nonos Tod fing Rihm an, eine fortgesetzte Folge von Notizen zu seinem Freund und dessen Werk anzufertigen, die den Titel *Con Luigi Nono* haben. Zur gleichen Zeit und innerhalb desselben Jahres (1990) komponierte er auch fünf Stücke, die er Nono gewidmet hat: *Cantus firmus*, *Ricercare*, *Abgewandt II*, *Umfassung* und *La lugubre gondola/Das Eismeer*. Obwohl Rihm diese Stücke expressis verbis mit Nono in Verbindung bringt – sie alle tragen den Titelzusatz: „Musik in memoriam Luigi Nono“ –, kann man berechtigt annehmen, dass die ebenso 1990 entstandene Komposition *Ins Offene...* eine weitere, allerdings indirekte Widmung an Nono darstellt, denn auch ihr

⁵⁹ „Wolfgang Rihm und Luigi Nono“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, a. a. O., S. 22.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 22 ff.

⁶¹ „...zu wissen.“ Gespräch mit Rudolf Frisius (1985), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 113.

⁶² „Kunst entsteht aus Zweifel.“ Gespräch mit Bas van Putten (1995), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 242.

⁶³ *Con Luigi Nono*, a. a. O., S. 311.

⁶⁴ „Con Luigi Nono – weiter“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 318.

Titel scheint in Zusammenhang mit diesem zu stehen; Rihms 1990 verfasste Notizen über seinen Freund enden mit dem folgenden charakteristischen Satz:

Luigi Nono, der (mich) **INS OFFENE** mitnimmt –
und *weitertreibt* – ⁶⁵

⁶⁵ ebd., S. 320.

BERICHTE

Italienische Mozart-Literatur um das Jubiläumsjahr 2006

von Friedrich Lippmann, Bonn

Mozarts Musik sei „un po' complicata“, meinte Giovanni Paisiello in den 1780er-Jahren, aber wenn sie begriffen würde, so brächte ihr Schöpfer viele europäische Komponisten zum Straucheln („darebbe Mozart il gambetto a molti maestri in Europa“, zitiert nach Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*, London 1830; Ferrari war Schüler Paisiellos). Als er das sagte, war Paisiello ohne Zweifel der gefeiertste Opernkomponist Europas. Aber er war unter allen Komponisten, ausgenommen Haydn, auch derjenige, der am stärksten das Genie Mozarts begriff. Er behielt recht, und unter den Opernmeistern, denen Mozart „ein Bein stellte“, war er selber: Heute wird Paisiello genauso wenig gespielt wie Cimarosa (was uns natürlich andererseits vieler Schönheiten beraubt), und Mozart beherrscht, für das 18. Jahrhundert, die Opernbühnen, auch die Italiens.

Das Jubiläumsjahr 2006 war dort Anlass zu festlichen Aufführungen in Theatern und Konzertsälen, und die Musikwissenschaft hielt mit. Von den musikwissenschaftlichen Arbeiten seien hier einige näher betrachtet. (Die Berichte der Kongresse in Cremona und Rovereto, beide 2006 veranstaltet, lagen bei Abfassung dieser Rezension noch nicht vor.)

Ein Bericht liegt vom internationalen Kongress *Interpretare Mozart*, Mai 2006 im Mailänder Castello Sforzesco, vor. Verantwortlich für den Kongress zeichneten die Società Italiana di Musicologia und die Fondazione Arcadia. Der Kongressbericht, herausgegeben von Mariateresa Dellabora, Guido Salvetti und Claudio Toscani, erschien 2007 in der Libreria Musicale Italiana, Lucca.

Den Reigen der Referate eröffnete Giorgio Sanguinetti (Rom) mit dem Thema „Mozart, il pianista e il teatro dei segni“. Stand hier eher die musikwissenschaftliche Analyse im Vordergrund, so in Friedrich Lippmanns Beitrag „A proposito di alcune composizioni in minore“ vor allem die praktisch-musikalische Interpretation: Anhand von Klangbeispielen wurden Interpretationen von Sinfonien und Konzerten in Molltonarten verglichen. Das Fazit: „La mera bellezza del suono“, und sei sie noch so verführerisch wie in einigen Plattenaufnahmen, „rimane non impegnativa. E un atteggiamento tale non è mozartiano“. Vergleichende Interpretationsstudien boten auch Marco Moiraghi, Mailand („Tempo e coerenza nelle Sonate per pianoforte di Mozart: analisi di alcune scelte interpretative“) und Alfonso Alberti, Mailand („C'est tout Don Juan qui est là: la Fantasia K. 475 da Leschetizky a Sokolov“).

Bestimmten historischen Interpretationsweisen galten folgende Referate: Paolo Carlomagno und Elena Previdi (Mailand), „Le orchestre italiane e i loro organici negli anni dei viaggi mozartiani“; Stefano Crise (Triest), „Orchestra e sonorità all'epoca di Mozart“; Christine Siegert (Köln), „Mozart sotto la direzione di Haydn“; Natthawut Boriboonviree (London), „The Idea of ‚Authenticity‘ and the Changing Performance Traditions“ (über Aufführungen von Mozarts Instrumentalwerken in London im 19. Jahrhundert); Giuseppina Mascari (Mailand), „Uno stile, il quale non sopporta che la perfezione. Esecuzioni ed interpreti del ‚Don Giovanni‘ in Italia tra il 1866 ed il 1872“; Anna Ficarella (Rom), „Le opere teatrali di Mozart sotto la direzione di Gustav Mahler“; Luca Mortarotti (Turin), „Le revisioni novecentesche del ‚Requiem‘“; Giovanni Tasso (Turin), „L'interpretazione di Mozart su disco: il caso di Christopher Hogwood“; Marina Vaccarini Gallarani (Mailand), „Le rielaborazioni mozartiane di Peter Lichenthal e il ‚gusto teatrale‘ dei milanesi“; Giuseppe Montemagno (Catania), „‚Cherubin marche à la gloire‘: Appunti su ‚Les Noces de Figaro‘ al Théâtre-Lyrique (1858)“.

Spezifischen Problemen der vokalen oder instrumentalen Interpretation galten folgende Beiträge: Nicola Lucarelli (Adria), „L'ornamentazione nelle opere di Mozart. Una proposta per il rondo di Sesto nella ‚Clemenza di Tito‘“; Marino Nahon (Mailand), „Ornamentazione vocale mozartiana: l'aria ‚Dove sono i bei momenti‘ dalle ‚Nozze di Figaro‘“; Ugo Piovano (Turin), „‚Lei sa come mi stufò presto a scrivere per uno stesso strumento (che non posso sopportare)‘. Mozart e il flauto: quali brani e quali strumenti?“.

Mehr musikhistorischen Belangen wendeten sich die folgenden Autoren zu: Simone Ciolfi (Rom), „Eredità tartiniana nel classicismo viennese: da Tartini a W. A. Mozart“; Noriko Manabe (New York), „Don Giovanni's Elvira: Analysis of the Evolution of a mezzo carattere“; Martin Harlow (Manchester), „Mozart's Trio for Clarinet, Viola and Piano K. 498 and the Masonic Topic“; Uri Rom (Berlin), „Mozart and the grief process – interpreting the string quintet in G minor K. 516“.

2006 gab es in Italien auch eine bedeutende Mozart-Ausstellung, und zwar in Riva am Gardasee. Der reichhaltige Katalog (*Note di viaggio in chiave di violino*, hrsg. von Marina Botteri Ottaviani, Antonio Carlini, Giacomo Fornari, Riva del Garda, Museo) enthält folgende Arbeiten:

Rudolph Angermüller, „L'itinerario dei Mozart nel Bel Paese“; Roberto Iovino, „Il viaggio di istruzione in Italia“; Antonio Carlini, „L'ambiente musicale trentino nel Settecento“; Angelo Mazza, „Bologna 1770: Burney, Mozart, Farinelli e le origini dell'iconoteca musicale di padre Martini“; Rudolph Angermüller, „L'anello, dono del principe Fürstenberg“; Marina Botteri Ottaviani, „In posa a Verona. Due ritratti di Giambettino e Giandomenico Cignaroli“; Giuliano Tonini, „Bolzano e l'ambiente musicale nel Settecento“; Antonio Carlini, „L'accoglienza a Trento e ad Ala“; Gianmario Baldi und Antonio Carlini, „La Rovereto di Cristiani, Todeschi e Bridi“; Francesco Prezzi, „Presenze e familiarità trentine alla corte di Salisburgo“; Danilo Curti, „Lettere trentine dall'epistolario mozartiano“; Giacomo Fornari, „Il ruolo di Giuseppe Antonio Bridi nell'ambito dei primi biografi italiani“; Antonio Carlini, „Un'inedita corrispondenza fra Renato Lunelli ed Emilio de Probizer“; Biancamaria Brumana, „Haydn e Mozart: due Wunderkinder nel teatro di Eugenio Checchi“.

Der Hauptbeitrag Italiens zum Thema der Reisen der Mozarts ist ein in jeder Hinsicht gewichtiges Buch von großer wissenschaftlicher und editorischer Perfektion: Alberto Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Rom 2006, Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Das 706 Seiten starke Buch im Großformat stellt das umfassendste Werk zum Thema „Mozarts Italien-Reisen“ dar. Mit großer Kenntnis und Sorgfalt hat Basso alle Fakten zusammengestellt. Ein hervorragender ikonographischer Teil ergänzt seinen Text aufs Schönste. Dokumentarische, bibliographische und lexikalische Abschnitte stehen an diversen Stellen (berührte Orte, kennengelernte Personen u. ä.). Die zitierte Literatur ist so reichhaltig, dass man sich beckmesserisch vorkommt, wenn man ein paar Ergänzungswünsche vorbringt: so bei der allgemeinen Reiseliteratur („Il viaggio in Italia“, S. 39–44) z. B. Wilhelm Heineses *Tagebuch einer Reise nach Italien* (Neuausgabe Frankfurt am Main und Leipzig 2002, Insel) und *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, hrsg. von Lea Ritter Santini (2 Bände, Neapel 1991, Electa). Derselbe Verlag hatte 1990 einen Band herausgebracht, der die von Basso zitierte Neapel-Literatur (S. 422–423) ergänzt hätte: *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (Redaktion: Silvia Cassani): hervorragend illustrierter Katalog mit kompetenten Aufsätzen und Erläuterungen. Aber wahrscheinlich waren dem Zitierfeifer Bassos hier räumliche Grenzen gesetzt.

Im Jahr 2000, bei Marsilio in Venedig, war ein sehr kenntnisreiches, mit vielem Neuen aufwartendes Buch zum Thema „Mozart und Venedig“ erschienen: Paolo Cattelan, *Mozart. Un mese a Venezia*. 2006 kam dann ein weiterer Text über Mozart in Norditalien heraus: der Artikel von Paolo Dalla Torre, „Wolfgang Amadeus Mozart ed il ruolo dei Firmian. Da Salisburgo a Milano“, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, 85, Nr. 2.

Gleichfalls 2006 erschien ein schönes Buch zum Thema „Mozart und Neapel“: Domenico Antonio D'Alessandro, *I Mozart nella Napoli di Hamilton. Due quadri di Fabris per Lord Fortrose*, Neapel, Grimaldi. In ihm zieht der Autor das Fazit seiner langwierigen Forschungen zum genannten Thema. Zwei kleine Ölgemälde hatten in den 1990er-Jahren seine Aufmerksamkeit erregt, Bilder des Malers Pietro Fabris, bekannt u. a. durch seine Mitarbeit an William Hamiltons berühmtem Werk über die Campi Flegrei bei Neapel. Sie befinden sich in der Scottish National Portrait Gallery in Edinburgh und waren 1990 in Neapel in der oben genannten Ausstellung *All'ombra del Vesuvio* ausgestellt. 1991 referierte D'Alessandro über sie auf dem neapolitanischen Mozartkongress, von dem leider kein Bericht erschienen ist. In den deutschsprachigen Ländern blieb die sensationelle Deutung der Bildinhalte quasi unbeachtet.

Im Zentrum der beiden Bilder steht ein junger schottischer Adliger: Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, enger Freund Lord Hamiltons und von Burney öfter in seiner *Musikalischen Reise* (unter den von ihm in Neapel kennengelernten Personen) erwähnt. Auf dem einen Bild, einer Fechtscene in der neapolitanischen Wohnung Fortroses, sieht man den alten Jommelli über ein Notenblatt gebeugt, während das zweite Bild eine Musikszene in der gleichen Wohnung präsentiert. Die Ausführenden sind, wie D'Alessandro sehr glaubhaft macht, Lord Hamilton (Violine), Pugnani (gleichfalls Violine), ein durch Fortrose verdeckter Musiker (Oboist?) – und keine Geringeren als

Vater und Sohn Mozart: Leopold am Cembalo, Wolfgang an einem kleinen dreieckigen Spinett, das damals laut Burney zur Begleitung von Gesängen im Salon gern gebraucht wurde. Links im Vordergrund sieht man den Maler selbst vor seinem Bild im Kleinen. Offenbar handelt es sich um eine der im Haus Fortroses üblichen musikalischen „Unterhaltungen“, zu der also auch die Mozarts gebeten waren. Sie sind in den in Rom gefertigten Fräcken erschienen, von denen Leopold seiner Frau nach Salzburg berichtet hatte, in den bewussten Farben. Im Moment (die Bilder stellen wirkliche „Momentaufnahmen“ dar, eine Seltenheit damals) spielt man vielleicht eine Triosonate. Wolfgang wartet, so scheint es, auf seinen „turno: probabilmente un accompagnamento vocale“ (S. 70). Gestützt wird die Interpretation der Bilder durch Aufschriften auf ihrer Rückseite. Sie nennen freilich nicht die Mozarts und Jommelli bei Namen, was aber ebenso wenig gegen D'Alessandros Interpretation spricht wie das Faktum, dass der Name Lord Fortroses in den Briefen und Reisenotizen der Mozarts nicht aufscheint. Denn der Autor merkt zu Recht an, dass diese in puncto Namensnennung (z. B. auch Paisiellos) sehr unvollständig sind.

D'Alessandros Buch widmet sich auch anderen Personen, die für Mozarts neapolitanischen Aufenthalt wichtig waren, wie z. B. dem leider an ihm desinteressierten Minister Tanucci oder Meuricoffre oder der Situation am Hofe allgemein. So entsteht ein äußerst lebendiges Bild, vollständiger und facettenreicher als das in den bisherigen Darstellungen etwa bei H. Abert, Schenk, Solomon oder Sadie. Einige Fehler jener Autoren wurden berichtigt. Die Thesen D'Alessandros haben in Italien und den angelsächsischen Ländern viel Anklang gefunden. Die so lebendigen Bilder von Fabris fanden – vermittelt durch den neapolitanischen Autor – auch Eingang in Bassos umfassende Darstellung und Ikonographie (s. o.).

Im selben Jahre 2006 erschien eine gewichtige interpretierende Arbeit: Cristina Wysocki, *Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano* (Lucca, Libreria Musicale Italiana). In eindringlichen, lebendig geschriebenen Analysen macht die Autorin anschaulich, dass Mozart die Konzertarie zu einem Typus entwickelt hat, der zwar von Szenen der Opera seria ausgeht, aber doch eine eigene Qualität besitzt: Beim Hören der Arien wird mindestens eine ähnlich starke „immaginazione emotiva“ geweckt wie in einer Opernaufführung durch das „elemento visivo“ (S. 47).

Wysocki zeigt eine ausgezeichnete Kenntnis der (primären und sekundären) Literatur. Einige Interpretationen hätten freilich noch etwas intensiver geraten können, wenn vergleichsweise die Arien der Komponisten herangezogen worden wären, die die Texte ebenfalls vertont haben: so bei KV 528 (vgl. Jommelli; s. dazu F. Lippmann, in: *Mf* 59, 2006, S. 31–48, und Lucio Tufano, im Bericht des Mozart-Kongresses Prag 2006, im Druck), ferner KV 294 (vgl. Johann Christian Bach und Cimarosa; s. dazu Stefan Kunze, in: *AnM* 2, 1965, S. 85–111, und F. Lippmann, zitierter Aufsatz in *Mf* 2006). Trotzdem: ein wertvolles, manches Neue bietendes Buch.

Frankfurt am Main, 23. bis 25. Mai 2007:

„Der Wald als romantischer Topos“

von Andreas Rink, Frankfurt am Main

Die Dichtung, die Malerei und die Musik der Romantik nehmen den Wald in einer Vehemenz in ihr Spektrum auf wie nie zuvor. War er in Märchen und Mythos ein Durchgangstor zum Raum vor aller Zeit, ein Ort der Erleuchtung oder Verwirrung, wird er hier zu einer Metapher des Seins. Das 5. Interdisziplinäre Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt widmete sich den verschiedenen Facetten dieser Thematik.

Der dreitägige internationale Kongress verband wissenschaftliche Referate aus Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft mit künstlerischen Beiträgen aus den Bereichen Musik, Bildende Kunst und Photographie.

Eröffnet wurde das Symposium von der Initiatorin Ute Jung-Kaiser (Frankfurt) mit einer Einführung in die Thematik; darüber hinaus erörterte sie gemeinsam mit Christian Thorau (Frankfurt) die religiöse Botschaft oder offene Metapher von Robert Schumanns *Vogel als Prophet*. Susanne

Popp (Karlsruhe) beleuchtete Wald und Traum in Max Regers Liedern. Siegfried Mauser (München) sprach über Arnold Schönbergs Wald in der *Erwartung*, Marion Saxer (Frankfurt) informierte über die Verarbeitung der Thematik in der akustischen Kunst und Klangkunst der 1980er-Jahre bis zur Gegenwart.

Weitere musikwissenschaftliche Aspekte des Themas verdeutlichten Ulrich Konrad (Würzburg) anhand Jean Sibelius' sinfonischen Dichtungen und Peter Jost (München) anhand der nordisch-romantischen Klavierliteratur. Ulrike Kienzle (Frankfurt) thematisierte den heiligen Wald in Richard Wagners *Parsifal*. Die theologische Dimension des gleichen Stückes erörterte Peter Steinacker (Darmstadt).

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht besprach Hartwig Schultz (Frankfurt) den Wald in der romantischen Dichtung; Albrecht Lehmann (Hamburg) gab einen Einblick in den Bereich der Märchen und Volkskunde. Mit der biologischen Seite des Themas beschäftigten sich Hansjörg Küster (Hannover), der über den Wald-Mythos der Deutschen sprach, und Iwiza Tesari (Karlsruhe), der über die Körpersprache der Bäume aus biomechanischer Sicht referierte.

Kerstin Stutterheim (Berlin) setzte sich mit der Rezeption des Waldes im nationalsozialistischen Film auseinander. Veranschaulicht wurde dieser Bereich durch die Vorführung des NS-Propagandafilms *Der ewige Wald* aus dem Jahr 1936, in dem die Wald-Metaphorik für ideologische Zwecke missbraucht wurde.

Dass die Wald-Thematik viele Komponisten inspiriert hat, wurde durch das Hochschulkonzert deutlich, in dem Lieder-, Klavier-, Chor- und Kammermusik auf dem Programm standen. Dabei sind die Uraufführung von Dimitri Terzakis' *Pan* und Sofia Gubaidulinas *Klänge des Waldes* besonders erwähnenswert. Einen außergewöhnlichen Moment erlebte das Symposium, als der große Polizeichor der Stadt Frankfurt auftrat und einige Stücke von Felix Mendelssohn Bartholdy vortrug. In der anschließenden Diskussion, die von Andreas Rink (Frankfurt) moderiert wurde, sprachen der Leiter des Chores, Paulus Christmann (Frankfurt), und Wolfgang Schäfer (Frankfurt) über die verkannten Männerchöre von Mendelssohn.

Begleitet wurde das wissenschaftliche Forum durch Ausstellungen von Bild- und Photoobjekten der Künstler Gerhard Richter, Anke Dziewulski (Berlin) und Jürgen Czaschka (Italien), von Illustrationen Baldwin Zettls (Leipzig), Photographien Thomas Schmidts (Diessen) sowie Bildern von Christa Näher von der Städelschule Frankfurt. Abgerundet wurde das Symposium durch Lesungen von Kathrin Passig und Reiner Kunze, die Tagebucheinträge und Gedichte vortrugen.

Zwickau, 10. und 11. Juni 2007:

„Musikinstrumente der Schumann-Zeit“

von Anette Müller, Zwickau

Im Rahmen der Zwickauer Musiktage 2007 (7.–15. Juni 2007), die im Zeichen historischer Aufführungspraxis standen, luden die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V. und das Robert-Schumann-Haus Zwickau zur „19. Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung“ ein. Zehn Experten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz nahmen sich des Themas „Musikinstrumente der Schumann-Zeit“ an. Dabei standen allgemeine Fragen zum Instrumentenbau und zum Instrumentenhandel ebenso im Blickpunkt wie aufführungspraktische Fragestellungen zu Schumanns Werken, Aspekte ihrer instrumentalen Besetzung und die schon früher viel diskutierte Metronomisierung.

Die Tagung wurde mit einem Workshop (Lecture-Recital) von Jean-Jacques Dünki (Basel) eröffnet, der die Realisationsmöglichkeiten Schumann'scher Vortragsanweisungen auf historischen und modernen Klavieren näher exemplifizierte. An drei Instrumenten aus dem Besitz des Robert-Schumann-Hauses – dem Hammerflügel von Matthäus Andreas Stein (um 1825), den Clara Wieck 1828 bei ihrem Debütkonzert in Leipzig spielte, einem Flügel von Ludwig Bösendorfer (um

1865) und einem modernen Instrument von Steinway & Sons (B, 1996) – demonstrierte Dünki unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten am Beispiel der *Impromptus* op. 5 (1833) und der *Gesänge der Frühe* op. 133/2 (1853).

Die Vortragsreihe begann mit Referaten zu Musikinstrumentenbauern und -händlern im Umfeld Robert und Clara Schumanns. Cathleen Köckritz (Dresden) informierte über den Instrumentenhändler Friedrich Wieck, der in erster Linie Tasteninstrumente vertrieb. Er bevorzugte Wiener Fabrikate, insbesondere Instrumente von Andreas Stein, Johann Baptist Streicher, Franz Beyer und Conrad Graf, die sich durch eine solide Bauweise, leicht ansprechende Mechanik und gute Tonqualität auszeichneten. In einem aufschlussreichen Exkurs skizzierte die Referentin auch den beruflichen Werdegang des Instrumentenbauers Wilhelm Wieck, eines Neffen Friedrich Wiecks, über dessen Tätigkeit bislang nur wenig bekannt ist.

Der Frage nach der Herkunft einer Physharmonika aus dem Besitz Friedrich Wiecks, die sich heute im Schumann-Haus Zwickau befindet, ging Thomas Synofzik (Zwickau) nach. Instrumentenbauliche Merkmale scheinen dafür zu sprechen, dass die Physharmonika um 1825 in der Werkstatt Anton Heckels in Wien gebaut worden ist. Friedrich Wieck schätzte den Klangreiz dieser Instrumente besonders im Zusammenspiel mit dem Klavier und gebrauchte sie u. a. auch bei Konzerten seiner Tochter Clara.

Mit zwei überaus erfolgreichen konkurrierenden Wiener Klavierbauern befasste sich Eszter Fontana (Leipzig). Auf der Grundlage zweier um 1830 veröffentlichter Preislisten der Firmen Streicher & Sohn und Conrad Graf vermittelte sie einen Überblick über deren Sortimentsbestand und informierte über Neuerungen im Klavierbau, Verkaufspreise und Händler von Wiener Fabrikaten in Deutschland.

Thematisch schloss hieran unmittelbar der Vortrag von Birgit Heise (Leipzig) an, die über Leipziger Musikinstrumentenbauer im Umfeld Robert und Clara Schumanns referierte. Mehr als 50 Instrumentenbauer verschiedener Sparten waren zu Schumanns Wirkungszeit in Leipzig (1828–1844) in einschlägigen Adressbüchern nachzuweisen. Wie zu erwarten war, pflegten Clara und Robert Schumann nur zu einigen Klavierbauern wie J. G. Darnstaedt oder Breitkopf & Härtel nähere Kontakte.

Der zweite Teil der Vortragsreihe begann mit einem Beitrag zur kontrovers geführten Diskussion über die Zuverlässigkeit von Schumanns Metronomangaben. Matthias Wendt (Düsseldorf) verfolgte die Frage, wie viele Metronome Schumann besessen hat. Von mindestens vier verschiedenen Geräten, die der Komponist benutzte, gab nur das letzte, das er seit spätestens 1852 in Gebrauch hatte, die Anzahl der Taktschläge korrekt an. In dieser Zeit korrigierte Schumann auch die Metronomzahlen bei Neuausgaben bzw. in Arrangements früherer Kompositionen.

Mit seinem Referat über die Verwendung des Triangels in Schumanns *1. Symphonie* op. 38 wechselte Christian Ahrens (Bochum) in den werkanalytischen Bereich. Er zeigte, dass das Triangel im 1. Satz sowohl als klangliches Identifikationssignal für Hauptthema und Motto fungiert als auch als klanglich-dynamisches Steigerungsmittel. Schumann löste das Triangel aus dem traditionellen Einsatzbereich und verwendete es als eigenständiges Instrument, das er instrumentarisch wie ein Schlagzeug behandelte.

Anknüpfend an Instrumentierungsfragen beleuchtete Klaus Aringer (Graz) Verwendung und Funktion von Natur- und Ventilhörnern in Schumanns Kompositionen. Der nachfolgende Beitrag widmete sich den Instrumenten des Geigers Joseph Joachim. Dieter Gutknecht (Köln) gab einen Überblick über die wertvollen Violinen aus dem Besitz Joachims, der vor allem in der zweiten Lebenshälfte Stradivari-Geigen bevorzugte.

Den Abschluss der Veranstaltung bildete der Vortrag von Andreas Michel (Markneukirchen) über den Gitarrenbau in Sachsen zur Zeit Robert Schumanns. Einen Schwerpunkt seiner Ausführungen bildeten die instrumentenbaulichen Veränderungen um 1800.

Die Berichte werden in Band 10 der *Schumann Studien* (hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau) veröffentlicht.

New York, 11. bis 14. März 2008:

„Music, Body and Stage: The Iconography of Music Theatre and Opera“

10. Konferenz des RCMI (Research Center for Music Iconography) und 12. Konferenz des RldIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale)

von Martin Knust, Greifswald

Die viertägige Konferenz, in deren Verlauf 68 Vorträge von Forschern und Archivaren aus aller Welt gehalten wurden, wurde von zwei Organisationen ausgerichtet, die seit ihrem Bestehen eng zusammenarbeiten. Sie fand in der City University of New York statt, konzentrierte sich auf die ikonographische Erforschung von Quellen zu Oper und Musiktheater und bot daneben auch anderen Forschungsgegenständen ein Forum. Von all diesen Beiträgen kann im Folgenden nur eine Auswahl zur Darstellung kommen.

Eröffnet wurde die Konferenz mit einem Vortrag Pierluigi Petrobellis (Rom) über die Erforschung der historischen Opernbühne, gefolgt von einem Überblick über die Inszenierungsgeschichte von Verdis *Maskenball* durch Olga Jesurum (Rom). In der anschließenden Sitzung wurde von Thomas Betzwieser (Bayreuth), Martin Knust (Greifswald) und Anno Mungen (Bayreuth) die Körpersprache der Opernsänger vergangener Jahrhunderte thematisiert. Beschlossen wurde der erste Tag von Richard Leppert (Minneapolis), der über die Darstellungsformen von Musiktheater und Musik in Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* sprach.

Der Vormittag des folgenden Tages widmete sich zwei Schwerpunkten: der Inszenierungsgeschichte von bekannten Opern und Charakteristika in der Entwicklung fernöstlicher (Musik-)Theatertraditionen. Für den Rest des Tages wurden je zwei Sitzungen parallel geführt: Zum einen ging es um die Inszenierungspraxis im Ballett und Musiktheater des 20. Jahrhunderts – darunter die Aufführungsgeschichte von Belá Bartóks Ballett *Der wunderbare Mandarin* und Arnold Schönbergs eigene, sehr detaillierte Angaben zur Lichtregie für sein Drama mit Musik *Die glückliche Hand* –, zum anderen um historische Dokumente von Dekorationen und Kostümen.

Zwei Sitzungen fanden am nächsten Vormittag statt. Die erste präsentierte Karikaturen von Opernsängern und -komponisten, die als hervorragende rezeptionshistorische Zeugnisse zu betrachten sind, wie Anita S. Breckbill (Lincoln/Nebraska) und Anna Maria Fiore (Pescara) überzeugend darlegten, und ging der Frage nach, wie eine Primadonna durch die zeitgenössischen Medien zu einer solchen gemacht wurde; insbesondere an diese von Roberta Montemorra Marvin (Iowa) aufgeworfene Frage wären etliche Forschungen anzuschließen. Amy Brosius (New York) entwarf im Anschluss eine genderbezogene Methodik der Auslegung von Sängerportraits des 17. Jahrhunderts. Um ungewöhnliche Quellen ging es in dem folgenden Vortrag von Berta Joncus (Oxford) über die vielleicht erste Primadonna Englands, Kitty Clive, von der nicht nur Medaillons, Karten usw., sondern u. a. auch kleine Porzellanfiguren angefertigt und verkauft wurden. Dorothea Baumanns (Zürich) materialreicher Vortrag über die Raumdimensionen und -illusionen in historischen Theatergebäuden beschloss den Vormittag.

Am Nachmittag fanden wiederum parallele Sitzungen statt: Ein Block beschäftigte sich mit architektonischen Gegebenheiten in bedeutenden Theatern und Opernhäusern, der andere mit den ikonographischen Quellen und Forschungen in Portugal und Brasilien. Darin stellten Daniel Tércio, Luis Sousa und Luzia Rocha (Lissabon) die Tradition von Musiker- und Tänzerdarstellungen auf Kacheln vor, die im 17. und 18. Jahrhundert auf der iberischen Halbinsel gebräuchlich waren und faszinierende Einblicke in das damalige Leben bei Hofe erlauben. Beatriz Megalhães-Castro (Lissabon) stellte die Lissaboner Opernhäuser des 19. Jahrhunderts vor, Rogerio Budasz (Paraná/Brasilien) wies die fortdauernde Existenz von aus dem mittelalterlichen Europa stammenden Traditionen religiöser Prozessionen in Brasilien nach und Pablo Sotuyo Blanco (Bahia) stellte anhand des einzigen bekannten Portraits von Barbosa de Araújo Überlegungen zu dessen nicht mehr vorhandenen Werken an.

Die beiden abschließenden Sitzungen setzten sich mit Bildmaterial des 18. Jahrhunderts bzw.

mit solchem außerhalb des Musiktheaters auseinander; u. a. untersuchte Nicola Bizzo (Turin) LP-Cover und Bühnenshow der Rockband Queen oder Vesna Miki (Belgrad) Inszenierungen von Propagandaveranstaltungen im Jugoslawien unter Tito.

Der letzte Tag der Konferenz wurde mit parallelen Sitzungen eröffnet: In den ersten beiden wurden Musik und Tanz sowie ihre bildliche Darstellung im osmanischen Reich bzw. Fragen der Inszenierungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert behandelt. In den folgenden beiden Sitzungen ging es einerseits um neue Formen von Musiktheater, die sich Medien wie Video und Internet verdanken, andererseits um die Selbstinszenierung von Dirigenten sowie die bildliche Darstellung von Instrumenten und Musikern außerhalb des Theaters.

Die abschließende Sitzung beschäftigte sich mit Aspekten der Inszenierungspraxis im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich. Die Tagung wurde mit einem Vortrag von Tilman Seebass (Innsbruck) beschlossen, welcher die bühnenbildnerischen Möglichkeiten und Visionen im Musiktheater der Jahrhundertwende zum Inhalt hatte.

Die Konferenz gab gründlichen Einblick in weltweit laufende Forschungen zur Ikonographie der Musik und bot thematisch ein enorm reichhaltiges Programm. Die Gegenstände dieser per se interdisziplinären Forschungen sind ebenso vielfältig wie die methodischen Möglichkeiten der Quellenerschließung und -interpretation. Deutlich wurde, dass die Musikikonographie längst nicht mehr nur im Bereich der Alten Musik fruchtbare Ergebnisse zu zeitigen vermag, sondern dass uns das 19. und frühe 20. Jahrhundert oft fremder sind, als man annehmen könnte. Eine Veröffentlichung aller Vorträge mitsamt der zahlreichen präsentierten Bildmaterialien in *Music in Arts* wird vorbereitet.

Paris, 3. bis 5. April 2008:

„Leoš Janáček. Culture européenne et création“

von Marion Recknagel, Kassel

Das Kolloquium wurde vom Centre de Recherche EA 4087 „Patrimoines et langages Musicaux“ an der Université de Paris-Sorbonne – Paris IV, dem Centre de Recherche EA 2115 „Histoire des représentations“ der Université François Rabelais Tours und dem Institut für Musikwissenschaft der Masarykova Universita Brno organisiert – namentlich von Lenka Stranska (Paris), Bernard Banoun (Tours) und Jean-Jacques Velly (Paris).

Es begann mit einem Vortrag von Theo Hirsbrunner (Bern), der Janáček im Kontext seiner Zeit betrachtete und seine musikalische Sprache mit der Bartóks und Schönbergs verglich. Jakob Knaus (Uetikon) hinterfragte die Gründe für Janáčeks schwieriges Verhältnis zur Hauptstadt Prag. Die Bedeutung des Motivs der Extraterritorialität in der Rezeption der Musik Janáčeks wurde von Mikulaš Bek (Brno) beleuchtet. François-Gildas Tual (Paris) sprach über die Verwendung der musikalischen Motive im Dienst der Erzählung und des Ausdrucks des Begehrens in *Zápisník Zmiželého*. Jarmila Procházková (Brno) berichtete von neuen Erkenntnissen über Janáčeks Interesse an der Volksmusik, die durch die Entdeckung neuer Photographien und Tonaufnahmen in Brno gewonnen wurden. Die Einflüsse der Ideen Helmholtz' und Wundts sowie der formalistischen Ästhetik auf Janáčeks Theorie der Sprechmelodien wurden von Tiina Vainiomäki (Helsinki) dargestellt. Eva Drlíková (Brno) untersuchte das Verhältnis zwischen Janáčeks literarischem Werk, seinen Kompositionen und seiner pädagogischen Tätigkeit. Aus der Perspektive der Übersetzerin seiner theoretischen Schriften bestimmte Kerstin Lücker (Dresden) zentrale Termini Janáčeks, indem sie seinen intellektuellen Hintergrund beleuchtete.

Leoš Faltus (Brno) beschäftigte sich mit Janáčeks Symphonie *Dunaj* im Hinblick auf die Verwendung eines Programms und Fragen der Instrumentation. Der Klang und die orchestrale Struktur in Janáčeks letzten Opern wurden von Jürgen Maehder (Berlin) untersucht. Jean-Jacques Velly (Paris) sprach über die Besonderheiten der Instrumentation und damit des Klangbildes der *Sinfonietta*.

Janáčeks Gewohnheit, Stimmen, Klänge oder auch Geräusche in kurzen Notenskizzen aufzuzeichnen, beschrieb Michael Beckerman (New York) als einen Versuch, den Klang der Realität festzuhalten – und dies zu einer Zeit, als Aufnahmetechniken noch am Anfang ihrer Entwicklung standen. Die Bedeutung Janáčeks für die Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde von Lukas Haselböck (Wien) untersucht. Lenka Stranska (Paris) plädierte für neue musikanalytische Ansätze, die den Zusammenhang zwischen dem musikalischen, literarischen, musiktheoretischen und -ästhetischen Denken Janáčeks beachten.

Am Beispiel der *Věc Makropulos* stellte Marion Recknagel (Kassel) die Methoden der Motivverarbeitung dar, mit deren Hilfe Janáček formale Strukturen bildete, die der Oper Konsistenz verleihen. Die Probleme, die die Komposition dieser Oper Janáček bereitet hatte, hinterfragte John Tyrrell (Cardiff). Über die Geschichte der Bearbeitungen der Opern Janáčeks und des Einbruchs der Realität in die Dramen reflektierte Joachim Herz (Dresden) aus der Perspektive des Regisseurs. Bernard Banoun (Tours) verglich zwei ältere *Jenufa*-Übersetzungen und zeigte daran Probleme der Übersetzung ins Französische. Der Zusammenhang zwischen der Vielfältigkeit der musikalischen Sprache und der Dramaturgie der Opern Janáčeks war Gegenstand des Referates von Jean-François Trubert (Aix-en-Provence).

Über die Möglichkeiten, die Editions-Software wie Edrom für die Edition der Werke Janáčeks bietet, berichtete Miroslav Srnka (Prag). Mark Audus (Nottingham) zeigte anhand der von ihm rekonstruierten Uraufführungsfassung der *Jenufa*, wie Janáček die Oper von Anklängen an *Tristan und Isolde* befreite. Den Abschluss des Kolloquiums bildete eine Podiumsdiskussion über die Rezeption der Werke Janáčeks in Frankreich und Deutschland. Die Publikation der Referate ist in Vorbereitung.

Leipzig, 19. und 20. Mai 2008:

„Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext“

von Ulrike Thiele

Litauen zählt zu den Ländern Osteuropas, in denen sich erst im 20. Jahrhundert eine eigenständige Kunstmusiktradition entwickelte, die aufgrund des Eisernen Vorhangs lange Zeit international nur wenig wahrgenommen wurde. Diese Tradition nachzuzeichnen, war das Ziel einer von Helmut Loos initiierten Konferenz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig.

Im Mittelpunkt stand ein Festvortrag mit Klavier-Recital des ehemaligen Staatspräsidenten Litauens, Musikforschers und Pianisten Vytautas Landsbergis (Vilnius) über den Komponisten und Maler Mikalojus Konstantinas Čiurlionis und dessen Idee von künstlerischer und nationaler Freiheit. Eine Hinführung zu Čiurlionis lieferte Stefan Keym (Leipzig), der dessen Orchesterwerke *Im Wald* und *Das Meer* in die deutsche und polnische Tradition der symphonischen Landschaftsmalerei einordnete. Die zukunftsweisende Rolle von Čiurlionis untermauerte Jūratė Landsbergytė (Vilnius), indem sie dessen komplexe rhythmische Strukturen und Klangvisionen mit Werken litauischer Komponisten der 1930er-Jahre verglich. Weitergeführt wurde dieser Ansatz von Dana Palionytė-Banevičiėnė (Vilnius), die zwei Nonette aus der Zwischenkriegszeit gegenüberstellte: 1932 von Jeronimas Kačinskas und seinem Lehrer Alois Haba komponiert, sollen diese Werke den Zuhörer durch ihre multimedische Struktur in kosmische Schwerelosigkeit versetzen, bleiben jedoch durch ihre folkloristischen Elemente zugleich im traditionellen Rahmen. Einen bodenständigen Ansatz verfolgte auch Juozas Gruodis, den Gražina Daunoravičiėnė (Vilnius) als „Stamm“ des Baumes litauischer Kompositionsschulen würdigte. Auf das Studium, das Gruodis und einige weitere Litauer in den 1920er-Jahren am Leipziger Konservatorium absolvierten, ging Helmut Loos (Leipzig) ein.

Die wichtige Rolle der Konservatorien in Litauen für die Entwicklung des nationalen Musikle-

bens stellte Danutė Petrauskaitė (Klaipėda) heraus mit ihrem Beitrag über das Konservatorium zu Klaipėda zwischen 1923 und 1939. Jūratė Burokaitė (Vilnius) schilderte, wie etwa zur selben Zeit im damals polnischen Vilnius ein Gymnasium (mit Schulchor) und die Nikolauskirche die litauische Musikkultur pflegten. Über die Schwierigkeiten der Aufrechterhaltung des Musiklebens im und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg sprachen Živilė Ramoškaitė-Sverdiolienė, Vytautė Markeliūnienė und Jūratė Vyliūtė (alle Vilnius). Um 1944 hatte die Hälfte der Musiker Litauen verlassen. Einige von ihnen bauten sich nach 1945 in westdeutschen Städten wie Detmold, Augsburg, Würzburg, Hamburg oder Stuttgart mit eigenen Sängereisen oder Ensembles eine neue Existenz auf.

Sehr anschaulich zeigten Audronė Žiūraitytė und Jonas Bruveris (beide Vilnius) die Entwicklung des litauischen Balletts und der Nationaloper von den Anfängen bis zur Gegenwart. Rūta Gaidamavičiūtė führte in das Schaffen des zeitgenössischen Komponisten Bronius Kutavičius ein, der mit der Verarbeitung von Volksliedern die nationale Identität der Litauer zu stärken suchte. Zwei Referenten erörterten Aspekte der litauischen Musik im baltischen Kontext: Valdis Muktupāvels (Riga) die Terminologie mythischer Musikinstrumente, Folke Bohlin (Lund) die Sängereisenbewegung, die in Litauen deutlich später als in Lettland und Estland einsetzte. Jūratė Trilupaitytė (Vilnius) gab einen Rückblick auf die (Musik-)Geschichte Litauens bis zum 19. Jahrhundert. Lucian Schiwietz (Bonn) unterstrich unter dem Motto „ad fontes“ die Bedeutung solider und unvoreingenommener Quellenforschung als Voraussetzung für Untersuchungen der Musikkultur Mittel- und Osteuropas und ihrer identitätsstiftenden Funktionen. Workshops der Komponisten Raminta Šerkšnytė und Vytautas Barkauskas rundeten die Konferenz ab.

Paris, 22. und 23. Mai 2008:

„Genèses musicales. Méthodes et enjeux“

von Julia Ronge, Köln

Ein musikalisches Werk kann nicht nur als abgeschlossene Form, sondern auch als komplexer Prozess begriffen werden, in den sowohl musikalische Komposition als auch Interpretation und oft auch sprachlicher Ausdruck einbezogen sind. Unter diesem Grundgedanken stand das Kolloquium „Genèses musicales“, das Almuth Grésillon (ITEM-CNRS), Nicolas Donin (Ircam-CNRS) und William Kinderman (University of Illinois, Urbana-Champaign) unter Beteiligung des Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der University of Illinois, Urbana-Champaign in Zusammenarbeit mit der Maison Heinrich Heine Paris und dem Beethoven-Archiv Bonn organisiert hatten.

Ziel des Kolloquiums war es, in Praxis und Theorie einzugrenzen, inwiefern sich der Prozess der musikalischen Werkgenese definieren und beschreiben lässt. Dabei wurde besonders erörtert, ob und wie weit sich die in der Literaturtheorie entwickelte Methode der „critique génétique“ auf die musikalische Werkgenese anwenden lässt. Als zentrale Fragen der Methodik wurden diskutiert: Warum und unter welchen Bedingungen macht es Sinn, die „critique génétique“ auf nicht-textgebundene und nicht-sprachliche Sachverhalte anzuwenden? Welche Beziehungen gibt es zwischen genetischer Herangehensweise (approche génétique) und kritischer Edition (édition critique)? Wie kann man die Besonderheit schöpferischer Prozesse der Gegenwart beschreiben?

Pierre-Marc de Biasi (Paris) eröffnete am Donnerstag die erste Sektion „Généétique et musicologie: enjeux scientifiques“ mit einem Vortrag über „L’horizon génétique: archives de la création et traçabilité des processus“, in dem er nicht nur einen Überblick über die als Instrument der Literaturwissenschaft entwickelte „critique génétique“ bot, sondern ihre Aufgaben und Ziele auf verwandte Disziplinen ausweitete, die ebenfalls künstlerische Schöpfungsprozesse aufweisen: Architektur, Film, Photographie, plastische Kunst, Musik.

Daran schloss sich ein Vortrag von William Kinderman über „Schillers ‚Play Drive‘ (Spieltrieb) in Beethoven’s Creative Process“ an, in dem er die Theorie künstlerischen Schaffens in Friedrich

Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) auf Beethovens Schaffensprozess übertrug und gleichermaßen Beethovens Ratio (Skizzen) mit dem Gefühl (Improvisation) verband. Es folgte „Comprendre la musique contemporaine, entre génétique des textes et suivi des processus de création“ von Nicolas Donin (Paris), der Probleme und Chancen der „critique génétique“ in Bezug auf Musik der Gegenwart erörterte, wie z. B. die Möglichkeit, den Entstehungsprozess eines Werkes wissenschaftlich zu begleiten und zu dokumentieren.

Zu Beginn der Sektion 2 „Musique/texte“ erörterte Bernhard R. Appel (Bonn) mit „Musik als komponierter Text“ kategoriale Unterschiede zwischen den Schreib- und Schaffensprozessen komponierter und literarischer Texte, die zu methodischen Konsequenzen für die „critique génétique“ komponierter Texte führen. Mit „Gestus und Struktur: Beethovens roter Stift“ schilderte Cristina Urchueguía (Zürich) Beethovens abschließende Rotstifteintragungen als besondere Textschicht innerhalb seines Schaffensprozesses. Es folgte Herbert Schneider (Mainz), „La genèse des livrets d'opéra au XIXe siècle: l'exemple de Scribe“. Schneider legte sowohl im Überblick als auch am konkreten Beispiel Scribes Vorgehensweise bei der Abfassung eines Librettos vom ersten Plan bis zur gedruckten sowie der vom Komponisten verwendeten Fassung dar. Kathrine Syer (Urbana-Champaign) befasste sich in „Building the *Ring des Nibelungen*: Evolutionary Expansion and Wagner's Tetralogy Onstage“ mit den spezifischen Problemen der Entstehung einer Wagner-Operninszenierung, die ebenfalls einem genetischen Prozess unterworfen ist.

Die Sektion 3 „Éditions et analyses génétiques“ am Freitag eröffnete Raphaëlle Legrand (Paris) mit einem Vortrag über „Publier et réécrire: Rameau à l'œuvre“, in dem sie ausgehend vom überlieferten Material der Oper *Dardanus* den Schaffensprozess Rameaus darlegte. Es folgte John Rink (London), der mit „Chopin en ligne: de l'archive numérique à une édition dynamique“ die *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE) vorstellte. Anschließend charakterisierte Robert Pienickowski (Basel), „Archives musicales et recherche génétique: expériences in situ“, verschiedene Komponisten- und Forschertypen angesichts der Möglichkeiten der Konservierung und Recherche in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel. Jean-Louis Lebrave (Paris) bezog in seinem Vortrag „La genèse musicale est-elle inachevable? A propos des annotations pour l'interprétation“ den Interpreten in den Schaffensprozess eines musikalischen Werkes mit ein.

Die vierte Sektion „Composition et performance“ am Nachmittag wandte sich Problemen der Aufführung zu. Rémy Campos (Genf) referierte über „Produire une œuvre musicale: la création de *L'Africaine* de Scribe et Meyerbeer en 1865“ und schilderte den Sonderfall des Arbeitsprozesses der Inszenierung einer Oper, bei deren Erstaufführung sowohl der Librettist Scribe als auch der Komponist Meyerbeer bereits verstorben und deshalb für nötige Adaptationen in Bezug auf die Inszenierung nicht mehr greifbar waren. Anschließend legte Patrizia Metzler (Paris) mit „Beethoven's Musical and Textual Sketches: Interpretation and Performance“ dar, wie sehr Beethoven bereits im Skizzenstadium bestimmte Bedingungen der Aufführung und Interpretation sowohl in musikalischen als auch verbalen Notizen festhielt. Anschließend widmete sich Lewis Lockwood (Harvard) „Reflections on the Genesis and Performance of Beethoven's String Quartet Op. 18, No. 1“. Abschließend referierte der Komponist Michaël Levinas (Paris), „Lire *Les Nègres* de Genet ou: les premières rumeurs d'un opéra“, aus der Sicht des Komponisten über die Anfänge einer Opernkomposition ausgehend vom Textbuch.

Das Kolloquium war Bestandteil eines wissenschaftlichen franco-amerikanischen Austauschprogrammes, das die „critique génétique“ in einen interdisziplinären Kontext stellt. In Paris lag der Fokus besonders auf den Prozessen innerhalb musikalischer Zusammenhänge, sei es zwischen Musiknotation und verbaler Sprache in Dokumenten des musikalischen Schaffensprozesses, sei es in der Beziehung zwischen dem Schaffensprozess des Komponisten und dem des Interpreten.

Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008:

„Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik“

von Christine Siegert, Köln

In Vorbereitung auf das Haydn-Jahr stand bei der von Ute Omonsky (Michaelstein) konzipierten XXXVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung die Zeit der Klassik im Mittelpunkt: das Phänomen Klassik, die Aufführungspraxis von Musik der Zeit in verschiedenen europäischen Zentren und Aspekte der Instrumentenkunde.

Einleitend betonte Pascal Weitmann (Berlin) die Bedeutung der Rezeption für das Entstehen von Klassik. Konzentriert auf Wien entfaltete Manfred Wagner (Wien) ein reichhaltiges kulturgeschichtliches Panorama von den Reformen Maria Theresias bis zur Erfindung des Blitzableiters und nannte insbesondere Gelehrsamkeit und Frömmigkeit als Bedingungen für die Wiener Klassik. Den „Kulturtransfer zwischen Österreich und Frankreich“ seit dem 18. Jahrhundert beleuchtete Michel Cullin (Wien) und ging dabei namentlich auf die österreichischen Jakobiner sowie auf das französische Poesieverständnis im deutschsprachigen Raum ein. Dagmar Glüxam (Wien) arbeitete die überaus virtuose Spieltechnik in Sonaten für Violine solo und Basso continuo heraus, die in Wien zwischen ca. 1760 und 1800 gepflegt wurden. Exemplifiziert vor allem am Bläseroktett KV 388 setzte sich Martin Harlow (Manchester) mit Artikulation und Phrasierung bei Wolfgang Amadé Mozart auseinander. Auf die Bedeutung des Klangfarbenpotenzials von Hammerklavieren für die Kompositionen Ludwig van Beethovens wies Christian Ahrens (Bochum) hin; die Bedeutung von Joseph Haydns Londonaufenthalt für sein Schaffen wie für das Musikleben der englischen Hauptstadt arbeitete Wolfgang Ruf (Halle) heraus. Cornelia Brockmann (Weimar) untersuchte Repertoire, Aufführungspraxis und Rezeption von Musik der Klassik in Weimar. Zwei dieser Stadt eng verbundene Werke, *Die Sänger der Vorwelt* von Carl Friedrich Zelter und Friedrich Schiller sowie Christoph Martin Wielands und Anton Schweitzers *Alceste*, analysierte Helen Geyer (Weimar) hinsichtlich der Deklamation. Das Konzertleben der französischen Hauptstadt stand im Zentrum der Überlegungen von Hervé Audéon (Paris), der das kompositorische Schaffen Henri-Joseph Rigels vorstellte.

Drei Referate widmeten sich ikonographischen Zeugnissen: Franz Götz (München) untersuchte Stammbücher auf bildliche Darstellungen von Musik, Florence Gétreau (Paris) interpretierte Bildquellen zum Pariser Musikleben zwischen 1770 und 1820 und Vanessa L. Rogers (London) untersuchte für denselben Zeitraum Darstellungen von Orchesteraufstellungen in englischen Theatern. Einen weiteren Schwerpunkt bildete die Bearbeitungspraxis, der sich Peter Heckl (Graz), Dieter Gutknecht und Christine Siegert (beide Köln) widmeten. Von grundsätzlicher Bedeutung war Hartmut Krones' (Wien) Plädoyer für die Verwendung des Tempo rubato in der Musik des späten 18. Jahrhunderts; Helmut Loos (Leipzig) gab einen Ausblick auf das Klassik-Verständnis der Romantik.

Eine Michaelsteiner Besonderheit stellen die Referate mit musikalischer Demonstration dar: Menno van Delft (Amsterdam) stellte „Das Clavichord – Relikt aus unklassischen Zeiten“ vor; David Rowland (Milton Keynes) verfolgte Muzio Clementis Lebensweg vom Cembalisten zum „Father of the Piano“. Der Rolle der Klavierbegleitung im klassischen Lied spürte Barbara Maria Willi (Brno) nach und Eric Hoepfich (London) stellte Klarinettenkompositionen des 18. Jahrhunderts vor. In zwei Konzerten erklangen zudem zahlreiche weitere in den Referaten behandelte Werke; die Eröffnung einer Sonderausstellung „Klarinetteninstrumente verschiedener Epochen aus der Sammlung Hoepfich“ (Monika Lustig, Michaelstein) rundete die Tagung ab.

Nicht nur die enge Verzahnung von Musikwissenschaft, Musikpraxis und Instrumentenbau, auch die Teilnahme zahlreicher Studierender der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg kann nur als vorbildlich bezeichnet werden. Ein Konferenzbericht ist zu erwarten.

Halle an der Saale, 9. und 10. Juni 2008:

„Geistliche Musik im profanen Raum“

Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen 2008

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, das Händel-Haus und das Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstalteten zu der genannten Thematik eine internationale Konferenz, ein Jahr vor der Jubiläumskonferenz zum 250. Todestag des in Halle geborenen und besonders in London wirkenden Meisters.

Während der Händel-Festspiele erklangen mehrere oratorische Werke Händels, auf die die Referenten Bezug nahmen, angefangen von *La Resurrezione* über das *Brockes-Passionsoratorium*, *Messiah*, *Samson* und das *Dettinger Te Deum* bis hin zu *Belshazzar*. Dazu noch brachten Studierende des Instituts für Musik mehrere Rezitative, Arien und Duette aus Händel'schen Oratorien zur Konferenz-Eröffnung zu Gehör. Biblische Stoffe, aufgeführt in profanen Räumen? 17 Referenten aus den USA, Großbritannien, den Niederlanden und Deutschland tagten dazu in sechs Sessions.

In der ersten Session referierten Silke Leopold (Heidelberg) und Wolfgang Hirschmann (Halle). Erstere diskutierte nicht nur die Frage, ob biblischen Stoffe sakrale oder profane Räume adäquat sind, sondern auch und viel mehr, welche Imaginationskraft Musik ausübt, inwieweit die Wahrnehmung und Phantasie des Rezipienten selbst ein solcher Raum sind, beeinflussbar durch den Komponisten usw., womit sie der Richtung der Konferenz bedeutsame Impulse gab. Hirschmann wandte sich, angesichts der Herausgabe von *Athalia* innerhalb der Händel-Gesamtausgabe, gegen die Vorstellung, dass es eine „letzte“, „gültige“ Fassung eines Werkes geben müsse. Vielmehr trage der Komponist oft der jeweiligen Aufführungssituation Rechnung, was zu besonderen, ebenfalls „gültigen“ Aufführungsfassungen führe.

Juliane Riepe (Halle) konnte deutlich machen, dass bereits in der Frühzeit in Italien Oratorien nicht nur im Betsaal, sondern auch halböffentlich in Privathäusern als gesellschaftliches Ereignis praktiziert wurden, Ausdruck dessen, dass von vornherein Oratorien als zwischen geistlich und profan stehend begriffen wurden. Das konnte Karl Böhmer (Mainz) anhand der Aufführungssituation von Alessandro Scarlattis Oratorien im großen Saal des Palazzo von Kardinal Ottoboni bestätigen. Werner Breig (Erlangen) ging auf Händels Unisono-Arien in Oratorien ein, die eine neuartige expressive Ausgestaltung des Textes hervorbrachten.

In einer dritten Session behandelte John H. Roberts (Berkeley) das in England bestehende De-facto-Verbot der Christus-Darstellung auf der Bühne und die bemerkenswerte Lösung von Charles Jennens im *Messiah*-Text. Matthew Gardner (Heidelberg) analysierte parallel dazu die kirchlichen Diskussionen in England um die Angemessenheit des Ortes Theater für die Aufführung geistlicher Musik. Donald Burrows (Milton Keynes) stellte die Kühnheit und das Wagnis des Konzepts einer Christus-Erzählung mit nur wenig dramatischer Handlung in Jennens/Händels *Messiah* heraus.

Christine Blanken (Leipzig) konnte anhand der wieder aufgefundenen Musik von Reinhard Keisers Oratorium *Der blutige und sterbende Jesus* neue Erkenntnisse über Keisers Oratorienstil mitteilen, während in dieser vierten Session Joachim Kremer (Stuttgart) und Rainer Kleinertz (Saarbrücken) Händels *Brockes-Passionsoratorium* in das Zentrum ihrer Betrachtungen stellten, ersterer im Hinblick auf die aktuellen Ideale von Galanterie und Goût; letzterer bewertete die zwischen dem *Brockes-Passionsoratorium* und der ersten Fassung von *Esther* bestehenden Gemeinsamkeiten neu.

Die fünfte Session widmete sich der Händel-Rezeption im Jahrhundert nach Händels Tod. Graydon Beeks (Claremont) eröffnete mit einem Beitrag über die Aufführungen der *Cannons-Anthems* in den Concerts of Ancient Music während deren erstem Dezennium seit 1776, wo zunächst diese Anthems in Gänze interpretiert wurden. Dem zeitgenössischen Verständnis der gegensätzlichen

Kategorien geistlich/sakral und weltlich/profan im Zusammenhang mit der Händel-Rezeption um 1800 wandte sich Jürgen Heidrich (Münster) zu. Christoph Henzel (Würzburg) diskutierte und bewertete anhand der *Messiah*-Noten im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin die Entwicklung der Aufführungen in der preußischen Hauptstadt zwischen 1781 und 1822.

In der letzten Session richtete Annette Landgraf (Halle) den Blick auf die monumentalen Aufführungen Händel'scher Oratorien im Kristallpalast zwischen 1851 und 1927 zunächst im Londoner Hyde Park, dann in Sydenham, und machte daran Umstände um den Händel-Kult fest. Monumentalismus und Kult standen auch 1854 bei der Darbietung von *Israel in Egypt* während des „Tonkunst“-Jubiläumsfestes in Rotterdam im Mittelpunkt, wie Paul van Reijen (Groningen) belegen konnte. Mit einer Analyse der Aufführungsumstände und -stätten Händel'scher oratorischer Werke im östlichen Europa eröffnete Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) zugleich den Blick auf die Jubiläumskonferenz des nächsten Jahres, die das Thema „Händel – der Europäer“ in das Zentrum stellen wird. Eine Veröffentlichung der Referate ist im *Händel-Jahrbuch* 2009 vorgesehen.

Dublin, 25. bis 28. Juni 2008:

„15th Biennial International Conference on Nineteenth-Century Music“

von Albrecht Gaub, Middleton/Wisconsin

Die 1980 in England ins Leben gerufene, in allen geraden Jahren stattfindende Konferenz zur Musik des 19. Jahrhunderts verließ anlässlich ihrer fünfzehnten Wiederkehr erstmals Großbritannien: Das University College Dublin und die erst 2003 gegründete Society for Musicology in Ireland holten sie auf die grüne Insel. Mit 134 Teilnehmern war die Konferenz das größte musikwissenschaftliche Ereignis in der Geschichte Irlands. Die 35 Sitzungen mit 101 Referaten, von denen hier nur wenige angesprochen werden können, fanden parallel in drei Räumen statt.

Ein Höhepunkt war die Session 22, die sich mit der „neudeutschen Schule“ befasste. James Deaville (Ottawa) widmete sich der Geschichte des Begriffs selbst und seiner historischen Alternativen; Sanna Pederson (Oklahoma City) legte dar, dass die ästhetische Debatte um 1850 nicht vom Gegensatz zwischen Programm- und absoluter Musik geprägt war und dieses Bild aus einer späteren Zeit (nach 1880) stammt; Nicholas Vazsony (Columbia, South Carolina) exponierte Theodor Uhlig's publizistische Tätigkeit für die *Neue Zeitschrift für Musik* als musterhafte Propagandakampagne für Richard Wagner; Thomas Grey (Stanford) schließlich verblüffte unter dem Titel „Was There a ‚Music of the Future‘?“ mit begrifflichen und rhetorischen Parallelen zwischen dem *Kommunistischen Manifest* und musikästhetischen Schriften der Zeit.

Sehr viel Beachtung fand auch David Cannata (Philadelphia), der sich auf die Suche nach verschwiegene Programmen, Subtexten und Tonartensymboliken bei Cajkovskij machte. Drei Sitzungen waren irischen Themen gewidmet. Michael Murphy (Limerick) berichtete Spannendes zur Rezeption kontinentaleuropäischer Komponisten von Haydn bis Wagner in Irland.

Neben 32 Teilnehmern aus Irland, 36 aus dem Vereinigten Königreich, 38 aus den USA, sieben aus Kanada und insgesamt sieben aus Hongkong, Südafrika und Australien nahmen sich die 14 vom europäischen Kontinent bescheiden aus. Aus Deutschland waren nur zwei Personen angereist: Stephanie Schroedter (Thurnau/Bayreuth), die über die Rezeption von Bühnenkompositionen im Pariser Gesellschaftstanz referierte, und Axel Klein (Darmstadt), der der produktiven Rezeption irischer Musik durch kontinentaleuropäische Komponisten nachspürte. Es bestätigte sich wieder einmal, was Ludwig Finscher schon vor Jahren befand: „So haben sich [...] zwei Kulturen der Musikwissenschaft entwickelt, die kaum noch etwas voneinander wissen“ (*AfMw* 57, 2000, S. 16). Wobei die eine der beiden Kulturen der anderen das Wasser abgräbt; der massenhafte Exodus junger deutscher Wissenschaftler in die englischsprachige Welt hält an. In Dublin waren nicht weniger als sieben derartige Emigranten zugegen, und einer von ihnen, Wolfgang Marx (Dublin, früher Hamburg), war gar der Spiritus rector der ganzen Veranstaltung. Dabei forschen die Emigranten auch über spezifisch deutsche Themen. Barbara Eichner (London, früher München)

führte z. B. aus, dass im wilhelminischen Deutschland Historienopern (etwa *Die Folkunger* von Edmund Kretschmer) ähnlich beliebt waren wie in Osteuropa und dass Wagner zu Lebzeiten in der Theaterpraxis keine beherrschende Figur war.

Wie in der angelsächsischen Welt üblich wurde der Begriff „19. Jahrhundert“ weit gefasst. Die „keynote address“ von John Deathridge (London), „The Long Nineteenth Century and the Invention of German Music“, reichte ins 18. Jahrhundert zurück, während zahlreiche Beiträge sich mit Ereignissen des frühen 20. Jahrhunderts auseinandersetzten. Das Referat von Elaine Kelly (Edinburgh) über die produktive Rezeption „romantischer“ Musik in der DDR der 1970er-Jahre hatte freilich mehr mit Rainer Bredemeyer als mit Beethoven und Schubert zu tun und wäre in der „Conference on Music since 1900“ (die in ungeraden Jahren stattfindet) besser aufgehoben gewesen.

Abgerundet wurde die Konferenz durch ein Kammerkonzert mit irischer Musik.

Mainz, 26. bis 28. Juni 2008:

„Das Schaffen Antonín Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musikphilologie“

von Andreas Borg, Mainz

Die Zusammenarbeit im Rahmen der New Dvořák Edition (NDE) ist wichtiger Teil eines Kooperationsvertrags, der Anfang 2008 zwischen der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, geschlossen wurde. Das in Zusammenarbeit mit Jarmila Gabrielová (Prag) von Daniela Philippi (Mainz) veranstaltete Symposium brachte Wissenschaftler aus dem In- und Ausland zusammen, um vielfältige Fragestellungen rund um dieses Editionsprojekt zu diskutieren.

In der ersten Sektion kamen generelle Aspekte der Musikphilologie zur Sprache. Michael Struck (Kiel) stellte am Beispiel der Brahms-Gesamtausgabe das „Erwachsenwerden“ eines Editionsprojekts von der Schaffung einer Arbeitsgrundlage über Trial-and-Error-Methoden bis hin zu gesicherten philologischen Methoden dar. Susanne Popp (Karlsruhe) zeigte am Beispiel Max Regers auf, dass nicht nur musikalische Quellen, sondern auch biographische Dokumente wie Briefe für die Erarbeitung eines kritischen Notentextes hilfreich sein können. Die Sektion schloss mit einem Vortrag von Joachim Veit (Detmold) über die Vor- und Nachteile einer digitalen Edition. Die Konsequenzen – Schwächung der Autorität einer Gesamtausgabe und stärkerer Einbezug des Nutzers – waren Gegenstand einer angeregten Diskussion, die sowohl kritische Anmerkungen als auch Zustimmung offen legte.

Die zweite Sektion konzentrierte sich auf Bühnenwerke von Dvořák. Milan Pospíšil (Prag) begann mit einem Überblick zu Dvořáks Opernschaffen und dessen Rezeption. Musikphilologische Betrachtungen zu einzelnen Werken leisteten Jan Smaczny (Belfast) zu *Armida*, Stephen Muir (Leeds) zu *Tvrď palice* sowie Alan Houtchens (Texas) zu *Vanda*. Ein der Gattung Oper eigenes Problem stellte Jarmila Gabrielová (Prag) dar: die Edition der tschechischen Libretti, welche in den wenigen Opern-Bänden der alten Gesamtausgabe noch unreflektiert aus modernisierten Ausgaben übernommen worden waren. In der abschließenden Diskussion offenbarte sich auch das Feld Regieanweisungen als Auslöser editorischer Probleme.

Die dritte Sektion der Tagung lenkte schließlich die Aufmerksamkeit auf Dvořáks Orchester- und Kammermusikwerke. Jan Kachlík (Prag) demonstrierte die zum Teil sehr freien Eingriffe des Simrock-Lektors Robert Keller in das *Streichersextett* op. 48 und das *Streichquartett* op. 51 und regte die Diskussion darüber an, ob im gegebenen Fall nicht die allein vom Komponisten stammende Version des Autographs zu edieren sei. Der Beitrag von Tereza Kibicová (Prag), die von Jarmila Gabrielová vertreten wurde, beleuchtete die Werkgenese der *Slawischen Rhapsodien* op. 45 anhand der Schichten des Autographs. Daniela Philippi stellte in ihrem Referat über „Rätselhafte Varianten“ in den *Streichquartetten* op. 105 und 106 dar, wie trotz großer Differenzen zum Erstdruck auch ein sorgfältiges Arbeitsautograph Grundlage einer Edition sein kann, wenn dieses

als Fassung letzter Hand zu beurteilen ist. Weitere Aspekte der Sektion waren die Öffnung einer Edition für die Berücksichtigung vielfältiger Quellen, musikanalytischer Methoden und die digitale Veröffentlichung (Iacopo Cividini, Salzburg), die Bewertung hinzugefügter Tanzbezeichnungen in Instrumentalsätzen (Lubomir Tyllner, Prag), Probleme bei der Edition von Bearbeitungen (Klaus Döge, München) sowie die Spuren programmatischer Konzeption im Autograph der *Poetischen Stimmungsbilder* op. 85 (Markéta Štědrónská, München).

In der Schlussdiskussion, in der Leonhard Scheuch (Bärenreiter-Verlag) das große Interesse des Verlags an der NDE bekräftigte, wurde die Wichtigkeit der internationalen Zusammenarbeit sowie die Weiterentwicklung der internen Editionsrichtlinien betont. Auch die in der ersten Sektion bereits diskutierten Möglichkeiten digitaler Medien in einer „offenen Edition“ kamen hier noch einmal zur Sprache. Eine Publikation der Beiträge ist geplant.

Zusätzlich zum wissenschaftlichen Programm brachte am ersten Abend ein Konzert Kammermusikwerke von Antonín Dvořák, Josef Suk und Jan Kubelik zum Erklingen.

Zürich, 27. und 28. Juni 2008:

„Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900“

von Ivana Rentsch, Zürich

Es ist bereits zur Tradition geworden, die alljährlich im Sommer stattfindenden Zürcher Festspiele in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich durch ein Symposium zu ergänzen, um das Motto des Gesamtprogramms von musik- und kulturwissenschaftlicher Seite zu beleuchten. In Anlehnung an den diesjährigen Festspielschwerpunkt „Mythen, Erzählungen und Legenden um 1900“ lag der Fokus der von Laurenz Lütteken (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich) in Verbindung mit René Karlen (Stadt Zürich) und Elmar Weingarten (Tonhalle Zürich) konzipierten und unter der Schirmherrschaft der österreichischen Generalkonsulin in Zürich, Petra Schneebecker, stehenden Tagung auf der Frage nach der Relevanz von Mythen und deren Instrumentalisierung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Die Veranstalter trugen der schier unüberblickbaren Bandbreite an Themen gerade dadurch Rechnung, dass sie weder geographische noch ästhetische Einschränkungen vornahmen, sondern ganz im Gegenteil unterschiedliche Ausprägungen des Phänomens aufzeigen wollten.

Eröffnet wurde das Symposium durch einen Festvortrag von Sven Friedrich (Bayreuth), der die inhaltliche Verschiebung von Wagners gesellschaftspolitischer und ästhetischer Ideenwelt über die bürgerliche Rezeption der Jahrhundertwende bis zur Pervertierung am Vorabend des Nationalsozialismus in den Blick nahm. Die für das Tagungsthema grundlegende Wiederentdeckung der „plastischen Antike“ zwischen 1800 und frühem 20. Jahrhundert diskutierte die Gräzistin Gyburg Uhlmann (Berlin) als Ausdruck des wachsenden Unbehagens an einer rationalistischen Verengung der Aufklärung, der im Rückgriff auf antike Modelle nun ein sinnlicher Zugang zur Welt entgegengestellt werden sollte. Mit Blick auf das Antikenverständnis dies- und jenseits der Wagner-Rezeption folgten im Anschluss exemplarische Betrachtungen einzelner Euvres. Hartmut Grimm (Berlin) zeigte anhand der *Kalevala*-Kompositionen von Jean Sibelius, dass dessen musikalischer Rückgriff auf mythische Erzählweisen als Ausweg aus einer am Endpunkt ihrer Geschichte gesehenen Tonsprache verstanden werden kann: Monumentalität, Repetition und deiktische Motive bereiteten durch die Suspension des linearen Zeitverlaufs den Boden dafür, die als obsolet empfundene Entwicklungslogik aufzugeben.

Dass die Anverwandlung von Mythen zur Lösung schöpferischer Probleme nicht nur für die unterschiedlichsten Komponisten wichtig war, sondern ihren Werken auch inhaltliche Stempel aufdrückte, zeigte Ulrich Konrad (Würzburg) am Beispiel von Richard Strauss' *Feuersnot*: Erst durch die Urkraft sexueller Ekstase vermag der Zauberer Kunrad den Bann zu lösen – der Magier entpuppt sich als Allegorie auf Strauss selbst, sein Meister Reichhart gar als Emanation des ‚Übervaters‘ Richard Wagner. Ekstase als Inhalt und Inbegriff von Kunst, allerdings nicht in Auseinan-

dersetzung mit Wagner, stand auch im Zentrum von Skrijabins Schaffen. Ulrich Tadday (Bremen) widmete sich mit kritischer Distanz den Quellen zu dessen *Poème de l'extase*, indem er einer analytischen Betrachtung des Werkes außermusikalische Bezugspunkte wie Theosophie, Symbolismus und Idealismus gegenüberstellte, ohne jedoch der Versuchung zu erliegen, den Ergebnissen völlige Kongruenz und Schlüssigkeit aufzuzwingen.

Vincenzo Borghetti (Verona) beleuchtete die wegweisende Rolle von Gabriele D'Annunzios *Le Martyre de Saint Sébastien* für das Theater des 20. Jahrhunderts sowie die Zusammenarbeit des Autors mit Claude Debussy: Ganz im Geiste des Tagungsthemas erwies sich dort der Rückgriff auf präexistente Modelle des Mysterienspiels als Ausweg aus der Krise des klassizistischen Dramas. Als letztes Fallbeispiel diente der „Mythos Blaubart“ und die von Giselher Schubert (Frankfurt am Main) vorgenommene vergleichende Betrachtung der entsprechenden Vertonungen durch Reznicek, Dukas und Bartók. Den Schlusspunkt des Symposiums setzte Doris Lanz (Fribourg), indem sie die Rezeption der Dodekaphonie in der Musikgeschichtsschreibung bis heute thematisierte: als Beispiel einer modernen Mythenbildung.

Echternach (Luxemburg), 10. bis 15. Juli 2008:

„18. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB)“

von Helmut Brenner, Graz

Generalthema der Konferenz war „Regionale Traditionen – Globale Perspektiven“. An der Tagung nahmen Wissenschaftler und Orchester-Praktiker aus Luxemburg, Deutschland, Österreich, Kanada, Israel, Frankreich, Schweden, Belgien, Bulgarien, Tschechien, Finnland, Polen, Brasilien, Macao, den Vereinigten Staaten von Amerika und der Schweiz teil. Nach den Eröffnungskonzerten durch die Harmonie Municipale Echternach wurde im neu errichteten Veranstaltungskomplex Trifolion in Echternach und im Audimax der Universität Luxemburg in Luxemburg-Stadt unter der Teilnahme sowohl internationaler Experten als auch lokaler Besucher an fünf Tagen das wissenschaftliche Vortragsprogramm absolviert. Die 41 Referate, die zum Teil in Band 29 der Reihe *Alta Musica* beim Verlag Schneider in Tutzing publiziert werden sollen, waren lokalen musikalischen Umfeldern, musikalischer Migration, Wurzeln und Quellen regionaler Traditionen, diversen Repertoires und Komponisten, den Blasmusiktraditionen in Tschechien, Schweden, Finnland, Italien, Österreich oder kanadischen Blasmusikthemen, Instrumentenbauproblemen, biographischen Studien sowie überregionalen Einflüssen und Interaktionen gewidmet. Parallel zum wissenschaftlichen Programm präsentierten sich auf den Straßen und Plätzen von Echternach und Schengen lokale Orchester und Bläserensembles. Das Festkonzert wurde von Canadian Brass, einem der weltweit wohl bekanntesten und erfolgreichsten Blechbläserquintette, bestritten. Im Rahmen der Tagung wurde auch der Fritz-Thelen-Preis 2008 der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, der an den Mitbegründer der IGEB, Fritz Thelen, erinnern soll und an herausragende Dissertationen auf dem Gebiet der Blasmusikforschung verliehen wird, an Günter Kleidosty aus Österreich für seine Dissertation *Symphonische Blasmusik in Österreich. Geschichte, Strukturen, Tendenzen* (Diss. phil. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2007) überreicht.

BESPRECHUNGEN

Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham. Hrsg. von Terence BAILEY und Alma SANTOSUOSSO. Aldershot: Ashgate 2007. 438 S., Abb., Nbsp.

Mit *Music in Medieval Europe* ist dem Mediävisten Bryan Gillingham anlässlich seines sechzigsten Geburtstages eine würdige und zugleich repräsentative Festschrift gewidmet. In zwanzig Einzelbeiträgen bieten Freunde, Kollegen und Schüler des Widmungsträgers einen Aus- bzw. Querschnitt der jüngsten, vor allem angloamerikanischen Forschung zur Musik und Musiktheorie des europäischen Mittelalters. So offen der Titel des Buches, so breit gibt sich das thematische und methodische Spektrum seiner Aufsätze, das darin gleichsam die enorme Breite auch im Werk und im Wirken Gillinghams spiegelt, dessen Publikationen in einem ausführlichen Verzeichnis am Ende des Bandes erfasst sind.

Den Auftakt bilden generelle Überlegungen zu Aspekten der Oralität im Zusammenhang mit den ersten Verschriftlichungen gregorianischer Mess- und Offiziumsgesänge. László Dobszay (Kapitel 1) fordert zu einer differenzierteren Beurteilung nach einzelnen Gattungen auf, unter Berücksichtigung ihrer je anderen Voraussetzungen und Kontexte. Drei Beiträge befassen sich mit musiktheoretischen Fragestellungen: John Caldwell (Kapitel 4) mit der Adaptation älterer Modalitätskonzepte in den gregorianischen Gesang, Dolores Pesce (Kapitel 11) mit neuen Beobachtungen zur Bedeutung der „*distinctio*“ im achten Kapitel des *Micrologus* bei Guido von Arezzo sowie Alma Santosuosso (Kapitel 6), die gemeinsam mit Terence Bailey Herausgeberin der Festschrift ist, mit dem ersten Musikwörterbuch, dem „*Vocabularium musicum*“ in der Handschrift Monte Cassino 318, und der Provenienz seiner Einträge.

Barbara Haggh und Michel Huglo (Kapitel 5) beschäftigen sich mit einem Repertoire liturgischer Gesänge, wie es in der *Musica disciplina* des Aurelian de Réôme beschrieben und in burgundischen Handschriften aus Dijon, Fécamp und St. Maur-des-Fossés überliefert ist. Die auffälligen Korrespondenzen zwischen diesen

Aufzeichnungen sind möglicherweise auf die engen Verbindungen zwischen den Abteien Réôme, Dijon und Cluny zurückzuführen, deren Äbte teilweise gar mehreren Häusern angehörten. Alejandro Enrique Planchart (Kapitel 19) untersucht Besonderheiten der Überlieferung von Sequenzen Notkers im aquitanischen Raum im Vergleich zur ostrheinischen Überlieferung. Theodore Karp (Kapitel 7) weist auf die ungewöhnliche Langlebigkeit bestimmter Sequenzreihen und Tropenbestände auf deutschen Gebieten östlich des Rheins hin, die im Anschluss an das Trienter Konzil zwar nicht mehr zum festen Bestandteil der römischen Liturgie gehörten, in einem Würzburger Graduale von 1583 dennoch erscheinen.

Um Gesänge zu ausgewählten biblischen Stellen geht es in den Kapiteln 2 und 3: Jane Morlet Hardy (Kapitel 2), die 2002 unter der Herausgeberschaft Gillinghams einen Band über spanische Drucke mit Gesängen zu den Lamentationen des Jeremia veröffentlichte, ergänzt ihren damaligen Beitrag um eine bisher unbekannte Quelle, die sich in die Liturgie der Kathedrale von Salamanca einordnen lässt. Ruth Steiners Aufsatz (Kapitel 3) betrifft Responsoriumsreihen zu Lesungen aus dem Buch Judith und die Provenienz ihrer Texte, deren Vielschichtigkeit in Kontrast steht zu den konventionellen Melodieformularen.

Eine größere Gruppe von Texten bringt in loser Folge Detailstudien über einstimmige Musik zu ausgewählten liturgischen Anlässen, bestimmten Gattungen sowie zur individuellen Überlieferungsgeschichte einzelner Gesänge: Terence Bailey (Kapitel 17) mit einer Arbeit zu den Ambrosianischen Heiligenoffizien, David Hiley (Kapitel 20) über die Historie zu Ehren des Heiligen Magnus von Füssen, James John Boyce, O.Carm. (Kapitel 10) zu regionalen Eigenheiten des Kirchweihoffiziums der Krakauer Karmeliten, das sich unterscheidet vom ansonsten einheitlichen, fast starren Ritus der karmelitischen Liturgie, James Borders (Kapitel 13) über Gesänge in vier Messen der 1485 gedruckten *Editio princeps* des *Pontificale Romanum*, die in der normgebenden Schrift von William Durandus nicht enthalten sind,

sowie Joseph Dyer (Kapitel 14) zum sogenannten Doppelloffizium, hier für den Sonntag Gaudete in St. Peter in Rom aus dem 12. Jahrhundert, d. h. einer doppelten Nachtfeier mit Nokturn und anschließender vollständiger Matutin, für das Fragen nach Herkunft und Datierung sowie der Dauer der Verwendung noch ungeklärt sind.

Mehrstimmige Musik verschiedener Jahrhunderte und Regionen steht im Zentrum dreier weiterer Beiträge: Thomas B. Payne (Kapitel 15) befasst sich mit den motettenartigen Conductus-Prosulae im Werk von Philipp dem Kanzler, Rebecca Baltzer (Kapitel 9) mit der Frage nach der Verwendung einer Gruppe von Motetten der frühesten Notre-Dame-Handschriften mit zwar marianischen Texten in den Oberstimmen, aber nicht-marianischen Tenores und William John Summers (Kapitel 8) mit mehrstimmigen Tropen zum Gloria *Spiritus et alme* in bisher kaum untersuchten Fragmenten mit englischer Polyphonie des 14. Jahrhunderts.

Für sich stehen die Texte von Philipp Weller (Kapitel 16) zu Stimmlichkeit und Performativität im mittelalterlichen Lied und von Andrew Hughes (Kapitel 18) über den Gewinn computergestützter Dekodierung einstimmiger Gesänge in mehr als 150 Manuskripten zum Hauptoffizium für Thomas von Canterbury.

Das breite Spektrum der Themen, der aufgeworfenen Fragen wie der Ergebnisse dieses sorgfältig gestalteten Widmungsbandes ist in den zahlreichen Registern vorbildlich erschlossen: mit einer umfangreichen Bibliographie aller im Buch zitierten Literaturtitel, mit Namens- und Sachregister und Verzeichnissen zu den Incipits der angesprochenen Gesänge, zu zitierten Handschriften und Heiligen und schließlich auch Auflistungen der Abbildungen, musikalischen Beispiele und Tafeln, die sinnvollerweise den Kapiteln zugeordnet und nicht durchnummeriert sind. Insgesamt ein äußerst anregendes Buch, gewiss geeignet für ein breiteres Publikum aus aktiven Forschern, Studenten und „zugewandten Orten“ mit Interesse an mittelalterlicher Musik und Liturgie, wie es der Einbandtext verspricht.

(September 2007)

Maike Smit

LINDA MARIA KOLDAU: *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 1188 S., Abb.

Den Quellenbestand zum weiblichen Anteil an der frühneuzeitlichen Musikentwicklung handbuchartig aufzubereiten und den derzeitigen Forschungsstand zur Berufs- und Wirkungsgeschichte über das Lexikalische hinaus kontextualisiert zusammenzufassen, ist ein so gewagtes wie längst ausstehendes Unterfangen. Mit ihrer im Jahr 2005 als Habilitationsschrift angenommenen Arbeit hat es sich die Autorin zum Ziel gesetzt, diese Lücke zu schließen. Entstanden ist ein stattlicher, lexikalisch-monographisch angelegter Band über den bislang in der Frauen- und Geschlechterforschung nur wenig bearbeiteten, kulturhistorisch als Weichenstellung für die Aufklärung bedeutsamen Zeitrahmen vom 15. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum. Schon Jacob Burckhardt, Max Weber oder Norbert Elias entwickelten ihre Theorien von Individualisierung, Rationalisierung und Zivilisierung vor dem Hintergrund der Vormoderne, so dass die in der jüngeren Forschung mit dem Begriff „Frühe Neuzeit“ belegten drei Jahrhunderte, an den sich die Autorin anlehnt, zu den faszinierenden Zeiten ausgeprägter Heterogenitäten gehören.

Ein schier uferloses primäres und sekundäres Quellenmaterial ist in dem Band verarbeitet und in eine sozialgeschichtlich und funktional determinierte Klassifikation gefasst worden. Der Leser soll in drei in sich geschlossenen, differenziert untergliederten Teilen ein anschauliches Bild vom Anteil der Frauen an der Musikübung in einer streng ständestaatlich gegliederten, von vielen reichs- und kirchenpolitischen Krisen erschütterten Gesellschaft gewinnen. Am Beginn stehen die Hofhaltungen des hohen und niederen Adels, gefolgt vom Bürgertum in seiner katholisch wie protestantisch geprägten Vielfältigkeit frühkapitalistischer städtischer Lebensformen. Das dritte Großkapitel widmet sich den Frauenklöstern und Damenstiften. Die Feingliederung der drei Teile ergibt sich aus dem Versuch eines jeweiligen hierarchisch angelegten „Tätigkeitsprofils“, so dass man im ersten Teil die Musizierbereiche der Frauen an den Habsburgerhöfen, den Höfen des Hochadels, der gräflichen Familien

und des niederen Adels vermittelt bekommt, gefolgt von der Darstellung der bürgerlichen Musikübung und -ausbildung zunächst in den Patrizierfamilien, dann im mittleren und niederen Bürgertum. In einem Kapitel wird der Versuch unternommen, erstmals den Blick auf Frauen zu lenken, die als Unternehmerinnen an der Seite oder als Nachfolgerinnen ihrer Ehemänner am Verlags- und damit am Musikdruckwesen aktiv Anteil hatten. Ihre Namen werden aus Josef Benzings grundlegendem *Buchdruckerlexikon des 16. Jahrhunderts* (1952 f.) herausgezogen und sowohl als knapp kommentierte Verlagsgeschichte wie auch als Anhang mit dem Vermerk vermittelt, dass der Anteil der in ihrer Offizin herausgegebenen Musikaliendrucke im jeweiligen Einzelfall erst zu prüfen sei (S. 974–985).

Ein eigenes Unterkapitel bilden die in jüngeren Arbeiten, insbesondere von Wolfgang Hartung und Walter Salmen ermittelten Archivdaten über professionell agierende, vagierende und sowohl bei Hof wie in städtischen Diensten stehende Spielfrauen. Alle Teile werden durch Fallstudien und Detailanalysen bereichert, die als methodologische „Schlaglichter“ gekennzeichnet sind, die helfen sollen, den weiteren „dringenden Forschungsbedarf“ zu veranschaulichen (S. 849).

Das auf diese Weise auf 930 Seiten Dargestellte erfährt auf den Seiten 965–970 ein knappes Resümee, an das sich zwei Anhänge anschließen: 1. der erwähnte Katalog von ermittelbaren Namen von Frauen im Musikdruckwesen und 2. eine alphabetische Listung derjenigen, die in den „Frauenzimmerlexika“ seit Johann Frauenlobs *Die lobwürdige Gesellschaft Der Gelehrten Weiber* von 1631 Erwähnung finden. Ein 86-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein 51-seitiges Personenregister machen den Band zu einem gut erschlossenen Kompendium. Damit gewinnt man auf den ersten Blick den Eindruck, als solle der so stereotypen wie überholten Behauptung vom durchgehend unterrepräsentierten oder marginalisierten Frauenanteil an der Musikpraxis in diesem historischen Zeitrahmen ein Material entgegengesetzt werden, das geeignet ist, den längst laut gewordenen Ruf nach einer Neuorientierung und Erweiterung des Blickfeldes einzulösen. Dem ist nur zum Teil so, da sich die Autorin bei aller beachtli-

chen Summations-Akribie weitgehend einer gründlichen Definition und klaren Formulierung einer Zielvorstellung entzieht. Leider konnte sie sich dann und wann auch nicht von Vorurteilen und methodologischen Inkonsistenzen freimachen, was schon durch das als Illustration auf dem Einband gewählte Bildmaterial signalisiert wird. Den bekannten Kupferstich von 1676, Heinrich Schütz im Kreis seiner Hofkapellisten darstellend, ließ sie von einem Ausschnitt aus einer der Versionen der Maria Magdalena-Allegorie „Jouissance vous donne-ray“ des Meisters der weiblichen Halbfiguren (um 1520) überblenden. Die Montage dieser viel reproduzierten Bilder zweier künstlerischer Stilisierungsebenen wird als Illustration der Buchintention begründet, wobei sich die Autorin in der Sinn- und Abbildproblematik verfängt. Während sie im Vorwort die Covergestaltung noch als Chance formuliert, die optisch in den Vordergrund gerückte, Laute spielende Maria Magdalena zur Repräsentantin der unbekannteren, ambivalenten Seite des weiblichen Anteils am Musikleben erklärt (Vorwort, S. 8) und das höfische, männerdominierte Kapellwesen durch den mehr als 150 Jahre später entstandenen Dresdener Stich visualisiert, warnt sie im Einleitungsteil zu Recht vor den Schwierigkeiten derartiger Deutungen. Dass sie daraus die Konsequenz zieht, bewusst auf weitere ikonographische Zeugnisse zu verzichten (Einleitung, S. 26), ist mehr als bedauerlich. Zugegeben, die klischeehafte Bildmontage kann den Leser auf eine Fährte locken, die der Intention des Bandes gänzlich widerspricht, die Begründung des Rückzuges aus diesem zentralen Quellenbestand jedoch, die ikonographische Auseinandersetzung verlange „nach einer eigenen, umfassenden Aufarbeitung aus kunsthistorischer Perspektive“ (S. 27) suggeriert nachgerade, als lägen sozialgeschichtliche Arbeiten und ikonologische Interpretationen noch nicht vor, die es indessen in großer Zahl längst gibt. Selbstredend bewegen sich die meisten der vorliegenden Untersuchungen im Kontext der anhaltenden Sinnbild-Abbild-Diskussion und beziehen die Konnotatione in die Darstellung ein, bevor über die Quellenwürdigkeit entschieden wird. Sich dieses Fundus im vorliegenden Zusammenhang zu enthalten und damit Fragen der gesamten Breite gesellig- gesellschaftlichen Tanzens und Musizierens, die sich nur

über die Bildquelle vermitteln, auszuschließen, muss zwangsläufig zu einer empfindlichen Einschränkung führen und steht in Widerspruch zum „interdisziplinär“ angelegten Vorhaben, das die Autorin verwirklichen möchte.

Das heißt freilich nicht, dass es ihr im Rahmen des ausgebreiteten Materials nicht gelungen wäre, ein beachtliches Spektrum dargelegt und über das Exzerpt bereits vorliegender Arbeiten hinaus Neues erschlossen zu haben. Neu ist etwa im Teil II („Musik im Bürgertum“) die das Unterkapitel „Lehre durch Lieder“ abschließende Detailstudie über die zeitweilig in Straubing als Hauslehrerin nachweisbare, später in Regensburg und Kaschau (Ostslowakei) wirkende „Schulmeisterin Magdalena Heymair“ (ca. 1560–1590), Autorin „mehrerer Bücher mit Episteln und anderen Bibeltexten in Liedform, die innerhalb weniger Jahre bis zu sechs Auflagen erlebten“ (S. 369–375). Erstaunliches förderte die Autorin zudem zutage in ihren exemplarischen Einzelstudien des dritten Teils („Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften“) über das Innsbrucker Servitinnenkloster (S. 860–870), den Schulorden der Ursulininnen (S. 870–877) oder das Sammlungsstift Ulm, an dem in den Jahren von 1704–1730 die Clavierpädagogin Barbara Kluntz (1661–1730) wirkte (S. 931–943). Die anhand dieser und anderer Exempel gewonnenen Tätigkeitsspektren von Frauen als professionellen Komponistinnen und Organistinnen hätten allerdings eine deutlichere Verortung im Einleitungstext verdient, in dem die Arbeitsziele abgesteckt werden und es zu diesem Detail so lapidar wie geläufig heißt, dass das Organistenamt „mit Ausnahme von Frauenklöstern und gelegentlichen Vertretungen innerhalb von Musikerfamilien – von jeher nur von Männern versehen“ worden sei. Seit kurzer Zeit wissen wir zudem, dass die Behauptung vom ausschließlich männlichen Organistenamt nur eingeschränkt zu halten ist, da dieses nicht ohne nebenamtlich in niederem Dienst stehende Calcantinnen oder Bälgetreterinnen auskam (siehe z. B. in der Lübecker St. Marienkirche die Partnerschaft von Dietrich Buxtehude und der „Bälgetreterin Cathrin“, die in den Rechnungsbüchern mit einem festen Salär erwähnt wird).

Dass es an einigen Stellen des Bandes Vernetzungslücken gibt und die aufgebotene Mate-

rialfülle ohne eine klare Profilierung oder Qualifizierung der musikalischen Tätigkeiten in einem ständestaatlich geregelten Alltag auskommt, ist eine Schwierigkeit, die das Durcharbeiten erschwert. Dem Versuch, die Musiziergepflogenheiten im Adel, gehobenen Bürgertum oder im Stiftsalltag durch die Aufzählung von namentlich verifizierbaren Personen und deren genealogischem Hintergrund greifbar zu machen, hätte man sich durch einen konzisen Umriss ihres privaten, halböffentlichen oder öffentlichen Wirkens zwischen Pflicht und Neigung vorangestellt gewünscht, anknüpfend etwa an den bereits im Jahr 1959 von Heinrich Bessler formulierten Verweis auf den gewichtigen Anteil lesekundiger Frauen an der Verwirklichung von Gesellschaftsmusik seit dem 15. Jahrhundert („Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: *AfMw* 16, 1959, S. 21 ff.). Zu diesem Gesamtbild hätte auch der Tanz und der Verweis auf die Vermittlung durch Tanzmeisterinnen gehört, der unverzichtbarer Teil des ständisch eingebundenen Tätigkeitskanons und der persönlichen sozialen Verortung war.

So gesehen gibt es bei aller Daten- und Faktenfülle Einwände gegen Details der Disposition des Bandes, die schon in der ausführlichen Besprechung in *Die Tonkunst online* (Ausgabe 0604, 1. April 2006) vorgebracht wurden. Ungeachtet dieser Anmerkungen bietet der umfangreiche Band jedoch eine nützliche Erschließungshilfe für die weiterführende Forschung. (Oktober 2007) Gabriele Busch-Salmen

JUAN RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Sevilla: Junta de Andalucía 2007. 482 S., Abb.*

Die Musik der Kathedrale zu Sevilla in der Renaissance ist vom Anbeginn musikwissenschaftlicher Arbeit über die iberische Halbinsel im Brennpunkt des Interesses gewesen. Die Nestoren der hispanistischen Musikwissenschaft, Higinio Anglés, Robert Stevenson und Robert Snow, haben Sevilla monographische Schriften gewidmet. 1994 erschien ein Katalog der mehrstimmigen Bücher, der vom Centro de Documentación Musical de Andalucía herausgegeben wurde, zehn Jahre zuvor hatte sich

Angulo Íñiguez in einem Aufsatz den Choralbüchern gewidmet, und bereits 1947 hatte Anglés und 1968 auch Catherine W. Chapman auf die Biblioteca Colombina mit zwei bahnbrechenden bibliographischen Schriften aufmerksam gemacht. Es lassen sich auch noch Beiträge zu einzelnen Komponisten der Kathedrale anführen, hier sei nur auf die Arbeiten von Tess Knighton zu Peñalosa und Ceballos hingewiesen. Sevilla ist definitiv in die musikhistorische Landkarte eingeschrieben. Fragt sich also, ob es im Kontext einer noch sehr lückenhaften Aufarbeitung spanischer Musikgeschichte nicht dringlichere Aufgaben gibt als eine erneute Betrachtung der Kathedrale zu Sevilla. Oder anders: Trägt Ruiz Jiménez etwas bei, das die erneute Beschäftigung mit einem verhältnismäßig gut aufgearbeiteten Repertoire und Quellenbestand rechtfertigt?

Dass die Antwort auf diese, zugegebenermaßen, rhetorische Frage positiv ausfällt, verdankt sich mehreren Aspekten, die der Arbeit in der Gesamtschau Modellcharakter für die musikwissenschaftliche Renaissanceforschung verleihen. Methodisch stellt die Arbeit, gemäß ihrer Titelgebung, „Creación y pervivencia“, also „Entstehung und Weiterleben“, zwei nicht subsumierbare Größen gegenüber. Nicht nur die Produktion von Musikbüchern im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert wird betrachtet, sondern auch deren Fortleben und Tradierung bis ins ausgehende 19. Jahrhundert. Damit hebt sich die Arbeit von vornehmlich der bibliographischen Bestandssicherung gewidmeten Arbeiten deutlich ab. Die Ausweitung des Betrachtungszeitraums bis ins 19. Jahrhundert erweist sich als notwendig angesichts der Langlebigkeit des Repertoires. Ruiz Jiménez muss sich dabei der unumgänglichen und methodisch schwierigen Herausforderung stellen, musikhistorische und musikhistoriographische Perspektivierungen zu verschränken, und dieser Schwierigkeit weicht er nicht nur nicht aus, sondern macht daraus den entscheidenden Schlüssel für das Verständnis musikhistorischer Prozesse in Umbruchssituationen. Ein Repertoire, das man im Zusammenhang führender musikhistoriographischer Erzählmuster als konservatives, im hermetischen Umfeld der Kirche jeglicher musikalischer Entwicklung geradezu sich selbst überlebendes beschreiben würde, wird zeitgleich von der Musikhistorio-

graphie als alt und „wertvoll“ entdeckt. Die Entwicklung in Sevilla zeigt, dass Musikhistoriographie nicht als Bruch, sondern auch im Sinne eines kontinuierlichen Prozesses beschreibbar ist und sich so als konstitutiver Teil in die musikhistorische Erzählung integrieren lässt, ja zuweilen auch integriert werden muss, um bestimmte Prozesse nicht künstlich zu „zergliedern“.

Lässt sich die Repertoiregeschichte der Kathedrale bis ca. 1500 nur anhand winziger Fragmente erahnen, so zeugen ab ca. 1500 die Kathedralsakten von einem gesteigerten Interesse am Erwerb von Musikbüchern. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wird der Überlieferungsstrang dicht und konturiert. Eine Reihe von Inventaren, die 1588 eröffnet wird, doch retrospektiv bis ca. 1525 reicht, erlaubt uns, die Geschichte dieses Repertoires zu verfolgen. Der Bestand wurde aus zwei Quellen gespeist, zum einen wurden Bücher von der Kathedrale selbst in Auftrag gegeben oder Drucke erworben, die zu einem späteren Zeitpunkt nach Bedarf handschriftlich kopiert wurden, andererseits stand der Kathedrale der Nachlass von Hernando Columbus, die sogenannte Biblioteca Colombina, zur Verfügung.

Unter immer neuen Blickwinkeln werden der vorhandene Bestand, die Inventare und die Information zu Komponisten und Liturgiegeschichte miteinander verbunden, um ein dichtes Bild der klanglichen Durchgestaltung der Kathedrale zu vermitteln, dem Baugeschichte, wichtige politische Schlüsselereignisse und die Entwicklungen der Liturgie als Folie hinterlegt werden. Gegenüber anderen Darstellungen bietet Ruiz Jiménez eine frappante Bereicherung mittels der Rekonstruktion makulierter Codices, deren Reste sich in Bucheinbänden erhalten haben. Bei einem Codex, E-Sc 2, gelingt ihm eine überzeugende Rekonstruktion der Struktur und des Inhalts sogar über weite Strecken, bei anderen kann Ruiz Jiménez die eindeutige Zuordnung zu Inventareinträgen oder, im Fall von Drucken, zu erhaltenen Exemplaren angeben, so dass der tatsächliche Verlust an musikalischen Werken nun genauer eingegrenzt werden kann.

Neben der Rekonstruktion des Buchbestandes und der Zuordnung, denen das erste Kapitel und die Appendices gewidmet sind, stellt sich Ruiz Jiménez der Aufgabe zu ergründen, in wel-

chem Zusammenhang dazu die musikalische Produktion stand. Seine Aufteilung in inländische und ausländische Produktion, die sich auch in der Kapitelaufteilung niederschlägt, erweist sich jedoch als problematisch, sobald man diese Aufteilung mit den Überlieferungswegen und den biographischen Daten der Autoren überblendet. Die Akquise von Musik, wie sie in den Inventaren der Kathedrale dokumentiert ist, zeigt, dass die Herkunft der Komponisten kein zentrales Kriterium bei der Zusammenstellung des Repertoires gewesen ist. Zudem waren die am meisten repräsentierten spanischen Komponisten häufig auch in anderen Ländern, vor allem an der päpstlichen Kapelle tätig. Sevilla, und dies scheint gerade durch die Lektüre dieser Arbeit erst vollumfänglich sichtbar, war ein wichtiges Zentrum, das aktiv und kritisch auf Entwicklungen in allen relevanten kirchlichen Zentren reagierte, aber auch selbst zu deren Gestaltung beitrug; darüber hinaus diente Sevilla als Umschlagplatz für die Überlieferung europäischer Musik nach Lateinamerika.

Man vergisst im Laufe der Lektüre jene punktuellen Fragen, die bisher die Erforschung der Quellen aus diesem Umfeld dominiert haben: Wo kommt denn die berühmte Handschrift Tarazona E-TZ 2/3 eigentlich her? Ruiz beantwortet diese Frage nicht, aber er stellt für die Klärung dieser und einer ganzen Reihe anderer „kleiner“ Fragen eine reichhaltige und dicht vernetzte Information zur Verfügung, die nicht nur dazu beitragen wird, Antworten zu finden, sondern uns erst in die Lage versetzen kann, die historische Bedeutung der Antworten zu erfassen. (November 2007) Cristina Urchueguía

SALLY HARPER: *Music in Welsh Culture Before 1650. A Study of Principal Sources*. Aldershot: Ashgate 2007. XIX, 441 S., Abb., Nbsp.

Die britische Musikgeschichte ist bei Weitem reicher als bislang auch nur ansatzweise allgemein bekannt ist. Doch wer hätte gedacht, dass es zum Teil Sprachbarrieren waren, die einer Erforschung walisischer Musik lange im Wege standen? Auch mussten darüber hinaus Vorbedingungen geschaffen, der kulturhistorische Rahmen sozusagen erschlossen werden. 1997 erschienen in Cardiff die Bände II und III des *Guide to Welsh Literature*, die ebenso wesentli-

che Voraussetzung waren wie die fünfbandige Publikation *Medieval Manuscripts in British Libraries* (Oxford 1969–2003) oder ein Wörterbuch der walisischen Sprache (Caerdydd 1950–2002), ehe der gesamte Quellenbestand umfassend ausgewertet werden konnte. Sally Harper ist seit 1999 Direktorin des Centre for Advanced Welsh Music Studies an der University of Wales in Bangor sowie Herausgeberin der zweisprachigen Zeitschrift *Welsh Music History/Hanes Cerddoriaeth Cymru*. Ihre nun erschienene Studie ist die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit walisischer Musik vor 1650 überhaupt.

Harper gliedert ihr Buch klar in drei Hauptkapitel, wobei sich die ersten zwei im Umfang die Waage halten. Das erste Hauptkapitel breitet den mittelalterlichen „cerdd dant“ in aller Vielfalt aus – wörtlich „die Musik der Saite“ für Harfe oder Crwth, eine zunächst gezupfte, ab etwa dem 11. Jahrhundert gestrichene Lyra. Wir befinden uns also im Reich der später so mythenüberschütteten Barden. Doch schon mit den ersten Seiten der Studie lassen wir Mythen weit hinter uns. Die Musizierpraxis wird lebhaft dargestellt, die Instrumente anhand der Auswertung von Primärquellen vertieft erläutert – hierzu gehören Honorarabrechnungen ebenso wie Unterlagen zu Eisteddfods (Musikerwettbewerben) oder höfische Aufzeichnungen. Durch die enge Verbindung von Dichtung und Musik in der bardischen Tradition lassen sich in der walisischen Literatur zahlreiche Quellen auch zur „bardic grammar“ (S. 26) erschließen, zu der erst ab 1560 Quellen erhalten sind. Die frühesten handschriftlichen Quellen befassen sich hauptsächlich mit technischen Voraussetzungen der „bardic grammar“ (zentral sind die vierundzwanzig ‚kanonischen‘ „measures“ der Crwth und ihre Symbole, s. S. 78–85) oder stellen Repertoire- oder Musikerlisten dar. Später kommen theoretische Schriften hinzu, die auszugsweise zweisprachig zitiert werden. Bei aller damals üblichen textuellen Varianz stellt Harper überraschende Übereinstimmungen der weiteren Hauptquellen – insbesondere längere Texte des „cerdd dant“ betreffend – fest. Das erste Hauptkapitel endet mit dem Robert ap Huw-Manuskript und anderen walisischen Tabulaturen, in denen Kompositionen von Musikern des 14. und 15. Jahrhunderts gesammelt sind.

Das zweite Hauptkapitel behandelt die vorreformatorische Kirchenmusik der vier walisischen mittelalterlichen Diözesen Bangor, St. Asaph, St. Davids und Llandaff. Die Anzahl der erhaltenen Quellen ist zwar – vor allem aufgrund zahlreicher Plünderungen über die Jahrhunderte – bescheiden, doch auch hier finden sich Besonderheiten. Beginnend mit dem „clas“-System, losen monastischen Gemeinschaften um eine Mutterkirche herum, aus dessen Umfeld sich rund zehn Handschriften erhalten haben, über die „anglo-normannische liturgische Reform“ und die Einführung der Benediktiner- und Zisterzienserorden, die Einführung des Sarum-Ritus in Wales und verschiedene überlieferte Verzierungstechniken des einstimmigen Gesangs spannt Harper das Spektrum bis hin zur zwar nachweisbaren, aber nicht faktisch überlieferten spätmittelalterlichen polyphonen Praxis oder der Einführung von Orgeln.

Das kürzere dritte Hauptkapitel befasst sich mit „Welsh music in an English milieu c.1550–1650“ – der Aufnahme englischer Einflüsse in die walisische Kultur und eben auch die walisische Musikpflege. Auch hier bleiben zwar die Musikhandschriften rar, doch es gibt Liedlisten und selbst Nachweise für die Anfänge der Masque in Wales um 1586. Die Reformation bewirkte auch in der walisischen Kirchenmusik schwerwiegende Veränderungen. Bereits 1551 wurde eine walisische Version der Episteln und Evangelien veröffentlicht, 1603 erschienen endlich sämtliche Psalmen in Walisisch, bald gefolgt von ersten Vertonungen: Ein Meilenstein war Edmwnd Prys' *Llyrs y Psalmiau* von 1621 als das erste auf Walisisch gedruckte Buch mit Musik; ein Teil der von Prys übersetzten Psalmen wird heute noch in Wales gesungen. Das Hauptkapitel endet mit einer Unterfütterung der Quellen durch weiteres Material – darunter Ausgabenlisten der Kathedrale von St. Davids sowie die Unterlagen zur Hauskapelle von Chirk Castle direkt an der Grenze zu Shropshire.

Eindeutig ist Sally Harpers Buch ein „labour of love“, das Ergebnis langer und intensiver Hingabe an die Materie. Vor allem gelingt ihr der angestrebte zwingende Beweis, dass trotz aller Lücken genügend Material erhalten ist, um eine Musikgeschichte Wales' im Mittelalter zu schreiben. Der Reichtum des von ihr

Zusammengetragenen macht es mehr als wünschenswert, dass aus dieser Forschung mehr hervorgehen möge. Für nicht Walisisch Sprechende sind die Ausführungen zum „cerdd dant“ naturgemäß etwas schwer zu lesen, doch steht außer Frage, dass wir es hier mit einer außerordentlich wichtigen, die musikalische Landschaft Europas bereichernden Publikation zu tun haben.

(August 2007)

Jürgen Schaarwächter

KARSTEN LÜDTKE: *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikationen in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 2006. 476 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Mit dem erklärten und geradlinig angesteuerten Ziel, für vokale wie instrumentale Kompositionen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachzuweisen, dass diese Musik vielfach mit einer freien, dem (gegebenenfalls textgenerierten) „Affekt“ angemessenen Handhabung des Tempos im Vortrag rechnet, versammelt der Autor eine Fülle von Material – aufschlussreich weit über die im Buch verfolgte Fragestellung hinaus. Dabei werden einerseits Vorworte zu Musikdrucken, zum anderen Tempoindikationen im Notentext ausgewertet.

So faszinierend es ist zu beobachten, wie im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend Momente dessen, was zuvor primär Bestandteil der Ausführung und nicht der schriftlich fixierten Komposition war, in die musikalische Notation eindringen, so ernüchternd ist die Suche nach Zeugnissen des Schrifttums, die über diese Vorgänge Rechenschaft ablegen. Als Textgattung, innerhalb derer überhaupt solche Fragen zur Behandlung gelangen, stehen fast ausschließlich Vorworte zu Musikdrucken zur Verfügung. Der komplexe Akt des Umsetzens eines Notentextes in erklingende Musik, dessen Vielschichtigkeit wir im Begriff „Interpretation“ bündeln (und mit ihm der „Akteur“), tritt eigentlich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts als Gegenstand auch selbstständigen Musikschrifttums prominent in Erscheinung: mit einiger Verspätung freilich, wie die Kölner Dissertation lehrt. Was den Interpreten „ins Rampenlicht“ befördert, steht im Kontext der folgenreichen Entwicklungen um 1600: etwa

der neuen Ausrichtung auf ein szenisches Bühnengeschehen mit hervortretenden singenden Protagonisten in der Gattung Oper und einer emanzipierten Instrumentalmusik, die ebenso ihre Helden der Darstellungskünste, die Virtuosen, feiert.

Vom Gewährwerden der Fragen, die sich auf jene Dimension des nicht unmittelbar aus dem Notentext Ersichtlichen und doch für die Ausführung Relevanten richten, zeugen im 17. Jahrhundert jedoch vorwiegend Angaben, die auf Besetzung, Anordnung der Musiker im Raum etc. Bezug nehmen: also auf Maßnahmen und Entscheidungen, die zu treffen sind, bevor der erste Ton erklingt. Gelegentlich – und dem Autor ist die Seltenheit Indiz dafür, dass etwa das hier anzutreffende Postulat einer angemessenen Freiheit in der Tempogestaltung normalerweise als Selbstverständlichkeit unkommentiert vorausgesetzt wurde – finden Bemerkungen zum Vortrag selbst in die Texte hinein, meist als präzisierende Zusätze zur Angabe des „stile“ oder „genere“, in welchem das jeweilige Werk aufzuführen sei.

Die komplexen Vorgänge des „Epochenumbruchs um 1600“ werden im einführenden Kapitel skizziert. Der Autor diagnostiziert einen „Bruch mit der generierenden Qualität des Kontrapunkts“ (und verkürzt die „Entstehung des Basso continuo“ zur „unmittelbaren Folge“ daraus) – dass sie „als Belastung bei der Ausdeutung des Textes empfunden“ wurde, hätte Monteverdi vermutlich ebenso zurückgewiesen wie das aus demselben Grund hinfällige „Beckmessertum“ Artusis. Gerade angesichts der Regelverstöße ist zu bedenken, ob sie dasjenige, wogegen verstoßen wird, ja was sie tatsächlich zu (text)gegebenem Anlass gelegentlich außer Kraft setzen können, nicht indirekt bestätigen und so auf eine im Hintergrund beständig wirksame starke Autorität verweisen. In diesem Sinn setzen wohl auch die Tempofreiheiten einen verbindlichen Schlag und geltende Proportionsverhältnisse voraus, die ergänzt und erweitert, ausdifferenziert und gelegentlich unterdrückt oder korrigiert werden können. Denn ein verlässliches Zeitmaß bleibt ‚die Seele der Musik‘, auch wenn eine Nutzung der Spielräume für flexible Bewegungsgestaltung ihrerseits den Vortrag ‚beseelt‘. Wird dies als ausbalanciertes Wechselverhältnis begriffen, erscheint der Schluss, dass ständig nahezu

überall mit Tempoveränderungen gerechnet werden muss (S. 364), recht gewagt.

Der Hauptteil gliedert nach Gattung und Ort der kommentierten und übersetzten Texte: Vorworte zu Tastenmusik-Sammlungen und Madrigalbüchern sowie Zusätze im Notentext bei begleitetem Sologesang, mehrstimmiger Vokalmusik und instrumentaler Ensemblesmusik.

Die Lehrtradition der Tastenmusiker ging immer schon eigene Wege und bleibt stärker an ihrem Ausgangspunkt: die Ausführung, das Schöpferische im Spielvorgang, gekoppelt – nicht zuletzt, da ein wesentlicher Teil ihrer Musik gar keine andere Existenzform als die der unmittelbaren Ausführung kennt und als Improvisation kein Eigenleben als in Schrift gegossenes (und daraus wieder in klanglichen Verlauf zu überführendes) Stück führt. Was jedoch der Schrift unterworfen wird, soll mitunter den Gestus des „Fantasierens“ offenbar auch für weitere Aufführungen bewahren. Aus dieser Konstellation mag das Bedürfnis erwachsen, Dinge, die im Notentext (noch) nicht greifbar sind, verbalisierend, mit Worten, einzufangen: sei es in einem eigenen Text oder als Zusatz im Notentext selbst, beides also in direktem Zusammenhang mit der jeweils zugehörigen Musik. Allgemeingültige Aussagen zu machen steht nicht oder nur ausnahmsweise im Horizont dieser Texte.

Nur ein geringer Anteil der Madrigalbuch-Vorworte enthält Hinweise zur Tempogestaltung. Wenn sie Erwähnung findet, dann stets in Blick auf flexible Handhabung: Dass „in keiner der untersuchten Quellen Belege dafür gefunden werden, daß die Komponisten für ihre Madrigale ein streng im Gleichmaß durchgehendes Tempo wünschten“, darf wohl eher darauf zurückgeführt werden, dass dies der stillschweigend zu erwartende Normalfall ist. Bei der am freien Redevortrag orientierten Monodie, untersucht an „lettere amorse“ und „lamenti“, aber auch an Passagen im stile rappresentativo / recitativo innerhalb mehrstimmiger Madrigale, überrascht intendierte „natürliche“, sprachgeleitete Freiheit in der Tempobehandlung nicht. Den Koordinationsproblemen, die bei vermehrter Stimmenzahl auftreten, wird auf verschiedene Weise begegnet: So kann der Basso-continuo-Part mit warnenden „solo“-Hinweisen versehen oder gar zur „partitura“ werden und zumindest die jeweils führende

Stimme bei konzertierenden Sätzen mitverzeichnen. Dies führt nebenbei zu der interessanten Frage, in welchem Zusammenhang das Verhalten des Basses (bewegt / Haltetöne) zur Tempogestaltung steht: Der Autor schließt nicht einmal dort, wo Bassmodelle auf Tanz verweisen, (moderate) Verlangsamung und Beschleunigung des Schlages aus und stößt sogar in strophischen Vertonungen auf Tempomodifikationen. Gelegentlich können Tempoangaben nur im Basso-continuo-Stimmbuch vermerkt sein (Valentini 1621). Andere Quellen wiederum (Natalie 1662) notieren die Tempoanweisungen im Tenor, selbst wenn sich aus dem musikalischen Zusammenhang eindeutig erschließt, dass andere Stimmen mit dem neuen Tempo vorangehen. Tempohinweise an Stellen des Taktwechsels dienen häufig dazu, Abweichungen von gängigen – oder möglicherweise nicht mehr geläufigen – Proportionsverhältnissen zu markieren.

Im Bereich instrumentaler Ensemblemusik scheint sich auf kleingliedrig-motivischer Ebene hinsichtlich der Tempogestaltung dem dynamischen Echoeffekt Vergleichbares zu ereignen, wenn Wendungen ihrer ursprünglichen Bewegungsenergie beraubt verlangsamt nachhallen, gleichsam als Zeitlupenecho.

Keine Erwähnung findet mit der Battaglia jene Gattung, der man möglicherweise eine Schlüsselstellung im vokal-instrumentalen Wechselwirkungsfeld einräumen muss. Sie schlägt als Instrumentalmusik „in genere rappresentativo“ die Brücke zur organisierten Bewegung von inszeniertem Kampf, Bühnenhandlung, Schauspiel und Tanz und darf in puncto Instrumentenbehandlung in einiger Hinsicht als besonders innovativ gelten. Tempowechsel gehören dort zum Programm.

Wenn nicht alle Fragen verfolgt, geschweige denn beantwortet werden können, weist dies nur umso eindringlicher darauf hin, dass hier ein wichtiges Desiderat der Forschung in Angriff genommen wurde, und tut den Verdiensten der ambitionierten Arbeit keinen Abbruch: Man profitiert in hohem Maße von der Lektüre, auch wenn man sich die Sicht des Autors nicht in jedem Punkt zueigen machen möchte.

(Juli 2007)

Ann-Katrin Zimmermann

DAGMAR GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing: Schneider 2006. 831 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 32.)

Die vorliegende Studie scheint nahtlos an Herberts Seiferts grundlegende Untersuchung zur Wiener Hofoper im 17. Jahrhundert anzuschließen (*Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985). Das tut sie einerseits, geht aber andererseits über diese hinaus, indem sie einen speziellen Bereich und einen vermeintlich recht kurzen Zeitraum behandelt: die Regierungszeiten der Kaiser Joseph I. und Karl VI. Wie umfangreich das zu sichtende Material und dessen Erhellung aus dieser vermeintlich kurzen Zeitspanne dennoch waren, mag man an dem opulenten Band von über 800 Seiten ablesen.

Primär geht es der Autorin darum, „die zeittypische Diskrepanz zwischen dem lückenhaften Notenbild und der beabsichtigten Ausführung“ (S. 1) zu ergründen. Hierzu zieht sie nicht nur die erhaltenen Partituren und Stimmen der am Wiener Hof aufgeführten Opern heran, sondern sie versucht auch, Erhellendes aus den zeitgenössischen Unterrichts- und Lehrwerken zu gewinnen.

Aber die wichtigsten Quellen bleiben ihr doch die Partituren und das Stimmenmaterial – falls vorhanden. Hierbei untersucht sie eingehend die Partituren, deren Anordnungen und die daraus resultierende Sicht für das Ensemblespiel. Ferner betrachtet sie die unterschiedlich eingesetzten Instrumentalensembles in stets neuen Aufgaben wie Eröffnungen oder Ritorellen sowie die Begleitfunktionen in den verschiedenen Satzformen. In diesem Zusammenhang sind die Betrachtungen über die häufiger zu verzeichnenden Unisono-Techniken, aber auch die „Bassetto“-Technik und die Begleitung als „Suonano il basso“ von Interesse. Auch die Begleitung von Melodien lohnt eine gesonderte Betrachtung, da sie ja begleitend im Sinne von harmoniestützend, mit Motivübernahme, aber auch teilweise im Unisono erfolgen kann, um nur einige Möglichkeiten aufzuzeigen.

Auch wenn das *Recitativo accompagnato* nicht häufig verwendet wurde (S. 129), so erforderte es doch eine besondere Flexibilität des Instrumentalensembles. Diese wird in dem Typus mit lang ausgehaltenen Streicher-Akkor-

den wohl weniger gefordert als im zweiten, bei dem das Begleitensemble virtuose, affektgeladene Einwürfe zu spielen hat. Die Autorin belegt die Ausführungen mit zahlreichen Beispielen sowie mit Hinweisen aus dem (fast) zeitgenössischen Theorie-Schrifttum (z. B. Heinrich Christoph Kochs *Musiklexikon* von 1802).

Im dritten Kapitel geht es um den Bestand, die Besetzungen und die Instrumentation, wichtige Fragenkomplexe, in denen die Besetzungsangaben in den Partituren vom Tutti bis zu den einzelnen Sonderforderungen betrachtet werden. Des Weiteren wird die Besetzung des Continuo eingehend dargestellt. Auch wird der Frage nachgegangen, ob die Oboen per se mit den Violinen mitgehen oder nur an den geforderten Stellen spielen, eine Frage, die jeden interessiert, der die Praxis barocker Aufführungen kennt.

Wichtig sind gleichfalls die Betrachtungen über den Einsatz des „Basso“ (Violone, Kontrabass), sei es in der Basso-continuo-Gruppe, bei der Begleitung von Arien oder im Orchester-Tutti. Natürlich wird die Frage behandelt, welches Instrument sich hinter der Bezeichnung verbirgt und welche unterschiedlichen Größen desselben (nach Quantz) der jeweilige Einsatz erfordert.

Zur Basso-Frage gehört auch die Betrachtung des Violoncello-Einsatzes, des Instruments, das erst seit kurzer Zeit verwendet wurde (S. 374). In der Wiener Hofoper scheint es einerseits fester Bestand der Continuo-Gruppe gewesen, aber auch als Instrument mit Solo-Aufgaben gefordert zu sein.

Das umfangreichste Kapitel der Untersuchung widmet sich den eingesetzten Instrumenten. Diese reichen von den gängigen Orchesterinstrumenten über Sonderbesetzungen wie Viola d'amore, Baryton, Chalumeau bis zum Cornetto, der Mandoline und dem Salterio (Hackbrett), um nur einige wenige zu nennen.

Im Anhang führt die Autorin ein umfangreiches Verzeichnis der untersuchten musikdramatischen Werke auf, das von einer Auswahl an Opern eingeleitet wird, die bis 1705 am Kaiserhof aufgeführt wurden. Das Verzeichnis der Werke von 1705 bis 1740 nennt den Autor, wenn bekannt auch den Librettisten, die Signatur der Partitur, auch die vorhandenen Stimmen, die Bezeichnung der Komposition z. B. als

„Trattenimento musicale“, „Poemetto drammatico“, „Scherzo musicale“, „Componimento per Musica“, um nur einige wenige zu nennen, ferner den Anlass zur Komposition und Aufführung wie Geburtstag des Kaisers, Namensstag der Kaiserin usw.

In diesem über hundert Seiten umfassenden Verzeichnis bereitet die Autorin die Wiener Hofoperngeschichte von ihrer aufführungspraktischen Seite übersichtlich aus, liefert wertvollste Hinweise auf die Besetzung und Aufführungsgeschichte.

Was die Arbeit bzw. die aufgeführten Besonderheiten sehr anschaulich macht, sind die über 130 Faksimiles von Partiturausschnitten der Originale, die in den Text eingearbeitet wurden. Anhand dieser Abbildungen werden Eigenarten z. B. der Instrumentennotation und Partituranordnung sowie Notierungskonventionen schnell einsichtig.

Der zunächst wegen seiner Kürze verwundernde Zeitraum von 35 Jahren, den sich die Autorin als Untersuchungsbegrenzung setzte, erweist sich im Nachhinein als besonders klug gewählt, zeigt doch der immense Reichtum der Arbeit, dass ein Mehr an Untersuchungs-Jahren kaum zu bewältigen gewesen wäre. Das erhaltene Material ist nicht nur zahlreich, sondern auch so aussagekräftig, dass es einen solchen Platz fordert.

Das große Verdienst der Arbeit besteht unter anderem darin, dass die Autorin nicht nur bei dem faktischen Befund stehen geblieben ist, sondern stets hinterfragt und relativiert. So gibt sie sich z. B. nicht mit den Besetzungszahlen, wie man sie in vielen Veröffentlichungen zum Thema finden kann (etwa Spitzer und Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, S. 224), zufrieden, sondern untersucht die unterschiedlichen Situationen vom Tutti bis zur Arienbegleitung, um auch eine eventuelle Reduzierung zu diskutieren.

Summa: Frau Glüxam hat eine Arbeit vorgelegt, die beispielhaft ein umfangreiches Material eines überschaubar kurzen Zeitraums des Wiener Kaiserhofes darstellt, diskutiert und relativiert. Herausgekommen ist eine hervorragende Arbeit, die nicht nur das Wissen um die Wiener Hofoper vermehrt, sondern gleichfalls einen wichtigen Beitrag zur Formierung und Praxis des frühen Orchesters liefert.

(August 2007)

Dieter Gutknecht

CHRISTOPH HENZEL: *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun. Beeskow: ortus musikverlag 2006. Band I: XXIX, 925 S., Nbsp.; Band II: Register. 352 S., Abb., Nbsp.*

Mit seinem Graun-Werkverzeichnis schließt Christoph Henzel eine empfindliche Lücke. Ist das Schaffen der Brüder Graun in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung in den letzten Jahren auch mehr in das Blickfeld der Wissenschaft und der Musikpraxis gerückt, so fehlte bislang doch ein zuverlässiger Überblick über deren Schaffen, und man musste sich mit Teilwerkverzeichnissen begnügen, so etwa zu den Triosonaten mit der Arbeit von Matthias Wendt (1983), zur geistlichen Vokalmusik mit derjenigen von John W. Grubbs (1984). Gemeinsam hat Henzels Werkverzeichnis mit den vorgenannten die Betrachtung der Werke beider Brüder in einem Verzeichnis; zu viele Werke mit Zuschreibung nur an „Graun“ machen dies unausweichlich.

Schon der gewaltige Umfang des Verzeichnisses zeigt, mit welcher Masse an Material Henzel zu kämpfen hatte; dabei kann sein Werkverzeichnis trotz des beachtlichen Umfangs als durchaus erfreulich knapp und dadurch übersichtlich gelten. Die einzeiligen Musik-Incipits der Sätze (ohne Rezitative) reichen zur Identifizierung der Sätze völlig aus, die (vielen, vielen) Quellen sind knapp, aber mit allen wichtigen Informationen (und mit einem hohen Maß an Detailkenntnis) beschrieben.

Maßgeblich für Henzels Gliederungsansatz war der Wunsch, die Quellenlage zunächst weitgehend interpretationsfrei darzulegen. Dies hat eine zweifache Unterteilung des Werkverzeichnisses zur Folge: Gegliedert wird zum einen wie üblich nach Gattungen (römische Ziffern von I–XX), zum anderen nach Zuschreibung (Großbuchstaben). Bei den Zuschreibungen unterscheidet Henzel zwischen Werken mit der Zuschreibung an Johann Gottlieb Graun (A), an Carl Heinrich Graun (B), an „Graun“ ohne gesicherte Zuschreibung an einen der beiden (C) und schließlich Werken zweifelhafter Echtheit (D). Fehlzuschreibungen werden in einem Anhang geboten. Doch nicht genug damit: Die Gruppen A–C sind jeweils noch einmal unterteilt in Gruppen

ohne (nur Großbuchstabe) und mit dem „Vorbehalt nicht hinlänglich beglaubigter Überlieferung“ (Großbuchstabe gefolgt von einem „v“). Es ergeben sich somit die Gruppen A, Av, B, Bv, C, Cv und D (+ Anhang Fehlzuschreibungen). In jeder dieser Gruppen sind alle 20 Gattungsgruppen vertreten, natürlich längst nicht alle auch mit einem Werk. Die Zählung der Werke geht dabei fortlaufend durch alle Gruppen. So verteilen sich etwa die mit III:1 bis III:87 nummerierten weltlichen Kantaten auf alle sieben Gruppen. Ausschlaggebend für die Eingruppierung war für Henzel dabei allein die Quellenlage, nicht die – biographisch oder wie auch immer begründete – Wahrscheinlichkeit.

Während die Ausgliederung der nur „Graun“ zugeschriebenen Werke jedenfalls ihre Berechtigung hat (auch wenn man sich Verweise innerhalb der Gruppen A und B auf mit hoher Sicherheit einem der beiden Brüder zuzuweisende Werke der Gruppe C wünschen könnte), so macht die Ausgliederung der Gruppen Av, Bv und Cv die Arbeit mit dem Verzeichnis unnötig schwer. Natürlich ist es löblich, bei jedem Werk zu sagen, wie sicher die Zuschreibung eigentlich ist, doch dies sollte auch möglich sein, ohne diese Werke in eigene Werkgruppen auszugliedern (etwa durch eine entsprechende Markierung innerhalb einer fortlaufenden Reihe).

Aufgefangen werden kann diese Zergliederung freilich durch gute Register. Und die vorhandenen Register sind vorbildlich, vor allem das tonartlich geordnete thematische Register der Instrumentalwerke (in Anlehnung an das Register des BWV). Auch nach Textincipits, geordnet nach Sprachen (leider wiederum ohne Rezitative, auch dann, wenn eine Komposition mit einem Rezitativ beginnt!), nach Quellenbesitzern und sogar Handschriften-Signaturen kann man mit den vorhandenen Registern sehr gut suchen – nicht aber unverständlicherweise nach Titel! Nun wird man den *Tod Jesu* auch ohne Kenntnis des Textanfangs finden; der Komponist ist eindeutig bekannt, die Gruppe der Passionen nicht groß. Sucht man aber nach dem häufig in Erwähnungen einzig genannten Titel einer italienischen Kantate, bleibt einem nur das Durchblättern der Gruppe III in allen sieben Kategorien und dem Anhang.

Von großem Wert im zweiten Band sind die mehr als 200 Seiten mit Schriftproben wichti-

ger Schreiber, darunter sowohl namentlich bekannte als auch anonyme Kopisten. Schön wäre es, wenn bei den identifizierten Schreibern jeweils gesagt würde, woher die Identifizierung kommt. Nur selten ist dies mit im Namenregister beigefügten Literaturhinweisen geschehen. Die Zuweisungen müssen denn auch mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden; die Gottfried August Homilius zugewiesene Schrift etwa (Abb. 32) zeigt die Hand eines (wenn nicht sogar zweier) anonymen Kopisten, dessen/deren Handschrift nur an Homilius erinnert (Homilius schreibt deutlich anders), und die Gleichsetzung des Hauptschreibers der Sammlung Klein mit der Hand Christian Benjamin Kleins (Abb. 36) ist zwar wahrscheinlich, aber keinesfalls gesichert; Weiteres wäre also zu hinterfragen.

In der praktischen Arbeit ist das Verzeichnis trotz der aufgezeigten Mängel ein großer Zugewinn. So konnte schon jetzt ein drängendes Problem der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung beim Durchblättern des Verzeichnisses quasi nebenbei gelöst werden: Die Kantate *Der Himmel allenthalben* (Helm 820), deren stilistischer Befund so gar nicht zu Bach passen will, deren einzige Quelle aber wenig Anhaltspunkte für die Verwendung fremden Materials bietet, entpuppte sich nun als Bearbeitung der Trauerkantate Carl Heinrich Grauns für Friedrich Wilhelm I. GraunWV B:VIII:1, womit die Tauglichkeit des GraunWV als Forschungsinstrument bereits auf das Beste bewiesen wäre.

Angesichts des insgesamt etwas gemischten Gesamteindrucks des GraunWV wird der Verfasser dieser Rezension unweigerlich an jenen viel zitierten Satz Otto Erich Deutschs erinnert, wonach Werkverzeichnisse ohnehin erst in der zweiten Auflage erscheinen sollten. Doch wir sollten dankbar sein, dass dem nicht so ist, sondern Autoren den Mut haben, solch gewaltige und ungeheuer fehleranfällige Bücher zum Druck zu befördern.

(Juli 2007)

Uwe Wolf

TOBIAS SCHWINGER: *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Katalog und Textteil.* Beeskow: ortus musikverlag 2006. 728 S., Abb., Nbsp. (Ortus-Studien 3.)

Schon der vorgelegte, vorzüglich recherchierte Katalog mit seinen nahezu 300 Einträgen kann für sich allein als exzellente wissenschaftliche Leistung gelten. Hinzu kommen als weiterer umfangreicher Textteil „Studien zu Entstehung und Überlieferung der Sammlung Thulemeier“. Vier Exkurse, weitere Quellenübersichten sowie ein Thematischer Katalog bringen einen erheblichen Zugewinn an quellenkritischen und überlieferungsgeschichtlichen Daten. Der Fokus des Verfassers richtet sich auf die Sammlung Thulemeier, angelegt seit 1755 von dem späteren preußischen Staatsminister Freiherr Friedrich Wilhelm von Thulemeier (1735–1811), erweitert durch Nachlässe und Ankäufe, auf „verschlungenen“ Wegen auf uns gekommen und heute in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt. Obwohl von der Forschung seit Langem genutzt, fehlte es bisher an einer systematischen Untersuchung der Sammlung. Dieses Defizit wettzumachen bemühte sich der Verfasser in seiner nunmehr gedruckt vorliegenden Rostocker Dissertation.

Wie sehr die Arbeit von den Erkenntnissen und Aussagen der eher punktuell ausgerichteten Berliner Musikhistoriographie, vor allem aber von den verfeinerten philologischen Methoden und Techniken (Allihn, Grimm, Henzel, Rummenhölter, Schulze, Wagner, Wollny u. a.) profitiert hat, zeigt sich letztlich im Ergebnis selbst: Der Katalog erfasst alle Quellen nach einem vorgegebenen „Raster“, liefert Angaben zu Titel, Quellenbeschreibung, Incipit, Provenienz, Konkordanzen, Editionen, Bibliographie und Anmerkungen. Es ist unmöglich, auch nur einen Bruchteil der gewonnenen Erkenntnisse vorzustellen. Im praktischen Gebrauch wird sich der enorme Informationsgehalt des Katalogs bewähren. Dass er mit Gewinn für geplante Konzertaufführungen und Editionsprojekte eines einstmaligen attraktiven Repertoires herangezogen werden kann, liegt ebenso auf der Hand wie seine Nutzung für gezielte biographische und stilkritische Forschungen.

Eine grundsätzliche Anregung sei gegeben: Der vorgelegte Katalog stellt unzählige Fakten und Daten bereit, viele davon bedürfen noch der näheren Verifizierung und insbesondere der zeitlichen Einordnung. Wäre es nicht sinnvoll – ähnlich wie im Falle von RISM –, eine Daten-

bank sämtlicher im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus verwendeter Papiersorten zu erstellen? Über einen entsprechenden Grundstock verfügt bekanntlich das Papierhistorische Museum Leipzig. Und, weiter gefragt, ließe sich nicht eine umfassende Datei der im 18. Jahrhundert nachweisbaren Schreiber und Notisten aufbauen und deren Schreibgepflogenheiten und Schriftstadien nach den unterschiedlichsten Kriterien ordnen? Allein für die Sammlung Thulemeier wurden nahezu hundert Schreiber durch prägnante Schriftproben ausgewiesen und klassifiziert. Nur ein kleiner Teil von ihnen ist namentlich bekannt. Bedenkt man die oftmals komplizierten Entstehungskontexte der Quellen, dann ließe sich – bei Vorhandensein einer solchen Datei – mit Sicherheit der eine oder andere Schreiber, die eine oder andere Papiermühle identifizieren. Ein Problem der Speicherkapazität dürfte sich angesichts von Hochleistungscomputern kaum ergeben, wohl aber eines der Finanzierung solcher Forschungsvorhaben.

Der zweite große Teil der Arbeit beinhaltet biographische, musikhistorische, quellenkritische, rezeptionsgeschichtliche Studien des Verfassers. Angefangen bei der Biographie des Sammlers Thulemeier, über die Entstehung und Überlieferungswege der Sammlung, innerhalb derer neben anderen Vorbesitzern Nichelmann und Janitsch die „Bezugsquellen größerer Gruppen von Musikhandschriften“ (S. 386) darstellen, bis hin zu einem weiteren Teilverzeichnis, das die Kammermusikwerke von J. G. Janitsch beinhaltet, spannt sich der Bogen gründlicher philologischer Arbeit.

Weil der Verfasser um die zahlreichen „weißen Flecken“ des Berliner Musiklebens um 1740/50 weiß, wählt er die Präsentationsform „Exkurs“. Vier solcher Exkurse, respektive Fallstudien sind in die Arbeit aufgenommen, wobei der zentralen Frage nachgegangen wird, „ob Teile der Sammlung womöglich auf die Musikalien der Hofkapelle Friedrichs II. oder auf die Musikausübung in deren bürgerlich-artistokratischem Umfeld zurückgingen“ (S. 5 f.). Nicht minder wichtig ist dem Verfasser der Nachweis von „Verbindungen zwischen den überlieferten musikalischen Quellen und den Institutionen, die die Werke ursprünglich hervorbrachten“ (S. 11). Alle diese Fragen wurden bislang für Berlin wenig erhellt, sieht man von den einschlägigen

Studien der eingangs genannten Musikologen einmal ab. Um so mehr wiegt das substanziell Neue in den besagten vier Exkursen. Ein erster „Zur Stellung Christian Nichelmanns in der Berliner Hofkapelle“ (S. 411 ff.) bringt neben zahlreichen biographischen und quellenkritischen Hinweisen neue Einsichten in die Besoldungspolitik Friedrichs II. Exkurs II widmet sich der Überlieferung und Rezeption der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Berlin. Hier gewinnen wir Aussagen zur Struktur des Berliner Konzertlebens. Mit bis zu 50 nachweisbaren jährlichen Hofkonzerten, aber auch zahlreichen Konzerten durch die Berliner Nebenhofhaltungen sowie vielfältigen außerhökischen Musikaktivitäten bot Berlin in den Dezennien nach 1740 eine reich entfaltete Musikszene. Mit der Frühgeschichte des Cembalokonzertes in Berlin beschäftigt sich Exkurs III. Dabei benennt der Verfasser neben der hinlänglich untersuchten Pionierrolle des zweiten Bachsohnes und ausgehend von einer breiten dokumentarisch-empirischen Basis mit Werken von Carl Heinrich Graun, Schaffrath und Schale einen weiteren zentralen Entwicklungsimpuls für die Gattung des Cembalokonzertes: Anhand stilkritischer Untersuchungen zur Form der Eröffnungssätze der Konzerte von C. H. Graun weist er nach, dass sich dieses Modell von den Violinkonzerten des Bruders Johann Gottlieb herleitet, der wiederum durch Tartini beeinflusst wurde. Schließlich rückt in einem letzten Exkurs der „Quellenbestand Bruckstein“ ins Zentrum, der sich aus mehreren zeitgenössischen Quellensammlungen zusammensetzt und eine Repertoireverschiebung in Berlin spätestens in den siebziger Jahren zu anderen europäischen Zentren auf dem Gebiet der Instrumentalmusik erkennen lässt.

Alles in allem haben wir es hier mit einer eindrucksvollen Leistung der modernen Berliner Musikhistoriographie zu tun sowie mit einem Plädoyer dafür, dass sich nur im Zusammenwirken von sozialgeschichtlichen, musikhistorischen, ästhetischen, philologischen und stilkritischen Verfahren die zahllosen musikkulturellen Desiderate in der Ära Friedrichs II. hinreichend klären lassen.

(November 2007) Hans-Günter Ottenberg

Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin RAAB und Christine SIEGERT hrsg. von Ulrich KONRAD. Tutzing: Schneider 2007. 343 S., Abb., Nbsp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 27.)

Bis an die Grenze des 20. Jahrhunderts stellt die Bearbeitung von Opern eine selbstverständliche Praxis im Theaterbetrieb dar, auf die stets zwar summarisch hingewiesen wird und auf die sich nicht zuletzt das Verständnis der Oper als sogenannter ‚offener‘ Gattung gründet. Ihr nachgegangen ist man bislang aber allenfalls nur im Einzelfall oder aber mehr oder weniger notgedrungen, wenn also ein Editionsprojekt den Editor mit nachkomponierten Nummern, mit Einlagenummern anderer Komponisten oder anderen Abänderungen im Laufe der Vorbereitungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes konfrontierte. So ist es ein Verdienst von Ulrich Konrad und 13 Kollegen, dass sie sich ausgehend von dem inzwischen abgeschlossenen Forschungsprojekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ diesem im Umriss wohlbekanntem, im Detail aber nur vage erschlossenen Gebiet angenommen haben. Der Schwerpunkt liegt auf Haydn, seinen Bearbeitungen und Bearbeitungen seiner Werke durch andere Komponisten und namenlose Bearbeiter – eine sinnvolle Bündelung, die eine drohende Ausuferung des Materials abwehrte und zur Schärfung der Einzelanalysen führte.

Der Band ist wohlgedacht und geht aus vom Zusammenhang von Autorwillen und Produktionssystem in Frankreich einerseits, wo mit der Drucklegung der Werke ein festes Werkverständnis einherging und folgerichtig die Idee des Copyrights entstand, und Italien andererseits, wo die handschriftliche Überlieferung der Werke deren Anpassung an neue Verhältnisse entgegenkam (Michele Calella). Von hier aus wird das Sujet enger eingekreist und dann an Fallbeispielen und am Repertoire einzelner Bühnen im Detail erörtert. Eine Sonderstellung nehmen Metastasios Libretti ein: Als Lesetexte bleiben sie unangetastet, als Operntexte hingegen werden die Arien im 18. Jahrhundert zahlenmäßig weniger, weil die Einzelarie an Umfang zunimmt, und die im Politi-

schen gegründete azione principale, auf die sich die Oper als moralisches Exemplum stützt, wird zugunsten der als ornamento episodico geltenden Liebeshandlung zurückgedrängt (Albert Gier).

Haydns Programmauswahl für Esterháza folgte erstaunlich modernen Trends, wie am Vergleich mit Turin deutlich wird (Margaret R. Butler); dabei lassen seine Bearbeitungen komplizierte Quellenfiliationen erkennen, die über notwendige Anpassungen aber vermutlich darum nicht hinausgehen, weil keine Aussicht auf eine weitere Verbreitung bestand (Christine Siegert). Anhand des italienischen Repertoires in Wien sind die Bearbeitungsarten aufgeschlüsselt, wobei insbesondere die Komposition von Einlagearien jungen Komponisten als Studienaufgabe diente (John Rice). Am Dresdener Hoftheater kam es zum Mozart-Pasticcio *Gli amanti folletti*, da man dort seine politisch aufrührerischen Werke aussparte, sie aber um ihrer Musik willen zu retten suchte (Panja Mücke). Die Bearbeitungen von zwei Opern Cimarosas am Teatro Valle in Rom als dem Umschlagplatz für neapolitanische Opern in den Norden stellen ein gattungsgeschichtliches Novum dar, indem sie den Erfolgsgang der einaktigen Farsa einleiten (Martina Grempler).

Höchst unterschiedlich fielen die Bearbeitungen von Cimarosas europaweit gespielter Farsa *L'impresario in angustie* aus: Der Bearbeiter Haydn löste ihre Struktur auf, während die um fünf Nummern aus Mozarts *Schauspieldirektor* erweiterte Fassung aus Weimar eine breite Rezeption erlebte (Klaus Pietschmann); relativ unspezifisch bleibt dagegen Haydns Umgang mit Guglielmis *La quakera spiritosa* (Robert von Zahn). Mozarts eigenartige Bearbeitung von Haydns *Armida*-Duett (Akt I) lässt sich kaum anders denn als Versuch erklären, sie Liebhabern zugänglich zu machen (Ulrich Konrad). Sehr überzeugend werden die Abweichungen zwischen den Libretti zu Anfossis *I viaggiatori felici* aus den Anpassungen an Rollenfach, Rollenprofil und schauspielerische Fähigkeiten individueller Darsteller abgeleitet (Daniel Brandenburg).

Zweimal rückt dann auch Paris ins Blickfeld: *La vera costanza* ist Haydns einzige Oper, die dort rezipiert wurde und als Opéra comique erhebliche Eingriffe in die Dramatis personae, Nummernfolge und Finali erforderte (Thomas

Betzwieser). Grétrys *Zémire et Azor* scheint dagegen die einzige Opéra comique, die aufgrund einer Reihe von Alleinstellungsmerkmalen mehrfach – darunter in Esterháza – in eine italienische Oper umgearbeitet, aber nur den spezifisch notwendigsten Veränderungen unterzogen wurde (Arnold Jacobshagen). Den Schluss bildet ein Fazit aus diesen Beiträgen und der neuen Quellenbewertung u. a. bei Bach, Mozart, Wagner für die Haydn-Gesamtausgabe. Sie enthält nicht allein Haydns Einlagearien, sondern wird auch seine Bearbeitungen von Nummern anderer Komponisten einschließen (Armin Raab).

Philologische Akribie und dazu der Wille, weit entfernten Quellen vergleichend nachzugehen, zeichnen alle Beiträge aus. Da mangels Quellen vieles (noch) Vermutung oder gar Spekulation bleiben muss, stößt man selten so oft wie hier auf konjunktivische Formulierungen: Was beides nur zu deutlich erklärt, weshalb man das Gebiet als Analysegegenstand bislang lieber ausgeklammert hat. Nun sind Bearbeitung und Bearbeitungspraxis zwei Begriffe, die das Phänomen aus der Sicht des ändernden Dichters und Komponisten (und der heutigen Editoren) benennen und zugleich den philologischen Aspekt des Eingriffs betonen. Was sich philologisch als Bearbeitung darstellt, verdankt sich allerdings so gut wie ausschließlich persönlichen Wünschen und gattungsgeschichtlich oder institutionell bedingten Notwendigkeiten, wobei das Theater, die Bühne, die Akteure oder die anderweitige Verbreitung im Vordergrund standen. Dafür gälte es noch einen prägnanten Begriff zu finden.

(August 2007) Manuela Jahrmärker

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. (Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793). Studienausgabe. Hrsg. von Jo Wilhelm SIEBERT. Hannover: Siebert Verlag 2007. 584 S., Nbsp.

Es ist das Verdienst dieser Ausgabe, den für die Kenntnis der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte des 18. Jahrhunderts wichtigen Kompositionstraktat von Heinrich Christoph Koch nun wieder nicht nur überhaupt außerhalb von Bibliotheken, sondern noch dazu in einem sorgfältig hergestellten Neusatz des vollständigen Textes und zu einem auch für Stu-

dierende erschwinglichen Preis (24,90 Euro) zugänglich zu machen. Typographische Besonderheiten des Originals wurden nach Möglichkeit im Satz verdeutlicht; die Seitenkonkordanz erlaubt ein Zitieren nach dieser Ausgabe, zumal Stichproben auf hohe Sorgfalt bei der Erfassung des Textes schließen lassen. Auch die Notenbeispiele sind, soweit sich das auf einen ersten, vergleichenden Blick sagen lässt, mit großer Akkuratess ausgeführt; der Herausgeber folgt hierbei – wo erforderlich – modernen Editionsprinzipien. Die Originalschlüssel und heute unübliche Taktangaben wurden beibehalten. Angesichts des didaktischen Anliegens Kochs ist es sicherlich auch unproblematisch, dass zweifelhafte Bogensetzungen „möglichst musikalisch sinnvoll“ (S. 15) realisiert wurden. Damit ist die Benutzerfreundlichkeit des Neusatzes auch kaum ein Nachteil für an der Semiotik der Textgestalt interessierte Forscher und Forscherinnen, zumal die ältere Reprint-Version ja weiter zugänglich ist.

Nun besteht über die historische Bedeutung der im Original dreibändigen Schrift kein Zweifel; eine wissenschaftliche Aufarbeitung hat hier aus verschiedenen Perspektiven in aller Breite bereits stattgefunden. Trotzdem fällt das Vorwort, das – wohl vor allem für mit dem musiktheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht eng vertraute Leserinnen und Leser – eine erste Orientierung und Einschätzung bieten soll, doch arg kurz aus. Natürlich kann und soll eine derartige Einleitung keine umfassende monographische Erörterung des Werks leisten – angesichts der höchst unterschiedlichen wissenschaftlichen Interessenlagen im Umgang mit Kochs Traktat wäre dies ohnehin ausgeschlossen. Bis zu einem bestimmten Grad wirkt die Bibliographie ausgewählter Forschungsliteratur als Kompensation; sie hätte allerdings ebenfalls ausführlicher gestaltet werden können.

Wichtig sind natürlich die Hinweise auf Quellen und Vorbilder Kochs; hier hätte man sich teils umfangreichere Erläuterung gewünscht. Wenn die Rede von Charles Batteux ist, aus dessen Schriften Koch in seinen Versuch „Entscheidendes“ habe „einfließen“ lassen (S. 9), droht der Hinweis angesichts der kritischen Auseinandersetzung mit Batteux' Nachahmungspostulat im deutschsprachigen musikalischen Schrifttum schon seit den

1750er-Jahren aus dem Allgemeinen ins Irreführende umzuschlagen. Insgesamt bleibt es sehr stark dem Leser selbst überlassen, den Stellenwert der verschiedenen Quellen einzuschätzen.

Zentraler dagegen und von Siebert dementsprechend ausführlicher dargestellt ist die Frage nach der Stellung des Textes in Beziehung zur kompositorischen Klassik. Was die Eignung des Traktats als analytisches Rüstzeug für Werke Haydns oder Mozarts betrifft, mahnt der Herausgeber Zurückhaltung an. Dagegen betont er zu Recht seine Einbindung in übergreifende geistesgeschichtliche Zusammenhänge – diese können und sollten durchaus weiter gefasst werden als der von Siebert angeführte Kontext musikalischer Rhetorik. Gleichwohl: Wenn also ein besonderes Erkenntnisinteresse im Bereich musikalischer Terminologie, aber auch sehr viel umfassenderer Begriffsgeschichte besteht, dann liegt ein wesentlicher Aspekt der zukünftigen Nutzung der hier vorgelegten Edition voraussichtlich in einer punktuell nachschlagenden, einer fragmentierten Leseweise, die gezielt nach Stellen sucht. Unterstützt wird das durch ein ausführliches Register, das über Termini hinaus, wie sie Koch verwendet, wichtige musiktheoretische Begriffe in moderner Terminologie ergänzt und Querverweise auf verwandte Wörter oder Synonyme liefert. Als Desiderat erscheint hier nur noch die Möglichkeit, den Text selbst im elektronischen Volltext zu durchkämmen – zukünftige ähnliche Ausgaben könnten diesem Bedürfnis durch eine beigegebene CD-ROM leicht Genüge tun.

(August 2007)

Karsten Mackensen

PETER SÜHRING: *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 395 S., Nbsp.

Die Dissertation Peter Sührings widmet sich dem frühen musikdramatischen Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts, jenen Kompositionen, die während der großen Westeuropa-Reise und vor der Scrittura für *Mitridate* 1770 entstanden. In ausführlichen und detaillierten Analysen behandelt der Autor somit bislang eher weniger erforschte Werke – das geistliche Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35

(1767), das lateinische Intermedium *Apollo et Hyacinthus* KV 38 (1767), das Singspiel *Bastien und Bastienne* KV 50 (1768) und die Opera buffa *La finta semplice* (1768).

Peter Sühning orientiert sich in seiner Studie stark an den in Vorlesungsskizzen überlieferten Untersuchungen des an der Universität Straßburg lehrenden Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal aus dem Sommer 1888. Neben der eigenen analytischen Annäherung an Mozarts Frühwerk möchte Sühning auch den Nachlass Jacobsthals auszugsweise zugänglich machen, durch den er auf die bislang unzureichende Aufarbeitung des frühen Schaffens von Mozart aufmerksam wurde. Sühning arbeitet das Mozart-Bild Jacobsthals heraus und ordnet dessen Methodik in die Geschichte des Fachs Musikwissenschaft ein. Und hierin gründet – trotz der interessanten Ergebnisse im Detail – die methodische Problematik des Buches: Der Autor zieht sich zu häufig hinter die Ansichten von Jacobsthal zurück und verklammert seine eigenen Ausführungen zu eng damit; anstatt – wie für *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* überzeugend realisiert – seine neuen Forschungsergebnisse zu pointieren und Jacobsthal gleichsam als Inspirationsquelle zu benutzen, betrachtet Sühning Mozarts Frühwerke an verschiedenen Stellen „durch die Brille“ Jacobsthals. Die Vorlesungsskizzen Jacobsthals werden in Transkription immer wieder in Sührings Beschreibung der Kompositionen eingeflochten und – zum Teil sehr ausführlich – neuerer Sekundärliteratur zum Thema gegenübergestellt; hier hätten Straffungen die Lesbarkeit erhöht.

Peter Sühning stellt sich das Ziel – wie von Stefan Kunze bereits gefordert –, Mozarts Frühwerke ernst zu nehmen; dem steht entgegen, dass er sich mitunter doch einer rückwärtsgewandten Perspektive bedient und zum Beispiel die Finalstrukturen der Kindheitsoperen als Vorstufen zu den späteren Finali betrachtet, als ein Ausprobieren der kompositorischen Mittel des jungen Mozart, das eine Vorahnung für spätere Finali gibt, aber noch Schwächen besitze. Im Ergebnis vermag Sühning zu zeigen, dass Mozart bereits in seinen frühesten Kompositionen und inmitten des Erarbeitens der kompositorischen Standards bereits schöpferisch mit den etablierten kompositorischen Techniken umgeht. Mozart komponierte – so

Sührung – „schon als Kind weder für alle Gattungen gleichartig, noch hielt er sich strikt an deren jeweilige überlieferte Schemata“ (S. 19). Interessant wäre es gewesen, zur Ergänzung einige Seitenblicke auf die kompositorischen Techniken in der seit 1761 entstandenen Klaviermusik, den ersten Sinfonien (KV 16 und 19) und Violinsonaten (KV 10–15) und der *Missa c-Moll* (KV 139) zu werfen.

Wenig leserfreundlich ist die Unterteilung der Endnoten nach Kapiteln und die Verwendung von bibliographischen Kurzbelegen auch in den Endnoten, die das Auffinden einer zitierten Quelle erschweren; ferner erscheint die parallele Verwendung von Kurzbelegen (für mehrfach zitierte Literatur) und bibliographischen Angaben ohne Kurzbeleg im Literaturverzeichnis etwas unübersichtlich.

(September 2007)

Panja Mücke

BEATRIX BORCHARD: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien: Böhlau Verlag 2005. 670 S., Abb., CD-ROM (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Schwerge wichtig ist das Buch von Beatrix Borchard, und dies im doppelten Wortsinn: Die 670 Seiten (ergänzt durch eine CD-ROM mit weiterem Material) zeugen einerseits von der langjährigen und ebenso akribischen wie ergiebigen Archivarbeit und bieten dabei eine Fülle von bislang unveröffentlichtem Quellenmaterial. Schwerge wichtig ist das Buch andererseits aber vor allem durch seinen methodischen Ansatz – ein Buch, das sich als „Anstiftung zu einem methodologischen Streit“ (S. 589) versteht und dessen Grundfragen dabei lauten: Wie ist nach der Überwindung der Biographik-Kritik der vergangenen Jahrzehnte mit biographischem und historischem Material adäquat umzugehen? Welche historiographischen Wege können durch das Dickicht des Materials führen? Mit diesen beiden Themenkomplexen bietet das vorliegende Buch eine doppelte Perspektive: Erstmals liegt hier eine ausführliche biographische Würdigung des Musikerehepaares Amalie und Joseph Joachim vor; parallel dazu entwickelt die Autorin Antworten auf drängende Fragen der Biographik und der Musikgeschichtsschreibung allgemein.

Es ist bezeichnend, dass Borchard hier zwei

Personen in den Fokus nimmt, die nicht selbstverständlich im Kanon der Musikgeschichte aufgenommen waren, zwei Interpreten, die bislang vorwiegend als Trabanten der „eigentlichen“ Protagonisten der Musikgeschichte wahrgenommen wurden: Joseph Joachim als „Brahms-Freund“ und als Gründer der Berliner Hochschule für Musik (heute: UdK) und Amalie Joachim, heute allenfalls noch als dessen Ehefrau inklusive skandalträchtiger Scheidung bekannt, von der nichts in den Geschichtsbüchern geblieben ist als ein Brief Johannes Brahms', in dem er ihr seine Solidarität bekundet. Insofern stellt sich die Autorin mit ihrer Doppelbiographie auch wider das musikhistorische Vergessen, das aus dreierlei Gründen das Ehepaar Joachim erfasst hatte: politisch motiviert, da die Nationalsozialisten den Gründer der Hochschule für Musik (da jüdischstämmig) aus dem allgemeinen Gedächtnis zu tilgen suchten, musikhistorisch motiviert, da Interpreten im Kontext einer werkorientierten Musikgeschichtsschreibung als historiographisch irrelevant gelten, schließlich auch durch die Frage nach dem Geschlecht motiviert, so dass auch im Fall des Musikerehepaares deutliche Unterschiede im Bewahren (und Erinnern) bzw. Verlieren (und Vergessen) von Quellenmaterial auszumachen sind. Eine Doppelbiographie über den Geiger Joseph Joachim und seine Frau, die Sängerin Amalie Joachim, geb. Weiss, zu wagen, heißt demnach auch, sich mit grundsätzlichen Fragen des Erinnerns und Vergessens im historischen Kontext auseinanderzusetzen, sich wider eine Werkgeschichte zu positionieren, die die Interpreten genauso aus dem Blick verliert wie andere Fragen des musikkulturellen Handelns.

Dabei entwickelt Borchard eine „neue Form der Biographie“ (S. 22), in deren Zentrum neue Fragen an die Quellen und Überlieferungsarten stehen. In diesem Zusammenhang geht es der Autorin auch um die Integration der eigenen Person in den Prozess des Forschens und Schreibens sowie die Reflexion über Narration, über musikhistorische und (auto-)biographische Überformungen, über Mechanismen der Selbst- und Fremdszenierung. Die Methodik, die Borchard „musikologische Lebensforschung“ (S. 29) nennt, stützt sich auf drei Leitideen: „Lückenschreiben“, „Montage“ und „Gegenschreiben“.

Für weibliche Lebensläufe sind, so Borchard, fehlende oder nicht auffindbare Quellen, kurz: „Materiallücken“ bezeichnend. Diese Lücken gilt es „bewußt zu markieren, statt sie, wie allzu oft in der Frauenbiographik üblich, aus dem falschen Anspruch heraus, eine konsistente Geschichte zu erzählen, mit Spekulationen zu füllen und die Lücken gleichsam zu überschreiben“ (S. 27). Das „Lückenschreiben“ verlangt dagegen eine selbstreflexive Narration, die sich dem vorhandenen wie auch dem nicht vorhandenen Material nähert. So stellt Borchard etwa die Biographie der jungen Sängerin Amalie Schneeweiss (Weiss) aus den 1850er und 60er (Wiener) Jahren anhand von Theaterzetteln und anderen „aktenkundigen“ Quellen zusammen, wobei die „wenigen erhaltenen Dokumente [...] nicht als Belege in einem durch Narration gestifteten Zusammenhang [dienen], sondern [...] wie Mosaiksteine, zwischen denen große Lücken klaffen, angeordnet“ werden (S. 173).

Diese Vorgehensweise führt zu einer historisch-biographischen Darstellung, die an die Stelle suggerierter Kohärenz das Prinzip der Offenheit setzt: Quellen werden jeweils zwar nach Möglichkeit kontextualisiert, stehen aber auch ‚roh‘ montiert beieinander, um sie im Prozess des Lesens dem Prozess der individuellen Aneignung zu übereignen. Dabei verwendet die Autorin je nach den Gegebenheiten des vorliegenden Materials und an dessen Beschaffenheit angepasst höchst unterschiedliche Formen der narrativen Präsentation: „Annäherungen“, „Dialog-“ und „Textmontage“, aber auch „Methodische Überlegungen“, „Fragen“ sowie die Bereitstellung von Dokumenten auf der beigelegten CD-ROM – Montage nicht nur als Prinzip der Textgestaltung, sondern auch als methodisches Prinzip.

Die Methode des „Gegenschreibens“ schließlich bezieht sich sowohl auf Quellenmaterial als auch auf bereits existierende biographische und historiographische Texte und betrifft den Prozess der kritisch-kontextualisierenden Lektüre und der Reflexion der eigenen Lektüreleistung im Schreibprozess. Die eingehende Textanalyse (mit dem Blick auf Autorenintention, Anlass, Textfunktion und andere Parameter) wird selbst thematisiert, um dem Leser/der Leserin den Nachvollzug der Interpretation zu ermöglichen. Auf diese Weise wird etwa die

Biographie von Andreas Moser auch als Selbstentwurf und -präsentation Joseph Joachims erkennbar.

Die Vielfalt und die Art der Dokumente, die Borchard zusammen- und gegeneinanderstellt, lässt erkennen, dass es ihr um eine Musikgeschichtsschreibung im Sinne einer Geschichte des kulturellen Handelns zu tun ist: Musikgeschichte als Berufs- und Lebensgeschichte („Leider verfügt die deutsche Sprache über keinen Begriff, der die untrennbare Einheit von Leben und Arbeit erfaßt, die ja insbesondere für künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeiten charakteristisch ist“, S. 30), Institutionengeschichte, Werk- und Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte u. a. m.

Ausgangspunkt aller Historiographie aber bleibt, so Borchard, der handelnde Mensch, denn „Leben und künstlerische Arbeit stellen ein komplexes Bedingungsgefüge wechselseitiger Wirkungen dar; die Ausblendung biographischer Aspekte befördert die – wissenschaftlich nicht haltbare – Vorstellung von einer ‚objektiven‘ Musikgeschichte, die ein für allemal Gegebenes darstellt, sie verstellt den Blick darauf, dass ‚Geschichte‘ weitgehend ‚Effekt der Überlieferung‘ und der nachträglichen Konstruktion durch Einzelne ist“ (S. 587).

(Juni 2007)

Melanie Unsel

WILLIAM ALEXANDER EDDIE: Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot: Ashgate 2007. XI, 270 S., Nbsp.

Charles Valentin Alkan hat seit jeher besonderes Interesse im britischen Raum gefunden – berühmt ist Ronald Smiths grundlegende zweibändige Publikation von 1976 und 1987. In seiner offenbar ersten Buchpublikation versucht sich nun William Alexander Eddie dem Titel nach an einer Studie von „Life and Music“, wie sie in Großbritannien so gerne gepflegt wird. Doch der Titel täuscht: Alkans Leben wird im einleitenden Kapitel abgehandelt (S. 1–25); zwar wird es im Verlauf des Buchs immer wieder aufgegriffen, doch ohne die typische und erwartbare Verschränkung.

Eddies Schwerpunkt liegt vor allem auf einer Analyse von Alkans Werken, insbesondere auch mit Blick auf neuere Erkenntnisse der Musiksemiotik. Und hier liegen auch ganz offensichtlich seine Stärken. Die Analysen sind

oft tiefgründig, obschon an manchen Stellen vielleicht zu knapp, während Eddie an anderen Stellen zu weitschweifig wird – etwa in der Betrachtung von Alkans Kadenz für Konzerte von Beethoven und Mozart. Hier bezieht er sich umfassend auf eine „Klavierschule“ (S. 138) von Daniel Gottlob Türk – wie ungünstig nur, dass diese *Clavierschule* von 1789 stammt und für Alkan kaum Relevanz gehabt haben wird. Überhaupt sind häufiger merkwürdige Schreibweisen stehen geblieben („Liebschen“ statt *Liedchen*, S. 130, „Lieder ohne wörter“, S. 115), und auch manche französische Stücker Titel und andere Nomina erfahren irritierende Übersetzungen. Auch in musikhistorischer Hinsicht reißen die Merkwürdigkeiten nicht ab: Eddie unterscheidet nicht zwischen Bearbeitung, Transkription und Kadenz; mit Diagramm 8.2 (S. 142) präsentiert er das Programm einer Konzertsreihe – durch die Übertragung in moderne Drucktypen (Briten können selten Frakturschrift lesen) verliert es allerdings weitgehend an dokumentarischem Wert.

Die Herstellung des Buches muss insgesamt als eher schlampig bezeichnet werden. Das Register und die Literaturschau sind unvollständig (Macdonalds *Grove*-Artikel von 2001 blieb unberücksichtigt, entsprechend weicht Eddies Werkverzeichnis ab), das Buch von Britta Schilling scheint nach der Bibliographie ein Aufsatz, kein Buch zu sein. Die Sinnlosigkeit und Impraktikabilität mancher Anmerkungen erweist sich, wenn man die Endnoten konsultiert (etwa komplette Redundanz der Angaben in Anmerkung 2 des Kapitels 1). Von sorglosem Zeilenumbruch und typografischen Fehlern in Text und Notenbeispielen sei gar nicht die Rede – zu sehr scheint der Autor darauf vertraut zu haben, dass andere seine Notizen optimal aufbereiten, ohne selbst eine Endkontrolle vorgenommen zu haben. Schade, denn hätte sich der Autor ein wenig mehr Mühe gemacht, hätte das Buch eine exemplarische Studie zu Alkans Schaffen werden können.

(November 2007) Jürgen Schaarwächter

CHRISTIAN THORAU: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Stuttgart: Steiner 2003. 296 S., Abb., Nbsp.

(Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 50.)

Kaum ein anderer Terminus in der Musikgeschichte wie das Leitmotiv, kaum eine andere Kompositionstechnik wie die Leitmotivtechnik verbinden sich derart mit dem Namen ihres vermeintlichen Erfinders Richard Wagner. Dass der Begriff des Leitmotivs jedoch keinesfalls auf Richard Wagner zurückgeht und der Komponist in seiner einzig erhaltenen Bemerkung von 1879 zu dieser neuartigen Erklärhilfe vorschlug, sich doch endlich einmal dem musikalischen Satz und nicht nur den „sogenannten Leitmotiv[e]n“ zuzuwenden, verdeutlicht nicht nur die Problematik einer noch zu Lebzeiten Wagners etablierten Rezeptionsart, sondern auch die Spannung zwischen Künstler und Publikum, zwischen Anspruch der Kunst und notwendigen Verständnis- und Rezeptionshilfen aufseiten der Hörer, zwischen einer schon zum Kanon erhobenen Methode des Zugangs zu Wagners Werk (auch im *dtv-Atlas Musik*) und ihrer stark zu relativierenden Bedeutung, wenn man sich die Mühe macht, die Umstände ihrer Entstehung und Weiterentwicklung genauer zu untersuchen.

Christian Thorau betont in seiner Dissertation, „dass das begrifflich orientierte Leitmotivdenken in Verwandtschaften, in Bedeutungen und Ableitungen eben *kein* Aspekt des Komponierens ist, sondern ein eigendynamisches Phänomen der bürgerlichen Rezeption“ (S. 22, Fußnote 22). Der Umgang mit diesem Bruch zwischen Theorie und Praxis trägt in musikwissenschaftlicher Forschung insofern noch mehr zur Verwirrung bei, als produktionsorientierte Hinweise Wagners und rezeptionsästhetisches Verhalten beim Publikum vermischt werden. Thoraus Einleitung macht sehr deutlich, dass die Arbeit alleine auf die strikt von Wagners Vorstellungen zu trennende rezeptionsästhetische Seite des Leitmotivs abhebt, in erster Linie ausgehend von Hans von Wolzogens *Thematischem Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen* und den sich daraus ergebenden Folgen für das Verständnis und die Deutung von Wagners Musik.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen und hier erstmals auch geordneten Leitfaden-Literatur umkreist Thorau die These, dass die Konstruktion von Leitmotiven und die Anwendung

der Leitmotivtechnik eine geringe bzw. gar keine Bedeutung für das Verstehen des Wagner'schen Werkes hat. Beide Hilfsmittel sind „Rezeptionsgebilde, ihre Wissensfunktion ist größer als ihre Werkfunktion, wer sie kennt, glaubt sich gebildet“.

Jene Literatur und Praktiken, die sich unabhängig wie auch im Widerspruch zu Wagners eigenen Vorstellungen entwickelt haben, werden unter drei Aspekten behandelt. 1. Vorläufer der von Wolzogen'schen Praxis (Liszts *Lohengrin*-Aufsatz bzw. die Analysen Gottlieb Federleins), 2. Entstehung, Etablierung und Auswirkung der Leitfaden-Literatur bis zum Ersten Weltkrieg und 3. die semantische Analyse der Leitmotive (unter Einbeziehung von Nelson Goodmans *Languages of Art*).

Trotz von Wolzogens Sonderstellung als erstem Wagner-Interpreten, der die Wagner'sche Charakterisierungskunst der Motive als Zusammenhang stiftendes und dramaturgische Konsequenzen tragendes System vermittelt hat, kann er – so Thorau (S. 155) – nicht alleine für die fehl gelaufene Rezeption verantwortlich gemacht werden. Auch Wagners eigene Teleologie war Teil eines Prozesses, in dem der Versuch, Wagners Werk zu erklären und seine Kompositionsmethode vor den Augen einer ablehnenden Öffentlichkeit zu retten, zur Reduzierung auf eine einfach zu rezipierende wie auch zu vermittelnde Technik und damit auch zu ihrer nicht vorhersehbaren Popularisierung führte. Mit ihr verbinden sich mehrere Phänomene bürgerlicher Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: 1. die Umwandlung von kritischen Textformen wie Konzert- oder Musikalienrezension zu didaktischen, vorbereitenden Texten, 2. die Aktivierung des Rezipienten und seine völlige Hingabe an das Werk – insbesondere im Kontext der Bayreuther Festspiele –, 3. die Kanonisierung bürgerlicher Bildungsgüter, wozu u. a. auch Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* zählt und 4. das wachsende Bedürfnis nach verbaler Beschreibung von Musik zum Zwecke ihrer rationalen Einordnung als Ausdruck wachsender Sinnlichkeitsskepsis. Die Leitfaden-Literatur wird diesen Tendenzen auf unterschiedlichstem Niveau gerecht und schwankt zwischen differenzierten Darstellungen wie jener von Wolzogens und simplifizierenden Broschüren wie Wossidlos *Opernbibliothek*, in denen selbst

„der Hinweis auf motivische Verwandtschaften und Rückbezüge [...] fast vollständig getilgt [ist], so dass die funktionale und semantische Differenz zwischen einem Leitmotiv und einer herkömmlichen Arienmelodie nivelliert wird“ (S. 177). In vergleichenden Analysen der Publikationen von Wolzogen, Heintz, Pfordten, Chop, Porges, Neitzel, Pfohl u. v. a. arbeitet Thorau, mithilfe eines in Kapitel III entwickelten zeichentheoretischen Ansatzes, ihre Unterschiede im Verständnis der Leitmotive heraus und macht damit auch die Schwierigkeiten bei der Übertragung der Leitmotivanalyse Wolzogens auf andere Musikdramen Wagners wie *Tristan und Isolde* sowie ihre unterschiedlichen Ergebnisse deutlich.

Das Buch ist eine „Rekonstruktion der Verstehensgeschichte Wagnerscher Musik“ und erforscht damit auch am Beispiel eines konkreten Falles – den Werkerläuterungen des Wagnerismus – wie unverständliche, „widerständige“ Kunst erklärt, simplifiziert, in ihrer „sinnlichen Faszinationskraft“ domestiziert und letztendlich zu ihrer „irreversiblen Verbürgerlichung“ geführt wird. Was Thorau hier für Wagner ausgearbeitet hat, formt in der Verknüpfung von semiotisch-analytischen, soziologischen und historisch-quellenkritischen Methoden einen Weg, der sowohl für die generelle Entstehung von Musikschrifttum bis hin zur Etablierung wissenschaftlicher Praktiken beschritten werden müsste (Ansätze davon finden sich z. B. bei Donin/Campos, „La musicographie à l'œuvre“, in: *AcM* 77/2, 2005) als auch bei der Aufarbeitung historischer Hörweisen und ihrer Einflüsse auf Komposition, Aufführung und Präsentation Anwendung finden könnte. Das Verdienst dieser ungemein detailreichen, stilistisch herausragenden und methodologischen Untersuchung liegt in ihrer über sich selbst hinausweisenden Vorbildfunktion für weitere Arbeiten zu diesem Thema auf dem Gebiet „Neuer Musik“ des 19., 20. oder 21. Jahrhunderts.

(Oktober 2007)

Manuela Schwartz

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Poème commenté*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Übersetzung aus dem Deutschen von

Françoise FERLAN. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 829 S., Abb., Nbsp.

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Encyclopédie*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Vorwort von Pierre BOULEZ. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 832 S., Abb., Nbsp.

Der Autor legt mit den beiden sich ergänzenden Bänden die Summe seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Wagners *Der Ring des Nibelungen* vor. Dabei ist er weder Musiker noch Musikwissenschaftler, sondern Spezialist für die Theorie von Organisationssystemen im EDV-Bereich und nur nebenbei „mélomane“, Musikliebhaber im besten Sinne des Wortes. In Paris wirkt Bruno Lussato auch als Kulturmäzen und besitzt u. a. eine bemerkenswerte Sammlung von Musikalien (Handschriften und Erstdrucke), in der Wagner eine herausragende Rolle spielt.

Im Mittelpunkt des ersten Bandes steht die Kommentierung des zweisprachig wiedergegebenen *Ring*-Textes, wobei auf die solide französische Übersetzung von Françoise Ferlan (aus dem von Michel Pazdro herausgegebenen *Guide des Opéras de Wagner* von 1988) zurückgegriffen wird. Die doppelseitige Synopse umfasst vier Spalten: Links neben dem deutschen Originaltext stellt Lussato den musikalischen Kommentar, das heißt analytische Bemerkungen zu den entsprechenden Musikpassagen, die sich im Wesentlichen auf ein System von Leitmotiven und deren Komponenten stützen. Rechts neben der französischen Übersetzung auf der gegenüberliegenden Seite ist Raum für weitere Kommentare gelassen, etwa zu szenischen Details oder zur Bedeutung der jeweiligen Passage für den *Ring* insgesamt. So gibt Lussato beispielsweise gegen Ende der ersten Szene des dritten Aufzugs der *Walküre* zu Sieglindes Lob auf Brünnhilde („O hehrstes Wunder! / Herrlichste Maid!“), nachdem diese verkündet hat, Sieglinde werde den „hehrsten Helden der Welt“ gebären, das dabei erklingende Leitmotiv („Glorification de Brünnhilde“), die beteiligten Instrumente sowie die entsprechende Tonart an. Rechts außen verweist ein Kommentar auf die hervorgehobene Bedeutung dieser Passage, die musikalisch auf das Ende der Tetralogie hinweist, wo besagtes Leitmotiv erneut erklingt.

Will der Leser nun Näheres zum Leitmotiv, seiner Gestalt und Bedeutung erfahren, muss er zum zweiten Band greifen. Dort findet er ein „Dictionnaire des leitmotives et des codons“, das nach Chronologie und Derivaten geordnet Leitmotive (M1–M136) und Komponenten (C1–C36) – die Lussato in Anlehnung an einen Fachbegriff aus der Biochemie „Codons“ (= Teile des genetischen Codes) nennt – auflistet und erläutert. „Glorification de Brünnhilde“, bei uns seit der Klassifikation von Hans von Wolzogen als „Liebeserlösungs-Motiv“ bekannt, von Wagner selbst dagegen als „Sieglindes Lob-Thema auf Brünnhilde“ (nach dem Eintrag vom 23. Juli 1872 in Cosima Wagners Tagebüchern) bezeichnet, trägt die Nummer M47. Der mit einem Notenbeispiel versehene Eintrag (S. 478 f.) gibt schematisch Auskunft über Häufigkeit – „0/1/0/2“ bedeutet, dass dieses Leitmotiv einmal in der *Walküre* sowie zweimal in der *Götterdämmerung* auftaucht –, Charakteristik und Bedeutung des Leitmotivs sowie seiner Aufteilung in Codons. Diese werden als formale Bestandteile des Motivs verstanden, welche Verlauf, Rhythmus, Harmonik etc. des Motivs bzw. einzelner Teile davon beschreiben und einen vom Kontext unabhängigen semantischen Gehalt (von Lussato als „sème“ bezeichnet) besitzen. So ist im Leitmotiv M47 durch den Motivteil einer stufenweise aufsteigenden Tonfolge das Codon C35 („Exaltation“ = „Überschwang“ im Sinne von „Verherrlichung“) enthalten, dessen „Sème“ von Optimismus bis zu Ekstase reichen. Ferner werden Beziehungen zu anderen Leitmotiven, hier zu M46 „Charme amoureux“ = „Liebesbann“ (bei von Wolzogen: „Motiv der Liebesfesselung“) und zu M48 „Brünnhilde“, erläutert. Neben der Einbettung in den dramatischen und musikalischen Kontext bei jedem Erscheinen des Leitmotivs führt Lussato überdies die Deutungen prominenter Vorgänger – aus Wagner- bzw. *Ring*-Kompendien u. a. von Deryck Cooke, Robert Donington, J. K. Holman und Rudolph Sabor – an und nimmt kritisch Stellung dazu. Bei seiner auf Termini und Methoden der Linguistik Bezug nehmenden strukturellen Analyse stehen die Leitmotive, die er als festes System auf der Basis einer „grammaire générative“ (*Poème commenté*, S. 15) versteht, sicherlich zu Recht im Mittelpunkt. Allerdings geht dem Autor bei seinem Versuch, die Struktur bis in

ihre kleinsten Verästelungen zu erfassen, der Blick auf das Ganze verloren – um dieser Gefahr vorzubeugen, wären ergänzende exemplarische Analysen größerer Einheiten sicherlich hilfreich gewesen.

Um dem Anspruch einer *Ring*-Enzyklopädie gerecht zu werden, sind dem Verzeichnis der Leitmotive und Codons im zweiten Band eine ausführliche Entstehungsgeschichte von Text und Musik, eine Übersicht über die Figuren und Symbole, eine ausgedehnte, thematisch systematisierte Darstellung der gängigsten Interpretationsansätze sowie eine zusammenfassende Diskussion der Elemente des Gesamtkunstwerks vorangestellt, während am Ende die relativ knapp gefasste Rezeptionsgeschichte sehr stark auf die posthumen Inszenierungen konzentriert ist. Bei den verschiedenen Deutungen des Rings, die er unter die drei Kategorien „Les lectures psychanalytiques“, „La lecture mythologique“ und „Les lectures globalisantes“ (mit der Spannweite von antisemitisch-rassistischer bis strukturalistischer Interpretation) zusammenfasst, geht es ihm vor allem um die Skizzierung der Ansätze, weniger um eine kritische Beurteilung oder eigene Stellungnahme. Lediglich im Abschnitt „Wagner et Lévi-Strauss“ ist die starke Übereinstimmung Lussatos mit der Einschätzung des Begründers des Strukturalismus unverkennbar: „Les observations de Lévi-Strauss en ce qui concerne le poème sont tout à fait appropriées“ (*Encyclopédie*, S. 295); wie Lévi-Strauss geht auch Lussato davon aus, Wagner sei der „père indéniable de l'analyse structurale des mythes“ (ebenda).

Im Zentrum der beiden Bände steht jedoch Lussatos Versuch, den Aufbau von Wagners *Ring* über ein systematisches Verzeichnis der Leitmotive im Sinne von tragenden Bausteinen zu veranschaulichen. Er ist für einen Systemtheoretiker, der es gewohnt ist, Strukturen zu schematisieren, nur allzu verständlich. In seinem Verzeichnis der Leitmotive und Codons wie auch im ergänzenden „Organum“, das eine Übersicht der Abhängigkeiten der Leitmotive voneinander in Form von Stemmata offeriert, steckt eine aufwändige Analysearbeit, die zweifellos bei der weiteren Beschäftigung mit Wagners Hauptwerk von großem Nutzen ist. Allerdings kann der Einblick in die strukturelle Vernetzung nur einen Teilaspekt der Komposition beleuchten, was der Autor wohl selbst geahnt

hat: „Le tissu musical du *Ring* n'est pas réductible ni à un enchaînement ni à une superposition de leitmotive ou de codons“ (*Poème commenté*, S. 14).

(Dezember 2007)

Peter Jost

Myriam CHIMÈNES: *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard 2004. 776 S., Abb.

Marguerite de Saint-Marceaux. *Journal 1894–1927*. Edité sous la direction de Myriam CHIMÈNES. Paris: Fayard 2007. 1459 S., Abb.

Während der bürgerliche Salon als musikalische Ereignis und Ort auch gehobener musikalischer Betätigung im deutschsprachigen Raum bereits seit Ende der 1980er-Jahre durch die Arbeiten von Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier und Peter Gradenwitz wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, war die immense Bedeutung des Salons im französischen Musikleben der IIIème République bisher lediglich Bestandteil anekdotischer Berichte und Briefkommentare von Komponisten und Musikern. Nur in wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, z. B. von Sylvia Kahan, stieg das Sujet zum Mittelpunkt musiksoziologischer Untersuchungen auf.

Das Buch *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République* von Myriam Chimènes schließt diese Lücke und untersucht die Rolle der sozialen Eliten bei der Entwicklung des Pariser Musiklebens. Chimènes kombiniert auf 776 Seiten detaillierte Grundlagenforschung mit einer Analyse der Ausprägungen, Auswirkungen und Einflüsse dieses sozialen Phänomens, das sich vor allem durch zwei Merkmale auszeichnet: Zum einen sind es in erster Linie Frauen, die das französische Salonleben der großbürgerlichen und adligen Gesellschaft als Gründerinnen, Organisatorinnen und Besucherinnen prägten; zum anderen beteiligte sich auch der französische Hochadel maßgeblich an der Entfaltung einer Musikkultur, die – anders als bei den bildenden Künsten – in Frankreich von staatlicher Subvention weitestgehend ausgeschlossen war.

Im ersten Teil entfaltet sich das ganze Kaleidoskop privat-musikalischen Engagements bis hin zu Veranstaltungen, die aus dem sozialen Raum Salon heraus entstanden oder von privater Hand organisierte öffentliche Konzerte dar-

stellten. Am Beispiel bekannter Namen wie der Comtesse Greffuhle oder der Princesse Edmond de Polignac, aber auch vieler unbekannter Persönlichkeiten des Pariser Salonlebens liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf der Beschreibung der Salons, ihrer Abläufe sowie vor allem ihrer Organisatoren respektive Organisatorinnen. Chimènes systematischer Anspruch manifestiert sich durch die Ordnung der Salon-typen nach verschiedenen Kategorien: Überschriften wie „Figures dominantes“, „Salons musicaux“ und „Salon de Musiciens“, „Cours de chant“ oder „La Musique dans les salons: un accessoire des réceptions mondaines“ erleichtern einerseits den Zugang zu dem mehr als reichhaltigen Material, verdeutlichen aber auch das Problem, die unterschiedlichen Salontypen systematisch voneinander abzugrenzen.

Der zweite Teil bemüht sich um eine differenziertere Auswertung des Materials. In vier großen Kapiteln wird der Einfluss privater Mäzene auf die Verbreitung von zeitgenössischer Musik, auf das im und durch den Salon entstandene musikalische Kunstwerk an sich, auf die Entwicklung von Stilen und Moden, aber auch auf die Karriere von Musikern und Aufführungsbedingungen untersucht. Verschiedene Pariser Konzertgesellschaften (Les Concerts Jean Wiener oder La Sérénade), die öffentlichen Konzerten der Société des grandes auditions musicales de France und die Soirées de Paris oder Kompositionsaufträge der Princesse Edmond de Polignac an Fauré, Stravinsky, Satie und de Falla lassen enge Verbindungen zwischen privatem und öffentlichem Raum erkennen. Diese These wird durch abschließende Betrachtungen zur Unterstützung einzelner Interpreten und Komponisten, zum Einfluss auf die Presse und zur Bedeutung insbesondere von Frauen im Rahmen eines funktionierenden, eng miteinander verstrickten Netzwerks der mondänen Pariser Gesellschaft noch weiter untermauert. Eine Auflistung der zahlreichen privaten und öffentlichen Quellen und Sammlungen, eine umfangreiche Bibliographie und ein 44 Seiten langer Personen- und Werkindex erleichtern die Orientierung in diesem notwendigerweise materialreichen Band.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Mäzenin bzw. dem Mäzen. Auch wenn durch die Auflistung der Programme und des Publi-

kums, der aufgeführten wie auch der ausführenden Künstler (oftmals in Personalunion) das musikalische Produkt des Salons in all seinen Facetten präsent ist und an vielen Beispielen gezeigt werden kann, wie reziprok sich das Verhältnis zwischen Mäzen und Musiker entwickelte, so dass beide davon profitierten, dominiert doch die Konzentration auf die Mäzenin, ihre Biographie und ihre sozialen Kontakte den Verlauf der Untersuchung.

In diese Richtung weiterarbeitend konnte Chimènes 2007 das mehrere hundert Seiten umfassende Tagebuch einer der bedeutendsten Mäzeninnen Frankreichs, der Marguerite de Saint-Marceaux publizieren, worin die Jahre 1894 bis 1927 und ein Frauenleben der Pariser Haute Bourgeoisie mit all seinen sozialen, politischen, musikalischen und künstlerischen Facetten eindrucksvoll, Tag für Tag, dokumentiert sind.

Die musikalische Betätigung im französischen Salon zwischen 1870 und 1944 nach der Lektüre beider Bücher nur noch als in sich geschlossenen Ort der Entspannung, der virtuosens Effekthascherei oder des niederen Dilettantentums anzusehen, verbietet sich. Stattdessen provoziert Chimènes absichtlich weitergehende Fragen, die von ihr jedoch nicht immer beantwortet werden konnten und wollten. Inwiefern wurde die Karriere von Komponisten wie Hahn, Debussy oder Fauré durch den Salon systematisch und aus welchen Gründen aufgebaut? Welchen Einfluss hatte die nicht unerhebliche Anzahl von guten Orgeln und guten Organisten in einigen Salons auf die Gattung Orgelmusik? In welcher Form hat die Aufführungspraxis im Salon (z. B. gesangstechnisch) die Aufführungspraxis an der Oper oder im Conservatoire beeinflusst? In welchem Umfang hat die reduzierte instrumentale Besetzung bei Salonkonzerten die stilistische Wende der zwanziger Jahre mit vorbereitet? In welchem Verhältnis stehen zeitgenössische bzw. avantgardistische Musik und älteres Repertoire in den Programmen? Welche Rolle spielte das Vorbild der Frau als Mäzenin und als Musikerin im privaten Rahmen des Salons bei der fortschreitenden öffentlichen Anerkennung von Musikerinnen und Komponistinnen in Frankreich und wo lassen sich Übereinstimmungen/Unterschiede zwischen dem mehrheitlich von Frauen geprägten Salon und dem von Männern dominierten

öffentlichen Konzert- und Musikleben festhalten? Diese und noch weitaus mehr Fragen – im Material verborgen – werden bewusst ausgeklammert, da sie den Rahmen dieser ersten umfassenden Darstellung sprengen würden.

Myriam Chimènes *Mécènes et Musiciens* liest sich gerade nicht wie der verbotene Blick ins „Fensterlos-Private“ (Kesting 1977), sondern wie ein Überblick über die französische Musikgeschichte zwischen 1870 und 1944 aus neuer Perspektive, als umfassende Aufarbeitung des Mäzenatentums und als point de départ für weitere Forschungen außerhalb Frankreichs.
(Oktober 2007) Manuela Schwartz

TOMI MÄKELÄ: „Poesie in der Luft“. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2007. 510 S., Abb., Nbsp.

MARC VIGNAL: *Jean Sibelius*. Paris: Fayard 2004. 1177 S., Nbsp.

Es muss schon einigermaßen erstaunen, dass es 45 Jahre dauerte, bis die verdienstvolle, oftmals aber auch apologetisch gestimmte, an originalen Quellen rare und im werkanalytischen Bereich diskussionswürdige Sibelius-Biographie von Ernst Tanzberger (Wiesbaden 1962) nun durch eine neue Publikation von Tomi Mäkelä zu *Leben und Werk* pünktlich zum 50. Todestag des Komponisten abgelöst wird. Das lange Schweigen ist dabei wohl hauptsächlich auf die nicht unbelastete Sibelius-Rezeption im deutschen Sprachraum zurückzuführen. So musste man bisher auf die mehrbändige und zum Standardwerk avancierte Biographie von Erik Tawastjerna zurückgreifen – sofern man sich der komplexen Problematik der unterschiedlichen Fassungen und Auflagen bewusst war: Von dem in Schwedisch geschriebenen Manuskript erschien 1968 zunächst nur der (verkürzte) erste Teil, bevor er in vollständiger Übersetzung auf Finnisch gedruckt wurde. Robert Layton übersetzte die vom Autor revidierte verkürzte Fassung ins Englische (1976); 1993/94 erschien dazu parallel in Stockholm die ursprüngliche Fassung in zwei Bänden (postum hrsg. von Gitta Henning), nun jedoch mit redaktionellen Eingriffen (für eine genaue Synopse vgl. Robert Laytons Vorwort in Vol. II [1904–1914], Berkeley 1986, S. 11).

Doch auch die Forschungsbedingungen sind schwierig. Darauf macht Mäkelä bereits im Vorwort seiner umfangreichen Studie aufmerksam: „Nur in Finnland und in finnischer Sprache ist fast alles zugänglich“ (S. 13). Daraus resultiert eine sich von Nation zu Nation unterscheidende Rezeption, die bisweilen noch immer von ideologischem Ballast bestimmt wird wie hierzulande: „Schlecht ist höchstens die Qualität der Rezeption in der deutschsprachigen Fachwelt. Eine Chance zur dauerhaften Aktualisierung des Sibelius-Bildes in Deutschland bildet die Betrachtung seines Schaffens im kulturellen und ideengeschichtlichen Zusammenhang“ (ebenda).

In diesem Sinne geht es Mäkelä auch nicht um eine mit Dokumenten angereicherte Nacherzählung biographischer Stationen, sondern zum einen um die Rekonstruktion der Sibelius umgebenden (kultur)historischen Rahmenbedingungen, zum anderen um die Dekonstruktion tradierter Bilder und Urteile (beispielsweise denen von Walter Niemann und Theodor W. Adorno). So ist es der intimen Vertrautheit des Autors mit der finnischen Kultur zu verdanken, dass Aspekte wie etwa die ‚Entdeckung‘ der *Kalevala* eine Vertiefung erfahren, die die entscheidenden Wendungen in Sibelius‘ Schaffen erst ins rechte Licht rückt – eine Vertiefung, die nicht bei Sibelius als Person stehen bleibt, sondern sein Leben in einen weiten Kontext stellt: Binnen weniger Seiten gelangt man von Busoni über Herzogenberg zu Robert Fuchs und Karl Goldmark, um dann beim *Kullervo* auf die *Cavalleria rusticana* und den *Sacre* zu treffen.

Unter Einschluss genereller Fragestellungen gelingt es Mäkelä mithin, aus Sibelius‘ persönlicher Perspektive für die ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts ein historisches Kontinuum zu entwerfen, das weit über den oftmals eng gefassten Begriff einer ‚Biographie‘ hinausgeht. Konsequentermutet es daher an, dass nur selten einmal einzelne Werke in den Fokus gerückt werden, wie auch kompositionstechnische Details kaum eine Rolle spielen. Der damit vollzogene Spagat zwischen dem unmittelbaren musikalischen Charakter des einzelnen Werkes und das den Komponisten beeinflussende künstlerische wie private Umfeld deutet sich bereits im Titel des Buches an: „Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk.“ Hier ist

ein Buch entstanden, an dem die (Fach-)Literatur über Sibelius nicht vorbeikommen wird und das auch mit seinem konsequent durchgehaltenen methodischen Ansatz einer von der Musikhierarchie und für die Musik gedachten kulturhistorischen Betrachtungsweise vorbildlich ist.

Weitaus konventioneller mutet demgegenüber das Konzept der bereits 2004 erschienenen Biographie von Marc Vignal an, der sich Sibelius schon früher einmal publizistisch gewidmet hatte: Die 192 Seiten zählende erste französischsprachige Biographie erschien 1965 bei Seghers. 40 Jahre später nun wird Vignal mit seiner fast 1.200 Seiten umfassenden Darstellung fast dem äußeren Anspruch eines Kompendiums gerecht, zumal er auch historische und rezeptionsgeschichtliche Marksteine im chronologischen Durchgang berücksichtigt und die entsprechende Literatur kennt. Ferner finden nahezu alle Werke mit aussagekräftigen Kurzcharakterisierungen Berücksichtigung; die wichtigsten Kompositionen werden eingehender erläutert (dies betrifft vor allem *Kullervo* op. 7), wenn auch nicht durchgehend en détail.

Vignal bietet also in erster Linie grundsätzliche Information (und damit verbunden die Übersetzung einschlägiger Quellen) – was für eine breite Rezeption des Komponisten im französischen Sprachraum von entscheidender Bedeutung sein wird. Über die sprachlichen Grenzen hinweg ist der Band gleichwohl unverzichtbar, wenn es um die Dokumentation von Sibelius' Aufenthalten in Paris geht (1900, 1905, 1909, 1911 und 1927). Denn anders als für Edvard Grieg und seine Zeitgenossen, zu deren Beziehungen zur französischen Metropole eine Studie von Harald Herresthal und Ladislav Reznicek vorliegt (1994), standen für Sibelius' Wirken Rezeptionsdokumente aus der einschlägigen Pariser Presse in diesem Umfang bislang nicht zur Verfügung – wohl auch, weil sich die künstlerischen Beziehungen in überschaubaren Grenzen hielten. Die übersichtliche Gliederung der Kapitel in einzelne Abschnitte sowie die vorbildliche Erschließung des Buches durch verschiedene Register machen es dem Leser leicht, auch auf einzelne Informationen gezielt zuzugreifen.

(August 2007)

Michael Kube

Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference Helsinki, December 7–10, 2000. Edited by Matti HUTTUNEN, Kari KILPELÄINEN, Veijo MURTOMÄKI. Helsinki: Sibelius Academy. Department of Composition and Music Theory 2003. 459 S., Nbsp.

Sibelius Studies. Hrsg. Von Timothy L. JACKSON and Veijo MURTOMÄKI. Cambridge: Cambridge University Press 2001. 397 S., Abb., Nbsp.

Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien: Böhlau 2003. 174 S., Abb., Nbsp. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Band 4.)

RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 218.)

Denkt man an die zu runden oder halbrunden Geburts- und Gedenkjahren immer wiederkehrenden Aktivitäten, mag es doch einigermaßen erstaunen, dass Biographie und Schaffen von Jean Sibelius auch schon weit im Vorfeld des 50. Todestages 2007 Gegenstand einer teilweise intensiv betriebenen wissenschaftlichen Auseinandersetzung waren – und dies eben nicht nur in Finnland. Freilich fanden die drei großen Sibelius-Konferenzen in den Jahren 1990, 1995 und 2000 in Helsinki statt; doch allein schon der sich von Bericht zu Bericht beträchtlich steigernde Umfang wie auch die Internationalität der Autoren (und deren unterschiedliche Ansätze) zeugen von einer verblüffenden Lebendigkeit der Forschung. So sind in dem *Sibelius Forum II* benannten Kongressbericht 2000 nicht weniger als 41 Referate und eine Präsentation der 1998 initiierten Gesamtausgabe dokumentiert. Dabei wird der Bogen gespannt von Quellenstudien und Werkanalysen über allgemein musikhistorische Aspekte hin zu weiter gefassten politischen wie kulturellen Perspektiven. Die Präsenz britischer wie amerikanischer Autoren spiegelt dabei eine Besonderheit der Sibelius-Rezeption wider, besteht doch dort (ganz im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum) eine von Sibelius selbst begründete und noch immer bedeutende Aufführungstradition. Als „Institutspublikation“ hat es dieser überaus lohnende Sammelband leider kaum einmal in

eine Bibliothek geschafft – zu schwierig dürfte wohl ohne einen international agierenden Verlag die Beschaffung sein.

Weit mehr Verbreitung gefunden haben hingegen die bei CUP erschienenen *Sibelius studies* – eine Sammlung von zwölf zumeist umfangreichen Studien, die gegliedert werden nach 1. „Reception history and aesthetics“, 2. „Ideology and structure“ und 3. „Analytical studies of the symphonies“. Erklärte Absicht der repräsentativen Veröffentlichung ist es dabei, „to present a new, more accurate picture of Jean Sibelius, the composer and man, a figure of national and international significance, patriot, husband, and father“ (Vorwort, S. XI). Ein hehres Ziel, das aber bei den nicht sonderlich systematisch aufeinander aufbauenden und thematisch mitunter auch inferioreren Texten kaum konsequent eingelöst wird. Dies betrifft auch die genau 100 Seiten umfassende Studie von Timothy L. Jackson „Observations on crystallization and entropy in the music of Sibelius and other composers“ – eine Studie, die mitunter selbst entropisch wirkt und am Ende mit einer verblüffenden Aussage und Frage aufwartet, die den an einer Rekonstruktion des historischen und biographischen Kontextes interessierten Leser in Erstaunen versetzt: „As a result of all these calculations and modifications, the paradoxical intimation of death and suicide – of impotence yet transfiguration – is not simply a ‚surface‘ effect but occurs at the ‚deepest‘ structural levels. If this can be thought of as the dénouement of a ‚meta-symphonic‘ narrative spanning Symphonies Nos. 1–7 and many of the tone poems, and an equivocal ‚deformation‘ of Schumann’s and Brahms’s triumphant ‚Clara‘ symphonies, it is difficult to see a way forward. Was an ‚Eighth‘ possible?“ (S. 271 f.).

Rezeptionsgeschichtlich nachvollziehbar, doch problematisch erscheint in diesem Band zudem die einseitige analytische Fokussierung auf die Sinfonien, um Sibelius’ Eigenständigkeit und Modernität zu demonstrieren. Hier dürfte die kaum bekannte Klaviermusik wie auch die zahlreichen Lieder eine ebenso neue Sicht ermöglichen. Aber das Buch hat neben dem bewussten Eintreten für Sibelius noch eine weitere Zielrichtung, wie die Herausgeber im Vorwort unumwunden zugeben: „The essays by the Finnish analysts [...] bespeak an

important development in music theory, namely the ‚internationalization‘ of the Schenkerian approach through its return to Europe“ (S. XIX). Bei der Propagierung des methodisch-ideologischen Ideals wurden freilich weitaus differenziertere Ansätze wie etwa der von Timo Virtanen (*Pohjola’s Daughter* – „L’aventure d’un héros“) übersehen, der in kundiger Weise auch handschriftliches Quellenmaterial in die Analyse mit einbezieht und so mehrere Zugänge auf die Tondichtung gewährt.

Wie lohnend eine Untersuchung einzelner biographischer Stationen sein kann, beweist der Band *Jean Sibelius und Wien* mit teilweise hochkarätigen Beiträgen von Peter Revers, Hartmut Krones, Tomi Mäkelä, Glenda Dawn Goss, Erik T. Tawaststjerna und Peter Kislinger. Auch wenn dieser (sicherlich dem parallel zum Symposium verlaufenden Konzertprogramm geschuldet) ebenfalls auf die Sinfonien rekurriert, so darf man doch nicht übersehen, dass es für Sibelius gerade der Studienaufenthalt in Wien war, der ihn 1890/91 mit dem Nationalepos *Kalevala* und finnischer Identität nachhaltig in Berührung brachte. Doch erst in der Kombination mit dem literarischen Realismus manifestierte sich dieser Wandel musikalisch in der Sinfonie-Kantate *Kullervo* op. 7 (Goss). Thematisch erweitert ist der Band durch Hinweise auf einige Klavierstücke, in denen Sibelius Modelle der Wiener Klassik verarbeitet (Tawaststjerna) und auf die traditionelle Wiener Semantik in Sibelius’ Liedschaffen (Krones), während Tomi Mäkelä das soziale Umfeld und Sibelius’ Eskapaden genauer zu fassen versucht.

Für das Verstehen der schwierigen, teilweise bis heute ungebrochen fortgeschriebenen Sibelius-Rezeption im deutschsprachigen Bereich ist die umfangreiche Studie von Ruth-Maria Gleißner (eine Heidelberger Dissertation) von herausragender Bedeutung. Auf breitester Quellenbasis dokumentarisch recherchiert und statistisch erhoben, werden Mechanismen der kulturpolitischen Instrumentalisierung offengelegt, die zeigen, wie Sibelius (im übrigen ohne eigenes Zutun) nach 1933 in den Strudel brauner Ideologisierung gezogen, vereinnahmt und letztlich propagiert wurde. Zwar erlangte sein Schaffen bei weitem nicht den ihm zugedachten Platz – dazu schwankt zum einen die statistisch ermittelte Anzahl der Aufführungen

zu stark, zum anderen standen (wie auch heute noch) zu sehr einzelne Kompositionen wie das *Violinkonzert* oder die *Zweite Sinfonie* im Vordergrund. Dennoch wirkte sich die ideologische Inanspruchnahme nach dem Zweiten Weltkrieg in fataler Weise anhaltend negativ auf das Sibelius-Bild und die breite Rezeption des Œuvres aus – und dies in beiden deutschen Staaten: Die mit dem Werk verbundenen Klischees wirkten (nun unter anderem Vorzeichen) weiter. Von methodischer Seite ist dabei besonders positiv anzumerken, dass Gleißner die gelegentlich als argumentative Grundlage herangezogenen statistisch ermittelten Zahlen nie absolut setzt, sondern die daraus ersichtlichen Tendenzen interpretiert, so dass in dieser Studie historische, geistesgeschichtliche wie auch empirische Aspekte gleichwertig nebeneinanderstehen. Neben einigen wenigen Flüchtigkeiten (etwa an einer Stelle „Zeitschrift für Musikforschung“ statt „Sozialforschung“, S. 451) irritiert an der Arbeit (rein formal) die fortlaufende Zählung der Fußnoten, die so bis 2039 reicht.

(August 2007)

Michael Kube

Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz. Hrsg. von Urs FISCHER, Hans-Joachim HINRICHSSEN, Laurenz LÜTTEKEN. Winterthur: Amadeus 2005. VIII, 336 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Forschungsprojekts „Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich.)

Es ist die Distanz der Peripherie zum Zentrum, die besondere Perspektive einer Rand-, ja einer Querständigkeit, welche die sonst disparaten Beiträge in diesem Band verbindet, der das Ergebnis eines im Frühjahr 2003 in Zürich stattgefundenen Symposiums zur Bach-Rezeption in der Schweiz darstellt. Dass auch in der Schweiz in der einen oder anderen Form das Werk Bachs rezipiert worden ist, versteht sich von selbst; Namen wie Nägeli oder Kurth sind sofort präsent. Worin aber liegt das Besondere einerseits der *B e t r a c h t u n g* der Nachwirkung Bachs bezogen auf eine eher geographisch als kulturell zentrale Region Europas, andererseits der Betrachtungsweise mit der impliziten Annahme eines spezifisch „Schweizerischen“ dieser Rezeption? Zwei Hauptanliegen bestimmen die Beiträge. Das Erscheinen in

einer Reihe des Projekts „Zürich in der Musikgeschichte“ unterstreicht das Bemühen, Bausteine zu einer Musikgeschichte der Schweiz zu liefern, die ein Desiderat der Forschung ist. Damit verbindet sich zugleich der in der Projektbeschreibung (www.musik.uzh.ch/research/miz.html) formulierte Anspruch einer systematischen Aufarbeitung des Wechselverhältnisses von Region und gesamteuropäischer Musiklandschaft. Nicht bloß lokalgeschichtlich von Interesse ist so die Darstellung etwa des Basler oder Zürcher Musiklebens. Ein theoretisches Konzept von Peripherie und Zentrum ist erkenntnistheoretisch ertragreich, weil es die Interaktion zwischen internationaler Bewegung und örtlichen Bedingungen fruchtbar macht (wie Peter Burke in anderem Zusammenhang gezeigt hat). Untersuchungen zum Konzerteleben bilden eine unerlässliche Grundlage für noch ausstehende, systematische Vergleiche, und zwar gerade, um das für die Schweiz, für Basel etc. Spezifische zu erarbeiten, das der Tagungsband unausgesprochen heuristisch voraussetzt. Die offensichtlich notwendigen Differenzierungen etwa hinsichtlich der institutionellen Strukturen und dessen, was „Bürgertum“ in einer pseudo-aristokratischen „Schein-Öffentlichkeit“ (S. 63) bedeutet, fordern einen Vergleich mit Städten wie Wien oder Berlin geradezu heraus. Nur so lässt sich die im Band beklagte sozialhistorisch einseitige Sicht auf bestimmte Zentren (S. 57) kompensieren.

Rezeptionstheoretisch ertragreich ist auch die Hypothese einer Wirkung der „Deutungskonstruktion Bach“ (S. 148). Nicht nur im Falle Paul Klees kann dies gezeigt werden, der die bildungsbürgerliche Ikonisierung Bachs zu Bedeutungsaufladung und Nobilitierung bestimmter Gemälde zu nutzen versteht. Angelegt ist diese Entwicklung in der Schweiz schon in der Verleger- und Sammlertätigkeit Nägelis. Der Umstand, dass sein Plan zur Edition der *h-Moll-Messe* bereits um 1805 bestand, führt sogar zu einer Neubewertung der Idee eines rezeptionsästhetischen Primats der Instrumentalmusik in der romantischen Bachdeutung (S. 20). Diese Einschätzung geht eben nicht von Leipzig oder Berlin aus, sondern von dem in der „Peripherie“ wirkenden, aber in ein europaweites verlegerisches Netzwerk eingebunden Nägeli.

Ein Schwerpunkt der Beiträge des Bandes liegt auf dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert. Nun wäre gerade für diese Zeitspanne das Selbstverständnis der Schweiz im Kontext des europaweiten Nationalismus einerseits, in Bezug auf einen (deutsch-)bürgerlich, später auch national vereinnahmten Komponisten andererseits zu befragen. Ansätze hierzu bietet eine systematisch angelegte Untersuchung von Zeitungsbeiträgen anlässlich Bachs 250. Geburtstag. Die Annahme der Unwahrscheinlichkeit einer „schweizerischen“ Rezeptionshaltung im Zeitalter universellen Kommunikationsaustausches dann der Nachkriegszeit (S. 286) macht sich dagegen die Sache vielleicht etwas zu leicht. Immerhin zeigt das Beispiel Theodor Kirchners, in welcher Weise regionale Spezifika auch und gerade da eine Rolle spielen können, wo Künstler unbelastet von virulenten Lokaltraditionen agieren (S. 185). Andererseits erhellt aber aus einer wissenschaftshistorischen Perspektive (am Beispiel Ernst Kurths – einschließlich der aus seinem Wirken resultierenden mittelbaren Bach-Rezeption) die „Zufälligkeit“ des geographischen und sozialen Ortes „Schweiz“. Die Arbeitsbedingungen für Kurth in der Schweiz waren eher ungünstig; zentral bleibt für ihn die Auseinandersetzung mit Hugo Riemann. Dass aber natürlich Kurths Werk auch in der Schweiz seine Wirkung entfaltet, zeigen Beiträge etwa zu Willy Burkhard und Othmar Schoeck. In welcher Weise „Bach-Rezeption“ angesichts einer gleichsam zur Normalität gewordenen Bezugnahme auf den „genialen“ Bach seit dem 19. Jahrhundert differenziert werden muss, wird am Beispiel Arthur Honeggers deutlich, dessen Traditionsverständnis als Fortschritt im Bewusstsein der Vergangenheit expliziert wird (S. 204).

Weitere Aufsätze des Bandes beschäftigen sich mit der Rezeption der Orgelwerke Bachs, mit Paul Hindemith, Frank Martin und zeitgemäßer musiktheoretischer Aneignung. Angesichts der Disparität der thematischen Zugänge nicht weniger als des Grades der methodisch-theoretischen Reflexion der einzelnen Beiträge erweist sich der gemeinsame Nenner einer „Bach-Rezeption“ „in der Schweiz“ als vielleicht etwas unscharfer Ausgangspunkt. Bedeutet „Schweiz“ gerade im Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert einen als Mythos bezeichnbaren Projektionsraum, dessen Charakterisierung

als Einheit in der Vielfalt (der Sprachen, der Regionen, der Sitten) durch den Historiker Johannes von Müller innerhalb der Schweiz und nach außen historisch legitimiert wurde – wirksam bis in die Gegenwart –, stellt sich die Frage der entsprechenden Rezeptionsformen eines „deutschen“ Komponisten als Herausforderung dar. Geleistet werden könnte sie nur durch weitere Einzelstudien, die über die Frage „objektiver“ Gegebenheiten (wie institutionelle Strukturen) hinaus auch Fragen des Selbst- und Fremdverständnisses „der“ Schweiz bzw. ausgewählter Gebiete, sozialer Straten oder individueller Biographien in den Blick nimmt. Eine ausgeprägte methodische Fundierung ist hierzu unerlässlich.

(August 2007)

Karsten Mackensen

DIANA MCVEAGH: *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: The Boydell Press 2007. X, 240 S., Abb., Nbsp.

1955 veröffentlichte Diana McVeagh ihre seinerzeit mit ausgezeichneten Besprechungen gewürdigte Studie *Edward Elgar: His Life & Music*. Seither hat die Elgar-Forschung viele epochemachende Publikationen gesehen, von Jerrold Northrop Moores umfassender Biografie *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford University Press 1984) über diverse Briefbände bis hin zu wegweisenden Arbeiten zu Kompositionstechnik sowie Skizzenerschließung und -erforschung. Was kann also ein neues Buch Zusätzliches bieten, handelt es sich womöglich um ein hauptsächlich aus Profitgier entstandenes Buch, veröffentlicht zum 150. Geburtstag des Komponisten? Weit davon entfernt, liegt hier eine sehr persönliche, möglicherweise fast „altersweise“, bescheidene Betrachtung der Elgar'schen Kompositionen vor – die Autorin bezeichnet den Band als „harvest“ (S. IX) und hat eigene Konzertprogrammtexte oder Aufsätze (ohne Quellennachweise) inkorporiert.

Sie befasst sich keineswegs nur oder auch nur hauptsächlich mit den in europäischen Konzertsälen bekannten ‚Schlachtrössern‘, sondern setzt sich gleichermaßen für Bekanntes wie Unbekanntes ein. Sie betrachtet detailliert die Jugend- und ‚Klein‘-Kompositionen und setzt sie in biographischen und historischen Kontext sowie in Verbindung zueinander. Manches Mal scheint sie in Gefahr, beliebig zu wirken; doch

dieser Eindruck entsteht durch ihren teilweise epigrammatisch-essayistischen Ansatz, der nicht für wissenschaftliche Unredlichkeit oder Inakkuratesse angesehen werden darf. Notgedrungen sind ihre Betrachtungen knapp, nur selten nicht vollkommen faktenkonform (etwas unscharf etwa die Darstellung der Uraufführung des Chorsatzes *To her beneath whose steadfast star* S. 36; Elgar war nicht nur anwesend, sondern dirigierte das Stück selbst). Doch was sie an Informationen zu den einzelnen Kompositionen in komprimierter Form ausbreitet, ist beeindruckend, obschon kaum neu.

Möchte man sich über einzelne Werke oder Zusammenhänge zwischen Werken schnell und zuverlässig informieren, so ist McVeaghs Buch ein ausgesprochen hilfreicher Zugang. Einzig einen Bereich spart die Publikation fast vollständig aus – den in jüngster Zeit bei Elgar verstärkt zu beobachtenden problematischen Bereich der „Fremdvervollständigungen“ der *Dritten Sinfonie*, des *Klavierkonzerts* und des sechsten *Pomp and Circumstance*-Marsches; die auch in Großbritannien äußerst kontrovers diskutierte Ausarbeitung von Skizzen zum Klavierkonzert durch Robert Walker findet nur in der Werkübersicht Erwähnung. Aus jeder Zeile des Buches liest man McVeaghs Liebe und Ehrfurcht zu Elgar und seiner Musik – was man gegebenenfalls als zentralen Mangel des sorgfältig und ansprechend edierten und gestalteten Buches ansehen kann.

(Juli 2007)

Jürgen Schaarwächter

JEAN COCTEAU: *Textes et musique*. Hrsg. von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Sprimont: Editions Mardaga 2005. 319 S., Abb., Nbsp. (Collection Musique – Musicologie.)

CATHERINE MILLER: *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*. Sprimont: Editions Mardaga 2003. 284 S., Abb., Nbsp. (Collection Musique – Musicologie.)

Die populäre und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jean Cocteau scheint nach seinem Tod 1963 nie wirklich abgerissen zu sein. Cocteaus künstlerische Vielfalt wie auch seine zahlreichen Kontakte und Freundschaften mit bedeutenden Künstlern verschiedener Genres zogen, nach den grundlegenden Werk- und Briefausgaben der achtziger und neunziger Jahre, alleine in den letzten zehn Jahren fast 40

Bucheditionen nach sich. Die schillernde Persönlichkeit Cocteaus lockt auch Wissenschaftler aus anderen Disziplinen und provoziert neuerdings Untersuchungen u. a. aus den Bereichen Psychotherapie und Gender-Forschung. Zwei Bücher der Reihe *Musique – Musicologie* des belgischen Verlagshauses Mardaga widersetzen sich diesem Trend und versuchen, eine neue Rezeption Cocteaus „aus dem Geiste der Musik“ einzuleiten. Während sich David Gullentrop und Malou Haine das Ziel setzen, systematisch und objektiv „les contributions que Cocteau a livré à l’univers de la musique“ neu zu bewerten und gegebenenfalls aufzuwerten, versucht Catherine Miller in ihrer Doktorarbeit (l’Université catholique de Louvain) einen systematischen Vergleich zur Bedeutung Cocteaus – neben Guillaume Apollinaire und Paul Claudel – für das vokale Schaffen der Groupe des Six.

Die beiden Bücher ergänzen sich komplementär, verdoppeln auch manche Erkenntnisse – Catherine Miller partizipiert auch an dem Band von Gullentops und Haine – und fassen den neuesten Stand musikwissenschaftlicher Forschung sowohl zu Cocteau als auch zu der mit seinem Namen und Wirken engstens verbundenen Groupe des Six zusammen. Gullentops und Haine kombinieren wissenschaftlichen Diskurs und Grundlagenforschung. Anstelle der sich mit dem Namen Cocteaus automatisch verbindenden bekanntesten Einzelprojekte wie *Parade*, *Le Bœuf sur le toit* oder *Les Mariés de la Tour Eiffel* stehen meist überblicksartige Artikel zu Cocteaus Ballettmusiken, Schauspiel- und Filmmusik, zu Werken für Stimme und Orchester, zum unveröffentlichten Oratorium *Patmos*, zu Cocteaus ästhetischem Pamphlet *Le Coq et l’Arlequin* und seiner visuell-zeichnerischen Auseinandersetzung mit Musik im Mittelpunkt der Beiträge.

Die Herausgeber betonen in der Einleitung sowohl Cocteaus initiatorische Funktion für mehr als 200 Komponisten und ungezählte Interpreten, aber auch die notwendige Hinterfragung von Cocteaus Verhältnis zur Musik und ihrer Verwendung in seinem poetischen Werk. Dass sich hier ein nicht immer zu lösendes Spannungsverhältnis zwischen zwei Ansätzen offenbart, macht insbesondere der Vergleich der Beiträge von Jacinthe Harbec und Angie Van Steerthem deutlich. Während

Harbec mit „La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau“ in chronologischer Darstellung der frühen Ballette und Schauspiele ein überzeugender Abriss zur Entwicklung von Cocteaus „expression pluridisciplinaire“ und seines Einflusses auf die Struktur von Saties *Parade* gelingt, bleibt die Untersuchung seiner Filmmusiken in Van Steerthems Beitrag „La sonorité des films coctaliens“ nur bedingt befriedigend. Die Vielfalt der unterschiedlichen Verfahren – z. B. „synchronisme accidentel“ oder die Verwendung von Stimmen/Klängen im Off/Over-Verfahren – verlangt eine größere Arbeit und Einzelanalysen, ganz abgesehen davon, dass Van Steerthem die Bedeutung der musikalischen Zusammenarbeit von Georges Auric und Cocteau zwar hervorhebt, aber nicht näher ausführt. Cocteaus eigene Musikalität, sein Musikverständnis bleiben daher in den meisten Artikeln weitestgehend unberücksichtigt bis widersprüchlich, etwa wenn die Frage nach seiner musikalischen Bildung in zwei Texten unterschiedlich beantwortet wird. In Van Steerthems Beitrag „beherrscht“ Cocteau nur Klavier und die Tonart F-Dur, für Lynn Van de Wiele („Jean Cocteau, la musique et le dessin“) spielte Cocteau gleich mehrere Instrumente.

Dieses Manko wird durch die Aufarbeitung neuer Aspekte in den Beiträgen von Catherine Miller („Lectures du Coq et l'Arlequin par le Groupe des Six“), Jessica de Saedeleer („Voix et orchestre sur des textes de Jean Cocteau“), Catherine Steinegger („Jean Cocteau et la musique de scène“) und David Gullentops („Patmos, un oratorio inédit“) zwar ausgeglichen. Gullentops zeigt jedoch anhand der unvollendeten bzw. unauffindbaren Kompositionen zu *Patmos* von Paul Hindemith und Yves Claué, wie wenig Cocteau zur musikalischen Umsetzung letztendlich beigetragen hat, womit eine kritische Hinterfragung des gewählten Ansatzes zumindest eine Andeutung verdient hätte.

Die Aufarbeitung von Cocteaus vielfältiger Betätigung als Poet, Librettist, Regisseur und Kommunikator in Verbindung mit musikalischen Projekten, Aufführungen und Diskussionen, mündet im zweiten Teil des Buches in einen 150 Seiten umfassenden Katalog (verantwortlich Malou Haine), wo alle zwischen 1908 und 2004 in Musik gesetzten Texte Cocteaus,

insgesamt über 600 Kompositionen (!), in alphabetischer Reihenfolge berücksichtigt sind. Erst durch diesen Katalog (sowie eine abschließende Werkchronologie samt Namensregister), dessen Ergebnisse in einer Zusammenfassung mit einem ausführlichen Thesaurus vorangestellt sind, erhält der Band von Gullentops und Haine seine in der Einleitung beschworene umfassende Bedeutung für die zukünftige Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von poetischer Intention und musikalischer Realisation, von Dichter und Komponist, von Ursprungsdichtung und interdisziplinärer Umsetzung. Neben den üblichen Angaben zu Werktitel, Komponist, Ort und Datum der Komposition etc. hat Haine auch die Namen der Widmungsträger und musikalischen Interpreten der Uraufführung wie auch herausragender späterer Konzerte, die Namen aller Mitwirkenden bei Theater-, Ballett-, Schauspiel- oder Filmproduktionen sowie detaillierte Informationen zu den Partituren, bibliographische Referenzen zu Cocteaus Texten, Anmerkungen zu Gedichtsammlungen und diskographische Informationen aufgenommen und dadurch alles in allem mit diesem Band ein unersetzliches Nachschlagewerk zu Cocteau geschaffen.

Catherine Miller hat sich ähnlich umfassend die fast 900 *Mélodies* der Groupe des Six vorgenommen, komponiert zwischen 1907 (Honegger) und 1977 (Tailleferre). Miller bemüht sich um die Verbindungen zwischen Dichtung und Musik, zwischen den drei ‚Hauptpoeten‘ Claudel, Apollinaire und Cocteau und der Groupe des Six. Sie analysiert zunächst das literarische Verständnis der fünf Komponisten und der Komponistin Germaine Tailleferre, anschließend das musikalische Verständnis der drei wichtigsten Poeten Claudel, Apollinaire und Cocteau und schließt mit einer Untersuchung der verschiedenen Betitelungen – von „poème“ bis „cantate“ – und einer Analyse der verschiedenen Parameter einer Komposition ab. So lehrbuchmäßig und schematisch wie die Gliederung und Strukturierung des Buches vermittelt sich auch die Untersuchung von in der Einleitung (S. 16) nur angerissenen Fragenkomplexen: Kann man das Vokalwerk der sechs Musiker überhaupt noch in das „genre mélodique“ einordnen? Welche Verbindungen finden sich in den *Mélodies* zum Jazz, zum Chanson der Café-Concerts oder zur Filmmusik? Wie wird

die Begleitung des Gesangs gestaltet und welche vokale Gestaltung ergibt sich aus dem poetischen Text? Gattungsorientierte und stilistisch übergreifende Problemstellungen benötigen eine ausführliche Analyse ausgewählter Beispiele, was bei 900 Kompositionen eigentlich nicht allzu schwer fallen sollte. Miller braucht 190 Seiten, um von den Geburtsdaten jedes einzelnen Musikers und Dichters über chronologische Aufstellungen der Vokalwerke jedes Komponisten (immerhin nützlich) und rein entstehungsgeschichtliche Beschreibungen einzelner Werke im letzten, dritten Kapitel endlich zum analytischen Kern der Arbeit zu gelangen, der noch sage und schreibe 47 Seiten lang dauert und zudem reichlich veraltete und ausschließlich französische Literatur zur Frage nach der Definition von Chanson und Mélodie enthält. Wen wundert's da noch, dass Tailleferre bei der Untersuchung der Kompositionen gleich ganz weggelassen wurde (Hinweis S. 195, Fußnote 5).

Wer sich dennoch mit übersichtlich angeordneten Informationen zu Komponisten, Dichtern und Stücken zufrieden gibt, ist mit dem Buch nicht schlecht beraten.

(November 2007) Manuela Schwartz

LEWIS FOREMAN: Arnold Bax. A composer and his times. 3. Auflage. Woodbridge: The Boydell Press 2007. XXII, 569 S., Abb., Nbsp.

Lewis Foreman gehört heute zu den wichtigsten Persönlichkeiten in Fragen britischer Musik, insbesondere von Orchester- und orchesterbegleiteter Vokalmusik der Periode der sogenannten „British Musical Renaissance“ (ca. 1880–1940). Seit den 1960er-Jahren hat er rund zwei Dutzend Bücher vorgelegt (einige davon in seinem eigenen Verlag), zahllose Aufsätze, Rundfunkskripte und andere kleinere Texte verfasst und ist mittlerweile wichtigster treibender Motor hinter der Produktion zahlloser Rundfunk- und Konzerteinspielungen britischer Musik. Unter seinen zahlreichen Posten finden sich auch jene des Sekretärs der Arnold Bax Society für die Zeit ihres Bestehens 1967–1973 sowie des musikalischen Fachberaters des Arnold Bax Trust; vormals hatte er bereits für die Arnold Bax Society eine ähnliche Funktion inne. Die erste Auflage seiner Bax-Biographie erschien 1983, die erweiterte zweite Auflage

1987. 491 Seiten umfasste die erste Auflage, 506 Seiten die zweite – nun liegt abermals eine gehörige Erweiterung vor. Foreman ist in seinen Forschungen in Sachen Bax nie stehen geblieben; nicht nur durch die Förderung von Aufführungen und Einspielungen hat er die Kenntnis von Bax' Œuvre stetig vertieft, sondern auch in Quellenfragen blieb er immer auf dem aktuellsten Stand. In den letzten zwanzig Jahren hat die Rezeption von Bax' Musik – besonders bedingt durch den Einsatz von Lewis Foreman, Graham Parlett und des Dirigenten Vernon Handley – einen Quantensprung vollzogen, obschon immer noch weitere Werke neu bzw. wieder entdeckt werden.

Als der Nachlass der Pianistin Harriet Cohen 1999 der Forschung zugänglich wurde, war die Notwendigkeit einer Neuausgabe des Buches besiegelt. Mehr denn je war es Foreman nun möglich, Bax' kompliziertes Privatleben, seine zahlreichen Liebschaften, seine prägende Beziehung mit der Pianistin Harriet Cohen und vieles mehr vertieft zu beleuchten – insbesondere die manchmal verschlungene Verknüpfung von Leben und Schaffen. So kommt auch die Musik zu ihrem Recht, wenn auch eine detaillierte und tief greifende Analyse unterbleibt; einer psychologischen Deutung von Bax' Persönlichkeit enthält sich der Autor gleichfalls, dies ist eindeutig seine Sache nicht. Hier liegt noch viel Potenzial für zukünftige Forschung. Exemplarische Anhänge (neben Werk- und Schriftenverzeichnis und einer Diskographie u. a. ein monographisches Kapitel über Bax als Dichter sowie eine Übersicht über die Rezeption der Sinfonien Bax' auf den Londoner Proms) und Register vervollständigen eine rundum gelungene Publikation.

Am Rande sei vermerkt, dass nach der Veröffentlichung im Januar mehrere Rezensenten auf fehlerhafte Anmerkungen zu einigen Kapiteln hinwiesen – seit Juli ist der korrigierte Nachdruck auf dem Markt. Die optimierten Herstellungskosten von Boydell & Brewer haben sich glücklicherweise nicht wie bei anderen Verlagen auf die Druckqualität niedergeschlagen.

(September 2007) Jürgen Schaarwächter

LUKAS HASELBÖCK: *Zwölftonmusik und Tonalität: Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 535 S. Nbsp.*

Dodekaphonie findet sich im Laufe des 20. Jahrhunderts bei Komponierenden in den entlegensten Teilen der Welt. So unterschiedlich wie die jeweiligen kulturellen, politischen und ideologischen Voraussetzungen, so unterschiedlich sind auch die künstlerischen Ausformungen sowie ästhetischen Pointierungen, die diese Werke hervorbringen. Der vorliegenden umfassenden Untersuchung gebührt das große Verdienst, diese Zusammenhänge in ihrer Komplexität und schillernden Gesamterscheinung erstmals aufzuzeigen und mit vielen Details – biographischen und kompositorischen – zu illustrieren. Haselböck bestreitet seine groß dimensionierte und detailreiche Studie, die 2005 als Habilitationsschrift an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien angenommen wurde, mit einem breiten Hintergrund musikwissenschaftlicher und -theoretischer Sachkenntnis, insbesondere aber auch mit einem verblüffend breiten und heterogenen Repertoire zwölftöniger Werke.

Im Fokus der Untersuchung steht dabei das Phänomen der Tonalität, die nur scheinbar im Widerspruch zu zwölftönigem Komponieren steht, unterdessen wirklich selten Gegenstand analytischer Betrachtung dodekaphoner Werke gewesen ist – tatsächlich lässt sich, insbesondere im Blick auf die harmonische Struktur, bei Werken unterschiedlichster Ausrichtungen und Schulen, gezielte tonale Gestaltung diagnostizieren. Immer wieder treten hier, so resümiert Haselböck, „tonale Akkorde“ an „Schlüsselstellen der Form“ auf. Diese interpretiert er als Stellen „mit einzelnen, als Klang-Symbole aus einem entfunktionalisierten Kontext herausragenden harmonischen Säulen“ (S. 505 f.).

Mit dieser in sich wertvollen Aussage erschöpft sich denn auch das in welcher Form auch immer synthetisierbare Ergebnis von Haselböcks Untersuchung. Deren zentrales Problem besteht darin, dass sie sich oft zu nah an den von den Komponisten und den hinter ihnen stehenden Exegeten und Institutionen vertretenen und gesteuerten Diskursen befindet, sich bisweilen in deren zirkulären und apologetischen Argumenten verfängt (z. B. der „Wahrhaftigkeit“ als ästhetischer Kategorie),

statt diese in ausreichender Distanz zu analysieren. So wird das zwölftönige Komponieren oft isoliert von anderen kulturellen und kompositorischen Strömungen betrachtet und somit implizit (insbesondere in den allein nach kompositionstechnischen Gesichtspunkten miteinander verbundenen Werken im Analysekapitel) ein Konnex zwischen Werken und Komponisten suggeriert, der so nicht zwangsläufig existierte. So erklärt sich auch die des Öfteren konstatierte angebliche Entwicklung zu einem Pluralismus der Stile im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; entfernt man sich von den, wie Haselböck richtig kritisiert, oft allzu doktrinär und einseitig geführten avantgardistischen Debatten insbesondere der Jahre nach 1945 (die sich ja auch auf die Strömungen der Kriegs- und Vorkriegsjahre bezogen), so wird man schnell gerade für die erste Jahrhunderthälfte einen ganz ungeheuren Pluralismus der Stile feststellen, in dem die Zwölftöner – auch in der institutionellen Einbindung sowie in der Aufführungs- und Wirkungsgeschichte – einen nur akzidentellen Raum einnahmen.

Dieser wäre jedoch zudem zu befragen auf seine historische Stellung etwa im Kontext der institutionellen, gesellschaftlichen und kommunikationsgeschichtlichen Einschnitte nach dem Ersten Weltkrieg, auf seine (auch außerhalb der Vereine für Privataufführungen) weitgehende Befangenheit in akademischen Zirkeln, seine oft zirkuläre kommunikative Adressierung und seine Angewiesenheit auf verbale Vermittlung. Zahlreiche Ansätze zu kulturhistorischen, teilweise auch politischen Interpretationsmöglichkeiten werden, insbesondere im Zusammenhang biographischer Informationen, geliefert. Aber sie werden im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit, insbesondere in den Werkanalysen, gar nicht erst einbezogen. Letztere bleiben darum allzu reduziert auf das Kompositionstechnische.

Wenn allerdings, mit den Worten des Komponisten Herbert Eimert, „Schönbergs Reihentechnik und ihre sich rasch erschöpfende Beschreibung [...] als ‚Theorie‘ mit wenigen Sätzen am Ende ist“, so müssen sich die hier vorgeführten, extrem heterogenen Werke und ihre Analyse die Frage stellen lassen, ob denn die Zwölftontechnik überhaupt ein sinnvoller Ausgangspunkt ist, um die Annäherung avantgardistischer und moderner Komponisten an

‚Tonalität‘ historisch zu fassen; ob die Reihen, die auf das Erzielen bestimmter harmonischer Konstellationen hin ausgerichtet werden, wirklich mehr darstellen als ein mehr oder weniger brauchbares, eventuell gar austauschbares Mittel zum Zweck, und ob die technische Ausführung, mit der sie auf diese Klänge hin zurechtgerechnet werden, nicht eine Nebensache bleibt – sprich: ob Dodekaphonie überhaupt den ausschlaggebenden Kontext für derartige kompositorische Entscheidungen hergibt, oder ob nicht die jeweiligen individuellen, rezeptiven und gesellschaftlichen Aspekte stärker in Blick genommen werden müssten.
(September 2007) Nils Grosch

John Ireland. A Catalogue, Discography and Bibliography. 2nd revised and enlarged edition compiled by Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 2007. XXVII, 180 S., Abb.

The Correspondence of Alan Bush and John Ireland 1927–1961. Compiled by Rachel O’HIGGINS. Aldershot: Ashgate 2006. XXXVIII, 360 S., Abb.

Alan Bush. A source book. Compiled by Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 186 S., Abb.

Weder John Ireland (1879–1962) noch Alan Bush (1900–1995) gehören zu den bekanntesten der britischen Komponisten, und während Ireland durch seine vergleichsweise eingängige, Arnold Bax nahe stehende Tonsprache zumindest in Großbritannien einige Popularität erlangt hat, harrt Alan Bush noch der Entdeckung. Das hat verschiedene Gründe – nicht zuletzt liegt es an der geringen Anzahl substanzieller Publikationen über ihn und sein Schaffen. Zunächst mag man dies nicht einmal so vermuten, sind doch die Bibliographien in beiden Werkverzeichnissen gleich lang, jeweils zehn Seiten. Wo aber zumindest zu Irelands kompositorischem Schaffen vor einigen Jahren eine Studie vorgelegt wurde (vgl. die Rezension in: *Mf* 54/4, 2001, S. 482), fehlt dergleichen bei dem ungleich produktiveren Alan Bush noch. Mehr noch: Von den bibliographischen Angaben zu Alan Bush bezieht sich eine gute Anzahl (mehr als zwei Seiten) auf Titel von ihm selbst – von einem Lehrbuch über *Strict Counterpoint in Palestrina Style* (1948)

über Aufsätze und Buchkapitel zu sowjetischen Komponisten bis hin zu Erinnerungen.

Bush und Ireland waren profilierte Kompositionsprofessoren an den großen Londoner Konservatorien – Ireland von 1923 bis 1939 am Royal College of Music (zu seinen Schülern gehörten Benjamin Britten, Humphrey Searle, Ernest John Moeran, Richard Arnell und Alan Bush), Bush von 1925 bis 1975 an der Royal Academy of Music (zu seinen Schülern zählten Edward Gregson und Roger Steptoe).

Stewart Craggs, emeritierter Professor für Musikbibliographie der Universität von Sunderland, ist bekannt für seine „Bio-bibliographies“ zu britischen Komponisten und hat sich auf diesem Gebiet bleibende Verdienste erworben. Weniger Wert legt Craggs in beiden hier vorzustellenden Publikationen auf diskographische Sorgfalt, weder was die Vollständigkeit noch was den Detailreichtum der Einträge angeht. Dafür aber legt er die definitiven Werkverzeichnisse zu beiden Komponisten vor, die für viele Jahre vermutlich Referenzstatus behalten werden. Bei Ireland handelt es sich bereits um die zweite Auflage (daher auch der noch etwas kompliziertere Titel, der von der Erstausgabe bei Oxford University Press übernommen wurde). Craggs nutzt für die Gestaltung der Einträge die verlagstypischen verkürzenden Darstellungen, die zwar praktisch, aber gelegentlich auch etwas irreführend sind, etwa wenn die Besetzung für ein großes Chorwerk mit Orchester weniger Platz benötigt als ein Werk für Blechbläser, die allesamt nicht abgekürzt werden können, da sie nicht als allseits bekannt vorausgesetzt werden können.

Für beide Bücher konnte Craggs renommierte Förderer der Komponisten als Autoren der Einführungen gewinnen – bei Ireland Geoffrey Bush (1. Auflage) und Colin Scott-Sutherland (2. Auflage), bei Bush Rachel O’Higgins, die älteste Tochter des Komponisten. Lückenhafter als diese ausgesprochen informativen Einführungen (und in einem Punkt – den Zeitpunkt von Bushs Pensionierung an der Royal Academy – gar um drei Jahre abweichend) sind da in beiden Fällen die tabellarischen Lebensläufe Bushs und Irelands, bei denen wichtige Positionen (Irelands Ausscheiden aus dem Royal College, die Frage, wie sich die Beziehung zwischen Bush und seiner zukünftigen Frau Nancy während Bushs Deutschlandaufenthalt

in den Jahren 1929–31 entwickeln konnte) keine Erwähnung finden. Ein weiterer Mangel fällt auf – das fast völlige Fehlen jedweder deutschsprachiger Literatur. Es mag zwar sein, dass sich in jüngerer Zeit zu wenige deutsche Musikwissenschaftler mit Alan Bush, dessen Musik insbesondere in der DDR intensiv rezipiert wurde, befasst haben, doch in *Musik und Gesellschaft* und zeitgenössischen Buchpublikationen wird sich sicher allerhand finden lassen; überdies erschien 2005 in einem bei Olms herausgekommenen Sammelband *Music as a Bridge: Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950* ein wichtiger Beitrag zu diesem Bereich von Derek Watson, der ebenfalls fehlt. Hier zeigt sich auch, wo Craggs die Fakten nicht geprüft hat – etwa bei der Uraufführung der *Dritten Sinfonie* von Bush zu schreiben, es hätten Chor und Sinfonieorchester der DDR musiziert (es war natürlich der Leipziger Rundfunkchor nebst -Sinfonie-Orchester), zeugt von fataler Ignoranz. Solche Ignoranz zeigt sich leider auch im Falle nicht-britischer Komponisten – Bushs Bearbeitungen von Werken anderer werden in teilweise extrem verkürzender Form dargeboten, da die ausgewerteten Quellen nicht mit den heute bekanntesten Erkenntnissen abgeglichen wurden. Während Craggs bei Ireland ein Glossar häufig erwähnter Personen beigibt, fehlt ein solches bei Bush, wo doch gerade hier in Großbritannien bislang unbekannte Namen der Erläuterung bedürften. Überdies ist unverständlicherweise das alphabetische Werkregister vor das Werkverzeichnis selbst gerutscht und dadurch nicht unbedingt komfortabel nutzbar. Abkürzungsverzeichnisse fehlen in beiden Bänden, erübrigen sich auch weitenteils, nur die Abkürzung „WMA“ – Workers' Music Association – hätte man sich gerne an prominenter Stelle erläutert gewünscht (natürlich ist sie im Kontext schnell erschließbar).

Das Verhältnis der beiden Komponisten und Pädagogen – gänzlich unterschiedlicher Charaktere, deren Lebensläufe voneinander kaum weiter entfernt sein könnten – erschließt Rachel O'Higgins durch die Veröffentlichung der Korrespondenz der beiden. Von den 160 veröffentlichten Briefen befand sich die Hauptzahl in Bushs Nachlass, nur wenige im John Ireland Trust (beides heute in der British Library), diverse weitere von Bush an Ireland sind zur-

zeit verschollen. Naturgemäß nimmt Musik einen zentralen Platz in der Korrespondenz ein, doch auch politische und persönliche Erlebnisse werden widergespiegelt: teilweise nur knapp, wie Bushs Besuch in Guyana, teilweise ausgesprochen ausführlich, wie eine Hypothek, die Ireland zu tilgen hatte, sein Aufenthalt in Guernsey oder seine Gesundheit. O'Higgins führt teilweise ausgesprochen umfassend in die Briefperioden ein, und auch ihre Briefkommentare sind umfassend und durchdacht. 14 Abbildungen ergänzen den rundum gelungenen Briefband, der zur weiteren Erforschung der Musik und Persönlichkeit sowohl Bushs als auch Irelands einlädt.

(November 2007)

Jürgen Schaarwächter

DAVID WHITTLE: *Bruce Montgomery/Edmund Crispin: A Life in Music and Books*. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 314 S., Abb., Nbsp.

Bruce Montgomery ist niemand, den man im *New Grove* 2001 finden könnte. Und doch ist Robert Bruce Montgomery (1921–1978) einem (wenngleich eher kleinen) Kreis von Eingeweihten durchaus bekannt. In die britische Mittelklasse hineingeboren, komponierte er seit 1934 und wurde schon als Teenager durch Godfrey Sampson, Professor an der Londoner Royal Academy of Music, gefördert. 1940 begann Montgomery sein Studium in Oxford, wo sein Interesse an Literatur deutlich verstärkt wurde – zu seinen dortigen Freunden gehörten Dichter und Bühnenaufsteller, auch Kingsley Amis und Philip Larkin, später überdies der Komponist und Musikhistoriker Geoffrey Bush. Während der Studienzeit entstanden Theaterstücke und Bühnenmusik, Kirchenmusik und Lieder. Gleichzeitig erschien 1944 sein erster sehr erfolgreicher Detektivroman, den er unter dem Pseudonym Edmund Crispin beim renommierten Gollancz-Verlag veröffentlichte (bis 1953 sollten acht weitere Bücher folgen). Kurz darauf gelang ihm auch der Durchbruch als Komponist tonal gebundener, doch harmonisch komplexer Werke; auch hier hatte er Glück und wurde durch Oxford University Press, später auch Novello verlegt. Noch während seines Studiums war Montgomery als Komponist ebenso wie als Schriftsteller gefragt. Während viele Chorkompositionen mit Orchester entstanden (zu seinen erfolgreichsten Kompositio-

nen gehörte *An Oxford Requiem* zum Gedächtnis an Godfrey Sampson, 1949/50), später auch Orchesterwerke, gelangte keines seiner Opernprojekte zur endgültigen Ausführung. Nach ersten Kontakten zur Filmindustrie entstand Montgomerys erste Filmmusikpartitur 1951 – auch hier war er äußerst erfolgreich, auch wenn die Bedeutung der Filme weitgehend auf den britischen Kulturraum beschränkt geblieben ist (er schrieb die Musik zu den ersten sechs *Carry On*-Filmen). Doch der stetige Druck als freischaffender Komponist und Autor (vier Filmmusikpartituren pro Jahr, fast vollständige Vernachlässigung seiner anderen Arbeitsfelder) forderte Opfer – Montgomery verfiel ab Ende der 1950er-Jahre dem Alkoholismus und schrieb oder komponierte in den letzten 15 Jahren seines Lebens fast nichts mehr. 1976 heiratete er seine Sekretärin Ann Clements, die seit 1957 für ihn gearbeitet und mit der er seit 1968 zusammengelebt hatte. Sie unterstützte seine editorischen Arbeiten an Anthologien (1955–1974); durch sie konnte er seinen letzten Detektivroman schreiben und durch sie fand er trotz seiner Gebrechen einen gewissen Trost in der Religion.

Wenn notwendig, entkoppelt Whittle Biografie, literarisches und musikalisches Schaffen; zeitliche Brüche sind leicht überwunden. Die komplexe, gebrochene Persönlichkeit Montgomerys wird mit all ihren Schwächen und Stärken präsentiert, und Whittle kann rückhaltlos auf den vollständigen Nachlass Montgomerys (Bodleian Library, Oxford), reiche Korrespondenz sowie zahlreiche Interviews mit Freunden und Bekannten zurückgreifen. Leider sind Schriften- und Werkverzeichnis nicht gänzlich frei von Fehlern und Lücken; doch sind dies verzeihliche Fehler mit Blick auf eine exemplarische Biographie eines Komponisten, dessen bedeutende Schöpfungen erst wiederentdeckt werden müssen.

(September 2007) Jürgen Schaarwächter

BJÖRN HEILE: *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate 2006. 209 S. Abb.

Das Werk löst mehr ein als es im Titel verspricht, da es sich nicht nur mit der Musik Kagels beschäftigt, sondern mit dem gesamten bisherigen Werk des Komponisten, d. h. auch mit seinen Filmen, theatralischen Werken,

Hörspielen etc. Die Anlage des Buches ist dergestalt, dass es von einer anfangs streng chronologischen Ordnung zu übergreifenden Fragestellungen übergeht, ohne jedoch von der Chronologie abzulassen. In den ersten drei Kapiteln werden Kagels Zeit in Argentinien, seine Anfänge in Köln (mit dem Untertitel „Serialism, Aleatory Technique and Electronics“) und die die 60er-Jahre bestimmende Schaffensphase des Instrumentaltheaters referiert. Danach werden „Experimentalism and Multimedia“ anhand der Hörspiele und Filme Kagels behandelt. Die letzten beiden Kapitel „Referentiality and Postmodernism“ und „Apocrypha and Simulacra“ thematisieren die Schaffensphase der Seriellen Tonalität ab 1970 und führen bis zu Kagels aktuellsten Produktionen.

Positiv hervorzuheben ist die in mehrfacher Hinsicht ‚undogmatische‘ Sichtweise des Autors: So wird Kagels Leben weder verklärt noch wird versucht, das heterogene Werk in eine Teleologie zu zwingen. Ebenso hält sich der Autor bei übergreifenden Fragestellungen mit theoretischen Erklärungsmustern angenehm zurück (die Kapitelüberschriften haben diesbezüglich eher gliedernde Funktion). Die eigentliche Stringenz erhält die Argumentation durch die zahllosen offenen und versteckten Bezüge zwischen den Werken und Werkkomplexen, welche dargelegt und erklärt werden. Hierbei gelingt es Heile, auch für den ‚Kagelianer‘ Neues zutage zu fördern und die Faszination für den Gegenstand wieder zu erwecken. Aber auch die ‚Kagel-Laien‘ kommen nicht zu kurz, da bei den Werkbeschreibungen und den jeweiligen analytischen Ausführungen Heiles klarer Sprachstil auch komplexe musikalische Sachverhalte unmittelbar verständlich macht.

Der Aufbau des Buches ist überzeugend, ebenso die Diktion und der didaktische Anspruch. Daher bleibt zu hoffen, dass es neben den bisherigen Darstellungen Werner Klüppelholz‘ und Dieter Schnebels seinen Platz finden wird – dies natürlich auch, weil Heile die aktuelle Literatur über Kagel und die Quellen der Sammlung Kagel in der Paul Sacher Stiftung berücksichtigt.

Besonders über die bisher schlecht dokumentierte frühe argentinische Zeit hat der Autor Neues zu berichten. Gerade dieses Kapitel zählt, zusammen mit den beiden folgenden, meines Erachtens zu den interessantesten des

Buches. Die generell spärliche Annotationsweise Heiles führt jedoch zu Irritationen; an einigen Stellen wird nicht deutlich, aus welcher Quelle die betreffenden Aussagen kommen. Zwar gibt Heile an, exklusive Informationen von Kagel erhalten zu haben (S. 175), in manchen Fällen referiert er aber auch offensichtlich nur die zum großen Teil anekdotische Sekundärliteratur. Beispielsweise summiert Heile den Einfluss Witold Gombrowicz' auf den jungen Kagel folgendermaßen: „Kagel's scepticism towards lofty ideas and bourgeois high culture, his contempt for concert hall rituals, his sarcasm and surreal wit as well as his capacity for scandal owe a great deal to the Polish polemicist“ (S. 12). Allerdings, so Heile, war Gombrowicz nur durch eine Schachpartie zum Reden zu bringen. Wie viele Schachpartien waren wohl nötig, um den jungen Kagel derart nachhaltig zu beeinflussen? Wäre hier nicht mehr Skepsis gegenüber den Aussagen des Komponisten und seiner Exegeten angebracht?

Der Mangel an Belegen ist das größte Manko des Buches, und er scheint nicht nur durch die spezielle ‚Publikationsgattung‘, welche Bücher mit Titeln „The Music of...“ bilden, bedingt. Besonders deutlich wird dies in den Passagen, wo Heile auf die von ihm eingeschienen Quellen der Sammlung Kagel in der Paul Sacher Stiftung rekurriert. Gerade bei den frühen Werken Kagels, die nicht publiziert wurden und zu denen auch keine Manuskripte überliefert sind, führt der Mangel an Belegen zu Unklarheiten. So zeigt z. B. das Notenbeispiel auf S. 13 nicht, wie der Zusammenhang und die Bildunterschrift annehmen lassen, die ersten sieben Takte der *Variationen für gemischtes Quartett* von 1952, sondern deren revidierte Fassung von 1991, zudem offensichtlich keine Transkription eines Manuskripts, sondern eine Repräsentation des Druckes. Wer mit den ‚Revisionen‘ Kagels Erfahrungen gemacht hat (wie Heile ja auch selbst beim *Sexteto de cuerdas*, S. 20 f.), reagiert auf solche unnötigen Ungenauigkeiten gereizt, die überwiegende Mehrzahl der Leser muss dem Autor in solchen Fällen glauben.

Die problematische Wissenslage zum Frühwerk zieht sich bis in das chronologische Werkverzeichnis fort; die Zahl der Werke von Kagels Erstling *Palimpsestos* bis hin zu *Anagrama* ist seit Schnebels Werkverzeichnis von 1970 um drei auf zwölf angestiegen. Woher die neuen,

zusätzlichen Angaben kommen, bleibt dem Leser an dieser Stelle verborgen, auf S. 14 wird aber auf einen Programmzettel (mit dem bibliographischen Vermerk „kept at the Paul Sacher Foundation“) und auf einen Brief Kagels an den Autor vom 12. August 2004 verwiesen; beide Quellen sind nicht abgebildet oder zitiert. Grundsätzlich ist hierzu zu bemerken, dass bis auf das *Sexteto* und die *Variationen* (nur in revidierter Fassung 1991) alle Werke aus diesem Zeitraum weder publiziert noch als Manuskript erhalten sind. Skepsis ist daher auch bei den Spekulationen über Einflüsse auf den jungen Kagel geboten: So ist beispielsweise die bekannte „Beleuchtungspartitur“ für *Musica para la torre* von 1954 (siehe Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*, Köln 1970, S. 10), welche als Indiz für eine frühe Auseinandersetzung Kagels mit dem Bauhaus und zeitgenössischer Kunst fungieren könnte (Heile, S. 14), nur aus einem zehn Jahre später veröffentlichten Beitrag Kagels bekannt, ein Manuskript existiert nicht. Das zugängliche Quellenmaterial zum Kagel'schen Frühwerk weist aber bei näherer Betrachtung keine Einflüsse aus der Literatur oder der Bildenden Kunst auf. Heile bemerkt dies zwar ansatzweise am *Sexteto de cuerdas* (S. 20 f.), aber auch hier mangelt es an der nötigen Dokumentation, so dass der spätere Nachvollzug seiner philologischen Erkenntnisse an den Quellen erschwert bzw. unmöglich gemacht wird. Wenigstens für die Werke der frühen Phase sowie für die zahllosen Fundstücke im Bereich der Varianten und Fassungen wäre ein detailliertes Quellenverzeichnis dringend notwendig gewesen.

(Juli 2007)

Knut Holtsträter

Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils. Hrsg. von Hermann CONEN. Köln: Verlag Dohr 2006. 202 S., Nbsp.

Der von Hermann Conen herausgegebene Beitragsband beschäftigt sich mit Arvo Pärts Werken im Tintinnabuli-Stil, wobei es das laut Herausgeber hauptsächlich Anliegen des Buches ist, „handfestes Wissen über die Musik des Tintinnabuli anzubieten und damit den Diskurs auf Grundlagen zu stellen, die aus der Musik selbst gewonnen wurden“ (S. 14). Arvo Pärts Tintinnabuli-Stil prägte ab 1976 sein

Komponieren, „die Abkehr von der Dodekaphonie und Hinwendung zur Tonalität, die (auch schon im früheren Werk praktizierte) strikte Einforderung und Reduktion auf einfachste Prozesse, und als wichtigste stilbildende Eigenschaft die charakteristische Verbindung von Melodie- und Dreiklangsstimme(n)“ (S. 25) bilden hierbei den Bezugsrahmen. Die beiden längsten Beiträge sind vom Herausgeber Hermann Conen und von Leopold Brauneiss verfasst. Beide Autoren gehen von der Auffassung aus, dass Pärt Regelwerke prädisponiert, die den Verlauf des jeweiligen Werkes vollständig determinieren. Damit kann Pärts Tintinnabuli-Stil als Weiterführung seiner frühen seriellen Phase angesehen werden. Diese These wird durch eine Reihe von Beispielen aus Pärts Werk eindrucksvoll belegt und zu einer Systematik ausgebaut. Insgesamt werden – wenngleich auch manches Mal unfreiwillig – die Desiderate innerhalb der Forschung über Arvo Pärt gezeigt, was aber die eigentliche Leistung des Buches nicht mindert, den ‚kompositorischen Quellcode‘ des Tintinnabuli-Stils offengelegt zu haben.

Zwischen diesen beiden großen Beiträgen steht ein kleiner vierseitiger Beitrag beider Autoren zu den „Grundlagen der Satztechnik“, der ohne die Lektüre des Beitrags von Brauneiss nur schwer zu verstehen ist und daher wohl eher zum späteren Nachschlagen dient.

Der Beitrag des Herausgebers nimmt den Löwenanteil des Buches ein (S. 9–98). Conens explizit diskursiver Zugang wird dem Gegenstand insofern gerecht, als er allzu offensichtliche und einfache Interpretationswege (zumeist diejenigen der bestehenden Literatur) zu hinterfragen sucht. Der in der Literatur über Pärt oft geäußerte Vorwurf des Innovationsmangels und des fehlenden Kunstcharakters dieser Musik wird durch Conens Ansatz im Vorhergehen mit dem Postulat unterbunden, „dass die Musik des Tintinnabuli in ihrem Kern nicht die Entfaltung der innermusikalischen Potentiale zum Ziel hat, sondern – zunehmend über die Jahre und heute fast ohne Ausnahme – eine ritualisierte musikalische Lesung des christlichen Wortes“ (S. 20). In diesem größeren Kontext analysiert Conen dann auch Pärts *Miserere*; diese Abschnitte sind durch einen serifenlosen Schrifttyp als Einschübe gekennzeichnet.

An Conens weiteren Ausführungen ist zu bemängeln, dass der Autor seine detailreichen

analytischen Beobachtungen durch Pärts Selbstaussagen leiten lässt; die Analysen dienen in solchen Fällen letztlich dazu, die Deutungshoheit des Komponisten zu untermauern. Ebenso wirken aber auch Transfers aus anderen Kontexten teilweise bemüht. So löst Conen die Begriffe des Ursatzes (S. 47) und der Formel (S. 79) aus ihren jeweiligen Kontexten (Schenker und Stockhausen) heraus, jedoch ohne zu berücksichtigen, dass die Begriffe durch ihre historische Setzung und auch in deskriptiver Hinsicht offensichtlich wesentlich mehr bedeuten als dasjenige, was Conen bei Pärts Kompositionen beobachtet. In diesem Zusammenhang einen Gerüstsatz als „Ursatz“ (S. 63 und 101) und eine kurze formelhafte Figur unter Evokation von Stockhausens *Cœuvres* als „Formel“ zu bezeichnen (S. 100 f.), heißt mit Kanonen auf Spatzen schießen. Weiterhin wenig überzeugen kann den Rezensenten Conens Behauptung (u. a. S. 46), dass die Suche nach historischen Vorbildern in Pärts Musik generell zum Scheitern verurteilt sei.

Dieser Hang zur Ungenauigkeit macht sich auch auf der formalen Ebene bemerkbar: So referiert Conen „ohne weitere Nachweise“ (S. 55) aus einer Diplomarbeit von „Tom Schulz-Mebold, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1989“. Auch nach eingehender Recherche war weder das Werk noch der Autor zu ermitteln. Daher wurde auch nicht deutlich, in welchem Umfang Conen Übernahmen aus der genannten Quelle vornimmt.

Einen ungleich überzeugenderen Eindruck hinterlässt dagegen Leopold Brauneiss' Beitrag „Pärts einfache kleine Regeln“, der sich auf satzanalytische Fragen beschränkt. Brauneiss macht keinen Hehl aus der Unmöglichkeit, eine komplette Poetik zu schreiben. Trotzdem deckt er ein System von kleinen Regeln auf, die in ihrem Kombinationsreichtum ein facettenreiches und lebendiges Bild des Tintinnabuli-Stils Pärts geben.

Unter dem Abschnitt „Aufführungspraxis“ finden sich kürzere Beiträge von Paul Hillier und Andreas Peer Kähler, die die Chor- bzw. Instrumentalmusik des Tintinnabuli-Stils unter aufführungspraktischen Bedingungen beleuchten. Die beiden Beiträge runden das Bild des Bandes gut ab, zumal sie den Tintinnabuli-Stil sehr konzise unter dem jeweiligen Praxisbezug erörtern. Der Anhang versammelt

neben den obligatorischen Registern eine Diskographie der Tonträger mit Pärts Beteiligung und ein zusätzliches Werkregister mit Uraufführungsdaten.

Insgesamt ist zu sagen, dass das Buch durch seine schiere Informationsfülle und Systematik ein Desiderat ausgefüllt hat, jedoch in puncto Interpretationsmöglichkeiten sicher noch viel Spielraum für weitere Forschungsarbeiten offen lässt. Conen und Brauneiss beweisen eindrucksvoll, dass die Beschäftigung mit dem Tintinnabuli-Stil Arvo Pärts sehr fruchtbar sein kann.

Das Buch ist mit Fadenbindung und festem Einband sehr schön ausgestattet, das angenehme Schriftbild und eine große Zahl an übersichtlich annotierten Notenbeispielen laden zur vertiefenden Lektüre ein.

(Dezember 2007) Knut Holtsträter

Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 288 S., Abb. (Musik in Dresden. Band 7.)

Am Beispiel der Dresdner Oper lassen sich für das 20. Jahrhundert symptomatische kulturhistorische Strömungen und Entwicklungszüge zeigen, die sich hier wie in einem Brennglas bündeln: In den künstlerisch glanzvollen Phasen unter den Generalmusikdirektoren Ernst von Schuch und Fritz Busch kam es zu den viel beachteten Uraufführungen von Richard Strauss' *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo* und *Die ägyptische Helena*. Gegenüber der Avantgarde der 1920er-Jahre zeigte man sich in Dresden indes ein wenig reserviert; hierfür waren die Opernhäuser in Berlin und Leipzig führend. Nach der Zerstörung des Semperbaus im Zweiten Weltkrieg spielte das Opernensemble in Ausweichspielstätten wie dem Schauspielhaus am Theaterplatz, am 13. Februar 1985 erfolgte – nach aufwändiger Restaurierung – die viel beachtete Wiedereröffnung des Hauses mit Joachim Herz' Inszenierung von Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Gut in Erinnerung ist auch Christine Mielitz' *Fidelio*-Inszenierung, deren Premiere am 7. Oktober 1989 stattfand; Mielitz ließ ihre Opernfiguren in beklemmender Weise hinter Stacheldraht agieren, während wenige Tage zuvor die Prager Botschaftsflüchtlinge in

die Bundesrepublik ausreisen durften und sich bei der Durchfahrt der Züge am Dresdner Hauptbahnhof dramatische Szenen abgespielt hatten. Nach der politischen Wende 1989 wurde die Dresdner Oper zum heute beliebtesten Opernhaus in Deutschland mit hoher Publikumsauslastung und Vermarktung in Event-Tourismus und Fernsehwerbung.

Der von Michael Heinemann und Hans John herausgegebene, stringent aufgebaute, gut lesbare und interessante Band entfaltet diese und weitere Aspekte der Dresdner Operngeschichte in chronologischer Form. Die ersten drei Beiträge von Hans John, Annett Schmerler und Matthias Hermann fokussieren auf die Kapellmeisterpersönlichkeiten – erstens Schuchs späte Jahre (1900–1914), zweitens die Interimszeit unter Hermann Kutzschbach und Fritz Reiner (1914–1922), drittens Fritz Busch (1922–1933) – und erläutern die institutionellen Voraussetzungen, das Ensemble und die Repertoiregestaltung. Beeindruckend sind hierbei die von Herrmann ausgewerteten Dokumente zur Entlassung Buschs im März 1933, einer Entlassung, die durch gezielte Störmanöver der SA, eine Presse-Kampagne gegen seine angeblich „juden- und ausländerfreundliche Personalpolitik“ und „seine unfruchtbare Spielplanpolitik“ (S. 87) sowie das illoyale Verhalten von Ensemblemitgliedern forciert wurde. Kerstin Hädrich widmet sich in ihrem Text der NS-Zeit, sie zeigt die Charakteristika der Spielplangestaltung mit einer Konzentration auf Wagner, Strauss, Mozart, Verdi und Puccini. Michael Heinemann erläutert das erste Nachkriegsjahrzehnt, in dem sich eine politische Beeinflussung in einer Hinzunahme von osteuropäischen Opern (Tschaikowsky, Smetana, Dvořák, Rimsky-Korsakow, Janáček, Musorgski) und im Zurückdrängen von Werken Wagners und Strauss' niederschlug, was sich nach der Gründung der DDR 1949 noch verstärkte. In Dresden wurde – wie Heinemann anhand von Quellen belegt – ein von den kulturpolitisch Verantwortlichen gefordertes konventionelles Repertoire unter Verzicht auf Werke des 20. Jahrhunderts geboten; man konzentrierte sich auf die populären Opern Mozarts, Verdis, Puccinis und Webers, um nicht mehr das bürgerliche Publikum der vergangenen Jahrzehnte, sondern die Arbeiterschicht erreichen zu können.

Stefan Weiss beschreibt die Zeit zwischen 1955 und 1972, zwischen dem Weggang des Generalmusikdirektors Franz Konwitschny und der Anstellung von Harry Kupfer als Opernspielleiter. Diese Phase ist nicht durch eine nennenswerte künstlerische Profilierung des Opernhauses interessant, sondern durch die Anstrengungen zur „Institutionalisierung eines sozialistischen Opernlebens“ (S. 155); der Schwerpunkt lag auf dem osteuropäischen Repertoire, sowjetischen Opern von Sergej Prokofjew und Tichon Chrennikow sowie einheimischen Produktionen von Jean Kurt Forest, Karl-Rudi Griesbach, Siegfried Matthus, Paul Dessau und Rainer Kunad. Am Beispiel Griesbachs zeigt Weiss, dass für die sogenannte sozialistische Oper eine nicht-avantgardistische, traditionelle Musiksprache favorisiert wurde; bei Neuinszenierungen älterer Opern sollten „gesellschaftskritische“ Tendenzen verstärkt werden.

Der hierauf folgende Beitrag von Friedbert Streller widmet sich den Inszenierungen von Harry Kupfer, Christine Mielitz, Joachim Herz und Ruth Berghaus bis 1989. Auf die Nach-Wendezeit wird in einem Interview mit dem langjährigen Intendanten Christoph Albrecht ein Licht geworfen. Ergänzt wird der gelungene Band durch einen Bericht von Winfried Höntsch über Musiktheater-Gastspiele in Dresden, einen Text von Hella Bartnig zur Position von Oper in der Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts und einen Anhang mit zahlreichen Fotografien.

(September 2007)

Panja Mücke

CHRISTINA und BIRGER PETERSEN: Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik. Eutin und Norderstedt: Books on Demand 2006. 155 S., Abb., Nbsp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Neue Folge. Band 5.)

Trotz der Fülle der in den letzten Jahren zur Geschichte der deutschen Musiktheorie erschienenen Literatur hat man den Eindruck, als markiere der Zweite Weltkrieg eine Zäsur für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Fachgeschichte. Im Unterschied zu den USA, wo insbesondere die intensive Schenker-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg bereits vielfach Gegenstand musiktheoretischer For-

schung geworden ist, steht dieser Aufarbeitung in Deutschland das durchaus berechtigte, in seiner Absolutheit jedoch nicht ausreichend differenzierte Urteil entgegen, dass die hiesige Geschichte des Faches nach 1945 in erster Linie eine Geschichte des Niedergangs sei.

In dem von der Kirchenmusikerin Christina Petersen und dem Musiktheoretiker Birger Petersen gemeinsam verfassten Band umreißen die Autorin und der Autor in zwei Fallstudien „in ihren Extremen den Rahmen“, wie es in der Einleitung heißt, „in dem sich Musiktheorie als akademisches Lehrfach an Musikhochschulen in den Aufbaujahren der Bundesrepublik Deutschland entwickelte“. Die beiden unabhängig voneinander entstandenen Studien widmen sich auf der einen Seite der pädagogisch-praktischen Kontrapunktlehre des Münchner Theoretikers und Komponisten Wolfgang Jacobi und auf der anderen Seite der Phänomenologie und Systematik in den Schriften des Lübecker Theoretikers und Komponisten Roland Ploeger. Das im Titel des Buches explizit im Zusammenhang mit der Musiktheorie erwähnte Attribut „akademisch“ mag zunächst erstaunen, da das Fach gerade von der „akademischen“ Musikwissenschaft nach wie vor häufig in den Bereich der unwissenschaftlichen Propädeutik im Bereich der Musikhochschulen verbannt wird.

Christina Petersen stellt Jakobis für den Unterricht konzipiertes Lehrwerk in den Kontext der kanonischen Kontrapunktlehren von Johann Joseph Fux und Knud Jeppesen. Jakobis pädagogischer Pragmatismus zeigt sich beispielsweise darin, dass auf die Verwendung der plagalen Unterarten der authentischen Tonarten verzichtet wird. Gleichzeitig erwartet Jakobi von den Studierenden, dass sie die Cantus firmi für die jeweiligen Übungen selber entwerfen. Dabei legt er großen Wert auf die melodische Schönheit – ein Aspekt übrigens, der Jakobis Ansatz von demjenigen Jeppesens und Fuxens unterscheidet und für seine kompositorische Perspektive auf den Gegenstand steht. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Christina Petersen Jakobis Kontrapunktlehre nicht nur in den Kontext dieser beiden älteren Lehrwerke stellt, sondern als „zeitgenössische“ Referenzen die Lehrbücher des Münchener Hochschulpräsidenten Joseph Haas sowie Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* heran-

zieht. Gerade der Vergleich von Jakobis und Hindemiths Lehrwerken zeigt, dass es offenbar das Bestreben beider Autoren war, die Kontrapunktlehre als Grundlage für die Komposition auszuarbeiten; ein Ansatz, der den Glauben an überzeitliche Ordnungsprinzipien in der Musik voraussetzt.

Ergänzt werden die klaren Ausführungen durch einen sorgfältigen Anhang, der neben einem Werkverzeichnis Jakobis und dem Inhaltsverzeichnis des Kontrapunkt-Buches auch viele Notenbeispiele und andere Materialien umfasst.

Die Studie von Birger Petersen zu „Phänomenologie und Systematik bei Roland Ploeger“ stellt nicht einen Text in den Mittelpunkt, sondern basiert auf mehreren Schriften Ploegers. Dass dessen philosophisch anspruchsvolle Überlegungen nie eine pädagogische Verwendung im Unterricht aus dem Auge verlieren, nimmt Petersen zum Anlass, am Ende seiner Darstellung einige Überlegungen zur Musiktheorie als Unterrichtsfach an deutschen Musikhochschulen zur Diskussion zu stellen.

Ploeger, der neben seiner Musikausbildung u. a. bei Theodor W. Adorno studiert hatte, unterrichtete lange an der Musikhochschule Lübeck, und war – ähnlich wie Jakobi – bis ins hohe Alter als Komponist aktiv. Die meisten Veröffentlichungen Ploegers, die erst nach 1990 zum ersten Mal publiziert worden sind, stammen aus den frühen 1960er-Jahren. Das Credo, dass die Studien der Phänomenologie „die Erklärungen für die Struktur von Klangphänomenen nicht in den physikalischen Gesetzen der Außenwelt, sondern in der prästrukturierten Psyche des Menschen“ suchen, lässt Ploegers intensive Husserl-Rezeption erkennen. Um Ploegers Ansatz an einem konkreten Beispiel zu verdeutlichen, greift Petersen in seiner Darstellung die Diskussion um Dualismus und Monismus heraus. Ploeger wendet sich hier explizit gegen den Physikalismus und stellt heraus, dass akustisch-physikalische Gründe als Begründungsmuster keinerlei Alleinberechtigung haben können. Ploeger diskutiert dann auch konsequenterweise die genannte Problemstellung aus drei Perspektiven: historisch, physikalisch-akustisch und ästhetisch-philosophisch. Aus dieser Bandbreite an Fragestellungen wird deutlich, warum ein bloßer Empirismus für Ploeger „allenfalls in einer praktischen

Harmonielehre“ zu tolerieren ist. Gerade dieser „bloße Empirismus“ scheint es jedoch zu sein, der sowohl Ploeger als auch Petersen ein Dorn im Auge ist. Petersens Schlusskapitel liest sich dann auch als Plädoyer für eine Musiktheorie, die sich eben nicht in einer reinen Handwerkslehre erschöpfen sollte. Das Fach Musiktheorie besitze vielmehr die entscheidende Kompetenz, „historisch-kritisch unterfütterte Musikwahrnehmung“ mit der Musizierpraxis zu verbinden. Zu erreichen ist dieses Ziel laut Petersen nur, wenn „intensiver als bisher allgemeine ästhetische und musikästhetische Fragestellungen auch und gerade in den Satzlehrebereich“ einbezogen werden.

Der Zusatz „akademisch“ im Titel verweist vor diesem Hintergrund also auch auf das Anliegen der Publikation, einen Diskussionsbeitrag zur gegenwärtigen inhaltlichen Ausrichtung der Musiktheorie zu leisten. Am Ende des Buches wären noch einige zusammenfassende und vergleichende Überlegungen zum Verhältnis von Jakobis und Ploegers theoretischen Ansätzen und insbesondere zu deren Rezeption im Unterrichtsalltag an deutschen Musikhochschulen aufschlussreich gewesen. Insgesamt leisten Christina und Birger Petersen mit ihrem Buch jedoch nicht nur einen substanziellen Beitrag zur Aufarbeitung der deutschen Musiktheorie in der unmittelbaren Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern sie beteiligen sich auch konstruktiv an den Diskussionen über die Entwicklung eines sich gegenwärtig stark wandelnden Faches.

(September 2007)

Jan Philipp Sprick

Musik und Verstehen. Hrsg. von Christoph von BLUMRÖDER und Wolfram STEINBECK unter Mitarbeit von Simone GALLIAT. Laaber: Laaber Verlag 2004. 408 S. (Spektrum der Musik. Band 8.)

Die Publikation enthält die Referate und Diskussionen eines Symposiums, das im Oktober 2003 an der Universität Köln stattfand, außerdem einen Text von Hans Heinrich Eggebrecht († 1999) mit dem Titel „Verstehen durch Analyse“ (S. 18–27), der, wie Martin Loeser in seiner Rezension in der *Musiktheorie* (4/2006) bemerkt hat, bereits 1998 an anderer Stelle publiziert wurde. Die Beiträge untergliedern sich in sieben Kapitel: „Analyse und Hermene-

neutik“ (1); „Sprechen über Musik – Schumann, Liszt, Wagner“ (2); „Oper und Filmmusik“ (3); „Das 20. Jahrhundert“ (4); „Soziologische, psychologische, kognitive Aspekte des Musikverstehens“ (5); „Ethnologie – Cultural Studies – Populärmusik“ (6); „Interpretation“ (7).

Das Vorhaben zielt gewissermaßen auf den Kern musikwissenschaftlichen Arbeitens – darauf, „die diskursiven Verstehensformen von Musik paradigmatisch zu beschreiben“, und zwar mit der Ambition, „die ganze Breite des Fachs in zugleich möglichst grundsätzlich fokussierten Ansätzen“ in den Blick zu nehmen (so Wolfram Steinbeck in der „Einführung“, S. 17). Dies verspricht also nicht nur eine pointierte Bestandsaufnahme von Antworten, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten und auf teils weit auseinander liegenden Feldern auf die Frage nach dem Verstehen von Musik gegeben wurden – es verspricht auch spannende Lektüre. Denn man darf von den fast 30 Aufsätzen und ca. 40 Seiten Diskussionsbeiträgen eine Positionsbestimmung der Musikwissenschaft in einem ihrer Motivationszentren erwarten. Die Geburtsjahre der Autoren (unter ihnen nur zwei weibliche), die zwischen 1919 (Eggebrecht) und 1975 liegen, lassen erwarten, dass auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte aufscheint, wie es verschiedene Generationen geschrieben haben bzw. schreiben.

Gleichzeitig muss sich auf einen beständigen Perspektivenwechsel einstellen, wer die Schätze des Buches heben möchte: Eine der eindrücklichsten Botschaften, die sich teils implizit, teils ausgesprochen übermittelt, lautet, dass jede und jeder „Musik“ und „Verstehen“ anders versteht.

Der Bogen spannt sich vom Verstehen des eigenen Faches (in der Eggebrecht-Exegese von Markus Bandur; im Schenker-Aufsatz von Stephen Hinton; in der Geschichte der Analyse von Gernot Gruber) über das Ausdeuten von Musik (Wilhelm Seidels Analyse von Chopins *g-Moll-Ballade*; Roman Brotbecks Verstehensansätze für avantgardistische Musik; Hartmut Heins und Dieter Gutknechts Beiträge zur Interpretationsforschung) bis zu den Bedingungen für das Entstehen von Verstehen (psychologisch, soziologisch: Helga de la Motte-Haber, Christian Kaden) einschließlich der Spezial-

fälle, in denen kulturelle Differenz im Spiel ist (Philip Bohlman, Rüdiger Schumacher) oder in denen Musik mit filmischer (Albrecht Riethmüller) oder szenischer (Klaus Pietschmann) Handlung konkurriert.

Exemplarisch stehen diejenigen Bereiche im Zentrum, die einer am Paradigma des autonomen Kunstwerks verpflichteten Ästhetik traditionell größeren Widerstand entgegensetzen, wenn es um die Vereinnahmung durch Verstehen geht: avantgardistische Musik, Musik fremder Kulturen, populäre Musik, funktionsgebundene Musik. Deshalb liegt es nahe, hier besonders die Beiträge hervorzuheben, die dieses Paradigma unter methodisch innovativen Prämissen kritisch reflektieren.

Minoru Shimizu („Begegnungen mit dem Japanischen durch die europäische Avantgarde“) etwa geht von der durch Postcolonial Studies beeinflussten These aus, das Konzept „Verstehen von Musik“ enthalte eine politische Problematik, in der bewusst oder unbewusst diskriminierende Diskurse um nationale, kulturelle oder sogar rassische Identitäten kreisen.

Diskursanalytisch gehen auch Ch. Kaden, O. Seibt, R. Schumacher und H. Hein vor, wobei sich die Vorzüge dieses Ansatzes vor allem als fruchtbar für die Interpretationsforschung erweisen, weil dort die Abnabelung vom Werk-Paradigma gewissermaßen eine künstlerische Befreiungstat ist. „Verhandlungen“ darüber, wie Musik realisiert werden könne, und eine Akzentverlagerung vom Autor auf den/die Interpreten/in werden den vielfältigen bei der Interpretation ablaufenden Prozessen wohl eher gerecht als die Opposition von „Werk“ und „Wiedergabe“, die oft als hierarchisches Verhältnis verstanden wird.

Nur lose an die Verstehensfrage geknüpft ist der Beitrag von K. Pietschmann, der untersucht, wie wir „Oper“ neu und besser verstehen können, wenn wir uns der Konzepte „Theatralität, Performativität, Körperlichkeit“ bedienen. Dieser Text verdient hier besondere Erwähnung, weil er an versteckter Stelle eine Perspektive für wissenschaftliches Handeln am Objekt Oper aufzeigt, die neue Ein- und Ausblicke für musiktheatrale Formen öffnet.

Wie Zukunftsmusik mit kaum absehbaren Konsequenzen für die Konturen des Faches liest sich der Vorschlag von Uwe Seifert, die

Kognitionswissenschaft zur Basis der Interpretationsforschung zu machen. Das Feld dessen, was Kognitionswissenschaft sein kann, steckt der Aufsatz von H. de la Motte-Haber ab, der aktuelle Ergebnisse zur kognitiven Verarbeitung von Musik erschließt.

Der Band ist also reich an Verlockungen, freilich mitunter auch an Ratlosigkeit. Dies scheint dem Thema innezuwohnen. Da wirkt H. Danusers Beitrag „Lob der Torheit“ im letzten Kapitel des Bandes außerordentlich entlastend und geradezu tröstlich: Der Autor stemmt sich mit Unterstützung gewichtiger Zeugen (Kant, Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt u. a.) und treffender musikalischer Beispiele gegen die Wut des Verstehens und plädiert dafür, in der ästhetischen Erfahrung genügend Platz für das Nicht-Verstehen zu lassen, damit Kunst sich nicht in der Unterwerfung unter das Verstehen restlos ihrer Identität begeben.

(August 2007) Ruth Müller-Lindenberg

Musik jenseits der Grenze der Sprache. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 238 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 6.)

Der Sammelband geht auf ein im Juni 2000 an der Freiburger Universität gehaltenes Symposium zurück und will entgegen dem viel reflektierten Gedankenmodell, dass Musik nach der Sprache strebt, bewusst das Trennende zwischen den beiden Medien herausarbeiten. Wie Christian Berger in seiner Einleitung ausführt, sollen damit die Abhängigkeiten musikwissenschaftlichen Denkens und Schreibens von den Vorgaben der Sprache verdeutlicht und das „Bewusstsein für die Bedeutung der musikalischen Analyse, die immer ein mühevolleres Geschäft bleiben wird“ (S. 24), geschärft werden.

Max Haas lotet die Möglichkeiten und Grenzen aus, ob und wie sich Musik als Sprache analysieren lässt. Er überträgt hierzu linguistische Methoden des Deskriptivismus auf die Musik, die er dann als geordnete Symbolketten betrachtet und einer computergestützten Corpus-Analyse am Beispiel der Propriumsgesänge des altrömischen Chorals zuführt. Hierbei treten schnell die Grenzen dieser experimentellen Versuchsanordnung zutage (etwa bei der Frage,

ob sich Musik als formale Sprache im Sinne der Informatik beschreiben lässt); gleichzeitig wird aber auch klar, auf welch brüchigen Fundamenten die dem Musikwissenschaftler vertrauten beschreibenden Verfahren oft beruhen.

Simone Mahrenholz interpretiert die Grenze zwischen Musik und Sprache vor symboltheoretischem Hintergrund, wobei der Musik mit Rückgriff auf die Terminologie Nelson Goodmans eher die Qualität der Exemplifikation, des auf sich Selbst-Verweisens, der Sprache die der Denotation zugesprochen wird. Musik und Sprache erscheinen so als zwei verschiedene menschliche Symbolisationssysteme, wobei die Musik als Vertreterin der „Logik des Zeigens“ zu einer ständigen und immer wieder neuen Übersetzungsleistung herausfordert, was die besondere Wirkung von Musik auf neue Weise erklärt. Allerdings bleibt auch hier die Frage letztlich unbeantwortet, wie es denn Musik nun wirklich schafft, z. B. menschliche Emotionen wie Wut und Aggression zu exemplifizieren.

Der innermusikalischen Logik, die sich von der Sprachlogik unterscheidet, geht Adolf Nowak in historischer Perspektive nach, wenn er am Beispiel Hugo Riemanns und Arnold Schönbergs zwei verschiedenen Formen einer Logik der Zeitgestaltung darstellt und letztere am Beispiel eines Schönberg'schen Orchesterliedes nachweist. Hierbei wird das Ringen Schönbergs um Folgerichtigkeit musikalischer Prozesse nach dem Wegfall der Tonalität besonders deutlich.

Gretel Schwörer-Kohls Beitrag führt in eine ganz andere musikalische Welt jenseits der Sprache, nämlich zu den Mundorgelkompositionen der Hmong in Nordthailand, die zur Kommunikation mit den Verstorbenen im Jenseits dienen. Silvia Wälli thematisiert die Problematik, mittelalterliche Musik mit sprachlichen Mitteln zu analysieren, und erprobt als Lösungsansatz hierzu das Konzept der „natürlichen Erkenntnis“ des Philosophen Wolfgang Hogebe, das die Einbeziehung von „Ahnungen“ in den Interpretationsprozess erlaubt. Anhand der Analyse des geistlichen Liedes *Alto consilio* zeigen sich die Vorteile dieser Methodik, andererseits wird klar, wie dünn die Grenze zur Überinterpretation wird (so etwa bei der Frage, ob syllabische Partien in liturgischem Kontext wirklich „Weltliches“ assoziieren, S. 106).

Während Philippe Vendrix den Epochenwechsel der Renaissance vor dem Hintergrund einer verstärkten Rolle der Mathematik im Vergleich zur Rhetorik interpretiert, warnt Christian Berger vor einer einseitigen Anwendung der musikalischen Figurenlehre für die Analyse. Er macht deutlich, dass etwa Burmeister und Bernhard die musikalische Rhetorik als Notbehelf für die Interpretation neuer musikalischer Sachverhalte verstanden haben.

Günther Schnitzler weist mit seiner Interpretation von Brahms' *Schicksalslied* op. 54 nach, wie besonders der Schluss als eine neue, eigenständige Dimensionen des Hölderlintextes erschließende Leistung des Mediums Musik verstanden werden kann, während Oliver Huck umgekehrt an den Skizzen zu Wagners *Tristan und Isolde* aufweist, wie der Komponist zunächst die Musik niederschreibt, die sich dann durch Textierung zu „Fragmenten einer Sprache der Liebe“ (S. 161) ausdifferenziert.

Dem Phänomen des „Unaussprechlichen“ und seinen Konsequenzen für die musikalische Analyse geht Berthold Höckner anhand von Adornos Ästhetik des „Augenblicks“ nach, und Wilfried Gruhn stellt als alternatives, nicht sprachlich gebundenes Analyse-Modell die Re-Komposition nach Hans Keller vor.

Den Abschluss bilden Sabine Sanios Überlegungen zu neuartigen Funktionen musikalischer Notation im Zeichen poststrukturalistischer Theoriediskurse und Peter Niklas Wilsons Beitrag, der die weitgehende Sprachlosigkeit der Musikwissenschaft gegenüber nicht notierter (oder notierbarer) Musik am Beispiel elektroakustischer Musik thematisiert.

Entsprechend dem weit gefassten Thema und der sehr unterschiedlichen methodologischen Herangehensweise der Autoren ergibt sich zunächst ein eher disparat anmutendes Bild des Bandes, das von der Musikethnologie und der Musik des Mittelalters bis zur Jazz- und Populärmusikforschung reicht. Und doch führen die sehr verschiedenen Ansätze – vorbereitet durch das umfangreiche und exzellente Vorwort von Christian Berger – immer wieder auf die zentrale Frage des Vermögens bzw. Unvermögens von Sprache in Hinblick auf Musik zurück und stellen somit eine äußerst lesenswerte, dauernde Anfrage an vermeintlich selbstverständliche Herangehensweisen der Musikwissenschaft. (September 2007)

Stefan Morent

WOLFGANG MARX: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 445 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 35.)

Im 2005 erschienenen Band *Theorie der Gattungen* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 15, hrsg. von Siegfried Mauser) finden sich unter 25 Beiträgen nur drei original für das Buch verfasste, und nur sechs Texte sind jünger als 15 Jahre.

Wolfgang Marx konstatiert in seiner Dissertation, diesen Zustand nüchtern bestätigend, es lasse sich zum Thema Gattungstheorie kein zusammenhängender Stand der Forschung referieren, da einzelne (ältere) Studien nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Diskurses aufeinander Bezug genommen hätten (S. 24 f.). Dabei weiß der Autor, der als Product Manager in der Tonträgerindustrie und als Abteilungsleiter eines Internet-Musikvertriebs gearbeitet hat, sehr genau, dass das Klassifizieren keine rein akademische Tätigkeit ist, sondern dass die Vermarktung von Musik auf klassifikatorische Ordnungen angewiesen ist, weil die Kunden sich danach ausrichten. Marx weiß auch, dass es in der Musikwirtschaft ein stilles Einverständnis darüber gibt, was eine Gattung sei, und dass dieser gewissermaßen pragmatische Gattungsbegriff gängige Münze ist.

Die Musikwissenschaft allerdings hat sich bis heute nicht auf eine theoretische Position verständigen können, die es erlaubte, den Gattungsbegriff selbstverständlich im Sinne des Wortes zu verwenden.

Marx unternimmt mit seinem Buch den Versuch, die Fäden zu bündeln, und er ist dabei mutig und bescheiden zugleich: mutig, weil er einen Gattungsbegriff zur Diskussion stellt, der einen Systemanspruch formuliert; bescheiden, weil er aus der teils verworrenen und von Widersprüchen durchsetzten Gattungsdiskussion klug auswählt und in sein System integriert, was andere vor ihm – wie er begründet: zutreffenderweise – gedacht haben. Dabei möchte Marx frühere Klassifikationen nicht falsifizieren, sondern die „Auswahl der Kriterien aus den Grundeinstellungen und Interessen der jeweiligen Entstehungszeit heraus“ verstehen. Schon dieses Zitat illustriert, dass der Autor nicht wissenschaftlichem Referenzzwang um seiner selbst willen erliegt, sondern

mit einer gewissen – das Wort sollte hier erlaubt sein – Empathie auf seine Vordenker einget. Konsequenterweise hat er auch sein Ich nicht dem Tonfall wissenschaftlicher Objektivität geopfert, sondern legt immer wieder offen, wo er beim Entwurf seines Systems persönliche Entscheidungen getroffen hat. Ich finde das ebenso sympathisch wie legitim.

Worin besteht nun Marx' Vorschlag? Er orientiert sich an dem von Lydia Goehr für den musikalischen Werkbegriff vorgeschlagenen „open concept“, das sich auch auf ein Gattungsmodell übertragen lasse. Zentrale Eigenschaften sind der dynamische, nicht abgeschlossene Charakter und eine Flexibilität, die ermöglicht, Veränderungen gewissermaßen „auszuhalten“, statt sie als Anzeichen für den Zerfall einer Gattung zu interpretieren.

Unter dieser methodischen Prämisse entfaltet Marx im ersten, systematischen Teil seiner Arbeit das „Bedingungsgefüge“ musikalischer Gattungen, also ein Konzept, „das im Bereich der Inhalte möglichst flexibel ist und vorrangig eine Struktur vorgibt, durch welche die Inhalte verknüpft werden“ (S. 61). So gelangt der Autor zu einer Identifizierung derjenigen Aspekte, „die bei der Bestimmung und Entwicklung von Gattungen eine Rolle spielen“ (S. 67), untersucht sie zunächst gesondert, stellt ihre Wechselwirkungen untereinander dar und ordnet sie in ihrer Bedeutung für das Gattungsverständnis ein. Es sind dies: Systemcharakter, Gattungsentwicklung, Ontologie, Ästhetik, Struktur, Soziologie, Ökonomie und Rezeption.

Natürlich kann man gegen die Auswahl dieser Aspekte einwenden, es mangle ihnen an Trennschärfe (z. B. bei Gattungsentwicklung versus Ontologie oder bei Soziologie versus Rezeption). Dies mindert jedoch nicht den Wert von Marx' Systematisierungsversuch; er ist vielmehr Ausdruck des aktuellen Diskussionsstandes und Aufforderung, den Entwurf im wissenschaftlichen Diskurs zu optimieren. Auch die historischen Implikationen, gewissermaßen Fliehkräfte aus dem Zentrum der systematischen Begriffe, leugnet Marx nicht. Klug beruft er sich auf Carl Dahlhaus, der bereits 1978 feststellte: „Der Sinn einer systematischen Erörterung der Kriterien, die der Definition musikalischer Gattungen zugrunde liegen, besteht [...] nicht darin, eine feste – über der Geschichte thronende – Hierarchie zu postulie-

ren [...], sondern in dem Versuch, mögliche – und zwar sinnvoll mögliche – Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungsmerkmalen bewusst zu machen, deren variable geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist“ (S. 267).

Im zweiten Teil seines Buches untersucht Marx verschiedene Gattungstypologien seit dem Mittelalter, um einerseits Interdependenz der Gattungsmerkmale in wechselnder Ausprägung, andererseits die Veränderlichkeit des Gattungsbegriffes in der Geschichte zu exemplifizieren. Der Bogen spannt sich von Boethius bis ins 19. Jahrhundert zu Adolf Bernhard Marx und Ferdinand Hand. Hier zeigt sich, dass der reflektierte strukturalistische Ansatz, ergänzt um L. Goehrs „open concept“, dem Thema Klassifikation und Gattungsbegriff in besonderer Weise gerecht zu werden vermag, weil die historische Differenziertheit des Gegenstandes darin ebenso angemessen berücksichtigt werden kann wie die Tatsache, dass eben diesem Gegenstand phasenweise ein hohes Maß an normativem Anspruch eignet.

Schließlich zieht der Autor die Summe: mit dem „Plädoyer für ein offeneres Gattungsverständnis“ (S. 385 ff.) im Bezug auf zeitgenössische Kunstmusik. Das ist Ausblick und Probe aufs Exempel zugleich, und beides hat ein hohes Maß an Plausibilität.

Dass manche Zuordnung experimentellen Charakter hat und deshalb diskussionswürdig scheint, wird vom Autor nicht geleugnet und mindert im Übrigen den Wert des Buches nicht, denn Marx hat für ein bislang nicht abschließend diskutiertes Thema der Musikwissenschaft einen überzeugenden Vorschlag gemacht.

(August 2007)

Ruth Müller-Lindenberg

Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 438 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 68.)

Im Blickpunkt der 23. Musikinstrumentenbau-Tagung des Musikinstituts für Aufführungspraxis im Kloster Michaelstein/Blankenburg stand im Jahr 2002 das Tafelklavier. In 22 Beiträgen wurden die Entstehungs- und Ver-

breitungsgeschichte, die bautypischen Formen, Materialfragen sowie soziale, restauratorische und akustische Probleme behandelt. Eine Ausstellung, bei der 14 Instrumente aus eigenem Bestand der Michaelsteiner Sammlung, aber auch von privaten und institutionellen Leihgebern bereitgestellt wurden, veranschaulichte das selten behandelte Thema.

Eine illustre Schar von Instrumentenkundlern, aber auch Restauratoren und Instrumentenakustikern trafen sich, um dieser bislang weniger beachteten Instrumentenform ihr konzentriertes Interesse zu widmen. Einen einleitenden Vortrag hielt Sabine Klaus, in dem sie zunächst eine Definition dieses Instrumententyps anstrebte, aber auch das Instrument als Forschungsgegenstand darstellte. Christian Ahrens erforschte die frühesten Quellen der Namensgebung in Deutschland, wobei er auf Schwierigkeiten der Terminologie stieß. In zwei Beiträgen wird die wichtige Rolle der Frau für die Geschichte des Instruments gerade beim Übergang vom Cembalo zum Tafelklavier erörtert (Michael Cole), aber auch die soziale Funktion betrachtet, die dieser Instrumententyp sicherlich in seiner Verbreitung einnahm (Dieter Krickeberg).

In zwei großen Blöcken wird einerseits der Bau von Tafelklavieren in verschiedenen Regionen Deutschlands (Michael Günther, Michael Latcham), aber vor allem in anderen Ländern (Frankreich: Jean Haury; Schweden: Benjamin Vogel, Mats Krouten; Spanien: Bery Kenyon de Pascual; Russland und Amerika: Laurence Libin, John Koster) vorgestellt; andererseits werden spezielle Probleme der Restauration dieser Instrumente diskutiert (Wolfgang Wenke, Sabine Scheibner, Lucy Coad, Monika Weber-Buchstab).

In einem äußerst ungewöhnlichen, aber höchst informativen Beitrag stellt Günther Joppig das Zuckerkistenholz als „Malgrund und Material für den Möbel- und Instrumentenbau“ vor, in dem er auch den möglichen Streichbogenbau aus „Dauben von Zuckerfässern“ (vielleicht gar Francois Tourte, S. 308) erörtert. Maribel Meisel untersucht, ob die Prellmechanik ein klanglautes Klavier zur Folge habe, Hubert Henkel stellt in seinem Beitrag ein „Hackbrett von Pantaleon Hebenstreit als Vorbild für ein Tafelklavier“ vor, Catherine Michaud-Pradeilles befasst sich mit den Tafel-

klavieren von Jean Henri Pape und ihren baulichen Varianten. Christoph Dohr stellt abschließend acht Tafelklaviere seiner privaten Sammlung vor.

In dem Beitrag von Jobst Fricke und Bram Gätjen werden einige Tafelklaviere aus der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln in ihren akustischen Besonderheiten untersucht, wobei durch die Klanganalyse Besonderheiten konstatiert werden können, die als charakteristisch für den Typus „Tafelklavier“ gelten können.

Da sämtliche Beiträge mit vielen Abbildungen ausgestattet sind, auch die Instrumente der Ausstellung abgebildet wurden, kann sich der Leser ein anschauliches Bild vom Tafelklavier machen, sei es, was die geschichtliche Entwicklung, den Formenreichtum und die Verbreitung anbelangt, sei es in der Möglichkeit, dem Restaurator ein wenig über die Schulter zu schauen.

Für den Instrumentenkundler stellt der Tagungsbericht, wie es fast sämtliche der jährlichen Konferenzen leisten, ein Kompendium, hier zum Thema „Tafelklavier“, dar, wie es in der Ausführlichkeit und Spezialisierung, vor allem auf dem qualitativsten Niveau der behandelten Themen, andernorts nicht zu finden ist. Wenn etwas negativ angemerkt werden kann, dann ist es der späte Erscheinungstermin des Berichts, der nach vier Jahren nicht mehr die Aktualität der Konferenz wiederzugeben in der Lage sein dürfte.

(August 2007)

Dieter Gutknecht

EMANUEL RUBIN / JOHN H. BARON: *Music in Jewish History and Culture*. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press 2006. XXVI, 403 S., Abb., Nbsp.

Eine Darstellung zur Musik in der jüdischen Geschichte ist kein unproblematisches Unterfangen, entzieht sich doch schon der Begriff „jüdisch“ einer exakten, allgemeingültigen Bestimmung: Judentum ist keine definierte, unveränderliche Größe, sondern oszilliert um Konstrukte wie Volk, Nation, Religion, Kultur, Identität, Ethnizität u. a. m. Hinzu kommen Faktoren wie ein starker Wandel im Laufe der Religionsgeschichte, unterschiedliche Formen kultureller Aneignung infolge der Zerstreuung in eine heute weltweite Diaspora oder die

Emanzipation und Assimilation des Westjudentums im Zuge der Haskala (der jüdischen Aufklärung), die ein Bild des Judentums mit unscharfen Konturen zeichnen. So ist denn auch die Musik in der jüdischen Geschichte nur schwer zu fassen: Teils autochthon, teils in die umgebenden Gastkulturen eingeflochten oder, in neuerer Zeit, an internationale Strömungen anschließend, prägt sie sich in so disparaten Erscheinungen aus wie der traditionellen Kantillation der Heiligen Schriften, der Musik Schönbergs oder dem jüngst initiierten Konzept der New Yorker „Radical Jewish Culture“.

Emanuel Rubin und John H. Baron haben das Wagnis unternommen, einen einbändigen, auf knapp 400 Seiten komprimierten Überblick über die Musik im jüdischen Kontext von den Anfängen bis zur Gegenwart zu geben. Zielgruppe des Buches, so wird in der Einleitung dargelegt, ist der an der Schnittmenge von jüdischen Studien und Musik interessierte Leser, der nicht notwendig Experte sein muss. Als Ausgangspunkt („Prelude“) wählen die Autoren die seit Richard Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* viel diskutierte Frage nach einer „jüdischen Musik“ und finden schließlich eine eigene Definition, die sie dem Überblick zugrunde legen: „when Jewish music – any music – serves the purpose of a Jewish community, it might be called Jewish music“.

Der Überblick wird eröffnet von einem Orientierungskapitel, das mit einer Einführung in das Judentum grundlegende Voraussetzungen zum Verständnis der Thematik schafft. Die sich anschließenden 14 Kapitel, von denen jedes einen eigenen thematischen Schwerpunkt behandelt, spannen den Bogen von der frühen Epoche der Musik aus biblischer Zeit bis hin zur Musik des modernen Staates Israel. Den Abschluss eines jeden Kapitels bilden Literaturempfehlungen. Drei eingeschobene, optisch durch graue Hintergrundfarbe hervorgehobene Kapitel („Historical Interlude“) sind den markanten Wasserscheiden in der Geschichte des jüdischen Volkes gewidmet: der Ausbildung der Diaspora nach Zerstörung des zweiten Tempels (ca. 70 n. Chr.), der Haskala (ab ca. 1770) und der Schoa (Holocaust) in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Schlussbetrachtung („Postlude“), ein Appendix zur Handhabung fremdsprachiger Begriffe, Glossar, Bibliogra-

phie sowie ein ausführlicher Index runden den Band ab.

Rubin und Baron ist mit ihrem Buch eine lesenswerte und engagierte, mit erheblichem didaktischen Geschick und Darstellungsvermögen geschriebene Einführung in die jüdische Musikgeschichte gelungen, deren Akzent allerdings klar auf Europa und Nordamerika liegt. Eine Fokussierung mag legitim sein, verbietet doch die Beschränkung auf einen Band eine allumfassende Darstellung; dennoch vermisst man, ungeachtet eines Kapitels „Jewish Music in the World of Medieval Islam“, die Perspektive gewichtiger Gemeinschaften wie das sefardische und orientalische Judentum. Nichtsdestoweniger bringen die Autoren Wesentliches und Charakteristisches zur Sprache wie musikalische Genres und ihre Funktionsbereiche, Kontinuitäten und Wandel im Laufe der Geschichte, Interaktionen mit den Umgebungskulturen oder regionale und kulturelle Eigenentwicklungen. Die Schwerpunkte der einzelnen Kapitel sind gut gewählt und in ihrer Abfolge geschickt angeordnet. Zentrale Themen der liturgischen Musik wie die Kantillation, die Musik der Synagoge, das Kantorat oder die Reformbewegung fehlen dabei ebensowenig wie Musik und Theater der jiddisch-sprachigen Welt, das italienische Renaissance-Judentum, Klezmer, Juden und Entertainment oder die musikalische Szene des Jischuv (der jüdischen Besiedlung Palästinas vor der Staatsgründung). Auch der Musik im Kontext der Schoa ist ein Kapitel gewidmet.

Die Probleme des Buches sind in der Komplexität und der Vielschichtigkeit der Materie begründet, der zwei Autoren allein kaum gerecht werden können. Während bei Themen betreffend jüdische Kultur, Brauchtum, Liturgie oder die musikalische Entwicklung in Amerika das Insiderwissen der Autoren zum Tragen kommt, sind andere Gebiete schlecht recherchiert oder geben teilweise veralteten Forschungsstand wieder bzw. basieren auf Spekulationen und unkritischen Zuschreibungen – so etwa die jüdisch-christlichen Beziehungen auf dem Gebiet der Liturgie (S. 48 ff.), das Lochamer Liederbuch und sein jüdischer Ursprung (S. 115 f.), die Kompositionsweise Romanos' Melodos' nach jüdischen Modellen (S. 133) oder das Ansiedeln der frühesten synagogalen Modi im Tempel (S. 134).

Ähnliches gilt teilweise auch für die Literaturempfehlungen, von denen manche eher eine Empfehlung zur kritischen Lektüre wären: Eric Werner (*The Sacred Bridge*) mit seinen allzu unsystematischen und willkürlich gezogenen, von apologetischem Eifer getragenen Vergleichen kann man heute nicht mehr guten Gewissens zur Lektüre empfehlen, mag er auch der Lehrer eines der beiden Autoren gewesen sein; die verdienstvollen Arbeiten Abraham Zwi Idelsohns (*Jewish Music in Its Historical Development*) sind mittlerweile weitergeführt und auf einen neuen Erkenntnisstand gehoben worden; Karl Gustav Fellerers Ausführungen („Jewish Elements in Pre-Gregorian Chant“) sind eher von wissenschaftsgeschichtlichem denn von epistemologischem Wert etc. In diesen und einer Reihe anderer Fälle gibt es heute neuere Forschungsstände sowie aktuellere Literatur – darunter auch deutschsprachige –, die zumindest als lesenswerte Lektüre mit aufgeführt werden sollte.

Fazit: Das Buch bietet einen guten Überblick über wichtige Stationen, Entwicklungen und Aspekte von Musik im jüdischen Kontext. Es ist von Insidern geschrieben und gewährleistet allein von daher in vielen Punkten zuverlässige Information, sollte aber dennoch nicht unkritisch gelesen werden; wer aktuelle Forschungsstände mitsamt kritischer Forschungsdiskussion haben möchte, tut gut daran, sich noch anderer Quellen zu bedienen.
(Dezember 2007) Regina Randhofer

Modell Maria. Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Hrsg. von Martina BICK, Beatrix BORCHARD, Katharina HOTTMANN und Krista WARNKE. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 265 S., Abb., Nbsp.

Überliest man das Vorwort, hat man es mit diesem Buch nicht leicht. Die Textauswahl folgt einer Ringvorlesung mit dem interessanten Titel: „Maria, Mirjam, Madonna – Jungfrau, Mutter, Heilige, Hure“. Dieser erweist sich aber offensichtlich als zu weit gefasst für die Konzeption eines in sich stimmigen Buches: mit dem demgegenüber einschränkenden, dafür aber griffigeren Titel „Modell Maria“ haben nur noch etwa die Hälfte der Texte zu tun. Das Buch greift die spannende, methodisch zeitge-

mäße Idee der toposorientierten Genderforschung auf, ist aber eher eine Sammlung von Texten zu den unterschiedlichsten Frauengestalten mit offensichtlich bewusst unterschiedlichem wissenschaftlichem Anspruch.

Beatrix Borchard skizziert die Dimensionen eines persönlichen Glaubensverhältnisses zu einer Frauen-Mutter-Gestalt. Es folgt ein Exkurs über Glauben versus Historie. Was dem Leser dagegen vielleicht den Einstieg erleichtert hätte, findet man gegen Ende des Buches bei der Musiksoziologin Silke Borgstedt: Welches Symbolsystem, welche kulturellen Codes sind überhaupt mit dem ‚Modell Maria‘ verbunden? Borgstedt kommt nach einer Analyse der Selbstinszenierung der beiden Frauen Jenny Lind und der „Popikone“ Madonna zu dem Ergebnis, dass das Marienschema dank seiner geringen personellen Rückbindung tief in unseren kulturellen Codes verankert und vielseitig anwendbar ist. Für den im Gegensatz zur Vortragsreihe geänderten Titel stand laut Vorwort der gleichnamige Text der Kunsthistorikerin Bettina Uppenkamp Pate. Sie lotet die ikonographischen Traditionen aus, die in Bezug auf die Madonna in der Malerei Modell stehen.

Der Theologe und Kirchenmusiker Michael Heymel untersucht das Magnificat als das „Hohelied“ Marias und geht auf die unterschiedliche theologische Auslegung und deren Folgen für die Vertonungen von Schütz und Bach ein. Magda Marx-Weber bietet eine fundierte und lebendige Darstellung der *Stabat Mater*-Vertonungen seit dem 16. Jahrhundert mit ihren unterschiedlichen Textversionen im Kontext des jeweiligen religiös-kulturellen Umfeldes.

Eine gelungene Mischung aus musikwissenschaftlichen, kulturhistorischen und genderorientierten Fragen bieten auch Sabine Meine, Martin Loeser und vor allem Linda Maria Koldau. Meine eröffnet einen kenntnisreichen Einblick in die verschiedenen, auch weiblich geprägten musikalischen Räume der Marienverehrung in italienischen Zentren. Koldau wirft einen methodisch geschärften Blick auf Metaphern und Attribute im Liedgut des 15. und 16. Jahrhunderts: In welcher Sprache sind sie jeweils verfasst, aus welchem Diskurs stammen sie und wie werden die entsprechenden Lieder verwendet, volkstümlich, theologisch lehrend oder in liturgischer Tradition? In die-

sen Liedern ist die Gottesmutter „vielfach codiertes Vorbild und Ideal“ (S. 150) und verkörpert als Jungfrau, Braut und Mutter die „zentralen Lebensphasen einer Frau“ (S. 152) in den Modellen der Schönheit, Weisheit und Tugend. Loeser entwirft ein differenziertes Bild der französischen Marienverehrung als religiöser Gegenbewegung infolge der Revolutionen und Säkularisierung. Mit Marienerscheinungen und Wallfahrten, hier besonders der Zeit ab Ende der 1940er-Jahre beschäftigt sich auch Cornelia Gösku und zeichnet ein immer stärker werdendes Massenphänomen nach, das inzwischen sogar bei eBay angekommen ist.

Nur aus dem Kontext der Ringvorlesung, nicht aus dem Titel des Bandes wird das Thema Susanne Rode-Breymanns verständlich, die einen wichtigen Beitrag zur bisher kaum erfolgten genderorientierten Berg-Forschung leistet: Inwieweit kann man im *Wozzeck* Otto Weiningers Frauenbild nachweisen bzw. inwieweit ist Bergs Marie eine Gegenfigur zu diesen Theorien? Gar kein Marienbezug mehr wird in dem Text der Pastorin Wiltrud Kaiser-Hendricks über die Prophetin Mirjam erkennbar, die die bekannte Geschichte der Prophetin nacherzählt. Emilija Mitrovic gibt einen engagierten, erschütternden Einblick in das soziale und rechtliche Unglück von „Sexarbeiterinnen“ – das muss unbedingt immer wieder erwähnt werden, aber vielleicht nicht ausgerechnet unter diesem Buchtitel? Auch die Unterrichtung der Psychologin Hertha Richter-Apels über die Freudianische Auslegung der männlichen Triebstrukturen unter dem Klischee „Heilige versus Hure“ leuchtet aus eben diesem Grund nicht unbedingt ein. Christa Schoeniger ist Absolventin der „Frauenstudien Hamburg“ und interpretiert aus moderner, feministischer Sicht eine nur lückenhaft dokumentierte Kultur Mesopotamiens um die Göttin Innana. Sie ist dabei Opfer ihrer eigenen moralischen Empörung: Man kann aus einer angenommenen Tempelprostitution des Altertums nicht einfach moralische Schlussfolgerungen ziehen. Einleuchtender wäre vielleicht eine Untersuchung über Muttergottheiten oder herrschende Göttinnen allgemein gewesen.

Schließlich Uta Ranke-Heinemann: Die bekannte Theologin wirft mithilfe einer sarkastischen, etwas assoziativen Collage aus ihren früheren Büchern ein etwas populistisches

Schlaglicht auf den Umgang der katholischen Kirche mit Frauen im Allgemeinen und ihr als Frau im Besonderen. (Eine Professur für katholische Theologie wurde Ranke-Heinemann im Nachhinein offiziell wieder aberkannt, da sie an der Jungfrauengeburt zweifelte.) Manches bleibt hier durch die beißende Ironie etwas fremd. Der Text hilft, zumal als Schlusswort des Buches, einem Leser nicht weiter, der sich durch die Lektüre ein tieferes Verständnis davon erhofft, welchen Impetus das „Modell Maria“ auf unsere (Musik-)Kultur hatte und immer noch hat. Für einen Einblick in die Rolle Marias im Wandel der Zeit wäre vielleicht ein tiefer gehender Bezug auf die nicht wenigen, zum Teil sehr guten und auch genderorientierten kulturhistorischen Kompendien zum „Modell Maria“ wünschenswert gewesen.

Als Sammlung einiger interessanter Einzelaufsätze durchaus sinnvoll, ist das Buch als Gesamtkonzeption nicht wirklich überzeugend. Das hochinteressante Thema selbst harret jedenfalls noch der Bearbeitung und sollte von der Genderforschung vielleicht noch einmal aufgegriffen werden.

(Oktober 2007)

Katrin Eggers

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Band XL: *Französischer Jahrgang. Kantaten von Neujahr bis zum Sonntag Sexagesimae und dem Fest Mariae Reinigung*. Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLVIII, 302 S.

Die in diesem Band vorgelegten zwölf Kantaten Telemanns sind in seiner Frankfurter Zeit entstanden und erklangen erstmals in den Jahren 1714/15 in Frankfurt am Main und gleichzeitig auch an Telemanns früherer Wirkungsstätte, dem Eisenacher Hof. Im Rahmen des Kirchenjahres schließen diese zwölf Kantaten an die in Band 39 der Telemann-Auswahlausgabe publizierten Kantaten aus dem *Geistlichen Singen und Spielen* an, die einige Jahre vorher in Eisenach entstanden waren. In beiden Fällen hatte Erdmann Neumeister eigens für Telemann die Kantatentexte gedichtet. Der Text des gesamten Kantatenjahrgangs liegt in einem Druck aus dem Jahr 1717 vor, dem aller-

dings keine Aufführung zugeordnet werden kann, so dass der Druck als Erbauungsbuch gedacht gewesen sein könnte. Zusätzlich dazu existiert eine Druckausgabe im Rahmen einer Sammelausgabe der Kirchendichtungen Neumeisters (1716/17).

Die Partituren und Stimmensätze der Kantaten werden in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrt. Es handelt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht um Autographe, sondern um Partitur- und Stimmenabschriften, meist aus der Feder des Lauterbacher und Hanauer Kantors Heinrich Valentin Beck, dessen Beziehungen zu Telemann bislang nicht geklärt werden konnten, sowie von Telemanns Nachfolger in Frankfurt, Johann Christoph Bodinus. Grundlage der Edition bilden die Frankfurter Quellen. Die weiteren Überlieferungszeugen, etwa die Leipziger Fassung des Kantatenjahrgangs, bleiben in der Edition unberücksichtigt, werden aber im Kritischen Bericht kurz charakterisiert.

Die Musik des Kantatenjahrgangs ist, wie sein (auf Telemann zurückgehender?) Name schon andeutet, stark durch französische Stilmerkmale geprägt. Dies betrifft allerdings nicht so sehr das Hauptcharakteristikum der französischen Vokal-Musik, das mit permanentem Taktwechsel arbeitende Rezitativ. Später wird Telemann zwar das französische Rezitativ auch in seinen Kompositionen verwenden, etwa der Matthäus-Passion von 1746, doch die Rezitative des Kantatenjahrganges kommen ohne Taktwechsel aus und stehen durchgängig im Vierviertel-Takt. Auffallend sind hingegen die Dominanz und der Umfang der Chor-Partien, so dass die gelegentlich von Chorleitern zu hörende Kritik, Telemanns Kantaten seien für Chöre wenig attraktiv, hier durch genügend Beispiele widerlegt werden dürfte. Die in den Chorsätzen häufig anzutreffende Rondeau-Form folgt ebenso französischen Modellen wie die zahlreichen Unterbrechungen der Chorsätze durch Trio-Sätze oder durch sorgsam instrumentierte Accompagnati. Die Arien nähern sich französischen Vorbildern, da sie die Da-capo-Form und größere Koloraturpassagen meiden.

Gerade die Kombination von Chorpässagen mit unterbrechenden Accompagnati steigert den Affektgehalt der Texte, kann auf diese Weise doch dem französischen Ideal entspre-

chend auf jede Nuance des Textes musikalisch reagiert werden. Als Musterbeispiel für dieses Kompositionsverfahren mag die für den zweiten Sonntag nach Epiphania bestimmte Kantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* dienen. Hier werden zwischen die Choralsätze, ja zwischen die Choralzeilen Accompagnati eingefügt. Johann Sebastian Bach wird dieses Modell einige Jahre später in Leipzig in seiner gleichnamigen Kantate BWV 138 aufgreifen, und es liegt nahe, hier einen direkten Einfluss und die Übernahme des im Bach'schen Kantatenschaffens ungewöhnlichen Form-Modells anzunehmen.

Den direkten Vergleich mit Bachs Kantaten müssen die Telemann'schen nicht fürchten. Sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den praktischen Musiker halten gerade die Kantaten des *Französischen Jahrgangs* eine solche Fülle von Überraschungen bereit, dass sich die Frage aufdrängt, warum hier nur eine Auswahl ediert wird und nicht der ganze Jahrgang. Alte Vorurteile könnten jedenfalls mit dem von Ute Poetzsch-Seban so sachkundig wie vorbildlich edierten Jahrgang schnell ausgeräumt werden.

(Oktober 2007)

Bernhard Jahn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 12.1/12.2: Athalia. Oratorio in three parts HWV 52. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1733, Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. LV, 510 S.*

Der nun vorliegende, von Stephan Blaut herausgegebene zwölfte Oratorien-Band der *Hallischen Händel-Ausgabe* präsentiert das Oratorium *Athalia* in zwei Teilbänden. Während der erste Teilband, der die Fassung des Oratoriums in der Gestalt der Uraufführung von 1733 wiedergibt, in etwa dem Notentext der alten Chrysander-Ausgabe entspricht, enthält der zweite Teil die Fassungen der Aufführungen von 1735 und 1756 sowie den Entwurf für die geplante, aber nicht vollständig realisierte Fassung von 1743. Mit diesem Bekenntnis zur Dokumentation der verschiedenen Fassungen setzt die *Hallische Händel-Ausgabe* ihren seit einigen Jahren eingeschlagenen Weg fort, das Schaffen Händels nicht in einer vorgeblichen Werkhaf-

tigkeit zu präsentieren, die so nie existierte und die letztlich vor allem ästhetischen Konzepten des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, sondern als abhängig vom jeweiligen Aufführungskontext darzustellen.

Stephan Blaut gelingt es, die nicht ganz einfachen Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen untereinander, die teilweise über Zwischenstufen wie die *Serenata Parnasso in festa* und das *Wedding Anthem* HWV 262 miteinander verbunden sind, klar und anschaulich zu präsentieren, was vor allem durch die Übersichtstabellen möglich wird. Wer sich nicht für den Rest seines Lebens mit den Abhängigkeitsverhältnissen einzelner Musiknummern innerhalb des Händel'schen Œuvres beschäftigen möchte, erhält hier die faire Chance, sich in kürzerer Zeit einen Einblick zu verschaffen. Während für die Fassung der Uraufführung Händels Kompositionsautograph von zentraler Bedeutung ist, sind die späteren Fassungen meist nur noch aus der Direktionspartitur zu entnehmen bzw. zu erschließen; einzelne Musiknummern können durch Parallelüberlieferung rekonstruiert werden. Auf über 100 Seiten werden im Kritischen Bericht die Quellen und die Lesarten für die einzelnen Fassungen dargelegt, wobei die Beschreibung der Direktionspartitur in Tabellenform (S. 423–434) ein Glanzstück an Akribie darstellt, aber gleichwohl für den Laien noch benutzbar bleibt.

Der seinen Gegenstand adelnde philologische Fleiß ist indes kein reiner Selbstzweck, sondern erfüllt nicht zuletzt auch Bedürfnisse des praktischen Musikers. Nach wie vor kann dieser, sollte er an Fassungsfragen nicht interessiert sein, einfach zum ersten Teilband greifen. Allerdings bietet der zweite Band nicht zu unterschätzende musikalische Alternativen, so etwa in der zweiten Fassung von 1735 das eigens für diesen Anlass komponierte *Orgelkonzert F-Dur* op. 4 Nr. 4, dessen letzter Satz zunächst als instrumentale Fuge beginnt, die dann aber vom Chor und dem mit Hörnern verstärkten Orchester aufgegriffen wird – eine Schlusslösung, die gegenüber dem Finalkonzept der ersten Fassung unkonventionell und überraschend wirkt. Nr. 4, „When storms the proud“, präsentiert sich gegenüber der Erstfassung als Doppelchor, und wir finden verschiedene italienisch textierte virtuose Arien für die Partie des Joad, die 1735 für den Kastraten

Carestini bestimmt waren. Aus den Entwürfen für die nicht realisierte Aufführung von 1743 fällt vor allem die Arie Nr. 2a „The rising world“ ins Auge, die gegenüber 1733 abwechslungsreicher gestaltet wird und mit einem *Accompagnato* schließt.

Es ist also keineswegs so, dass die späteren Fassungen von *Athalia* als Notlösungen anzusehen sind, die lediglich einem aufführungspraktischen Diktat geschuldet wären. Obwohl der Aufführungskontext immer den Rahmen für die Änderungen vorgab, stellen die Änderungen gegenüber der Erstfassung überzeugende Varianten bereit, die es allesamt verdienen, in der Aufführungspraxis erprobt zu werden.

Wenn in den folgenden Bänden der *Hallschen Händel-Ausgabe* mit den noch fehlenden Opern und Oratorien auf ähnlich komplexem Niveau die verschiedenen Fassungen rekonstruiert werden, dann dürfte sich das Werkkonzept des 19. Jahrhunderts im Falle Händels endgültig überlebt haben. Die Musikwissenschaft könnte Stephan Blauts maßstabsetzende Ausgabe zum Anlass nehmen, neue Theorie-Modelle zu entwickeln, die vielleicht auch neues Licht auf die Händel'sche *Borrowing-Praxis* werfen.

(September 2007)

Bernhard Jahn

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 5: Serenaden Nr. 1 D-Dur für großes Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. München: G. Henle Verlag 2006. XXIX S., 407 S.*

Von Ludwig Finscher ist mir die beiläufige Vorlesungsbemerkung Erinnerung geblieben, es gäbe von zwei Komponisten auch nicht ein einziges schlechtes Stück: von Bach, der einfach nicht unter höchstem Niveau, unter seinem Niveau schreiben konnte, und von Brahms, der in übergroßer Selbstkritik immer wieder Werke vernichtet hat. Warum also nur haben die beiden Serenaden von Johannes Brahms bis heute nicht recht den ihnen angemessenen Stammpfad in den Konzertprogrammen der Kammer- und Sinfonieorchester gefunden? Es ist ein Rätsel. Als Brahms seine Zweite Serenade in zweiter Fassung in die Welt entließ, schrieb er, nun völlig zufrieden, an Bernhard Scholz: „Als ich den

Briefbogen nahm, hatte ich doch wohl so heimlich etwas Wagnersche Neigung, über mein schönes Opus sehr Schönes und Weitläufiges zu schreiben!“ (S. XXII). Er wandte sich dann aber doch (natürlich) von der Wagner’schen Neigung ab und konkreten Fragen zu. Dabei darf man beim Hören der Brahms’schen Serenaden eigentlich durchaus weitläufig schwärmen. Vielleicht finden die beiden Werke ja im Brahms-Jahr 2008 mehr Beachtung. Die besten Voraussetzungen hierfür liegen seit 2006 vor, nämlich in ihrer Edition innerhalb der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Johannes Brahms.

Dass sich mit Michael Musgrave (London/New York) einer der weltweit führenden Brahms-Forscher der Ausgabe angenommen hat, darf auch als Kompliment an die beiden Werke genommen werden. Die Edition erfüllt in jeder Hinsicht die Erwartungen an die Bände der *Neuen Brahms-Ausgabe*, die in den frühen 1980er-Jahren von Friedhelm Krummacher angestoßen und angeworfen wurde und, von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften koordiniert, durch die Brahms-Forschungsstelle an der Universität Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde Wien herausgegeben wird.

Die Einführung Musgraves (in der Übersetzung Krummachers) behandelt mit angemessenen umfänglichen Zitaten der Zeitzeugnisse noch einmal die Entstehungsumstände der beiden Serenaden. Fassungen, „Konzept, Gattung und Instrumentation“ sowie „Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption“ werden jeweils eingehend behandelt, ebenso die Publikationen in den Verlagen Breitkopf & Härtel bzw. Simrock einschließlich der späteren Arrangements für Klavier zu zwei bis acht Händen.

Brahms entwarf seine *Serenade D-Dur* op. 11 zunächst viersätzig für kleines Orchester. Sie wuchs dann zunehmend und gewann schließlich in Ausdehnung und Besetzung – ein Teil des langen Wegs zur Sinfonie – sinfonische Dimensionen. Die aus einer Bemerkung des Detmolder Konzertmeisters und Freundes Carl Bargheer gezogene Annahme (so auch Rezensent in *Serenaden zwischen Beethoven und Reger*, 1989), es habe sich ursprünglich um eine kammermusikalische Konzeption (als Oktett oder Nonett) gehandelt, verweist der Herausgeber jedoch mit guten Gründen in den Bereich der Spekulation (S. XIII).

Auch seine zweite *Serenade A-Dur* op. 16 nahm sich Brahms zweimal vor, zunächst 1859 bis 1860, dann in den Jahren 1873 bis 1875. Hier ging es weniger um eine grundlegende Umarbeitung als um bessere Bezeichnungen namentlich der Dynamik. Unausrottbar bleibt die populäre Feststellung, dass „bei den Streichern die ersten Violinen ausfielen“ (S. XX). Wilhelm Altmann vermutete für diesen „Verzicht auf Violinen“ eine Kenntnis der Oper *Uthal* von Méhul, die auf Befehl Napoleons ohne Violinen komponiert wurde (Vorwort der Eulenburg-Ausgabe). Verwiesen wurde auch auf Cherubinis *Requiem d-Moll*, das Brahms aber wohl erst 1860 in Hamburg kennenlernte. Nach der sinfonischen ersten Serenade ist in dem A-Dur-Werk indes das dezidierte Bemühen um die Gattung in ihrer eigenen Tradition feststellbar. Brahms hat sich sicher nicht an Oper oder Kirchenmusik orientiert. Auffallend in der Besetzungsreduzierung ist vielmehr die Dominanz der Bläser. Die *Serenade A-Dur* ist ein Werk für Harmoniemusik. Wohl angeregt durch einen Hinweis Clara Schumanns, orientierte sich Brahms an Mozarts *Gran Partita* für zwölf Bläser und Kontrabass KV 361 (370a). Bei aller Äußerlichkeit gewiss kein bloßer Zufall sind die Analogien beider Werke in Instrumentation und Motivbildung (etwa im Hauptthema-Ansatz oder in einer deutlichen motivischen Beziehung der Seitenthemen beider Werke ebenso wie der Werkschlüsse). Der Einbezug eines Basses (oder auch von Violen) in die Harmonie geschah traditionell, wie es in Anton Stadlers *Musick Plan* heißt, zur „Vervollkommnung, wie auch zur Erleichterung und zur Aushülffe der Bläser“ (1799, zitiert nach Ernst Hess, „Anton Stadlers ‚MusickPlan‘“, in: *Mozart-Jb.* 40, 1962/63, S. 37–54, hier S. 48). Brahms reflektierte mit seiner weiteren Stärkung der Streicher Bedenken, die Clara Schumann ihm gegenüber über eine zu große „Monotonie im Klange“ geäußert hatte (vgl. Litzmann, *Briefe*, Bd. 1, 1927, S. 228).

Auch der aus vorgefertigten Erwartungshaltungen resultierende „frappierende dunkle Klang“, wie ihn einst Altmann bemerkt haben wollte, ist ein Phantom. Brahms Anregung, „beim Trio vom Menuett [...] statt der Solo-Oboe eine Geige spielen“ zu lassen (S. XXII), legt ebenfalls nahe, dass es Brahms nicht um einen abgedunkelten Streicherklang zu tun

war. Er wollte vielmehr „das nicht abreißende Geblase“ (Julius Otto Grimm, S. XX) durch verstärkte Streichergrundierung klanglich auffangen, ohne die Dominanz der Bläser insgesamt zu gefährden. Auffallend ist also nicht ein Ausfallen oder Weglassen von Violinen, sondern die ungewohnt starke Präsenz der Streicher überhaupt, als Klangbalance in einer kammermusikalischen, faktisch den Bläsern vorbehaltenen Komposition.

Die editorische Sorgfalt dieser Edition belegt eindrücklich der Kritische Bericht im Anhang mit Quellenbeschreibung, fabelhaft durchsichtigen Stemmata (S. 346 f. und S. 358 f.), detaillierter „Quellengeschichte und -wertung“, Editionsberichten sowie zahlreichen Faksimile-Abbildungen. Auch Optik und Haptik lassen (wie gewohnt) keine Wünsche offen. Alles ist fabelhaft klar, edel, gediegen – kostbar. (Februar 2008) Thomas Schipperges

CLAUDE DEBUSSY: *La Mer. Trois Esquisses Symphoniques*. Hrsg. von Peter JOST. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. VII, 144 S.

Die Schwierigkeiten, die Debussy mit seinen drei symphonischen Skizzen namens *La Mer* Editoren wie Dirigenten hinterlassen hat, sind nicht gering. Wäre mit dem 1905 bei Durand erschienenen Erstdruck der Partitur (der nicht zuletzt durch die Reproduktion von Hokusais großer Welle in die Annalen eingegangen ist) samt zugehörigem Autograph und Particell die Werkgeschichte abgeschlossen gewesen, erschiene die Interpretationsgeschichte dieses für die Symphonik des frühen 20. Jahrhunderts so zentralen Werkes weniger problematisch. Doch unter dem Eindruck der ersten Aufführungen hat der Komponist mehrfach zum Teil erhebliche Revisionen vorgenommen (hauptsächlich im 1. und 3. Satz), die er in mindestens drei Exemplare der Erstaussgabe eintrug, manche auch brieflich dem Dirigenten Édouard Colonne mitteilte.

Ergebnis dieser Überarbeitungen ist der 1909 erschienene zweite Partiturdruk, der aber keineswegs alle überlieferten Korrekturen übernimmt. Während die meisten Änderungen zwischen Erst- und Zweitdruck unproblematischer Natur sind und oft auf eine nachträgliche Nuancierung der Dynamik, Regelung der einfachen oder doppelten Bläserbesetzung etc. hinauslau-

fen, hat Debussy zwei wirklich gravierende Eingriffe vorgenommen: die Kontraktion der beiden Takte vor dem emphatischen Einsatz der Violoncelli im 1. Satz zu einem einzigen Takt (die möglicherweise mit einer Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt zusammenhängt) und die fast vollständige Eliminierung jener Hörner- und Trompeten-Fanfaren im 3. Satz (T. 237–244), die im Particell noch gar nicht vorgesehen waren. Es ist zudem unklar, inwiefern die Fassung von 1909 tatsächlich einen Endpunkt („da Belege für weitere intendierte Änderungen fehlen“, S. III) bedeutet; Simon Trezise etwa merkt zu Debussys Revisionen von *La Mer* an: „Nevertheless, the rethinking seems to have been a fluid, continuous process that did not end in 1909, and certainly did not result in a clear-cut expression of Debussy's wishes in the new score“ (Simon Trezise, *Debussy: La mer*, Cambridge 1994, S. 16).

Das Hauptproblem bei der Konstituierung eines kritischen Notentextes besteht also darin, die Abweichungen zwischen dem Erstdruck, den verschiedenen Korrekturanweisungen und der in Form des Drucks von 1909 vorliegenden Fassung letzter Hand zu dokumentieren, die dahinter stehende Absicht (oder auch Nachlässigkeit) zu deuten und für eine Edition auszuwerten; auch die zweite Druckausgabe ist in außerordentlich vielen Fällen durch das Autograph zu korrigieren bzw. um Angaben zu ergänzen. Nachdem jahrzehntelang wahlweise aus Erst- oder Zweitdruck, aus willkürlich veränderten späteren Ausgaben (1938 bei Durand, 1969 bei Eulenburg) oder schlimmer noch aus verballhornten Neueditionen (1972 bei Peters) musiziert wurde, schien die philologische Herausforderung eines kritischen Textes von *La Mer* 1997 mit dem Erscheinen des von Marie Rolf besorgten Bandes der Gesamtausgabe (*Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série V, Volume 5*) eingelöst – Rolf, die schon 1976 in ihrer Dissertation das Werk im Lichte seiner Skizzen und frühen Editionen analysiert hatte, war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert.

Nun hat Peter Jost eine weitere kritische Neuausgabe vorgelegt, die neben der Fachwelt auch und besonders ein breiteres Publikum und die Praxis erreichen will. Die vorzügliche Gestaltung des Notenbildes, das instruktive Vorwort und der sorgfältig zusammengestellte Revisionsbericht spiegeln die hervorragende

Qualität dieser kritischen Partitur (zu der sich Stimmen und Studienpartitur gesellen) in glänzender Weise; die Musikwelt ist nun nicht mehr ausschließlich auf Durand-Leihmaterial angewiesen und allein schon dafür zu großem Dank verpflichtet.

Und doch wirft das editorische Vorgehen einige Fragen auf. Dass die französische Gesamtausgabe im Vorwort mit keiner Silbe erwähnt und selbst im Revisionsbericht nur als Beleg bei Quellenbeschreibungen angeführt wird, stimmt nachdenklich. Im kritischen Apparat selbst taucht diese – immerhin maßgebliche – Ausgabe von Rolf an keiner Stelle auf, etwa wo Zweifelsfälle hätten diskutiert werden können. Was nichts anderes bedeutet, als dass der Herausgeber Jost die editorischen Ergebnisse und Entscheidungen der noch so frischen Gesamtausgabe offenbar völlig ignorieren und nochmals bedingungslos ad fontes gehen wollte. Selbst unter der Prämisse, dass alle postumen Auflagen des Werkes „hier nicht weiter zu berücksichtigen[de]“ seien (S. III), erscheint ein solch radikales Ausblenden bereits bestehender wissenschaftlich-philologischer Leistungen doch befremdlich. Zwar konnte Jost nicht nur über die korrigierten Erstdrucke aus dem Nachlass von Edgar Varèse und aus der British Library, sondern zusätzlich auch über vier Seiten eines nun in südfranzösischem Privatbesitz befindlichen dritten Korrektorexemplars aus der Sammlung von Jean Roger-Ducasse verfügen (das Marie Rolf 1997 ebenso wie ein denkbare weiteres Exemplar aus dem Besitz von Pierre Monteux nur als Hypothese nannte), doch verzichtet er im Gegenzug auf Sekundärquellen wie Korrekturabzüge und Transkriptionen, so dass die Quellenbasis seiner Edition alles in allem schmaler als die von Rolf ausfällt.

Im Hinblick auf die durchaus spielpraktische Ausrichtung der Breitkopf & Härtel-Ausgabe wünschte man sich ferner durchaus auch solche auf mündlichen und schriftlichen Dokumenten basierenden aufführungspraktischen Hinweise, wie sie der Gesamtausgaben-Band zu Dynamik, Tempi oder Instrumentation bietet (etwa die strittige Frage des „Glockenspiels“ oder die nach Ernest Ansermet empfohlene Ausführung des berühmten 16-stimmigen Violoncelli-Einsatzes im 1. Satz durch kleinere Orchester mit nur 8 oder 10 Instrumenten).

Umgekehrt versieht Jost manche Stellen im Notentext mit Kommentaren, die bei Rolf unerwähnt bleiben: etwa ein zu lösender Widerspruch zwischen Stopfen und Dämpfer in den Hörnerstimmen (Satz 2, T. 232, 234) oder eine Tonhöhenkonstellation im 1. Satz, die zwar in allen Quellen identisch angegeben ist, aber von den Parallelstellen logisch abweicht (T. 105–108, Horn 3 und 4: *b* statt *h*?).

Für einen unkomplizierten und präzisen Zugang zu Debussys *La Mer* ist Josts Neuausgabe in Zukunft zweifellos die erste Wahl. Textkritische Arbeiten werden dennoch auch weiterhin zunächst die Gesamtausgabe bemühen müssen.

(März 2007)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

ANKLAENGE 2007. Zwischen Experiment und Kommerz. Zur Ästhetik elektronischer Musik. Hrsg. von Thomas DÉZSY, Stefan JENA, Dieter TORKEWITZ. Wien: Mille Tre Verlag 2007. 240 S., Abb. (ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

Das Beethoven-Lexikon. Hrsg. von Heinz von LOESCH und Claus RAAB. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 890 S., 615 Stichworte, 116 Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 6.)

JOAN MARIE BLODERER: Zitherspiel in Wien 1800–1850. Tutzing: Hans Schneider 2008. 464 S., Abb., Nbsp.

KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)

Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Supplementband: Schriftenverzeichnisse und Register. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 508 S.

Frederick Delius. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2008. 207 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge, Band 141/142.)

SUSANNA DINSE: Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2008. 474 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung. Hrsg. von Victoria PIEL, Knut HOLTSTRÄTER und Oliver HUCK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 189 S.

MARINA FROLOVA-WALKER: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin. New Haven, Conn. – London: Yale University Press 2007. XIV, 402 S., Nbsp.

Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft“. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Susanne JANES. Tutzing: Hans Schneider 2008. XI, 195 S., Abb., Nbsp.

ANDREA GOTTDANG: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915. München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2004. 512 S., Abb. (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte. Band 4.)

ECKHARD GROPP: Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierung von Musik in der Erlebnisgesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 240 S. (Monolithographien. Band III.)

BERNHARD HAAS / VERONICA DIEDEREN: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Neue musikalische Theorien und Perspektiven. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. Band 1: 238 S., Nbsp., Band 2: Notenbeiheft, 71 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 47.1 und 47.2.)

VERONIKA HALSER: Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič. Wien – München: Verlag Otto Sagner 2008. 330 S., Nbsp. (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 70.)

Handbuch Populärmusik. Hrsg. von Michael SCHÜTZ. München: Strube Verlag 2008. 304 S., Abb., Nbsp., 2 CDs

Händel-Jahrbuch. 54. Jahrgang 2008. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 448 S., Abb., Nbsp.

Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts from Visigothic Origins to the Franco-Roman Transition (9th–12th Centuries). Hrsg. von Susana ZAPKE. Bilbao: Fundación BBVA 2007. 480 S., Abb.

BORIS HOFMANN: Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 2 Bände, 173 S., Anhang mit 36 Tafeln (sinefonia 10.)

ANGELIKA HORSTMANN: Illustrationen aus den Musikdrucken der Kasseler Hofkapelle. Band 1

Buchschmuck. Kassel: euregioverlag 2008. 131 S., Abb.

„... den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde“. Peter Ruzicka zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Thomas SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 140 S., Nbsp.

Herbert von Karajan 1908–1989. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD und Jürg STENZL. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008. 207 S.

Kongressbericht Northfield / Minnesota, USA 2006. Hrsg. von Raoul F. CAMUS und Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2008. 381 S., Abb., Nbsp. (Alta Musica. Band 26.)

WERNER KÖNIG: Studien zu Alban Bergs Oper „Lulu“. Tutzing: Hans Schneider 2008. 128 S., Abb., Nbsp.

ULRICH KONRAD: Anspielen, erinnern, verstehen. Dimensionen musikalischen Zitierens in Richard Strauss' „Intermezzo“ (1924) und Alban Bergs „Wozzeck“ (1925). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 54 S., Nbsp. (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Band XLV, Nr. 3.)

Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das Internationale Symposium Bern 2007. Hrsg. von Arne STOLLBERG. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag [2008]. 334 S., Abb., Nbsp.

DIETHER DE LA MOTTE: Musik-Leben im Volkslied. Eine musikalische Entdeckungsreise. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 69 S., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Augsburgische Schriften. Band 72.)

KLAUS LANG: Mozarts Geburtshaus. Die dramatische Rettung mitten im Ersten Weltkrieg. Neckenmarkt u. a.: Novum Verlag 2008. 437 S., Abb.

HUGH MACDONALD: Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes. Rochester: University of Rochester Press 2008. 255 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

KORNÉL MAGVAS: Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert. Beeskow: ortus musikverlag 2008. 2 Bände, 558, 275 S., Nbsp. (ortus studien 5.)

CHRISTOPH MEIXNER: Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages. Sinzig: Studio Verlag 2008. XII, 594 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 3.)

MINORU MIKI: Composing for Japanese Instruments. Übersetzt von Marty REGAN, hrsg. von Philip FLAVIN. Rochester: University of Rochester Press 2008. XVII, 256 S., Abb., Nbsp., CDs. (Eastman Studies in Music.)

Mozart-Jahrbuch 2006 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Henning BEY und Johanna SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. VIII, 446 S., Abb., Nbsp.

Mozarts Lebenswelten. Eine Zürcher Ringvorlesung 2006. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 280 S.

Musicologica Austriaca 26. „Wahrheit bis zur Grausamkeit“. Internationales Hugo Wolf Symposium Graz / Slovenj Gradec / Ottawa, November 2003. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Praesens Verlag 2007. 318 S., Nbsp.

Musik im mittelalterlichen Dresden. Vom Werden einer Musikstadt. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Altenburg: Kamprad 2008. 143 S., Abb., Nbsp. (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte. Band 1.)

SIGRID NEEF: Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. XLI, 412 S. (musik konkret. Band 18.)

Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts. Hrsg. von Armin WILDERMUTH. Zürich: Orell Füssli Verlag 2008. 279 S. (Kultur – Philosophie – Geschichte. Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern. Band 5.)

MARÍA PALACIOS: La Renovación Musical en Madrid durante la Dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923–1931). Madrid: Sociedad Española de Musicología 2008. 539 S., Nbsp.

THOMAS RADECKE: Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800. Sinzig: Studio Verlag 2007. 498 S., Abb. (Musik und Theater. Band 2.)

ALEXANDER RAUSCH: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). Einführung und Edition. Tutzing: Hans Schneider 2008. 99 S. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 9.)

SIMON RETTELBACH: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „ordentlichen Kirchenmusik“ Georg Philipp Telemanns. Tutzing: Hans Schneider 2008. IX, 282 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 35.)

Schumann-Studien 9. Hrsg. von Ute BÄR. Sinzig: Studio Verlag 2008. 346 S., Abb.

WOLFGANG SEIBOLD: Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke. Sinzig: Studio Verlag 2008. 392 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 5.)

CHRISTINE SIEGERT: Cherubini in Florenz. Zur

Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XVIII, 550 S., CD (Analecta Musicologica. Band 41.)

KATHARINA TALKNER: „horas mit andacht singen“. Das evangelische Stundengebet in den Calenberger Klöstern. Hannover: Wehrhahn Verlag 2008. 169 S., Nbsp. (MusikOrte Niedersachsen. Band 1.)

Un/Endlichkeiten. Begegnungen mit György Ligeti 1989–2003. Fotografien: Ines GELLRICH, Texte und Materialien: Hanns-Werner HEISTER. Freiburg im Breisgau: Modo Verlag 2008. 126 S., Abb.

STEPHANIE D. VIAL: The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical „Period“. Rochester: University of Rochester Press 2008. 358 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

BORIS VOIGT: Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 456 S. (Musiksoziologie. Band 16.)

Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER, H. James BIRX, Nikolaus KNOEPFFLER. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2008. 512 Seiten.

„Wenn A ist, ist A“. Der Komponist Dieter Mack. Hrsg. von Torsten MÖLLER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 159 S., Nbsp.

WOLFGANG WITZENMANN: Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650. 1. Teil: Abhandlung, 2. Teil: Dokumente in Regestenform und Indizes. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XIV, VIII, 797 S. (Analecta Musicologica 40/I und 40/II.)

IAN WOODFIELD: Mozart's Così fan tutte. A Compositional History. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XXI, 242 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26 / BC A 162. Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis. Partitur. Hrsg. von Till REININGHAUS. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 40 S. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)

JOHANN SEBASTIAN (?) BACH (?): Sonate für Flöte und Basso continuo C-dur BWV 1033. Urtext. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Continuo-Aussetzung von Ewald DEMEYERE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. Partitur 23 S., Stimmen 7, 7 S.

JOHANNES BRAHMS: Ein deutsches Requiem op. 45. Partitur. Hrsg. von Günter GRAULICH. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XVIII, 237 S.

CLAUDE DEBUSSY: Sonate pour violoncelle et piano. Urtext. Hrsg. von Regina BACK und Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Partitur: XXVIII, 22 S., Violoncelle-Stimme: 8 S.

HANNES EISLER: Hollywooder Liederbuch. Korrigierter Reprint der Erstausgabe mit Anmerkungen von Oliver DAHIN und Peter DEEG. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 2008. 100 S.

CHRISTIAN FLOR: Dreizehn & Ein Choral für Clavier nach den Handschriften der Ratsbücherei Lüneburg. Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2004. 13 S.

CHRISTIAN FLOR: Gläubiges Senffkorn. Das ist Andächtige und inbrünstige Hertzens=Seufftzer, Lübeck 1665. Lieder für Singstimme und Basso continuo. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 24 S. (Vokalwerke Band VIII.)

CHRISTIAN FLOR: Hochzeitlicher Freuden=Segen. Es segne dich der Gott Israels. Kantate für Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 18 S. (Vokalwerke Band III.)

CHRISTIAN FLOR: Machet die Thore weit. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 22 S. (Vokalwerke Band I.)

CHRISTIAN FLOR: Pastores currite in Bethlehem. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 11 S. (Vokalwerke Band II.)

CHRISTIAN FLOR: Zehn Suiten für Clavier nach der Handschrift Mus. ant. pract. 1198 der Ratsbücherei Lüneburg. Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2006. 31 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 20: Antigono (Rom 1756). *Dramma per musica* in drei Akten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Irene BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLV, 456 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opere. Band 26: Ezio. Opera in tre atti HWV 29. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LVI, 226 S.

JOHANN ADOLF HASSE: Werke. Abteilung I: Opere. Band 1: Cleofide. Opera seria. Fassung der Uraufführung Dresden 1731. Erstdruck. Hrsg. von Zenon MOJZYSZ. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. LXXIX, 352 S.

JOSEPH HAYDN: Große Orgelsolemesse. Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae in Es Hob. XXII: 4. Partitur. Hrsg. von Christoph GROSS-PIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XI, 132 S. (Joseph Haydn: Lateinische Messen. Urtext.)

JOSEPH HAYDN: Missa in B. Harmoniemesse Hob. XXII: 14. Partitur. Hrsg. von Andreas TRAUB. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. VIII, 208 S. (Joseph Haydn: Lateinische Messen. Urtext.)

JOSEPH HAYDN: Missa in B. Theresienmesse Hob. XXII: 12. Partitur. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XIII, 177 S. (Joseph Haydn: Lateinische Messen. Urtext.)

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Reihe 4: Instrumentalwerke. Band 1: Choralvorspiele für Orgel und 1–2 obligate Melodieinstrumente. Hrsg. von Ellen EXNER. Sonate für Oboe und Basso continuo. Hrsg. von Uwe WOLF. Urtext. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXIII, 134 S.

REINHARD KEISER: Weihnachtsoratorium. Dialogus von der Geburt Christi. Partitur. Hrsg. von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. VI, 74 S.

FRANZ LISZT: Christus. Oratorium nach Texten aus der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie. Urtext. Hrsg. von David FRIDDLE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. X, 445 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 11: Arien. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVI, 123 S.

GIACOMO PUCCINI: Mottetto per San Paolino SC 2. Partitur. Hrsg. von Dieter SCHICKLING. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 63 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Band 24: Sinfonie in F op. 87 „Florentiner Sinfonie“. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXIII, 285 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Solokonzerte. Band 28: Orgelkonzerte. Orgelkonzert Nr. 1 in F op. 137, Orgelkonzert Nr. 2 in g op. 177, Suite in c op. 149. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXXVI, 195 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 32: Kammermusik IV für Soloinstrument und Klavier. Violinsonate in Es op. 77, Violinsonate in e op. 105, Violoncellosonate in C op. 92, Hornsonate in Es op. 178 und Bearbeitungen von op. 92 für Violine, op. 77 für Violoncello, op. 178,2 für Violoncello, op. 105 für Klarinette. Vorgelegt von Bernd EDELMANN und Irene SCHALLHORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXVII, 257 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 33: Kammermusik IV für Soloinstrument und Orgel. Andante pastorale nach op. 98,2, Rhapsodie nach op. 127,2, Sechs Stücke op. 150, Suite op. 166. Vorgelegt von Astrid BAUER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXIII, 160 S.

GIOACHINO ROSSINI: Works. Chamber Music without piano. Hrsg. von Martina GREMLER und Daniela MACCHIONE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXVIII, 88 S., Critical Commentary: 48 S.

BEDŘICH SMETANA: „Aus meinem Leben“. Streichquartett Nr. 1 e-Moll. Urtext. Hrsg. von František BARTOŠ, Josef PLAVEC und Karel ŠOLC. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Partitur: XIII, 36 S., Stimmen: 15, 15, 16, 15 S.

BEDŘICH SMETANA: Streichquartett Nr. 2 d-Moll. Urtext. Hrsg. von František BARTOŠ, Josef PLAVEC und Karel ŠOLC. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Partitur: XI, 22 S., Stimmen: 10, 10, 11, 9 S.

P. ANTONIO SOLER: Super flumina Babylonis [Motete de Paris]. *Concert Spirituel*, 1768. Hrsg. von José Sierra PÉREZ. Madrid: Sociedad Española de Musicología 2008. 100 S.

LOUIS SPOHR: Die letzten Dinge. Partitur. Hrsg. von Irene SCHALLHORN und Dieter ZEH. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XIX, 276 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Deus, iudicium tuum TVWV 7:7. Psalm 71 (72). Partitur. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 80 S. (Telemann-Archiv. Stuttgarter Ausgaben. Urtext.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLIX: Unsterblicher Nachruhm Friedrich Augusts. Serenata auf den Tod Augusts des Starken nach dem Libretto von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 4:7. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLVI, 196 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Die Tageszeiten TVWV 20:39. Kantatenzyklus. Partitur. Hrsg. von Brit REIPSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XI, 84 S. (Telemann-Archiv. Stuttgarter Ausgaben. Urtext.)

LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke III: 3ème Symphonie op. 28 (1911). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVII, 67 S.

LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke VII.2: Pièces de Fantaisie en quatre suites. Livre II op. 53 (1926). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVIII, 68 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Oskar SIGMUND am 16. April 2008 in Regensburg,

Dr. phil. fil. dr. Hans EPPSTEIN am 6. Juli in Danderyd bei Stockholm,

Detlef GOJOWY am 12. Oktober 2008 in Remagen.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Helga de LA MOTTE-HABER zum 70. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Daniel HEARTZ zum 80. Geburtstag am 5. Oktober,

Prof. Dr. Karl-Heinz SCHLAGER zum 70. Geburtstag am 8. Oktober,

Prof. Dr. Dietrich MANICKE zum 85. Geburtstag am 29. Oktober,

Dr. Egon VOSS zum 70. Geburtstag am 7. November,

Prof. Dr. Martin WEYER zum 70. Geburtstag am 16. November.

*

PD Dr. Rainer BAYREUTHER (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) wurde vom Alfried Krupp Wissenschaftskolleg für das Kollegjahr 2008/09 als Junior Fellow eingeladen. Ausgezeichnet wurde sein Projekt „Das galante Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik im frühen 18. Jahrhundert“. Das Vorhaben bildet den abschließenden der auf drei Bände angelegten Studien zur Rationalität der Musik bis in die Frühe Neuzeit, deren erster Band unter dem Titel *Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, Freiburg 2008, erschienen ist.

Prof. Dr. Annette KREUTZIGER-HERR hat am 6. November 2008 in Köln die Sigurd-Greven-Vorlesung zum Thema „Im Schatzhaus der Erinnerung: Die Musik des Mittelalters in der Neuzeit“ gehalten. Die mit einem Geldpreis verbundene Auszeichnung wird jährlich für herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Mittelalterforschung verliehen.

*

Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstaltet vom 19. bis 21. Januar 2009 eine

interdisziplinäre Tagung zum Thema *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*. – Musik unterhält seit jeher in Tempo, Metrum und Rhythmus und allein durch ihre temporale Existenzform eine besondere Beziehung zur Zeit. Darüber hinaus hat sich in den Tagen Haydns ein geschärftes Bewusstsein für Beständigkeit und Wandel, Zeitraster und irreguläre Verläufe entwickelt. Nicht zufällig spielen authentische Titel oder spätere Beinamen Haydn'scher Werke auf Zeit und Zeitverlauf an: „Le matin“, „Le midi“, „Le soir“, „Die Uhr“, „Die Jahreszeiten“. Die geplante Tagung setzt sich zum Ziel, Auswirkungen dieses neuen Zeitbewusstseins auf das musikalische Denken zu untersuchen. Nähere Informationen und Kongressprogramm unter: www.iatgm.org.at.

Amor docet musicam – musica docet amorem. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit lautet der Titel eines internationalen Kongresses, der vom 26. bis zum 28. März 2009 an der Universität Osnabrück stattfinden wird. Veranstaltet wird der Kongress von Prof. Dr. Dietrich Helms (Universität Osnabrück) und PD Dr. Sabine Meine (Hochschule für Musik und Theater Hannover) in Kooperation mit dem Interdisziplinären Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit (IKFN). Der Kongress untersucht die Wechselwirkungen der Diskurse von Liebe und Musik vom 15. bis ins frühe 17. Jahrhundert aus den Perspektiven verschiedener Fachwissenschaften von der Musikwissenschaft über Geschichts-, Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaften bis zur Philosophie. Die Veranstaltung wird durch die Gerda Henkel Stiftung gefördert. Informationen und Anmeldung: Prof. Dr. Dietrich Helms, Fach Musik/Musikwissenschaft, Universität Osnabrück, Schloss, 49069 Osnabrück, Tel. 0541 / 969-4510, E-Mail: dhelms@uos.de; Webseite: www.amor-docet-musicam.uni-osnabrueck.de.

Mit Johann Mattheson als Publizist, Übersetzer, Philosoph, Diplomat, Musiktheoretiker und Komponist beschäftigt sich eine Tagung, die unter dem Titel *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* vom 26. bis 28. März 2009 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky stattfindet. Veranstalter sind das Institut für Germanistik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg und das Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Die Tagung ist Teil eines unter gleichem Titel von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojektes, das unter Leitung von PD Dr. Bernhard Jahn und Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann an den genannten beiden Instituten sowie an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg angesiedelt ist und seit November 2007 läuft. Insgesamt 26 Referenten wer-

den sich unter den thematischen Schwerpunkten „Kommunikationsstrukturen“, „Kulturtransfer“ (insbesondere zwischen England und Deutschland), „Teilhabe an philosophischen Strömungen“, „Theologie und Moral“ sowie „Musiktheorie und Komposition“ dem Werk Matthesons widmen und damit erstmals einen über die Musiktheorie und einige wenige weitere Einzelaspekte hinausgehenden umfassenden Blick auf diese für Deutschland zentrale Geistesgröße des 18. Jahrhunderts ermöglichen. Informationen: Hansjörg Drauschke M. A., hansjoerg.drauschke@musikwiss.uni-halle.de, Dr. des. Dirk Rose, dirk.rose@ovgu.de.

Vom 7. bis 9. Mai 2009 findet an der Ludwig-Maximilians-Universität München der zweite Teil der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz *Crosscurrents. American and European Music in Interaction 1900–2000* statt. Den ersten Teil veranstaltete die Harvard University, Cambridge, MA vom 30. Oktober bis 1. November 2008. – Während des 20. Jahrhunderts befruchteten die Beziehungen zwischen Europa und Nordamerika (vor allem die USA) die Entwicklung des musikalischen Lebens auf beiden Seiten des Atlantik in großem Maße. Ob die Verbindungen freundschaftlich oder eher kritisch waren, sie reichten von Kontakten zwischen Individuen über die Zusammenarbeit von Institutionen bis hin zu Programmen der Regierungen. Die Konferenz *Crosscurrents* befasst sich mit den Beziehungen europäischer und amerikanischer Musik im Zeitraum 1900 bis 2000. Sie wird nicht nur an zwei verschiedenen Orten durchgeführt, sondern ist auch inhaltlich in zwei Teile geteilt, die jeweils einer Hälfte des 20. Jahrhunderts zugeordnet sind. *Crosscurrents* möchte zum Überschreiten von Grenzen anregen und Wissenschaftler von beiden Seiten des Atlantiks, für deren Arbeit die Kreuzungspunkte zwischen Europa und Amerika von besonderer Bedeutung sind, zusammenbringen und ihnen hier wie dort Gelegenheit bieten, ihre Forschungsergebnisse vorzustellen und zu diskutieren. Die Veranstalter der Konferenz wünschen sich zudem, dass die Kontakte, die bei den beiden Treffen entstehen werden, zu weiterer Zusammenarbeit und gegenseitiger Unterstützung bei der Entwicklung einer wirklich internationalen Musikwissenschaft führen werden. Partner der Ludwig-Maximilians-Universität München ist neben der Harvard University die Paul Sacher Stiftung Basel. Die Konferenz wird gefördert von der Ernst von Siemens-Musikstiftung. Leitung: Dr. Felix Meyer, Paul Sacher Stiftung, Basel; Prof. Dr. Carol Oja, Department of Music, Harvard University; Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Ludwig-Maximilians-Universität München; Prof. Dr. Anne Shreffler, Department of Music, Harvard University. Programm und weitere Informationen: <http://crosscurrents08-09.org/program.php>; <http://www.musikwissenschaft.lmu.de>.

Die Società dei Concerti La Spezia (www.sdclaspezia.it) und der Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini Lucca (www.luigiboccherini.org) veranstalten in Zusammenarbeit mit MusicalWords.it vom 16. bis 18. Juli 2009 in La Spezia ein internationales Symposium *Niccolò Paganini: Diabolus in Musica*. Kongresssprachen sind Englisch und Italienisch; ausgewählte Referate werden in einem Band mit Proceedings veröffentlicht. Vorschläge für Referate werden mit Abstract (bis zu 300 Wörter) und Publikationsliste bis zum 31. Januar 2009 erbeten an: Dr. Massimiliano Sala, Via Antonio Puccinelli 27, I-51100 Pistoia; E-Mail: msala@adparnassum.org.

Postmoderne hinter dem eisernen Vorhang ist der Titel eines internationalen Symposiums, das die Hochschule für Musik und Theater Hannover anlässlich des 75. Geburtstags von Alfred Schnittke in Zusammenarbeit mit der Deutschen Alfred Schnittke Gesellschaft Hamburg und der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik am 20. bis 22. oder 27. bis 29. November 2009 veranstalten wird. – Innerhalb der sowjetischen Kompositionsgeschichte nimmt Alfred Schnittke eine zentrale Rolle ein; seine polystilistische Schreibweise kann als Spiegel der sowjetischen Realität sowie der Realität des 20. Jahrhunderts allgemein verstanden werden. Bei oberflächlicher Betrachtung stellt sich Schnittkes Polystilistik als idealtypische Umsetzung postmoderner Ideen in der Musik dar; allerdings stellt sich die Frage, inwieweit sie tatsächlich von diesen Ideen abhängt, ging doch Schnittke in der Sowjetunion seit den 1960er-Jahren von völlig anderen musikästhetischen Voraussetzungen (dem sozialistischen Realismus) aus als die Komponisten des damaligen Westens. Weiterhin fragt das Symposium danach, ob und wie in anderen Ländern jenseits des eisernen Vorhangs ähnliche Gestaltungsmittel in das Repertoire von Komponistinnen und Komponisten einziehen und welche Kontroversen diese Musik insbesondere in den deutschsprachigen Ländern ausgelöst hat. Programm und weitere Informationen: Prof. Dr. Stefan Weiss, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 30175 Hannover; E-Mail: stefan.weiss@hmt-hannover.de; AmreiFlechsigt@web.de.

Das Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, veranstaltet in Zusammenarbeit mit den Koblenzer Mendelssohn-Tagen e. V. vom 29. bis 31. Oktober 2009 ein Symposium *Mendelssohn und das Rheinland* zum 200. Geburtstag des Komponisten. Mendelssohns Beziehungen zum Rheinland waren nicht nur durch seine Tätigkeit in Düsseldorf gegeben, sondern auch durch familiäre Verbindungen vielfältig. Das Symposium wird im Zusammenhang mit Mendelssohns Düsseldorfer Wirken (1833–35) auch die Musikfeste der Zeit thematisieren. Vor-

schläge für Referate mit kurzer Themenbeschreibung (ca. eine halbe Seite) werden bis zum Ende der Weihnachtspause (6. Januar 2009) erbeten an: Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Symposium „Mendelssohn und das Rheinland“, Universitätsstr. 1, 56070 Koblenz. Weitere Informationen: Prof. Dr. Christian Speck (speck@uni-koblenz.de), Prof. Dr. Petra Weber-Bockholdt (bockholdt@uni-koblenz.de).

An der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) laufen seit Juli 2008 die Arbeiten an dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt *Die Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation*. Als wissenschaftliche Mitarbeiter sind Dr. Katrin Bemann und Steffen Voss M.A. tätig, Projektbetreuer ist Dr. Karl Wilhelm Geck, Musikabteilung der SLUB. Ziel des Projektes ist die Aufarbeitung des legendären „Schrank II“, in dem das nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr genutzte instrumentale Repertoire der Dresdner Hofkapelle aufbewahrt wurde. Unter anderem gehören zu dem Bestand Autographe und Abschriften von Werken von Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann und Johann Friedrich Fasch, zum Teil aus dem Nachlass des Dresdner Konzertmeisters und Violinvirtuosen Johann Georg Pisendel. Nachdem die nach Umsignierung und Katalogverlust weitgehend im Dunkeln liegende Bestückung des alten Notenschrankes fast vollständig rekonstruiert werden konnte, sollen die gut 1700 in der SLUB vorhandenen Manuskripte, die bei Projektbeginn zu 90 % lediglich konventionell katalogisiert waren, elektronisch nach RISM-Richtlinien erschlossen und nach anschließender Digitalisierung frei zugänglich im Internet präsentiert werden. Außerdem soll versucht werden, möglichst viele der zahlreichen anonymen Komponisten zu identifizieren und mittels Schreiber- und Papieruntersuchungen Aufschlüsse zur Datierung und ursprünglichen Provenienz der Manuskripte zu erzielen. Versprengte Schrank-II-Manuskripte in anderen Bibliotheken sollen nach Möglichkeit in das Projekt einbezogen werden (vgl. <http://www.deutschefotothek.de/obj90000009.html#|home> als Beispiel für eine Schrank-II-Handschrift samt typischem Titeletikett). Hinweise, vor allem Fundort- und Signaturangaben, nehmen der Projektbetreuer und die Projektmitarbeiter gerne entgegen: geck@slub-dresden.de, bemann@slub-dresden.de und stvoss@slub-dresden.de.

Die Gemeinsame Wissenschaftskonferenz hat Ende Oktober 2008 beschlossen, das Editionsprojekt *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen* mit einem Finanzvolumen von rund 3,3 Millionen Euro zu fördern. Das unter dem

Dach der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Universität Bayreuth angesiedelte Projekt widmet sich der kritischen Edition exemplarischer Werke des musikalischen Theaters vom Barock bis zur Moderne. Unter der Leitung von Prof. Dr. Thomas Betzwieser sollen in dem auf 15 Jahre angelegten Langzeitprojekt, das am 1. Januar 2009 startet, insgesamt 21 Bühnenwerke herausgegeben werden.

Ziel des international ausgerichteten Vorhabens ist die kritische Edition herausragender Werke des europäischen Musiktheaters. Damit widmet sich erstmals ein Ausgabenprojekt exklusiv dem Musiktheater und dessen vielfältigen Erscheinungsformen. Herausgegeben werden Werke des französischen, italienischen, deutschen, skandinavischen und slawischen Musiktheaters. Erstmals werden dabei auch die Operntexte (Libretti) mit in die kritische Ausgabe integriert.

OPERA wird Werke der italienischen Oper (Opera buffa, Opera seria, Melodramma) vorlegen; dasselbe gilt für die französische Oper (Opéra comique, Grand opéra) und das deutsche Musiktheater (Singspiel, romantische Oper). Die Werkauswahl berücksichtigt dabei auch Opern, welchen ein originärer Transfercharakter eigen ist (z. B. Spohrs *Faust* in deutscher und italienischer Fassung). *OPERA* wird sich daneben auch gezielt musikdramatischen Gattungen annehmen, die bislang kaum oder überhaupt nicht im Fokus editorischer Unternehmungen standen: Operette, Ballett, Schauspielmusik, Melodram und Filmmusik. Gerade diese Werkgruppen spiegeln editorische Probleme des Musiktheaters wider, die über diejenigen „normaler“ Opern weit hinausgehen und deshalb bis dato auch kaum diskutiert wurden. Es sind insbesondere auch diese Gattungen, die das ästhetische Spannungsfeld von Werktext und Auführungstext konturieren.

Das Projekt fügt sich in den an der Universität Bayreuth bestehenden Forschungsschwerpunkt des Musiktheaters sowohl inhaltlich wie auch strukturell nahtlos ein: Mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater in Thurnau (fimt) wird die an der Bayreuther Musikwissenschaft einzurichtende Arbeitsstelle eng zusammenarbeiten.

Weitere Informationen: Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Universität Bayreuth, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Musikwissenschaft (GW I), D-95440 Bayreuth, Tel. +49 921-55-3011, E-Mail: thomas.betzwieser@uni-bayreuth.de. Dr. Gabriele Buschmeier, Musikwissenschaftliche Editionen, Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Geschwister-Scholl-Straße 2, D-55131 Mainz, Tel. +49 6131-577-120, E-Mail: Gabriele.Buschmeier@akademienunion.de, Internet: www.adwmainz.de.

Mit Ende des Jahres 2007 hat die Union der Akademien der Wissenschaften die Finanzierung der

Editionsreihe *Das Erbe deutscher Musik* eingestellt. Während des 18. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der im Juli 2007 in Zürich stattfand, wurde das zu einer Feierstunde genutzt. Der bisherige Editionsleiter, Prof. Dr. Martin Staehelin, hat dort noch einmal die herausragende Bedeutung des Unternehmens gewürdigt. Im Rahmen der Feierstunde wurden Streichquartette von Friedrich Ernst Fesca aufgeführt. Die Musikgeschichtliche Kommission ist derzeit bemüht, für eine Fortsetzung des Unternehmens zu sorgen, freilich in einem reduzierten finanziellen und institutionellen Rahmen. Während ihrer Sitzung im März 2008 hat sie Prof. Dr. Wolfgang Horn, Regensburg, zum neuen Editionsleiter bestimmt. Die Redaktion wird im Laufe des Jahres 2008 von Tübingen nach Regensburg übersiedeln. Der bisherige Editionsleiter wird für die noch in den vergangenen Jahren geplanten Bände weiterhin die Verantwortung tragen. Weiterhin hat die Musikgeschichtliche Kommission zu neuen Mitgliedern gewählt: Dr. Gabriele Buschmeier, Union der Akademien der Wissenschaften, Mainz; Dr. Martina Rebmann, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

*

Auf Einladung des Instituts für Musikwissenschaft der Universität fand vom 28. September bis 3. Oktober 2008 in Leipzig der XIV. Kongress der Gesellschaft für Musikforschung statt.

Er widmete sich dem Thema *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Vielfältige Perspektiven musikalischer Stadt- und Metropolenforschung beleuchteten drei zentrale Vorträge und zehn Hauptsymposien. Darüber hinaus wurden weitere zehn freie Symposien zum Rahmenthema abgehalten. Weiterhin hatten junge Wissenschaftler die Möglichkeit, in freien Referaten ihre Forschungsergebnisse vorzustellen.

Im Rahmen des Kongresses fand am 1. Oktober die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt, in der der Präsident Professor Dr. Helga de la Motte-Haber und Professor Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher, verbunden mit einer kurzen Laudatio, ihre Urkunden für die Ehrenmitgliedschaft überreichte.

Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirats der Gesellschaft Entlastung für das Haushaltsjahr 2007 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung am 1. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung überzeugt. Die Versammlung beauftragte wiederum Professor Dr. Daniela Philippi und Professor Dr. Joachim Veit, den Haushalt für das Geschäftsjahr 2008 zu prüfen.

Auf Vorschlag des Vorstands hatte der Beirat in seiner Sitzung weiterhin beschlossen, Professor Dr.

Arthur Simon im kommenden Jahr die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen.

Für die 2009 bevorstehende Neuwahl des Präsidiums der Gesellschaft wurden Professor Dr. Friedrich Brunsniak, Professor Dr. Helmut Loos und Professor Dr. Thomas Schipperges in den Wahlausschuss berufen. Professor Loos wird den Vorsitz des Ausschusses übernehmen.

Vom 16. bis 19. September 2009 findet die nächste Jahrestagung der Gesellschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen statt. Die wissenschaftlichen Veranstaltungen stehen im Zeichen des Generalthemas *Sprachen und musikalische Gattungen* unter Einbeziehung der Musikethnologie. Ergänzend ist ein Symposium *Aneignung und Ausblick. Schuberts kompositorische Auseinandersetzung mit musikalischen Gattungen* geplant. Vorgesehen sind ferner freie Referate (maximal 20 Minuten), sei es zum Generalthema wie zu anderen Themen. Vorschläge für freie Referate mit kurzem Lebenslauf und halbseitigem Exposé werden bis 30. April 2009 erbeten an: Universität Tübingen, Musikwissenschaftliches Institut, Programmkommission Tagung 2009, Schulberg 2, 72070 Tübingen.

*

Replik von Klaus Miehling (Freiburg im Breisgau) zu dem Beitrag von Thomas Schipperges: „Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz“. Oder: Vierzehn Arten, Windmühlen zu beschreiben. Zu Klaus Miehlings Buch ‚Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen‘, in: Die Musikforschung 61 (2008), Heft 2, S. 128–138.

Mit dem Beitrag von Thomas Schipperges scheint endlich auch in der Musikwissenschaft eine Diskussion über negative Wirkungen von Musik zu beginnen. Der Autor stimmt mir offenbar so weit zu, dass Musik negative Wirkungen haben kann, verneint jedoch, dass in dieser Hinsicht ein Unterschied zwischen populärer und klassischer Musik bestehe. Die Argumente in Schipperges' „Vierzehn Arten, Windmühlen zu beschreiben“ lassen sich auf folgende Grundaussagen reduzieren:

Nr. 1/2: Korrelationen beweisen keine Ursache-Wirkungsverhältnisse: Aber Ursache-Wirkungsverhältnisse produzieren Korrelationen. Ich habe die Wirkungen von populären Musikrichtungen anhand einer Reihe von Indizien und Beweisen (z. B. 3.1.3. Wissenschaftliche Untersuchungen) belegt; die Korrelationen bestätigen und illustrieren dies.

Nr. 3, 4 und 12: Gesellschafts-, Friedens- und Umweltengagement von populären Musikern: Über die Wirkung der Musik sagt das nichts. Eine bekannte Zigarettenfirma stiftet einen Friedenspreis; trotzdem ist Rauchen schädlich.

Nr. 5: Populäre Musiker werden geehrt: Sagt die Verleihung eines Ehrendoktors an einen Rockmusi-

ker etwas anderes über die Wirkung seiner Musik aus, als dass sie möglicherweise den Verleihern das Gehirn vernebelt hat?

Nr. 6: Weil es im Sport Doping gibt, verlange man doch nicht, dass „wir uns alle nicht mehr bewegen dürfen“: Der intendierte Vergleich Sport – Musik hinkt, da ich nur von einem Teilgebiet der Musik spreche und nicht behaupte, „dass wir nicht mehr Musik hören dürfen“.

Nr. 7: Zwangsbeschallung freilich ist schlecht: Da sind wir uns einig.

Nr. 8: Populäre Musik wird als Kulturgut angesehen: In Spanien wird Stierkampf als Kulturgut angesehen – ein schwacher Trost für den Stier.

Nr. 9/10: Es gibt „Crossover“ zwischen klassischer und populärer Musik: Man kann Cognac in Kaffee tun oder Bier und Limonade mischen. Trotzdem bleibt Alkohol schädlich.

Nr. 11: Drogen gibt es auch in der Klassikszene: Schipperges stützt sich auf eine einzige Aussage, die sich erstens nur auf Sänger zu beziehen scheint und bei der zweitens nicht deutlich wird, ob es sich überhaupt um illegale Drogen handelt. Das ist mit der Verbreitung illegaler Drogen und deren teilweiser Propagierung in den populären Musikszenen nicht zu vergleichen.

Nr. 13: Man kann Schlagzeug auch anders interpretieren denn als aggressionsfördernd:

Dennoch wird das Schlagzeug auch von vielen Liebhabern populärer Musik als aggressiv beschrieben. Aber das stört sie nicht, weil sie sich mit dieser Aggression identifizieren.

Nr. 14: Populäre Musiker begehen Straftaten wie andere Menschen auch: Nein, sie begehen sie statistisch gesehen eben häufiger, und für Hörer dieser Musik gilt das ebenfalls. Schipperges stellt mich in eine Reihe mit Verschwörungstheoretikern. Indes habe ich weder von einer Verschwörung gesprochen, noch behauptet, populäre Musik sei für „alles verantwortlich“ (S. 136). Ich bin nur der Überzeugung, dass populäre Musik eine treibende Kraft für den Wertewandel und die Zunahme der Kriminalität in den letzten Jahrzehnten darstellt.

Mein „homophoner Gewaltbegriff“ sei „verantwortungslos“ (S. 136); „Alkoholgenuss in der Öffentlichkeit“ steht direkt neben ‚Aufstachelung zu Rassenhass‘, Schuleschwänzen neben Kinderpornographie usw. (S. 315 f.).“ Abgesehen davon, dass bei dieser Vielfalt eher von einem „polyphonen Gewaltbegriff“ gesprochen werden müsste, stehen die von ihm zitierten Delikte eben nicht unter „Gewalt“ (2.1.7.), sondern unter „Weitere Delikte“ (2.1.11.).

„Entrüstungsrhetorik“, schreibt Schipperges (S. 137), „dient immer nur dem Bekenntnis der eigenen moralischen Überlegenheit. An Problemen und Problemlösungen zeigt sie sich nicht interessiert.“ Mit Verlaub, das Buch wäre ohne dieses Interesse nicht

entstanden. Auch werden darin mögliche Problemlösungen diskutiert (4.2. Maßnahmen).

Schipperges kritisiert weiter (S. 137), das Buch „fragt ja auch nicht [...] nach den gesellschaftlichen, individuellen oder biologischen Ursachen von Gewalt.“ Nun, das ist nicht sein Thema. Tatsächlich aber werden die von Schipperges vermissten Aspekte in meinem Buch angesprochen, insbesondere im Unterkapitel 3.1.1. „Gewaltmusik, Wertewandel und Kriminalität“.

Provokant fragt Schipperges schließlich, ob nicht jene Musik Gewalt befördere, die sich dem Vermögen gesellschaftlichen Engagements und der Beeinflussung von Menschen verweigere (S. 137). Es gehört aber zum Wesen jedweder Musik, dass sie Menschen beeinflusst, da sie Emotionen vermittelt. Dabei sind weniger die Musiktexte entscheidend und schon gar nicht ein Auftritt bei Live Aid oder ein Ehrendoktorat des Interpreten, auch nicht Lippenbekenntnisse populärer Musiker, die sich beispielsweise gegen Gewalt aussprechen. Die Gewalt liegt im Klang der Musik, in aggressiven Beats, in verzerrten Klängen, im Ausdruck der Stimme. Ein harmloser Text kann im Gewand aggressiver Musik aggressiv verstanden werden (vgl. Miehling, a. a. O., S. 421 f.), während solche Musik Texte, die gewalttätiges oder kriminelles Verhalten thematisieren oder gar befürworten, in ihrer Wirkung verstärkt.

Auf dem Forum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung, *Muwigender*, gab es kurz nach dem Erscheinen von Heft 2 des Jahrgangs 61 (2008) der *Musikforschung*

eine Diskussion über die Rezension von Marcel Dobbersteins Buch *Neue Musik. 100 Jahre Irrwege – eine kritische Bilanz* aus der Feder von Klaus Miehling. Einhellig wurde Bestürzung über die Rezension geäußert, die unkritisch in die Entrüstungsrhetorik des Autors einstimme, die Neue Musik pauschal verunglimpfe und denunzierend statt erhellend sei. Ihr Niveau entspreche nicht dem, das man in der Zeitschrift erwarten könne.

Diskutiert wurde, ob die Herausgeber der *Musikforschung* den Abdruck hätten verhindern sollen. Einerseits müsse bei Rezensionen selbstverständlich Meinungsfreiheit herrschen; die Redaktion sollte andererseits eingreifen, wenn Wissenschaftlichkeit und Redlichkeit nicht gegeben seien. Als kluge Entscheidung der Herausgeber wurde gewürdigt, die fragliche Rezension mit einem „Kleinen Beitrag“ von Thomas Schipperges – der sich seinerseits mit dem Buch *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen* von Klaus Miehling auseinandersetzt – in ein und derselben Ausgabe der *Musikforschung* abzdrukken und so den Leserinnen und Lesern die Möglichkeit zu geben, die Äußerungen Miehlings in einen größeren Kontext einzuordnen. Angebracht gewesen wäre allerdings ein Hinweis auf die Beziehung zwischen beiden Texten.

Rebecca Grotjahn, Moderatorin des Forums *Muwigender*

Die Debatte zu diesen beiden Beiträgen innerhalb der Zeitschrift *Die Musikforschung* ist damit abgeschlossen (Die Schriftleitung).

Die Autoren der Beiträge

LINDA MARIA KOLDAU, Studium der Musikwissenschaft, Amerikanistik und Romanistik in Reading (England) und Mainz; 1996 Magister Artium. Promotion 2000 bei Wolfram Steinbeck an der Universität Bonn, Habilitation 2005 an der Universität Frankfurt, 2006–2008 ebd. Lehrstuhlvertreterin und Leiterin der Abteilung Musikwissenschaft, seit 2007 außerplanmäßige Professorin. 2006 Ruf an die University of Oklahoma; im Wintersemester 2008/09 Aufenthalt als Gastprofessorin an der Syddansk Universitet in Dänemark. Forschungsgebiete: Monteverdi; historische Frauenforschung (insbes. Klöster); Musik und Nationalismus im 19. Jahrhundert; Filmmusik.

MARTIN STAEHELIN, geb. 1937 in Basel, Studium der Musikwissenschaft sowie Lateinischen und Griechischen Philologie in Basel, ebenda Dr. phil. 1967, Habilitation 1971 in Zürich, 1976 Umhabilitation nach Bonn sowie Direktor des Beethoven-Hauses und -Archivs Bonn, 1983 o. Professor für (Historische) Musikwissenschaft in Göttingen, 1992 ehrenamtlicher Direktor des J. S. Bach-Instituts Göttingen. 2002 Übertritt in den Ruhestand.

IOANNIS PAPACHRISTOPOULOS, Studium der Musiktheorie bzw. des pädagogischen Tonsatzes am Nationalkonservatorium von Athen (zwischen 1982 und 1995). 2001 Diplom an der Hochschule für Musik Köln im Fach künstlerischer Tonsatz/Komposition. 2003 Magister Artium an der Universität zu Köln in den Fächern Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik. Februar 2008 Promotion an der Universität zu Köln im Fach Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Christoph von Blumröder (Titel der Dissertation: *Das kompositorische Schaffen von Dimitri Terzakis. Stilkritische Untersuchungen und Werkcharakteristik*). Ab Wintersemester 2008/09 Lehrbeauftragter an der Universität zu Köln im Fachbereich Historische Musikwissenschaft, Zeitgenössische Musik.